KOSMORAMA

83



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

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Jørgen Jensens Bogtrykkeri.

»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 hos boghandlere, i kiosker og biografer og 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.

hvilke kriterier..?

Den 24. november 1967 uddelte Filmfonden for tredje gang efter oprettelsen sine kvalitetspræmier. Det samlede beløb var denne gang på 1.395.350 kr., det laveste endnu i Filmfondens korte historie, hvilket dog næppe vil overraske den, der blot med et halvt øje har fulgt det forløbne års danske repertoire. Til sammenligning kan nævnes, at Statens Kunstfond til billedkunst råder over ca. halvanden mill. kr. til udsmykningsopgaver, indkøb, arbejdslegater og langsigtede stipendier. Præmiebeløbet i år er altså ikke så ringe endda, men filmbranchen, der efter de foregående år er blevet bedre vant, har måske følt feststemningen fuse hastigt ud. Den interesserede, men ikke branchekyndige, kan samtidig undre sig over det magre resultat af de velmente og langtfra omkostningsfri bestræbelser, der efterhånden skulle føre til et bedre og sundere dansk filmklima. Vi er trods alt nået så langt nu, at Filmfondens eksistens også så småt burde kunne spores i udbuddet af hjemmeproducerede film.

Det pinlige er, at den danske filmbranche i forbløffende ringe omfang har søgt at udnytte de forhåndenværende muligheder for at skabe et mere lødigt og kvalitetspræget repertoire ved siden af det mere kommercielle, der iflg. gældende dansk niveau formår at underholde både sin producent og sit publikum med et absolut minimum af indsats. Munterheden er, når det kommer til stykket, måske alene på producentens side.

Det overraskende efter sidste kvalitetspræmiering er, at den initiativløse rutine i dansk filmproduktion kun synes at have fået endnu bedre dage siden Filmfondens oprettelse. I det aktuelle tilfælde: hvad har vi fået, som vi ikke havde fået under alle omstændigheder?

Det hedder i Filmfondens formålsparagraf, at den skal yde *kvalitets*-bidrag til danske film. Denne formulering er i sidste ombæring betænkeligt liberalt fortolket af Filmrådet, og det synes, som om man med flid har undgået at anbringe kvaliteten i første række. Man støttede det risikoløse og tog i øvrigt ikke mange hensyn til den eller de, der søgte kunstnerisk kvalitet uden at skele efter kommerciel sikring. Samtidig faldt præmierne på en sådan måde, at de vanskeligt kunne føles som incitament for den, der drømmer om at bringe fremtidig fornyelse til dansk film med Filmfondens hjælp.

Spillefilmspræmieringen viser en graduering, der gør reverens for folkekomedien på bekostning af viljen til kunstnerisk fornyelse, det harmløse på bekostning af viljen til sonderinger i et menneskeligt erfaringsmateriale. Det er beskæmmende at notere, at Filmrådet interesserer sig mere for at honorere den letkøbte »Slap af Frede« end den dyrekøbte »Historien om Barbara« uden hensyntagen til engagement og kunstneriske omkostninger, at den så villigt lader sig blænde af »Jeg er sgu min egen«s tynde fernis af tvivlsom professionalisme, når rådet ikke samtidigt gør mere ved debutarbejdet »Fantasterne«, der i anden sammenhæng karakteriseres som et »ærgerrigt forsøg på at bringe stilmæssig fornyelse i den danske folkekomedie«. Man bedes i samme forbindelse betænke følgende karakteristiske detalje: Kirsten Stenbæk tildeles en personlig præmie på 6.000 kr. med den ovenfor citerede begrundelse, men får afslag på en ansøgning om støtte til »Fantasterne«s deltagelse i »The London Film Festival«. Festivalen inviterede i parentes bemærket filmen uden dansk indblanding, og der skulle næppe være nogen tvivl om det *principielt* rigtige i at bakke filmen op i udlandet med en festivalstøtte (jfr. atter formålsparagraffen) frem for at overrække instruktøren en personlig præmie. Det skulle ikke være vanskeligt at se, hvad både instruktør og dansk film *en bloc* i sidste ende ville have mest glæde af.

Til yderligere understregning af Filmfondens og Filmrådets slet gennemtænkte pengeanbringelser kunne man fremhæve den påfaldende unuancerede præmiering af kortfilmene, og – især – præmieringen af de importerede udenlandske spillefilm. Man har overhovedet ikke taget hensyn til, om filmene er bragt til landet med personlig risiko for importøren eller om de blot cirkulerer relativt risikofrit i den store distribution. »Blow-Up« satte ikke noget på spil for nogen. Ser man i øvrigt bort fra dette, hvordan vil man så forklare, at »Født til frihed« og »Blow-Up« blev vurderet til samme beløb, nemlig 15.000 kr.? Hvordan vil man forklare, at Camera Film I/S' import af »Aparajito« og »Hvad med Balthazar« *tilsammen* kun får 5.000 kr mere, nemlig 20.000 kr.? Hvordan kan man negligere samme selskabs øvrige import af »Nobi« og »Le Feu Follet«, når man giver Film-Centralen Palladium 50.000 kr. for »Vi på Krageøen«, Tin Tin og de blå appelsiner«, »Sonate for to« og »Ulykkesnatten« *samlet?*

Filmfondens forhold til begrebet kvalitet er ikke umiddelbart gennemskueligt. Mens det trækker op til en revision af filmloven, ville det være interessant om Filmfonden kunne give offentligheden et indblik i, hvordan den definerer formålsparagraffens formulering vedrørende *kvalitets*-støtte, og en redegørelse for, hvilke kriterier den går frem efter. »Kosmorama«s spalter er åbne. *Ø. H.*

KOSMORAMA



Forsidebilledet:
Gene Kelly i Jacques Demys »Les Demoiselles de Rochefort« (Pigerne fra Rochefort).

Bagsidebilledet:
Jesper Langberg i Palle Kjærulff-Schmidts farvefilm, »I den grønne skov«. Claus Loof har fotograferet, Klaus Rifbjerg skrevet manuskriptet, og Bent Fabricius-Bjerre komponeret musikken. Peter Steen, Yvonne Ingdal og Morten Grunwald har hovedrollerne, men vi finder også Bodil Kjer og Ellen Winther på rollelisten. Filmen er produceret af Nordisk, og har premiere samtidig med at dette nummer af Kosmorama udkommer. Mere om filmen i næste nummer.

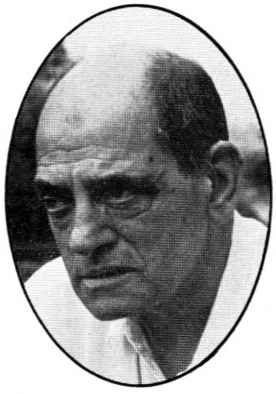


Ikke mindre end fem svenske film af et vist format har haft dansk premiere inden for det sidste halvår af 1967. Det fortjener at blive noteret, og vi indleder en svensk sektion med nogle betragtninger, skrevet specielt til »Kosmorama« af Jonas Cornell, hvis modne debutfilm, »Puss och kram« (Kys og kram), næppe blev bemærket efter fortjeneste herhjemme. Christian Braad Thomsen har haft en samtale med Jan Troell under hans besøg i København, da »Her har du dit liv« fik Danmarkspremiere. Stærk redaktionel uenighed – to for og to imod – har resulteret i anmeldelsen af Vilgot Sjömans »Jag är nyfiken« (s. 113). Endelig redegør Henrik Stangerup for svensk films aktuelle situation s. 100.

BEDSTE FILM 67

Se side 118.

Efter dannelsen af »Sammenslutningen af danske filmkritikere« har kritikerne ved et par arrangementer haft lejlighed til at diskutere filmkritik og -analyse både indbyrdes og med eleverne på Filmskolen, der ved enkelte lejligheder har rettet hårde angreb mod måden, film behandles på i bl. a. avisernes anmeldelser. Også i anden sammenhæng beskæftiger man sig med de samme problemer, der har fået stigende aktualitet med den stadigt mere omfattende filmundervisning i skolerne, og med indførelsen af film som studiefag ved Københavns Universitet. Den nye redaktion af »Kosmorama« har tidligere bekendt sig til en holdning à la det hedengangne »Movie«s, og vi mener, at tiden nu er inde til at give en generel præsentation af filmkritiske holdninger. Søren Kjørup, der vil være »Kosmorama«s læsere velkendt, har påtaget sig denne præsentation, som vi også mener kan betragtes som fundament for en videre diskussion af problemerne.



Skal man dømme efter de seneste forlydender, har Buñuel med »Belle de Jour« alligevel ikke ladet høre fra sig for sidste gang. »Kosmorama« slipper heller ikke Buñuel ud af syne med Morten Piils analyse af »Belle de Jour« i dette nr. (s. 94), dertil finder vi filmen for kompleks og mangetydig. I nr. 84 vender vi derfor tilbage til ham og agter at præsentere flere bidrag til forståelse af filmen.

Indholdsfortegnelse

Søren Kjørup: Filmkritikken. Opgaver og metoder	84
Morten Piil: Buñuels erotiske kalejdoskop	94
Jonas Cornell: As se er at blive set	96
Chr. Braad Thomsen: Samtale med Jan Troell	98
Jonas Cornell: At se er at blive set	96
Henrik Stangerup: For ikke at tale om alle disse svenske film	100
Poul Malmkjær: Små melodier	103
Close/Up	106
Ove Brusendorff: Foredrag for biografdirektørerne	107
Filmene:	
Der junge Törless (Niels Barfoed)	109
A Fine Madness (Jørgen Stegelmann)	110
How to Succeed in Business . . . (Morten Piil)	111
The Big Mouth (Per Calum)	112
The War Game (Ib Lindberg)	113
Jag är nyfiken (Øystein Hjort)	113
Thomas er fredløs (Henrik Stangerup)	114
Premiererne	116
De bedste film i 1967	118
Minikritik	119

Søren Kjørup/

FILMKRITIKKEN

opgaver & metoder

At diskutere film er en naturlig og vigtig ting, hvis man holder af denne kunstart. Man føler, at man må gøre andre opmærksomme på film, der betyder noget for én, og man håber, at andre kan gøre én opmærksom på hele film eller træk ved film, som man ikke selv har opdaget. Ofte vil imidlertid de filminteresserede ikke diskutere film, men snarere hvorledes de selv og andre taler og skriver om film. En sådan diskussion om kritikken er naturligvis mindre væsentlig end en diskussion om filmene, men den er dog af vigtighed, for er det væsentligt, at der tales og skrives om film, er det ikke uvæsentligt at vide, om dette sker på den mest fordelagtige måde.

Det følgende er et forsøg på at ridse op, hvorledes filmkritik i et filmtidsskrift af Kosmoramas type (hvortil hører de fleste kendte tidsskrifter som Sight and Sound, Chaplin, Cinéma 67 og til dels også Cahiers du Cinéma) på fordelagtigste måde kan gribes an — set ud fra mit syn på kritikkens funktion, tidsskriftets muligheder og filmen som kunstart.

Analyse, ikke vurdering

Det turde jo nemlig være klart, at der ikke kan stilles samme krav til kritik i et dagblad eller i et videnskabeligt filmtidsskrift som til kritik i et alment filmtidsskrift. Kritikkens rolle må ganske vist både i det almene tidsskrift og i dagbladet være den at være det tjenende bindeled mellem film og publikum (mens den videnskabelige kritik, der kun kendes sporadisk fra tidsskrifter som Bianco e Nero, Études Cinématographiques og undertiden Cahiers, i højere grad har sit formål i sig selv). Men tidsskriftkritikkens rolle er alligevel en helt anden end dagbladets.

De fleste dagblades kritik er først og fremmest forbrugerorientering. Af dagbladskritikeren kan man forvente en karakteristik og vurdering af filmene til brug for den, der fra tid til anden går i biografen, og som derfor gerne vil vide, hvilke muligheder han har. En af dagbladskritikerens hovedopgaver er at sende folk ind at se de gode film og holde dem borte fra de dårlige. Og dagbladskritikeren er i almindelighed af tids- og pladsmæssige grunde og af hensyn til det brede læserpublikum afskåret fra at kaste sig ud i videregående analyser af filmene.

Tidsskriftkritikken kan da se det som sin opgave at fortsætte sin orientering der, hvor dagbladskritikken må holde op. Tidsskriftets læserskare må forstås som gruppen af de filminteresserede, der ikke blot lader deres biografbesøgs hyppighed bestemmes af, hvornår de mere eller mindre tilfældigt har lyst til at gå i biografen, men som føler sig forpligtet til at holde sig orienteret om, hvad der sker i filmkunsten, og som vil søge at få set så mange af de væsentlige film som muligt. Det er da naturligt for tidsskriftet at bringe den udførlige baggrundsorientering om udviklingen af filmkunsten og om enkelte film og filmkunstnere, som dagspressen kun sporadisk giver. Men dette betyder på den anden side, at den kan undlade at løse den opgave, som dagspressen først og fremmest tager sig af: vurderingen af filmene.

Det skal naturligvis indrømmes, at så længe de store morgenblade og frokostaviserne lader folk, hvis fornemmelse for film er minimal, skrive anmeldelser, kan et tidsskrift som Kosmorama føle sig forpligtet til at optræde som et korrektiv til dagspressens vurderinger. Men alligevel må man indrømme, at det efterhånden trods alt er de færreste væsentlige film, der helt overses i dagspressen; og man må se i øjnene, at tidsskriftets muligheder for at være med til at bestemme publikums filmvalg af tekniske grunde er stærkt begrænsede. Stof til Kosmorama skal være afleveret ca. 1½ måned før, end bladet når frem til læserne, og på dette tidspunkt vil de gode film, der har kunnet behandles, for længst være forsvundet ud i de mere tilfældige distrikts-



»En dyb fornemmelse for komplekse moralske værdier« (Robin Wood om Hawks' »Rio Bravo«)

biografer, og mesterværkerne for længst være helt forsvundet.

Tidsskriftet er nødt til at gå ud fra, at dets læsere har fået set de gode film, når det når frem til dem. En vurdering af filmene er altså overflødig. I stedet må tidsskriftet forsøge at løse den opgave, som dagbladene ikke kan løse: at give den udførlige begrundelse for, at visse film burde ses, altså at give dybtgående analyser af de enkelte film. Tidsskriftkritikkens opgave kan ikke være at *vurdere* film, men at *analysere* dem.

Den engagerede kritik

At filmtidsskriftet først og fremmest skal beskæftige sig med analyser af film, strider imidlertid imod den vel nok gængse opfattelse, at kritik altid i første række er *vurdering*. Mange kritikere vil nok gå med til, at en kvalitetsdom i stjerneform eller på et par linjers prosa ikke i sig selv er meget bevendt og vel derfor mene, at vurderingen bør bakkes op af en analyse, men analysen opfattes af de fleste stadig kun som en fremlæggelse af præmisserne for det egentlige, vurderingen. En af de væsentligste indvendinger mod den gamle Kosmoramaredaktion var, at den ikke altid i tilstrækkelig grad fremlagde en begrundelse for sine vurderinger, – ikke at den opfattede det som sin opgave at give vurderinger.

Den opfattelse, at kritikkens funktion er at vurdere de foreliggende film, kommer naturligvis stærkest frem hos de bevidst socialt eller politisk *engagerede* kritikere, og bygger på et bestemt syn på film (og på kunst i almindelighed), som vel nok Sight and Sound står som den førende eksponent for, men som også den gamle Kosmorama-redaktion har givet udtryk for. Dette filmsyn, denne kunstopfattelse, er flere gange blevet formuleret i Sight and Sounds spalter, f. eks. af *Lindsay Anderson* i den noget eksalterede artikel »Stå frem, stå frem« (efterår, 1956 – oversat i »Se – det er film« III) og ikke så lidt klarere af *Penelope Houston* i artiklen »The Critical Question« (efterår 1960). Penelope Houston går her ind for den opfattelse, at »hvis filmen er en kunstart på samme plan som litteratur og teater, da er det brugen af dens særlige teknik til at give udtryk for ideer, der gør den til dette.«

For Penelope Houston og for mange med hende er kunst et kommunikationsmiddel for ideer. For hende bliver følgelig »kritikkens opgave først og fremmest at undersøge filmen med hensyn til dens ideer og at underkaste disse kommentarens og diskussionens prøve.« Men hun er på sin side ikke så naiv, at hun uden videre sætter filmens ideer lig med dens emne: »Filmens indhold i termer af ideer er lige så meget et spørgsmål om dens holdning som om dens emne, for hvis der ikke er nogen holdning, kan der heller ikke være nogen idé, det er værd at tale om.« Fast står det imidlertid, at »kunst har et uafrysteligt slægtskab med politik« og at film, for så vidt som film er kunst, skal behandles som alle andre politiske meningstilkendegivelser: med vurdering, kommentar og diskussion. Et forsøg på at nærme sig filmen indefra, gennem en æstetisk analyse af »stil og metode« bliver for hende i bedste fald blot et »teknisk« anliggende, i værste direkte farligt.

Synspunktet er i første omgang besnærende, og meget kan tale for det. Det er naturligvis en kendsgerning, at kunstværker, som enhver anden foreteelse, der optager mange mennesker, spiller en vis politisk eller i hvert fald en kulturel rolle. Men på den anden side turde det også stå fast, at kun de færreste af de film, der er af en sådan æstetisk kvalitet, at de kan tages op til behandling i et filmtidsskrift, vil have afgørende mulighed for at påvirke opinionen i negativ eller positiv retning. Mon noget menneske nogen sinde er blevet nazist af at se *Leni Riefenstahls* berømte og berygtede »Triumphs des Willens«, og mon nogen nazist ville have ladet sig omvende, hvis han havde set *Lubitschs* »To be or not to be«? Og mon noget tidsskrift med respekt for sig selv ville finde på at behandle »Mondo Cane«-filmene eller i hvert fald deres efterfølger, »Addio Africa«, om ikke netop for at råbe »fasci-

stisk« efter dem? Det er muligt, at »The War Game« faktisk kan lægge en dæmper på den mest ryggesløse terror-balance-snak, og der er for den sags skyld ingen grund til ikke at give *Peter Watkins* nogle pæne ord med på vejen for hans initiativ – men man må alligevel sympatisere med Frederiksborg Amts Avis' kritikere, der valgte at holde denne film uden for deres, åbenbart først og fremmest æstetisk orienterede, stjernesystem.

Til fordel for et filmsyn som Penelope Houstons tæller det naturligvis også, at den kritiker, der ikke blot giver sin vurdering, men som også er villig til at underbygge den med en diskussion af filmens ideer og især med den analyse, hvoraf det fremgår, hvad da filmens holdning og ideer er, i sin artikel nødvendigvis må bringe en del stof, som den læser kan bruge, der ønsker at orientere sig om, hvad en given film indeholder. Imidlertid må denne læser spørge sig selv, hvorfor det, han kan bruge til noget, behøver at være en biting ved siden af det, kritikeren interesserer sig for. Og hvilken interesse kan læseren egentlig have i at læse Penelope Houstons mening om og diskussion af f. eks. »de sandheder om forhold mellem mennesker og om menneskers plads i samfundet«, som hun finder »defineret på lærredet« i »Pater Panchali«, »Ung flugt« og »Tokyo Monogatari«? For læseren er det i første række interessant at vide, *hvilke* sandheder, der her »defineres« og *hvordan,* og først i anden række, om overhovedet, hvad miss Houston eller en hvilken som helst anden kritiker mener om dem. Naturligvis findes der kritikere, hvis mening om bestemte samfundsproblemer, man altid vil være interesseret i at læse, men disse turde være de færreste. Og læseren kan med god grund spørge sig selv, med hvilken ret Penelope Houston, Lindsay Anderson eller en hvilken som helst anden kritiker giver sig til at diskutere sociale synspunkter med ham og med filmen.

Lindsay Anderson hævder ganske vist i det nævnte essay, at den kritiker, der »blot« er kritiker, og som ikke interesserer sig for at diskutere en films ideologiske indhold »simpelt hen foretager en frivillig lemlæstelse af sig selv.« Svaret herpå må være, at den kritiker, der føler dette som en lemlæstelse, er kommet på den forkerte hylde: han skulle have været politiker, kulturdebattør eller lignende – ikke filmkritiker. Men hvis filmkritikerens følelse af forpligtelse til først og fremmest at tage politisk-ideologisk stilling til film dog ikke udspringer af en frustreret politiker-ambition, men kun af en fornemmelse af, at ethvert menneske nødvendigvis må tage stilling til ethvert fænomen i tilværelsen, kan man imidlertid blot opfordre ham til at undlade at tage stilling i fuld offentlighed og derved også overlade tilskueren til filmen at danne sig sin egen mening. Filmkritikere er vel i den sidste ende filmkritikere i bedste fald, fordi de har viden om og sans for film, må man formode – og næppe fordi de i højere grad end deres læsere og potentielle biografbesøgende har kompetence til at diskutere politiske, sociale eller kulturelle fænomener.

Men et filmsyn som Penelope Houstons forekommer mig ikke blot at overvurdere filmkunstens meningsdannende muligheder, at overvurdere kritikerens kompetence og at undervurdere læsernes sociale bevidsthed og dømmekraft, det forekommer mig også at undervurdere *kunstarten.* For hvilke sandheder er det, der defineres for os på lærredet, hvilke holdninger og ideer er det, der kommunikeres til os, når vi ser film?

I hvert fald får vi i samme nummer af Sight and Sound at vide, at *Losey* i »The Criminal« fortæller, at »der ikke er moralsk forskel på fange og fangevogter« *(Roud);* at *Wilder* i »Nøglen under måtten« forsøger »at sige noget hårdt, skrapt, ironisk og alligevel kommercielt fordøjeligt om elskere, ruffere og kampen for succes« *(Dyer);* at »Shadows« handler om bl. a. »kløften af manglende forståelse mellem sorte og hvide« *(Prouse);* og at »Pickpocket«s tema er »den forunderlige vej til kærligheden, som Michael må gå for at sone sin uforståelige skyld« *(Rhode* – der i øvrigt slutter sin anmeldelse med at hævde, at *Bresson* ikke er kunstner). Og for lige at kigge ind af de egne vindver, så kan vi i Kosmorama 82 læse, at Bressons idé med »En landsbypræsts dagbog« er, at vi skal spørge os selv, bl. a. »Hvor går grænsen mellem godt og ondt og mellem kærlighed og had?« *(Drouzy);* at *Godard* i »Anticipation« som i »Alphaville« giver den enkle morale, at »kærligheden er en syntese« *(Lindberg);* og at »Seconds« rummer »en klar tilkendegivelse af, at den skønne amerikanske dagdrøm er udslettelse« (citeret »fra amerikansk side« af *Malmkjær).*

Ved at citere disse tilkendegivelser ønsker jeg hverken at gøre de pågældende film eller de pågældende kritikere til grin (jeg kunne også have citeret fra nr. 81: »Losey og *Pinter* (synes) at ville fortælle noget pseudo-dybsindigt om, at selv den mest banale hverdag er fyldt med dramatik« *(Kjørup)),* men i stedet at betvivle, at udsagn af denne type på nogen måde udtømmer de pågældende film. Men dette må Penelope Houston og den engagerede kritiker i øvrigt åbenbart mene, siden deres beskæftigelse med film må *slutte* med formuleringer af denne art, hvorfra da diskussionen og kommentaren kan begynde. Hvad jeg ønsker at påpege, er den ringeagt for filmkunsten, der skjuler sig i denne opfattelse, for hvis film virkelig ikke er andet end en »definition på lærredet« af ideer af denne, gennemgående banale type, da er der ikke megen grund til at ofre tid og energi derpå.

Hvad jeg må indvende mod Penelope Houstons opfattelse af kritikken er altså ikke i første række, at hun bekender sig til den liberale, engagerede kritik, men at denne kritik for hende som for andre bedømmere af films ideer og holdning i sidste ende synes at hvile på et filmsyn, hvis konsekvens må være, at film i grunden ikke er stort interessantere end læserbreve.

Robin Woods »ny kritik«

Kritikeren *Robin Wood* har senere angrebet Penelope Houston for netop den her diskuterede artikel i artiklen »Den ny kritik« i tidsskriftet Definition (oversat i »Se – det er film« III), og det er derfor naturligt at vende sig fra miss Houstons opfattelse mod Woods alternativ. Woods manifest har herhjemme såvel som i udlandet været en del diskuteret og i overensstemmelse med dets titel været fremholdt – af begge parter i kontroversen – som ikke blot en ny kritiks, men en ny-kritiks programskrift. Jeg vil da heller ikke påstå, at Wood bruger denne betegnelse helt med urette; han refererer selv til den engelske ny-kritiker *F. R. Leavis,* og han har givetvis i det hele taget modtaget inspiration fra visse strømninger inden for den litterære ny-kritik. Men alligevel vil en nøjere læsning af Woods artikel vise, at det på trods af den overlegne tone, han anvender over for den »kære Penelope«, ikke er så særlig meget, der adskiller de to.

Spørgsmålet om engageret eller ikke-engageret kritik afviser Wood ganske vist skarpt – men med velberåd hu, for han er selv en engageret kritiker. Også for Wood er film kommunikation, også for Wood er kritikkens opgave at vurdere en films ideer og holdninger, eller i hvert fald at »nå ind til en films betydning i forhold til livet, til de moralske og åndelige værdier, den indeholder.« Når Wood sætter *Hawks'* »Rio Bravo« højere end *Wajdas* film, er det fordi Hawks i »Rio Bravo« viser »en dyb fornemmelse for komplekse moralske værdier«, mens man i Wajdas film kun finder »en afskrækkende og hysterisk ekspressionisme, en syg sadisme, der får afløb i en ulidenskabelig protest (og) en total mangel på evne til overbevisende at skildre et erotisk forhold eller til at forstå en kvindelig skikkelse«. Kriterierne er de samme som miss Houstons. Hvad der skiller de to, er for det første, at miss Houston ikke støtter sin opfattelse af »indholdet«, ideerne, på en så dybtgående analyse som Wood; miss Houston lader sig besnære af, at film som Wajdas på overfladen er velmente problemfilm; Wood trænger ind herunder og forsøger at vise, hvilke film, der for en dyberegående analyse viser sig at være de moralsk set mest accep-



»Man kan ikke skrive om film som »Pather Panchali«, »Ung flugt« eller »Tokyo Monogatari« uden at beskæftige sig med den måde, hvorpå visse sandheder om forhold mellem mennesker og menneskers plads i samfundet defineres på lærredet.« (Penelope Houston) – Fra Truffauts »Ung flugt«.

table, og derfor må Wood forkaste mange af de film, miss Houston holder af, og omvendt. Og for det andet skilles deres synspunkter derved, at Wood ikke så meget ser det som sin opgave at diskutere og kommentere en films holdning som at gøre rede for den; han er villig til at lægge sit moralske standpunkt frem: at »humanistiske« film er bedre end »sygt sadistiske«, men han ofrer ikke sine spalter på en diskussion af disse holdninger; hans moralske udgangspunkt sætter sig først og fremmest igennem ved udvalget af de film, han gider beskæftige sig udførligt med.

Men lige som den engagerede kritiker synes Robin Wood ikke ud fra sit synspunkt at kunne besvare spørgsmålet, hvorfor vi skal interessere os for kunst eller specielt for film, på fyldestgørende måde.

Miss Houston mener, at vi skal interessere os for film, fordi der i film kommuniceres ideer; Wood mener, at »hvis vi er interesseret i filmkunst, ser vi »Rio Bravo«, »Rear Window« eller »Touch of Evil« for at få indsigt i Hawks' eller *Hitchcocks* eller *Welles'* livsopfattelse.« Men Wood synes ikke at kunne gøre det klart, hvorfor vi skal interessere os for disse instruktørers livsopfattelser – og hvorfor vi behøver at se film, for at få indsigt i dem. Skal man tro Wood, da kan Hawks' livsopfattelse karakteriseres som en »højsindet, positiv humanisme«, Hitchcocks bygger på en »dyb erkendelse af social ansvarlighed«, og Welles beskæftiger sig med en »blotlæggelse af korruptionens kilder« i sine sidste film. Hvad kan man sige hertil andet end: Nå! – ligesom til den foregående opremsning af ideer og temaer i en hel række film? Og hvorfor skal vi se de tre instruktørers film, nu vi allerede, ikke mindst takket være Wood, har fået indsigt i instruktørernes livsopfattelse? En konsekvens af Woods filmsyn og kritiske opfattelse synes at være, at den gode analyse af en film gør et gennemsyn af filmen overflødigt; man ved jo allerede, hvad den rummer. Man kan hertil måske svare, at man må se filmene for at få den fulde indsigt i instruktørernes livsopfattelse, der ikke sådan kan udtrykkes med en enkelt sentens. Meget vel da – men hvorfor skal vi så se mere end en enkelt eller et par stykker af hver instruktørs film, hvis vi først har forstået dem?

Absurditeter af denne type synes at være konsekvensen af Woods filmsyn, således som han har udformet det i teorien: vi ser film *for at få indsigt i* kunstnernes livsopfattelse. Hans praktiske kritik, som den kommer frem i hans bog om »Hitchcock's Films« og f. eks. i analysen af »Rio Bravo« (der også kan læses i »Se – det er film« III) synes imidlertid at være en anden: vi ser film *for at opleve* livsanskuelsen gennem værket. Denne opfattelse synes at bygge på den også herhjemme slavisk fremførte påstand, at form og indhold ikke kan skilles; film er som kunst i almindelighed ganske vist kommunikation af ideer og holdninger, men denne kommunikation er, fordi den foregår i et kunstnerisk medium, af en så speciel karakter, at den umuligt kan udformes gyldigt på anden måde, altså heller ikke i sproget. Man kan retfærdigvis ikke sige, hvad der kommuniceres (kun antyde med en banal vending: en højsindet humanisme osv.), for form og indhold er uløseligt forbundne, kommunikationen er hele filmen og kan kun opfattes gennem denne.

Dette synspunkt vil naturligvis være et glimrende svar til Penelope Houston, for hvis vi ikke kan udtrykke filmens ideer i sproget, kan vi naturligvis heller ikke diskutere og kommentere dem. Men synspunktet forekommer mig at anspænde vort begreb om kommunikation og om ideer så stærkt, at vi næppe med rimelighed kan sige, at vi taler om det samme, når vi taler om »kunstnerisk kommunikation«, som når vi taler om kommunikation af ideer i en almindelig sproglig debat. At tale om kommunikation, hvor man ikke kan sige, *hvad* der kommuniceres, er meningsløst, ligesom det er meningsløst at tale om ideer, der principielt ikke kan udtrykkes i sproget. Men hvad værre er: synspunktet synes at gøre sig selv overflødigt, netop hvis det er holdbart. Hvis vi går i biografen for at opleve kommunikationen af nogle ideer, der simpelt hen er hele filmen og uadskillelige fra denne helhed, hvorfor da ikke hellere sige, at vi går i biografen for at opleve *filmen?* At skyde et led af en ikke nærmere definerbar kommunikation ind imellem filmen og vor oplevelse af den forekommer kun nødvendigt, hvis man for enhver pris vil fastholde, at kunst i første række er netop kommunikation af ideer og holdninger.

Robin Woods fortjeneste ligger på det teoretiske plan i at have understreget analysens betydning, at have understreget, at det egentlige indhold i en film ikke er det, man også kunne have uddraget ved at læse manuskriptet, men noget, der udtrykkes gennem filmen, som den er iscenesat, og som den toner frem på lærredet og i højttalerne. Men i teorien er Wood, på trods af, at han i sit programskrift understreger filmens slægtskab med musikken snarere end med litteraturen, stadig bundet af en ældre og for mig at se uheldig kunstopfattelse, der ser kunst i første række som et medium for kommunikation af kunstnernes livssyn, hvorfor et hvilket som helst andet medium, Playboy-interviews, essays osv., synes at kunne være lige så spændende. Og Robin Woods praktiske fortjeneste ligger i, at han dels har vist, hvor langt og hvor dybt man kan nå i forståelse af en film gennem en analyse, dels synes at have drevet sit eget teoretiske synspunkt *ad absurdum*.

Cahiers du Cinéma

Robin Wood og hans kolleger ved Definition og Movie betragtes almindeligvis som Cahiers du Cinémas engelske elever, og der er derfor grund til at kaste et blik på den opfattelse af filmkunsten og af filmkritikkens virksomhed, der hersker i Cahiers' spalter. Opfattelsen herhjemme af Cahiers – blandt såvel venner som fjender af tidsskriftet – er nok især



»En dyb erkendelse af social ansvarlighed« (Robin Wood om Hitchcocks »Skjulte øjne«).

præget af den gamle Kosmorama-redaktions forklaring på fænomenet (i Kosmorama 51), en forklaring, som den i øvrigt havde overtaget fra Richard Roud (Sight and Sound, efterår 1960): engelsk kritik er traditionelt en engageret indholdskritik, og således også filmkritikken i Sight and Sound; fransk kritik er traditionelt formkritik, og således også filmkritikken i Cahiers. Men dette er en misforståelse af kritikken i Cahiers, der er lige så meget en indholdskritik som Sight and Sounds. Hvad *Rohmer* og *Chabrol* i deres bog om Hitchcock finder så enestående ved denne instruktør er ikke hans formelle eller tekniske mesterskab som sådant, men hans udnyttelse af dette til »at lade os tage del i den svimmelhed personerne føler . . . og bag denne svimmelhed at vise os dybden af en moralsk idé«. Hvad der skiller Sight and Sounds linje fra Cahiers er det samme, som skiller Penelope Houston fra Wood: Sight and Sound finder en films idé eller indhold i overfladehandlingen, således som den også kunne uddrages af manuskriptet, mens Cahiers finder filmens indhold i hele filmen, således som den fremtræder på lærredet. *Jacques Rivette* har givet en udmærket formulering af dette i kritikdiskussionen i Cahiers 126, december 1961, hvor han siger: »Man har ofte anklaget Cahiers for at forsvare den rene iscenesættelse: dette er ikke sandt. Det, vi prøver at sige, er tværtimod, at en film er en helhed. Der er ikke på den ene side et indhold og på den anden en teknik, der er et udtryk, og hvis filmen er lykkedes, så er dette udtryk en helhed.« Cahiers-folkenes teoretiske udgangspunkt svarer altså fuldt ud til det, jeg mener at kunne finde bag Robin Woods praktiske kritik – og det må da også være modtageligt for de samme indvendinger.

Det, der adskiller Wood fra Cahiers-folkene, er altså heller ikke, at Wood er englænder og dermed indholdsæstetiker, Cahiers-folkene franskmænd og dermed formæstetikere, men at Wood er englænder og dermed ret forsigtig, ret udførlig og temmelig konkret i sine analyser, mens franskmændene ofte hengiver sig til de store syner, de store armbevægelser og demonstrationen af et kun halvt eller slet ikke fordøjet filosofisk og kulturhistorisk begrebsapparatur. Dette har ført til Cahiers-kritikkens pletvise uhyrligheder, hvoraf den bedst kendte er deres *politiques des auteurs,* der netop var en *politik,* og som allerede i 1961 var forladt, i hvert fald i teorien (onde tunger vil vide, at det sidste sted denne politik overlevede, såmænd var i det gamle Kosmorama, f. eks. i *Ib Montys* forsvar for Hitchcocks »Marnie« og »Torn Curtain«).

Hverken Woods eller Cahiers' filmopfattelse synes altså at kunne give et egentligt alternativ til Sight and Sounds, men blot en korrektur, der bringer indholdsæstetikken bort fra den overfladiske »litterære« hen mod en mere »filmisk« og dermed naturligvis langt mere tilfredsstillende form.

Kunst er oplevelse

Det kunst- og kritiksyn, jeg vil stille op over for det erklæret engagerede og det mere analytisk orienterede, men dog stadig idé-betonede, turde vel efterhånden begynde at tone frem. Det er et kunstsyn, der i højere grad end Woods synes at ligge i forlængelse af den centrale strømning i den amerikanske ny-kritik inden for litteraturen, som den i teorien fremstilles af *I. A. Richards* og især *René Wellek* og i praksis ses hos *Cleanth Brooks* og *R. P. Blackmur.* Og det er en opfattelse, jeg inden for filmkritikken finder bekræftelse for hos Movie-kritikerne *Ian Cameron* og *V. F. Perkins.*

Jeg mener ikke, at en films form og indhold kan skilles i en analyse, eller med andre ord at begreberne form og indhold begge skulle være tomme. Naturligvis kan form og indhold adskilles, naturligvis kan de fleste film siges at have et vist indhold, en handling, et tema, en holdning, en idé, der er udtrykt i en vis form – men formen og indholdet er ikke uafhængige variable. Filmens form eller struktur er jo netop strukturen af indholdselementerne, og indholdselementernes egentlige betydning fremgår netop af, hvorledes de indgår i strukturen. Ændres formen, ændres indholdet også og omvendt, men dette forhindrer ikke, at man skulle kunne sige, hvilket indhold der i et givet tilfælde foreligger uden samtidig at diskutere formen, eller hvilken stil en film har, uden samtidig at diskutere indholdet.

Jeg mener altså ikke, at det skulle være meningsløst med en vis løs sprogbrug at sige, at visse ideer og holdninger finder udtryk igennem en bestemt kunstnerisk form, at f. eks. *Buñuels* film viser en tro på seksualitetens betydning i menneskelivet eller Hawks' film udtrykker beundring for det professionelle. Men jeg mener for det første, at hvad film indeholder af ideer og holdninger af denne type, ikke nødvendigvis behøver at være noget, kunstneren vil meddele os med sit kunstværk, og specielt, at det er ligegyldigt for analysen, for forståelsen af kunstværket, om *kunstneren* vil meddele os dette eller ej. Hvad kunstneren vil meddele os, får man naturligvis bedst at vide ved at spørge ham selv; men dette er ligegyldigt i forhold til forståelsen af kunstværket, for enten er meddelelsen adækvat udtrykt i filmen, og da behøver vi ikke at vide noget om kunstnerens intention for at opfatte den, eller også udtrykker kunstværket noget andet eller slet intet, og da er kunstnerens intention helt uvedkommende for forståelsen (selv om den stadig kan være interessant af andre grunde). I en vis løs sprogbrug kan man naturligvis sige, at alt, hvad der udtrykkes i et kunstværk, meddeles os af den kunstnerisk ansvarlige, i filmen altså af instruktøren. Men ved at bruge vendinger som »Buñuel fortæller os om det stagnerede borgerskabs rituelle tilværelse ved at vise ankomstscenen i begyndelsen af »Morderenglen« to gange«, løber kritikeren unægteligt risikoen for at blive til grin, når Buñuel lader forlyde, at scenen kun vises to gange, for at filmen kunne komme op på normal længde. Naturligvis er det stadig muligt, at *filmen* fortæller os noget om borgerskabet på denne måde, men det er næppe rigtigt, at Buñuel gør det.

For det andet mener jeg, at grunden til, at vi faktisk holder af filmkunsten eller af en hvilken som helst anden



»Vertigo« – »Det er Hitchcocks kunst at lade os tage del i den svimmelhed, personerne føler ... og bag denne svimmelhed at vise os dybden af en moralsk idé« (Chabrol og Rohmer)

kunstart, umuligt kan være, at kunstværker meddeler os eller konfronterer os med ideer og holdninger af den type, som man kan finde i dem, selv om naturligvis en bestemt films indhold i det enkelte tilfælde kan være en god begrundelse for at se den. Jeg er ikke blind for, at mit verdensbillede ville have været meget anderledes, hvis jeg ikke havde set alle de film og læst alle de romaner, som jeg faktisk har set og læst. Men når de fleste af os ikke vil lade en lejlighed gå fra os til ikke blot at se, men også at gense og atter gense *Ford*-film som »Diligencen«, »My Darling Clementine« og »Karavanen«, kan det umuligt være for at checke på den smukke humanisme, disse film udtrykker, eller for at genopfriske erindringen om visse sociale forhold i USA i sidste århundrede eller om, hvordan der ser ud i Monument Valley. Det må have andre grunde, at vi vil bruge tid og penge på at gense disse film. Det må være vor trang til at *genopleve* filmene, til at genopleve deres vekslende stemninger, deres poesi, de gribende øjeblikke som under forteksterne til »Karavanen«, hvor vi ser vognhjulene køre forbi, og da pludselig en hund kommer ind i billedet, den vidunderlige dansesekvens i »My Darling Clementine«, det fantastiske indianeroverfald i »Diligencen«; når vi igen og igen kan se disse film, må det være for den oplevelse det er at følge deres smukke forløb, for at genopleve ethvert enkelttræk, fra det mindste til det største, fra et nærbillede af Wyatt Earp eller et *long-shot* af karavanen i det kæmpemæssige landskab til filmenes lange, smukke bue fra indledning til slutning. Og vi holder af »Politiets blinde øje«, vel nok næppe fordi denne film peger på nogle af korruptionens kilder, men nok snarere på grund af den stærke oplevelse den facetterede historie giver, udtrykt i det voldsomme lyd- og billedsprog. Naturligvis er det vanskeligere at tale om noget så uhåndgribeligt som oplevelser end at nævne »de moralske og åndelige værdier«, filmene måske også indeholder, ved deres i grunden banale navne, der oven i købet udsletter de fleste forskelle mellem de enkelte film. Men man bør ikke bedrage sig selv på dette punkt. Hvad der gør kunst værdifuld, er ikke de træk ved kunsten, der også findes i andre fænomener og mange steder endog i renere og stærkere form, men det, der er specielt for kunsten. Og det, hvorved kunst adskiller sig fra alle eller næsten alle andre fænomener i tilværelsen, er, at kunsten kan give os en særlig type oplevelser, som måske nærmest er af musikalsk karakter, oplevelser, som ganske vist godt kan karakteriseres noget nærmere end ved den blotte betegnelse »kunstneriske oplevelser«, men som jeg dog alligevel uden videre vil gå ud fra, at enhver læser af Kosmorama må kende.



»Vor trang til at genopleve (. . .) den vidunderlige dansesekvens i John Fords »My Darling Clementine«.«

Den ideale filmkritik

Det er klart, at et filmsyn som dette, som jeg vel at mærke ikke opfatter som mit private særstandpunkt, men som det, de fleste af os har, hvis vi snarere skal kendes på vore gerninger end på hvad vi siger, må få konsekvenser for, hvorledes den ideale filmkritik bør tage sig ud. Styrken af vor oplevelse af en film må naturligvis være afhængig af, dels hvor meget filmen kan give, dels hvor meget vi er i stand til at modtage. Da nu kun dagbladskritikken med sine vurderinger kan gøre opmærksom på de mest givende film, må opgaven for tidsskriftkritikken være den med sine analyser at vise, hvorledes en given film fordelagtigst kan opleves.

Denne opgave forekommer da også så meget desto mere påtrængende som det synes at være en kendsgerning, at de fleste almene biografbesøgende og også mange af de specielt filminteresserede har vanskeligt ved simpelt hen at opfatte de mange ting, der rent konkret sker i biografen, og derfor ikke er i stand til at opleve så meget ved en given film, som man kan opleve. Det skal indrømmes, at dette kan lyde som en noget farisæisk påstand om, at kun de sjældne få er i stand til at opleve film »rigtigt«, men der er i grunden intet mærkeligt i, at den specielt filminteresserede skulle være dårligere udrustet til at få det fulde udbytte af film end den specielt litteraturinteresserede af litteratur. At læse en litterær tekst er trods alt noget, man – mere eller mindre godt, men vel stadigt bedre – lærer i skolen. Filmkundskab har man endnu kun i de færreste skoler – og efter filmkundskabslitteraturen at dømme gribes denne undervisning vist temmelig bagvendt an. Og endelig er film jo en langt mere sammensat kunstart end litteraturen og de andre kunstarter; kun operaen arbejder med en blanding af så mange forskelligartede elementer.

Et filmtidsskrift kan gå ud fra, at dets læsere er specielt interesserede i film og altså også interesserede i at få så meget ud af de film, de ser, som det er muligt. Dette kan tidsskriftet hjælpe dem til ved at bringe analyser af filmene, og disse analyser må i almindelighed godt kunne tillade sig at være udførlige. De må være analyser, der i princippet behandler alle



»Et long-shot af karavanen i det kæmpemæssige landskab« (John Fords »Karavanen«)

de aspekter af en film, der giver anledning til oplevelse, og ikke blot dem, hvorved filmens eventuelle indhold af ideer og holdninger fremtræder. Den ideale filmkritik i et filmtidsskrift må være den, der giver læseren de bedste redskaber i hænde til at opleve de væsentlige film så dybt og så rigtigt som muligt.

Det kommenterende referat

I praksis kan naturligvis kun den videnskabelige, ikke den mere almene tidsskriftkritik behandle *alt,* hvad der sker i en film. Resultatet skulle jo også gerne være læseligt. Den almene tidsskriftkritik må forsøge at koncentrere sig om de ting, der er helt væsentlige i filmen, og som man kan formode ikke enhver uden videre vil lægge mærke til. Det er klart, at handlingen, især i en lidt dybere forstand end »overfladehandlingen« eller »manuskripthandlingen« i almindelighed vil være en films vigtigste element. Mange kritikere foretrækker da også at bygge deres kritik op som en uddybende gennemgang af handlingen og herved altså skabe, hvad man kalder »det kommenterende referat«. Især i større dagbladsanmeldelser møder man denne form, men også i et tidsskrift som det gamle Kosmorama; Ib Montys gennemgang af Fords »Syv kvinder« i nr. 80 kan stå som et eksempel på et stærkt udvidet kommenterende referat.

Metoden kan være farlig i et dagblad, hvor der oftest kun er plads til at trække én eller et par enkeltheder frem til nøjere gennemgang, hvorfor referatet og dermed hele anmeldelsen kan få en tendens til at kæntre. I et tidsskrift kan man imidlertid, således som Montys gennemgang viser, i referatets løb trække mange enkeltheder frem og underkaste dem en nøjere analyse, uden at helheden brydes. På den anden side forekommer den strenge holden sig til handlingsforløbet i nogen grad overflødig i et tidsskrift, hvor man går ud fra, at læseren for længst har set den behandlede film første gang. Og nok er handlingen ofte det væsentligste element, men den er samtidig det lettest fattelige. Ofte vil det derfor være nok så godt i en analyse at betone et tværgående element, hvilket vanskeligt kan lade sig gøre i et kommenterende referat. Et bestemt tema kan gå igen flere gange i filmen og kunne derfor måske med fordel behandles på én gang. Man kunne her tænke på forholdet mellem drøm og virkelighed i »Belle du jour«. En bestemt inddeling af filmen kan det være praktisk og klogt at understrege helt for sig selv, som f. eks. de fem »akter« i »Alexander Nevskij«. Eller filmen kan være opbygget omkring en kernesituation, som man følgelig med fordel kan behandle først for så herudfra at trække forbindelseslinjer til det øvrige af filmen. Man kunne her tænke på det centralt placerede tilbageblik til bokseringen i »Den tavse mand«, et tilbageblik, der kaster et helt nyt lys over alt, hvad vi indtil da har set, og som lader os forstå resten af filmen helt anderledes, end vi ville have forstået den uden dette. Selv om man altså næppe kan fremføre noget principielt imod det kommenterende referats form, kan man altså påpege, at det ofte vil kunne stille væsentlige træk i en film i skyggen af det element, der i hvert fald er det lettest tilgængelige, og som derfor i sig selv kræver mindst behandling, nemlig handlingen.

»MOVIE« om filmkritik

Jeg tror, at vi alle prøver at skrive kritik, der er nyttig, hvad enten man er enig eller ej, – kritik, der antyder flere spørgsmål end den besvarer.

Vort mål er at give folk midler i hænde, hvormed de kan danne deres egen mening. Vi prøver at forklare, hvad vi ser i en film for at en læser kan måle dette mod sin egen oplevelse af en film og danne sin egen mening, snarere end at give ham færdige meninger.

Mit kriterium for god kritik er ikke, at jeg er enig med den, men at den fortæller mig noget, jeg ikke har lagt mærke til, om en film, selv om jeg har set den adskillige gange.

Vi forkaster den opfattelse, at kritikkens opgave er at uddanne smagen. Vi hjælper ikke folk til at vide, hvilke film der er rigtige og hvilke forkerte, men til at se, hvad der er i en film.

V. F. Perkins og Ian Cameron i Movie 8, april 1963.



»Man må også forklare, at den »mareridtagtige« kvalitet fremkommer ved den konsekvente brug af sort over for hvidt i billedet« (Janet Leigh i Welles' »Politiets blinde øje«).

Den konkrete analyse

Hvordan kritikeren end vil opbygge sin analyse, er det af største betydning, at den bliver så konkret som muligt. Form og indhold er snævert forbundne i oplevelsen, og kritikeren må derfor hele tiden sørge for, at en analyse af indholdet underbygges med en henvisning til netop de konkrete »formelle« ting, der sker på lærredet og i højttalerne; og formen kan heller ikke analyseres, uden at det gøres klart, at den er en form af indholdselementer. Kritikeren må gøre opmærksom på disse ting, fordi det er dem, den almindelige tilskuer ofte ikke vil få øje på, og som han netop har brug for for at kunne uddybe sin oplevelse.

Det er altså ikke nok at forklare, *hvilken* kvalitet en bestemt scene har, eller *hvad* der udtrykkes i den, eller *at* den hænger sammen med visse andre scener, for dette fortæller kun læseren, hvad kritikeren har oplevet eller forstået uden at give ham mulighed for selv at opleve eller forstå noget lignende. Det er altså ikke nok at sige, at der i motelscenen i »Politiets blinde øje« sker det, at en gruppe læderjakker »i en mareridtagtig sekvens« trænger ind til *Janet Leigh;* man må også forklare, at den »mareridtagtige« kvalitet fremkommer ved den konsekvente brug af sort over for hvidt i billedet. Og det er ikke nok at sige, at hver figur i »Lola« har sit musikalske tema, der ledsager dem. Man må også gøre opmærksom på en så konkret ting, som at den hjemvendte elsker og far ledsages af 2.-satsen af *Beethovens* 7. symfoni (ikke fordi dette er *fint,* men fordi det nu engang *er* den), og at fremkomsten af denne sats på lydsporet hver gang fortæller os, at nu kommer han snart frem på lærredet; et enkelt sted i filmen vil man næppe overhovedet opdage ham, hvis man ikke er opmærksom herpå (han sidder beskedent i et hjørne af den café, hvor *Marc Michel* køber cigaretter til Lola), og hele slutoptrinets forvisning om, at *nu* kommer prinsen og løser alle problemerne, vil næppe kunne opleves fuldt ud, hvis man ikke er opmærksom på Beethoven. Også kildren i maven kan have æstetisk effekt (man er spændt: hvornår kommer han . . .), og enhver tilskuer til »Lola« bør have mulighed for at opleve dette.

At overfortolke et kunstværk er at mene at se noget i det, der ikke er der – og når mangen en biografbesøgende vil have indtryk af en tendens hos filmkritikere til at overfortolke filmene, skyldes det ofte, at kritikerne kun skriver, *hvad* de har fået øje på, men ikke helt konkret *hvor;* læseren har ikke mulighed for selv at se disse ting. Men kritikerens opgave bør netop være at give læseren mulighed for at opleve det samme, som han selv har oplevet, ikke kun at fortælle ham, hvad han selv har oplevet.

Klippebordsanalysen

Modstandere af den form for kritik, der her foreslås, vil hævde, at den gennemgribende analyse kræver, at man får filmen i klippebord, og at den i øvrigt kun vil være en *teknisk* analyse, der ikke får fat i det kunstnerisk væsentlige. Begge dele er forkert. En klippebordsanalyse ville givetvis nærmest være at karakterisere som en teknisk analyse, men det er ikke denne, det her drejer sig om. Den kritiske analyse af en film bør være en *æstetisk* analyse, en analyse af filmen, således som den opleves under de omstændigheder, hvor den opleves som kunst, nemlig i biografen. Dette betyder dog ikke, at det ikke undertiden kan være en fordel at få en film i klippebord, simpelt hen fordi det, at man der kan køre en enkelt sekvens adskillige gange lige efter hinanden og måske i nedsat tempo, vil kunne spare en del gennemsyn i biografen. Men alligevel må det stå fast, at enhver enkelthed, der *kun* kan opfattes i klippebordet og ikke i biografen, er uden interesse.

Det er altså ikke en teknisk, men en æstetisk analyse, man bør forvente af kritikeren. Hvorledes en bestemt effekt teknisk er frembragt er fuldkommen ligegyldigt; hvad der tæller, er kun den æstetiske effekt. Det er således ligegyldigt, om en *travelling,* en kamerakøretur, er sket med en kameravogn på skinner eller på gummihjul, i en rullestol eller med håndholdt kamera, hvis dette ikke kan ses på lærredet (det håndholdte kamera kan dog give anledning til billedrystelser, der er af æstetisk interesse). Og hvor man *kan* se forskel, også uden at være uddannet i branchen, som man kan mellem en normal halvnær optagelse og en optagelse af samme felt med teleobjektiv (fordi tele-billedet mangler dybde), dér har forskellen mellem det sete, ikke forskellen mellem de to objektiver, mellem de benyttede tekniske metoder, interesse. At brugen af det flade telebillede kan være æstetisk relevant (og ikke blot en bivirkning af en praktisk teknik) kan man f. eks. se i *Kurosawas* »Yojimbo«, hvor snæverheden i landsbyen understreges af fladheden i billederne.

Den kritiske terminologi

Imidlertid rører den, der vender sig mod den minutiøse analyse med det argument, at den »kun« er teknisk, ved et

kildent punkt, nemlig det, at analysen næsten kun kan foregå i tekniske termer, selv om det ikke er teknikken i streng forstand, der analyseres. Jeg har allerede nævnt »travellings« og »tele-objektiv«, begge to tekniske termer, der ofte dukker op i æstetiske analyser, hvor de i og for sig ikke har noget at gøre. Man hverken ser eller hører et kamera, når man er i biografen, lige så lidt som man ser eller hører et tele-objektiv eller et hvilket som helst andet objektiv. Hvad man ser, er ikke en kamerabevægelse, men en forskydning af motivet på lærredet; hvad man ser, er ikke et tele-billede, men et fladt billede. Og ikke en gang et *klip* ser man, men kun et billedskift eller motivskift. Det forekommer mig meget uheldigt, at filmkritikeren i øjeblikket ikke har en film-æstetisk terminologi til sin rådighed, men må tage sin tilflugt til den terminologi, der af praktiske grunde eksisterer for filmens teknikere og kunstnere. Dette er uheldigt, dels fordi man ved at benytte den tekniske terminologi giver indtryk af, at man analyserer noget andet end det, man egentlig analyserer, dels fordi den tekniske terminologi ofte slet ikke slår til for den præcise æstetiske analyse, og endelig fordi analysen læst som en teknisk analyse ofte simpelt hen vil være forkert (branchens folk er altid lamslået over kritikerens tekniske uvidenhed).

Mangelen på en kritisk terminologi føles stærkt i dag. Det ville givetvis være en stor fordel, om kritikerne bevidst gav sig til at arbejde hen imod dannelsen af et egentligt filmkritisk begrebsapparatur, og om de efterhånden kunne enes om anvendelsen af en række entydige termer. Formålet med dette skulle naturligvis ikke være at udvikle endnu et fagsprog, som kun kritikerne selv kunne forstå, men at udvikle et klart sprog med termer, der også for den læge læser så indlysende som muligt kunne betegne de ting, han kender fra lærredet. Desværre må man erkende, at før et brugbart kritisk begrebsapparatur er udviklet, kan man næppe på helt tilfredsstillende måde analysere film æstetisk.

Den gode skribent

Mange vil indvende mod opfattelsen af kritik som analyse, at den forudsætter en kritiker uden personlighed og stil, og at dens konsekvens vil være en kritik, der er ulidelig at læse. Men sådanne indvendinger rammer kun den dårlige analytiske kritik, ikke den gode. Naturligvis kan analytisk kritik være ulidelig at læse, men det kan også den impressionistiske kritik, hvor en mindre begavet skribent absolut vil fortælle læseren, hvor rystet han er over et værk. Som enhver anden form for kritik kræver den gode analytiske kritik den gode skribent. Kritikkens opgave er her som andetsteds at være bindeled mellem kunst og publikum, og den gode analytiske kritiker er da den, der i en læseværdig form er i stand til at give udtryk for de ting, han har fået øje på i et kunstværk. Hvis nødvendigheden af at bringe konkrete eksempler og analyser forhindrer en kritiker i at udfolde sig så frit og inciterende, som han gerne ville, er det nok enten fordi han slet og ret er en dårlig kritiker, eller fordi han lægger større vægt på den personlige udfoldelse end på at tjene kunstarten ved at tjene dens publikum.

Men enhver kritiker, der holder af den kunstart, han behandler, fordi den har givet ham store oplevelser, og som ser sin kritikervirksomhed som et forsøg på at hjælpe andre, ikke til at få del i hans oplevelser, men til selv at få lige så store oplevelser, vil også vide, at hans eget forhold til kunstarten og til de enkelte kunstværker uddybes og gøres rigere, når han beskæftiger sig med dem på denne måde.

I den sidste ende skriver måske også den analytiske kritiker ikke mindst for sin egen skyld.



»Den hjemvendte elsker og far ledsages af 2.-satsen af Beethovens 7. symfoni . . .« (Jacques Demys »Lola«)

Morten Piil /
BUÑUELS EROTISKE KALEJDOSKOP



Luis Buñuels produktion i halvtredserne og tresserne har udviklet sig mod en stadig mere mystificerende mangetydighed, der kulminerer i hans efter egen påstand sidste film, »Dagens skønhed«. Her splintres den traditionelle kontinuerlige fortællestil til et kalejdoskopisk portræt af en frigid bourgeoisi-frue. Buñuels mest entydige film er samtidig dem, der mest positivt udtrykker hans moralske og ideologiske idealer – »Robinson Crusoe« (1952), »Cela s'appelle l'aurore« (»Mod ny dag« 1955) og »La mort en ce jardin« (»Døden i junglen« 1956). I disse værker er man ikke i tvivl om, hvilke værdier, den efter sigende rent destruktive Buñuel hylder: den sociale solidaritet og oprørstrang, den kødelige kærlighed med dens deraf følgende ømhed, venskabet på trods af sociale og racemæssige barrierer.

Buñuels senere film er derimod bemærkelsesværdige for deres totale mangel på »helte« eller blot umiddelbart sympatiske figurer, deres stadig snævrere indkredsning af et lukket univers. »Morderenglen« er en skematisk fremstilling af bourgeoisiets ritual-mareridt og hæmmes blandt andet af utilstrækkelige skuespilpræstationer; i »En kammerpiges dagbog« henlægges handlingen til et korrupt trediver-miljø, som kammerpigen åbenlyst er en del af; og med »Dagens skønhed« har Buñuel leveret *sin* »I fjor i Marienbad«, en Resnais-film, han for øvrigt sætter højt. Den idealistiske fattiglæge fra »Cela s'appelle l'aurore« er blevet til en bleg, fantasiløs og erotisk uduelig hospitalslæge, og hele filmens øvrige univers synes at være en afspejling af en ung, ikke nærmere karakteriseret bourgeoisi-frues drømmende bevidsthed. For første gang *isolerer* Buñuel det erotiske tema, piller det ud til speciel betragtning i sit entomologiske mikroskop. Og samtidig blander han de fortælletekniske kort på en måde, der på én gang gør filmen lysende klar og frustrerende kompliceret.

Jeg har set »Dagens skønhed« to gange og har begge gange forsøgt mig med en ny fortolkning, men i sidste ende finder jeg ikke nogen af dem fuldt ud tilfredsstillende. Den mest indlysende årsag til filmens mangetydighed er dens forkastelse af den sædvanlige filmsyntaktiske skillelinje mellem drømte og virkelige afsnit. Ingen ultra-nærbilleder eller tåge-bølger her – kun en helt misforstået kursivering af de danske undertekster. Under første gennemsyn synes filmen imidlertid ikke at byde på uoverstigelige fortolkningsvanskeligheder – der lader trods alt til at være en nogenlunde logisk skillelinje mellem fantasi- og virkelighedsafsnittene.

Ifølge denne »umiddelbare« tolkning er Séverine en ung fransk bourgeoisifrue, gift med en arbejdsom læge, tilsyneladende frigid som følge af chokerende seksuelle barndomserfaringer, og afvisende over for ægtemandens (ganske vist ikke særlig fantasifulde) forsøg på at tø hende op erotisk. I stedet hengiver hun sig til ekstravagante, masochistiske drømme og fantasier, hvor manden viser sig mere aktiv. Da hun en dag erfarer, at en af hendes veninder gør tjeneste på et bordel, føler hun sig uimodståeligt fristet til at følge venindens eksempel, og på et lille intimt pariserbordel får hun om eftermiddagen mellem 14 og 17 endelig tilfredsstillet sine seksuelle længsler Denne forsinkede erotiske vækkelse får hende samtidig til at føle sig nærmere knyttet til ægtemanden, men en af hen-

des kunder, en brutal, ung gangsterspire med smag for erotiske specialiteter, har forelsket sig besættelsesagtigt i hende og skyder hendes mand ned, da hun afviser ham. Ægtemanden såres alvorligt og ender i rullestol med stærkt svækket syn, og alt tegner til, at en nu sortklædt Séverine vil passe og pleje ham med dydig uegennytte. Men en ældre, forsmået bejler dukker op, fortæller den syge ægtemand om Séverines dobbelttilværelse, hvorpå hun begynder at drømme igen – men denne gang er drømmen uden erotiske overtoner, blot en fantasi om en rask, venlig og forstående ægtemand.

Jeg mener ikke, at det er muligt at forsvare filmen tilfredsstillende på grundlag af en sådan tolkning. Buñuel har i hvert fald aldrig før arbejdet med så forenklede melodramatiske grundmønstre og en så skematisk menneskeskildring. Lægen er en anonym pap-personifikation af den gode viljes magtesløshed, og bordelværtinden ligger med sine lesbiske tendenser og forretningsmæssige trusler meget tæt op ad et helt galleri af lignende figurer i billige bordel-film. Gangsterne ville næppe kunne nå langt i Paris, før de blev arresteret – i den grad er de, hvad angår klædedragt og fremtoning i al almindelighed, skildret som kulørte forbrydertyper. Den giftige bejler Husson er en fastslået society-dæmonisk type, der ganske vist får lidt kød og blod takket være den altid fremragende Michel Piccolis spil. Og Séverine selv og hendes personlige udvikling synes i princippet nærmest at tilhøre en mindre instruktør, der gerne vil lave en Buñuel-film. Hun er den dukke-kønne, ulastelige bourgeoisifrue, der må lære sansernes rus at kende i det skjulte og må betale en dyr pris for selv at blive et rigere menneske. Et »oplagt« Buñuel-tema – og derfor egentlig ikke mesteren værdigt, i hvert fald i denne behandling.

En del taler imidlertid for, at filmen ikke er så enkel som så. For det første gælder det nemlig om at komme til fuld klarhed over, præcis hvilke scener, der er »virkelige« i filmens sammenhæng, og hvilke blot skal tilskrives Séverines drømme eller fantasibilleder. Da Buñuel som sagt ikke bruger de traditionelle skillelinjer, er holdepunkterne få og ofte snedigt kamouflerede. Man kan opkaste den teori, at filmens »virkelige« handling først begynder henimod slutningen, i det øjeblik, da Séverine ses gennem en rude, mens regnen siler ned. At alt det foregående i filmen ikke er en skarp opdeling af drøm og virkelighed, således som vi troede, men derimod en udelelig sammensmeltning, angives da af husfacadens umiddelbart foregående overtoning i brunt efterårsløv. Séverine er altså primært en drømmende ung frue med en mand i rullestol. Hun drømmer sig til en rask og rørig ægtemand, som hun ikke blot kan tage på ferie med til vintersportssteder, men som også kan gøre de mekaniske tilnærmelser til hende, som hans sygdom ellers udelukker. Hun har – i virkeligheden – en elsker, Husson, som dog i drømmen – og måske også i virkeligheden – er impotent og har »dårlig samvittighed« i selskab med lægeægtemanden. Det, Husson dukker op for at fortælle til slut, er altså enten Séverines syndige dagdrømme, som hun har betroet ham, eller (mere sandsynligt) hendes utroskab med ham.

En lang række forbindelseslinjer mellem de overfladisk set drømte og virkelige scener støtter denne teori. Den lille scene, hvor ægtemanden ganske umotiveret fascineres af en rullestol, er i mine øjne ganske uforklarlig, med mindre den skal opfattes som optrædende i Séverines drøm eller fantasi. Dér hører den naturligvis hjemme, hvis vi stadig forudsætter, at hun er en drømmende hustru med en mand i rullestol. Også bordel-scenerne har et meget stærkt drømmepræg. Her optræder for eksempel en lille skolepige, som klienterne gerne vil have fat i – hun er tydeligvis en senere udgave af barnet Séverine og angiver en personlighedsspaltning i drømmen. En kæmpemæssig koreaner ringer med de samme klokker, som altid klinger i Séverines landauerdrømme. Og hele bordellet synes i sin desinficerede upersonlighed at være et plausibelt produkt af Séverines ikke alt for imponerende fantasi. De to kolleger er så venlige og kammeratlige, som det vist kun er muligt i drømmetænkning (Séverine må jo med sin store succes i faget byde dem på en højst ubehagelig konkurrence). Hun kan mageligt have læst sig til klienternes forskellige erotiske dispositioner, den tykke, falsk godmodige gris og den pertentlige masochist. Og den sortklædte gangsterspire synes – som påpeget af Frederik G. Jungersen – delvis at stamme fra Séverines gennemsyn af Godards »Åndeløs«. En sælger af »New York Herald Tribune« på Champs Elysées, de to gangsteres lille Michel Poiccard-efterlignende kup i elevatoren og den yngres hele henkastede brutalitet giver indicier i den retning.

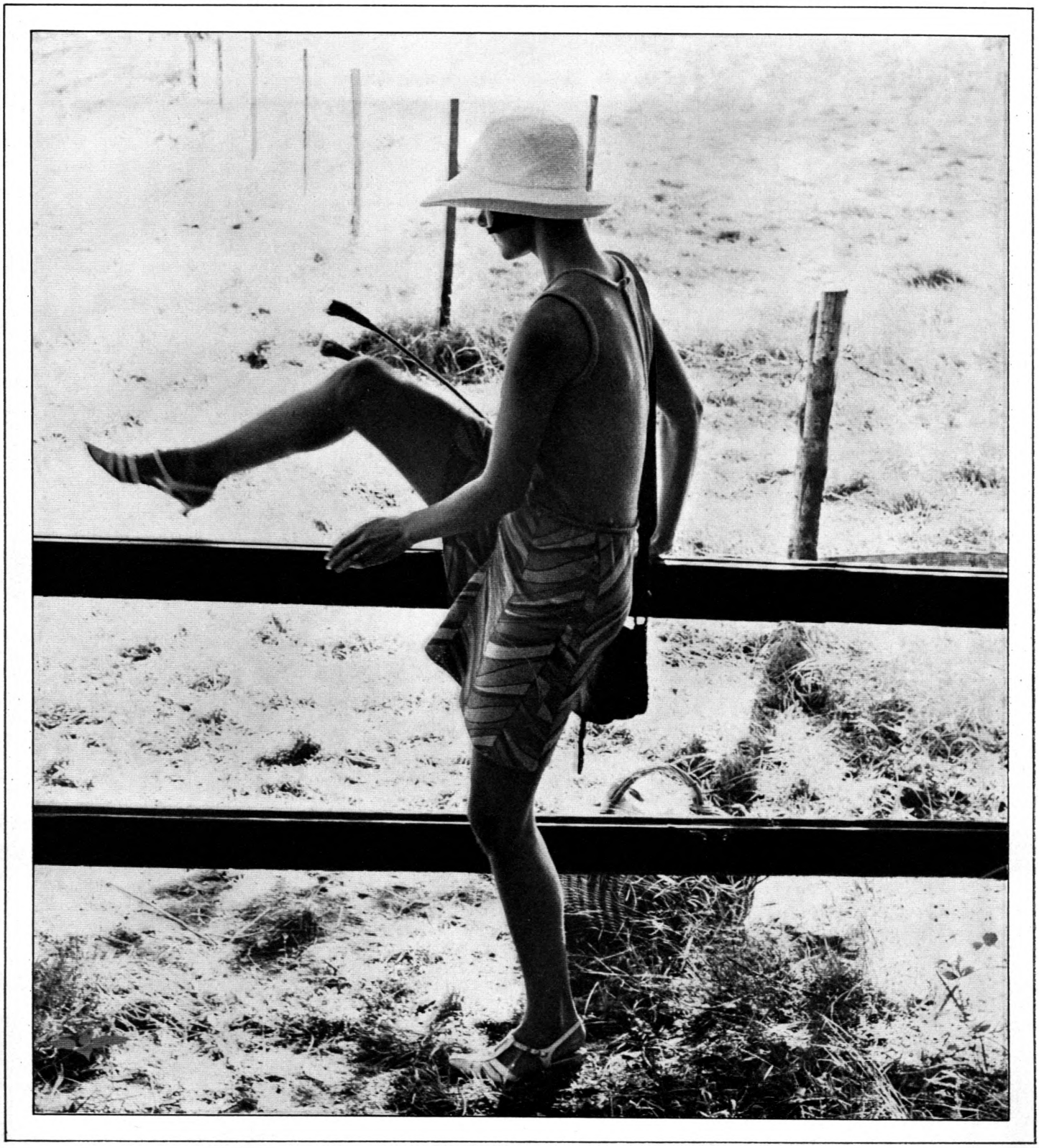
Yderligere er der en række halvskjulte paralleller mellem de for en umiddelbar tolkning »virkelige« og »drømte« scener. Havet optræder kun en enkelt gang i filmen – i scenen, hvor ægteparret går tur i et Salvador Dalisk strand-landskab. Ikke desto mindre høres der dampertuden under »den første dagdrøm« og bølgebrus under en af Séverines ydmygelsesfantasier. Da Séverine drømmer, at ægtemanden rejser sig fra rullestolen, forekommer et replikskifte, der har et præcist modstykke i en af de tidligste scener, som for en konventionel betragtning er »virkelig«. Ægtemanden spørger: »Hvad tænker du på?« og Séverine svarer: »Jeg tænker på dig.« Under samme drøm høres der pludselig katte-mjaven – en tydelig association til den nekrofile hertug, som Séverine møder på et sted, hvor hun »ofte kommer i tankerne«, som hun selv siger. Disse forbindelseslinjer tjener til i endnu stærkere grad at ophæve de vilkårlige grænser mellem det »drømte« og det »virkelige«.

Hvis ovenstående fortolkning godtages i sin helhed, må filmen karakteriseres med Buñuels egne ord: »*Un film d'humour*«. Den er da en løssluppen, ekstravagant satire over bourgeoisiets ønsketænkeri og banale erotiske forestillinger, drømmen om en omsorgsfuld ægtemand og to dæmoniske bejlere, hvoraf den ene endog er parat til at myrde for sin kærlighed. Séverine tør aldrig tage skridtet fuldt ud i sine drømme – pisken efterlader ingen blodstriber; hvad koreanerens summende æske indeholder, og hvad blækket skal bruges til, har hun ikke mod til at forestille sig; og hun tør heller ikke se ægtemanden blive skudt ned – derimod nok gangster-elskeren. Men bag den pletfri skal hersker forrådnelsen i denne efterårsfilm, hvis billeder domineres af brunlige farvetoner både ude og inde.

Formelt lægger »Dagens skønhed« sig tæt op ad Buñuels andre fransk-producerede film – det vil sige, at den er mere dæmpet og mindre kras i det ydre end hans spanske eller meksikanske værker. Hver enkelt sekvens indledes ofte med en kamerabevægelse, som enten følger en person eller fanger denne ind, og dette skaber en glidende, ligesom snigende billedstil, der får os til umiddelbart at godtage de særeste overspringelser, og som mærkeligt gnidningsløst trækker tilskueren ind i filmens fantasiverden. Buñuel har ofte koketteret med sin formelle indifference – i virkeligheden er han en af filmkunstens dygtigste og mest snarrådige fortællere, og »Dagens skønhed« er iscenesat med en suveræn, ubesværet elegance, som mere nominelt formbevidste instruktører burde misunde ham. Underlægningsmusikken glimrer – som oftest hos Buñuel – ved sit fravær. Heller ikke *den* mulighed for klargørelse tilstås tilskueren.

»Dagens skønhed« er rig på fortolkningsmuligheder ud over de oven for anførte. Den er en af Buñuels mest hemmelighedsfulde film og paradoksalt nok samtidig en af hans største publikums-successer. Ét er imidlertid sikkert: det er den film i hans produktion, som klarest angiver drømmens og fantasiens muligheder for at sønderspræng en hverdagsvirkelighed, der i sig selv er uforklarlig og hvori drømmen i sidste ende er en realitet som alt andet. Med Buñuels egne ord: »Man må gå ud over virkeligheden, fravriste den dens hemmelighed: drømmen *er* i livet. Men denne drøm giver ingen trøst, den nøjes med at eksistere.«

Jonas Cornell / At se er at blive set



Storm är yta
och storm vårt sätt att se
Gunnar Ekelöf

I mine øjne lider filmen i vore lande – de nordiske – endnu af en vis mangel på fordomme. Det vil sige personlige, konsekvent udnyttede fordomme. Friheden får man, når man har pålagt sig valget, ikke når man har afstået fra det. Så bliver det første spørgsmål: *Hvad kan du filme?* Instruktørerne kan naturligvis kun give forskellige svar på det spørgsmål, men de må i hvert fald besvare det, og følgelig acceptere en vis, provisorisk dogmatik.

Samtidig er situationen fuldstændig kunstig. Som instruktør står man ikke »overfor et valg« – man konstruerer selv både spørgsmålet og svaret, indspilningssituationen og måden at betragte den på. Arbejdet kan virke både tvetydigt og mindre heroisk: dette at arrangere en virkelighed på en måde, så den lader sig fotografere i overensstemmelse med visse billedmæssige konventioner. Men det er netop bevidstheden om det artificielle – om at jeg opfinder denne »verden« – som skaber og former mit ansvar. Det, der sker i min film, er ikke forudbestemt, uundgåeligt, uden for min kontrol. Hvis det var tilfældet, kunne jeg fralægge mig ethvert ansvar. Men når som helst havde jeg kunnet vælge en anden indspilningslokalitet, andre skuespillere, gestus, en anden situation eller klipning.

Jeg vil have jer til at føle netop dette – samtidig med, at jeg drømmer om en intrige, som er lige så definitiv og håndgribelig som et relief i en mur. Måske er det paradoksalt, men på den anden side: jo tydeligere *en* handling vokser frem, desto klarere formår vi at forestille os *en anden,* dens alternativ, endnu usynlig, men dog snublende nær. Min moralske overvejelse gælder med andre ord publikum i lige høj grad som filmens personer. At skabe en situation så tydeligt, at publikum gives en chance for at forholde sig til den, blot nogenlunde frit. Al voldtægtsæstetik er mig modbydelig.

Abstrakte udgangspunkter, kan man mene. Men én ting er at skrive en artikel, en anden at lave film. Hvad kan du filme? Spørgsmålet opstår dog i en fuldkommen konkret situation. To piger taler sammen i et værelse. Hvis vi hele tiden ser dem sammen, i samme billede, betyder det noget. Måske har de god indbyrdes kontakt. Men enten jeg er mig det bevidst eller ej, ville publikum opfatte situationen anderledes, hvis jeg viste pigerne hver for sig, i en serie vekslende billeder. De befinder sig på femte sal. Pludselig ser vi dem udefra, gennem vinduet: Hvorfor? Hvem er det, der ser – svævende i luften? Og så videre. At intet er forbudt, betyder ikke, at alt er tilladt. Godard – selvfølgelig.

Film er at se, er kunsten at se – læser man i bøgerne. Egentlig er det en aldeles akademisk udtalelse, med mindre man kompletterer den: at se er at blive set. Jeg filmer ikke »for at se«, men for at blive set. For at nå mennesker, det er sandt, men i lige høj grad for selv at blive nået. Måske forandrer jeg nogen eller noget med min film. Det ville glæde mig, men det er vanskeligt at vide med sikkerhed. Derimod er det sikkert, at jeg forandrer mig selv med den, dels ved at lave den, dels på grund af jeres reaktioner på den, og følgelig, at jeg ikke er den samme næste gang, jeg stiller mig bag kameraet. Dette er muligvis et egocentrisk udgangspunkt, lad gå; det er alligevel udgangspunktet for et antiromantisk og socialt kunstsyn, hvor mit sjæleliv og min uro forbliver et personligt anliggende. Vi mødes ikke der, i dybet og stilheden, men heroppe i lyset, på overfladen, hvor stormen opleves. Den eneste måde, vi kan være sammen på: samtidig at betragte den samme ting. Min opgave: at skabe de oplevelser, vi kan mødes i.

Ved siden af alt dette har jeg, som alle andre, visse anskuelser. Formodentlig anes de i det, jeg laver, men det er vanskelig for mig at opleve dem som drivkraft i min instruktørvirksomhed. Jeg sammenstiller ikke eksempelsamlinger, og mange irriteres netop af den grund, efter som den eneste æstetik, de har formået at ræsonnere sig frem til, er en spejderæstetik. De søger facit, fordi de regner med, at facit vil frigøre dem fra filmen – og lidelsen. Så kan man reducere en film til en undskyldning for et »indhold«, som kan »forstås«. De konkretiserer noget meget mere tvetydigt, illoyalt og mindre stuerent end spejderdrengene nogen sinde vil kunne forestille sig. Jeg omgives af et samfund, i form af adskilte institutioner, samkvemsformer, ord og gestus, der er blevet klicheer. Sådan må det være, efter som vi mødes i formerne, på overfladen, i det synlige. Men der findes også sprækker og levninger, umoderne følelser og følelser, som endnu er flakkende og uklare. De er mit materiale, sammen med de erfaringer, som er mine og ingen andens. De er mine, men jeg værner ikke om dem, jeg forsøger ikke at *beskytte* disse erfaringer, men tværtimod at komme af med dem. Jeg vil skille mig af med dem uden at lyve, og i den grad, jeg påvirkes af mit arbejde, er det kun godt. Jeg søger påvirkningerne, undgår dem ikke. Man møder ganske vist stadig instruktører og andre kunstnere, som er ømme over deres »personlighed«. Det værste, der kunne ske dem, var, at man kunne sammenligne dem med andre; men de er naragtige og tilhører fortiden.

Oversat af Øystein Hjort

JEG OPLEVER BEDST GENNEM ET KAMERA

JAN TROELL

I SAMTALE MED CHR. BRAAD THOMSEN

Jan Troell er en 36-årig skolelærer fra Malmö, der med sin første spillefilm »Her har du dit liv« med ét har placeret sig som en af de mest spændende unge svenske filminstruktører. Og det til trods for, at han egentlig aldrig har haft større ambitioner om at blive instruktør. Troell har nærmet sig filmen som fotograf og opfatter fortsat sig selv som i første række fotograf.

– Jeg oplever bedst virkeligheden gennem et kamera, siger Jan Troell. Derfor vil jeg altid fotografere mine egne film. Jeg er startet som dokumentar-filmmand, og min holdning til filmkunsten er vist stadigvæk dokumentarisk. Det er min ambition at affotografere virkeligheden så ubemærket som muligt uden at bryde for meget ind i den. Når jeg vælger at fotografere mine film selv, er det, fordi jeg på den måde bliver fri for at skulle forklare mine intentioner for en fotograf. Jeg kan hele tiden improvisere frit, når jeg selv står bag kameraet. Ofte har jeg vanskeligt ved at tage beslutninger – og endnu vanskeligere ved at formulere mine beslutninger for andre. Som fotograf kan jeg nøjes med at træffe beslutningerne inden i mig selv.

– Men kan det ikke gå ud over personinstruktionen, at De hele tiden følger scenen gennem kameraets søger?

– Personinstruktionen var i begyndelsen det, jeg frygtede mest. Da jeg skulle lave min første novelle-film til »Nordisk kvadrille«, gik jeg rastløs rundt og spurgte mig selv, hvordan i alverden jeg, der ingenting kan, skulle bære mig ad med at instruere *Max von Sydow,* der kan alt. Men så drømte jeg en nat, at jeg havde fundet en fejl i hans spil, og så gik det. Så var han ikke mere urørlig for mig. Naturligvis er det også vanskeligt for mig at formulere mig over for skuespillere, men jeg har opdaget, at der måske ikke behøver at være nogen velformuleret mundtlig kontakt mellem en instruktør og hans skuespillere. Hele klimaet under indspilningen er det vigtigste. Og har man først fundet de rette skuespillere, er der i virkeligheden ikke så meget at instruere. Så kan man blot gå ud fra skuespillerens personlighed og få ham til at føle sig veltilpas i rollen, – så går det hele af sig selv. At sætte et stykke virkelighed i gang og derpå fotografere, hvad der sker, – det er for mig det vigtigste ved alt filmarbejde.

Heller ikke klipningen overlader jeg til andre, – det er arbejdet alt for spændende til, og samtidig bliver jeg også fri for at formulere mine intentioner for en klipper.

I løbet af samtalen vender Jan Troell flere gange tilbage til sit udtryksproblem. Og selv om han koketterer lidt med det, er problemet sikkert væsentligt nok. Han fortæller åbent og imødekommende om sit forhold til filmkunsten, men kan lede længe efter ordene, som om de kun vanskeligt udtrykker, hvad han virkelig har på hjerte. Man mindes, at hans nære ven og produktionsleder *Bengt Forslund* har sagt om ham, at »i sin tavse usikkerhed, sin næsten kejtede hjælpeløshed, er han på en mærkelig måde sig selv nok.«

På spørgsmålet om, hvorfor han valgte at filmatisere *Eyvind Johnsons* store udviklingsroman i stedet for at tage fat på et nutidigt emne, svarer Jan Troell:

– Når man har oplevet en roman meget stærkt, vil man gerne filmatisere den, og mit personlige forhold til Johnsons roman er ikke blot kulturhistorisk. Jeg tror i høj grad, at ungdommen i dag kan identificere sig med Olof, fordi ungdommen til alle tider er besat af denne rodløshed, der både kan være noget positivt og negativt. Hos Olof skyldes rodløsheden naturligvis ikke slaphed, men er en følge af, at han hele tiden forstår, at det ikke er *her,* hans liv skal være. Men hvor er det så? Han er søgende og åben over for alt, hvad han møder. Deri ligger det almene, og jeg håber også, at poesien er almen i filmen.

En svensk filmkritiker har om »Her har du dit liv« sagt, at »et svensk ursprung är återbesökt«, og deri ligger også noget væsentligt for mig, – at vende tilbage til forudsætningerne for det liv, vi kan leve i dag, på samme måde, som *Bo Widerberg* undersøger forudsætningerne i sin bedste film »Ravnekvarteret«. Netop i dag, hvor vi diskuterer socialisme så ivrigt, kan det vel være af værdi at se tilbage på dens fødsel.

–I filmen forholder De Dem venligt-ironisk til Olofs ungdommelige begejstring for socialismen. Hvordan er Deres egen politiske indstilling?

–Jeg står naturligvis helt solidarisk med Olof, fordi socialismen dengang var den eneste løsning, men i dag står jeg meget mere usikker over for det politiske. Det er så indviklet. Der er meget tiltalende ved socialismen, men også meget frastødende.

Det bedste er måske at stå uden for partierne og stemme efter omstændighederne, – jeg ved det ikke.

– *Omgås De med planer om selv en gang med tiden at skrive Deres egne manuskripter?*

– Jeg ville oprindelig selv have skrevet min næste film »Ole dole doff«, fordi den handler om forholdet mellem en lærer og hans elever. Men så fik Bengt Forslund mig til at læse en roman af *Claes Engström* om emnet, og den rummede præcis, hvad jeg var ude efter. »Ole dole doff« handler om en lærer, der valgte sit erhverv, fordi han ikke brød sig om sin barndoms skole og ville være med til at gøre den bedre. Han ville ikke være autoritær over for sine elever, og i stedet bliver resultatet en disciplinkrise, som han ikke kan magte.

Med min nye film behandler jeg således i høj grad et nutidigt emne. Vi lever i en overgangstid, fordi den ældre generation er opdraget autoritært, mens den yngre gør oprør og ofte ved meget mere end forældrene. Selvfølgelig handler filmen også om mine egne problemer som lærer. Jeg tror, at alle lærere på et vist tidspunkt har følt grunden skride under sig i disse øjeblikke, hvor disciplinen er ved at briste. Det er slemt for læreren, men endnu værre for eleverne, som det til syvende og sidst går ud over. Det er mit indtryk, at skolen i høj grad slæber efter den øvrige udvikling i samfundet og er baseret på en usund autoritetsdyrkelse. Det er vi, der laver filmen, alle enige om, og vore forudsætninger er de samme: både Claes Engström, Bengt Forslund og jeg er tidligere skolelærere!

Min dokumentariske holdning til filmen er videreført i »Ole dole doff«. Den er optaget på min gamle skole, og under væsentlige dele af filmen fik børnene mere eller mindre lov at være sig selv. Ofte oplevede de optagelserne som almindelig hverdag på skolen, og ikke som film. *Per Oscarsson,* der spiller hovedrollen, satte dem i gang med sine udspil, og undertiden fik de omtrentligt at vide, hvad de skulle sige, men aldrig helt nøjagtigt. Det væsentlige for mig var at fastholde deres spontaneitet og få dem til at glemme kameraet.

På det traditionelle spørgsmål om, hvilke filmkunstnere han sætter højst, nævner Jan Troell først *John Ford,* hvilket ikke kan forbavse, når man har set »Her har du dit liv«. Den er beslægtet med de bedste sider hos Ford: den helt umiddelbare medfølelse med menneskene, den nostalgiske holdning til fortiden, den folkloristiske poesi. Blandt de unge svenske instruktører har Troell størst tillid til *Jonas Cornell* (»Kys og kram«), og han vedgår gælden til Bo Widerberg. Troell var fotograf på Widerbergs kortfilm »Drengen og Dragen« samt på hans første spillefilm »Barnevognen«. Han indrømmer, at Widerbergs to seneste film »Heja Roland« og »Elvira Madigan« betegner et tilbageskridt i hans produktion, men tror på, at Widerberg med sin næste film vil vende tilbage til holdningen fra »Ravnekvarteret«.

Fra indledningsscenen i »Her har du dit liv«: Olof tager afsked med plejemoderen. (Gudrun Brost og Eddie Axberg).



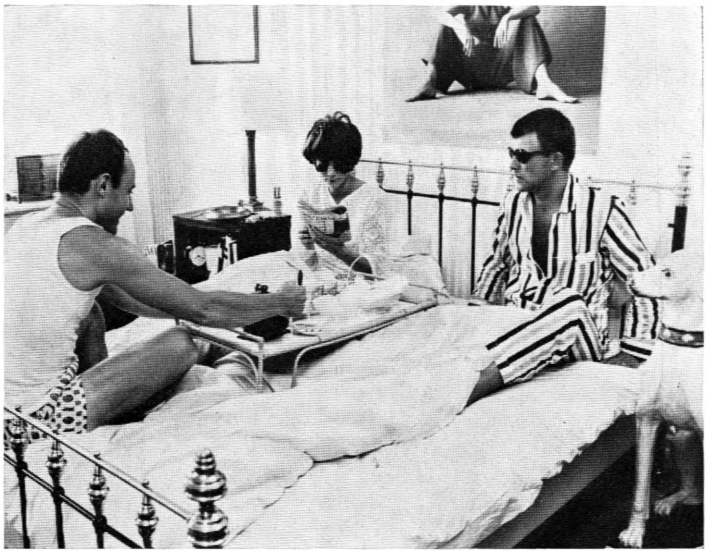
For ikke at tale om alle disse svenske film

Henrik Stangerup

Det er kun seks år siden, Bo Widerberg skrev »Visionen i svensk film«. Bogen virkede ved sin fremkomst forfriskende og aggressiv. Med udgangspunkt i den franske ny-bølges erfaringer (bogen kom kun to år efter, at »Åndeløs« havde haft premiere i Paris) gjorde Widerberg op med den »naturalistiske« svenske ateliertradition, med de film, der proppede tilstanden Sverige ind mellem fire vægge frem for at bevæge sig direkte ud i den. »Visionen i svensk film« er ikke en synderlig original bog, den ejer ikke mange subtile og velfunderede betragtninger over filmkunsten og dens angreb på Bergman er temmelig underlødige: at Bergman ikke er socialt engageret, kan dårligt lægges ham til last. Også Bergman skildrer, på sin måde, en påtrængende virkelighed, sit Sverige, om man vil. Men »Visionen i svensk film« var ikke desto mindre den helt rigtige replik i en situation, den satte sindene i bevægelse, den satte i gang. Tiden var moden til en radikal forandring i den svenske filmverden. Herhjemme forløste Palle Kjærulff-Schmidt til en vis grad verdens bedste danske filmmanuskript, og kort efter fremkomsten af »Visionen« debuterede Widerberg selv med den meget nybølge-påvirkede, meget usikre, men sprøde, nervøse og charmerende »Barnevognen«. Bergman-eleven Vilgot Sjöman debuterede med »Elskerinden« og Jörn Donner, der ikke var tilfreds med at være en velskrivende filmkritiker, startede – i 1963 – sin instruktørkarriere med »En søndag i september«. Widerberg, Sjöman og Donner blev hurtigt genstand for venlig opmærksomhed på festivaler og i udenlandske tidsskrifter og aviser. Cahiers du Cinéma begyndte at tale om det »svenske forår«, og i »The Observer« roste Kenneth Tynan Widerbergs gennembrudsfilm »Kvarteret Korpen« – som franskmændene til gengæld ikke forstod et kuk af – i høje toner, under overskriften Back to the Thirties. Svensk film var ikke længere Ingmar Bergman, svensk kønsliv på lærredet ikke længere noget, der fik Den Uudryddelige Protestantiske Skyldfølelse til i vrede at vandre ned ad bjerget med Lovens tavler under armen. Fra at være en tysk senekspressionistisk provins blev Sverige via Frankrig sig selv bevidst som et ungt, moderne filmland.

Siden er der gået endnu mere skred i udviklingen. Mens vi stadig kører videre med Palle Kjærulff-Schmidt og Henning Carlsen, eller for at sige det mere retfærdigt: mens vi stadig kun har to instruktører, der udnytter det forandrede filmklima på en begavet måde, er Sverige ikke længere udelukkende Widerberg, Donner og Sjöman, lige som det i begyndelsen af tresserne ikke længere udelukkende var Bergman, Bergman, Bergman. I hælene på de tre instruktører er der kommet en række nye, nogle af dem på højde med Widerberg, når han tænker sig om, andre, ganske vist, endnu kedeligere end den lud-kedelige Donner. I Danmark er de unge åbenbart fuldt ud tilfredse med at lave industrifilm, i Sverige er de ikke tilfredse, før de prøver kræfter med en langfilm. Man skal være varsom med at tale om et »filmmirakel«, men set med danske øjne er det ikke desto mindre, rent kvantitativt, noget i retning af det mirakuløse, hvad der i disse år sker i ung svensk film. Beviset blev aflagt i dette efterår, hvor der var Københavns-premierer på ikke færre end fem svenske film. Først fik vi Jan Halldorffs »Livet er dødskønt«, så kom Jonas Cornells »Kys og kram«, Widerbergs »Elvira Madigan«, Jan Troells »Her har du dit liv« og endelig den forandrede Vilgot Sjö-











Efterårets fem svenske premierer. Øverst t. v. Lena Nyman og Börje Ahlstedt i »Jag är nyfiken«. Nedenunder Håkan Serner, Agneta Ekmanner og Sven Bertil Taube i »Puss & Kram«. T. h. Mai Nielsen og Lars Hansson i »Livet är stenkul«. Nederst Allan Edwall i »Här har du ditt liv« og Pia Degermark og Thommy Berggren i »Elvira Madigan«.

mans »Jeg er nysgerrig«. I samme periode var der premiere på en dansk film, der er omtale værd: Henning Carlsens »Mennesker mødes«.

Selvfølgelig er der kiksere iblandt de svenske film. Det kan være svært (for mig i hvert fald) at se noget spændende og originalt i Halldorffs langsommelige og uærligt »ærlige«, nøgternt konstaterende, men dybest set romantisk-moralske »Livet er dødskønt«. Højst må man rose Halldorff for et vist mod til at drage konsekvensen af Widerbergs lære i »Visionen i svensk film«: at skildre en virkelighed, han kender noget til. Men tror man et sekund på Halldorffs unge? Og selv om man eventuelt tror på dem: holder instruktøren den distance til dem, der er nødvendig for at vække tilskuerens interesse? Også Vilgot Sjöman fører på en måde Widerbergs tanker ud i livet med »Jeg er nysgerrig«. Nu var »Min søster, min elskede« slet ikke så dårlig og slet ikke så bastant Bergman-påvirket og uselvstændig, som mange svenske kritikere har påstået, tværtimod stod vi her over for Sjömans første vellykkede film, men det er tydeligt, at Sjöman måtte igennem den foryngelseskur, som »Jeg er nysgerrig« er udtryk for – at han måtte væk fra atelieret og helt væk fra Bergmans slagskygge. »Jeg er nysgerrig« afslører ikke mindst Sjöman som en stor humorist, tro det, hvem der vil. Og netop humoren er med til at skabe filmens distance, dens distance instruktør og film imellem, dens distance til tilskueren. Sjöman fortæller os en historie om pigen Lena, men samtidig fortæller han os, at det er en historie, han fortæller – en historie, som ender med at tage magten fra ham, at forlange sit eget liv. Hvad der begynder som reportage, som et stykke anti-Bergman, bliver til en vittig diskussion om spilleregler, om roller. Vist har Sjöman gået i lære hos Bergman, men ligesom Lena i filmen viser sig som troldmanden Sjömans lærling, viser Sjöman sig nu som troldmanden Bergmans rigtige lærling: han kan selv.

Der er noget paradoksalt i, at Widerberg, der startede med at forlange film om det moderne, arbejdende Sverige, har størst held med sig, når han går tilbage i historien. Bortset fra »Barnevognen« er de to Widerbergfilm, der foregår i dag, i tresserne, underligt mislykkede. »Kærlighed 65« virkede som en våd klud i ansigtet på den, der havde håbet, at Widerberg nu ville føre trediverne ajour: dens teatralske og proklamerende afsnit stod i en skærende modsætning til den legende lette fotografering og klipning, der stræbte efter at give filmen en suveræn, virkelighedsnær karakter. Filmen er båret oppe af en vis stemning, men næppe af meget andet, mindst af alt af struktur og stringens. Endnu mindre gennemarbejdet og direkte sjusket virkede »Heja Roland«, en anstrengt komedie med alenlange og umorsomme gags. Men så kom »Elvira Madigan«, som Anders Bodelsen i sidste nummer af »Kosmorama« har skrevet smukt om. Det er, som om den improviserende Bo Widerberg kun folder sig helt ud, når han har en fast ramme omkring en historie – når han laver film, der ikke har meget at gøre med den handlingsforladte, begyndelse-, midte- og slutningsløse film, instruktøren i »Kærlighed 65« holder sit ufrivilligt komiske foredrag om midt i en kærlighedsscene på et hvidskuret sommerhusgulv. »Elvira Madigan« er blevet angrebet for at være for smuk, og Cahiers du Cinéma sætter hårrejsende uretfærdigt filmen i samme bås som Claude Lelouchs rædsler. Det er klart, at Widerberg får en masse gratis poesi forærende i historien om Elvira Madigan og Sixten Sparre, men lige som Sjöman hele tiden gør opmærksom på, at filmen om Lena er en film, gør Widerberg os opmærksom på, at den skønne danske natur kun er til stede i et funktionelt øjemed: som en ramme. Modsat Lelouch, men i pagt med den dialektiske Agnès Varda fra »Lykken«, forsøger Widerberg aldrig at voldtage tilskueren med naturlig skønhed og skøn naturlighed: kunsten begynder altid, hvor naturligheden holder op.

Det er heller ikke for meget sagt, at Jan Troell med »Her har du dit liv« får en hel del forærende. I det hele taget burde alarmpærerne nu blinke for en videre udnyttelse af the period piece. Jan Troells her og der lidt krukkede, men pragtfulde og overvældende filmatisering af Eyvind Johnsons romantrilogi, udnytter og udtømmer sikkert for en tid fremover de muligheder, der ligger gemt i fortiden betragtet som fortid. Det nostalgiske ligger som bekendt for det skandinaviske temperament. Vi elsker at dvæle ved gamle ølmærkater og tændstikæsker. Vi elsker trediverne – på afstand. Vi nød at stifte bekendtskab med besættelsestiden – mere end tyve år efter. Historien nedskrevet til poetiske detaljer. Jan Troell stræber selvfølgelig, lige som Widerberg i »Kvarteret Korpen« og Kjærulff-Schmidt i »Der var engang en krig«, mere efter sandheden end efter poesien, men netop fordi »Her har du dit liv« virkede så gribende og så smuk kan man blive bange for yderligere forsøg med det fortidige. Efter sin imponerende debut er Troell nu også i gang med en film om skoleproblemer i dagens Malmö. Efter at have prøvet kræfter med et valgt stof, har et stof, han kender til på nærmeste hold, nu valgt ham. Måske lykkes ajourføringen bedre for Troell end den lykkedes for Widerberg.

Tilbage bliver Jonas Cornell. Skal man afsluttende karakterisere udviklingen i svensk film fra tressernes begyndelse og til i dag, kan man passende sammenholde »Barnevognen« med »Kys og kram«. Da Widerberg lagde ud, gjaldt det om at bryde ned, at se med friske øjne. Widerberg havde – da han lavede »Barnevognen« – ikke tid til at bevæge sig ind i det subtile: hele Sverige lå og ventede på at blive filmet. Nu er Sverige takket være en række unge instruktører blev filmet på kryds og tværs, i fortidig dragt og i nutidig. I »Visionen i svensk film« taler Widerberg forståeligt naivt om at franskmænd må kunne få den samme glæde ud af at se på den svenske metro på film, som svenskerne har ud af at se den franske. Cornells filmæstetiske betragtninger i dette nummer af »Kosmorama« ligger på et ganske andet niveau. Ved at sammenholde dem med »Visionen i svensk film« og ved at sammenholde »Kys og kram« med »Barnevognen«, får man for alvor et indtryk af, hvor meget der er sket i Sverige i løbet af ganske få år: med Cornell er svensk film trådt ind i en periode, der har råd til at være intelligent: svensk film er ikke længere til stede som noget, der skal gøres op med, men som noget, der kan refereres til og bygges videre på. Et lands filmkultur måles på størrelsen af dets filmiske referenceramme.

Det forløbne efterår burde sandelig have været stof til eftertanke for dansk film. Sveriges filmlov giver ikke bedre muligheder end den danske, men svenskerne udnytter mulighederne. De bruger det værktøj, der er inden for rækkevidde. Uden at forfalde til ønsketænkning med indbyggede mindreværdskomplekser burde vi sige til os selv: tænk, om svenskerne på et halvt år kunne se fem danske film, hvoraf i hvert fald de fire er helt vedkommende. En helaftensfilm bygget over Jørgen Stein eller Knuth Beckers romaner. En film om Elvira Madigan i det Danmark, hvis natur vi burde være de nærmeste til at se skønheden i. En hektisk film om Danmark i dag, på kryds og tværs, sluttende f. eks. med kampen på venstrefløjen i dansk politik. Samt en ironisk-poetisk historie om tre unge og deres opfattelse af egne roller.

Vi kan ikke være det bekendt, om vi ikke for fremtiden giver svenskerne en ordentlig konkurrence. De fortjener det. Vi gør det ikke mindst, bare på en anden måde.

SMÅ MELODIER



Poul Malmkjær om "Mennesker mødes..."

Man kan kun beundre Henning Carlsens mod som skabende kunstner, hans dristige forkærlighed for emner, de fleste andre ved den første eftertanke ville lade falde som urealisable, hans vilje til at satse stærkt på det store tema, og så under alle omstændigheder spænde et sikkerhedsnet ud, et net vævet af detaljernes små, stærke masker. Når Henning Carlsen siger, at han ikke vælger opgaverne, men at opgaverne vælger ham, så mener han vel, at opgaverne i bedste forstand provokerer ham. Ikke netop som et bjerg, der provokerer en bjergbestiger ved sin blotte eksistens (man erindrer Joseph Stricks alpinistiske svar på spørgsmålet om, hvorfor han havde filmatiseret »Ulysses«: »Because it was there!«); snarere som en besættende drøm, der kræver at blive genfortalt, visualiseret. I den provokerende opgave ligger desuden muligheden for en konsekvent, kunstnerisk selvdisciplin, der kan stille krav om at indkredse nye temaer, vinde nye erfaringer, overskride nye grænser.

Det er muligt, at jeg tillægger Henning Carlsen motiver, som han ikke fuldt kan anerkende, men der tegner sig en linje i hans produktion, en linje, der ikke går på en stil eller et tema, men som foreløbig er gået på filminstruktøren Henning Carlsen. Dokumentarfilminstruktøren, som i »Dilemma« valgte et motiv (eller lod det »vælge sig«), der tillod ham at kombinere det dokumentariske med det fiktive, som altså lod ham prøve kræfter med væsentlige sider af den såkaldte spillefilm. I »Hvad med os« lå en samtidig hjemlig opgave med professionelle skuespillere – sådan da – og et manuskript af en forfatter med et dansk blik for fortidens plomber, der af og til falder ud. I »Kattorna«s sceniske bundethed lå en udfordring, der kun yderligere accentueredes ved muligheden for at prøve kræfter med et større ensemble, med den gennemarbejdede personinstruktion; og med »Sult« skulle det tilbageskuende gennemføres uden at det centrale temas kraft og intensitet led under det. Hvad manglede da? Poesien – fantasien – magien – stedet, hvor virkeligheden endnu anes, men hvor drømmen begynder at tage form, hvor legen kan tages alvorlig, hvis man har lyst.

Hvem i alverden andre end Henning Carlsen ville finde på at filmatisere Schade? Denne poet, der er så renfærdig i sin poesi, at det ligger på grænsen af det ublufærdige, denne humorist, hvis sjov ville være den ideelle visit-buket til fremmede kloders beboere. Hans dramatik er tilsyneladende vanskelig at sætte op på et teater, og hans schadisme kan man næppe forestille sig i andet end en litterær sammenhæng.

– *Kan du mærke, jeg er blevet en ung pige og ikke mere er 16 millioner år gammel! Jeg er steget op fra jordens indre og svæver hos dig.*

Kan man overhovedet skabe det billede og den lyd, der kan rumme en sådan replik? Findes i det hele taget den skuespillerinde, der kan sige disse ord, så replikken forsvinder og bliver til snore med schade'ske forårsvioler?

Det må være erkendelsen af det umulige der har fået Henning Carlsen til at angribe bogen delvis via en anden digter, Poul Borum, således at dennes meget konkrete billeder i gendigtningen har dannet det endelige udgangspunkt for manuskriptarbejdet. Spørgsmålet er naturligvis, om Henning Carlsens arbejde på dette stadium formår at føre Borums billeder tilbage igen til Schade, formår at løfte dem den meter over jorden, hvor de – så vidt jeg fatter det – bør svæve. Hvem andre turde forsøge?

Når f. eks. Hitchcock i »Fuglene« bruger et litterært forlæg, er det ikke videre interessant at analysere forholdet mellem bogen og filmen. Bogen giver ham en handling, et skema, over hvilket han kan skabe sit helt personlige univers. En lang række middelmådige, litterære værker er på denne måde blevet til fremragende film, og de færreste vil i sådanne tilfælde gøre sig tanker om forholdet mellem roman og film. Det synes dog klart, at jo vægtigere de litterære forlæg for filmatiseringer er, des stærkere trang føler man – alt efter temperament og forhold til forlægget – til at drage sammenligninger. I dette tilfælde er der tale om en bog, hvor det bestemt ikke kan være historien, handlingsmønstret, der har lokket instruktøren. Handlingen hos Schade er jo næsten konturløs, nærmest en sammenstilling af fragmenter, hvis poetiske og humoristiske styrke er den egentlige bærekraft, og hvor personer, miljøer og begivenheder knyttes sammen af et navn, et ord eller et bestemt symbol. Det må være stemningen, fantasien og poesien, der har pirret Henning Carlsen til et forsøg på en *filmatisering,* der ikke er mere trofast, end at den også giver plads til fantasier over Schades fantasi.

Det er mærkeligt med Schades bog. Hvad enten personerne er i Rio eller i New York, har man som læser en fornemmelse af, at det hele foregår i Danmark. Det er derfor dobbelt rigtigt at indlede filmen med den lange præsentation af landskabet, som det tager sig ud fra togvinduet, et fladt, sjællandsk motiv i grågrønne og hvide nuancer, der underbygges af Komedas hovedtema med lange, rolige strygerpassager og en melodistemme for piano, der leger med fantasien i diskanten. Dobbelt rigtigt fordi togscenen desuden er et ideelt udgangspunkt for selve fortællingen om Hans fra Skanderborg og danserinden Sofia Petersen. At

et tog kan være meget erotisk, har vi bl. a. Hitchcocks ord (og billeder) for. Fra toget bliver flash-back-teknikken helt grinagtig gennem anvendelsen af de forfærdelige, indrammede fotografier fra Brønshøj, Danmark og Skanderborg, Danmark, endog med en speakerstemme, der forbinder handlingen og videregiver essensen af Schades beskrivende tekst. Miljøbeskrivelsen løber her flydende og parallelt med præsentationen af hovedpersonerne. I Brønshøj viser billederne på væggen smukt urealistisk fru Sørensens og Evangelines mænd, men når Evangelines erotiske tanker om hr. Sørensen skildres ved at hans billede i et sekund kommer til syne i en mørk ramme, er det en uklar omskrivning. Efter at have set rammerne anvendt til en præsentation af personerne, skal vi nu med ét acceptere en enkelt af dem som et billede på Evangelines tanker. Det bliver på en underlig bagvendt måde for påtrængende i sammenhængen.

Filmens første del myldrer med glimrende visuelle indfald, der glider smukt ind i den springende handlingsgang, og som i flere situationer opnår en stærk deskriptiv og sammentrængende funktion. Alene præsentationsbilledet af Sjalof på motorcykel i regnvejret rummer hele figurens styrke og beslutsomme egocentricitet. I telegramsekvensen – filmens morsomste – kombinerer Carlsen overbevisende Schades korte telegramtekst med Mitras senere og udvidede beretning om begivenheden, og den rødtintede tragikomedie fremstår i forbilledlig timing og fabulerende billedkompositioner. Det er sjovt, og det er erotisk, og ligner Schade nok så meget som andre og tilsyneladende mere trofast overførte sekvenser. Her tænkes især på New York-afsnittet med brandbilen og monsignore Falconetti, et afsnit, der i bogen er helt episodeagtigt, men som med sin centrale placering i filmen får en vægt, det slet ikke kan bære. Og desværre er der i to senere afsnit (frieriet på broen og optrinet i restaurant Venice) referencer til dette afsnit.

Modsat føler jeg trang til at fremdrage en sekvens, som i romanen i realiteten beskrives på halvanden linje: *Hans Madsen tog med det nordgående tog fra Fredericia og Sofia med det sydgående. –,* plus 4 linjers resumé af stemningen i tog-sekvenserne. Her har Henning Carlsen dramatisk rigtigt udbygget den filmiske gengivelse: korte klip af skiltene med »Nordgående« og »Sydgående«, et kort halvtotalt billede af Sofia bag togruden; man når netop at opfatte hendes ansigtsudtryk, og billedet bliver ikke sentimentalt, selv om melankolien understreges i togets bevægelse mod venstre som en *exit Sofia stage left.* Det tilsvarende billede af Hans i det nordgående viser ham med armene lænet på det nedrullede togvindue. Toget holder stille, og det er tydeligt, at Hans ser efter det sydgående tog uden egentlig at se noget. Carlsen klipper da også ret hurtigt til det smukke »erindringsbillede« af børnene i Skanderborg, og hele sekvensen får en logisk afrunding og en styrke og længde, der psykologisk passer til personernes oplevelser forinden, og som samtidig bereder vejen for især Hans' reaktion i den efterfølgende scene på Skanderborg station.

»Erindringsbilledet« er et visuelt indfald, som især i filmens første halvdel anvendes med stemningsskabende effekt. Andre lignende indfald, der kan karakteriseres som filmens væsentlige udbytte af mødet med bogen, er i hovedsagen placeret i scenerne fra Danmark, bl. a. under toilet-scenen i toget, hvor Schade benytter sig af (nu ganske banale) filmiske symboler som signalet, der går op, bommen, der går ned, klokken, der ringer, og bufferne, der støder sammen; et orgie i traditionelle filmiske symboler på samlejet, men orgiet får en ironisk understregning, når Carlsen oven i det hele anbringer en stationsforstander, der med hånden til huen hilser de forbifarende drifter. Ding Dong, Ding Dong. Denne honnør gentages i øvrigt i den langt senere voldtægtsscene i toget i USA, og knytter rigtigt tilbage til Sofia og Hans. For det er jo Hans, der er den maskerede, chokoladespisende voldsmand i den desværre ikke særlig drømmeagtige sekvens, der bør være absolut uden jordforbindelse. Flere visuelle indfald: gentagelser af scenen omkring teksten »Er der noget så erotisk som en cigaret?«, og scenen med kukuret i bordellet i Rio, der giver lidt mirakelstemning, bryllupsklokkerne ved Hans og Mitras bryllup, der fører over i Sofias slow-motion dans gennem New York, og den uforklarlige overgang fra Subway-toget til Sjalofs motorcykel, den helt fortrinlige gentagelse af en replik off screen i mødet på Rådhuspladsen mellem Hans og Sjalof, hvor Sjalofs første replik »Hvem er De?« siges to gange (i bogen kun én gang), mens de passerer hinanden og endnu *før* nogen af dem har reageret. Det virker som et budskab fra rummet. De efterfølgende klip af Hans alene på Rådhuspladsen underbygger rigtigt denne fornemmelse af det fritsvævende, overnaturlige. Kort efter kommer teksten »Hvor er Sofia?« og Hans er uden for Rio, hvor billedet af Jesus med udbredte arme synes at svare noget i retning af, at det ved han virkelig ikke. Samme tekst anvendes måske for rigeligt som skillebillede i Hans' søgen efter Sofia. Til gengæld kan det undre lidt, at et motiv som lommetørklædet ikke tages op som en parallel til billedet af børnene, for vel er det også sporadisk anvendt hos Schade, men i filmen, hvor mange af Schades sproglige billeder nødvendigvis er udeladt, kunne dette motiv måske have strammet kompositionen yderligere. Tænk blot på, hvordan anvendelsen af ordet »natkjoleheks« i Sofias møde med Sjalof leder tilbage til fru Petersen, som vi senere får at vide er Sofias mor. Samme stramme forkortning findes i krydsklipningen mellem Rio og Hans' værelse, hvor billedopbygningerne korresponderer, og hvor personerne synes at være i nær kontakt med hinanden tværs over Atlanterhavet. Det samme tilstræbes i den senere sekvens, hvor der klippes mellem Hans, Mitra og Sofia (lommetørklædet i restaurant Venice og i Lotte Tarps trusser), men effekten bliver ikke helt så stærk; måske fordi timing'en svigter i forhold til de relativt nære kameraindstillinger. Et efter min mening mislykket forsøg i det metafysiske er de dødes (fru Sørensen og Ramon) vandring i dobbeltkopiering fra København til New York for at bringe Hans og Sofia sammen, et motiv, der i bogen er forberedt og gennemarbejdet, men som her nærmest virker som et uforklarligt indslag af gengangere.

På en måde finder jeg det synd, at filmen er tintet så konsekvent, som tilfældet er. Det er sjovt i telegramscenen, det er historisk korrekt i de blå nattescener, og det er smukt i forteksterne og slutteksten, men den brune tintning tager næsten alt liv og kontrast ud af billederne fra Rio, som man må formode i sort/hvid i forvejen er så præget af sol, at det skulle være farve nok for tilskuerens fantasi. Den grønne farve i indendørsscenerne kan være et spændende eksperiment i store totalbilleder (Anitras dans), men grønt er bestemt ikke erotisk eller intimt. Til gengæld er Henning Kristiansens kameraarbejde (som sædvanligt) fornemt lige fra de smukke, luftige helikopter(?)skud til den perfekte serie panoreringer mellem Sjalof og Evangeline i sengen, hvor deres grinagtige, korte replikker accentueres med bravour af panoreringernes skiftende rytme.

Lyden er stadig et problem, selv om der her arbejdes seriøst med den. I sekvensen efter mordet på Ramon virker »cikadernes sang« nærmest som et nærliggende savværk, pågående og distraherende, og efter den smukke anvendelse af det musikalske hovedtema under Evangelines sporvognstur kommer en kedelig studielyd i replikken: »Du lyser jo af liderlighed, din orm!« og en række groft usynkrone fodtrin med ekko under Evangelines gåtur på gaden.

Der findes mange slags filmerotik. Den naturalistiske (som »Jeg er nysgerrig«), der næsten bliver dokumentarisk, og som derfor truer de traditionelle, såkaldt pornografiske film og måske får held til at tvinge disse til at opfylde deres egentlige formål: at være rigtigt pornografiske (og ikke dokumentariske); der er den glamouriserede, musical-ske erotik, der bygger på symboler, som er udviklede fra andre kunstarter, eller som er udviklet naturligt inden for denne genres egenart. Der er den traditionelle, romantiske erotik, som hyppigst optræder i folkekomedierne, i tragedierne, i melodramaerne, og som stikker sit ikke altid lige kønne hoved op i en række usikre arbejder i andre genrer. Der er den symbolske, der skal kunne findes i alt lige fra Tarzans kniv og Widmarks revolver til Fords baby-elefantsnabler og Hawks' racervogne, der er den renfærdige »oprindelige« renoirske erotik og den fordømte, plagede og udstødte buñuelske. Der er andre, men næppe nogen schadesk filmerotik; dertil er hans replikker, som bærer hovedparten af de erotiske situationer, for komplicerede. De bliver parodiske på film, og Carlsen har i vid udstrækning søgt uden om dem. Til gengæld er han derved kommet i situationer, hvor han har måttet skabe et helt nyt erotisk element, der kunne sættes ind i den schadeske sammenhæng, og det er ikke altid blevet lige overbevisende. Når Schade imidlertid i en gennembeskrevet scene som Evangeline og Sjalof på trappestenen angiver et klart fellatio-symbol (»... taget *styrter* tykke regntove ned – åh, lad mig sluge ét af dem« ... etc.), forekommer det rimeligt at forsøge med en forholdsvis trofast omskrivning til film. Den allerede omtalte toilet-scene viser jo netop en trofast gengivelse af bogens symboler. I værelset i Rio efter mordet på Ramon har man indlagt den erotiske scene med ædelstenene (også et symbol) og en billed-reference til Maud Berthelsen i »Hvad med os?«; men bogens beskrivelse af Sofias begejstring over sin egen følelse af erotisk udstråling er kun

antydet til fordel for en aktiv indsats fra Sjalof, der ellers ifølge Schade »forfærdes« over Sofias næsten religiøse beslutning om at blive »bordelpige«. I filmen savner man denne afgørende vending i deres forhold, de replikker, der rummer Sofias styrke og Sjalofs erkendelse af, at hun er »sandheden«. Erotisk nærmer scenen sig det naturalistiske, ligesom scenerne med pigerne i bordellet, der dog får en tragisk/komisk kommentar i billederne af den trøstedrikkende Mitra. Det er muligt, at Sofias (Anitras) dans er tænkt som et erotisk-poetisk, centralt afsnit. Hos Schade synes det mig næsten surrealistisk. Det bliver blot til et forsøg på at koreografere med kameraet, hvor danserindens evner ikke slår til. Dans er jo i sig selv et erotisk symbol (undtaget er naturligvis de monumentalt latterlige konkurrencedanse, som TV med forkærlighed dækker), og sandheden er vel, at der her skal en endog meget stor danserinde til at sprænge dette symbol og gøre det erotiske til noget konkret og oprindelig. Det gøres i hvert fald ikke med levende statuer garnerede med elementære ballettrin.

Den sjove erotik kommer momentvis til udtryk i små scener, i Mitras grinagtige vandpyt-scene uden for Domkirken, i hendes replik til sengeveninden: »Min mand forstår mig ikke« (dagen efter brylluppet), i Sofias behandling af cigaretten i toget og i hendes korte, kokette antydning af de forudgående forlystelser med pistolmanden, da hun slikker på chokoladen. Et eksempel på en vellykket *indirekte* skildring af erotisk stemning er det varme, kønne billede af de fire unge på vej ud i vandet; et sammenspil af de foregående scener, af billedkompositionen, af lyden og her ikke mindst af de medvirkendes påklædning.

Modsat flere finder jeg Preben Neergaards Sjalof ganske overbevisende, stærk og med det anstrøg af korrumperet oprindelighed, der gør ham tvetydig. Derimod savner jeg noget af poesien, »hjertets renhed«, i Harriet Andersson (der især i nærbilleder anstrenger sig for meget for at se erotisk ud, øjnene virker, men munden modarbejder dem) og i Erik Wedersøe, der som type er god, men som i replikkerne savner dækning for det (i bedste mening) provinsielle. Han har besvær med tobakshosten i scenen med Sofia i kupeen, og den efterfølgende replik kommer forbavsende klar og ubesværet. Lotte Horne giver løfter som erotisk komedienne, og Lone Rodes Evangeline er meget kønt formuleret, især i samspillet med Neergaard.

Der er huller i detaljernes sikkerhedsnet, men de er ikke større, end at nettet kan bære og oven i købet gøre landingen ganske blød og behagelig. Til gengæld truer hovedtemaet med at forsvinde et sted mellem Rio og New York, hvor Schades »handlingsgang« for alvor bliver svævende, og hvor Henning Carlsen (og Poul Borum) åbenbart har haft det største besvær med at sammentrænge personer og begivenheder uden at gøre vold på den sarte Schade.

Det er jo så et spørgsmål af værdi, om der trods alt hos tilskueren opstår sød musik i hjertet. For mit eget vedkommende: jo-e, små melodier, der lød charmerende og lovende, men som ikke helt fyldte det. Men hjertet er heller ikke, hvad det har været.

Lotte Horne giver i »Mennesker mødes . . .« løfter som erotisk komedienne.



CLOSE/UP

FILMMUSEET FØR OG NU

For en inkarneret filmfan betyder et biografbesøgs fysiske omstændigheder ikke så lidt. Omgivelserne farves af filmoplevelserne og omvendt. Biografer, der som oftest spiller dårlige film, vil trods mageligere sæder og mere moderne udstyr aldrig kunne konkurrere med Filmmuseets lille asymmetriske og beklumrede sal på Strøget, som medlemmerne nu må sige farvel til for at rykke ind i ganske anderledes flotte omgivelser i Store Søndervoldstræde.

Jeg har desværre ikke oplevet Filmmuseets første heroiske pionerdage, da den lille sal efter sigende altid var pakket til randen med underernærede filmentusiaster, som valfartede til Museet, fordi det dengang kun var dér, man kunne se de gode »vanskelige« film. Min debut på Museet skriver sig fra 1958, et tidspunkt, da der kun kørtes fire film om måneden, hvoraf jeg især så hen til de børneforbudte. Snart blev filmudbuddet dog større, der kom serier med Bergman-film (disse usædvanligt velbesøgte), franske film, United Artists-film, særligt udvalgte klassikere. Og i 1964 kunne Ib Monty stolt fremvise et cinemascopelærred, en nyanskaffelse, der fejredes med en hel serie udelukkende bestående af cinemascopefilm.

Den store, afgørende ændring for Museet og dets medlemmer kom dog først, da hele herligheden flyttede ud på Christianshavn. Alt voksede – bibliotek, kontorplads, tidsskrift – og nu også filmsal og filmserier. Museet er pludselig gået hen og blevet Danmarks bedste biograf, simpelt hen. Repertoiret: ca. 70 film på årets tre første måneder, nye og gamle mellem hinanden, nogle mesterværker, andre mere eller mindre mislykkede, men alle af interesse, alle valgt med et bestemt sigte. Denne ekspansion er en af tressernes vigtigste filmkulturelle begivenheder. Museet er ikke længere – eller bør i hvert fald ikke være – et eksklusivt film-Mekka for *the happy few*. Disse få bliver næppe lykkeligere takket være udvidelsen – dertil er de første store filmoplevelsers nostalgi sikkert for stærk – men for de purunge entusiaster er biografen i Store Søndervoldstræde en enestående chance. De bør vide, at de er en ny filmlovs forkælede ungdom, begunstiget af et mildere filmpolitisk klima og en initiativrig museumsledelse. Og de bør benytte enhver lejlighed til at lytte med, når de gamle museumsrotter udveksler minder om de store dage i Frederiksberggade.

Pim.

DE TI BEDSTE

Først i januar kårede Sammenslutningen af danske Filmkritikere, der nu har over 30 medlemmer af godt og vel 45 mulige, årets ti bedste film. Resultatet blev følgende (i alfabetisk orden):

Blow-Up (Antonioni)
Dagens skønhed (Buñuel)
El Dorado (Hawks)
En landsbypræsts dagbog (Bresson)
Falstaff (Welles)
Her har du dit liv (Troell)
Hvad med Balthazar (Bresson)
Krigen er endt (Resnais)
Masculin-Féminin (Godard)
Zéro de conduite (Vigo)

Blandt de stærkt roste film, der ikke opnåede placering på listen kan nævnes Bergmans »Persona«, Loseys »Ulykkesnatten« (Accident), Pontecorvos »Slaget om Algier« og Rosis »Banditten Salvatore«.

FILMKRITISK MILLIONÆR-DISKRIMINATION

Svend Kragh-Jacobsen er en af vore venligste anmeldere, festtaleren *par excellence* blandt de mavesure filmkritikere. Så meget desto mere undrede det én, at han i sin anmeldelse af Sven Grønlykkes børnefilm »Thomas er fredløs« totalt gav afkald på denne sympatiske beredvillighed til altid at fremhæve de gode sider og i stedet gjorde spørgsmålet om filmens kvalitet til et spørgsmål om instruktørens bankbog.

Anmeldelsen havde overskriften »Onkel Ødeland«, nærmere præciseret som »Millionærens ønskedrøm gav nul på Kinopalæet« – og dens første sætning lød: »Sven Grønlykke er millionæren, som gennem de senere år har været den gyldne onkel for ASA-folkene i Lyngby«. Senere fik læseren at vide, at filmen var »amatørens ønskedrøm, realiseret med en millionærs pengepung«. Kragh-Jacobsen beklager, at »også millionærer har tvangsforestillinger«, selv om han senere nådigt gør den indrømmelse, at »ingen kan vel bebrejde en millionær, at han leger for sine millioner.«

Men denne sidste erkendelse har altså desværre ikke afholdt Kragh-Jacobsen fra at bringe spørgsmålet om Sven Grønlykkes økonomiske baggrund på bane i den kritiske bedømmelse af filmen. En instruktørs større eller mindre materielle ressourcer har naturligvis ingen relevans i en kunstkritisk argumentation, selv om kunstner-romantiske forestillinger åbenbart endnu er så fastgroede, at det kan anses for lettere misliebigt, at kunstneren har forladt loftskammeret og kan foretage den materielle investering, han finder påkrævet.

Pim.

KOSMORAMAS FILM-QUIZ

Spørgsmålet i nr. 82 om, hvor i *Billy Wilders* »One, Two, Three« der forekom en hentydning til *William Wellmans* »Public Enemy« gav mange besvarelser. De var alle sammen rigtige, og der måtte en lodtrækning til. Vinderen blev Anders Petersen, Skovalleen 21, Bagsværd, der får en flaske whisky tilsendt. I Wellmans film forekommer en scene, hvor *James Cagney* tværer en halv grapefrugt ud i hovedet på *Mae Clarke*. Denne scene gentages i »One, Two, Three«, hvor Cagney truer med at gøre det samme ved Horst Buchholtz.

Nu gav også det andet spørgsmål bonus. I »Jeg er sgu min egen« hentydes der klart til *François Truffauts* »Jules og Jim« i scenen, hvor Daimi besøger Cæsar på hans værelse. Her spiller og nynner Cæsar de første strofer af »Le Tourbillon«, som *Jeanne Moreau* sang for *Oskar Werner* og *Henri Serre* i Truffauts film. Præmien tilfaldt her Bruno Enemark, Kroghs Kobbel 65, Haderslev.

Vi prøver igen med et spørgsmål, der har relation til det (næsten) aktuelle repertoire: I hvilken scene i den amerikanske musical »How to Succeed in Business Without Really Trying« medvirker instruktøren af denne film? Præmie: en flaske whisky. Sidste frist for aflevering af besvarelse: 1. marts.

KALD MIG ASTA

Det har længe været en offentlig hemmelighed, at det eneste lyspunkt i utallige danske folkekomedier, Ove Sprogøe, talentet, der endnu ikke har fået en værdig instruktør, ikke er til at bide skeer med, når det drejer sig om film, og især amerikanske film: han har set dem *alle*. Man føler sig derfor i gode hænder, når man åbner det første nummer af det nye filmblad *die asta* og ser, at Ove Sprogøes to sønner *Jørgen* og *Sven* er med i redaktionen. Jørgen og Sven Sprogøe indførte allerede for nogle år siden filmkritik i deres skoleblad med stjerner à la *Cahiers* og *Kosmorama*, og manglede der en sort sol eller fire stjerner ud for en film, skyldtes det udelukkende, at far var med i den eller (for det meste), at den var forbudt for de to redaktører under seksten!

die asta er beregnet på gymnasierne, ligesom litteraturbulletinen *Selvsyn*. Man vil mere introducere filmkunst end egentlig kritisere den, og det første nummer indeholder tre gode oversigtsartikler om henholdsvis Buñuel, Demy og (selvfølgelig) Godard. Artiklen om Godard, der ikke indeholder en eneste uknækkelig nød, er skrevet af den Peter Kirkegaard, der satte adskillige anmeldere grå hår i hovedet med sin artikel i sidste nummer af »Kosmorama« om »Made in USA«. Det nye filmblad indeholder desuden en lille opsats af Marguerite Engberg om »Film på universitetet«. *»Især dansk film må man forlange et*

grundigt kendskab til,« skriver Marguerite Engberg. Det lille »især« kan gøre én lidt bange, og man føler med de studenter, der fremover skal eksamineres i »Jetpiloter« og »Rasmines bryllup«. Endelig er der den obligatoriske minikritik, der bl. a. viser, at Jørgen og Sven Sprogøe nu lige som deres far har lov til at se alle de film, de har lyst til.

Men hvorfor det lille *die* foran *asta?* Kald dog damen ved hendes danske navn, når det nu drejer sig om et dansk tidsskrift. Og med stort A, ellers bliver hun vred.

H. S.

RETTELSE:

I min omtale af John Frankenheimers »Manden, der skiftede ansigt« (i »Kosmorama 82«) forekommer ca. midtvejs følgende:

»Ved at spille på barndommens uopfyldte drømme, ved at køre frem med den jævne mands mening og den sunde fornufts evige skin af solidaritet, kan den gamle få Hamilton til at sælge sit liv.«

Det er muligt, at brugen af ordet »solidaritet« i denne sammenhæng er mægtig subtilt, så jeg vil skynde mig at tilstå, at jeg i manuskriptet blot havde skrevet »soliditet«.

Poul Malmkjær

Herr redaktör,

Som gammal Johnny Guitarfan (jfr. Kosmorama 65) känner jag mig tvungen att påpeka ett väsentligt fel i Lene Grønlykke/Morten Piils översättning av Truffaut-interviewn i Kosmorama 82. I Cahiers 190 står (s. 28) »Je peux vous citer »Johnny Guitare«, qui a dans ma vie une importance probablement plus grande que dans celle de son auteur Nicholas Ray . . .« Detta betyder inte, som Grønlykke/Piil vill ha det, »jeg kan *citere* Dem *hele* Johnny Guitar« utan ungefär »jag kan nämna som exempel J. G.«. Vidare översätter Grønlykke/Piil: »Johnny Guitar, hvis dialog måske har betydet mere for mig end for . . .« Så säger nämligen inte Truffaut. Det är *hela filmen* Johnny Guitar, som kanske har betytt mera för Truffaut än för Ray. Om Grønlykke/Piil finner detta osannolikt går det bra att titta efter på sidan 252 i Cahiers 150-151, där Truffaut nämner Johnny Guitar bland de tio bästa amerikanska ljudfilmerna. Likaså citerar Truffaut Johnny Guitar inte bara i Pianisten, utan även t. ex. i Jules och Jim (scenen där Moreaus nattlinne fattar eld) och Fahrenheit (de svartklädda brandmännens intrång hos Julie Christie).

Filmskolan, Stockholm
Lars G. Thelestam

HVAD SAGDE JEG?

Til min forbavselse læser jeg i en leder i Kosmorama 82, skrevet af mit yndlingsemne Henrik Stangerup, at jeg skulle have bedt den franske oversætter, Martin Drouzy, om at meddele Marguerite Duras, at hun ikke havde en »skid« forstand på film, og at »La Musica«, hvorom diskussionen drejede sig, var »røvkedelig«, samt at Bent Grasten skulle have udtalt sig i de samme maleriske og typisk danske vendinger.

Både jeg og Bent Grasten henvendte os til Marguerite Duras via oversætteren i en pæn og ordentlig tone (men måske knap så ydmygt som Henrik Stangerup), men det er rigtigt, at Bent Grasten højlydt meddelte de omkringsiddende, hvad han mente om hendes film. Det var uhyre spontant og udsprunget af Marguerite Duras' indledende udtalelse: hun havde indspillet »La Musica«, fordi hun på det tidspunkt ikke skulle skrive en bog, og da hun derfor, som den societykvinde, hun må formodes at være, ikke anede, hvad hun skulle bestille.

Først blev jeg rasende, da jeg læste lederen i Kosmorama 82, rasende over at blive beskyldt for at have brugt så »grove« ord og navnlig over, at min argumentation over for Marguerite Duras helt var negligeret. Ved eftertanke: hvorfor egentlig ikke være tilfreds med at stå som en ubehøvlet, dansk kvinde, der tør råbe op i dette provinshul af intellektuelle, sløve og slatne padder? Det er der stil over!

Med venlig hilsen
Kirsten Stenbæk.

Kære Kirsten. – Hvorfor benægter du hvad du sagde, når du i samme åndedrag bekræfter mit referat?

Henrik Stangerup

Ove Brusendorff / Foredrag

Den nordiske konference for biografdirektører 28.-31. august 1967 i Oslo

Dette er en konference for de nordiske biografdirektører, hvorved jo forstås både de selvstændige, der ejer biografen og er i besiddelse af bevilling til at drive biograf – og de ansatte, der har fået betroet driften af en biograf, og som driver den lige så personligt interesseret, som var det deres egen, og endelig de ganske få direktører og ledere, der blot er forretningsførere for en barsk økonomisk sammenslutning. De sidstnævnte skal have al agtelse med på vejen, da de har påtaget alt det uhyrlige og det vanskelige i jobbet, men ikke har del i det mest spændende af biografdriften, nemlig det frie repertoirevalg.

En biograf er et sted, hvor mennesker samles, ser på hinanden, lader sig betragte og glæder sig ved at være en del af et fællesskab, ved at være publikum, ved at føle sig sammen med andre og dog være alene, helt alene i mørke og skjult aktiv eksistens og på en mystisk måde lade sig suggerere til at tage åndelig del i en handling eller en række situationer, der udspiller sig i billeder, som magisk lyser, og som i mørket virker omend ikke direkte hypnotiserende, så i hvert fald suggererende for den, der gerne vil give sig hen. En farlig tilstand at sætte mennesker i.

Det er altså et våben, vi – direktørerne – har i vort arbejde med biografen, hvormed vi kan bedøve eller ophidse en halvt bevidstløs skare mennesker og påvirke dem bevidst gennem den renselse af sjælen, som kunstoplevelse og stor underholdning altid er.

Der er stort set to måder at drive biograf på; den ene er at drive den rent kommercielt og slet ikke skele til de ideelle krav, og den anden er at lede sin biograf som Art-cinema. Jeg ved godt, at der er tyve mellemliggende måder at køre biograf på, og som i virkeligheden er at foretrække frem for den outrerede sandhed, men det er jo ikke så let at tale om konkrete ting, hvis man på forhånd slører det hele. Art-cinema er en biograf, der aktuelt spiller alt det nye, der produceres og tilbydes af film; der er ikke tale om, som navnet måske vil forlange, at der kun skal vises kunst – til Art-cinema'ens repertoire hører også film med politiske motiver, sociale bemærkelsesværdige tilstande eller hændelser, eksperimenter med film i det hele taget. Og så er det kunsten at vælge sit repertoire så levende, at den levende del af publikum engagerer sig i foretagendet og hjælper til ved starten. Man kan jo ikke vente, at det egentlige store publikum, som skal til for at fylde biografen tilstrækkeligt til at betale den kommercielle drift, skal være modent til at fordøje filmeksperimenter, æstetisk avantgarde kunst og engagerede specialiteter, og derfor må vi biografdirektører være lykkelige for, at der findes en gruppe inden for presse og tidsskrifter, der kaldes de langhårede.

Der er ikke mange inden for i hvert fald dansk biografledelse, der sympatiserer med såkaldt kunstnerisk film og denne kategoris såkaldt langhårede forkæmpere. Vi har i Danmark en biografejer, der ved enhver given lejlighed fortæller om den dag i efteråret 1964, han spillede en kunstnerisk film, og om den økonomiske katastrofe, det var. Samme kollega opstillede også Klaus Rifbjerg som de langhåredes konge, men har i dag, da Rifbjerg både som kritiker og skribent har slået sig selv fast – selv i de trægestes bevidsthed – ikke rigtig nogen person, han kan personificere sin afmagt over for kunsten ved.

Vi må være klar over, at vi lever af interessen for film. Og vi, der bekender os til den vanskelige og kunstneriske avancerede film, kan udmærket se, at selv den folkelige nationale produktion har interesse – omend man ønskede, at lidt mere dygtighed og blot en smule talent blev sat ind på disse desperate forsøg på at gøre producenten til millionær på én gang ved tilsidesættelse af alt, der måtte antages at distrahere gennemsnitspublikummet bort fra den rene og glade og forgyldte genkendelse af ønskedrømmene. Men det er givet, at denne produktion har en berettigelse for os, de langhårede, derved, at den gør et uhyre antal mennesker vant til at gå i biografen, og en skønne dag bliver disse mennesker også publikum til en god og lødig filmforevisning.

Man kunne ønske sig, at tilhængerne af denne den barnlige del af filmverdenen blandt os biografejere også ville se med nysgerrig sympati på den avancerede film. De behøver såmænd ikke forstå, hvad det drejer sig om, de skal bare anerkende, at der foregår noget i det hjørne, som har almen interesse for biograf og publikum. Der bør ikke være

den biograf, nok så lille, her i Skandinavien, som ikke en gang imellem eksperimenterer og viser en levende og aktiv forståelse af, at publikum ikke er en grå masse. Publikum er nemlig personligheder, der alle har lyst til, at der skal foregå noget. De har gjort de indledende trin: de har betalt billet og er kommet indenfor, lad så biografejeren gøre det næste: behandle publikum som selvstændige mennesker, der hver for sig hungrer efter personlige oplevelser.

Der er naturligvis ingen, der i princippet vil sige nej til dette, men der er mange, der vil rejse indvendinger mod sådanne tanker, idet de ikke har store økonomiske muligheder for at gøre det. Her tænker jeg ikke bare på premiereteatrene i hovedstæderne, men lige så meget på alle provinsens biografer; men jeg ved, at der er et bestandigt stigende antal seriøse biografledere, og i hvert fald kunne man forlange, at alle biografer, der ejes og drives af selskaber og kommuner var klar over, at der ufravigeligt var pligter her, som skulle opfyldes. Hvorfor skulle de selskaber og kommuner da ellers være priviligerede og beskyttede af et monopol til at drive biograf. Da vel næppe for hæmningsløst at malke monopolet for penge, uden tanke på, at man således graver sin egen grav ved at indgyde misundere berettiget mistillid.

Men spørgsmålet melder sig jo omgående, om man skal give de biografer, der gerne vil spille et kunstnerisk og et bemærkelsesværdigt underholdende repertoire, økonomisk støtte af en eller anden art. Der findes i nogle af de skandinaviske lande en almen produktionsstøtte, og der findes også importstøtte til bemærkelsesværdige film; hertil vil jeg sige, at når vi har en filmordning, der gør stat eller myndigheder medinteresserede, må stat og myndigheder indse, at det – ligesom i Danmark, hvor sukkerproduktion er nationaliseret og monopoliseret – er klart, at stat og myndigheder har kontrol med både pris og kvalitet. Man kan hertil øjeblikkeligt indvende, at embedsmændene aldeles ikke har forstand på kunst, og ikke kan administrere kunsten effektivt, og den indvending er ikke til at imødegå, men der findes eksperter, som embedsmændene kan spørge! Det er efter min mening klart, at myndighederne bør belønne bestræbelser på at højne kvaliteten af biografens repertoire, hvad enten vi nu taler om lødig kunst eller høj underholdning.

Jeg vil ikke gerne komme ind på biografens forhold til filmklubber og skolescene, men nøjes med dette: Hvis skolescenerne viser et repertoire, der er pædagogisk planlagt, og hvis et tilsvarende lødigt repertoire ikke kan ses i de lokale biografer, har skolescenerne deres berettigelse; hvis der derimod vises film, der lige så godt kan ses i biograferne, kan jeg virkelig ikke se, hvorfor skolescenerne så skal have lov til at bruge biografernes film, ofte på lempeligere økonomiske vilkår.

På samme måde filmklubber. Hvis disse supplerer biografernes repertoire, har vi brug for dem, hvis de spiller de film, vi selv spiller, så gør vi det bedre for flere mennesker.

Ligesom filmkritikerne, både de daglige og de langhårede, alle har deres filmpolitiske mål, som de forfølger bevidst med fortielser og understregninger, således bør også biografdirektørerne drive filmpolitik, de bør tage deres praktiske og ideelle konsekvenser af deres daglige kamp med filmklubber, skolescene og underlødigt eller vanskeligt repertoire.

Hvis man fremdeles, som i Danmark, jeg vil ikke vove at gøre udfald mod norske, svenske eller finske kolleger, hvis forudsætninger jeg jo ikke kender til bunds, men føler man sig ubehageligt personligt berørt, er man da højst velkommen hertil – hvis man fremdeles kun interesserer sig for at servere det jævne, det prøvede, det risikoløse, så fortjener man ikke en filmordning, der beskytter gode tjenere af kunst og solid underholdning, så fortjener man at opleve kræfternes frie spil med risiko for at blive kastet i armene på spekulanterne og blive deres lønnede ansatte uden ansvar, men vel med pligter.

I al den tid filmen har eksisteret, har der været vanskeligheder at kæmpe mod, nyopfunden radio, fodboldkampe, sommervarme, snestorme, fjernsyn og kollegaens succes henne om hjørnet – og disse vanskeligheder har altid fået skylden ved de svigtende successer; det har aldrig været disse konkrete vanskeligheders skyld, at en biograf ikke går godt. Det har altid været sådan, at den biografdirektør, der kan lide sit fag lige så godt, som han agter sit publikums gode smag for kvalitet, han skal nok klare sig, hvis man bare ikke kvæler ham økonomisk indefra, og det er her en filmordning, en filmlov og en stærk administration skal træde til, og overse alle krisesituationernes perspektiver og følge de gode bestræbelser på vej.

Bliv medlem af filmmuseet

i januar - februar - marts vises

31 John Ford-film

24 Italienske neorealistiske film

Danske stumfilm, kortfilm, klassikere o.s.v. o.s.v.

Ring eller skriv efter program: Store Søndervoldstræde, K. Sundby 1003



Netop udkommet:

JOHN FORD

en dokumentation

Ford-interviews
og den hidtil mest omfattende
Ford-filmografi
Illustreret, 176 sider, kr. 20.-
Fås i Filmmuseets ekspedition

FILMENE

Der junge Törless (De unge tyranner)

Prod.: Franz Seitz (München)/Louis Malle (Paris), 1965. Instr. og manus.: Volker Schlöndorff efter Robert Musils roman. Foto: Franz Rath. Musik: Hans Werner Henze. Klipn.: Claus von Boro. Set design: Maleen Pacha. Medv.: Matthieu Carrière, Bernd Tischer, Marian Seidowsky, Alfred Dietz, Lotte Ledl, Hanne Axmann-Rezzori, Herbert Asmodi, Fritz Gehlen, Barbara Steele. Dansk distr.: Camera/Athena. Dansk premiere: 15. 11. 1967 i Camera.

Da Thomas Mann blev gammel og klogere, end han var i forvejen, beskæftigede han sig ved flere lejligheder med den tyske intellektuelle type og dens tradition. Han brugte bl. a. billedet af professoren i nathue. Hermed mente han tysk ånds særlige præg af spekulativ vidtløftighed, af universalisme og verdensflugt i forening med dens provinsielle indelukkethed, dens småborgerlighed og mangel på politisk og social bevidsthed. Han talte også om den ulyksalige kombination, der er fremherskende i tysk åndsliv mellem på den ene side intellektuel overlegenhed og på den anden følelsesmæssig primitivitet eller forældethed: dette, at tanken flyver sine egne, abstrakte veje og bygger sine storslåede, spekulative systemer, mens følelsen går *sine* blinde veje, bundet til atavistiske former.

Robert Musils roman »Den unge Törless« fra 1906 er en roman, der på kompliceret vis og på et moralsk meget speget grundlag beskæftiger sig med disse forhold. *Volker Schlöndorff,* der har filmatiseret romanen, har af gode grunde tilstræbt en forenkling af dens meget flydende problemstilling, og han har trukket dens perspektiver til Hitler-tidens rædsler op – diskret, men ikke til at tage fejl af. Men han har ikke kunnet få bugt med den fundamentale moralske usikkerhed, der gennemtrænger forlægget fra først til sidst. Den har han måttet tage med i købet.

Moralsk usikkerhed. Hvordan skal det forstås?

Romanen handler om en åndelig krise i en ung mands liv, den, der kaldes puberteten, hvor følelseslivet afgørende grundlægges. Handlingen er henlagt til en østrigsk militærskole for bedre folks børn langt mod øst. Men handlingen er vel at mærke helt underordnet det maniske forsøg på at formulere de flygtigste bevægelser i drengens indre.

Rastløst har romanen sat sig til opgave så at sige at suggerere sig frem til en stadig videre, stadig mere subtil beskrivelse af, hvad der konstituerer et ungt sind, der bliver til. Nu og da lyner en genial iagttagelse, men i lange perioder er forsøget – på at sætte al individualpsykologi til side til fordel for en slags uafhængig metafysisk sjæleskildring – af en prætention, der fører menneskebilledet lige ud i den blå luft. Det er bestemt af en meget bevidst dyrkelse af sindets bundløshed og uendelighed, og hvad der stræber imod at være en udvidelse af menneskebilledet, går gang på gang hen og bliver en total forflygtigelse af det i stedet. Dette problem har filmen arvet. Mærkeligt substansløs og *for* udefineret går Törless gennem filmen.

På skolen leves livet formålsløst. Livet er noget, man venter på. I mellemtiden fantaserer man om det – og eksperimenterer med det. Törless, der er ved at gøre sine første opdagelser i verdens forvirrende indretning, impliceres i en seksuel og sadistisk affære mellem nogle kammerater og ender med at forlade skolen. Den spirende filosof i ham søger sin inspiration dels i Kant, dels i oplevelsen af de pinsler og psykiske eksperimenter, han og et par kammerater påfører en tredje dreng ved navn Basini. Ligesom han i tanken er standset undrende over for uendelighedsproblemet og har følt en svimlen f. eks. ved forestillingen om matematikkens operation med de såkaldte imaginære værdier, således søger han via oplevelserne med Basini – som filmen ikke tager de samme seksuelle konsekvenser af som bogen – at finde frem til sjælens sidste og yderste grund. Den radikale intellektuelle drift er med andre ord parret med moralsk og irrationelt kaos.

Sagen afsløres, den store rus er forbi. Nøgternheden indtræder. Det sker under afhøringen af Törless, hvor den skole, der som ramme før har stået reelt nok, om end fjernt, nu fortegnes ud i det usandsynlige. Det er ingen afhøring af Törless, men snarere et filosofisk foredrag af ham, bivånet af et underdanigt diskussionspanel: rektor og lærerne. Og det er, som om Basinis grufulde skæbne blot har været til for at bibringe Törless en ny erkendelse, og som om skolen nu kun er til for med begavede stikord fra dens autoriteter at befordre denne erken-



Den plagede Basini udsættes for overlast af Reiting (Marian Seidowsky og Alfred Dietz).

delses følsomt famlende formulering. Det er en formulering, som læseren ikke kan modtage med samme entusiasme, hvormed den omfattes af forfatteren. Der gemmer sig således i bogens forhold til Törless og hans kriser en uerkendt kult af ubevidstheden og af sjælens mere eller mindre postulerede muligheder. Denne kult er uden moralsk perspektiv og peger dermed lige så stærkt imod nazismen som selve den fortalte historie omkring Basini gør det.

Har Schlöndorff i sin film som nævnt ikke helt kunnet ophæve dette dilemma, så har han dog i nogen grad kunnet afbøde det. Stoffet har på mange måder vundet i nøgternhed og klarhed ved instruktørens meget rolige og sobre transponering af det til lærredet. Den klamme, umenneskelige skolebygning, det tunge, grænseløse landskab med den dystre by-silhuet står frem og leverer sammen med et par knapt demonstrerede lærerskikkelser en atmosfære af livsfornægtelse, som Schlöndorff ikke havde behøvet at supplere med egne indfald à la scenerne med flue- og museplagerier.

Velgørende var det også at se Basiniskikkelsen trukket frem af de psykologiske beskrivelseståger omkring hovedpersonen og bragt i plan med Törless. Basini er i Marian Seidowskys udformning måske ikke helt så oprørende et væsen som i bogen. Det har filmens diskrete sigte til jødeforfølgelserne og de videnskabelige menneskeeksperimenter under Hitler formodentlig forhindret. Til gengæld lykkedes det Matthieu Carrière at forme en meget fin Törless. Han forenede den vordende æstetikers elegance med en evne til at antyde det ubevidst sanselige og driftsstyrede i sig. Han bar rollen med den rigtige følsomme nonchalance, hvori rørte sig en konstant emotionel og intellektuel uro. Noget erfarent lyste i dette ansigt, der endnu ikke var færdigpræget. Det videregav nogle af de bedste intentioner i Musils portræt af den begavede pubertet.

Skulle man endnu en gang – skønt det her er uretfærdigt at fremture – hæfte sig ved denne films pædagogiske mening i en tysk sammenhæng, nemlig at berøre den særlige tyske dæmoni med alt hvad den har ført med sig, så forekommer det, at Schlöndorff har gjort et lykkeligere greb ved at vælge Musils gamle roman end så mange andre, der har anvendt nutidige manuskripter med flere pegefingre og af en stivere, mere demonstrativ skyld-psykologi. Jeg tænker eksempelvis på en film som »Kirmes«. Mange andre kunne nævnes.

Den uskyld – om dette ord kan bruges – der ligger i et stof, der ikke er sig sin profetiske indebyrd bevidst – er kommet filmen til gode. Og Schlöndorff har omgåedes denne uskyld med megen soberhed, rimelighed og finfølelse. Han har ikke voldtaget historien, ikke overbetonet dens eksemplariske karakter. Han har renset den, forenklet den, markeret dens vigtigste problemer – og har haft held med det.

Niels Barfoed

A Fine Madness
(Altid i stødet)

Prod.: Pan Arts Prod./Warner Bros. — J. Hell, USA, 1966. Instr.: Irvin Kershner. Manus: Elliott Baker efter egen roman. Foto: Ted McCord. Musik: John Addison. Klipn.: William Ziegler. Dekor.: Jack Poplin. Medv.: Sean Connery, Joanne Woodward, Jean Seberg, Patrick O'Neal, Colleen Dewhurst, Clive Revill, Werner Peters, John Fiedler, Kay Medford, Jackie Coogan, Zohra Lampert, Sorrell Booke, Sue Ane Langdon, Bibi Osterwald, Mabel Albertson, Gerald S. O'Loughlin, James Millhollin, Jon Lormer, Harry Bellaver, Aylene Gibbons. Dansk distr.: Paramount. Dansk premiere: 30. 11. 1967 i Camera.

Samson Shillitoe er besat af poesien. Da vi straks ved filmens begyndelse møder ham, ligger han i sin seng, men han sover ikke. Han stirrer frem for sig – han er i gang med sit store digt. Og filmen igennem slipper han det aldrig. Han forlanger aldrig respekt for sig selv, alene respekt for det digt, som han kæmper for at få gennemført. Vi ved aldrig, om det vil lykkes ham, vi ved knap nok, om han har talent nok til det, og vi ved ikke en gang, om hans raseri er styret af poesien og *kun* af den – flygter han i sin rastløshed fra en opgave, som han inderst inde føler, han aldrig vil kunne magte. Samson Shillitoe er en rigtig digter, men måske kan vi på ham bruge Kai Friis Møllers sarkasme: Samson Shillitoe er en rigtig digter. En rigtig dårlig digter.

»A Fine Madness« handler om en digter, der slås med sin besættelse, og som ustandselig får lejlighed til at opfatte verden som en undskyldning for, at det ikke lader sig gøre at digte. Alt sværger sig sammen mod ham, livet er et helvede og et kaos af ægteskabelige og romantiske og økonomiske og medicinske og sjælsforstyrrende hindringer, og Samson Shillitoe beskæftiger sig ofte mere med forhindringerne for poesien end med poesien selv. Men vi tør ikke afvise hans ærlige vilje og hans talent – det skinner igennem, at han forstår sig på at anvende ord med den rigtigste kraft og i de rigtige situationer, og vi ser ham kaste sig over papir og blyant, hver gang der gives ham bare et øjebliks ro.

Irvin Kershners »A Fine Madness« er en smuk og levende komedie om en digter i evig ophidselse. Kershner forråder aldrig sin mærkelige helt, men han lader os heller aldrig helt og fuldt vove at tro på hans geni.

Den vilde og utæmmelige Samsons oplevelser beskrives i en stil, der konstant er lige så rastløs og lige så overrumplende, som denne digter selv er det. Kershner lader sin film fastholde solide komedietraditioner, men en barsk virkelighedsfornemmelse, der godt kan opfattes som påvirket af den nye bølge, brutaliserer komikken og gør dette digterportræt helt aktuelt. *Ted McCords* kamera er i hastig aktion på gaderne i Samsons farvemættede New York, og det henter en række mesterligt ramte skildringer af moderne miljøer ind fra alle de sære rum, hvor Samson oplever modstanden mod poesien. En lejlighed som et kaotisk sammensurium af lystige indfald tilsat fattigdom og uorden og en ruinhob, når Samson har udsat det for sit hysteri, et gymnastikinstitut, der damper af sved og prygl, et mondænt lægeværelse med fornem systematik og kølig elegance, et videnskabeligt laboratorium, der syder som et *Jerry Lewis*-arrangement – alt dette bliver de autentiske og præcise rammer om Samsons fortrædeligheder. Helt fænomenal er den styrke, hvormed kameraet viser os Samson i hans sidste raserianfald, filmens sidste billede, Samson frådende mod de nysgerrige og sensationssultne naboer foran gadedøren, hvis tarvelige søjler pludselig tårner sig op som søjlerne i det tempel, som den bibelske Samson omstyrtede, da han måtte hævne sig på filistrene. Og Kershners skildring af moderne americana når at omfatte både det hektiske og det monumentalt rolige, cafeteriets inferno bliver meget naturligt de omgivelser, hvor Samsons kone må trælle for at få pengene hjem, og Brooklyn-broen med den balancerende Samson og en tyk mand med bare tæer giver et pludselig frigørelsens øjeblik; Samson nær ved sin poetiske befrielse, aner vi.

På samme måde når »A Fine Madness« at satirisere effektivt over hele det upoetiske apparat af videnskabelighed, som skal få skik på det moderne menneske, inklusive den ukuelige Samson. *Vladimir Nabokov* ville nyde denne films muntre foragt for den gamle paraplyglade wiener-professor, og der er en mægtig triumf i filmens afsløring af videnskabens fallit. Ingen scene i »A Fine Madness« udfolder sig smukkere end den, da de forventningsfulde videnskabsmænd tyst nærmer sig den netop opererede Samson og lytter til hans stilfærdige og fremmede hvisken – alt er lykkedes, den gale digter er lammet, poesien er dræbt; der er bragt orden ind i systemet. Hvorpå Samson eksploderer, den gamle Samson, intet er sket, han slår lige så præcist som før, lige så hårdt, lige så sejrssikkert.

Få moderne komedier er så optimistiske som denne. Der er lige som intet at stille op mod dens uhøjtidelige frækhed og dens respektløshed – den er ikke til at modsige. Og det er et fund af Kershner at lade *Sean Connery* spille digteren og dermed understrege hans fysiske soliditet, hans tekniske perfektion og hans selvsikkerhed. Sean Connery får alt ud af scenen hos kvindeklubben, hvor snobberiet er så smukt og sjælfuldt og ledsaget af harpespil, og de romantiske eventyr er skildret med slyngelromanens naturlige lethed. Samson jager ikke pigerne, de blander sig i ham og hans liv, sekretæren, den russiske læge, psykiaterens kone, men de begriber intet af ham, og det er ikke til at undre sig over. *Jean Seberg* er nobelt slebet som den fine frue, for hvem eventyret indeholder kimen til et oprør mod de ækle børn fra det ækle morgenbord, der skildres med fremragende komisk sans for den grisede uorden i det pæne spisekøkken – men oprøret er meningsløst; fruen taler ikke om digte og poesi, hun taler om Apollo. I øvrigt er hun meget sød, og sød er også *Sue Ane Langdon* som den smarte kontordame med de utålelige



A Fine Madness: »Ted McCords kamera i hastig aktion på gaderne i Samsons farvemættede New York« (Sean Connery).

fniserier både før og efter den dejlige forførelse. Men *Joanne Woodward* som Rhoda, Samsons kone, er anderledes end disse piger. Hun kender simpelt hen Samson, og hun tror på ham. Måske ikke på hans poesi eller hans talent – hun tror på ham selv, og hun ved noget om det, som filmen inderst inde handler om: hengivenhed mellem mennesker. Hun er knyttet til ham, koste hvad det vil, og hun kan hans jargon. Joanne Woodward er et unikum af loyalitet og hidsighed i denne rolle, som hun spiller med fantastisk fornemmelse for alle nuancer hos det trofaste menneske, der ikke vil lade sig kujonere, men som heller ikke kan svigte.

»A Fine Madness« er en film af megen pludselighed. Den springer brutalt fra anekdote til anekdote, den pointerer ikke, men giver i glimt kommenterende billeder af byen og skæbnerne omkring Samson. En komedie i komedien udspilles, da Samson leger psykiater og roder op i et stykke jalousi-hysteri, og komedien hænger sammen med helheden. Alt omkring den gale Samson er lige så sindssygt som han selv – men måske er han den eneste, der magter sin opgave. Samson har et kald, og han vil holde fast ved det og ikke lade sig narre fra at opfylde det. Han er i virkeligheden en af de rene af hjertet.

John Addison har skrevet en musik, der synes at kende hvert et skift i filmens og heltens stemninger. Den er som filmen – urolig og melodiøs, snart voldsomt larmende, snart stilfærdig og nynnende. Og når den store læge med de heftige freudianismer nærmer sig, sender den mod vore øren en hyletone, der advarer os mod det umenneskelige.

Jørgen Stegelmann

How to Succeed in Business Without Really Trying (Hvordan man får succes uden at røre en finger)

Prod.: Mirisch Corp./David Swift, USA, 1967. Instr. og manus.: David Swift efter Abe Burrows, Jack Weinstock, Willie Gilbert's skuespil efter S. Meads roman. Foto: Burnett Guffey. Musik: Nelson Riddle. Klipn.: R. Winters og A. Jacobs. Dekor.: Robert Boyle. Medv.: Robert Morse, Michele Lee, Rudy Vallee, Anthony Teague, Maureen Arthur, Murray Matheson, Kay Reynolds, Sammy Smith, John Myhers, Jeff de Benning, Ruth Kobart, Carol Wothington, Janice Carroll, Lory Patrick, Patrick O'Moore, Wally Strauss, Dan Tobin, Robert Q. Lewis, John Holland, Paul Hatman, Justin Smith, George Fenneman, Anne Seymour. Dansk distr.: United Artists. Dansk premiere: 16. 11. 1967 i Imperial.

Når man prøver at danne sig et overblik over tressernes amerikanske film-musical, opdager man, at genrens mest vellykkede og vitale værker i dette tidsrum næsten alle har forsøgt at underlægge sig nye emne-områder, har søgt mod en større hverdagsrealisme og fastere jordforbindelse i udgangspunktet. Den eneste tresser-musical af format i den gamle *back stage*-stil er Mervyn LeRoys herhjemme skammeligt oversete »Gypsy«, som Douglas McVay velfortjent bringer til ære og værdighed i sit fortræffelige oversigtsværk »The Musical Film«. Men Vincente Minnellis »Bells Are Ringing« (»Det ringer, det ringer« 1960) var for størstedelen henlagt til noget så hverdagsgråt som en telefoncentral, »West Side Story« drog som bekendt storbymiljøets grusomhed ind i en ganske vist lidt pseudolitterært stiliseret handling, og George Sidneys »Bye Bye, Birdie« (1962) havde solid grund under fødderne i sin satire over teenagernes pop-hysteri.

Fornemmelsen af, at det er inden for en mere »realistisk« sammenhæng, at den amerikanske musical vil have de bedste udviklingsmuligheder, bekræftes af dette efterårs to fremtrædende værker i genren, George Roy Hills »Millie« og David Swifts »How to Succeed in Business Without Really Trying«. Hvor den første hurtigt lader sine personer i stikken for at kaste sig ud i overlæssede, syntetiske tyver-pasticher og alskens litterær og filmisk indavl, tager den anden sit udgangspunkt i en hverdagslig situation, de fleste af os kan identificere os med: kampen for tilværelsen i et stort firma. Her hævdes ikke, at det er selve den manglende jordnærhed, der gør »Millie« til en dårlig film – blot må det fastslås, at man også af en musical må kunne kræve et menneskeligt engagerende stof (som f. eks. den ligeledes tyver-tilbageskuende »Syng i sol og regn« rummede). Når vore to hjemlige musical-eksperter, Erik Ulrichsen og Jørgen Stegelmann, så ivrigt forsvarer lagkage-film som »Millie« og »Ziegfeld Follies«, drives æsteticismen i mine øjne ud mod det farlige yderpunkt, hvor det helt uforpligtende og derfor uvedkommende finsmageri befinder sig.

»How to Succeed . . .« er ingen skelsættende musical-begivenhed, blot en lille oase i den ørkenvandring, vi i de senere år har måttet gennemtraske under Julie Andrews' tandpastasmilende og lettere androgyne ledelse. Det er et New York-eventyr om en ung mands sensationelt bratte opstigning til toppen i et stort firma, hvor alle kæmper mod alle og ingen tricks lades ubrugt. Fyren bruger ikke albuerne i egentlig for-

stand – han benytter sig udelukkende af snedig, omend meget åbenlys taktik og god gammeldags forstillelse. Han er den pæne unge mand med én ting på hjernen – succes – og han forstår at trække i trådene på de rigtige tidspunkter, udnytte en situation og gennem skrupelløse manøvrer drage fordel af sine kolleger – dvs. sine modstanderes – svagheder.

Det er ikke nogen hård satire, selv om tonefaldet ofte er ret hårdkogt. Synsvinklen er »indforstået« – sådan *er* moderne mennesker nu engang, og de kunne uden tvivl blive bedre og mere ædle, men det sker næppe. Der tages ikke håndfast afstand fra den unge karrieremager. Han realiserer, hvad de fleste drømmer om, han er trods alle udleverende detaljer en venlig karikatur af den stræbsomme unge amerikaner, der ikke kan nære sig for de store ærgerrige drømme – måske er præsident-kandidaturen endda ikke helt uden for rækkevidde? Figuren er naturligvis ikke så lidt af en kliché, og der skal en fremragende skuespiller til at fylde den ud. Selv om Robert Morse's præstation har noget vist flakkende og centrumsløst over sig, får han dog glimrende fat på de to væsentligste karaktertræk: den hundeagtigt logrende forbindtlighed og den bestandigt ulmende farlighed. Og helt originalt er hans dansende løb gennem New Yorks fortovsmylder, udtryk for en mærkelig bagvendt elegance og gnomagtig livsglæde.

Filmen synes stærkt inspireret af Stanley Donens og George Abbotts pioner-arbejde »The Pajama Game«, der for første gang flyttede sangen og dansen ud i fabriks- og kontormiljøet. Yderligere har begge film koreografi af Bob Fosse, men i »How to Succeed . . .« bliver det desværre kun til en enkelt gennemført danse-sekvens, »A Secretary Is No Toy«. Dette nummer er til gengæld med sin vittige og fantasifuldt ukonventionelle koreografi en fryd fra først til sidst – der arbejdes især overordentlig raffineret med rytmen ved hjælp af klik fra skrivemaskiner, hæleslag mod gulvet og blyant-slag mod skriveblokkene. Og ligesom i »The Pajama Game« forvandles det overfladisk set hverdagsgrå til noget humørfyldt og charmerende i musical-formens troldespejl. Den ranglede og bebrillede Kay Reynolds er en uimodståelig Kirsten Giftekniv i det både melodi- og tekstmæssigt glimrende »Been a Long Day«, der venligt ironiserer over ubeslutsomt kontor-flirteri, og Ruth Kobart er heller ikke til at stå for som den kontante, bowlingspillende sekretær, som fører an i det medrivende afslutningsnummer »Brotherhood of Man«.

Dekorationernes farvesammensætning er måske en tand grimmere end nødvendigt, og et par af de danseløse sangnumre havner i det lidt for statiske. Men David Swifts instruktion er rask og rørig, fuld af højt humør og sjove små-ideer, og der indflettes velberegnet *location*-optagelser fra New York. Det er vel overflødigt at tilføje, at »How to Succeed . . .« som langt de fleste amerikanske musicals blev set af forholdsvis få herhjemme. Denne vor forbigåelse af en af de mest vitalitets-sprudlende og let tilgængelige genrer i filmhistorien er stadig en uløst gåde – og vil være det til den velkomne dag, da sociologerne tager bestik af danskerens uudgrundelige biografvaner.

Morten Piil



Jerry Lewis i sin millionærforklædning (sammen med William Wellman, Jr.)

The Big Mouth (En frømand på krogen)

Prod. selskab: Jerry Lewis Films, Inc. — USA 1967. Distr.: Columbia. Producere: Jerry Lewis og Joe E. Stabile. Instr.: Jerry Lewis. Manus.: Jerry Lewis og Bill Richmond efter fortælling af Bill Richmond. Foto: W. Wallace Kelley og Ernest Laszlo. Farveproces: Pathecolor. Klipn.: Russel Wiles og Joe Luciano. Arkitekt: Lyle Wheeler. Dekor.: Frank Tuttle. Musik: Harry Betts. Tone: Charles J. Rice, Al Overton, Sr., og Jack Hayes. Kostumer: Moss Mabry og Guy Verhille. Instr. assistent: Rusty Meek. Medv.: Jerry Lewis, Harold J. Stone, Susan Bay, Buddy Lester, Del Moore, Paul Lambert, Jeannine Riley, Leonard Stone, Charlie Callas, Frank DeVol, Vern Rowe, Dave Lipp, Vincent Van Lynn, Mike Mahoney, Walter Kray, John Nolan, Eddie Ryder, William Wellman, Jr. Dansk premiere: 1. 12. 1967. Dansk distr.: Columbia.

Fortællingen i Jerry Lewis' seneste film »The Big Mouth« er nok absurd, men den er ikke af den grund uden et nærværende forhold til virkeligheden omkring os, og morsomst er filmen, når Jerry Lewis er mest realistisk i sin komik. Mindst morsom er den (kedelig er den aldrig) i scener, hvor Jerry Lewis i sin grimaseren søger og finder effekter fra tidligere films løsrevne klovnerier. Under filmen fornemmes det stærkt, at producenten, instruktøren, manuskriptforfatteren og skuespilleren Jerry Lewis fortsat befinder sig i et dilemma:

Hvordan kombinere publikums (formodede?) krav om hver gang at opleve den »gamle« Jerry Lewis med kunstnerens ubønhørlige krav til sig selv om en stadig udvikling – bort fra den rene farce til en mere vidtspændende og moden og realistisk komik?

Deraf filmens sine steder mærkelige splittethed, der intet har at gøre med den neurotisk splittede komik, der ganske vist tidligere har frydet med Lewis i lynende vittig udfoldelse, men samtidig også har manglet en følelsesmæssig dækning bag de komiske ture, eller i hvert fald har været følelsesmæssigt for lukket.

Indledningsbilledet i »The Big Mouth« viser os Jerry Lewis siddende ved stranden som lystfisker. I en smuk, oval kamerabevægelse, fotograferet fra luften, vender vi tilbage til udgangspunktet, og filmen slutter igen på samme sted. I de mellemliggende scener fortæller Lewis en nonsenshistorie om flere hold banditter på jagt efter nogle stjålne diamanter. Lewis indblandes i historien, fordi han som den ligevægtige bankmand Gerald Clamson ynder at fiske, og den dag filmens historie begynder, får han en frømand på krogen. Frømanden er såret og tilsyneladende døende, men han når at fremstamme nogle usammenhængende ord om diamanter og om at »dem« ikke må få fingre i diamanterne. Et kort uden præcise angivelser afleverer han også til Lewis, hvorefter scenen afbrydes af skyderi fra havet. Forvirret og forskræmt flygter Lewis. Han prøver usammenhængende at fortælle sin historie til nogle betjente, der kun tænker og taler i egne cirkler, og bedre går det ikke, da Lewis senere forsøger at gøre andre interesserede i fortællingen. I en vittig (men for lang) scene fortvivler Lewis over telefonvæsenets folk, der reagerer som automater og giver standardsvar.

Heller ikke på det nærliggende Hilton hotel har Lewis heldet med sig. Stadig usammenhængende forsøger Lewis at gøre den servile og pengesnobbede portier interesseret i historien, men først da han vender tilbage, forklædt som en excentrisk millionær (maskeringen er fra »The Nutty Professor«), viser hotellets personale ham respekt. Portrætteringen af pengemiljøet er meget ondt og meget morsomt, og i det hele taget har Lewis aldrig tidligere skildret omverdenen så grumt som i »The Big Mouth« og samtidig så – momentvis – komisk. Med en stok som rekvisit er Lewis i sin forklædning aggressivt kolerisk. Mulig-

vis skal det aggressive opfattes som udslag af manglende evne til at begå sig i forhold til omverdenen. En meget vittig scene senere i filmen, hvor Lewis med ordet »Frustrated« spiller på impotensen – ikke kun i seksuel betydning – synes snævert forbundet med stokkescenernes udtryk for aggressiviteten som en sær og bagvendt form for at søge kontakt med omverdenen. Gang på gang viser Lewis i filmen, hvordan personerne er »lukkede« for hinanden, fastlåsede i bestemte tankebaner og handlingsmønstre.

Kontrasten til isolationstendenserne giver Lewis i scener mellem Jerry og stewardessen Suzie (smukt spillet af Susan Bay), hvor kærligheden som en mulig nøgle til at åbne os for livet findes fint skildret i en lyrisk mættet passage: efter at Jerry er ramlet sammen med Suzie, klippes der til et billede af de to på afstand gennem hotellets glasvægge. Scenen er uden realistisk lyd, kun akkompagneret af blidt swingende, jazzificeret populær-musik, af næsten samme intensitet som f. eks. slow motion-scenen i »Lola«, hvor matrosen sammen med Cecile forlader karrusellen.

Oftest kontrasteres dog billeder af den konstant søgende Jerry med billeder af de lige så konstant søgende gangstere, der er morsomt skildrede i deres dumhed, men filmen taber tempo i anden halvdel, og trods en snurrig kommentator – indlagt både som komisk nummer og som den, der binder filmen sammen – er filmen til slut kun sporadisk virkelig morsom. I hvert fald har adskillige scener ved andet gennemsyn tabt deres kraft (et par gangsteres ofte skægge mimik – overtaget fra den tidlige Jerry Lewis – er ikke i længden tilstrækkelig komiske), og flere steder virker det, som om Lewis i sidste øjeblik har ændret ved filmens continuity, der bliver springende. En afsluttende jagt, hvor Jerry jages af to hold gangstere samt et par hoteldetektiver, er klodset koreograferet, men filmens slutning vinder dog i styrke.

Vi er atter ved stranden og havet, hvor det hele begyndte, og da begyndelsens frømand på ny dukker op af bølgerne, bliver gangsterne klar over, at de har jaget den forkerte (frømanden er en gangster, der har prøvet at snyde de andre, men hvis lighed med Jerry har fået gangsterne til at jage Jerry). I et smukt totalbillede bliver gangsterne til slut til små prikker i horisonten, på vej ud i havet, hvorfra de kom. Der er en egen mystisk poesi over det billede.

Skønt Lewis er blevet en stadig bedre instruktør, er det ikke lykkedes for ham virkelig at samle absurditeterne til et helhedsbillede af en forrykt verden. Årsagen er ikke, at han flere gange varierer gamle gags (det har han gjort i alle sine film), men at flere af disse numre ikke længere fornemmes som en del af komikeren Jerry Lewis' figur, at han ikke i tilstrækkelig grad har erkendt – eller turdet tage konsekvensen af – den stadige udvikling, han som komiker og instruktør er inde i.

Men fortsat er Jerry Lewis en stor komiker, og hvad enten han udfolder sig i en fabelagtig gang morsom tennis eller frækt og nærgående karikerer stupide gangstere eller håner pengesnobberiet, er hans kunnen og viden suverænt morsom.

Per Calum

The War Game (Krigsspillet)

Prod.: BBC TV Prod./British Film Institute, 1965. Instr. og manus.: Peter Watkins. Foto: Peter Bartlett. Klipn.: Michael Bradsell. Kommentatorer: Michael Aspel, Dick Graham (dansk: Peter Steen, Eric Danielsen). Medv.: Befolkningen i Kent. Dansk distr.: Athena. Dansk premiere: 29. 11. 1967 i Nygade.

I en ungdomsudsendelse i dansk TV i efteråret lod *Peter Watkins* sig se og høre i nogle minutter, hvilket var tilstrækkeligt til at bekræfte det indtryk, man via hans film har fået af ham som en kritisk aktivist, der i sin selvhævdede position som oprørsk ener har mere end én høne at plukke med det »halvtotalitære« samfund, han lever i. At hans første spillefilm »Privilege« (»Popguden«) blev så lidt vellykket, som den gjorde, skyldes selvfølgelig også, at han som den sortseer, han er, ikke vil lade sig nøje med at gøre opmærksom på de farer, popkulturen *virkelig* indeholder, men også må fremhæve alle dem, den *muligvis kan komme til* at indeholde. Det er netop denne tyngende samvittighedsfølelse over for omverdenen, der gør ham til aktivist, og det indebærer aldeles ikke, at han bliver »intellektuel fascist« som hævdet i »Chaplin«, hvor man i øvrigt har det med at kaste rundt med store ord.

Den besynderlige skæbne, der er overgået hans mesterlige, provokerende atombombefilm »The War Game« har adskillige paralleller i filmhistorien. En instruktør får bestilling på et arbejde, og når resultatet så bliver helt anderledes, end producenten havde forestillet sig, bliver det færdige værk kasseret. Det, der – i modsætning til »Privilege« – gør »War Game« til en foruroligende film, er, at den fra først til sidst hviler på videnskabeligt underbyggede kendsgerninger, som Watkins ikke forsøger at forme om efter sit eget humør. Og det, der gør filmen til et mesterværk, er, at han hele tiden har kunnet finde en form, der sætter filmens indhold i relief.

»War Game« er en TV-film, og TV-reportage-teknikken er benyttet særdeles virkningsfuldt her, hvor Watkins kæder en række interviews (både virkelige og fiktive) sammen med et flimrende billede af et par småbyer i Sydengland, som de vil komme til at tage sig ud under og efter en atomkrig. Selve det politiske bag en sådan krig bekymrer Watkins sig ikke meget om. Bortset fra et par korte glimt fra kampzonen omkring Berlin bliver vi slet ikke indviet i krigshandlingerne. Det, der tales om her, er civilbefolkningen og dens muligheder for at overleve et atomangreb. Watkins fører sin kritik frem med nådesløs konsekvens. Hver gang den deltagende tilskuer ser sig selv frelst gennem én fare, dukker en ny op. Forbandelsen er sikker, og mod filmens slutning har den totale håbløshed sænket sig over salen.

Watkins' minutlange, hoppende kamerature berøver hurtigt tilskueren fornemmelsen af at overvære noget konstrueret, og fotografens næsten voyeur-agtige position i en del scener og de flade, ukunstneriske billedkompositioner får hele filmen til at minde om en hastigt sammenklippet *newsreel*. Det hele bliver glimrende underbygget af speakerkommentaren, der i sin tørre saglighed er et stort *understatement*.

Alligevel kan Watkins ikke skåne os for de brovtende, demagogiske manerer, der blev så irriterende i »Privilege«. En række mellemtekster i filmen, der skal få os til at le højt og forarget, er desværre både fjollede og uvedkommende, og det er også generende, at vi skal have en speaker til at læse dem højt for os, når de alligevel står skrevet tværs over lærredet. Hvad er meningen med det? Og hvad rolle spiller den amerikanske atomfysiker og den anglikanske biskop? De har dog ikke noget fornuftigt at sige, som f. eks. lægen har.

Det kunne være ganske spændende, om Watkins engang kom til at arbejde med professionelle skuespillere. Hans amatører illuderer fortrinligt, og der er ingen tvivl om, at han er en nærgående og idérig personinstruktør. Man noterer sig en forbløffende lighed i spillestilen mellem den unge sygeplejerske, der midt i »War Game« fortæller om de sårede børn, og Jean Shrimpton i »Privilege«. Det apatiske udtryk og den unuancerede stemmeføring gør sygeplejersken helt ægte og giver Jean Shrimpton det skær af charmerende, underspillet dilettantisme, der var hendes styrke i »Privilege«.

Watkins' kritiske engagement kan blive farligt for ham selv. Det sås så tydeligt i »Privilege«. Man ville ønske, han kunne føre sine angreb frem på en mindre kategorisk facon. Men man tør efter hans første præstationer næsten ikke tænke på ham i forbindelse med en »uengageret« film. Måske kunne *Lelouch* og han indgå et frugtbart makkerskab. De er begge yderst perfekte i teknikken. Det er blot synd, at den ene slet intet har på hjerte og den anden alt for meget.

Ib Lindberg

Jag är nyfiken, gul (Jeg er nysgerrig)

Prod.: Göran Lindgren/Sandrews. Instr. og manus.: Vilgot Sjöman. Foto: Peter Wester. Lyd: Tage Sjöborg. Klipn.: Wic Kjellin. Medv.: Lena Nyman, Börje Ahlstedt, Peter Lindgren, Vilgot Sjöman, Chris Wahlström, Magnus Nilsson, Ulla Lyttkens, Anders Ek, Øllegård Wellton, Sven Wollter, Olof Palme, Jevgeni Jevtusjenko, Martin Luther King. Dansk distr.: Gefion Film. Dansk premiere: 11. 12. 1967 i Carlton.

Det mest bemærkelsesværdige ved *Vilgot Sjömans* »politiske« film er såmænd ikke filmen selv, men den grassate applaus, man har modtaget den med. Den har fremkaldt anmeldelser, der ikke undlader at tale om velgørende »frækhed« og »vitalitet«. Epitetet vitalitet fortjente nu at blive reserveret de sjældne, få film, der fortjente det (sammenlign Sjömans »vitalitet« med *Kershners* f. eks., og lad os så tales ved) – men det tyder altsammen på, at Sjömans film om ikke andet rummer en evne til at fuppe folk første gang.

Man kan beundre Sjöman for hans indædte forsøg på at bryde den bergmanske tryllering, for viljen til at finde en form, der er hans egen. Forinden havde han dog vist betydeligt talent for det stramt komponerede skæbnedrama i »den gamle stil«, og »Min søster, min elskede«, der fungerede med stor virkning og med mange perspektiver, er stadig hans bedste film. Der demonstrerede han *kompositørens* autoritet.

Springet derfra og til den improvisatorisk frie »Jag är nyfiken« er stort. Det er i sig selv beundringsværdigt – som handling – fordi det må have krævet en ikke ubetydelig personlig indsats. Det bliver filmen som film dog ikke bedre af, og man kan ikke lade være med at undre sig over, at den så villigt accepteres, uden at Sjömans metode, hans polemiske midler, undersøges nøjere.

Med »Jag är nyfiken« vil Sjöman flere ting på én gang, først og fremmest vil han undersøge den svenske samfundsstruktur, dernæst vil han plædere for en friere behandling af det seksuelle på film. I dette genkender vi Sjöman fra »491«. Der føjes sidetemaer til, et af dem vedrører instruktørens rolle, hans forhold til sit stof og til sine medarbejdere. »Jag är nyfiken« er altså også en meta-film, men de nævnte temaer kan karakteriseres under ét som opgør med myter og konventioner. »Jag är nyfiken« er tænkt som et ordentligt smæk i bøtten, og bøtten er velfærdssamfundet Sverige.

Temaerne kan forholdvis let bringes i relation til hinanden; er det først sket, rummer de som konstellation tilstrækkeligt konfliktstof til, at filmen kan holde sig selv kørende ved egne ressourcer, når blot instruktøren løber den i gang. Sådan, nogenlunde, må Sjöman have forestillet sig filmens mekanisme, og dette selvudviklende princip skulle i teorien også kunne give filmen et om ikke organisk så dog sammenhængende forløb.

Sjöman har imidlertid problemer med at løbe filmen i gang, og når man hele tiden undervejs savner en klar tanke bag det hele, skyldes det simpelt hen, at Sjömans politiske indsigt er så diffus, at den ikke kan bære noget som helst. Da Sjöman øjensynligt heller ikke præcis ved, hvad han vil opnå, eller hvad han vil give udtryk for, bliver filmen desuden usikker og flakkende i sit forløb. Det værste er, at filmens idégrundlag, hvis det er der, ikke er naivt, men banalt.

Lena er nysgerrig. Men hun er desuden et postulat, der ikke sandsynliggøres af det mindste forsøg på at motivere hendes nysgerrighed, gøre den til et produkt af hendes miljø eller af særlige omstændigheder. De antydede relationer til faderen kan til nød betragtes som et udgangspunkt for hendes eget oprør, og filmens akse bliver da: faderens fiasko som Spaniensfrivillig – Lenas sociologiske »undersøgelser« – Lenas personlige nederlag, da hun til sidst opdager aggressionerne i sig selv. Det er ikke urimeligt, men Sjöman frigør for hurtigt den spanske fortidsknude, og benytter den som kærkomment påskud til også at lade filmen beskæftige sig med de store, brandfarlige emner. Det er imidlertid ikke alene en føler i den forkerte retning, men også en fuser. Filmens virkelighed er 1967, hvilket også de ikke meget målbevidste indenrigspolitiske tjat viser, men stillet over for det virkelige engagement, der skal vise filmens udslagskraft og vilje til at beskæftige sig med de centrale temaer i den virkelighed, instruktøren selv har valgt at indkredse, tager filmen efter nogle ubestemmelige og vage fagter tilflugt i 1936. I stedet for at bruge en ikke nærmere angivet episode i faderens liv som begrundelse for noget i Lenas holdning, karikerer Sjöman et politisk engagement med et minimum af personlig indsats. Spaniensproblematikken i »Jag är nyfiken« er ikke andet end et forsøg på at snyde uden om det mere væsentlige og centrale, men der er lagt godt med røgslør ud, og finalen er bombastisk: vi begynder med at gå Spaniensturisterne på klingen (»Hvorfor holder *De* ferie i Spanien«?), og ender med at stikke øjnene ud på et Franco-portræt.

Lena er nysgerrig. Hun vil have at vide, hvad der egentlig foregår, hvorfor man stadig har et klassedelt samfund, hvorfor der ikke er mere gang i LO osv. Sjöman lader hende gå ud med en båndoptager, og registrerer folks reaktioner på hendes spørgsmål. Der klippes lynhurtigt fra det ene måbende ansigt til det andet, Sjöman ved godt, at de fleste lader sig overrumple, og han udnytter effekten. Det er billig revolverjournalistik, men man kan indvende, at metoden er anvendt polemisk; i så fald polemiserer filmen på et falsk grundlag. Interview'ene demonstrerer en magelig besserwissen, der er blottet for solidaritet. Den sociale samvittighed er en attitude, og filmens kunstneriske moral suspekt.

Sjömans mangel på præcision, hans fuskeri med data og materiale, garderes ikke af de mærkelige – men vel ironisk mente – indslag, der skal vise den svenske hær, efter at ikke-voldspolitikken er gennemført. De falder helt uden for filmens illusion af virkelighed, og bliver ikke mindre inkongruente af, at de kan betragtes som fjerne reflekser af Lenas egen indstilling til problemet, af det fingerede interview med Martin Luther King og det svindelagtigt redigerede interview med rekrutterne, og endelig – i sidste ende – af samtalerne med minister Olof Palme.

Lena er lidenskabelig forkæmper for *non-violence* (filmens primitive holdning til det erotiske frister én til at spørge om hendes evangelium ikke ligefrem er *fuck for peace),* men det er karakteristisk for filmens umodne og unuancerede argumentation, at den gør Lenas opdagelse af personligt dirigerede aggressioner identisk med fiasko for ikke-voldsprincipperne. Lena bliver klar over »den lille nazisme« i sig selv (som det patetisk hedder) efter at hun gentagne gange er blevet holdt for nar af en smart men inferiør konfektionsegon, der gerne vil klatre på den sociale rangstige. I en drøm udløser hun sine ønsker om at kastrere og derefter skyde ham. Dens seksualsymbolik er hårrejsende banal, og demonstrerer blandt meget andet Sjömans mangel på kunstnerisk selvkritik. Freud ville le sin mave itu.

Filmens erotik er bemærkelsesværdigt primitiv og elementær, og fuldstændig blottet for sensualisme og friskhed. Den seksuelle realisme dækker et beskedent udsnit af den mest nødtørftige studeprangererotik. Også her er »vitaliteten« svær at få øje på, og grunden ligger selvfølgelig i brydningen mellem den etablerede ydre realisme (minus erektion) og mangelen på en indre, psykologisk. Sjöman taler i sin selvhøjtidelige dagbog fra filmen, »Jag var nyfiken«, om den blufærdighedstærskel, der skulle overskrides i disse scener. Den er overvundet på det ydre plan, men hvad hjælper det at klaske nogle lunser kød mod hinanden og svinge med det frække, når den psykologiske spænding, den elektriske opladning, ømheden, varmen udebliver? Den fysiske akt i dens mest elementære former er i sig selv ligegyldig. En tøvende håndbevægelse, et blik, i en film af Bresson har mere erotisk nerve end samtlige bedækninger i »Jag är nyfiken«. Sjömans film er mindst af alt subtil eller dybsindig, og man skal heller ikke (med disse hovedpersoner) forvente nuanceringer i det seksuelle. Men dette fritager ikke instruktøren for at motivere den erotiske kontaktslutning mellem de to.

Den sjömanske revolution falder overalt til jorden, fordi den benytter sig af de billigste og banaleste midler. I en vis forstand er filmen ikke fri for spekulation, og det er typisk for dens uærlige holdning, at den sørger for at dække sig ind hele vejen rundt:

Mens manden på gaden udleveres uden takt og solidaritet, ser vi Sjöman eftertænksomt lyttende ved Olof Palmes side. Her falder guldkornene, mens kameraet respektfyldt holder sig i ro. Palme får i modsætning til ethvert andet interviewoffer i filmen ro og tid til at udvikle sine synspunkter. Den venstreorienterede revolutionære falder bovlamt til føje, og afslører, at det hele er moralsk anløben PR for socialdemokratiet.

Øystein Hjort.

Thomas er fredløs

Prod.: Sven Grønlykke/ASA, 1967. Instr. og manus.: Sven Grønlykke. Foto: Jesper Høm (Eastmancolor/Cinemascope). Musik: Patrick Gowers. Lyd: Lars Brydesen og Kaj Gram Larsen. Klipn.: Lars Brydesen. Medv.: Niels Rasmussen, Birger Jensen, Jytte Abildstrøm, Bent Christensen, Peter Belli, Ingvald Lieberkind, Thøger Olesen, Jens Jensen, Jeanette Christensen, »Samson«, Erhard Fisker, Claus Ørsted, Povl Dissing. Distr.: ASA. Prem.: 26. 12. 1967.

Der er to måder at anmelde Sven Grønlykkes »Thomas er fredløs« på: man kan anmelde »Thomas er fredløs«, eller man kan anmelde ASA-direktøren Sven Grønlykke. Det første *skulle* ikke være særlig svært for en nogenlunde trænet filmanmelder, men den modtagelse »Thomas er fredløs« fik i dagspressen tyder ikke desto mindre på, at det sidste var det mest bekvemme, det, man kunne score flest points på. Rare Svend Kragh-Jacobsen overgik næsten Bent Grasten hvad idiosynkratisk usaglighed angik, og guderne skal vide, at det siger ikke så lidt. Selv den tilbagetrukne Erik Ulrichsen, der normalt ikke ynder den fisede vittighed, skulle absolut bruge den Helge Steincke-agtige overskrift »Grøn Lykke« til sit udkast af en anmeldelse. Forbavsende var det desuden at konstatere, hvor meget vores anmeldere pludselig vidste om børn og børns oplevelsesevne. Nogle dage inden premieren kunne man i avisen læse, at adskillige skoleklasser udtalte sig i positive vendinger om filmen, de fandt den sjov og ligeud ad landevejen. Nogle lærere udtalte sig i samme retning. Men efter premieren fik man på fornemmelsen, at anmelderne alle havde taget en eller anden nevø med til »Thomas er fredløs«, udelukkende for at aftvinge ham en dom, som så passende kunne dække hele det lille

folks: nej, kunne du *vel* li' den film? Dygtig dreng!

Det er forståeligt, men ikke tilladeligt, at der gik politik i kritikken af »Thomas er fredløs«. I et par år har Sven Grønlykke, med eller mod sin vilje, været medaktør i en af de mest ufrivilligt komiske forestillinger i den danske filmverden og den danske filmhistorie, *forestillingen ASA*. Åbenbart uden kendskab til filmverdenen køber Grønlykke et stort selskab og ansætter Bent Christensen som daglig leder. Enorm presseomtale. Nu skal der ske noget i det lille Danmark. Tæppet er gået, nu skal Bo Widerberg og Claude Chabrol og Joseph Losey og Alexandre Astruc og Palle Kjærulff-Schmidt og Henning Carlsen og Jørgen Roos og to hundrede danske kortfilmfolk og lige så mange amerikanere og hvem der ellers vil, instruere lødige, kunstneriske, filmiske film. Daværende kulturminister Sølvhøj taler ved det Nye ASA's åbning med hævet hvidvinsglas og en krebs i munden om dansk films fremtid, fra Stockholm ankommer Unifrance-manden Paul Mareau og lader sig interviewe til aviserne sammen med Bent Christensen om »de lovende udsigter for et fransk-dansk filmsamarbejde«. Selv siger Bent Christensen, at han ikke mere vil prostituere sig. På ASA-kontorerne vrimler det ud og ind af dørene med de bedste danske fotografer, klippere, sminkører, filmkomponister, manuskriptforfattere og instruktørassistenter. Det er, som om alle, der overhovedet har noget med film at gøre, har deres daglige gang i Lyngby, mødestedernes mødested. Hvad sker der imidlertid? Ingenting. Absolut ingenting. Det fransk-danske filmsamarbejde bryder sammen, Palle Kjærulff-Schmidt laver sine film på Nordisk, og de tohundrede danske kortfilmfolk kommer aldrig i gang med deres tohundrede kortfilm. I stedet får vi »Den røde kappe« og et kryptisk produkt ved navn »Fløjten«. Laves der film i Danmark, bliver de lavet *alle* andre steder end lige netop i Lyngby.

Så sker det, at den økonomiske garant for ASA selv laver en film og dermed det forståelige, at kritikerne benytter sig af lejligheden til at sige tak for de to forgangne ASA-år, der startede med næsen i skyen og endte med røven i muddergrøften. Kun få gør sig den ulejlighed at holde sig til Sven Grønlykkes debutarbejde som en film, der skal bedømmes som en film og ikke som en eller anden rosin i en ulyksalig pølseende. I de store blades anmeldelser gøres der overhovedet ikke opmærksom på, at »Thomas er fredløs« er en forbløffende sikker debut, med en mængde ægte filmiske detaljer, fuld af dansk sommerpoesi, afslappet i sin holdning til drengen Thomas og med en naturligt kejtet *barnedialog*, som man ikke har hørt mage til i mange film og da slet ikke i mange danske film, hvor børn normalt er så tuttenuttede og forlorne og set med de voksnes øjne sådan-som-de-voksne-holder-af-at-børn-skal-være *(Pusle Helmuth!)*, at det er til at blive børnefjendsk af på et næsten sadistisk-buñuelsk plan.

Drømmesekvenserne i »Thomas er fredløs« er blevet angrebet for ikke at have nogen bund i virkeligheden: en dreng, der (i drømme) løber væk fra skolen, har ikke en så uhyrlig flok tegneserieagtige arketyper i hælene. Dette er sandt nok, hvis man vel at mærke overser, at »Thomas er fredløs« slet ikke handler om en dreng, der drømmer sig bort. I virkeligheden er filmen en uhyre enkel billedfantasi, en sæbeboble uden bund i andet end i ønsket om at placere en ganske almindelig rod i en verden, han er på talefod med fra tegneserier og film og TV. Alle kender det gamle trick med at placere en *»rigtigt«* filmet person mellem tegneseriefigurer. Grønlykke gør ikke andet end dette: han lader en dreng vandre lige ind i fantasiens verden, og så ser man, hvor megen filmpoesi man kan mætte de enkelte billeder med. Noget så uprætentiøst har man beskyldt for at være bundløst prætentiøst. Det er svært at fatte.

Der kan rettes en del indvendinger mod »Thomas er fredløs«. F. eks. er det forkert at anbringe Hitler mellem fantasifigurerne. Men det er selvfølgelig en smagssag, man kan jo også sige, at netop ved at gøre Hitler til en latterlig fortidssprællemand, bliver han placeret der, hvor han hører hjemme i børns fantasi *i dag*. I hvert fald: det skurrede i ørerne at høre brølet *Wollt ihr den totalen Krieg*, her faldt Grønlykke for en effekt, der var sjov for ti år siden, da Chabrol lavede »Fætrene«, men som i dag kun er en yndet selskabsleg blandt venstresocialister. Det var heller ikke altid lige morsomt, når den langsynede moster dukkede op på lærredet og nogle steder kiksede det store, gamle, vidunderlige forfølgelsesløb, fordi det blev for mekanisk og usmidigt. Men hvad betyder disse små indvendinger imod den kendsgerning, at vi med »Thomas er fredløs« blev præsenteret for 1) den mest vellykkede danske *debut*film i mands minde (nævn andre!), og det i en tid, hvor der spejdes efter og råbes på debuter; 2) (hvilket er det vigtigste) den bedste danske *farve*film, der er lavet. Det siger heller ikke så meget, men når man nu er vant til den danske farvefilm, hvor man normalt klipper i en sort-hvid arbejdskopi, hvor et rødt tag er hummerrødt og en blå himmel som en blå kaffekande, så er det ens pligt at fremhæve et så minutiøst arbejde med farverne, som det der ligger bag »Thomas er fredløs«. Som farvefilm er »Thomas er fredløs« i klasse med »Elvira Madigan« og »Pierrot le Fou«.

Hvorvidt der ligger en fremtidig instruktør i Sven Grønlykke er svært at sige. Med »Thomas er fredløs« har han foreløbig vist sig at være i besiddelse af en fintmærkende billedfornemmelse og et mod til at kaste sig ud på det dybe og *bruge* mediet. Der er rent ud mere *film* i »Thomas er fredløs« end i samtlige danske novelle- og episodefilm lavet i løbet af de sidste par år – og langt mindre prætention.

Så kom jeg slet ikke ind på, om *børn* kan lide denne film. Jeg havde ingen nevø med inde ved hånden, den dag, jeg så »Thomas er fredløs«, men jeg tror, at rygtet taler sandt, når det påstår, at de fleste børn umiddelbart tager denne upædagogiske og glade sommerfantasi til sig og er helt vilde med Birger Jensens ustyrligt morsomme præstation. Fra nu af fanger bordet. Fra nu af kan Sven Grønlykke ikke længere være bekendt at lægge medproducent-navn til flere prætentiøse, »internationale« makværker fra ASA, Lyngby, Copenhagen, Denmark.

Henrik Stangerup.

Belle de Jour (Dagens skønhed)

Prod.: Paris Film — R. & R. Hakim — Rive Films Prod. — Interopa, Rom, 1967. Instr.: Luis Buñuel. Manus: Luis Buñuel og Jean-Claude Carrière efter Joseph Kessels roman. Foto: Sacha Vierny (Eastmancolour). Klipn.: Louisette Hautecoeur. Dekor.: Robert Clavel. Medv.: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Macha Meril, Pierre Clementi, Francisco Rabal, Genevieve Page, Francis Blanche, Francoise Fabian, Marie Latour. Dansk distr.: Film-Centralen-Palladium. Dansk premiere: 20. 11. 1967 i Palladium.

Här har du ditt liv (Her har du dit liv)

Prod.: Svensk Filmindustri, 1966. Instr. og manus.: Jan Troell efter Eyvind Johnsons romanserie »Romanen om Olof«. Foto og klipn.: Jan Troell. Musik: Erik Nordgren. Dekor.: Rolf Boman. Medv.: Eddie Axberg, Gudrun Brost, Ulla Akselson, Holger Löwenadler, Göran Lindberg, Tage Jonsson, Allan Edwall, Anna Maria Blind, Birger Lensander, Max von Sydow, Ulf Palme, Jan-Erik Lindquist, Per Oscarsson, Börje Nyberg. Dansk distr.: Film-Centralen-Palladium. Dansk premiere: 24. 11. 1967 i Triangel.

Mennesker mødes og sød musik opstår i hjertet.

Prod.: Henning Carlsen/Sandrew Film & Teater, Stockholm/Nordisk Films Kompagni, København, 1967. Instr.: Henning Carlsen. Manus.: Henning Carlsen og Poul Borum efter Jens August Schades roman. Foto: Henning Kristiansen. Musik: Krysztof Komeda. Klipn.: Henning Carlsen. Dekor.: P. A. Lundgren. Medv.: Harriet Andersson, Preben Neergaard, Erik Wedersøe, Eva Dahlbeck, Lone Rode, Georg Rydeberg, Lotte Horne, Elin Reimer, Bent Christensen, Knud Rex, Eske Holm, Mona Chong, Cassandra Mahon, Zito Kerras, Ove Rud, Lotte Tarp, Benny Juhlin. Dansk distr.: Nordisk. Dansk premiere: 24. 11. 1967 i Dagmar.

PREMIERERNE

FRA 1. NOV. TIL 31. DECEMBER 1967

Amerikanske:

AFRICA – TEXAS STYLE (Cowboy i Afrika), 1967. Instr.: Andrew Marton. Medv.: John Mills, Hugh O'Brien.
Prem.: 26. 12.

THE BIG MOUTH (En frømand på krogen), 1967. Anm. dette nr.

THE BULLFIGHTER (Ta' tyren ved hornene), 1945. Instr.: Malcolm St. Clair. Medv.: Oliver Hardy, Stanley Laurel.
Prem.: 26. 12.

CHUKA (De dømtes fort), 1967. Instr.: Gordon Douglas. Medv.: Rod Taylor, Ernest Borgnine, John Mills.

Indianerne er ikke blodtørstige, men mangler mad og ammunition. Således siger Chuka, fornuftens og humanismens talsmand Rod Taylor. Den fordrukne kommandant John Mills tror ikke på ham, ejheller på sine mænd eller på sig selv. Resultatet er en massakre på fortet. Det interessante er ikke Gordon Douglas' solide håndværk, men det dystre idéindhold i den desperate tragedie: Det går ad h. til, når US Cavalry ikke kan tro på kampen. Vietnam spøger i baggrunden. – fgj. Prem.: 13. 11.

THE DIRTY DOZEN (Det beskidte dusin), 1967. Instr.: Robert Aldrich. Medv.: Lee Marvin, Ernest Borgnine, Charles Bronson, John Cassavetes.

Robert Aldrich er fortsat et af amerikansk films store, uberegnelige talenter. I de første to tredjedele af dette udspekulerede monstrum af en krigsfilm finder man stadig mindelser fra Aldrichs storhedstid midt i halvtredserne, da han i film som »Vera Cruz« og »Kys mig til døde« viste sig som Hollywoods mest energiladede og kraftfulde yngre iscenesætterbegavelse.

Aldrich beundrer tydeligvis Lee Marvin-figurens sardoniske humor og uigennemtrængeligt kyniske professionalisme – han er efter sigende den Hollywood-instruktør, der ville blive den bedste general. Men hvad Aldrichs militæriske anlæg måtte indebære af negativt kommer desværre alt for tydeligt frem i filmens sidste tredjedel, hvor en ha-stemt krigsliderlighed helt fordunkler de fandenivoldske, næsten kiplingske episoder inden pausen. – Pim. Prem.: 20. 11.

EIGHT ON THE LAM (Helt ud i det blå), 1967. Instr.: George Marshall. Medv.: Bob Hope, Phyllis Diller, Jill St. John.
Prem.: 26. 12.

A FINE MADNESS (Altid i stødet), 1966. Anm. dette nr.

FIRST TO FIGHT (I forreste linje), 1967. Instr.: Christian Nyby. Medv.: Chad Everett, Marilyn Devin, Dean Jagger.

En rigtig mariner bør aldrig gifte sig, for en kone kan nedbryde kampmodet selv hos en kanoniseret helt, så han går hen og bliver bange under ildkampen. Skrap morale, bastant iscenesættelse af Christian Nyby, men tilløb til psykologi, når vor helt lammes af skræk. I øvrigt et langt citat fra Curtiz' mesterlige »Casablanca«. – fgj. Prem.: 26. 12.

FORT UTAH (Mytteri på Fort Utah), 1967. Instr.: Lesley Selander. Medv.: John Ireland, Virginia Mayo. Prem.: 26. 12.

FORTY GUNS TO APACHE PASS (Fyrre rifler til Apache Pass), 1967. Instr.: William Whitney. Medv.: Audie Murphy, Michael Burns. Prem.: 13. 11.

HAWAII (Hawaii), 1966. Instr.: George Roy Hill. Medv.: Max von Sydow, Julie Andrews, Richard Harris.

Det er ikke muligt retfærdigt at vurdere George Roy Hills film, når vi får en udgave, der er 44 minutter kortere end originalen. Men af det, der er tilbage, fremgår det dog, at Dalton Trumbo og Daniel Taradash har lavet et kløgtigt og veltilrettelagt manuskript over James A. Micheners roman, og Hill har iscenesat loyalt mod manuskriptet, men måske mindre personligt opfindsomt end i tidligere film. Han har dog heldigt undgået den demonstrative hawaiianske lokaleksotisme, og i folkekomediens form er »Hawaii« en ganske fængslende og kun af og til monoton beretning om den snæversynede missionær og kristne formalist, Abner Hales ubarmhjertige bestræbelser på at tage livsglæden fra et lykkeligt naturfolk og erstatte den med syndsbevidsthed og andre kristne velsignelser. Max von Sydow spiller fremragende i den dominerende hovedrolle. Han har fat i en række af de træk, der gør alle missionerende idealister uudholdelige med deres selvtilfredse hovmod, og han formår tilmed at gøre den utålelige stivstikker til et menneske, vi kan interessere os for. Det er den samme mangel på kendskab til verden og kærligheden, der i indledningen kan gøre ham kluntet-rørende, og senere fanatisk livsfjendsk. – I. M.
Prem.: 26. 12.

A HOUSE IS NOT A HOME (Bordelværtinden Polly Adler), 1964. Instr.: Russell Rouse. Medv.: Shelley Winters, Robert Taylor. Prem.: 13. 11.

HOW TO SUCCEED IN BUSINESS WITHOUT REALLY TRYING (Hvordan man får succes uden at røre en finger), 1967. Anm. dette nr.

JITTERBUGS (Fulde af fup), 1943. Instr.: Malcolm St. Clair. Medv.: Oliver Hardy, Stanley Laurel. Prem.: 26. 12.

MARINE BATTLEGROUND (Helvedes-Bataljonen), 1967. Instr.: Man-Li Lee. Medv.: Jack Mahoney, Pat Li.
Prem.: 17. 11. Rønne.

THE NAKED KISS (Det nøgne kys), 1965. Instr.: Samuel Fuller. Medv.: Constance Towers, Anthony Eisley, Michael Dante.

Den første Samuel Fuller-film, der har en kvinde som hovedperson, er samtidig instruktørens svageste værk i lang tid. Den er et afskrækkende eksempel på, hvor selvbevidst og prætentiøs en »primitiv« amerikansk instruktør kan blive, når han gøres til genstand for en kult i Europa. »Det nøgne kys« har et vist format i sin gennemførte rædselsfuldhed – *så* langt ved siden af træder blot middelmådige instruktører sjældent – men den står alligevel som en sort plet i Fullers betydelige produktion, der er så dårligt kendt herhjemme, at instruktøren blot på grund af dette makværk har måttet se sig affejet som en distanceblænder. – Pim. Prem.: 3. 11.

RED TOMAHAWK (Den blodrøde Tomahawk), 1967. Instr.: R. G. Springsteen. Medv.: Howard Keel, Broderick Crawford.
Prem.: 27. 11.

SEE YOU IN HELL, DARLING (Vi ses i helvede, Darling), 1966. Instr.: Robert Gist. Medv.: Stuart Whitman, Janet Leigh.
Prem.: 6. 11.

SON OF BILLY THE KID (Fuzzy og Billy the Kid's søn), 1949. Instr.: Ray Taylor. Medv.: Al »Lash« LaRue.
Prem.: 3. 12. Vraa.

THE WAY WEST (Vejen mod vest), 1967. Instr.: Andrew McLaglen. Medv.: Kirk Douglas, Robert Mitchum, Richard Widmark. Prem.: 26. 12.

Danske:

FAR LAVER SOVSEN, 1967. Instr.: Finn Henriksen. Medv.: Morten Grunwald, Ghita Nørby, Bodil Udsen. Prem.: 26. 12.

MENNESKER MØDES . . ., 1967. Anm. dette nr.

MIG OG MIN LILLEBROR, 1967. Instr.: Lau Lauritzen. Medv.: Dirch Passer, Poul Reichhardt. Prem.: 15. 12.

ONKEL JOAKIMS HEMMELIGHED, 1967. Instr.: Carl Ottosen. Medv.: Dirch Passer, Bodil Udsen, Poul Bundgaard, Poul Hagen. Prem.: 24. 11.

THOMAS ER FREDLØS, 1967. Anm. dette nr.

Engelske:

CASINO ROYALE (James Bond 007 – Casino Royale), 1967. Instr.: John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish. Medv.: Peter Sellers, David Niven, Ursula Andress, Orson Welles. Prem.: 21. 12.

THE DAY THE FISH CAME OUT (Den dag, da fiskene . . .), 1967. Instr.: Michael Cacoyannis. Medv.: Tom Courtenay, Candice Bergen. Prem.: 22. 11.

THE EYE OF THE DEVIL (Det ondes magt), 1965. Instr.: J. Lee Thompson. Medv.: Deborah Kerrr, David Niven, Donald Pleasance. Prem.: 27. 11.

THE LIQUIDATOR (L for lejemorder), 1965. Instr.: Jack Cardiff. Medv.: Rod Taylor, Trevor Howard, Jill St. John, Akim Tamiroff. Prem.: 10. 11.

PROMISE HER ANYTHING (Lov hende hvadsomhelst!), 1965. Instr.: Arthur Hiller. Medv.: Warren Beatty, Leslie Caron.
Prem.: 4. 12.

THE WAR GAME (Krigsspillet), 1965. Anm. dette nr.

WHERE THE BULLETS FLY (Der er kugler i luften), 1966. Instr.: John Gilling. Medv.: Dawn Addams, Tom Adams, Sidney James. Prem.: 4. 12. Aalborg.

Franske:

BELLE DU JOUR (Dagens skønhed), 1967. Anm. dette nr.

CARTES SUR TABLES (Kortene på bordet, Eddie), 1965. Instr.: Jess Franco. Medv.: Eddie Constantine, Françoise Brion.
Prem.: 17. 11.

CINQ GARS POUR SINGAPOUR (Farlig landlov i Singapore), 1966. Instr.: Bernard T. Michel. Medv.: Sean Flynn, Marc Michel. Prem.: 26. 12.

LA COLLECTIONNEUSE (Nymfomanen), 1967. Instr.: Eric Rohmer. Medv.: Patrick Bauchau, Haydee Politoff, Daniel Pommereulle. Vil blive omtalt senere.
Prem.: 9. 11.

LA GRANDE VADROUILLE (Undskyld, vi flygter), 1966. Instr.: Gérard Oury. Medv.: Bourvil, Louis de Funès, Terry Thomas. Prem.: 18. 12.

LE PLUS VIEUX MÉTIER DU MONDE (Kvindens ældste erhverv), 1967. Instr.: Franco Indovina, Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Michael Phleghar, Claude Autant-Lara, (Jean-Luc Godard). Medv.: Michele Mercier, Jeanne Moreau, Raquel Welch, Nadia Gray, Anna Karina, Marilù Tolo. (Fr.-it.-ty. co-produktion).
Prem.: 20. 11. Odense.

LE SCANDALE (Champagnemordet), 1967. Instr.: Claude Chabrol. Medv.: Maurice Ronet, Anthony Perkins, Yvonne Furneaux, Stephane Audran.

Efter flere agentfilm endelig et arbejde, Chabrol vedkender sig, og som han ønsker seriøst vurderet. Det påfaldende er imidlertid i hvor høj grad det ligner alt andet, han har lavet de sidste par år. Det prætentiøse forekommer næsten dækningsløst i denne film, der vil skabe en intrige à la Hitchcock, men som mangler Hitchcocks ubønhørlige stringens. Tilbage bliver et skoleridt i misantropi, der helt er Chabrols eget, – menneskelige relationer (som ikke er alt for sandsynlige) betragtet i lup og forstørret, indtil Chabrol i et ganske frapperende slutbillede forlader sine personer i grotesk forvirring, og lader kameraet hæve sig op og væk fra den menneskelige myretue. Hans menneskeforagt breder sig uden omsvøb, og i »Champagnemordet« finder man ikke én eneste figur, tilskueren kan hægte sin sympati på. Filmen har med sin *glossy* overflade facaden i orden, men det er karakteristisk, at Chabrol flere gange tyr til overdrevet intrikate kamerabevægelser i et forsøg på at føre den spænding og atmosfære ind i de elegante sætstykker, som hans instruktion i øvrigt ikke magter at gøre til en naturlig del af filmen. – Ø. H.
Prem.: 20. 11.

UN MONSIEUR DE COMPAGNIE (Jeg – en mandlig sexbombe), 1964. Instr.: Philippe de Broca. Medv.: Jean-Pierre Cassel, Jean-Claude Brialy, Catherine Deneuve.
Prem.: 27. 11.

VIVRE POUR VIVRE (Lev for at leve), 1967. Instr.: Claude Lelouch. Medv.: Yves Montand, Candice Bergen, Annie Girardot.

Havde Lelouch stillet sig tilfreds med at lave en fattigmands »Silkehud«, kunne man til en vis grad have taget »Lev for at leve« om ikke for gode, så dog for acceptable varer. Lelouch har en vis evne til at aflure et ægteskab dets små pinlige øjeblikke. Han kan filme et øjekast, en trækning med munden, kan få en detalje til at fungere. Alt det, som Truffaut gjorde diskret i »Silkehud«, tværer Lelouch ganske vist ud over lærredet, men første halvdel af »Lev for at leve« havde dog et vist liv. Så kommer imidlertid profeten op i Lelouch, damebladskommunisten – sandelig: denne film *vil* noget, vil afsløre krigens gru, amerikanernes dumhed. Og filmen bliver skinhellig, fimset i al sin lækkerhed og ufattelig vulgær. Jeg tror ikke, at Lelouch bevidst slår mønt af Vietnamkrigen, men det ser unægtelig sådan ud med det modbydeligt arrangerede afsnit, hvor Yves Montand er i Vietnam. Tror man for øvrigt et øjeblik på Yves Montand som storreporter i menneskehedens tjeneste – og troede man på ham i »Krigen er forbi«? Når det mondæne sammen med det venstreorienterede går op i en højere enhed af selvmedlidenhed . . . så er der ikke et øje tørt. – H. S.
Prem.: 18. 12.

Italienske:

DJANGO (Django, Vestens hævner), 1966. Instr.: Sergio Corbucci. Medv.: Franco Nero. Prem.: 24. 11.

GLI INVINCIBILI SETTE (De syv hævnere), 1963. Instr.: Alberto de Martino. Medv.: Tony Russell. Prem.: 13. 11.

MATCHLESS (Den usynlige agent), 1967. Instr.: Alberto Lattuada. Medv.: Patrick O'Neal, Ira Furstenberg, Donald Pleasance, Henry Silva. Prem.: 26. 12.

UN DOLLARO A TESTA (En dollar pr. hoved), 1966. Instr.: Sergio Corbucci. Medv.: Burt Reynolds, Fernando Rey.
Prem.: 8. 12.

Russiske:

VOJNA I MIR (I) (Krig og fred, I), 1962–67. Instr.: Sergej Bondartjuk. Medv.: Vjateslav Tihonov, Sergej Bondartjuk, Ludmila Saveljeva. Prem.: 2. 11.

Svenske:

HÄR HAR DU DITT LIV (Her har du dit liv), 1966. Se interview dette nr.

JAG ÄR NYFIKEN – GUL (Jeg er nysgerrig – gul), 1967. Anm. dette nr.

KÄRLEK 1–1000 (Kærlighed 1–1000), 1967. Instr.: Lennart Olsson. Medv.: Helena Reuterblad, Inger Liljefors, Per-Olof Eriksson. Prem.: 6. 11.

Tyske:

DER JUNGE TÖRLESS (De unge tyranner), 1965. Anm. dette nr.

THE TRYGON FACTOR (Død mand sladrer ikke), 1966. Instr.: Cyril Frankel. Medv.: Stewart Granger, Susan Hampshire, Robert Morley. Prem.: 4. 12.

Østrigske:

IN FRANKFURT SIND DIE NÄCHTE HEISS (Hede nætter – varme piger), 1966. Instr.: Rolf Olsen. Medv.: Vera Tschechowa. Richard Münch.
Prem.: 3. 11. Nykøbing M.

SVANESØEN, 1966. Instr.: Rudolf Nureyev. Medv.: Margot Fonteyn og Rudolf Nureyev. Prem.: 15. 12.

Filmene set af Øystein Hjort (Ø. H.), Frederik G. Jungersen (fgj), Ib Monty (I. M.), Morten Piil (Pim) og Henrik Stangerup (H. S.).

De ti bedste film i 1967

Valgt af deltagerne i KOSMORAMAs Minikritik:

Anders Bodelsen:
Blow-Up (Antonioni)
Zéro de conduite (Vigo)
A propos de Nice (Vigo)
Falstaff (Welles)
Masculin–Féminin (Godard)
Slaget om Algier (Pontecorvo)
Dagens skønhed (Buñuel)
Bag jerntæppet (Hitchcock)
Grand Prix (Frankenheimer)
Manden, der skiftede ansigt (Frankenheimer)
Efter kvalitet.

Martin Drouzy:
Barrière (Skolimowski)
Dagens skønhed (Buñuel)
Falstaff (Welles)
Her har du dit liv (Troell)
Hvad med Balthazar (Bresson)
Krigen er endt (Resnais)
Made in USA (Godard)
Matthæus-evangeliet (Pasolini)
Syv kvinder (Ford)
Zéro de conduite (Vigo)
Alfabetisk rækkefølge.

Bent Grasten
Banditten Salvatore (Rosi)
Casino Royale (Huston m. fl.)
Dagens skønhed (Buñuel)
Fantasterne (Stenbæk)
Georgy Girl (Narrizzano)
Hvordan man får succes . . . (Swift)
Krigsspillet (Watkins)
Grevinden fra Hong Kong (Chaplin)
Slaget om Algier (Pontecorvo)
Syv kvinder (Ford)
I alfabetisk rækkefølge og uden hensyntagen til klassikere, som Vigos »Zéro de conduite« og sæsonens Gøg og Gokke-film.

Øystein Hjort
Banditten Salvatore (Rosi)
Dagens skønhed (Buñuel)
El Dorado (Hawks)
En landsbypræsts dagbog (Bresson)
Falstaff (Welles)
Mafiaen hævner (Lévy)
Matthæus-evangeliet (Pasolini)
Storgangsteren sidste kup (Melville)
Syv kvinder (Ford)
Zéro de conduite (Vigo)
Alfabetisk rækkefølge.

Niels Jensen
Dagens skønhed (Buñuel)
Blow-Up (Antonioni)
Syv kvinder (Ford)
Derefter i tilfældig rækkefølge
En landsbypræsts dagbog (Bresson)
De unge tyranner (Schlöndorff)
Falstaff (Welles)
Manden, der skiftede ansigt (Frankenheimer)
Grand Prix (Frankenheimer)

Frederik G. Jungersen
Zéro de conduite (Vigo)
Blow-Up (Antonioni)
Falstaff (Welles)
El Dorado (Hawks)
Knald eller fald (Wilder)
Manden, der skiftede ansigt (Frankenheimer)
Slaget om Algier (Pontecorvo)
Banditten Salvatore (Rosi)
Dagens skønhed (Buñuel)
Efter kvalitet.

Henning Jørgensen
Blow-Up (Antonioni)
Dagens skønhed (Buñuel)
En landsbypræsts dagbog (Bresson)
Falstaff (Welles)
Her har du dit liv (Troell)
Hvad med Balthazar (Bresson)
Matthæus-evangeliet (Pasolini)
Slaget om Algier (Pontecorvo)
Syv kvinder (Ford)
Zéro de conduite & A propos de Nice (Vigo)
Alfabetisk rækkefølge.

Poul Malmkjær
Blow-Up (Antonioni)
Dagens skønhed (Buñuel)
El Dorado (Hawks)
Hvad med Balthazar (Bresson)
Masculin–Féminin (Godard)
Her har du dit liv (Troell)
Elvira Madigan (Widerberg)
Ulykkesnatten (Losey)
Falstaff (Welles)
Matthæus-evangeliet (Pasolini)
Efter kvalitet.
Uden for repertoiret: »Barrière«, som nu efter andet gennemsyn ville komme på 4. pladsen. Runners-up: »Syv kvinder« og »Persona«.

Ib Monty:
Bag jerntæppet (Hitchcock)
Banditten Salvatore (Rosi)
Dagens skønhed (Buñuel)
El Dorado (Hawks)
En landsbypræsts dagbog (Bresson)
Falstaff (Welles)
Her har du dit liv (Troell)
Hvad med Balthazar (Bresson)
Syv kvinder (Ford)
Zéro de conduite (Vigo)
Alfabetisk rækkefølge.

Morten Piil:
Masculin–Féminin (Godard)
Zéro de conduite (Vigo)
El Dorado (Hawks)
Falstaff (Welles)
Derefter i tilfældig rækkefølge
Gruppen (Lumet)
Altid i stødet (Kershner)
Blow-Up (Antonioni)
Manden, der skiftede ansigt (Frankenheimer)
Elvira Madigan (Widerberg)
Chok Korridor (Fuller)

Henrik Stangerup:
Dagens skønhed (Buñuel)
Blow-Up (Antonioni)
Zéro de conduite (Vigo)
Masculin–Féminin (Godard)
Falstaff (Welles)
Syv kvinder (Ford)
El Dorado (Hawks)
Elvira Madigan (Widerberg)
Storgangsterens sidste kup (Melville)
Her har du dit liv (Troell)
Efter kvalitet.

Jørgen Stegelmann:
El Dorado (Hawks)
Her har du dit liv (Troell)
En landsbypræsts dagbog ((Bresson)
Zéro de conduite (Vigo)
Dagens skønhed (Buñuel)
Syv kvinder (Ford)
Gruppen (Lumet)
Skynd dig langsomt (Walters)
Big Boy (Coppola)
Altid i stødet (Kershner)
Efter kvalitet.

Traditionel dansk filmerotik, appetitvækkende forvaltet af Lotte Horne i Henning Carlsens »Mennesker mødes . . .«



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

	Anders Bodelsen	Martin Drouzy	Bent Grasten	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Pill	Henrik Stangerup	Jørgen Stegelmann
Dagens skønhed (Buñuel)	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★
Her har du dit liv (Troell)	★★	★★★★	★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★
Altid i stødet (Kershner)	●	★★	★★★	★★★		★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★
De unge tyranner (Schlöndorff)	★★	★★★	★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	
Krigsspillet (Watkins)	★★	★★★	★★★			★★	—		★	—	—	
Nymfomanen (Rohmer)	●	★★★	●	★★		★	★★★	★★★	★	★★	★★★★	★★
En frømand på krogen (Lewis)	★★	★★	★★	★			★	★★	★★	★★	★★★	★★
Hvordan man får succes . . . (Swift)	★		★★★	★★		●	★★	★★	★★	★★★	★	★★
Jeg er nysgerrig (Sjöman)	★★	★★	★★	●	●	★	★★★	★★	●	★★	★★★	★★
Fulde af fup (St. Clair)			★★★★					★★	★★	★★		★★
Det beskidte dusin (Aldrich)			★★★		★	★★	★		★★	★	●	
Thomas er fredløs (Grønlykke)		★★	★	★		●	★★		★	★	★★★	★★
Hawaii (Hill)	★	★	★			★			★★	★		★★
Mennesker mødes . . . (Carlsen)	★	★	★★	★	★★	●	●	★★	★	★	★★★	●
Champagnemordet (Chabrol)	●		★★	★		★			●	★★	★	★★
Ta' tyren ved hornene (St. Clair)			★★★					★	★	●		★★
Krig og fred (Bondartjuk)	★	★★	★★			★	●	★★				★
Undskyld, vi flygter (Oury)	★★	★	●		★		★	★	●	●	★	
L for lejemorder (Cardiff)	★		★★			★					●	
Jeg – en mandlig sexbombe (Broca)			★★			★				●	★	
Casino Royale (Huston m. fl.)	●		★★★★			●			●	●	●	
Det nøgne kys (Fuller)			●	●		●	●		★	★	●	★
Lev for at leve (Lelouch)	●	●	●	●	●	★	●	★★	●	●	●	
Vejen mod vest (McLaglen)			★★		★	●	●		●	●		
Lov hende hvadsomhelst (Hiller)			★★★			●				●		
De dømtes fort (Douglas)	●		★★			★						
Bordelværtinden Polly Adler (Rouse)	●		●						●			★
Den dag, da fiskene . . . (Cacoyannis)			●		●	★	●	●	●	●		
Onkel Joakims hemmelighed (Ottosen)	●		●		●	●						
Mig og min lillebror (Lauritzen)	●		●		●							●
Far laver sovsen (Henriksen)		●	●			●					●	
Russisk filmuge:												
Ingen vil dø (Zjelakjavitjus)		★★★				●						
Ømhed (Isjmuhamedov)		★★				★						
Ildens heste (Paradzjamov)		★	●	●		●	●		●			

14. årg. februar 1968 5 kr.

