KOSMORAMA

94/filmtidsskrift

Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Piil.

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»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 kr. 30,00. Enkeltnumre kr. 6,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 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.

udfordringer...

For et par uger siden kunne man i dagspressen læse, at produktionsselskabet Saga Film var kommet i likviditetsvanskeligheder og som følge deraf ville blive nødt til at afskedige størstedelen af sit personale i de studier i Hellerup Havn, som selskabet i de sidste fire år har haft sammen med Palladium.

Sagen ville næppe fortjene yderligere omtale, hvis de konjunkturer, der har givet anledning til den, ikke var så almindelige og udbredte, som de er. Det er nemlig ingen hemmelighed, at filmbranchen her i landet – trods filmloven – i disse år befinder sig i en særdeles vanskelig og ustabil situation, som beror på, at folk er blevet mere og mere trevne til at gå i biografen. Bortset fra en svag stigning i 1965 er biografbesøget dalet regelmæssigt fra ca. 59 millioner solgte billetter om året i 1953 til knap 27 millioner i 1968. Bare i forhold til 1967 er det en nedgang på 10 %, d.v.s. at kun gennemsnitlig hver fjerde plads er besat i biograferne landet over. Tallet er stadig for nedadgående, og adskillige biografteatre rundt omkring i landet har i de senere år været nødt til at lukke.

I en så prekær situation kan det være fristende at se sig om efter en syndebuk og f. eks. give fjernsynet skylden for det svigtende biografbesøg. En sådan reaktion er forståelig, men ikke særlig frugtbar – og i sidste instans desuden forkert. I trediverne gjorde musikerne noget lignende, da de beskyldte statsradiofonien for at tage brødet ud af munden på dem indtil den dag, da de endelig blev klar over, at radioen langtfra at være en konkurrent snarere var at betragte som en forbundsfælle, der kunne være dem til uvurderlig hjælp. I udlandet er der i de senere år flere filmselskaber, der har gjort den samme erfaring med hensyn til TV. En overenskomst mellem de to parter har f. eks. i Frankrig givet en mand som Bresson anledning til at lave „Mouchette". Filmen fik sin egentlige premiere i det franske fjernsyn, og derefter blev den på normal vis – og med ikke ringe succes – vist rundt omkring i biograferne. Det var som bekendt på lignende produktionsvilkår, Rossellini lavede både „La prise de pouvoir par Louis XIV" og „Les Actes des Apôtres". Her i Skandinavien har man forsøgsvis opfordret Ingmar Bergman til at arbejde for Nordvision, men desværre er „Riten" hidtil ikke blevet vist andre steder herhjemme end på TV-skærmen en enkelt aften.

Vil man være realistisk, må man faktisk se i øjnene, at den krise, der her er tale om, bare er en krusning på vandoverfladen i den langt mere omfattende konflikt, som i de sidste 70 år, d.v.s. så længe filmkunsten har eksisteret, har stået mellem to forskellige interessegrupper, hvoraf den ene – repræsenteret ved forretningsfolkene – betragter filmen som en salgsvare, mens den anden – repræsenteret ved filmskaberne – først og fremmest betragter den som kunst. En sådan konflikt er formodentlig uundgåelig inden for et kapitalistisk produktionssystem (selv om man vel heller ikke helt kan sige at have undgået den i de socialistiske lande), men den er i hvert fald lige så steril som den, der går ud på at sætte film og TV op imod hinanden. Om man vil det eller ej, er det nemlig en kendsgerning, at film både har noget med industri og noget med kunst at gøre. De, for hvem filmen er en forretning, har nemlig brug for filmkunstnerne – og omvendt! Selv de unge langhårede, der laver deres undergrundsfilm helt uden om og uden for systemet, har brug for et kamera og filmstrimler i metervis til at fremstille dem med. Og når de i dag kan eksperimentere, som de lyster, er det kun i kraft af, at filmindustrien i tidens løb ihærdigt og uophørligt har sat alt ind på at forbedre det tekniske udstyr ... Til gengæld kan man så også sige, at instruktørerne på deres facon er uundværlige for filmindustrien, eftersom det er dem, der holder filmkunsten i live. Hvis filmindustrien nemlig ikke formidlede andre værdier end de rent merkantile, ville dens dage snart være talte. I det lange løb lader folk sig nemlig sjældent føre bag lyset, og når de gale danskere i dag går så lidt i biografen, kan det jo være, fordi biografdirektørerne mangler fantasi, eller fordi de undervurderer deres publikum (Søllested-projektet er i denne forbindelse ret så afslørende). Og når et par produktionsselskaber for tiden har svært ved at overleve, *kan* det jo også være, fordi de til stadighed anvender helt forældede arbejdsmetoder, og fordi de ikke i tide har fornyet deres syn på filmkunstens muligheder og placering i samfundet i dag.

I stedet for at jamre over den uheldige situation er det formodentlig mere i pagt med den sunde fornuft – og den sunde forretningssans – at tage imod den udfordring, som krisen fører med sig. Filmbranchen er bare i disse år ved at gøre den samme erfaring, som så mange andre industrigrene har gjort før den, og det er, at folk ikke er så dumme, som man anslår dem til, og at det i det lange løb kun er kvalitet, der betaler sig. Det store internationale publikum har i hvert fald for længst truffet sit valg mellem „Den røde ørken" og „De røde heste" ... *M. D.*

KOSMORAMA

FORSIDEN:
TV-manden Asmund Rostrup i rollen som professor Hallsten i Erik Frohn Nielsens spillefilmdebut »Ekko af et skud«, der omtales nærmere på side 51.

BAGSIDEN:
Et nyt ansigt i svensk film er den 19-årige Christina Johansson, der er sprunget direkte fra gymnasieskolen i Ängelholm til en hovedrolle i Stellan Olssons film »Oss emellan«, som vi vender tilbage til i Kosmoramas februarnummer, der bl.a. vil indeholde en fyldig rapport om den stærke aktivitet i svensk film.

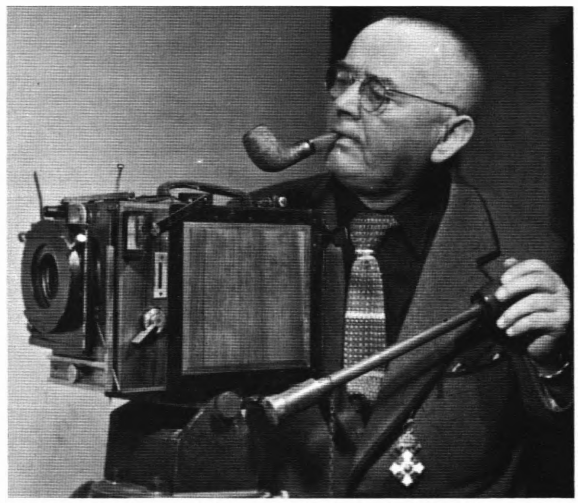
DENNE GANG:
Der har været et stort antal væsentlige film på repertoiret herhjemme, og vi har bestrøbt os på at give læserne fyldig orientering om en række af dem, bl.a. med dobbeltanmeldelser af kontroversielle film som »Z« og »Den vilde bande«. Også andet aktuelt stof har trængt sig på, f.eks. festival-rapport fra Pesaro, anmeldelser af nye danske filmbøger, debat om de seriøse films skæbne i provinsen – og i denne forbindelse en rapport om det såkaldte Søllested-projekt, der foreløbig på overbevisende måde har vist, at gør biografdirektørerne en indsats, så er det muligt at få økonomisk succes på at spille de film, som tidligere blev kaldt vanskelige, langhårede og ukommercielle.

I fortsættelse af denne rapport har vi set på, hvad biografdirektørerne kan vente sig af nye – og måske »langhårede« – danske film i form af en række debutfilm, der alle er ambitiøse projekter skabt i en mere eller mindre uerklæret strid med den traditionelle danske folkekomedie.

Endelig rundes nummerets danske stof af med et langt interview med dansk films første store fotograf, Axel Graatkjær, der umiddelbart før sin død nåede at fortælle bredt og levende om den glorværdige og spændende fortid, der var dansk films storhedstid.

Og – sidst, men ikke mindst – runder vi nummerets meningsdannende sektion af med en lang og fyldig analyse af Buñuels hidtil seneste film, den underfundige »Mælkevejen«, der netop har fået dansk premiere. Buñuel har tidligere udtalt, at »Mælkevejen« skulle være hans absolut sidste film, men umiddelbart før redaktionens slutning modtog vi fra vores korrespondent i Madrid besked om, at Buñuel atter var i fuld gang i filmstudierne, denne gang med at realisere det tidligere skrinlagte projekt »Tristana«. Se side 50.

Endelig skylder vi at oplyse, at vi på grund af en overvældende mængde stof desværre ikke har fået plads til det lovede interview med den latinamerikanske filmskaber Ruy Guerra. Det kommer i februarnummeret.



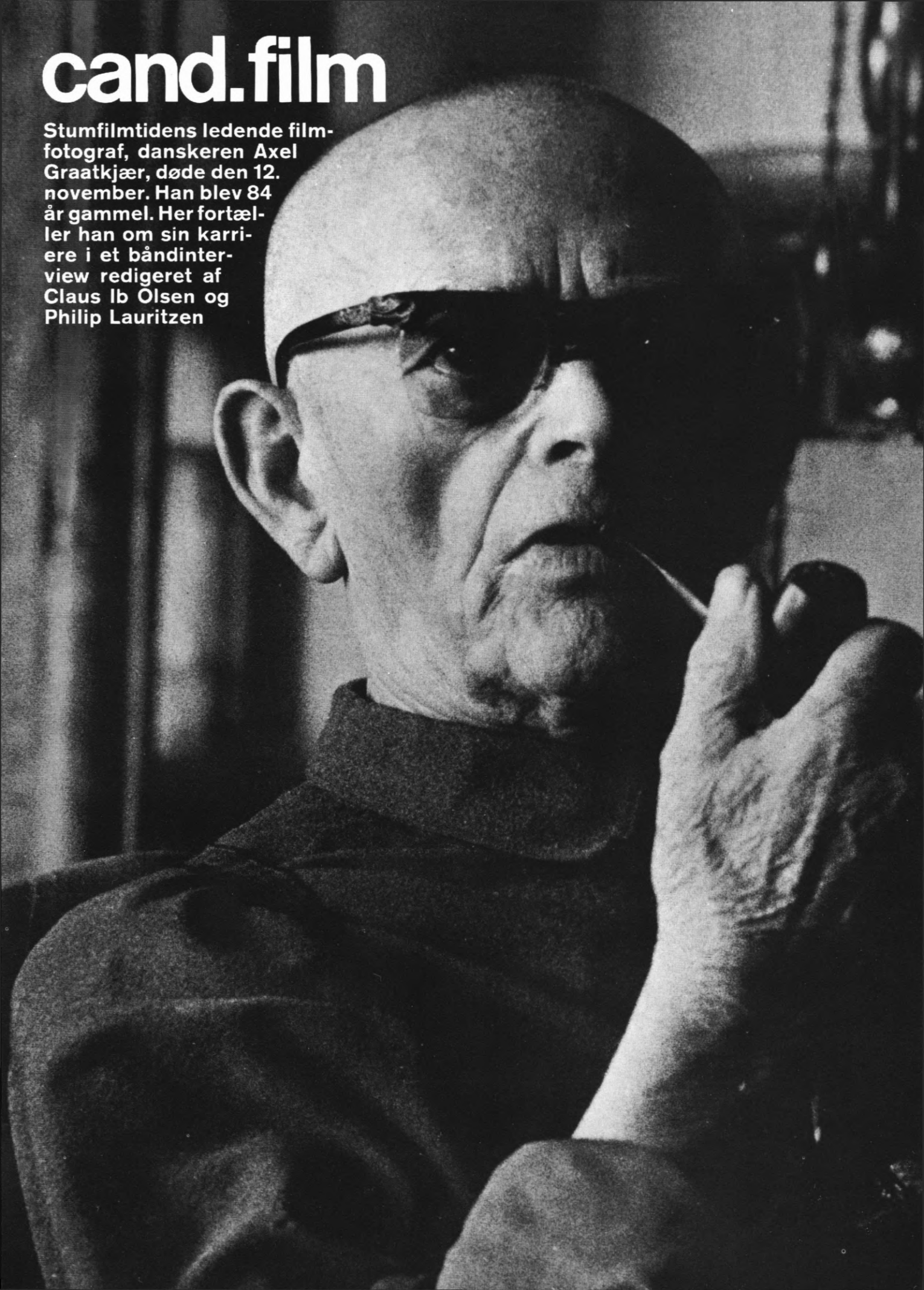
Øverst: Axel Graatkjær – nederst: Luis Buñuel.

Indholdsfortegnelse

Cand. film Axel Graatkjær	40
Astrid Pade: Festival i Pesaro	43
Frederik G. Jungersen: Finsk film	45
Flemming Behrendt: »Mælkevejen«	46
Close/Up	
Philip Lauritzen: Syv debutanter	51
Kirsten Stenbæk: »Den gale dansker«	52
Philip Lauritzen: Nu sker der noget i provinsen	53
Granberg: Hvem sagde høring?	54
Elisabeth Amdisen: Barbet Schröder fortæller om »More«	55
Debat	56
»Den vilde Bande«	
Niels Jensen	57
Jørgen Pauli Jensen	58
»Jøden fra Kiev« Joachim Israel og Ulla Prætorius	59
»Easy Rider« Morten Piil	60
»Himmel og Helvede« Anders Bodelsen	61
»Z«	
Frederik G. Jungersen	63
Søren Kjørup	64
Bøger og Tidsskrifter	
»Filmkunst«, Niels Jensen	66
»The New Wave«, Peter Graham	67
»Filmens Hvem-Hvad-Hvor«, Bjørn Rasmussen	68
»The Movie Moguls«, Philip French	68
»Thalberg«, Bob Thomas	68
»New Cinema in the USA«, Roger Manvell	68
»Bluff Your Way in the Cinema«, Ken Wlaschin	69
Premiererne	70
Blå bog	71
Minikritik	71

cand.film

Stumfilmtidens ledende filmfotograf, danskeren Axel Graatkjær, døde den 12. november. Han blev 84 år gammel. Her fortæller han om sin karriere i et båndinterview redigeret af Claus Ib Olsen og Philip Lauritzen



Axel Graatkjær. Filmfotograf. Født 19.1. 1885 i Velling-Koller. Blev 1905 ansat som operatør i Ole Olsens biografteater i Vimmelskaftet 47. Da Ole Olsen to år senere (1906) startede Nordisk Films Kompagni, blev Graatkjær ansat som eneste fotograf, og i fire år optog han så godt som alle Nordisk Films produkter. I 1913 tog han imod et tilbud fra Univerzum Film Union (senere UFA) om at fotografere alle Asta Nielsen og Urban Gads film. Han var de følgende tre år verdens højest betalte filmfotograf.

„Første gang jeg kom i forbindelse med filmen var omkring år 1900 i Bryrups forsamlingshus. Et par mænd rejste rundt med et apparat, som kunne vise levende billeder. Der var bare det ved maskinen, at den ikke havde nogen tilbagespoling. Hele herligheden løb ned i en stor kurv, som stod ved siden af, og filmen måtte så rulles op igen – og det blev mit job. Programmet kan jeg tydeligt huske. Det bestod af 3 film: Mordet på det serbiske kongepar, spansk tyrefægtning og ungarske folkedansere. Efter forestillingen og den efterfølgende kaffepunch på afholdshotellet gik jeg hjem til mine forældre og fortalte dem, at det, jeg havde set i aften, var noget, jeg godt kunne tænke mig at komme til at beskæftige mig med."

„På et tidspunkt havde jeg besluttet mig til at tage til Amerika for at søge lykken derovre, men jeg kom ikke længere end til København. En dag så jeg i avisen, at man søgte en mand til Biografteatret i Vimmelskaftet. Jeg tog min brors stribede benklæder på, gik derind og kom til at stå som nr. 13 bag en hel flok af københavnerdrenge, der var ved at rykke brysterne af fru Olsen for at blive ansat. Lige så snart fru Olsen så mig lukke døren op til foyeren, sagde hun til de andre drenge, at de godt kunne gå hjem. Jeg blev antaget med det samme, hvis hendes mand blot var indforstået – han var på det tidspunkt i Paris. Da han kom hjem, skrev vi kontrakt, og jeg begyndte at køre film i biografen."

1906 skete der noget. Kong Christian IX døde, og Prins Carl udråbtes til konge af Norge. Til stede ved begge begivenhederne var Biografteatrets direktør, Ole Olsen, og hans billetkontrollør, tidligere sergent Viggo Larsen, samt operatøren, tidligere „bondedreng" Axel Graatkjær (eller Sørensen, som han hed på det tidspunkt). Ole Olsen havde købt sig et filmapparat i Paris, og det blev nu flittigt brugt. Graatkjær drejede apparatet, mens Viggo Larsen fik ideer – og kort tid efter kunne resultatet beses i biografen i Vimmelskaftet. Folk stod i lange køer for at komme til at se disse historiske optagelser. De første film blev fremkaldt på et kvistværelse på Frederiksberg. Snart flyttede det nystartede Nordisk Films Ko. imidlertid ud til mere plads i Valbymose.

Axel Graatkjær bag kameraet.

„Hemmeligheden ved en spillefilm var dengang at få de medvirkende til at spæne, helst op og ned ad hustage, hvis det var muligt – og hvis vi så tillige havde en stor boxerhund i hælene på dem, ja, så var succesen hjemme.

Viggo Larsen fungerede som instruktør, han var den eneste, der kunne få lidt skub i foretagendet. Han havde jo også øvelsen i at kommandere rundt med folk fra sin tid ved militæret.

Arnold Richard Nielsen var vores store forfatter. Når vi startede på optagelse, sad han i toget og skrev det hele ned på sine store manchetter – og det var ikke småting, der kunne blive plads til der. Og når vi så tog hjem igen om aftenen, var filmen i kassen.

Storm P. var jo også med. Han begyndte som maler hos os, og han var en hel ekspert i at male cirkuskupler, publikummer og sådan noget. Vi havde kun en bænk med 4–5 rigtige mennesker, resten af komparseriet tog Storm sig af. Der var altid liv over hans tegninger. De hængte jo bare løst over et plankeværk, og når så vinden blæste, så ku' de bevæge sig.

De første fire år havde vi ikke andre fotografer end mig. Sågar da vi havde fået to atelierer, klarede jeg det hele. Jeg løb frem og tilbage mellem dem, for mens den ene instruktør havde optagelse, så prøvede den anden.

Det var svært at skaffe ordentlige filmfotografer. De andre, dem vi kaldte de „stive" fotografer, havde nemlig ingen anlæg for levende billeder. De var naglet fast af alt det, de havde lært i atelierne, havde ikke fantasi, og de fik derfor først rigtig lært metieren, da de kom i biografen og så vores film.

Vi måtte jo være nogle flere, og den første, jeg var ude efter, var en, der hed Lippert. Han havde imidlertid ikke rigtig sans for lyset og blev derfor sendt en tur til Østen. Men da han kom hjem, var der ikke en meter af hans film, der kunne bruges.

Den dygtigste af de fotografer, vi fik, var Ankerstjerne, urmageren fra Randers. Han klagede sig lidt den første tid og mente, at det kunne han ikke magte. Jeg sagde, at det gik nu nok. Det gjorde det også! Han kunne sit kram og var nr. 1 efter mig. Sophus Wangøe var heller ikke ueffen. Han gik til hånde ovre i knejpen på Mosedalsvej hos madame Bischoff, hvor vi frokostede. Her passede han gaslysene og sådan noget. Vi havde spillet billard sammen flere gange, og han havde sagt, at han gerne ville ind for filmen. Jeg nævnte det for Ole – og så blev han fotograf."

I 1907 fik Nordisk en voldsom presseomtale på årets film „Løvejagten". Ole Olsen havde fra Hagenbeck bestilt „zwei prachtvolle männliche Löwen" til den formidable pris af 2000 Mark stykket. Kassen med de brølende løver ankom til Roskilde jernbanestation, hvorfra de skulle transporteres til Elleore, en lille ø i fjorden, hvor jagten skulle foregå. Det vakte imidlertid så stor opmærksomhed, at en dame fra den lokale dyreværnsforening ringede til justitsminister Alberti og fik ham til at forbyde jagten. Lige før optagelserne kommer der så telegram om, at jagten ikke måtte gennemføres.

Ole Olsen skriver i sine erindringer: „Jeg hørte roligt på telegrammets oplæsning, fuldmægtigen blev atter båret ud til sin båd, og jeg selv tog af sted samme aften efter at have givet ordre til, at jagten skulle afholdes næste dag."

Graatkjærs beretning afviger på flere punkter fra Ole Olsens. Han fortæller:

„Det var jo slet ikke Ole Olsen, der lavede løvejagten, det var mig. Efter at man havde forbudt Ole at lave filmen, var han et øjeblik tavs, hvorefter han sagde: Kom, vi ror ind til Roskilde.

Undervejs siger han til mig: „Alberti har nok forbudt *mig* at gennemføre »Løvejagten«, men dig har han jo ikke forbudt noget."

Da vi så kom til Roskilde, gik vi ind på en havneknejpe og blev der enige om, at jeg pr. kontrakt skulle overtage løverne. Kontrakten blev skrevet af en sagfører, og så var den sag i orden.

Den følgende mandag gik vi i gang med optagelserne. Vi var blevet enige om at passe på ikke at vække for megen opmærksomhed i Roskilde.

Det viste sig dog at være svært, ikke mindst fordi vi havde været så letsindige at tage en neger med. Han hed Thomsen

og var tjener i Vesterbros Automatcafé, samme sted hvorfra vi fik de palmer, som blev placeret rundt om på øen.

Nå, vi kom så i gang med løvejagten den følgende dag, og alt var i forvejen nøje planlagt. Løverne skulle lukkes ud sammen med en hest og et gedekid, der skulle være deres naturlige bytte. Viggo Larsen, som både var instruktør og jæger, skulle komme frem i det øjeblik, løverne havde fattet interesse for dyrene. Selv stod jeg ude på en lille bro, vi havde ladet bygge ca. halvanden meter ude i vandet. Gustav Lund, bugtaleren, en af de største krystere, vi havde, skulle være redningsmand for mig, hvis løverne skulle finde på at vade ud til mig, og lå derfor med en båd et lille stykke længere ude. Det hele overværedes af et par gode skytter fra hærens officersskole, som skulle se til, at dyrene ikke led. Disse skulle nemlig skydes i det øjeblik, der blev sat en klo i dem. Jeg var hele tiden på vagt for at få så mange billeder som muligt – og så afvekslende som muligt. Men der var en ting, der hæmmede mig, og det var denneher Sinbladoptager, jeg arbejdede med. Den havde kun 60 meter i kassetten og var slem til at køre fast. Det skete ret ofte på grund af perforationsfejl, hvilket hr. Borck var slem til at lave. Han gik af og til vild i målene, således at han tog positiv mål til negativet.

Da hele jagten var i kassen, tog vi i al hast tilbage til fabrikken, fik filmen fremkaldt og kopieret og stak videre til Sverige med originalen, som jeg anbragte i en box.

Et stykke tid efter at jeg var kommet hjem igen, fik jeg en tilsigelse om at møde op på domhuset. Assessoren var noget bøs og spurgte mig, om jeg virkelig troede, at det var mine løver. Jeg havde besluttet ikke at ville forråde min principal og forklarede, at jeg havde papir på dem. Det kostede mig en tur i arresten fra kl. 4 om eftermiddagen og til næste dag ved middagstid. Ole Olsen ville ikke med det samme vedgå, at det hele havde været proforma, men gjorde det til sidst – og jeg blev sat på fri fod."

Ole Olsen skriver i sin selvbiografi, at Nordisk Films storhedstid lå før første verdenskrig – netop i de år før Axel Graatkjær tog af sted til Tyskland, en tid, hvor der skete flere bemærkelsesværdige ting. 1910 indspillede Fotorama i Århus verdens første lange film „Den hvide Slavehandel". Den havde premiere den 11. april 1910, var på ca. 700 m, dvs. en spilletid på næsten 40 minutter. Den 2. august samme år havde Nordisk premiere på en film, der ikke alene bar samme navn, men som indstilling for indstilling fulgte Fotoramas. August Blom havde instrueret, og Graatkjær var fotograf.

„Blom var til stede ved premieren og sad og opnoterede hver eneste scene punkt for punkt. Filmen blev derefter optaget, fremkaldt og kopieret ekspres, således at Fotorama ikke havde mulighed for at få afsat ret mange kopier af deres film.

Efter „Den hvide Slavehandel" lagde vi hovedvægten på de lange film. Jeg kan huske, at den første film på 3 akter, som vi optog, var „Ved Fængslets Port", hvor Valdemar Psilander fik sin filmdebut. Egentlig var det meningen, at Johannes Poulsen skulle have haft denne rolle, men han blev forhindret. En af mændene ude på Nordisk – Savler-Fritze kaldte vi ham – fortalte, at han kendte sådan en smuk mand, der levede på polsk sammen med fru Buemand. Hun brødfødte ham, for han skulle jo være sanger. Til at begynde med var han for stor på den til at have med noget gøgl som film at gøre. Han havde imidlertid hårdt brug for pengene og bøjede sig, men var samtidig fræk nok til at forlange 25 kr. om dagen, fordi det var Johannes Poulsens rolle, han overtog.

Efter premieren sad han de første dage hver dag fra kl. 2–11 i Panoptikon Teatret. Det var ham umuligt at forstå, at han havde sådan en besynderlig gang. Han havde for vane at hæve sig højt op på tæerne, før han trådte frem – og det kunne han ikke få ind i sit hoved."

„I 1911 fik jeg første gang forbindelse med Asta Nielsen og Urban Gad. Jeg optog en scene for dem, og de foreslog, at jeg skulle tage med dem til Berlin. På det tidspunkt sagde jeg nej, for jeg kunne ikke tænke mig at lave film for andre end Ole Olsen, ham havde jeg sådan en tiltro til.

1913 fik jeg imidlertid igen et tilbud fra Tyskland, fra Univerzum Film Union – det senere UFA. På det tidspunkt fik jeg ca. 35 kr. om ugen på Nordisk, mens tilbudet fra Tyskland var på 3000 Mark om måneden. Det syntes jeg ikke, jeg kunne sige nej til. Efter at have modtaget tilbudet gik jeg til Ole, men han var ikke at træffe. Han havde allerede hørt rygterne om, at Univerzums sagfører var her for at få fat i mig. Jeg ville dog ikke være sådan en skiderik bare at stikke af, men ønskede at forklare ham sammenhængen. Den næste dag, før kontrakten skulle underskrives, gik jeg igen op for at tale med ham, og nu var han der. Han kunne godt forstå mig, men sagde, at han måtte forelægge sagen på generalforsamlingen, før han tog stilling til, om min kontrakt kunne ophæves. Da vi tog afsked med hinanden, sagde han:

– Lov mig så at blive.

– Jeg skal tænke over det, sagde jeg – og gik over gaden for at skrive kontrakten med det tyske firma under. Den 8. juli 1913 var jeg i Berlin."

„I Tyskland kom jeg til at fotografere for alle de store kanoner. I min kontrakt stod blot, at jeg skulle fotografere alle Asta Nielsens film. Hun lavede på det tidspunkt 8 film om året, men jeg kunne ikke affinde mig med at gå omkring i perioder uden at bestille noget. Det manglede da heller ikke på tilbud. Knap var jeg færdig med den ene film, før jeg blev tilbudt den næste.

Jeg optog således de 4 første Lubitschfilm. Murnau har jeg arbejdet med adskillige gange. Og da han rejste til USA, bad han mig tage med, men jeg holdt så meget af Berlin, at jeg ikke kunne forlade den.

Også Marlene har jeg arbejdet med, men hun har nu aldrig været mit store nummer. Hun manglede det format, der for eksempel var over Asta. Asta var og er nr. 1, selv om hun ikke altid var lige nem at omgås. Hun havde sine særheder og var ikke altid nem at komme ind på. En gang havde hun låst sig inde i sin garderobe og ville ikke komme ud, da Urban Gad skulle bruge hende i en optagelse. Vi prøvede alt, men til ingen nytte. Så fandt jeg på råd. Jeg havde fået lavet et visitkort med mit navn, og underneden stod der „cand. film." Vi fik kortet ned til hende, og det satte hende i så godt humør, at hun snart efter viste sig – og vi kunne fortsætte arbejdet."

„Ole Olsen mødte jeg aldrig, efter jeg var rejst fra Nordisk. Jeg så ham en gang på gaden i Berlin, men han så ikke mig. På det tidspunkt var han nede for at forhandle med den tyske regering, der havde nationaliseret de 49 Paladsteatre, som endnu var tilbage af Nordisk's imperium. Ole Olsen havde fået et ultimatum, som gik ud på, at han kunne få 11 millioner for sine teatre, og hvis han ikke tog imod det, blev de bare konfiskeret. Han måtte dog ikke tage pengene ud af landet, men Ole var ikke nogen dumrian. For da der samtidig var de store statslige kunstauktioner i Dresden, fandt han hurtigt ud af at skaffe sine penge hjem ved at købe op der. Det var der ingen, som havde forbudt ham.

Selv havde jeg også fået en del penge ud og havde bl. a. købt et par større gårde i Jylland. Men da landbrugskrisen kom herhjemme, måtte jeg tage hjem for at sælge. Den økonomiske situation var i det hele taget dårlig, hvilket selvfølgelig påvirkede filmproduktionen. Jeg besluttede derfor ikke at vende tilbage.

Jeg har ikke lavet film siden Berlin. Der har været optræk til et par tilbud, men det er aldrig blevet til noget.

Jeg går dog stadig i biografen og ser TV. Når man ser det lort, der præsteres, bliver man klar over, at vi ingen fotografer har, der er værd at tage hatten af for. Når de for eksempel skal lave en stemningsfilm – hvad gør de så? De lukker blænden helt til. Man skal s'gu både kunne se, hvad personerne laver, og fornemme den stemning, instruktøren vil have frem. Her er det, at man skal arbejde med lamperne, men det kan idioterne ikke i dag. Der er nogle enkelte undtagelser, svenskerne for eksempel og nogle af sydlændingerne. Hver gang jeg møder en fotograf, der skal til syden, så giver jeg ham altid dette råd: Hvis du har en skygge, der er sort, belys den godt, og lad solen passe sig selv, så kommer du hjem med nogle gode billeder. De dybe skygger skal belyses fuldt – det andet må godt være overbelyst."

FESTIVAL I PESARO

ASTRID PADE

Pesaro er en lille turistby ved Adriaterhavet. Sæsonen går fra april til oktober, hvor den brede sandstrand er fyldt med turister. Byen har få seværdigheder. Den berømte komponist Rossini er født i Pesaro, og man har chancen for at bese hans fødested samt et teater opkaldt efter ham.

Filmentusiasten kender Pesaro som den by, hvor en årlig venstreorienteret festival afholdes. Den store sportshal omdannes da til international biograf med mikrofoner ved alle sæder, rådhuset bliver pressecenter og eksperimentalteatret diskussionsrum. Adgangen til disse steder er fri for alle. Det blev bestemt på den stormfulde festival sidste år, hvor der demonstreredes kraftigt mod festivalens form. Den var efterhånden blevet til en dårlig kopi af Venedigfestivalen. Ledelsen tog kritikken til efterretning og nedsatte et udvalg bestående af repræsentanter for Italiens førende filmorganisationer og studenterorganisationen MS. Denne »Comitato Ordinato« har arbejdet på festivalens fornyelse et år. MS foreslog på et tidspunkt, at man skulle hellige dette års festival en diskussion om en ny struktur. Dette blev forkastet af de andre medlemmer, og MS trak sig ud af arbejdet.

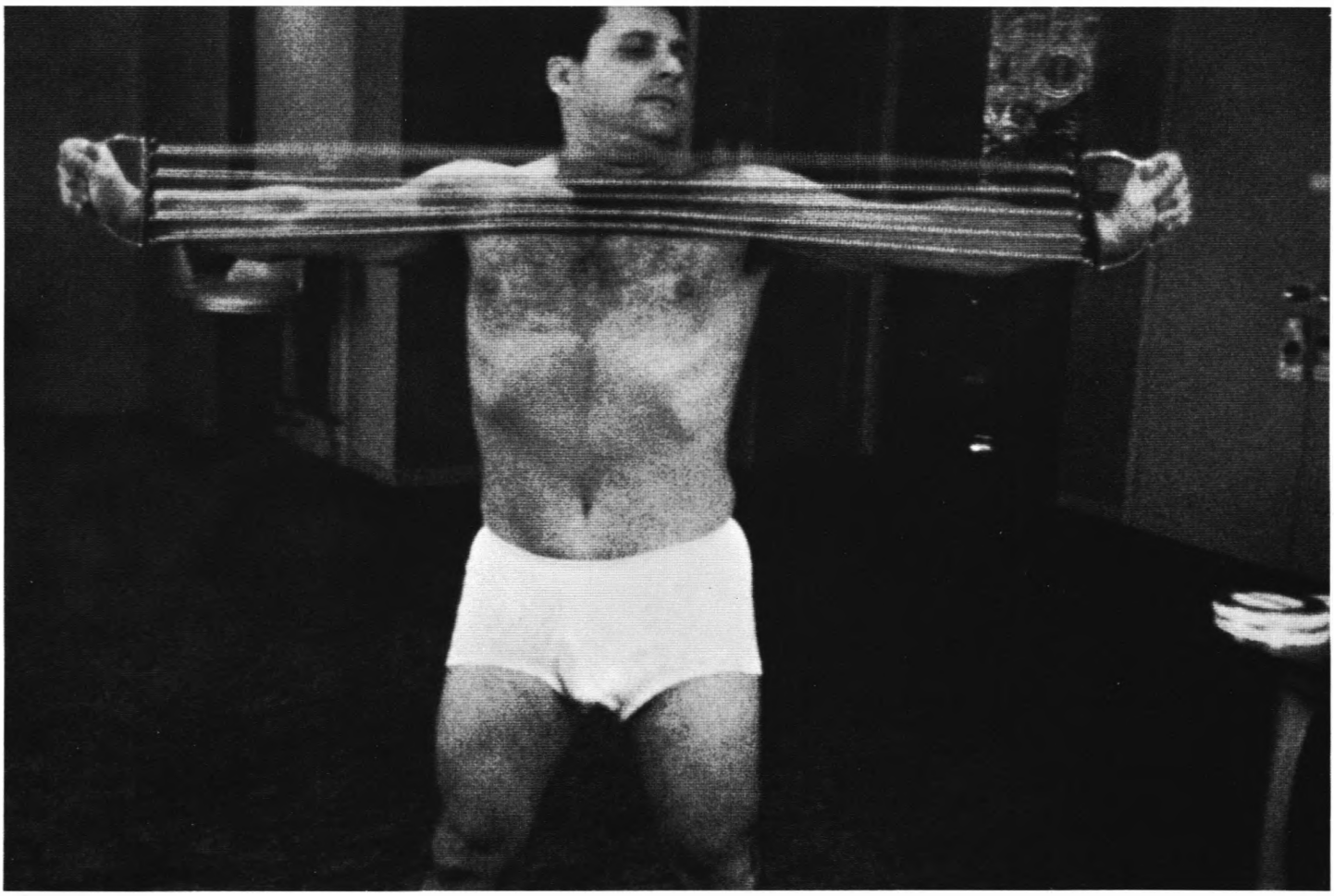
Pesarofestivalen 69 havde tre hovedpunkter:

1. at belyse emnet „Politik og film" gennem en rundbordssamtale.
2. at få organiseret en „alternativ distribution" i Italien.
3. at vise „nye" film.

Først rundbordssamtalen om »Politik og film". Efter den megen snak om en ny form, mødte man med store forventninger til en inspirerende diskussion. Det blev en meget konventionel affære. Tre italienske filmskribenter Pio Baldelli, Morando Morandi og Filippo de Sanctis havde forberedt nogle oplæg. Disse brugte de en diskussionsdag til at læse op, til trods for at de allerede forelå i trykt udgave.

Pio Baldelli (der lige har udgivet en udmærket bog om Neorealismen) slog fast, at der i dag er et åbenbart misforhold mellem den akutte sociale krise i samfundet og den type film, der laves i det. Man er derfor nødt til at træffe et valg mellem den engagerede og den uengagerede film. For ham at se er der i dag kun plads for en slags film, den politiske.

Filippo de Sanctis mente, at det er tåbeligt at tale om et valg mellem engageret og uengageret film. Det eneste valg, der kan foretages, er valget mellem at betragte publikum som en masse eller en klasse. At vælge at betragte publikum som en klasse vil sige at betragte forholdet publikum/de audiovisuelle virkemidler som en del af



klassekampen, at være sig bevidst, at man bruger de audiovisuelle virkemidler som kampmiddel til at ændre de bestående klasseforhold, idet man giver publikum værktøjet i hænde til at få et kritisk og videnskabeligt billede af virkeligheden.

Morando Morandi kritiserede den typiske italienske filmkritiker, der er tvunget til at anmelde alle film, der kommer frem. Han bliver derfor tit blasert og træt i sine anmeldelser. Han har ikke plads nok i avisen til at udtrykke sig fuldt ud, og ofte øver produktionsselskaberne pres på ham, da de gerne vil se deres film, der har kostet dyrt, godt anmeldt.

Derefter fulgte en temmelig mat diskussion, om hvorvidt politiske film skulle bedømmes hovedsagelig efter deres form og stil eller efter deres virkning. Som udgangspunkt brugte man Gregorettis nye film „Apollon" om strejken i en stor virksomhed. Det var en film, de fleste afskyede, men ydede deres bifald rent ideologisk. Da imidlertid ingen af de udenlandske deltagere havde set denne film, forlod de ret hurtigt diskussionen.

Festivalens andet hovedemne var „alternativ distribution". En mængde filmmuseer, filmklubber og kulturelle foreninger har besluttet at gå sammen om at opstille et alternativ til den kommercielle distribution, der både af økonomiske og politiske årsager ikke er interesseret i at give sig af med den politiske film. Filmene skal vises i skoler, på fabrikker og i forsamlingshuse for at bringe dem ud til det publikum, de virkelig berører.

Sidst, men ikke mindst vigtigt, kommer forevisningerne af „ny" film.

Brasilien var stærkt repræsenteret ved Glauber Rochas sidste film „Antonio-das-Mortes", der tidligere har været vist i Cannes og Berlin.

Fra dette land kom også „O Bravo Guerreiro" (Den tapre kriger) af Gustavo Dahl, der er uddannet på Centro Sperimentale og i Paris. Derefter vendte han tilbage til Brasilien, hvor han arbejdede som filmkritiker og lavede nogle kortfilm. „Den tapre kriger" er hans første langfilm. Filmens helt Miguel Horta er repræsentant for det svage radikale parti. For at få gennemført nogle af sine ideer beslutter han sig til at gå over til det ledende Nationalparti. Han betragter ikke dette som forræderi, men som realistisk politik. For sent opdager han, at han har været blåøjet. Nationalpartiets ledere har blot villet udnytte hans popularitet. De har aldrig haft til hensigt at gennemføre nogle af hans ideer. Den eneste udvej for ham er selvmord.

Filmen er omstændeligt fortalt i smukke, rene billeder. Undertiden er den næsten for tung i sine lange, politiske dialoger, men det er en engageret og ærlig film om en svag mands nederlag i et korrupt regeringssystem.

„Jardin de Guerra" (Krigshaven) af brasilianeren Neville D'Almeida handler også om en svag helt. Denne gang en ganske ung mand, der ikke er engageret politisk. Han leger sig gennem tilværelsen og påtager sig nu og da et tilfældigt job. En dag skal han for en mystisk organisation aflevere en kuffert, hvis indhold han ikke kender. Uheldigvis bliver han under jobbet fanget af en anden organisation og lange forhør begynder. Ingen tror på, at han ikke kender kuffertens indhold. Skiftevis bliver han tortureret og analyseret, og lidt efter lidt vågner han til en erkendelse af, at han på en måde er skyldig – i blindt at have ladet sig bruge. Det lykkes ham at undslippe, og han begynder et nyt, lykkeligt og engageret liv. Filmens poetiske og humoristiske behandling af det alvorlige emne er velgørende, og i hovedrollen ses en strålende skuespiller „Brasiliens Jean-Pierre Léaud", Joel Barcelos.

Cuba var bl. a. repræsenteret ved en film af Humberto Solas, „Lucia". Filmen er i tre episoder, der beskriver den cubanske kvindes udvikling. Første episode foregår i 1895 under krigen med Spanien og handler om en kvindes ulykkelige kærlighed til en gift mand. Hun sætter sig ud over sit borgerlige miljø og får en tragisk skæbne. De mange krigscener i afsnittet er optaget enten overbelyste eller i negativ. Det er en stil, unge cubanske instruktører er blevet meget glade for. I Gomez' „Det første angreb med macheten" er den brugt hele filmen igennem og virker meget trættende.

I anden episode befinder vi os i 1933. En ung pige fra et society-miljø har fået revolutionære ideer og flygter fra sit hjem for at gifte sig med den anarkist, hun elsker.

Tredje episode foregår i tresserne. En ung arbejderske har giftet sig og spærres inde af den jaloux, gammeldags ægtemand, der forbyder hende at blive ved med at arbejde. Pigen får dog til slut sin vilje.

Ligeledes fra Cuba kommer „Oddisea del General Jose" af Jorge Fraga. Den foregår også i det begivenhedsrige år 1895. General Jose og hans mænd er faldet i baghold. Jose undslipper, og vi følger ham på en dagelang flugt gennem junglen, der er skildret ikke alene som et truende, men også et meget smukt sted med et rigt dyreliv.

Af kortfilm viste cubanerne bl. a. „L.B.J." af Alvarez. Filmen er i tre afsnit: L for Luther King, B for Bob Kennedy, J for John Kennedy. Filmen drager utvetydigt Johnson til ansvar for disse tre mænds død.

Ved at fortælle om de brasilianske og de cubanske film har jeg opregnet festivalens bedste film. Italien viste fire film; ingen af dem var fremragende.

„Il rapporto" af Lionello Massobri: En konventionel historie om et ægteskab mellem en filminstruktør og en skuespillerinde.

„Tabula rasa" af den 24-årige Gianpaolo Capovilla: En lang række selvbekendelser i Godard-stil.

„Come, sweet Death" af Paolo Brunetti: En slags dokumentarfilm fra en rejse til Nepal. Filmen er stykket sammen af resterne fra en anden dokumentarfilm, så kan man selv forestille sig, hvordan den var.

„Pagine chiuse" af Gianni da Campo er den bedste af filmene. En stilfærdig historie om en genert kostskoledrengs lidelser. Sammenholder man disse film med den præsentation af ny italiensk film, der blev vist i Venedig, kan man ikke sige andet end, at det ser sort ud for Italien, hvad nyt talent angår.

Fra Rumænien kom „Meandre" af Mircea Saucer. Et ganske interessant stilistisk eksperiment. Filmen består næsten udelukkende af silhouetbilleder og var japanskinspireret. Fra Spanien kom „Nocturna 29" af Piero Portabelyla, en film om en rig kvindes triste liv i en spansk provinsby. Hendes depression er skildret udefra gennem de miljøer, hun færdes i. „Un film" af Silvia Boissonas fra Frankrig er stærkt inspireret af Warhol. I 40 minutter ser vi en kvinde opholde sig i en glaskuppel med to åbninger, hvorigennem skiftevis vand og sand strømmer ind. Det var kedeligt.

Sverige havde sendt tre politiske film. Kars Westmans ret svage „Sandheden om Båstad", der ikke står sig i sammenligning med Bo Widerbergs „Den hvide sport" om samme emne: Rhodesiademonstrationerne i Båstad sidste år. „Terry Whitmore", en portrætfilm af Bill Brodie. Terry er en deserteret Vietnamsoldat, der fortæller rystende oplevelser fra krigen. „Nej" af Stig Björkman om militærnægternes situation i Sverige i dag.

Ingen af filmene er mesterværker, snarere tværtimod, men de er levende og engagerede. Man spørger sig selv, hvad der forhindrer os her i Danmark i at lave sådanne film.

Festivalens bedste film var „King, Murray" af David Hoffman fra USA. Hoffman har lavet ca. tyve TV-dokumentarfilm, før han lavede „King, Murray", der er hans første langfilm. I to døgn fulgte Hoffman og hans teknikere en amerikansk forsikringsmand, Murray King. Filmen starter klokken 7 om morgenen uden for Kings hus – et langt stille totalbillede. Så kommer King spruttende ud af huset, parat til at starte en ny, travl dag. Vi kommer med på turen rundt til klienterne, som han skiftevis charmerer og truer. Tempoet sættes lidt efter lidt op. Om aftenen mødes han i lufthavnen med vennerne og nogle „starlets" for at tage på week-end til Las Vegas. Week-enden er meget vellykket. Man æder, drikker, spiller og fortæller sjofle historier. Vi får et klart og nærgående billede af den selvhævdende Murray King og den livsform, han står for. Men det gode ved denne film er, at den ikke giver et ensidigt billede af manden. Hoffman er ikke bare den forargede venstreintellektuelle, der harcellerer over „The American Way of Life". Han er ikke bange for at vise, at Murray også er en sympatisk mand, der til trods for sin dominerende væremåde respekterer andres integritet. Der er noget sundt i manden. Dette gør hans tomme levevis endnu mere uhyggelig, og filmen meget hårdtslående.

Den 5. Pesaro-festival må karakteriseres som en festival, der endnu forsøger at finde sin form. De få reformer, bl. a. den gratis adgang til forevisningerne, må siges at være blevet en succes. Til næste år vil man søge at skærpe udvælgelseskriterierne: Der blev vist for mange dårlige film. Samt finde en ny diskussionsform: „Det runde bord" var ikke særlig givende. Det er en søgen, der forhåbentlig nok skal give resultat.

Foto på side 43: scene fra „King Murray". Foto på side 45: scene fra den finske „En kotte under ryggen".

finsk film

„I det internationale lys ser man stilbruddene, hjælpeløsheden, manglen på smag og hele den tunge finskhed." Således skrev en finsk kritiker i „Chaplin 61" for knapt fire år siden, og noget lignende følte man som dansker, da Filmmuseet præsenterede seks danske film i to weekender midt i oktober. Men samtidig kom man til at tænke på, at udlændinge sikkert er præget af samme blaserthed over for dansk film som den ligegladhed, dansk presse og museumspublikum ved sin negligeren udviste over for disse finske film. Der var ganske vist heller ikke gjort meget reklame for arrangementet, men alligevel.

De fleste af filmene fortjente trods deres mangler at blive set for deres egen skyld og desuden for den proportionssans, de kunne give os. Hvis den meget omtalte forårshøst af danske film blev præsenteret på samme måde i Helsingfors, ville den næppe vække større opmærksomhed. Og dog måske. For Finland er jo så meget mere isoleret (og følgelig provinsiel i omverdenens øjne) både geografisk og sprogligt. Finsk er ikke engang et indo-europæisk sprog og står os derfor lige så fjernt som japansk. Dette må på flere måder gøre finnerne mere ensomme som nation end os, og det er sikkert medvirkende til, at hverken festivalledelser eller andre hører om deres film.

Et fælles præg ved de seks film var en åben og ærlig vilje til at skildre den grå hverdagsagtige virkelighed uden at indlægge store dramatiske begivenheder og undtagelsesmennesker. Alle filmene foregik i nutiden, kun én var bygget på en roman, resten på originalmanuskripter. Det er tilsyneladende kun den ældre generation, folk som Matti Kassila („Skördemånad", vist af Filmmuseet i 1957) og Edwin Laine (Väinö Linnafilmatiseringen „Den ukendte soldat"), som giver sig af med at bearbejde berømte, litterære værker.

Der er jo imidlertid den fare ved de moderne handlingsløse film, at de så let bliver kedelige og triste. Gysere, westerns, krigsfilm osv. har nu engang en umiddelbar underholdningskraft, og det ville være uudholdeligt, om vi helt skulle undvære den gode, mere eller mindre konstruerede historie. Den opløsning af de klassiske fortælleformer, som bl. a. Godard har fremkaldt, giver ligesom den abstrakte malerkunst bedre adgang for dilettanter og fidusmagere.

„Les Siffleurs" („Visslarna") fra 1964 af Eino Ruutsalo var netop sådan et stykke simili, en billig imitation af de tidlige nouvelle vague-film. Den foregik blandt unge skuespillere i Paris og var en søvndyssende monoton skildring af deres ørkesløse tilværelse. De drev rundt i byen, sad på fortovsrestauranter, talte om jobs og kopulerede. Glidende kameraføring on location og korte scener med Pascale Petit, Jean-Claude Brialy og Jean-Louis Trintignant. Aldeles ligegyldig, men ‚symptomatisk.

Jörn Donner er en anden af disse modernister, der har misbrugt den moderne og frit springende fortællemåde. „Svart på Vitt" fra 1967 er hans femte spillefilm, den første i farver, den første finske. Det nøgne handlingsskelet kan lede tanken hen på „Silkehud", for så vidt som det er en historie om en pæn familiefader, der pludselig en dag indleder et forhold til en ung pige og ikke kan løsrive sig, mens hun er mindre engageret. Truffaut skildrede præcist og konkret utroskabens maskineri og førte handlingen frem til en konsekvent og dramatisk slutning – og det var fantastisk underholdende. Donner derimod er abstrakt (fremmedgørelse i overflodssamfundet), mondæn (kolde farveorgier), usensuel (rituel erotik) og udramatisk. Filmen virker smart og uvedkommende, og Donner selv er stift marionetagtig i rollen som ægtemanden. Men adskillige engelske kritikere går ind for den; således gav Tom Milne o. a. den to stjerner i „Monthly Film Bulletin".

Den betydeligste yngre instruktør synes at være Risto Jarva. Både hans „Lyckospelet" og „En arbetares dagbok" havde noget uforløst og krampagtigt over sig, men de var dog begge seværdige. I „Lyckospelet" fra 1965 følger man en journalist, en lidt svag og usikker person, der har en kort affære med en mannequin, mens hans faste veninde er bortrejst. Både miljøbeskrivelsen og personerne virker ægte og levende, men helheden er noget løs, og der er lidt smart formleg hist og her, bl. a. i en maniereret udflugt til Sveaborg. Det ender med afsked mellem journalisten og mannequinen, og det er gjort med en vemodig følelse, som totalt mangler i Donners beslægtede slutning. „Lyckospelet" regnedes af nogle for årets bedste finske film i 1965.

„En arbetares dagbok" fra 1967 var programmets bedste film. En politisk skildring af sociale modsætninger via en individuel, psykologisk historie om et nygift ægtepar. Han er en 31-årig, politisk interesseret arbejder, mens hun kommer fra en storborgerlig familie. I gode flash-backs får vi et godt indtryk af det trauma, som både borgerkrigen i 1918 (nogle glimt på en TV-skærm) og Anden Verdenskrig har skabt i Finland. Alt det kender vi jo næsten intet til. Igen var miljøbeskrivelsen og de sociologiske elementer glimrende, mens personerne ikke altid levede, og der var noget tørt over filmen. Igen kneb det med at få en historie ud af det; filmen ender uforløst med parret dansende og toner over i stjernehimlen som litterært symbol for en universel forsoning mellem de elskende.

Filmmuseets programnoter anfører, at „Lyckospelet" kan minde om Milos Formans film, mens „En arbetares dagbok" synes mere inspireret af Olmis „De forlovede". Jarva er imidlertid i høj grad præget af de svagheder, der nævnes i denne artikels indledning, men alligevel ser man gerne mere af ham.

„Hot Cat?" fra 1967 af Erkko Kivikoski handler også om de politiske skel og de sociale forhold i det åbenbart snæversynede Finland. En ung mand smides ud af skolen for noget så bagatelagtigt som offentlig fuldskab, og der er en glimrende scene med drengens ydmygt bedende håndværker-fader og den høfligt-glatte rektor, mens man skimter en Mannerheim-statuette i baggrunden. Også kæft-trit-og-retning-lærernes diskussioner med de velmenende liberale er gode. Filmen glider over i en mindre vedkommende kærlighedshistorie mellem eleven og en lærerinde, spillet af den pragtfulde Maarita Mäkelä (som minder slående om den polske Barbara Lass). Hun ville kunne spille de fleste danske filmpiger sønder og sammen. Slutningen er så åben og tilfældig, at det slet ikke er nogen slutning.

Endelig var der „En kotte under ryggen" (kotte = kogle) fra 1966 af Mikko Niskanen, en charmerende bagatel om to unge par på telttur. Kameraet og hele stilen er det meste af tiden legende let og smidig à la Forman. Det er mere levende og indtagende end Christoffer Bros „Farlig sommer" og Jan Haldoffs „Livet er dødskønt". Men lystspiltonen kan ikke holde. Der kommer slemme Resnais/Lester-manerer og en storeslem forførelsesscene til svulmende klavermusik. Men alligevel var det programmets mest underholdende film, og den er i øvrigt solgt til over 30 lande, formodentlig på grund af de nøgenscener, som der for resten var rigeligt af i samtlige film. Det virkede næsten demonstrativt frisindet.

Ujævnhed over hele linien, men glimrende enkeltscener og ambitioner. „En arbetares dagbok", som sikkert ingen turde lave i Danmark, så man gerne i f. eks. TV. Konklusionen er, at finsk film godt kan måle sig med dansk, men det siger måske heller ikke så forfærdelig meget.

Frederik G. Jungersen.

"MÆLKEVEJEN"

BUNUELS MYSTERIESPIL

FLEMMING BEHRENDT

„C'est le mystère qui m'intéresse. Le mystère est l'élément essentiel de toute oeuvre d'art" *Buñuel*

„La religion sans mystère ne serait pas la religion"
Den gale præst i „Mælkevejen"

Mange lod sig af Buñuels sidste film, „Dagens skønhed", trække rundt ved næsen af dens bevidst uigennemtrængelige vekslen mellem drøm og virkelighed inden for fiktionen. I „Mælkevejen" er ophævelsen af det normale virkeligheds- og uvirkelighedsbegreb helt åbenbar, og det er uden enhver interesse at diskutere, om personerne nu sover i to, tre eller fire fjerdedele af filmen. Problemerne ligger på et andet niveau.

„Mælkevejen" har to gennemgående figurer: Pierre og Jean. De er vagabonder på pilgrimsrejse fra Paris til Santiago de Compostela i det nordvestlige Spanien. (Byen er opkaldt efter Sankt Jacob. „Vejen til Sankt Jacob" er på de romanske sprog en anden betegnelse for mælkevejen. Deraf titlen, sikkert valgt, fordi den forekom Buñuel smuk.) Deres rejse er ikke stærkt religiøst motiveret – skyldes snarere en formodning om, at godgørenheden er større omkring apostlens grav end i Ile-de-France.

Omkring disse to grupperer filmens mange episoder sig, lidt i stil med kompositionen i den spanske pikareske roman fra det 16. årh., om hvis omstrejfende og altoplevende hovedpersoner de to svagt kan minde. Selv er de ikke filmens hovedpersoner i nogen psykologisk forstand, snarere ledefigurer eller en slags repræsentanter for tilskueren. Men heller ikke det således at forstå, at det er gennem dem, med deres øjne, vi oplever filmen – to scener dog undtaget. Når de inddrages i begivenhederne, er det uden effekt for disses forløb, som brikker i et større spil. For en tid glider de helt ud, men kommer igen så meget med, at de nær målet kan bekræfte hinanden i, at nu har de fået nok. Og her skal de nok byde mangen dansk tilskuer en ønsket identifikationsmulighed.

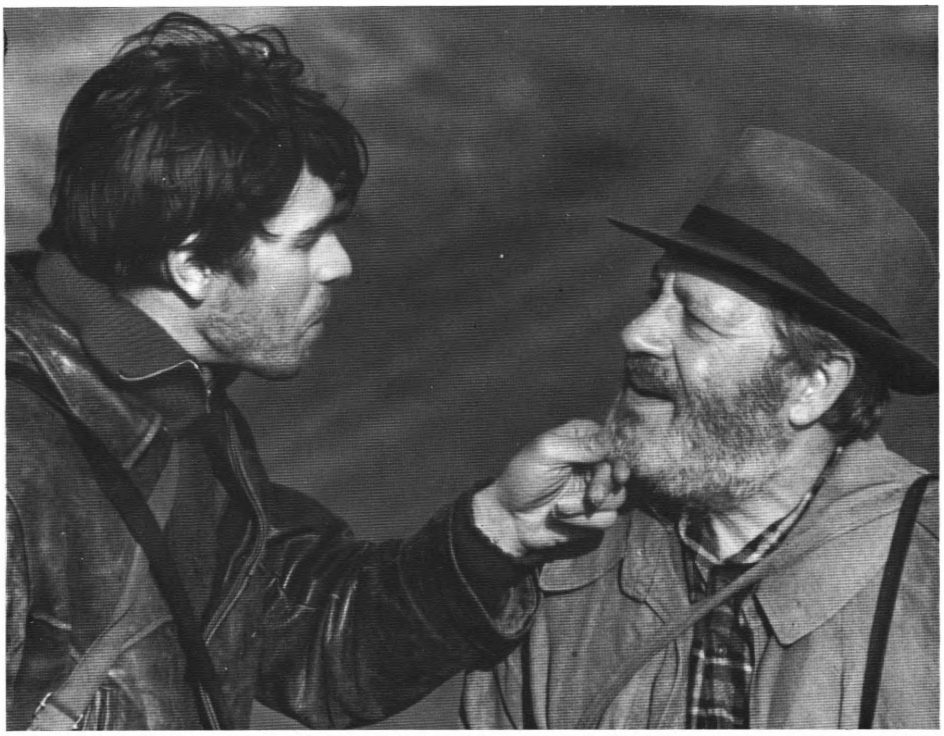
Det er nemlig en sørgelig kendsgerning, at vi her i landet – både som publikum og kritik – har svært ved at bevæge os i andre tankeverdener end vores egen. Film, der selv i Stockholm kan gå måneder, får i København en stakket frist på et par uger, om overhovedet nogen tør importere dem. Det gælder Pasolinis „Teorema" (som fra flere sider mødte en uhyggelig nedladende kritik); det kommer nok også til at gælde Rohmers „Ma nuit chez Maud", og i skrivende stund før „Mælkevejen"s premiere er det næppe for dristigt at spå den 14 dage på premiereteatret, en lang og skumplet vej gennem landet og en kritik, der taler om „specifikke katolske problemstillinger". Og dog kan sæsonen ikke komme til at byde på væsentligere film end disse tre.

Mens Rohmers film er en række dueller på Pascal, stammer 90 procent af dialogen i „Mælkevejen" dels fra biblen, dels fra teologiske skrifter og kirkelige læresætninger samt ældre og nyere kirkehistoriske værker. Det er en film om den katolske kirke og dens kættere, og det er – endnu en gang og måske den bedste – en film om Buñuel og hans forhold til kristendommen.

Grundvilkåret for fiktionsdannelsen i „Mælkevejen" er en total ophævelse af grænserne i tid og rum og mellem rationelt og irrationelt. Under forteksterne klippes der fra nærmest tidløse billeder af Santiagos regnvåde gader og tunge renaissancebygninger til et vue over motorvejen syd for Paris. Modsætningen favner aspekterne i den rejse, filmen beskriver. Den lader sig derfor heller ikke – om så blot for undersøgelsens skyld – restløst spalte op i lag og elementer, men følgende, hinanden krydsende sorteringer lader sig dog foretage.

Filmen har tre hovedplaner. Et nutidsplan, som er de to vagabonders pilgrimsrejse. Et historisk plan, som gengiver episoder fra kirkehistorien. Og et bibelsk plan, der gengiver figurer fra Ny Testamente. De to første skærer hinanden, og deres personer mødes i billedet. Det sidste holdes til filmens slutsekvens skarpt adskilt fra de to andre.

Endvidere kan selve diskussions- eller demonstrationsstoffet grupperes omkring seks hoveddogmer og de bag læresætningerne liggende „mystères". (1) Eukaristien, d.v.s. at Kristi ord i nadveren: „dette er mit legeme og blod" må tages bogstaveligt. (2) Det ondes oprindelse; ikke skabt af den algode Gud, men opstået gennem en oprørsk engels fald. (3) Kristi dobbelte natur – på én gang Gud og menneske. (4) Nåden og menneskets fri vilje, d.v.s. hvordan harmoneres tanken om en almægtig Gud med tanken om viljen til at vælge mellem ondt og godt. (5) Treenighedslæren – fader, søn og helligånd er tre og dog én. (6) Marialogien, d.v.s. læren om Jesu mor Maria som ubesmittet af arvesynden i både sin egen og Jesu undfangelse og dogmet om hendes himmelfart. Man må her erindre sig, at der om alle disse punkter har været uenighed gennem hele kirkens historie, så vekslende synspunkter eller formuleringer til forskellig tid har været herskende, og at f. eks. marialogien først i forrige århundrede har fået sin nuværende form. Kætterierne, altså de til enhver tid fra læren



Laurent Terzieff (Jean) og Paul Frankeur (Pierre) i „Mælkevejen".

afvigende, „falske" opfattelser, er en del af den katolske kirkes udvikling.

De tre af disse seks hoveddiskussioner falder i nutidsplanet: i kroen i Ile-de-France (1), i luksusrestauranten i Tours (3) og i det spanske værtshus (6), mens de tre øvrige finder sted i slutningen af det 4. århundrede (2), i det 18. århundrede (4) og i det 16. århundrede (5).

Der er ingen grund til her at komme nøjere ind på indholdet og gangen i dialogen til disse seks afsnit. Det er nemlig en af kvaliteterne ved „Mælkevejen", at den kan „forstås" ud fra et minimum af forudsætninger og på grundlag af højst to gennemsyn. I et interview, der står som indledning til udgaven af filmen i l'Avant-Scène Cinéma nr. 94–95, siger Jean-Claude Carrière (Buñuels medforfatter på de franske film i 60erne) ligeså troskyldigt, at alle tekster er autentiske, og at de (han og Buñuel) ingen bevidste ændringer har foretaget, „blot et valg". Men nøjagtig her har vi jo Buñuel. „Når jeg ser filmen", indrømmer Carrière om deres samarbejde, „opdager jeg, at den har fået en ny dimension, som den ikke havde i manuskriptet." Interessen må derfor samle sig om dels hvorledes disse udvalgte stykker præsenteres, dels hvad de er valgt til fordel for. Det sidste er dog i denne sammenhæng kun overkommeligt for de bibelske partiers vedkommende.

I kroen i Ile-de-France, Pierre og Jeans første rastplads, er det en katolsk præst, der fremfører nadverlæren over for en rationalistisk brigadier. Han bliver forarget over værtens (kætterske) forslag, at det er med Jesu legeme i brødet som med harens i postejen, og meget opbragt, da Pierre spørger, hvad der bliver af Jesu legeme i maven. Men pludselig slår han om, giver værten ret og viser sig da også at være en undvegen psykiatrisk patient, der ikke tåler modsigelse. Han har været sognepræst, men den megen og unyttige lærdom er steget ham til hovedet, synes Buñuel at sige. Man kan blive gal af at skulle forsvare kirkens lærebygning. Eller: en kættersk præst må være gal. Han skal spærres inde, siger kirken. Og den har magt til at lade samfundet effektuere sin dom. Hvordan man end vil opfatte præsten, møder der her – i filmens første dogmediskussion – tilskueren en spillende ironi, som uvægerlig bringer ham i et skeptisk forhold til diskussionens emne. Hvilket naturligvis er meningen.

Til ironien føjer sig i den følgende dogme-scene en humor, der bygger på kontrasten mellem scenernes indre og ydre referenceramme. Det er en humor, som helt uhæmmet og show-præget er udfoldet i den plakattekst, der i Frankrig fulgte filmen (aftrykt i l'Avant-Scènes udgave). Her kaldes denne sekvens for „Biskoppens hellige orgie". Biskop Priscillian er kætter af manikæisk tilsnit, d.v.s. at det er for at frigøre sjælen fra det helt igennem og af oprindelse onde legeme, at han og hans tilhængere påtvinger det kødets lyst. Ja, det er godt med Jer, får Buñuel tilskueren til at tænke, da Priscillian (som spilles af Carrière) forsvinder med to kvinder ind i buskadset. Lutter motivforfalskning! – Med en i sammenhængen absurd og derfor komisk virkende logik afskæres Pierre og Jean iøvrigt fra at overvære denne scene, som sikkert ville have moret dem. De inviteres af en af deltagerne, men da han taler latin, forstår de ikke hinanden, og kun vi følger med kameraet ind i skoven, mens de to vagabonder lægger sig til at sove.

Den tredie dogmediskussion finder atter sted i nutiden. Forsvareren er overtjeneren på luksusrestauranten i Tours. Modsat de øvrige dogmatikere er han lægmand, og det er da også ren katekismuslærdom, han udfolder. Mens han og personalet lægger sidste hånd på forberedelserne, diskuterer de Kristi dobbelte natur med en rørende iver, der får en komisk dimension ved den helt uformidlede overgang, hvormed Monsieur Richard (spillet med fremragende præcision af Julien Bertheau) giver praktiske anvisninger og irettetsættelser midt i de høje materier, og en social-satirisk ved den bryske afvisning, han uden videre giver Pierre og Jean, da de dukker op. At reducere filmen til dette sidste, modsætningen mellem borgerskabets religiøse optagethed og dets demonstrative klassebevidsthed, ville være venstreintellektualisme af laveste art. Men det skal nok blive gjort også hos os.

Diskussionen om Kristi natur bliver udgangspunktet for filmens første bibelske scene. Buñuel har her skabt en helt klar modsætning mellem det ydre og det indre. Mellem stilen i klædedragt og dekoration, der nøje svarer til den opfattelse, som den banale billedkunst har påduttet os, og så den højere munterhed og umiddelbare suverænitet, hvormed denne Jesusskikkelse fremtræder. Buñuel slår her bunden ud af hele de Mille-traditionen, ja, selv Pasolinis socialrealisme i „Matthæus-evangeliet" bliver en indskrænket fanatisme.

Filmens første Jesus-scene er dog ikke bibelsk. Det er Pierres gengivelse af en legende-lignende anekdote (der næppe er oprindelig) om, at Jesus på sin moders opfordring undlod at barbere sit skæg af. Hun synes, det klæder ham så godt. I denne scene er der overensstemmelse mellem indre og ydre. Pierre, den ældste af vagabonderne, er et fuldgyldigt produkt af den katolske kirke: hans gudstro er en barnlig tillid og han formulerer og forsvarer kirkens læresætninger efter sin bedste formåen (tordenvejrsscenen, diskussionen med Jean om viljens frihed). Han er – som Jean siger – en mand med et varmt hjerte, og der fornemmes hos Buñuel ingen ironisk distance til figuren, som Paul Frankeur giver med klog beherskelse af rollens Gabinske clochard-fristelser.

Men på tjenerens stikord: „Han gik vel som alle andre" er vi på vejen til Kana. Jesus kommer løbende, spørger, hvad klokken er, og siger, at han er sulten. De bibelske tekster, Buñuel benytter, er følgende: Matt. 12,46–50 og Mark. 3,31–35 (Hvem er min mor . . .), Luk. 16,1–9 (lignelsen om den utro godsforvalter), Johs. 2,1–8 (bryllluppet i Kana). Endvidere, i filmens tredie Jesus-afsnit, Matt. 16,22–23 (Vig bag mig Satan), Matt. 9,27–30 og Mark. 5,43 (helbredelsen af to blindfødte – om fremgangsmåden se Matt. 8,13 og Johs. 9,6 – og forbud mod at omtale miraklerne), Matt. 10,34–36 (ikke fred, men sværd). Med fuld ret kan det siges, at der i dette udvalg ligger en begrænsning, men egentlig ingen indskrænkning. Den Jesus, Buñuel fremstiller i „Mælkevejen", er uden smerte, sorg og

lidelse, uden døden og opstandelsen (som heller ikke nævnes med ét ord i dogmediskussionerne). Fra Nazarin og påskefestens dødstrommer i sin fødeby Calanda vender Buñuel sig til den Jesus, som reagerede mod omgivelsernes forsøg på at presse ham ind i borgerlige, humanistiske rammer, og som sprængte de vante forestillinger om moral og anstændighed. Lignelsen om den utro godsforvalter er fra et moralsk synspunkt den mest provokerende tekst, Buñuel kunne vælge, og forvandlingen af vand til vin ved brylluppet i Kana har anfægtet kirkens puritanere gennem hele dens historie. Sekvensen, hvor Buñuel kombinerer disse to tekster, udgør for mig at se filmens højdepunkt. „Han lærte dem som en, der har myndighed, og ikke som de skriftkloge," skriver Markus. Han var sand Gud og sandt menneske, siger dogmet. Det kan godt være, at Buñuel Gud være lovet stadig er ateist. Men med disse scener har han skabt bibelfilm af en sådan kraft og suverænitet, at de bliver en virkeliggørelse af den buñuelske sætning, at „alt hvad der ikke er tradition, er plagiat." Netop gennem scenernes ydre traditionalitet og ved hele filmens sammenhæng, overbeviser Buñuel om det umulige i – som Pasolini troede at kunne det i „Matthæusevangeliet" – at gå *bag om* teksten til en dokumentarisk opfattet „virkelighed". Det er de nytestamentlige *teksters* Jesus, der fikseres i disse scener, men ikke ude fra en eller anden psykologisk helhedsopfattelse af hans person. Scenerne er udtryk for en sand begrænsning i Buñuels kristendomsopfattelse, ikke en falsk indskrænkning og manipulering af traditionen.

Som det sidste opfatter Buñuel helt klart den kirkelige dogmatisering. Han bestrider ikke sin egen bundethed til de mysterier, de gåder, som ligger bag de dogmatiske formuleringer. Så var hans 90 minutter næppe blevet så fængslende. Men som vi ser, er han ætsende i sin hån over for den kirke, der for ordenens og lærens skyld er parat til at tage hjertet fra troen.

Foruden de seks hoveddogmer behandler „Mælkevejen" endnu et problem, endnu et mysterium, nemlig Guds eksistens. Herom kan der imidlertid ikke ytres nogen kættersk mening. At være ateist er ikke at være kætter, for en uomgængelig forudsætning for kætteriet er troen. Den katolske kirke har altid været utilbøjelig til at tage ateisten helt alvorligt. „Alle folk er katolikker", siger den gale præst. Og Monsieur Richard ræsonnener: „Ateister har der altid været – men de er gale. Eller også er de ikke virkelige ateister. Et fornuftigt menneske kan da ikke tro, at Gud ikke er til." Og som overbevisende argument citerer han Salme 14: „Dårerne siger i hjertet: Der er ingen Gud". Og så klipper Buñuel til Marquis de Sade, der i fængselskælderen citerer af sin egen „Justine": „Dette guddommeliggjorte tankespind er kun en smagløs skændsel, som ikke fortjener ét minuts opmærksomhed. ... Hvis Gud er til, hader jeg ham!" Og hans lænkede og mishandlede Thérèse skriger: „Gud *er* til! Gud *er* til!". Jean, den unge af vagabonderne, er ateist. Han søger at bevise sin tro over for Pierre ved at stille sig ud i tordenvejret og opfordre Gud til et lynnedslag. Det kommer, men bag efter og i et træ, og Jean rationaliserer straks på det, som han gør over for alt, hvad de møder af uforståeligt. Men også han har en vision. Fra Tours kommer de to til Bordeaux. Her dumper de ned til årsafslutningen på en pigeskole, hvor de små plaprende fremsiger koncilfordømmelser af diverse mindre kætterier. Mens det går for sig, drømmer Jean – på stikordet vold fra skolebestyrerinden – at en flok unge revolutionære tropper op og henretter paven (der efter sigende spilles af Buñuel). Det følgende replikskifte mellem Jean og en fader, hvor der spilles ping-pong med fiktionsplanerne, er en af filmens mange vittigheder. Efter „Den nedskudte pave" følger „Inkvisitionen arbejder", filmens uhyggeligste scene, hvori en ung „repræsentativ" kætter (der bestrider Kristi indstiftelse af konfirmationen og den sidste olie) males sønder af inkvisitionens maskineri. Da en ung munk ytrer sin tvivl om, hvortil disse millioners død skal tjene, erklærer inkvisitoren, at de ikke straffes for deres kætterier, men fordi de forbryder sig mod den offentlige orden. Og kameraet kører – som så ofte før – ind på kirkens mand og fastholder i et langt nærbillede hans hårde, tillukkede ansigt.

Nær den spanske grænse oplever de to endnu en demonstration af det ubegribelige. Ved rejsens begyndelse hjalp en tavs, stigmatiseret dreng dem til kørelejlighed hos en chauffør, der smed dem ud, fordi Jean i almindelig tilfredshed med deres held overtrådte det andet bud. Nu ønsker han død over en bilist, der ikke vil tage dem op – og et øjeblik efter hamrer vognen ind i et vejtræ. I vraget sidder en fortabt, en dødens dæmon, hidkaldt af Jeans ønske. (Han spilles besnærende skønt af Pierre Clementi). Også han er kætter: „Jeg tror, at en dag vil vi blive frelst. Gud vil forbarme sig over os." Han lukker op for radioen og oversætter Buñuels spanske oplæsning af Luis de Granadas helvedesbeskrivelse.

Den fjerde dogmediskussion finder sted i midten af det 18. århundrede. Da Pierre og Jean når frem til den lille kirke, har vi forinden fulgt en flok nonner til døren. De tilhører en jansenistisk sekt af sværmere, og en af dem lader sig korsfæste foran alteret for at efterfølge Kristi lidelse. Da den jansenistiske greve forlader kirken, passes han op af en jesuitisk adelsmand, og det kommer til en duel imellem dem. De gør Pierre og Jean til vidner, men det er umuligt for både dem og os at følge deres ordduel, hvori argumenterne krydses med samme hurtighed som og i takt med deres klinger. Efter spilfægteriet forlader de to adelsmænd stedet i al venskabelighed. Det er en meget morsom scene, med et usædvanligt livligt håndholdt kamera og en tæt montage, der spotter selve den artificielle subtilitet, hvortil diskussionen her er drevet. Selve dogmebehandlingen overføres på et betydelig enklere plan til Pierre og Jean, som til sidst må nøjes med Pierres erklæring, at „Guds veje er uransagelige".

På ejendommelig måde er Buñuel på én gang kompromisløs og meget publikumsbevidst i „Mælkevejen", eller sagt mere lige ud: utroligt underholdende. Antydningen af et sexorgie, de Sade, pavenedskydning, nonnekorsfæstelse og morbide vittigheder, det stadige skift i rum og tid, halvtomme eller gådefulde indskud og detailler har om ikke andet holdt tilskueren fast. Nu – knap en time henne i filmen – indfører Buñuel to personer, som vi den næste halve følger gennem et handlingslignende forløb, hvori de sidste hoveddogmer behandles. Det er to spanske, protestantiske studenter fra det 16. århundredes Salamanca, Rodolphe og François. Imens „parkeres" Pierre og Jean i et spansk værtshus, hvor de skal tage vare på de tos oppakkede æsel.

De to studenter dukker op i en lille middelalderby, hvor en biskop (spillet af Claudio „Simon i ørkenen" Brook) har ladet en kollegas lig grave op for at brænde ham for kætterske opfattelser af treenigheden. De to studenter udslynger deres nærmest unitariske mod-sætninger og flygter fra byen. I skoven ser de to jægere bade i søen. Her, hvor man helt har vænnet sig til de stadige skift i tid, lader Buñuel de to gøre springet ind i nutiden ved gennem en omklædning at bytte identitet med jægerne – men kun delvis. De kan, iført jægernes tøj, ryge, betjene et fyrtøj og et gevær. Men da Rodolphe i sin lomme finder en rosenkrans, genkender han den tøvende som et „papistisk" remedie i Mariadyrkelsen, og han skyder til måls efter den med sin riffel („Rosenkransen gennemhullet af bly" fortæller plakaten). Da de om aftenen gør holdt ved en fåresti, åbenbarer jomfru Maria sig for dem og giver Rodolphe en ny rosenkrans.

Hermed er vi nået til den sidste dogmediskussion: om marialogien. Dogmatikkens talsmand er en lokal præst, som har slået sig ned for aftenen i det værtshus, hvor Pierre og Jean venter på Rodolphe og François. (Straks efter deres ankomst arriverer et par gendarmer, som eftersøger to „mistænkelige" personer, men med jagttegnet klarer de jo frisag!). Denne præst er en selvglad og arg kyniker, der med rene almanakhistorier og velsmurte, opportunistiske formuleringer holder sine sognebørn til kirken. Han står sig naturligvis godt med det fascistiske regime. Med ham diskuteres om natten marialogien – et helt burlesk afsnit, hvor Rodolphe får en jomfru på sengen ved siden af sig, og præsten snart befinder sig på den ene, snart på den anden side af den lukkede dør. Da han går, taber

han magtens symbol: en sabel på gulvet. I François' værelse ligger pludselig i den anden seng en mand, læsende i en bog. Hans eneste replik lyder: „Ma haine de la science ... et mon horreur de la technologie ... m'amèneront finalement à cette absurde croyance en Dieu." Den er ikke noget kirkehistorisk citat!

Efter en scene, hvor Buñuel driver gæk med tilskuerens forventning (de to gendarmer tror på Pierre og Jeans påstand, at de har „købt" den stjålne skinke), når de to pilgrimme omsider til Santiago. Det viser sig nu, at de er redskaber i en større sammenhæng. Den første, de mødte uden for Fontainebleau, var en høj kappeklædt mand, der dels demonstrerede Jesu ord om, at den, der har, ham skal der gives (Matt. 13,12), dels med viden om deres rejses mål pålagde dem at få børn med den skøge, de ville møde i Santiago. Børnene skulle de kalde „Ikke-mit-folk" og „Nådeløs". Dette er direkte citat fra Hoseas (1,1–9), der fra gammel tid har båret tilnavnet „kærlighedens profet". Almindeligvis opfattes profetstedet som udtryk for Herrens vrede over sit folk (og det følges op af en forjættelse). De møder skøgen – der fortæller dem, at deres rejse har været forgæves, fordi man for øjeblikket mener, at det er Priscillians hovedløse lig og ikke apostlen Jakob, der ligger i graven – og hun fremsætter sit ønske om børnene (en saftig og liderlig scene i bedste Buñuel-stil). De tre forsvinder ind i skoven, og kameraet indfanger to blinde mænd (i laset nutidstøj), som råbende på „Herren" opsøger Jesus, der med nogle disciple kommer frem gennem skoven. Hidtil har Jesus-scenerne været klippet ind på association, som illustrationer sat ind i sammenhængen, og Pierre og Jean har ikke på noget tidspunkt befundet sig i planskæring med dem, som det var tilfældet med de historiske scener. Heller ikke nu ser de to Jesus, men plansammenstødet er eklatant med de to blinde i moderne tøj. Samtidig med, at Jesus helbreder de to, stiller han sit krav om den strenge efterfølgelse og fjendskabet til verden.

Betagende skildrer Buñuel de to blindfødtes første synsoplevelse af verden. „Davids søn", siger den ene, „vis mig, hvor er den hvide farve – og hvor er den sorte." Men i filmens sidste billeder ser man fødderne af Jesus og disciplene på vej gennem det grønne græs. De passerer en lille bæk og skridter over den. Lidt efter når de to blindes fødder ind i billedet. De standser, stokkene føler sig for og tøvende sætter fødderne over bækken. Gammel vane? Eller er de atter blinde? Var det hele et fromt bedrag?

Først nu, stadig med kameraet rettet mod den grønne jord, får tilskueren i en sluttekst at vide, med hvilken eksakthed, dialogen er kompileret.

Da Rodolphe beretter om sin åbenbaring og med tårer i øjnene slutter: „Troen bestemmes ikke af fornuften. Den kommer fra hjertet", kommenterer præsten: „Et mirakel er altid noget gribende, men lad Dem ikke overvælde. Jomfru Maria har åbenbaret sig tusinder af gange over hele verden." På en måde er Buñuel i denne scene mere katolsk end paven. Det har altid været den katolske kirkes kunst at give sin lære et udtryk, som modsvarede skiftende kulturer og civilisationers behov og indoptog eksisterende religiøse former. Men ønsket om at bevare magten over denne udvikling (og det samfund, hvori den fandt sted), og overbevisningen om, at kun gennem kirken var der frelse, medførte på den anden side kætteforfølgelsen, der ramte de samme mennesker, som man med den fortsatte udvikling (eller som det hedder: udfoldelse) af læren kom i møde. Når Buñuel derfor i denne scene stiller sig på troens og hjertets side over for magten og forstanden helt uden skelen til lødigheden af den religiøse oplevelse, er det næppe, fordi han betragter figurer som Rodolphe eller Pierre blot som ofre for en vildledende kirke. De har en umiddelbar og ubedærvet sans for mysteriet, som er vigtigere end den klarhed og rationalitet, der skaber goldhed og magt. Efter i „Simon i ørkenen" af have gennemskuet bedraget og fortabelsen i den religiøse selvdyrkelse har Buñuel her gennemspillet menneskets fundamentale problemer i dets forbindelse med andre mennesker, „gennem et nøjagtigt billede af de autentiske sociale forbindelser tilintetgjort den konventionelle fremstilling af disse relationers natur" for nu at citere Buñuels citat af Ewer. For Buñuel selv forholder det sig nok mere kompliceret. Han kan ikke gøre skridtet tilbage fra den forfinede intellektualisme, hans film *også* er udtryk for. Men med den som redskab kan han forme sin oplevelse af og søgen efter mysteriet, „det essentielle element i ethvert kunstværk". At det også er mysteriet, livsmysteriet og verdensmysteriet, kristendommen søger, bevidner Buñuel med hver meter af „Mælkevejen" sin optagethed af.

Jesus (Bernard Verley) og hans mor, Maria (Edith Scob), ved brylluppet i Kana.

Den tilsyneladende løshed i formen og fuldstændige frihed i fortællemåden knytter forbindelsen fra „Mælkevejen" tilbage til Buñuels første film „Den andalusiske hund" og „Guldalderen". Overraskelsesteknikken og den isolerede visuelle komik (lyset i skabet f. eks.) peger samme vej. Men de symbolske rekvisitter og figurer er få (præstens sabel, dværgen og duen, blomsten, der bliver til en håndfuld hø i Clementis hånd, skinken, der vokser). Og filmen er helt anderledes behersket af en fælles tematik og – via teksten – bundet til et verificerbart stof. Hurtigt og tæt, men roligt og stramt er den fortalt – helt uden fiksfakserier i indstillinger og klipning.

Men „Mælkevejen" er en modsætningernes og paradoksernes film, som ikke lader sig binde af fortolkende forklaringer. Sammenligningen med den pikareske roman er knæsat af franske kritikere. Men et langt interessantere fællesskab har filmen i grunden med det middelalderlige mysteriespil, på hvis simultanscene de teatralske lokaliteter på én gang gør himmel og helvede nærværende, og hvor man frit bevæger sig i tid og rum. Og blandingen af det ophøjede og det burleske, det dybsindige og det underholdende – til grænsen af det obskøne, er den samme som i senmiddelalderens franske mysteriespil.

Efter „Viridiana", fortæller Aranda i sit interview i Kosmorama 61, havde Buñuel

»Biskoppens hellige orgie«.

planer om en film, der skulle hedde „Mysterierne", en episodefilm omkring et fælles tema. Den skulle rumme et metafysisk, et realistisk og et grotesk mysterium: det herlige, det glade og det smertefulde mysterium. Filmen blev aldrig til noget. Men hans sidste film kunne have båret titlen.

Flemming Behrendt

Citaterne fra filmens dialog er så vidt muligt taget fra Svend Holms oversættelse til de danske undertekster, som kun få steder er kritisabel. Dog er bibelcitater taget direkte fra den danske bibeloversættelse, og Svend Holm ville have lettet identificeringen for tilskueren, om han havde gjort det samme.

■

LA VOIE LACTÉE (MÆLKEVEJEN) 1968. NATIONALITET: Frankrig/Italien. DISTRIBUTION: C.C.F.C. PRODUCTON: Greenwich Film Production (Paris)/ Medusa (Rom). PRODUCER: Serge Silberman. PRODUKTIONSLEDER: Ulrich Pickardt. INSTRUKTØR: Luis Buñuel. MANUSKRIPT: Luis Buñuel og Jean-Claude Carrière. CHEFFOTOGRAF: Christian Matras. KAMERA: Bernard Noisette. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Louisette Hautecoeur. DEKORATION: Pierre Guffroy. MUSIK: Luis Buñuel(!) TONE: Jacques Gallois. KOSTUMER: Jacqueline Guyot. INSTRUKTØRASSISTENTER: Pierre Lary og Patrick Saglio. MEDVIRKENDE: Laurent Terzieff (JEAN), Paul Frankeur (PIERRE), Bernard Verley (JESUS), Edith Scob (LA VIERGE MARIE), Alain Cuny (L'HOMME A LA CAPE), François Maistre (LE CURÉ FRANCAIS), Julien Bertheau (MONSIEUR RICHARD), Michel Piccoli (LE MARQUIS), Michel Etcheverry (L'INQUISITEUR), Julien Guiomar (LE CURÉ ESPAGNOL), Marcel Pérès (LA POSADERO), Georges Marchal (LE JÉSUITE), Jean Piat (LE JANSÉNITE), Pierre Clementi (LE DIABLE), Agnès Capri (LA MONITRICE), Augusta Carrière (SOEUR FRANÇOISE), Muni (LA SUPÉRIEURE), Delphine Seyrig (LA PROSTITUÉE), Jean-Claude Carrière (PRISCILLIEN), Claudio Brook (L'EVEQUE), Claude Cerval (BRIGADIER), Denis Manuel (RODOLPHE), Daniel Pilon (FRANCOIS), Ellen Bahl (MADAME GARNIER), Jean-Daniel Ehrmann (LE CONDAMNÉ), Pierre Lary (LE JEUNE MOINE), Bernard Musson (L'AUBERGISTE), Michel Dacquin (MONSIEUR GARNIER), Gabriel Gobin (LE PÈRE DE FAMILLE), Pierre Maguelon (LE CAPORAL GARDE CIVIL), Jean Clarieux (APOTRE PIERRE), Christian Van Cau (APOTRE ANDRÉ), Claudine Berg (LA MÈRE DE FAMILLE), Christine Simon (THERESE) Marius Lauray. LÆNGDE: 103 min., 2800 m. DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Dagmar 24. 11 .1963.

navne og noter

Hver ny film er Luis Buñuels sidste. Den nu 69-årige filmskaber sagde det efter at have lavet „Dagens skønhed", og umiddelbart efter var han i gang med forberedelserne til „Mælkevejen". Også da hævdedes det, at filmen var spanierens sidste, men omtrent samtidig med den danske premiere på „Mælkevejen" er Buñuel gået i gang med nok en film.

Denne gang indspilles filmen i Spanien, hvor Buñuel ikke har måttet lave film siden skandalen omkring „Viridiana". Filmen er „Tristana", som Buñuel oprindelig ville have filmet i Spanien umiddelbart efter „Viridiana". Projektet blev første gang omtalt i Kosmorama 76 (oktober 1966) af J. F. Aranda, til hvem Buñuel beskrev „Tristana" som »en studie i gamle mennesker, alderdom og forfald«, og efter at have læst drejebogen (fuldstændig synopsis og kort uddrag af drejebogen findes i Kosmorama 76) konkluderede Aranda, at „Tristana" ville være blevet »en hårdere, mere dybtgående, mere ætsende og bedre film end „Viridiana"«.

Ingen – med undtagelse af Buñuel – ved med sikkerhed, hvad filmen drejer sig om eller hvor meget Buñuel har lavet om på sin oprindelige drejebog. I Time Magazine (28.11.69) citeres Catherine Deneuve for udtalelsen: »Han (Buñuel) er gammel; han har sin egen måde at arbejde på og sin egen disciplin, og man må tilpasse sig denne disciplin. Man vågner op om morgenen og ved, at man uden spørgsmål må acceptere og gøre, hvad han beder en lave; ikke med resignation, men med tillid«.

Luis Buñuel under indspilningen af »Tristana«.

CLOSE/UP

Philip Lauritzen

SYV DEBUTANTER

Syv nye danske debutantfilm får i de kommende måneder premiere, således at vi i løbet af et års tid har oplevet ialt 11 debutværker. Udviklingen er glædelig, spørgsmålet er nu, hvor mange af debutanterne, der får lov til at fortsætte. Vil de danske producenter være lige så fair som deres svenske kolleger, der altid giver en instruktør chancen tre eller fire gange med den begrundelse, at først efter flere forsøg kan man vurdere en instruktørs evner?

Flere af de kommende debutfilms produktionsforhold er usædvanlige. Budgetterne går lige fra Jesper Høms knap 200.000 kr. over Jens Jørgen Thorsens ca. 1,2 million kroner til Tom Hedegaards 1,5 millioner kroner. Filmfondens medvirken er begrænset: Jens Jørgen Thorsens „Stille dage i Clichy" fik f. eks. ikke en øre. „Fordi der stod for meget pik og kusse," siger instruktøren.

Og Jesper Høm ville ikke søge produktionsgaranti efter at have fået afslag på manuskripstøtte. „Jeg ville ikke til eksamen hos Fonden en gang til," fortæller han.

Endelig skal, blandt dem, der er i gang uden Filmfondgaranti, nævnes den vestjyske maler Sigfred Aagaard, som arbejder med en filmversion af Kai Munks „Havet og Menneskene" fra 1929. Den optages med den lokale befolkning, der også har rejst størstedelen af de 400.000, filmen formodes at koste.

Henrik Stangerup og Erik Frohn Nielsens film ligger begge på omkring 700.000 kr., og de fik henholdsvis 350.000 og 288.000 kr. Tom Hedegaard fik 570.000 til sin film „Jenny og Påfuglen", mens Charlotte Strandgaard og Franz Ernst som de eneste fik maximumgaranti (⅔) på 400.000 kr. til „Angående Lone".

Kosmorama har talt med seks af debutanterne, Jens Jørgen Thorsen indvilligede dog først efter at være blevet informeret om, at Kosmorama har fået ny redaktion.

JESPER HØM: SMIL EMIL. Jesper Høm er både instruktør, fotograf, manuskriptforfatter og medproducent (sammen med bl. a. ASA) på sin film, som får premiere 2. Juledag i København, Odense og Århus. Den er optaget på 35 mm og i sort/hvid.

– Hvordan har du klaret dig med et budget på kun 200.000 kr.

– Alle medvirkende har sat deres honorarer i filmen og vil således få løn for deres arbejde alt efter, hvor meget den spiller ind. Desuden er den lavet delvis på kollektivfacon, hvad der har gjort arbejdstiden meget effektiv. Endelig er det også billiggørende, at den er optaget "on location".

Størsteparten af filmen foregår i St. Paulsgade i København og er poetisk-realistisk, men selvom den er ret dokumentarisk i billedsproget, er det langt fra nogen realistisk film. Den består af stemninger og udviklinger mellem to mennesker (Elsebeth Reingaard og Birger Jensen). Jeg har prøvet at skildre visionens eller fantasiens virkelighed og har med vilje undgået handling i traditionel forstand. Det er blot et udsnit af to menneskers liv. Jeg kalder selv filmen for en komedie, men det er vel også en kærlighedshistorie.

– Hvorfor er du sprunget ud i at instruere selv efter at have været fotograf i flere år?

– Det har altid været mit mål at instruere, men jeg har ikke kunnet komme igennem før. At være fotograf har kun været et stadium på vejen, men vel at mærke et helt nødvendigt stadium. For mig har billedet altid været det helt centrale. Det er så vigtigt, at man simpelthen må kunne fotografere selv, så det har ikke været spildt tid. Jeg kunne aldrig tænke mig at instruere en eller anden fotograf for at få min film optaget.

Jesper Høm debuterede som fotograf med Ole Gammeltofts „Prævention" og har siden fotograferet bl. a. „Thomas er Fredløs", „Balladen om Carl-Henning", den svenske „Oss emellan" af Stellan Olsson samt „Stille dage i Clichy".

JENS JØRGEN THORSEN: STILLE DAGE I CLICHY. Jens Jørgen Thorsen har skrevet manuskript efter Henry Millers bog af samme navn. Jesper Høm har fotograferet i sort/hvid og på 35 mm. SBA er producent, og man regner med premiere efter jul.

– Hvor nøje følger du Millers bog?

– Bogstav for bogstav – sådan da. Filmen foregår således i nutiden, mens bogen jo er skrevet som erindringer. Den har imidlertid hele bogens kalejdoskopiske stil. Der er ingen handling, kun forskellige elementer, som nok har en indre sammenhæng.

Jeg skildrer en masse mennesker på forskelige planer, men det er ikke en psykologisk film. Det er heller ikke et drama eller en intellektuel problemfilm, den hænger på stemninger og fornemmelser. En anarkistisk film om de stille dage i ethvert menneskes liv: man slår sig løs, drikker sig fuld, bøller . . .

– Der har været skrevet meget om det seksuelle i filmen.

– Det er slet ikke så slemt, men de knepper jo nogle gange. Man har fortalt mig, at det aldrig har været skildret så stærkt på film, men jeg synes nu ikke, man lægger så meget mærke til det. Det er slet ikke en pornografisk film.

Musikken spiller en vigtig rolle. Jeg har med vilje gjort særlig meget ud af den. For nogle år siden læste jeg, at perceptionspsykologer havde fundet ud af, at publikum koncentrerede 85 % af deres opmærksomhed omkring billederne og kun 15 % omkring musikken. For at opveje dette må man fordele vægten på billede og musik omvendt proportionalt med dette, for at modvirke publikums vaner.

Jens Jørgen Thorsen debuterede i 1948 som maler, var jazzmusiker i 50'erne og har siden 1960 lavet en lang række kortfilm.

ERIK FROHN NIELSEN: EKKO AF ET SKUD. Erik Frohn Nielsen har skrevet manuskript med udgangspunkt i en roman af Erik Aalbæk Jensen. Han er desuden producent sammen med A/S Panorama Film. Fotograf er svenskeren Lars Björne, der bl. a. har fotograferet „Min søster

min Elskede", „Hugo og Josephine" og „Faderen". Filmen er optaget i sort/hvid 16 mm omvende film, som skal „blæses" op til 35 mm. Premiere i begyndelsen af februar.

– *Hvorfor bliver filmen ikke optaget på 35 mm?*
– Hele filmen er optaget „on location", i København samt på Sydsjælland omkring Glumsø, og det er da en fordel med det lette apparatur.

Jeg er ikke meget for at tale om filmen, inden den er færdig. Den handler om det menneskelige sind, der som bekendt skifter, og det samme kan filmen gøre undervejs. Det er i hvert fald ikke nogen entydig film. Jeg arbejder med en hårfin balance mellem fortid og nutid, forstået på den måde, at begreberne ikke er til at skille. Hovedpersonen, spillet af den østrigskfødte Brigitte Kolerus, oplevede som 12 årig, at hendes far blev likvideret som stikker. Det var i 1944, og billeder fra denne tid dukker hele tiden op i hendes sind. Forvrængede og drømmeagtige billeder.

Den problematik, som jeg forsøger at udtrykke i filmen, er den samme, som når Saigons politimester i TV likviderer en Vietcongpartisan. Der opstår en snigende nihilisme, menneskeliv gøres værdiløse ved denne evige konfrontation med vold i massemedierne. Faktisk drejer filmen sig om, hvad der sker med menneskesindet ved konfrontation med vold.

Jeg havde længe gået og syslet med disse tanker, men ikke rigtig kunnet forløse dem. Det skete først, da jeg læste en roman af Erik Aalbæk Jensen. Jeg kontaktede ham derfor med henblik på at lave en film og fik helt frie hænder over for bogen. Der er ikke tale om, at jeg har filmatiseret den, den har blot dannet udgangspunkt for flere af personerne.

Erik Frohn Nielsen har i 9 år lavet teater, film og TV i USA og Canada, været dirigent i radioen og instrueret TV-teater.

TOM HEDEGAARD: JENNY OG PÅFUGLEN. Manuskript af Tom Hedegaard og Palle Kjærulff-Schmidt efter roman af Johan Borgen. Optaget i farver på 35 mm af Claus Loof. Premiere i slutningen af februar.

– Det er en meget lyrisk film, fuld af stemninger. Handlingen udspiller sig på et pensionat, hvor nogle unge holder ferie og de evindelige komplikationer opstår. Det et et lystspil, men fuld af undertoner, hvorfor det er umuligt at sige noget kort og rammende om filmen.
– *Skuespillerne?*
– Det er udelukkende professionelle. Jeg kan bl. a. nævne Willy Rathnov, Sisse Reingaard og Claus Nissen. Fra Norge har vi Helga Bay, Eva Berg og Eigil Hjort Jensen.

Tom Hedegaard har bl. a. været instruktørassistent på „Når mennesker mødes . . ." og „Det var en lørdag aften".

HENRIK STANGERUP: GIV GUD EN CHANCE OM SØNDAGEN. Henrik Stangerup har skrevet manuskript. Henning Camre har fotograferet i sort/hvid på 35 mm. ASA producerer, og premiere ventes i marts.

– Der er på film skildret så mange forskellige præster, lige fra Bressons i „En landsbypræsts Dagbog", over Bergmans i „Nadvergæsterne" til Buñuels fantastiske „Nazarin". Problemet i dem alle er Guds fravær. Præsterne bærer korset, har tvivlen og troen skåret i ansigtet. De går i Jesu fodspor og bliver alle gale. Men blandt den type præster, der er vokset op i den ekstremt radikale, protestantiske kirke – når man ser på de sidste 20 år – er der ikke plads til sådan en Kai Munk. Inderligheden er forsvundet. De præster, jeg kender, kunne alle lige så godt være skolelærere eller socialrådgivere. At være præst er blevet et job efter et spændende studium. Gerningen er blevet afmytologiseret, og vi får præster uden særlig tro eller særlig tvivl.

Min film er ikke en debatfilm. Snarere, hvis jeg skal være prætentiøs, et Bresson-tema på Olmimaner. Jeg skildrer en horisontal præst, der ikke diskuterer Guds eksistens. Gud findes simpelt hen ikke i hans kirke.

Der er kun tre professionelle skuespillere: Ulf Pilgaard (der spiller præsten), Ove Sprogøe og Lotte Tarp. Resten er amatører.
– *I aviserne har det været nævnt, at flere kendte personer spiller sig selv i filmen?*
– Det er helt forkert. Jeg ved ikke, hvor fra Bro Brille har fået den idé. Rigtigt er det, at Ebbe Reich, Erik Nørgård, Arne Skovhus, Johannes Møllehave m. fl. spiller med, men det er kun ganske enkelte af dem, der spiller en rolle, der er parallel til deres metier. Ebbe Reich gør det, men generelt er de ikke valgt på grund af deres arbejde. De spiller bare med, ligesom de ukendte gør det.
– *Hvordan er det at arbejde med både professionelle og amatører?*
– Det er gået upåklageligt. Vi har haft et fantastisk teamwork, hvad der i høj grad har præget filmen. Ikke mindst med Ulf Pilgaard, der jo som mig selv har læst teologi før i tiden, det har været af afgørende betydning. Han har en enestående evne til at improvisere. Ialt havde jeg på forhånd kun skrevet ca. 10 replikker og til Ulf kun hans monolog om, hvorfor han blev præst.

Han er ansat af staten for at give folk *løsningen*. Men han er i filmen den eneste, der ikke kan finde noget at tro på. De andre har frimærker el. lign. Han er manden, der ikke kan blive bekræftet, et indre dilemma, der gør ham til en skiderik hen i filmen, fordi han lader det gå ud over sine omgivelser.

Henrik Stangerup har udgivet flere romaner, senest „Slangen i brystet", og var indtil for nylig filmkritiker på Politiken.

CHARLOTTE STRANDGAARD og *FRANZ ERNST: ANGÅENDE LONE.* Charlotte Strandgaard og Franz Ernst har også skrevet manuskript. Filmen optages på 16 mm omvendefilm i sort/hvid af Peter Roos. Premiere i slutningen af foråret.

– Det er egentlig ikke rigtigt at sige, at vi har skrevet manuskript. Vi har kun nedskrevet den ydre ramme og prøvet at definere filmens sigte. Vi ved derfor, hvor vi vil hen, men ikke hvordan. Det er vores plan – tiden vil vise, om det kan lade sig gøre – at lade personerne være uvidende om de situationer, de bliver sat i. Og i det hele taget lade de enkelte forløb udvikle sig under optagelserne.

Den ydre ramme er helt enkel. Lone er på et pigehjem, hvorfra hun stikker af, og vi følger hende gennem forskellige miljøer, der efterhånden ødelægger hende. Filmen skal skildre, hvordan samfundet ødelægger Lone, og det er vores opfattelse, at når dansk socialforsorg er så dårlig, skyldes det ikke så meget lovene som den måde, hvorpå de administreres.
– *Arbejder I med professionelle skuespillere?*
– Måske nogle enkelte i birolle, men størsteparten af de medvirkende bliver amatører.

Temaet kan måske lyde lidt kedeligt; kan minde om en social debatfilm, hvad det slet ikke er. Vi lægger vægt på en gennemgående historie, der både er spændende og morsom. Samfundskritiken kommer kun indirekte til udtryk.

Charlotte Strandgaard har udgivet flere romaner og digtsamlinger samt i en årrække været kredsværge.

Franz Ernst har lavet en lang række kortfilm.

DEN GALE DANSKER

En enkelt lille detalje vedrørende »Den gale dansker«: når man skal lave en film, der skal være morsom – ikke bare underholdende, men morsom – skal man vide, hvor de forskellige punkter i en scene skal ligge. Hermed tænker jeg på, hvordan man starter en scene, laver en pause i scenen, for så at starte til en kulmination igen, hvor folk så helst skulle kunne le, hvorefter scenen skal rundes af eller »cuttes« af.

Alt det skal man diskutere med skuespillerne eller finde frem til sammen med skuespillerne. Måske finder man punktet ved en tilfældighed. Oftest medens man diskuterer med skuespilleren eller bare snakker med ham, kommer han eller hun til at sige eller gøre en ting, man kan bruge. Derefter begynder man at diskutere, hvor den lille ting skal anbringes i scenen, på hvilket punkt den skal bruges.

Selvfølgelig går man hele tiden ud fra et fastlagt manuskript, men i dette manuskript putter man den her beskrevne metode. Den bliver brugt to gange under en films tilblivelse: når man arbejder med skuespilleren og når man klipper. Nøjagtig den samme metode anvendes under klipningen. Under klipningen er der naturligvis ikke en diskussion med skuespilleren, men en diskussion med sig selv.

Kort fortalt: det er revymandens, entertainerens teknik, der skal bruges i et lystspil. Hvordan kan en trænet kunstner som Dirch Passer komme ind og fortælle en historie, så salen ryster af grin, mens en mindre erfaren kunstner, men lige så talentfuld, kan med samme historie ingen virkning opnå? Men pludselig en dag kan (teoretisk set) den unge kunstner opdage fidusen og opnå samme virkning. Men for at denne pludselige dag skal komme, skal der være et publikum, han kan øve sig på. I dag findes der ikke et sådant publikum, fordi der findes ingen revyer, og vi har heller ikke nogen nye kunstnere, der sidder inde med Dirch Passers erfaring. Men talentet er der, vil jeg påstå.

Selvfølgelig er der folk, der vil påstå, at revyen behøver vi ikke mere. Så vil jeg svare: det er i

Eva Danné som sygeplejerske i scene fra »Den gale dansker«.

orden, men I er vel ikke trætte af at blive underholdt? Og der er vel intet i vejen for, at skuespillerens underholdningsteknik kan dyrkes på andre områder end i revyen? For eksempel på film?

Men jeg har gjort den erfaring, når jeg står i studiet med mine skuespillere, at mange af dem har glemt disse krav, publikum stiller til en kunstner: om at han hele tiden fornemmer publikums usynlige tilstedeværelse. Og er det en morsom film, kræver det usynlige publikum at blive underholdt kontant og på stedet.

For at man kan opfylde disse krav til et publikum, må der, mens man arbejder, være en vekselvirkning mellem slid og pjat og latter. Jeg har set produktionsfolk gå rundt med et ur i hånden og se med rynkede bryn på mig, fordi jeg har pjattet med en skuespiller. Og det er jo desværre rigtigt, at på en produktions budget kan man jo ikke opgive følgende udgiftspost: atmosfære: 60.000 kr. Så produktionsmanden har jo til en vis grad ret, når han ser bekymret på sit ur, for tiden er en kostbar ting på en filmproduktion.

Men jeg vil dog stærkt kritisere én ting! Man kan bedre forstå, hvis en instruktør tager 30 »takes« af samme scene (så sker der noget! der bliver filmet! Vi laver film!), men man forstår desværre ikke samtidig, at man kan pjatte i lang tid, mens man diskuterer en scene – og så nøjes med 2 takes.

På efterarbejdet på »Den gale dansker« har jeg naturligvis klippet nogle scener ud, som jeg ikke synes om, men de er meget få. Der var dog en bestemt scene, der var godt skrevet i manuskriptet, men som jeg simpelt hen kasserede, fordi den var dårligt spillet. Og det var en scene, der blev optaget den første dag, vi var i studiet. Vi havde været meget på location og skulle nu flytte ind i studiet. Skuespillerne havde brug for en masse tid til at vænne sig til studiet. De havde en fornemmelse af: hvordan bliver jeg morsom og spændende i et fuldstændig hermetisk lukket rum, som et studie er, og uden publikum? Hvor er mine punkter, disse fatale punkter, som aldrig må slippe en skuespiller af hænde? I en sådan situation ville det have været en stor hjælp, hvis skuespillerne var kommet farende fra et eller andet show, lystspil eller hvad ved jeg, og på en måde havde fortsat deres spillerytme i min scene.

Men jeg fik en fornemmelse af, at skuespillerne ikke kom fra sådan et ønskemiljø, og at vi derfor sammen måtte etablere et sådant miljø, på trods af »folk« med ure. Selvfølgelig mener jeg, at vi fik skabt et miljø alligevel. Men mange af de hemmeligheder, som jeg nu skal gå og opdage selv, det er morsomt, bevares; morsommere ville det være at arve nogle fiduser af et rigt underholdningsmiljø. Jeg har naturligvis kunstnere med i min produktion, som straks rullede hele deres naturlige skuespillerteknik ud til ære for »Den gale dansker«. De havde den snor om benene, som et usynligt publikum er for skuespilleren.

De skuespillere, der har den sans for entertainment, og siger: »Er det bare det, du vil have, det er nemt nok«, kan jeg svare: »Ja vist er det nemt, men det er også svært!« Det, det kniber med, er at udnytte alle de kræfter og talenter, der ligger dybt indefrosset.

Kirsten Stenbæk.

Nu sker der noget i provinsen!

Jørgen Clausen i Sollested Bio er lidt af et fænomen inden for biografdrift i provinsen. For 5 år siden overtog han den 203 pladser store biograf på Vestlolland, og han har nu fordoblet sin omsætning ved at spille et lødigt repertoire to dage om ugen. I dag står han i den usædvanlige situation, at han har flere i salen til film af f. eks. Fellini, Truffaut og Godard end til Sagas folkekomedier, der går for at være biografdirektørernes trøst i disse trange tider.

Kvalitetsfilm har altid været lidt af et problem, og biografdirektører har altid sort på hvidt kunnet dokumentere, at den ene aften siden krigen, hvor de spillede en af de langhårede film, var omsætningen væsentlig mindre end ellers.

For trods alt at give provinsen en chance for at se andet end såkaldte »kassefilm«, besluttede Filmfonden i vinter at støtte oprettelsen af art-cinemas over hele landet, et projekt på over 1 million kroner. I foråret søgte Jørgen Clausen om 18.000 til et projekt, der skulle skabe forevisninger af kvalitetsfilm i 13 mindre biografer landet over.

– Egentlig var det Filmfondens art cinema-tanke, der provokerede mig til at tage dette initiativ, fortæller Jørgen Clausen. – Jeg synes, det er vanvittigt at bygge nye biografer, når flere og flere af de eksisterende står tomme. Jeg tror ikke, publikum vender tilbage, bare fordi der kommer nye biografer; problemet er at få folk til at komme og se seriøs filmkunst. Jeg tror, man kan.

Det er ikke nok blot at finde en seriøs kurs for sin biografdrift. Man må også informere publikum, vænne dem til at se film, der er anderledes, end de er vant til. Man kan ikke forlange, at folk skal få noget ud af en Truffautfilm, hvis de bliver præsenteret for den uden varsel og efter altid kun at have set danske familiefilm og amerikanske spændingsfilm. Alt dette er jo mine egne erfaringer fra min lille biograf. Og mit projekt er simpelt hen gået ud på at videregive disse erfaringer i form af et konkret tilbud til 20 biografdirektører.

Filmfonden bevilligede mig de ansøgte penge og endda 7000 kr. ekstra. Det hele er gået til trykning af programmer, betaling af annoncer m. m.

Første problem var at lægge et godt og alsidigt repertoire. Dernæst at bestille filmene, som så i løbet af hele dette efterår har cirkuleret mellem de 13 direktører, der gik med på forsøget.

Programmet bestod af ialt 15 film: »Masculin-Feminin«, »Stemningsfuld begravelse«, »Messe for en skøge«, »Den udødelige historie« og »Simon i ørkenen«, »Sommernattens smil«, »Anklagerens vidne«, »Kat på et varmt blik-

tag«, »Skarpt bevogtede tog«, »Her har du dit liv«, »En kammerpiges dagbog«, (af Bunuel), »Gøglernes aften«, »Jules og Jim«, »En dag kom en kat«, »Juliette« og endelig »Den skjulte fæstning«.

Forsøget er blevet en stor succes. I de første fem uger var der ialt 7000 mennesker, der kom til programmet. Da der er 13 biografer med to forestillinger ugentligt, vil det sige en gennemsnitlig besøgsprocent på 25, hvilket må siges at være fint. Det er jo dels noget helt nyt, og dels trækker de få steder, hvor det slet ikke er gået, meget ned. Mange steder er man oppe på 60 %. Generelt har biografdirektørerne derfor været helt tilfredse, og vi har derfor besluttet at fortsætte til foråret med et nyt projekt, hvis 20 biografer deltager. Det bliver på helt samme måde som det forrige, og Filmfonden har støttet med 35.000 kr. De samme biografer er med i dette projekt – med undtagelse af Fjerritslev, som vil vente til næste efterår.

Kosmorama ringede til direktør Georg Munksgaard Jørgensen i Fjerritslev for at høre, hvor dårligt det var gået. »Folk har simpelt hen ikke villet komme«, fortæller Munksgaard Jørgensen.

– Jeg har kun haft biografen i tre år og har hele tiden arbejdet på at lære folk forskellen på skidt og kanel. Når Clausens projekt ikke er gået her, så er det ikke hans skyld, men vi har blot en speciel situation. Der er ingen cirkulation i befolkningen, alle har boet her, fra de blev født, og der kommer ingen impulser udefra. Vi har f. eks. ikke noget seminarium, som kan sætte lidt liv i kludene. Man vil ikke prøve noget nyt, men kun se den slags film, man er vant til.

Da jeg gik med i projektet, vidste jeg, at det ikke ville gå. Men Filmloven er så tåbelig, at man for den krone, man kommer over 120.000 i billetindtægt, skal betale 7–8000 kr., og det så i sommer ud til, at jeg skulle komme i den situation. Så for ikke at gå fallit bestemte jeg at spille kvalitetsfilm, og nu er indtægten nede på 118.000. Det gik helt, som jeg havde regnet med.

Et af de steder, hvor det er gået lige modsat, hvor der har været et stort publikum, er Gudhjem. Direktør Niels Wiedemann Høst er mere end tilfreds.

– Min omsætning er blevet mangedoblet. Med et normalt repertoire spillede jeg, uden for turistsæsonen, højst 150 kr. ind på to forevisninger, men nu, hvor der er kommet plan i repertoiret, er oppe på mellem 7–800 kr. i bruttoindtægt. I forhold til sidste år er min omsætning simpelt hen 3-doblet. *Philip Lauritzen.*

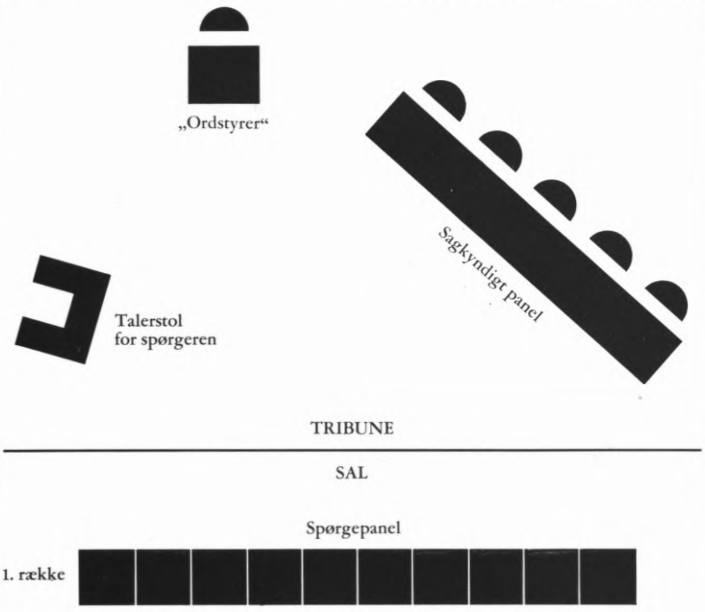
Hvem sagde høring?

Den 31. oktober 1969 var en masse mennesker inviteret til HØRING OM FILMLOVEN i Filmhusets biograf i København. Invitationen fra Filmfonden oplyste, at et sagkyndigt panel bestående af W. Weincke, Frans Lichtenberg, Werner Pedersen, Bent Hedemand og Erik Hauerslev ville blive konfronteret med et spørgepanel af repræsentanter for filmbranchen, pressen – og publikum (tankestregen stammer fra invitationen). Der var endvidere oplysninger om, at Frank Damkier var ordstyrer.

Mig bekendt bruger man ikke ordstyrer ved høringer. Man kan måske af praktiske grunde have brug for en tidtager og 'retsbetjent', men til ingen af disse funktioner kræves juridisk uddannelse.

Hvis den aften var en 'høring', så er jeg konge af Sverige, og med den form, aftenen fik, er jeg ikke i tvivl om, at den kunne sandsynliggøre, at jeg i hvert fald er kronprins.

Høringsbegrebet blev vandet ud allerede fra starten med den geometriske placering af 'høringen's deltagere. Se på denne opstilling:



Alt i den taler imod høringsbegrebet: de sagkyndige, der skal høres, sidder side om side i en massiv blok, der tillader interne meddelelser og konferencer mellem og under spørgsmålene. (Deres bord var forsynet med rigelige mængder isvand, som flittigt deltes mellem denne blok og ordstyreren). Imellem blokken og talerstolen i venstre side af tribunen havde man placeret den overflødige ordstyrer, der geometrisk fungerede som en mur, og som da også i praksis så det som sin opgave at korrigere og retlede, ja, i flere tilfælde endda afbryde spørgeren. Samme spørger, der kom fra det udvalgte spørgepanel, blev af ordstyreren kaldt op fra 1. række i salen (hvor man sidder og ser op på de sagkyndige) og placeredes i talerstolen, der, som følge af den geometriske opstilling, kom til at ligne en vidneskranke. Det er vist stik imod al sund fornuft og al sund praksis.

Det er indlysende, at hele dette arrangement kun kunne føre til en intetsigende snakken frem og tilbage og især til en opgivende holdning hos spørgerne. Spørgepanelet var i øvrigt udvalgt af det sagkyndige panel (hvadbe'har), og 48 timer før afhøringen skulle finde sted, var der spørgere, som intet anede om, hvem de skulle stille spørgsmål til. Jeg kalder det bl. a. intimidering af spørgepanelet.

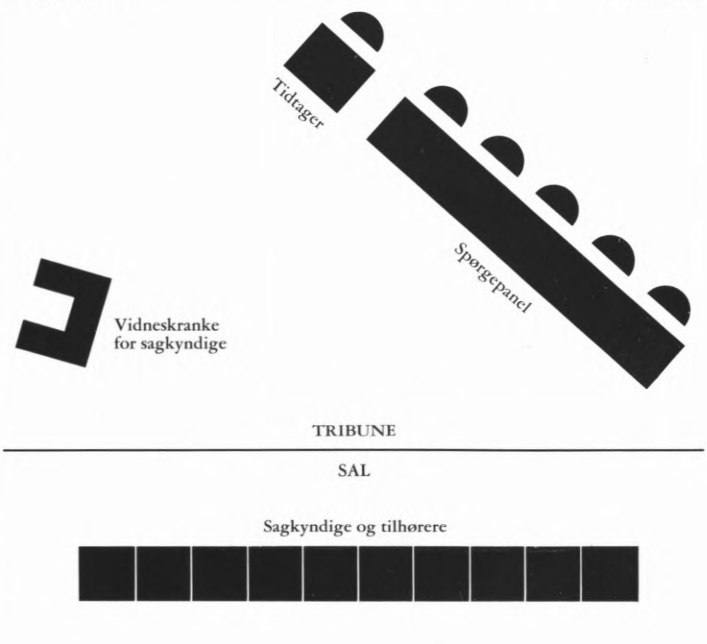
En høring kunne arrangeres således:

Spørgepanelet (= offentligheden) placeres i blokken til højre og støttes af tidtageren ('retsbetjenten'), der indkalder vidnerne i høringen. Disse vidner (= de sagkyndige, eksperterne, embedsmændene) indkaldes et for et, og placeres i vidneskranken overfor spørgerne. Spørgerne kan afbryde vidnet, når det taler uden om, væver eller skifter emne, spørgerne kan støtte hinanden, supplere hinanden og bore i de sagkyndiges svar. Først efter, at en sagkyndig er hørt, kan han slutte sig til tilhørerne i salen. Af praktiske grunde var denne fremgangsmåde måske uheldig i dette tilfælde, men de sagkyndige burde i så fald fra starten have været placeret mellem tilhørerne i salen for derefter at blive kaldt op en efter en.

Denne form for høring tjener offentligheden. Den form for 'høring', vi oplevede i Filmhuset, tjente kun de sagkyndige, og de har ikke brug for at tjene noget i denne sag. Samtidig skulle den, som et af Filmfondens fredagsarrangementer, tjene Fonden som PR. Hvordan i alverden havde man tænkt sig, at Fonden skulle vinde PR på at sætte »repræsentanter for filmbranchen, pressen – og publikum« i forlegenhed i en vidneskranke?

Der er vide perspektiver i afviklingen af denne 'høring', især hvis man begynder at sætte den ind i en større sammenhæng. Ord som udenomsparlamentarisme, demokrati, teknokrati og offentlighed blandes med filmtitler som »Rush to Judgement«, »La Prise de pouvoir par Louis XIV« og »I pugni in tasca«.

Granberg



Barbet Schröder fortæller om "More"

Den 29-årige Barbet Schroeder er instruktøren, »man taler om« i Paris for tiden, vel ikke mindst fordi han med sin debutfilm »More« (Toujours plus) behandler et problem, der er i focus i Frankrig: narkomani. På baggrund af et par dødsfald viser alle biograferne for tiden korte anti-narkotika-film, i hvilke forskellige mere eller mindre fremtrædende mennesker udtaler sig om problemet.

På baggrund af denne lidt komisk anlagte kampagne er Barbet Schroeders film blevet umåde populær. Den tager nemlig ikke parti, men giver en ganske rammende og præcis skildring af hippier og narkomaner i deres forsøg på at slutte sig sammen i et fællesskab, der synes dirigeret mere af pludselige indskydelser, trang til orientalsk mysticisme og seksuelle udfoldelser end ærlig overbevisning og afstandtagen fra det etablerede samfunds »normer«.

I centrum står den tyske student Stefan (Klaus Grünberg), der via sin betagelse af en amerikansk hippie og narkoman, Estelle (Mimsy Farmer), bliver trukket ind i en tilværelse, han ikke forstår et kuk af og derfor heller ikke har forudsætninger for at leve. Han bliver uhelbredelig narkoman – og dør efter en overdosis heroin.

»More« kan som helhed virke kaotisk – som om instruktøren har haft vanskeligt ved at »sortere« materialet – men filmen indeholder mange enkeltscener, psykologisk troværdigt udformet og – skønt visuelt søgende – overbevisende i deres entusiasme.

»Det er en film om en ung mands selvdestruktion, fordi han ikke formår at opgive en konventionel samfundsmoral til fordel for en ny,« siger Barbet Schroeder.

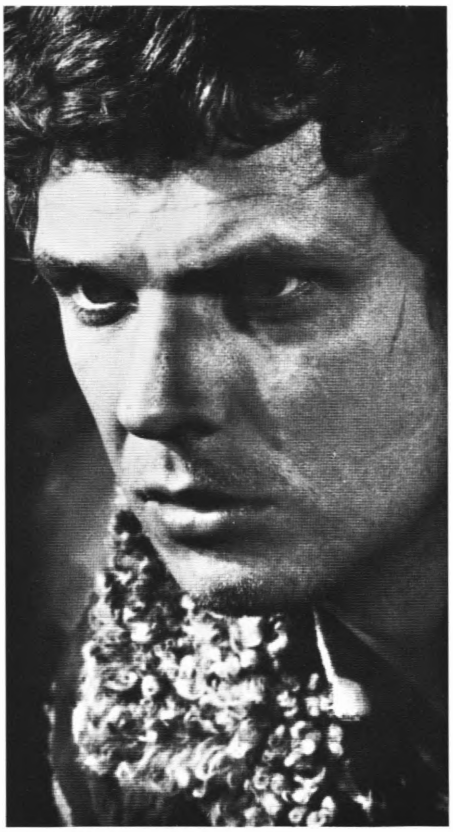
– Hvorfor har De i »More« brugt netop hippie-miljøet som baggrund for at fortælle om den tyske student Stefan og hans skæbne?

– Ganske enkelt fordi filmens grundlag er en dagbog, skrevet af en tysk student, som jeg kendte. Han forlod sine studier i Lübeck og tog på stop til Paris for at »finde solen« – som han udtrykker det. I stedet går han til grunde ved sin konfrontation med dette hippie-miljø, som han helt tilfældigt dumper ned i og bliver i på grund af sin forelskelse i en amerikansk pige, Estelle, der er uhelbredelig narkoman. Historien er simpelt hen sand, og i min filmatisering af denne dagbog har jeg forsøgt at være så tro som muligt mod kendsgerningerne.

– Kunne det, der sker for Stefan, ikke ske for enhver anden?

– Det tror jeg ikke, for Stefan er symptomatisk for en speciel germansk livsopfattelse, og derfor går det ham, som det gør. Han er et produkt af en konventionel samfundsnorm, og hele hans livsopfattelse er for mig at se kædet sammen med begrebet tysk romantik.

– En amerikaner kunne ikke have delt skæbne med Stefan?



Klaus Grünberg i »More«.

– Nej, det tror jeg ikke, for en amerikaner ville have en anden forudsætning for at løse problemerne og – tror jeg – ville have grebet dem mere nonchalant an. Da Estelle forlader Stefan, reagerer han desperat uden omtanke og fornemmelse for konsekvenserne, og det er ikke, fordi han virkelig elsker hende – jeg tror nemlig ikke, Stefan er i stand til *virkelig* at elske – men fordi han er »lost« uden hende som fast holdepunkt.

»More« er en film om en ung mands selvdestruktion, hans følelsesliv er blokeret som følge af hans opdragelse inden for specielle normer. De store brydninger, der sker i dag, hvor grupper af unge danner nye normer, kommer ikke Stefan ved. Han har ingen forudsætninger for at forstå disse unge.

– Stefan er med andre ord en »outsider«?

– Ja, for han er meget forskellig fra en hippie! Så vidt han ved, er der »ingen glæde uden tragedie«, og blandt unge i dag møder en sådan opfattelse ingen genklang. Den kulturrevolution, der sker for tiden, forstår han ikke, og han føler meget kraftigt, at han ikke er en del af den. Derfor er han ulykkelig – og derfor bukker han under.

– Filmen er holdt i en fortællende form, hvor hovedpersonen kommenterer handlingen, medens den skrider frem. Er det for at give filmen et dokumentarisk præg?

– Ja, for jeg ville beholde dagbogsstilen uden at bryde handlingsforløbets kontinuitet, og den synes jeg bedst, jeg kunne bevare ved at lade hovedpersonen bryde ind i handlingsforløbet og kommentere det.

– Tror De ikke, at filmen har scoret mange point på, at den er kommet frem i Frankrig netop nu, hvor man diskuterer problemerne omkring hippier og narkomaner?

– Jo, det tror jeg bestemt – og af samme grund tror jeg også, at mange misforstår filmen – eller rettere: overser det centrale. Det er imidlertid en risiko, jeg må tage. Men igen må jeg henvise til dagbogen og pointere, at forfatteren virkelig levede blandt disse unge, som jeg fortæller om. At jeg rammer et centralt problem i samfundsdebatten netop nu, er en tilfældighed. Jeg kunne lige så godt have valgt at fortælle om en ung mand, der blev dranker. Selv om man én gang har smagt øl, behøver man ikke at blive alkoholiker, og selv om man éngang har røget hash, behøver man ikke at blive afhængig af det. Jeg har hørt mange sige efter at have set min film: der kan du se, hvad det ender med ... Men min film er hverken for eller imod narkotika, for jeg bryder mig ikke om film, der tager parti og dermed moraliserer.

– Når nogle opfatter »More« som en film, hvis formål er at kritisere disse hippier og narkomaners levevis, hænger det sikkert sammen med, at det går Stefan, som det gør ...

– Ja, og deri ligger også fejlvurderingen, for det går jo netop Stefan galt, fordi han *ikke* kan indordne sig og forstå, hvad det er, han siger ja til. Det forstår de andre derimod, selvom jeg ikke kan sige, at jeg af den grund opfatter deres tilværelse som *den ideelle,* men de har dog selv valgt den, hvorimod Stefan via sit forhold til Estelle halvvejs er tvunget ind i den.

– Jeg har også hørt nogle karakterisere »More« som en rent erotisk film?

– Enhver kan jo opfatte den, som han/hun vil – men at udelukke de erotiske scener ville være at gøre vold på historien. Erotikken er en integreret del af den levemåde, Stefan involveres i.

– Størsteparten af handlingen foregår på Ibiza, hvar Stefan tager ned for at finde Estelle og flytter sammen med hende. Hvorfor netop Ibiza?

– Af tre grunde: fordi Ibiza er den smukkeste ø, jeg kender, og fordi den er taknemmelig at filme på med de hvide huse og det azurblå hav, men også fordi der netop på denne ø lever grupper, som repræsenterer avantgarden indenfor den ny civilisation og eksperimenterer med nye former for en tilværelse, der er mere primitiv, følelsesbetonet og åben mod naturen og det kosmiske.

– Skildringen af hippierne og deres måde at leve på er ganske overbevisende i »More«. Har De nogen speciel forudsætning for at fortælle om netop disse mennesker?

– Ingen anden forudsætning end den, at jeg selv har levet blandt dem, og at mange af mine gode venner er hippier.

– Hvad er grunden til, at »More« er engelsksproget?

– Igen for at være tro mod historien. Det er jo en tysker og en amerikaner, der spiller i filmen, og det ville da være fjollet at lade dem tale fransk. Desuden var vi bange for censuren i Frankrig, som imidlertid ikke har krævet filmen beskåret.

– De er allerede i gang med den næste film ...

– Jeg er næsten færdig med manuskriptet til en film, der skal optages i USA, og som foreløbig har arbejdstitlen »Larmes de joie« (Glædestårer). Filmen, der muligvis får Lee Remick i hovedrollen, fortæller om en amerikansk dame af det bedre borgerskab, der om bord på et japansk-kinesisk fartøj kommer i kontakt med hippier. Følgerne deraf bliver, at grundlaget, hvorpå hendes tilværelse hidtil har været baseret, bliver taget op til revision.

Elisabeth Amdisen.

debat

Til redaktionen af »Kosmorama«.

Det ideelle »Kosmorama«s Redaktion bestaar af Erik Ulrichsen og Ib Monty med Per Calum som Redaktionssekretær. Alle tre bidrager flittigt som Skribenter i Tidsskriftet.

Med venlig Hilsen
Steen Halvorsen

Herr redaktør:

Med interesse har jeg i nr. 92 læst h e l e FARVEL artiklen. Jeg formoder, at »H.S.« står for Henrik Stangerup, som altså tilhører den nu afgåede redaktion.

Alligevel ville det interessere mig mere end meget, om man kunne få uddybet nærmere, hvad der mere ligger bag omtalen af dansk filmproduktion, hvorom det bl. a. hedder: Der må en aktiv pædagogisk politik til, – og i særdeleshed ville jeg gerne have vendingen: »Carl Ottosen og Annelise Meinecke og Annelise Reenberg og Pusle og Daimi: det er og bliver dansk film på den anden side af Valby Bakke« bragt til genstand for en mere dybtgående og udførlig omtale.

Jeg bor på den anden side af Valby Bakke og er interesseret i at få disse mig forekommende overfladisk flot henkastede bemærkninger nærmere belyst.

Og kan til den ende den gamle redaktion ikke hjælpe til mere, kan den nye måske?

Harly Bülow

Foranlediget af den fornemmelse, at biografrepertoiret i provinsen er af ensidig art, har jeg i perioden 1. jan.–16. juli 1969 nøje fulgt to provinsbiografers repertoire. Perioden i hvilken undersøgelsen er foretaget er tilfældig. Ligeledes er længden af perioden tilfældig. De to biografer er beliggende i samme by – en større sjællandsk provinsby – der kun råder over de samme to biografer.

I tiden 1/1–16/7 er der i den pågældende bys biografer vist 92 forskellige film på 718 ordinære aftenforestillinger. Der ses i undersøgelsen bort fra forestillingen søndag eftermiddag, da denne typisk er indrettet på et børne- og ungdomspublikum og derfor ville fordreje resultatet af undersøgelsen. Den ene biograf viste i perioden 60 film på 360 forestillinger, den anden 32 film på 358 forestillinger. Dog således at film måske var sat på repertoiret, da undersøgelsen startede, eller forblev på repertoiret, efter undersøgelsen var afsluttet.

Hvad er det så for film, biografgængerne i undersøgelsens område er blevet tilbudt i det forløbne halve år? Stort set kan man inddele filmene i tre kategorier, nemlig:

Kategori I: Familie- og underholdningsfilm
Kategori II: Krigsfilm og volds- og sexfilm af spekulativt tilsnit
Kategori III: Film af mere lødigt indhold

Eksempler på film af kategori I er: »Dyrlægens plejebørn«, »De røde heste«, »The Sound of Music« og »Den frække ferietur«. Til kategori II henføres film som »Dr. Terror«, »Djangos seksløber er lov«, »En Hitler-læges torturkammer« og »Slagsmål, Sex og Slyngler«. Til kategori III hører film som »Balladen om Carl-Henning«, »Den udødelige historie/Simon i ørkenen« og »Fahrenheit 451«. Selvfølgelig er en sådan inddeling præget af subjektivitet; men tendensen skulle med de vide grænser, denne undersøger har lagt, alligevel kunne fremgå. Periodens 92 film fordeler sig på følgende måde på de tre kategorier: Der er blevet vist 49 film af kategori I, 29 af kategori II og 14 af kategori III.

Som det fremgår, er over halvdelen af de viste film rene underholdningsfilm, mens kun omkring en sjettedel af filmene er af et lødigt indhold. Af de ialt 718 forestillinger blev kun 105 optaget af film af kategori III. Derimod er spekulationsfilmene godt repræsenteret med næsten en trediedel. Disse spekulationsfilm var for en stor del »spaghettiwesterns«, af hvilke der blev vist 12 på 75 forestillinger. Til sammenligning kan det nævnes, at der i samme periode kun blev vist 4 »rigtige« westerns. Disse spillede i alt 16 gange.

Ved at lægge så altovervejende vægt på film af kategori I og II mister biograferne kontakten med store befolkningsgrupper og nøjes med at satse på et publikum af en ganske bestemt sammensætning. Dette må ud fra et samfundsmæssigt synspunkt siges at være utilfredsstillende. Et samfund består af mange forskellige befolkningsgrupper, og at vise samfundssind vil sige at tage hensyn til alle disse grupper. Nu kan man fra biografernes side fremføre, at en biograf er en forretning, der skal løbe rundt. Derfor man må spille film, der giver garanti for en vis belægningsgrad. Det er vel også rigtigt! Men hvorfor ikke også tage andre befolkningsgrupper i betragtning? Dette kan med lige så stort udbytte lade sig gøre, hvilket den ene biograf i byen beviste, da den i en sommerkavalkade spillede »lidt for enhver smag« og på trods af sommervarmen flere gange kunne melde udsolgt hus til film, som i denne undersøgelse ville falde i kategori III.

Når nu biografernes stilling er så monopolprægede, som det er tilfældet her i landet, må man kunne kræve en vis alsidighed i repertoiret. Det virker overordentlig mærkeligt, at så oplagte salgssucceser som »Mand til alle tider«, »Stjålne kys« og »Glimt i et gyldent øje« endnu på nuværende tidspunkt (1/10 1969) ikke har været vist i byen. Disse film kan alle med garanti skaffe større belægning end film som »20.000 dollars for et lig« og »Brug næverne Gringo«.

Hvad angår de lødige films andel af repertoiret, må man vel nok sige, at 14 film af denne kategori på et halvt år er lovlig lidt, særlig når man tager i betragtning, at disse film som regel kun spiller i ganske få dage. Som det også fremgår af det ovenfor nævnte, har spaghetti-westerns alene spillet næsten lige så længe som samtlige kvalitetsfilm. For at bøde på dette kunne biograferne holde en dag fri hver uge til at køre film, som måske ikke kan trække det største publikum, men som dog er væsentlige. Når en udmærket sammensat kavalkade kan blive en succes på sommerens varmeste tid, må det vel også kunne lade sig gøre resten af året. Biograferne ville herved opnå at holde kontakten vedlige med et publikum, som ellers kun sjældent kommer i biograferne.

Skal man i undersøgelsesperioden lave en »hitliste« over de film, der har været længst på repertoiret i denne by, bliver retoiret følgende:

1. »De røde heste« (42 gange)
2. »Junglebogen« (32 gange)
3. »Dyrlægens plejebørn« (28 gange)
4. »Min søsters børn vælter byen« (28 gange)
5. »Tænk på et tal« (28 gange)
6. »Der kom en soldat« (28 gange)
7. »Den frække ferietur« (28 gange)
8. »Balladen om Carl-Henning« (24 gange)
9. »Stormvarsel« (22 gange)
10. »Shalako« (20 gange)

(En vis fejl i denne liste vil opstå, da de to biografer ikke rummer lige mange mennesker). Af disse film hører alle undtagen »Balladen om Carl-Henning« til kategori I. Heraf ses tydeligt, at familie- og underholdningsfilm udgør den væsentligste del af repertoiret. Film af kategori II og III benyttes simpelthen til at udfylde tiden, til en ny underholdningsfilm når frem til byen. Dette gælder ikke alene denne by, men kendes fra hele provinsen, hvor biograferne fører en henslumrende ukonkurrencepræget tilværelse.

Med enkelte strålende undtagelser (Søllested Bio) mangler vi lidt vovemod og initiativ fra provinsbiografernes side, således at også vi på denne side af Valby bakke får chancen for at stifte bekendtskab med gode underholdningsfilm og film af mere lødigt indhold. Som det er nu, kan der mageligt gå flere måneder mellem éns biografbesøg, hvis man hører til den kritiske type, der ikke synes, at danske familiefilm og spaghettiwesterns er værd at spilde tid og penge på. Biograferne klager i denne tid over deres faldende billetindtægter, men mon ikke en mere nuanceret programlægning ville kunne lokke flere bort fra »stuebiografen«, som kvalitetsmæssigt vanskeligt kan betragtes som nogen konkurrent til biograferne. Det er i hvert fald sikkert, at hvis provinsbiograferne fortsætter i deres nuværende spor, må mangen en biografdirektør i fremtiden se sig om efter en ny livsstilling.

Ole Christiansen

FILMENE

DEN VILDE BANDE (1)

Sam Peckinpahs „Den vilde Bande" handler om en flok røvere og fortæller om deres møde med tre samfund. Stationsbyen San Rafael, en garnisonsby for General Mapaches soldater og en landsby beboet af bønder. Indbyggerne de tre steder er karakteriserede med få streger. Folkene i San Rafael er enten prominerende baggrundsfigurer eller komiske størrelser i billedets forgrund: En moraliserende præst, en fjollet kordirigent, kværulantiske og gestikulerende borgerrepræsentanter og en agent for egnens jernbaneselskab, der minder om bagmanden i en gangsterfilm ved at være uden mod til selv at gå i ilden for sin sag og fuld af trusler mod den, han har magt over, og som vover, hvad han selv ikke tør.

Skildringen af garnisonsbyens indbyggere er ikke mindre misantropisk. Der er de pittoreske statister, småsnakkende eller søvnige soldater, folk på trapper og ved vandingstrug, men i centrum for opmærksomheden står nogle ludere og officerer. Luderne er frustrerede, fjantede eller forræderiske. Officererne inkompetente, ubegavet beregnende, liderlige og sadistiske.

I modsætning til de to større steder, som er solsvedne og støvede, er det tredje og mindre, landsbyen, et mildt Arkadien. I kølige skygger pludrer børn, mens kvinderne vasker linned og gamle mænd tænker over livet. Den ældste af dem, ret en vismand at skue med kloge øjne i sit nikkende skæghoved, bemærker til røvernes anfører, der forundret ser sine ellers så uhøviske mænd optaget af uskyldig leg med de unge piger, at „vi alle drømmer om at blive som børn igen. Selv de værste af os – ja, de værste måske mest af alle".

Her i landsbyidyllen bliver denne drøm for en stund til virkelighed, røverne har omsider fundet hjem. Beskidte, afstumpede og grusomme er de nok, men grusomheden er – viser filmen – blot en side af barnets uskyld. Det vide ikke, hvad det gør.

Slægtskabet med barnet er dog ikke det eneste, der er at finde under banditternes barkede ydre. Dybest set er de nemlig i slægt med hele det landsbyfolk, til hvem de kommer; en af dem oven i købet i bogstavelig forstand. Fejl og ugerninger har de begået, men deres længsel er ren og går imod frihed og uafhængighed akkurat som de fattige bønders. En frihedstørst, som det komiske og frygtsomme borgerskab i San Rafael ikke kan tilfredsstille og som usurpatoren Mapache vil underkue. Kun her de få øjeblikke, hvor røverne hviler ud i landsbyen, er alt harmoni, og da de drager videre, står hele befolkningen syngende ved vejkanten og sender roser og lykkelige smil til de bortridende, hvis anfører som en galant ridder fører hatten til brystet i et stort sving.

Denne noble skikkelse hedder Pike Bishop og er forsynet med træk, der uden at gøre ham modsat hans mænd dog klart adskiller ham fra dem. De er umiddelbare, mens han er reflekteret. De er børn – han ikke, thi han ved, hvad han gør, og har, hvad barnet ikke har, nemlig en fortid, som han altid må leve med og aldrig kan slippe. Nu er denne kendsgerning imidlertid ikke så bedrøvelig endda, thi Pikes fortid er af den art, enhver mand kan være bekendt. I så henseende minder han om personerne i den gamle film „Tricolorens Helte" (William Wellman, 1939), om hvis protagonister det i sin tid i annoncen hed: „De meldte sig til fremmedlegionen for at glemme en fortid, de i virkeligheden kunne være stolte af". Pikes fortid er en illegitim, men grandios kærlighed af den slags, der er både kortvarig og evig. Pigen dør – men hun dør, mens kærligheden er i zenit, hvorved den får evig kraft og frelses fra at synke ned på dagligdagens trivielle plan. – „Der er ikke en dag, ikke en time, hvor jeg ikke tænker på det (altså på pigen og kærligheden)", siger Pike. Ham er i sandhed meget givet.

Ligesom fremmedlegionærerne har Pike valgt den desperate udvej for at dulme sin kvide. Her er ikke noget med at drukne sorgen på bunden af sagosuppen. Han og hans mænd vil leve stærkt og under ingen omstændigheder dø strådøden. Da de står foran en ny og farefuld mission og ved at fjenden er beredt, kan de kun bekræfte hinanden i, at de ikke ønsker sig vilkårene anderledes.

De dør alle, men døden er den skæbne, de har valgt sig. De er børn, der vil lege, og en side af legen er grusom. Her er ikke tale om forførte uskyldige som drengene i Bernhard Wickis „Broen", og der er da heller ingen grund til at beklage eller bedrøves over bandens endeligt eller føle skyderiet og volden som meningsløs. Tværtimod, bataljen *er* jo selve meningen med en slagsbrors liv og valpladsen det eneste sted, han kan være bekendt at dø. Tilskuerne i biografen og banditterne på lærredet går da også lige opstemte i lag med ragnarok. *Hvor* meningsfuldt dette er, understreger filmen ved at lade sin Götterdämmerung foranlediges – ikke af det tilsyneladende i hovedpersonerne, men af deres egentlighed. Med andre ord: Det store opgør mellem Mapachegarnisonen og den vilde bande foranlediges ikke af de sidstes begærlighed og brutalitet, men tværtimod af deres loyalitet og æresbegreber. Deres menneskeværd, det gode, de på bunden er.

Ved filmens begyndelse så vi den vilde bande ride ind i San Rafael for at få guld. I en sekvens underlagt trommehvirvler skred de frem mod opgøret. Nu til sidst gentages denne introduktion i variation. Denne gang gælder indtoget ikke penge, men en mishandlet kammerats liv. Atter stiger spændingen, atter røres trommerne, og endnu engang er banden større og mere beslutsom end omgivelserne. Så vældige er de blevet, at de ikke alene dør på kammeratskabets og krigerkastens ædle mark, men de forlenes – efter forgæves at have prøvet at befri deres unge ven, Arkadiens repræsentant – med en slags udødelighed!

Ganske vist ses den vilde bande ikke som vilde engle med kødben i Valhals gildessale, men udødeligheden er der alligevel ingen tvivl om. For Pikes vedkommende tilvejebringes den ved at etablere ham med en tvillingbror, ikke i kødelig, men i åndelig forstand. Den Deke Thornton, der filmen igennem forfølger bandens spor, er nemlig Pikes dublet. Ikke alene deler de fortid, engang red de sammen og begge har smertefulde minder om skæbnens urimelighed, hvilket forskønner romantisk, men de ser også ens ud, og de tænker og oplever ens. Når Thornton jager Pike, er det ikke noget, han vil, men noget, hans ord har forpligtet ham til, og Pike forstår ham. Ligesom Thornton forstår Pike, så han ikke alene kan regne ud nøjagtig, hvad han vil gøre, men også længes efter at være med ham i gerningen. Thornton drømmer om en gang igen at blive medlem af banden.

Og drømmen går i opfyldelse. Den vilde bande er ganske vist død, men den genopstår i forklaret skikkelse, i lutret tilstand som en skare frihedskæmpere. Det, den bag alle vildfarelser altid har været. Den har fundet sit sande jeg, og Thornton slutter endelig op mellem dem, han hører til. Hans – og filmens – slutreplik lyder ganske vist: „It ain't like it used to be, but it'll do", men denne resignation finder igen pendant i billederne, hvoraf det sidste er det gamle velkendte: Ryttere på vej ind i det forjættede land, hvor nye eventyr venter.

Så på denne måde bliver alle behov tilfredsstillet. Filmen serverer det mål af brutalitet, som skal til for at pirre, men der tilbydes også mulighed såvel for at tage afstand for volden som for at finde undskyldning for glæden ved den. Afstand tager filmen – og dermed publikum – hvor volden forårsages af røverisk egoisme (indledningen), og glæde ved den får vi lov at have, hvor det viser sig, at røverne er engle i forklædning og deres vildskab blot retfærdig harme.

Mens der klages over, at den brutale virkelighed via TV væltes ind i vore nette stuer, klinger pengene i kassen, hvor de beskidte dusin og vilde bander huserer på biografernes lærred. Her får den arrangerede og æstetiserede vold, anonym massedød og blodkaskader i slow motion, os til at glemme grusomheden på virkelighedens skuepladser. Glemselsesbehovet i sig selv er ikke forargeligt, men det er forargeligt at dyrke det som en last og tilfredsstille det med midler, der udvisker evnen til at skelne løgn fra sandhed, virkelighed fra illusionen om virkelighed. Sådan som „Den vilde Bande" gør det ved at foregive afsløring af volden, men være det modsatte. Fordækt gør den landsknægten til en helt, så ingen til sidst kan kende forskel.

Ligesom der er nogen, der har sammenlignet Peckinpah med Goya uden at se forskellen. Forskellen på fidus og oprigtighed.

Niels Jensen

DEN VILDE BANDE (2)

„Hvad Nibelungen var for Hitler, det er Det vilde Vesten for den amerikanske reaktionære og for en ikke ubetydelig del af det amerikanske folk. Det vilde Vesten: Det er „hver mand for sig", det er den stærkes ret, rigdomserhvervelse pr. tilfælde eller i kraft af magt, det er „ingen kan gøre mig noget", det er den falske romantik om „guldhjertet", som har overflødiggjort hjernen."

Hans Habe.

Der var forleden dag en artikel i et dagblad, hvori der fortaltes om, hvor vanskeligt det er at skaffe penge til produktion af børnefilm; det kan bringe en til at tænke på, hvor meget Sam Peckinpah's film „Den vilde bande" har kostet.

Der er nemlig ikke sparet på den stærke valuta til denne film, og disse penge skal selvfølgelig tjenes ind, hvilket afspejler sig i biografens reklamer, der med stor skrift møder en, mens man venter på at betale ved kassen. Man læser bl.a. „De dræbte for at leve – de levede for at dræbe" eller „Menneskeliv er intet – guld og spænding er alt"; på væggen hænger desuden i forstørrelse en af de mest positive og reklamegivende dagbladsanmeldelser. Det hævdes bl.a. heri, at censuren ikke bør forbyde denne film, der ganske vist indeholder megen vold, men dog er kunstnerisk værdifuld. Man spørger undrende sig selv, om det virkelig er rigtigt, at der stadig er nogen, der mener, at vold kan være retfærdiggjort ved blot at være kunstnerisk fremstillet, uanset hvilken sammenhæng (menneskesyn, livsfilosofi, ideologi, etik) denne vold anbringes i (f. eks. som eneste acceptable og hensigtsmæssige løsning på givne problemer – som idealiseret vold).

Hvis man ikke på forhånd møder med megen forhåndsviden om instruktør og film, er disse reklamer altså den første information om filmen, man modtager, og de må derfor antages at have stor indflydelse på, hvordan filmen opleves (ses og høres). En undersøgelse af, hvordan disse reklamer står i forhold til „afsenderens" (instruktøren m.fl.) hensigter ville være interessant. I parentes bemærket kan man iagttage, at f.eks. seksualoplysende film ofte opreklameres på en måde, der kan skabe forvetninger om, at det er en virkelig „dødsjofel" film, man skal ind og se; skabes denne holdning, er der store chancer for, at filmen (uanset producentens hensigter) *ses* som værende „dødsjofel". Reklamerne for „Den vilde Bande" efterlod i hvert fald ingen tvivl om, at det først og fremmest var skrappe drenges myrderier i smukke farver, man nu skulle til at overvære – en film „kun for folk med stærke nerver". Hos undertegnede (der ikke i forvejen ville hente oplysninger om filmen) skabte reklamerne en tendens til negativ holdning overfor filmen – en holdning, som det var svært at komme væk fra, i hvert fald i første omgang; man er ved at være træt af disse raske drenge (NB! hvorfor indgår i TV-aviser ikke sekvenser, der viser, at soldater græder og er ulykkelige – det må da forekomme!).

Selve filmen „Den vilde bande" foregår i det gode gamle vesten, hvilket i denne film vil sige på grænsen mellem Texas og Mexico omkring 1913. Hovedpersonerne er nogle skrappe drenge i en asocial bande, der udfører dristige bank- og togrøverier. Deres leder er „mandfolket" Pike, om hvem der i programmet står følgende: „Hverken han eller hans følgesvende kender til barmhjertighed. Menneskeliv er intet – guld og spænding er alt!", hvilket nu ikke er helt rigtigt ifølge slutningen af filmen (hvem skriver disse programmer? – er det personer, som kan være interesseret i salg af filmen?) Vi følger denne bande under et bankrøveri (i begyndelsen af filmen) og senere et togrøveri. Banden jages dog af en anden gruppe mænd, der anføres af endnu en frygtløs mand ved navn Thornton, en tidligere ven af Pike, som nu er løsladt fra fængslet mod at hjælpe med til at uskadeliggøre banden. Dette bliver dog ikke nødvendigt for Thornton, idet Pike og resten af banden (med undtagelse af een, der forstår at hytte sit skind og slutte sig til en ny bande) skydes ned af en mexicansk fribyttergeneral ved navn Mapache og hans folk. Banden har nemlig mødt denne gruppe fribyttere og overfalder – mod betaling fra Mapache – et tog med våben, der sælges til mexicanerne. Mapache lader dog senere et mexicansk medlem af banden (ved navn Angel) slæbe til døde, fordi banden har overladt Angel en kasse af de stjålne våben, som han vil anvende i frihedskamp for sit land. Dette harmer banden så meget, at de går til angreb på de overtallige mexicanere, af hvem de dog til sidst skydes ned. Man kan med rimelighed tolke og vurdere dette som et positivt træk hos disse lovløse, nemlig selvmord på grund af loyalitet overfor en (farvet) kammerat. Da Thorton endelig når frem til landsbyen, finder han kun en dynge lig – andre har allerede gjort arbejdet for ham. Filmen indeholder meget skyderi og myrderi i meget smukke farver, især i slutningen af filmen, hvor der i den mexicanske fribytterlandsby nedskydes mexicanere i bundter.

Ser man lidt på filmens skildring af kønsrollerne, er der flere muligheder:

1. De hvide, mandlige amerikanere (banden minus dens mexicanske medlem) er i hovedsagen hårde og frygtløse mænd; ikke bange for at dø og dør eventuelt med grovheder på læben – rigtige mandfolk; filmen er dog lidt mere differentieret end dette: de kan af og til have gennembrud af sentimental blidhed (hvilket dog ikke nedsætter skydelysten) og som nævnt begår de nærmest selvmord ved at hævne deres mexicanske kammerat; de betragter næsten udelukkende kvinder som sex-objekter og fortæller – som rigtige mandfolk – om deres oplevelser med prostituerede.

2. Det mexicanske medlem af banden – Angel – er skildret anderledes: han er præget af større blidhed; synger blide sange; føler med sit folk; holder af sin mor og søster (men skyder sidstnævnte, da hun – på grund af fattigdom – hengiver sig som kurtisane til fribyttergeneralen Mapache).

3. Kvinderne i filmen er mere stereotypt tegnet: de hvide kvinder, som man ikke ser så meget til, er fortrinsvis ældre, kedelige (religiøse afholdskvinder) – som skabt til at være forargede og usexede. De farvede (mexicanske) kvinder er lidt mere differentieret skildret (f. eks. Angels søster), men de fleste af dem er halvnøgne, dejlige, villige og halv- eller helprostituerede. Summa summarum: den amerikanske tendens til at dele kvinder i enten madonnaer eller luddere kommer også til syne i denne film.

Børnene i filmen er dels hvide børn (der efterligner de voksnes „kamplege"), dels mexicanske babyer, som er brune, lækre, velnærede, søde og oftest velklædte.

Alt i alt må man dog sige, at menneskene i denne film er tegnet knapt så stereotypt, som man ofte kan se i film af denne genre. Jeg tror også, at æstetikere vil sige, at „æstetikken er i orden". I en rapport fra en festival blev da også skrevet noget i retning af, at det var en kunstnerisk „stærk film", men også en af de blodigste i filmhistorien. Spørgsmålet er så, hvordan filmens „livsbillede" og „livsholdning" er. Dette er vanskeligt at besvare – hvis det skal forstås i psykologisk (oplevelsesmæssig) betydning – for det vil jo i høj grad afhænge af tilskuernes forudsætninger. Har man kun forhåndsreklamerne som informationskilde, kan man meget vel få det indtryk, at filmen kun er lavet for at skildre vold og myrderi, og mange har vel kun dette som forhåndsviden. Sam Peckinpah har selv udtalt, at filmen skal vise voldens meningsløshed, men det kan jo enhver komme og sige bagefter (dette udsagn fra instruktøren kunne man godt have tænkt sig at se i reklamerne!). Filmens etik virkede meget utiltalende på undertegnede, der gerne ser, at vi aflastes lidt fra disse amerikanske voldsproblemer, og mener, at der må være andre faktorer i menneskelivet, der vil kunne skabe spænding end netop vold og aggression. Så vidt det huskes (har kun set filmen 2 gange), er der få bemærkninger i filmen, der f. eks. antyder en kritik af de samfundsforhold, der skaber disse myrdende mennesker. Det antydes dog eet sted, at sheriffen er korrupt, og passende tolkninger *kan* selvfølgelig tages til indtægt for samfundskritik eller anden påpegen af årsager til disse myrderier, der bør fjernes; f.eks. *kunne* man sige, at de børn i filmen, der efterligner de voksnes „kamplege", i dag er det amerikanske (og måske andre) samfunds „støtter". Filmen selv giver dog ikke mange muligheder for sådanne tolkninger og hvem gennemtænker sådanne tolkninger efter at have set filmen? Den giver måske større muligheder for at sige: „Det foregik i 1913 – sådan var de altså dengang". Enhver kan så vælge den eller de tolkninger, han finder rigtigt, udfra de holdninger han i forvejen har.

Filmens instruktør skal have udtalt, at der skal gå mindst fem år, før han tør se sin film igen. Undertegnede vil lade gå endnu flere år. Man kan sikkert træne sig op til den distancering, der består i at se „rent æstetisk" (hvad det så end er) på myrderier, men undertegnede ønsker i hvert fald ikke, at optræne en mangel på forargelse herover – også selvom det sker på stort lærred i meget smukke farver.

Jørgen Pauli Jensen.

■

THE WILD BUNCH (DEN VILDE BANDE)

1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Warner Bros.-Seven Arts. PRODUKTION: Warner Bros.-Seven Arts/En Phil Feldman Produktion. PRODUCER: Phil Feldman. ASSOCIATE PRODUCER: Roy N. Sickner. PRODUKTIONSLEDER: William Faralla. INSTRUKTØR: Sam Pec-

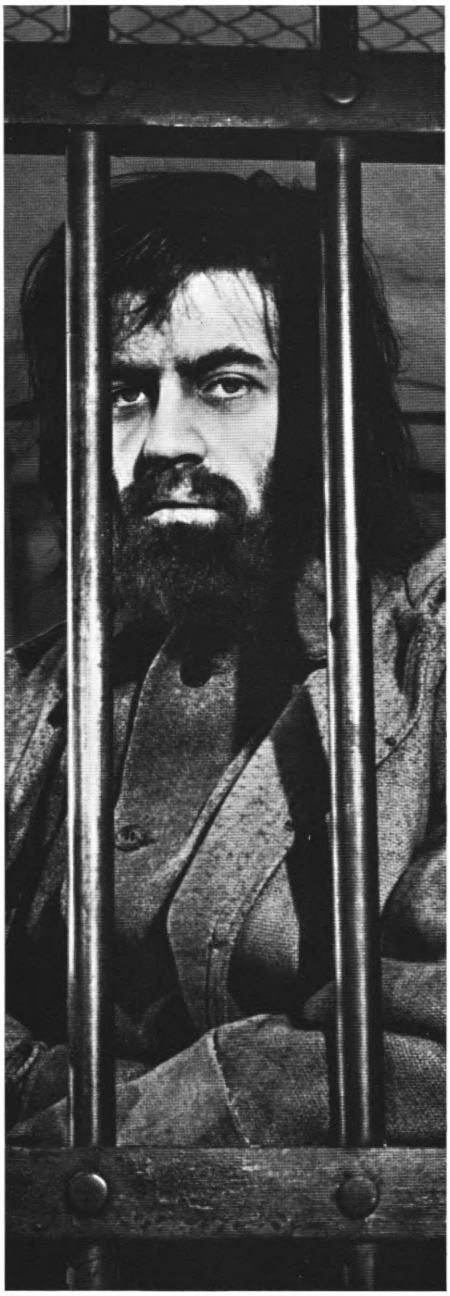
kinpah. INSTRUKTØRASSISTENTER: Cliff Coleman og Fred Gammon. 2nd UNIT INSTRUKTØR: Buzz Henry. MANUSKRIPT: Walon Green og Sam Peckinpah efter fortælling af Walon Green og Roy N. Sickner. CHEFFOTOGRAF: Lucien Ballard. FORMAT: Panavision 35 mm. FARVESYSTEM: Technicolor. ARKITEKT: Edward Carrere. KLIP: Louis Lombardo og Robert L. Wolfe. KOMPONIST/DIRIGENT: Jerry Fielding. TONE: Robert J. Miller. KOSTUMER: Gordon Dawson. SÆRLIGE EFFEKTER: Bud Hulburd. REKVISITØR: Phil Ankrum. MEDVIRKENDE: William Holden (PIKE BISHOP), Ernest Borgnine (DUTCH ENGSTROM), Robert Ryan (DEKE THORNTON), Edmond O'Brien (SYKES), Warren Oates (LYLE GORCH), Jaime Sanchez (ANGEL), Ben Johnson (TECTOR GORCH), Emilio Fernandez (MAPACHE), Strother Martin (COFFER), L. Q. Jones (T. C.), Albert Dekker (PAT HARRINGTON), Bo Hopkins (CRAZY LEE), Dub Taylor (WAINSCOAT), Jorge Russek (ZAMORRA), Alfonso Arau (HERRERA), Chano Urueta (DON JOSE), Sonia Amelio (TERESA), Aurora Clavel (AURORA), Elsa Cardenas (ELSA), Fernando Wagner (MOHR). *LÆNGDE: 146 min., 3982 m. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin Distribution. DANSK PREMIERE: Kinopalæet 18. 9. 1969.

* Filmens originallængde er i USA 140 minutter i den endelige amerikanske version, idet filmen efter en forpremiere blev skåret ned på grund af publikumsreaktionen, bl. a. mangler et flashback, der viser, hvordan William Holden blev såret. „Vi klippede ca. 20 minutter ud af „Den vilde bande", siger Peckinpah (Sight and Sound, Autumn 1969). „Men der er kun ca. 3 minutter jeg gør vrøvl over. Der er et flashback og omkring seks klip, jeg gerne vil have tilbage i filmen". „Den vilde bande" er indspillet *on location* i Mexico, i Parras og omegn, og indspilningen startede den 25. marts 1968, men først i foråret 1969 var Peckinpahs oprindelige version færdig.

JØDEN FRA KIEV

En fattig, jødisk håndværker, Yakov Bok, i en lille landsby i zartidens Rusland rager sit skæg af og fjerner sine rituelle tindingskrøller. Han er på flugt fra sin jødiske fortid. Det er således filmen begynder. Da den slutter, er skægget og tindingskrøllerne vokset frem igen, og han fremstår som symbolet på den forfulgte og mishandlede jøde, på vej til en rettergang, hvor han skal stilles til ansvar for en af de almindeligste falske anklager mod jøder i den tids Rusland – ritualmord på en kristen dreng. Yakov er forvandlet til helt, men både helterollen og de ydre symboler på hans jødiske herkomst er blevet ham pålagt. Selv siger han: „Jeg er ingen helt. En helt *vil* være helt, han har et valg. Jeg er blot en tåbe – det er ingen ære at være i mit sted, det er en beskidt lidelse". Han er ulærd og uden trang til at kæmpe for store idealer, men han vægrer sig stædigt mod at tilstå en forbrydelse, han ikke har begået.

Beretningen om Yakov er ikke ukendt. Talløse mennesker har delt hans skæbne, og



Alan Bates som jøden fra Kiev.

om nogle af dem ved vi, at de under ufattelige lidelser har haft styrke til at vokse som mennesker. Udgangspunktet er med andre ord hentet i virkeligheden og skulle derfor kunne lægge op til en god og hæderlig historie om det undertrykte menneskes kamp for rettighederne, og tillige kunne den, godt fortalt, samtidig være en tordnende anklage mod racefordomme og rettens pervertering i en totalitær magts tjeneste. Spørgsmålet er, om det er lykkedes for Frankenheimer at fortælle en god og hæderlig historie, og om han har fortalt den godt.

Handlingsforløbet i filmen, som bygger på en roman af Bernard Malamud, er kort fortalt således: Yakov er blevet forladt af sin hustru, og han begiver sig fra sin lille landsby til Kiev for at starte et nyt liv dér. Netop ankommet til byen oplever han i dens ghetto en progrom, foranstaltet af kosakkerne og en antisemitisk organisation. Denne begivenhed gør det klart for Yakov, hvor foragtet han som jøde er af de kristne russere. Arbejdsmulighederne i ghettoen er imidlertid meget ringe, og efter rådslagning med en ældre ven bosætter han sig, i strid med loven og under falsk navn, uden for ghettoen efter at have fået arbejde hos lederen af en antisemitisk organisation. Datteren til denne leder forelsker sig i ham og forsøger at forføre ham. Da hendes foretagende ikke lykkes, anmelder hun Yakov for voldtægtsforsøg. Yakov anholdes og hans identitet afsløres. Anklagen må imidlertid frafaldes, men det betyder ikke, at han løslades. Liget af en dreng er fundet nær Yakovs tidligere arbejdsplads, og det enorme jødehad, parret med myndighedernes behov for at bevare jøderne som syndebukke under zartidens utilfredsstillende samfundsmæssige forhold, leder til, at Yakov anklages for mordet på drengen. Til trods for at han udsættes for fysisk og psykisk tortur, til trods for at det eneste menneske, som vil hjælpe ham, bliver myrdet, og til trods for at man vil give ham amnesti, vil han dog ikke tilstå denne forbrydelse. Efter tre år opnår han endelig den rettergang, som myndighederne har villet hindre, for at hans uskyld ikke skulle komme for en dag.

Så langt er historien rimelig, men Frankenheimer standser ikke her. Han vil åbenbart være helt overbevist om, at vi virkelig har forstået, at det drejer sig om en helt, og slutscenen, hvor Yakov ses på vej op ad trappen til retsbygningen, former sig som massernes gigantiske hyldest til dette enestående menneske i hans triumftog mod retfærdigheden. Vi stilles i denne slutscene overfor noget, der set i et historisk og realistisk perspektiv må vurderes som et falsum – og historien er hermed hverken god eller hæderlig. Uanset hvor enige vi er med Frankenheimer i, at Yakov og hans lige er helte, så må vi ikke glemme, at det kun er de få, der når retfærdigheden, og at praktisk taget ingen når dertil i triumf. En forglemmelse blive i dette tilfælde så meget mere fatal, fordi Frankenheimer har valgt at lade den lille mand repræsentere et folks historie og skæbne.

Vurderingen af, om Frankenheimer har været en god fortæller – om han har formået at give et filmisk ægte billede af den udvikling, som hovedpersonen gennemgår under disse helt exceptionelle vilkår – må også falde i to dele, omend vi mener, at Frankenheimer svigter længe før historien i sig selv bliver dårlig.

Filmen begynder med nogle fine sekvenser, hvor Yakovs færd fra landsbyen gennem et øde landskab mod Kiev skildres. Progromen viser mere rædslen hos ofrene end bødlernes brutalitet, og de unødige voldsscener, der er så almindelige i amerikanske film, undgås dermed. Beskrivelsen af Yakov som den enkle håndværker, der føler sig usikker og fortabt i Kievs barske verden, er præget af en ægte varme og indlevelse, og de korte glimt fra livet i ghettoen, efterlader indtrykket af en sikkerhed i milieuskildringen. Yakovs ambivalente holdning ved konfrontationen med de kristne og antisemitiske russere kommer helt fremragende til udtryk i den scene, hvor den unge pige forsøger at forføre ham. I en dialog med sig selv forsøger Yakov at opregne fordelene og ulemperne ved at lade sig forføre – en ambivalens i et underfundigt spil af naivitet og spidsfindighed, der på en og samme tid kalder på latteren hos os, og får os til at forstå alvoren i Yakovs højst problematiske situation.

Fra det tidspunkt, hvor Yakov fængsles, er det, som om instruktøren taber grebet om sit emne. Yakov skal i fængslet gennemløbe udviklingen fra jævn og usikker håndværker, der forståeligt nok er bundløst angst ved udsigten til sin egen fortabelse, til samfundsbevidst helt, der med ufattelig viljestyrke under umenneskelige lidelser kæmper for at opnå den retfærdighed, der må være *mennesket* til del, hvor ringe det end er. Men hverken Alan Bates spil i rollen som Yakov, eller den opbygning af hændelsesforløb, hvormed instruktøren forsøger at tegne den dramatiske udvikling, kan for alvor overbevise os om, at denne forvandling virkelig finder sted hos filmens hovedperson. Sidste del af filmen foregår næsten udelukkende i fængslet, og sekvens efter sekvens følger vi den åndelige og fysiske tortur, som Yakov udsættes for. Men bortset fra, at forhånelserne og de fysiske overgreb bliver grovere og grovere, så virker klippene fra scene til scene ofte idémæssigt ubegrundede, og de kan derfor ikke bidrage til filmens dramatiske udviklingsforløb. At instruktøren iøvrigt bevidst har arbejdet med voldsomme og abrupte klip for at understrege den mere og mere desperate situation, kan der ikke herske tvivl om. I et par tilfælde, hvor denne teknik virker efter hensigten, rystes man oprigtigt, men efterhånden som den gentages, og man ikke oplever nogen sammenhængende linje fra klip til klip, bliver effekten hos tilskueren blot en tom forskrækkelse.

Mest pinagtig er imidlertid den undertone af falskhed og sentimentalitet, som anslås allerede i den første scene med forhørsdommeren, hvor vi for første gang stifter bekendtskab med de skriftords-lignende sentenser, som Yakov fra da af lægges i munden ved særlig vigtige lejligheder – en undertone, som med stadig stigende styrke præger fremstillingen, indtil den i sidste scene brager løs for fuldt orkester under menneskemassernes endeløse hyldest til Yakovs ensomme vandring op ad trappen til den Capitol-lignende retsbygning.

Meget kan man i en god sags tjeneste undskylde Frankenheimer, men når vi når til denne sidste scene, hvor de værste tårefremkaldende amerikanske filmklicheer er brugt til at give et falsk billede af virkeligheden, så er vor tålmodighed for alvor brugt. Og inden da har den endda været på nok så hård en prøve. Tydeligst i vor erindring står to episoder. Den ene skildrer en præsts forsøg på at omvende Yakov til den kristne tro. Præsten og sceneriet omkring ham fremstiles så manieret og hult, at vi i disse scener når helt ud i parodiens overdrev.

Den anden episode, hvor der gøres forsøg på at spille på vore mere sentimentale følelser, skildrer Yakovs lidelser, da han på fængslets hospital bliver behandlet for nogle sår, han har fået på sine fødder under fængselsopholdet. I det øjeblik, hvor han besvimer under smerten, klippes der over til et flash-back, hvor han ses lykkeligt dansende med sin hustru under en jødisk bryllupsfest i deres tidligere hjemlandsby. Dette flash-back bringer overhovedet ingen nye momenter ind i fortællingen af historien, og det kommer derfor til at virke som et overflødigt og påklistret glansbillede, der på usmagelig sentimental vis fortæller os, at tiderne ikke er, hvad de var før – hvilket vi jo unægtelig vidste i forvejen.

At et fængsel er lavet af træ og pap, og at heltens sår er fremstillet af sminke, er faktorer, som intet betyder, hvis en historie iøvrigt fortælles med overbevisning. I denne film er det imidlertid fatalt, at der ikke er lagt større omhu i disse under gunstige omstændigheder helt uvæsentlige ting. Hvad man helt kynisk kan konstatere under denne films forløb er i første omgang egentlig ikke, at vor helt lider mere og mere, men at sminkøsen har puttet mere og mere mel på hans læber for at få ham til at se mere og mere afkræftet og anæmisk ud.

Men til syvende og sidst er det ikke rimeligt at hæfte sig ved ydre ting som skinke og kulisser. At skildre en historie om en lille mand, som skæbnen gør til helt, er ikke nogen let opgave. Måske kunne Frankenheimer have løst den bedre, hvis han havde gjort sig det mere klart, at en pinlig tro gengivelse af virkeligheden havde tjent hans gode sag bedst.

Joachim Israel og *Ulla Prætorius.*

■

THE FIXER (JØDEN FRA KIEV)
1968. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Metro-Goldwyn-Mayer. PRODUKTION: John Frankenheimer Productions, Inc./Edward Lewis Productions, Inc. PRODUCER: Edward Lewis. ASSOCIATE PRODUCER: Enrico Isacco. PRODUKTIONSLEDERE: Eugene Nase og Dezso Jutasi. INSTRUKTØR: John Frankenheimer. MANUSKRIPT: Dalton Trumbo efter Bernard Malamuds roman „The Fixer" (dansk udgave: „Altmuligmanden", 1968). CHEFFOTOGRAF: Marcel Grignon. 2nd UNIT FOTOGRAFER: Andre Domage og Ivan Lakatos. FARVESYSTEM: Metrocolor. ARKITEKT: Bela Zeichan. KLIP: Henry Berman. KOMPONIST/DIRIGENT: Maurice Jarre. TONE: Tommy Overton og Franklin Milton. KOSTUMER: Dorothy Jeakins. INSTRUKTØRASSISTENT: Gyula Kormos. PARYKKER/MAKEUP: Kenneth Lintott. KONSULENT: Geza Ferdinandy. MEDVIRKENDE: Alan Bates (YAKOV BOK), Dirk Bogarde (BIBIKOV), Georgia Brown (MARFA GOLOV), Hugh Griffith (LEBEDEV), Elizabeth Hartman (ZINAIDA), Ian Holm (GRUBESHOV), David Opatoshu (LATKE), David Warner (ODOEVSKY), Carol White (RAILS), George Murcell (FANGEVOGTER), Murray Melvin (PRÆST), Peter Jeffrey (BEREZHINSKY), Michael Goodliffe (OSTROVSKY), Mike Pratt (ANASTASY), Stanley Meadows (GRONFEIN), Francis de Wolff (FANGEVOGTER), David Lodge (ZHITNYAK), William Hutt (ZAREN), Geza Ferdinandy (KOSAK), Susan Ferdinandy, Isabella Rados. LÆNGDE: 130 min., 3610 m. CENSURFARVE: Gul. DANSK UDLEJNING: Metro-Goldwyn-Mayer. DANSK PREMIERE: Carlton 6. 10. 1969.

„The Fixer" er helt og holdent indspillet i Ungarn. Atelier-optagelserne er foretaget i Mafilmstudierne i Budapest, og locationscenerne er indspillet i og omkring Budapest og Makad.

EASY RIDER

Rejsen mod Vest repræsenterer ifølge gammel tradition amerikanerens drøm om frihed og en ny og bedre tilværelse. I „Manden, der skiftede ansigt" slog Frankenheimer nogle ødelæggende skår i denne drøm om fornyelse, således som den forvaltes af mekanisksindede lykke-falbydere, men i en central moderne amerikansk roman som Bernard Malamuds „Et nyt liv" (1961) ses rejsen fra det østlige bymiljø til vestens endnu uberørte landskaber stadig som kilden til en menneskelig genfødsel.

I „Easy Rider" går instruktør-forfatter-skuespilleren Dennis Hopper et radikalt skridt videre end Frankenheimer i destruktionen af „den amerikanske drøm". Filmens to langhårede rejsende flygter fra vestkystbyen Los Angeles' støjhelvede for at begive sig ud i modsat retning mod Øst. Deres tur er et tilbagetog og kan kun blive en genopdagelse af et Amerika, hvis illusioner er bristet og hvis drømme har antaget karakter af et mareridt.

De to motorcyklister er en slags moderne western-figurer på et omvendt trip ind i Amerika og ind i deres eget tågede indre. I den første af deres talrige konfrontationer med en ubegribelig amerikansk omverden – mødet med den børnerige farmer-familie – udtrykkes smukt en vag længsel efter en direkte kontakt med „jorden", og i et underfundigt billede, hvor en hest skos i forgrunden og et motorcykel-hjul repareres i baggrunden, drages der en direkte parallel mellem fortidens ryttere og nutidens motorcyklister. Samtidig anslås for første gang filmens „religiøse" tema. Farmerens hustru er katolik, og bordritualerne hæmmer de rejsendes kontakt med familien en smule.

Også hippie-gruppens religiøse ritualer virker kontakthæmmende. Billy (Dennis Hopper) afvises – i spøg eller alvor? – med et kors. Han er en fremmed i dette fællesskab, der heller ikke har afskaffet de prosaiske egennyttige spekulationer. Den mindre sårbare Captain America (Peter Fonda) får derimod flygtig næring til sine ubestemte drømme om et liv i pagt med naturen. Nøgenbadningen bliver rejsens eneste ubetinget harmoniske og lykkelige oplevelse – den dåb, der skal forberede de to motorcyklister på turen ind i det amerikanske helvede.

Den sagfører, de møder og samler op (fremragende spillet af Jack Nicholson, der gør ham til filmens mest levende figur), er en bitter og opgivende repræsentant for det traditionelle amerikanske frisind, her endnu engang sat op mod sydstatsbrutalitet og latterlig stupiditet. Hans flugt sammen med de to langhårede og hans eksperimenter med hash ses i sidste ende blot som en forlængelse af den alkoholiske eskapisme, han længe har hengivet sig til. Den „humanistiske" forkæmper for menneskeret og frihed er blevet til en kynisk, fordrukken defaitist.

Det kulminerende LSD-afsnit i New Orleans domineres af en mysticisme med kristne overtoner. Er den kraftige understregning af, at den prostituerede, som Peter Fonda får tildelt, hedder Mary (Maria), mon tilfældigt? Er det tilfældigt, at afsnittet er henlagt til New Orleans' Mardi Gras – festen på den sidste dag før fastetiden? Peter Fonda får samtidig et synsk forvarsel om sin nært forestående død – han ser i et pludseligt bevidsthedsglimt slutningsbilledet af den brændende motorcykel.

Til filmens fortjenester hører i det hele taget en usædvanlig suggestiv og konsekvent gengivelse af de to hovedpersoners sprin-

Fortid og nutid mødes i »Easy Rider« – Peter Fonda og Dennis Hopper på jagt efter det uberørte USA.

gende narkotiserede bevidsthed. Den abrupte fortællestil ophæver tidsfornemmelsen i smuk overensstemmelse med Peter Fondas tidsfornægtende gestus i starten, hvor han smider sit armbåndsur væk. De tilbagevendende afsnit, der skildrer hovedpersonernes kørsel gennem det amerikanske landskab, er sammenstykket af lutter korte optagelser, der aldrig lader tilskueren falde hen i rolig nydelse af sceneriets storhed og skønhed (som for eksempel hos Ford), men bestandigt tvinger ham ind under hovedpersonernes flygtige, fragmentariske virkelighedsopfattelse. Samme tidsopløsende virkning har nogle sceneovergange, der indledes med ultrakorte glimt af den kommende sekvens.

Filmen er en forbløffende moden instruktør-debut af den 33-årige skuespiller Dennis Hopper. Filmen er fuld af inciterende tvetydige detaljer, og den betjener sig som oftest af en antydningskunst, der er sjælden hos en så ung amerikansk instruktør. Først mod slutningen krænger filmen over i en noget krampagtig defaitisme. Destruktionen af de to rejsende føles påtvunget, ikke som et uundgåeligt resultat af filmens præmisser. Men uden at besidde det store vingefang er „Easy Rider" endnu et bevis på, at der kan skabes begavet, kontroversiel filmkunst inden for det nye Hollywoods produktionsrammer. *Morten Piil.*

P.S.: Hvilken fortræffelig fotograf skjuler sig under navnet Laszlo Kovacs – det navn, man kender fra Chabrols „Elskerinden", Godards „Åndeløs" og Demys „Lola"?

EASY RIDER (EASY RIDER) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTON: Columbia. PRODUKTION: Pando Company/Raybert Productions. EXECUTIVE PRODUCER: Bert Schneider. PRODUCER: Peter Fonda. ASSOCIATE PRODUCER: William Hayward. PRODUKTIONSLEDER/INSTRUKTØRASSISTENT: Paul Lewis. INSTRUKTØR: Dennis Hopper. MANUSKRIPT: Peter Fonda, Dennis Hopper og Terry Southern efter ide af Peter Fonda. FOTOGRAF: Laszlo Kovacz. FARVESYSTEM: Technicolor. KLIP: Donn Cambren. ARKITEKT: Jerry Kay. TONE: Ryder Sound Service, Le Roy Robbins. SPECIELLE EFFEKTER: Steve Karkus. SANGE: The Pusher; Born To Be Wild; I Wasn't Born to Follow; The Weight; If You Want to be a Bird; Don't Bogart Me; If Six Was Nine; Let's Turkey Trot; Kyrie Eleison; Flash, Bam, Pow; It's Alright Ma (I'm Only Bleeding); Ballad of Easy Rider. SKREVET og KOMPONERET af: Gerry Goffin, Carole King, Jaime Robbie Robertson, Antonia Duren, Elliott Ingber, Larry Wagner, Jimi Hendrix, Jack Keller, David Axelrod, Mike Bloomfield, Bob Dylan, Roger McGuinn. SPILLET og SUNGET af: Steppenwolf, The Byrds, The Band, The Holy Modal Rounders, Fraternity of Man, The Jimi Hendrix Experience, Little Eva, The Electric Prunes, The Electric Flag, Roger McGuinn. MEDVIRKENDE: Peter Fonda (WYATT), Dennis Hopper (BILLY), Jack Nicholson (GEORGE HANSON), Sabrina Scharf (SARAH), Antonio Mendoza (JESUS), Phil Spector (CONNECTION), Robert Walker, Jr. (JACK), Luke Askew (STRANGER), Luana Anders (LISA), Sandy Wyeth (JOANNE), Karen Black (PROSTITUERET), Warren Finnerty (RANCHER), Tita Colorado (RANCHER'S WIFE), Hayward Robillard (CAT MAN), George Fowler, Jr. (FANGEVOGTER), Keith Green (SHERIFF), Robert Ball, Carman Phillips, Ellie Walker, Michael Pataki, Arnold Hess, Buddy Causey, Jr., Duffy LaFont, Blase M. Dawson, Paul Guedry, Jr., Suzie Ramagos, Elida Ann Hebert, Rose LeBlance, Mary Kaye Hebert, Cynthia Grezaffi, Collette Purpera, Toni Basil, Karen Marmer, Cathi Cozzi, Thea Salerno, Ann McLain, Beatriz Monteil, Marcia Bowman, David C. Billodeau, Johnny David. LÆNGDE: 95 min., 2610 m. DANSK UDLEJNING: Columbia. DANSK PREMIERE: Nygade 6. 10. 1969.

HIMMEL OG HELVEDE

Umiddelbart må man synes, den engelske titel, »High and Low«, dækker bedre for Kurosawas store kidnapningsfilm end den danske, »Himmel og helvede«. For nok er der dialogscener i filmen, der berettiger til at tale om himmel og helvede, men den engelske titel får den sociale kontrast, som er central i filmen, bedre frem, og den alluderer tillige til heroin-temaet. Ydermere er den bevægelse, som filmen beskriver i tre store afsnit, en bevægelse inden for jordiske afstande. Fra direktør Gondos udfordrende højt placerede villa via politimiljøet – der kan siges at repræsentere en mellemklasse, en også i sine loyaliteter delt samfundsgruppe – helt ned til samfundets bund, også geografisk lavt placeret, forlystelseskvarterne i Tokio, heroinbulerne og til slut fængslet og den ventende dødsstraf, vel nok det »dybeste« man kan nå.

Filmen spiller meget bevidst på helt konkrete højdeforskelle. I starten er vi spærret inde på toppen, oppe hvor der er køligt, og man alligevel kan tillade sig den luksus, der hedder air condition. Her oppe får vi af og til gennem direktør Gondos panoramavinduer en udsigt over det varme, snavsede Tokio. Først i filmens midterafsnit præsenteres vi for Gondos villa set nedefra, og vi ser for første gang, hvor udfordrende denne »opkomling«, der har giftet sig til sin position, har anbragt sin villa. I filmens epilog vender vi tilbage til Gondos villa, men nu er den til tvansgauktion, og vi ser, at selv uret, hvis klokketoner interpunkterede filmens første »akt«, er forsynet med en lille prisseddel. Gondo må begynde forfra, med en ganske lille skofabrik, ikke »lavt«, men trods alt på et meget lavere niveau.

Højdeforskellene i den mest konkrete betydning spiller en afgørende rolle for et par af filmens mest spændende scener. Gondo har uforsigtigt bragt sig i risiko ved at placere sig for højt. Andre kan nede fra det anonyme Tokio udspionere ham, en kikkert er alt, hvad der behøves. Selv med en kikkert kan Gondo ikke gengælde denne spionage. Meget af filmens angstvirkning opnås ved, at man – også tilskueren – føler sig iagttaget, og kun, til gengæld, kan skue ud over et milliontal af potentielle iagttagere. Tokio bliver til et fixerbillede. Find kidnapperen, psykopaten! Første gang han røber sig, er et af filmens kup, igen set fra det høje perspektiv: Over den grå anonyme by rejser der sig en mystisk røg – den eneste farveeffekt i en sort-hvid film.

Hvem er denne hr. Gondo, som vi modstræbende identificerer os med; som politiet først forholder sig så ambivalent til, senere omfatter med stadig større loyalitet, fordi han efter først at have forsømt at leve op til situationens udfordring endelig vender om og viser sig at være et hæderligt menneske? Han tilhører ikke den gamle klasse af arbejdsgivere, der traditionelt føler ansvar for sine undergivne. Han er en håndværker, der møjsomt har arbejdet sig op til en position, hvor han er på springet til at overtage »National Shoes«. De indledende forhandlingsscener viser os, at han er en hård og hensynsløs, nok lidt for smart, forretningsmand. Men de viser os også, at hans etik på et afgørende punkt er højere end de kolleger, han er på nippet til at købe ud. Forgængeren hænger i gamle traditioner, han er vokset op med at lave militærstøvler, insisterer på kvalitet, men er ufleksibel, hvor det drejer sig om at fremstille sko, der tiltaler den nye generation af moderne – amerikaniserede – japanske kvinder.

Gondo vil forene det bedste i traditionen og den nye tid. Han vil lave smarte sko, men sko af kvalitet. Han foragter de sko, han har været med til at fremstille de sidste par år, og som han river i stykker for næsen af kollegerne. Hans mål er sympatiske, hans midler forekommer problematiske. »Du er blevet hård,« siger hans kone til ham, hun er i filmens første del endnu klædt i den traditionelle japanske dragt og repræsenterer – for hun tilhører det gamle pengearistokrati – den tradition, der netop også går ud på, at man er ansvarlig over for sine undergivne. Men hun er vokset op i rigdom, og har Gondo måske ret, når han siger til hende, at hun ikke vil kunne leve i fattigdom? Det er logisk, at det er hende, der insisterer på, at løsesummen skal betales, selv om det er chaufførens søn, kidnapperen ved en fejltagelse har fået fat i. Gondo har imidlertid altid holdt hende uden for, hun kender intet til de transaktioner, han – for hendes penge – har foretaget for at få aktie-majoriteten i »National Shoes«. I filmens sidste scener ser vi hende i moderne tøj og aner, at hun er gjort af så solidt stof, at hun vil kunne overleve det sociale fald, som venter hende.

Gondos hårdhed skildres også i hans forhold til sønnen, som han opfordrer til at »blive en mand«. Og det er næppe helt tilfældigt, at mandsidealet er en amerikansk, revolverskydende cowboy. Gang på gang strejfes amerikaniseringen i dette meget picareske billede af det moderne Japan.

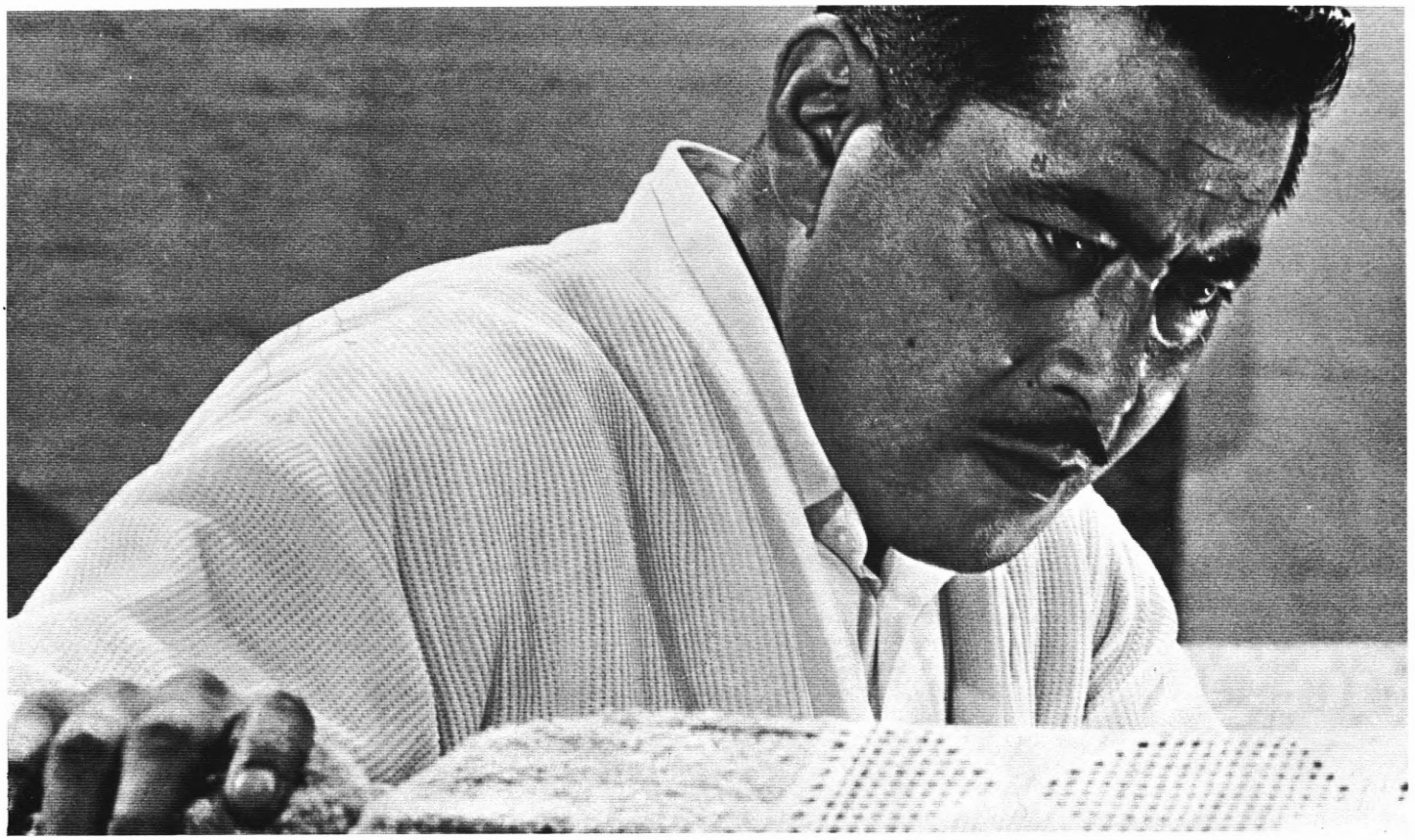
Vi får at vide, at Gondo er hadet af sine kolleger, vistnok ikke særlig populær blandt kontorpersonalet, men afholdt blandt sine arbejdere, dersom han sætter pris på arbejdsmæssig kvalitet. Politiet omfatter Gondo med den respekt, han socialt har krav på, men de mere proletariske typer i korpset lægger ikke skjul på, at de i hvert fald til en begyndelse ikke bryder sig om manden. En af dem betragter hans villa fra kidnapperens »lave« perspektiv og bemærker, at der *er* noget udfordrende ved det hus. Men da Gondo endelig beslutter sig for at betale løsepengene, vender politiets holdning sig fra kølighed til en begejstring, der er ganske problematisk. De arbejder systematisk på at gøre ham til en folkehelt og på at starte en hets mod National Shoes, der i mellemtiden har fyret ham. Og de indleder en klapjagt på kidnapperen, der løber aldeles løbsk. Det er ikke nok for dem at få ham knaldet for kidnapping – 15 år, som om det ikke var straf nok for en hvilken som helst forbrydelse – de skal absolut have ham hængt op for mord, og ofrer endnu et helt menneskeliv, for at de bagefter kan se kidnapperen selv dræbt. En af politifolkene erklærer på et tidspunkt, at kidnapperen egentlig burde brændes levende. Igen ser vi, hvorledes det gamle Japan lever videre under en overflade af effektiv amerikanisering.

Alt i denne film skildres med en ambivalens, der i sig selv er spændingsbefordrende. Gondos karakter er sammensat af mere og mindre sympatiske sider, man tvinges til en identifikation med ham, og det er pinagtigt at skulle identificere sig med et menneske, der er så længe om at handle »rigtigt«. Man identificerer sig med politiet, fordi det arbejder så snedigt, og opdager kun langsomt, at dets metoder og mål i grunden er ganske suspekte. Man identificerer sig i nogen grad med kidnapperen, når man først har set Gondos hus fra hans synsvinkel og har oplevet ham som det jagede dyr, han er. I filmens sidste scener mødes Gondo og kidnapperen endelig, og det lykkes Kurosawa at få de to mænds ansigter til at mødes i den spejlende rude, som skiller dem. Kidnapperen spørger, om Gondo ikke gerne vil høre noget om kidnapperens elendige sociale baggrund. Man aner, at noget af et tilfælde skiller dem ad, begge har villet klatre opad, den ene har klaret det, den anden ikke. Gondo står tilbage med sin del af ansvaret for, hvad der er sket, og han ved det.

Filmen skildrer, hvad sociale uligheder kan føre til, men nuanceringen i menneskeskildringen synes ofte at trænge den sociale indignation i baggrunden. Kurosawa synes ikke at mene, at den sociale ulighed retfærdiggør forbrydelsen, og han er meget langt fra at dyrke kriminaliteten som et revolutionært våben. På den anden side kan man ikke beskylde ham for at tage politiets eller Gondos parti. For nok har Gondo sit »moment of dignity« (som heltene hos Ford), men det kommer betænkeligt sent. Og nok er Kurosawa imponeret af politiets effektivitet og måske også af dets passion, men han skildrer trods alt et stykke politiarbejde, der går over gevind. Ikke mindst i den grove udnyttelse af pressen påtager politiet sig i betænkelig grad at manipulere offentligheden.

»Himmel og helvede« kan ikke tages til indtægt for nogen politisk doktrin. Den skildrer en gruppe mennesker i et dilemma, men løser ikke dilemmaet for tilskueren ved at presse et bestemt samfundssyn ned over personerne. Den er umisantropisk, for skønt den overvejende skildrer menneskelig skrøbelighed, forsømmer den ikke at dyrke menneskelig værdighed, hvor den kan findes. Filmens smukkeste scene er vendepunktet, hvor Gondo beslutter at betale dusøren, beordrer sin kone at hente værktøjskassen, sætter sig i den gammeldags japanske stilling på gulvet og begynder forfra på sit oprindelige håndværk, idet han egenhændigt syer røgpulveret ind i bunden af tasken, pengene skal afleveres i. Denne respekt for håndværket går igen i mange andre scener: respekt for kidnapperens geniale plan om aflevering af penge og barn. Respekt for politiets trælsomme arbejde med at indkredse ham (mindelser om »M«). Respekten for chaufførens egenhændige arbejde på at opspore afpresseren – han tilhører og tror ufravigeligt på den gamle sociale orden, og føler den solidaritet over for Gondo, som Gondo er så længe om at vise over for ham. Ja, selv respekten for manden på forbrændingscentralen, der kan sit job, og for sporvognskonduktøren, der nok kender sin sporvogn, når han hører den på en båndoptager. Disse mennesker er håndværkere, som Kurosawas samuraier er håndværkere, og modpolen til dem er i filmen de nye forretningsmænd, der vil lave sko, som kun holder et par uger. Læg dertil de mange træk af antiamerikanisme, som er anbragt filmen igennem, og det skulle være muligt at argumentere for, at Kurosawa, skønt han kender til den sociale ulighed som få, er en konservativ – i ordets upolitiske betydning, hvis det har én.

Skønt man kunne sige, filmens problematik er vertikal – jævnfør titlen – er dens billedstil gennemført horisontal. Det er en film, der hele tiden opererer med grupper, først skotøjsforhandlerne, så politiet og Gondos husholdning, så det kollektive efterforskningsarbejde. De store grupper dikterer naturligt scope formatet, som måske aldrig er udnyttet så effektivt. Scope-billedet, der ofte kan virke statisk, fordi det er svært at fylde ud og endnu sværere at panorere med, blir her dynamisk, fordi der hele tiden er handling inden for dets faste rammer. Mesterligt udnyttes det også til de store panoramabilleder af det hede, beskidte Tokio, set fra direktør Gondos udsigtspunkt. Lidt mere mas har Kurosawa med at fylde det ud i heroinbule sekvensen, der også pludselig smager lovligt tydeligt af dekoration. Hvorimod det fungerer glimrende i togscenerne, hvor handlingen koncentreres omkring bil-



Toshiro Mifune som skotøjsfabrikanten Kingo Gondo i Akira Kurosawas »Himmel og helvede«.

ledfeltets midte med den klaustrofobiske trængsel af mennesker, der skal handle åndsnærværende på et minimum af plads og tid.

»Himmel og helvede« er en lang film, hvis tempo helt logisk stadig accelereres. Men allerede under de første sceners ro anes en uro. Gondo åbner i en forhandlingspause sine vinduer, og for første gang høres den svage rumlen nede fra byen, ildevarslende. En fornemmelse af hybris griber tilskueren, det anes, at noget farligt er under optræk. Fra og med kidnapningen øges tempoet systematisk, befordret af de mange rulle-klip, der ofte træder i stedet for den mere nærliggende nedtoning (kan det være en reminiscens af, at den traditionelle japanske bog var en række ruller?).

Forlægget er en amerikansk kriminalroman, og det er givet, at den bedste amerikanske tradition for politifilm (som igen står i gæld til »M«) har spillet en rolle for Kurosawa. Billedstilen er dog fuldstændig fri for det effektsøgende, og tempoet opnås igen og igen inden for et statisk billedes rammer snarere end ved en hidsig kameraføring (skønt kameraet vistnok blir mere mobilt, jo længere frem vi når i historien og jo højere op i tempoet). De billedmæssige chok er få og velmotiverede, det mest opsigtsvækkende af dem er selvfølgelig den røde sky på det sort-hvide billede. Overgangene er kun sjældent udspekulerede, kun en enkelt stemmer velovervejet til eftertanke: præsentationen af kidnapperen via en mærkelig køretur hen over noget mudret vand, ledsaget af en bid af »Forellekvintetten«. Her ironiserer musikken over billedet, mens vi føres fra Gondos airconditionerede verden ned i kidnapperens hede helvede.

Filmens placering i et Japan halvvejs mellem fortid og fremtid accentueres af spillestilen. I Mifumes Gondo mødes to verdener, den gamle hæderlighed og den nye smartness. Under en temmelig tynd fernis af amerikaniseret effektivitet og høflighed aner vi, både hos ham og hos politifolkene, en mere primitiv livsholdning, som skildres med stor ambivalens. Alle disse mennesker er produkter af et samfund, hvor værdierne er i skred, og filmen giver os ikke nogen entydig vurdering af, hvorledes vi skal forholde os til dette skred.

»Himmel og helvede« er en af filmkunstens store politifilm. Jeg har allerede sammenlignet den med »M«, det ville være rimeligt tillige at nævne »Politiets blinde øje«, der også handler om en politimagt, der er ved at gå ud over sine beføjelser i et slags retfærdighedsvanvid, som aftvinger en respekt, skønt man må forkaste det. Ved første gennemsyn er filmen først og fremmest ulideligt spændende. Nye gennemsyn åbner for stadig større perspektiver og for en stadig større respekt for Kurosawas evne til at blotlægge sammenhænge mellem mennesker og samfund uden at stoppe nemme dogmatiske konklusioner ned i halsen på tilskueren.

Anders Bodelsen

■

TENGOKU TO JIGOKU (HIMMEL OG HELVEDE) 1963. NATIONALITET: Japan. DISTRIBUTION: Toho. PRODUKTON: Toho/Kurosawa Films Production. PRODUCERE: Tomoyuki Tanaki og Ryuzo Kikushima. INSTRUKTØR: Akira Kurosawa. MANUSKRIPT: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa og Eijiro Hisaito efter romanen „King's Ransom" af Ed McBain (Evan Hunter). FOTO: Asakazu Nakai og Takao Saito. ARKITEKT: Yoshiro Muraki. MUSIK: Masaru Sato. TONE: Hisahi Shimonaga. MEDVIRKENDE: Toshiro Mifune (KINGO GONDO), Kyoko Kagawa (REIKO, hans kone), Tatsuya Mihashi (KAWANISHI, hendes bror), Yutaka Sada (AOKI, chaufføren), Tatsuya Nakadai (TOKURO), Susumu Fujita, Takashi Shimura, Kenjiro Ishiyama (TAGUCHI, detektiv), Ko Kimura (ARAI, detektiv), Takeshi Kato (NAKAO, detektiv), Yoshio Tsuchiyama (MURATA, detektiv), Hiroshi Unayama (SHIMADA, detektiv), Koji Mitsui (JOURNALIST), Tsutomu Yamazaki (GINJI TAKEUCHI, kidnapperen). DANSK UDLEJNING: Palladium. LÆNGDE: 142 min., 3880 m. CENSURFARVE: Hvid. DANSK PREMIERE: Carlton 27.10. 1969.

Z (1)

Kai Friis Møller skriver et sted, at en pøbel er en pøbel, ligegyldig hvor mange der er. Denne individualistiske udtalelse faldt i anledning af en amerikansk journalists begejstring over, at over 100.000 mennesker havde demonstreret i Prag mod kommunismen (det er 20 år siden). Om »Z« kan man på lignende måde sige, at en propagandafilm er en propagandafilm, uanset hvor god en sag, den forfægter. »Z« er effektfuldt lavet, og man har i premierebiografen Dagmar oplevet det på disse breddegrader helt usædvanlige, at publikum klappede spontant efter forestillingen. Jeg følte mig også pragtfuldt underholdt og blev revet med første gang, jeg så filmen, selv om jeg kunne se dens grovhed. Men anden gang, nogle uger senere, hvor det stadig talrige publikum i øvrigt næsten slet ikke reagerede, tabte filmen meget.

Den mondæne lækkerhed, det næsten mekaniske virtuoseri og folkekomedie-forenk-

lingerne trådte stærkt frem. Det begynder allerede i første scene, hvor den højreekstremistiske forsamling udleveres ved hjælp af afslørende ultranærbilleder af ansigterne. Omvendt præsenteres titelpersonen i et engleagtigt skær ved ankomsten til lufthavnen. Blød poetisk fotografering, ingen reallyd, kun musik. Lidt senere kommer det første af de resnais'ske flash-backs, der tynger filmen hele vejen, og minder os om, at manuskriptforfatteren, eksil-spanieren Jorge Semprun, også skrev »Krigen er endt«. Denne indskudsteknik bliver alt for let til maner.

Sort/hvid-inddelingen træder efterhånden tydeligt frem i spillet og persontegningen. François Périer er hysterisk utålmodig som statsadvokaten. Marcel Bozzufi griner sadistisk som den psykopatiske Vago, og hvorfor lægges der så megen vægt på hans homoseksualitet? Efter scenen med journalistvennen i trykkeriet spjætter han af triumf og går over i en bar for at gøre tilnærmelser til en ung fyr ved en automat. Man kommer til at tænke på visse anti-nazistiske dokumentarfilm (f. eks. Paul Rothas »Sandheden om nazismen og Adolf Hitler«, vist i foråret), som fremhæver Goebbels' klumpfod, et af koryfæernes samleven med en prostitueret osv. Det er en lidt billig måde at karakterisere modstanderne på (jvf. skæg, langt hår og »skolelærer«). Irene Papas er efter min mening en katastrofe og hendes tudescene på hotellet direkte pinlig. Hele filmens hårde, konkrete form lægger ikke op til den art føleri. Endelig er der så officererne, der er blevet til karikaturer uden menneskelig farlighed.

»De menneskelige vibrationer ønskede jeg ikke at udelade, ellers ville min film kuldsejle i lutter »budskab«. Bogen indeholder intet om en enkes tårer, men de må have være en sandhed. Ellers er filmen først og fremmest en skildring af mekanismen bag de politiske mord, som vor tid kender det: Lambrakis, Lumumba, Ben Barka, Kennedy'erne – ja, og tilbage til Masaryk og Andreotti i 30'erne.« Således udtaler instruktøren Costa-Gavras (BT 27-9-69), men han skulle nok have holdt sig til mekanismen, for menneskeliggørelsen af titelpersonen (ægtemand på afveje) virker påklistret og ikke særlig overbevisende. Vennegruppen er nuanceret (en høg og en due), men modstanderne er ganske stereotype. Det er ganske vist forfriskende, at den ofte anæmiske og cerebrale franske filmverden kan frembringe en så effektivt fortalt film efter amerikansk mønster, men i virkeligheden er »Z« hyppigt *mere* forenklet end de bedste politiske thrillers og westerns fra Hollywood.

Efter disse indvendinger (der også kunne omfatte Mikis Theodorakis' lovlig smældende musik) er der god grund til netop at fremhæve den effektfulde instruktion i de enkelte handlingsscener, den klare elliptiske helhedskomposition og den trods alt dygtige spillen på følelserne. Costa-Gavras klarer dynamisk voldsoptrinene, så vi forbitres over overgrebene, og han har nogle kvikke sceneovergange. Et nyt moment eller en ny person omtales, og straks klippes der til momentets eller personens fysiske ankomst med elliptisk overspringelse af ventetiden. Det ses især under undersøgelsesdommerens arbejde, f. eks. da fotografen går ud ad døren efter at have fået den sårede politikers underskrift på et foto, døren går op igen – og ind kommer (næste formiddag) manden på billedet.

De sidste tre fjerdedele af filmen er også gode, fordi Jean-Louis Trintignant fylder sin dommerrolle med autoritet og giver denne ubestikkelighedens repræsentant menneskelige dimensioner, f. eks. i scenen, hvor han med et lille, næsten sjofelt smil spørger Vago, hvad der ligger bag dennes tidligere straf for voldtægt. Nå, det var bare i en spejderlejr! Derimod er Georges Gérets lige så ubestikkelige snedker blevet lidt for folkekomedieagtig, om end underholdende.

Yves Montand som »Z«.

Endelig bidrager replikkerne ofte til at give filmen en effektfuld, næsten operetteagtig stilisering. Der er slagord (»Députés – tous pourris!«, »Vive la bombe!«), og der er retsritualets omkvæd (»Nom, prénom et profession?«, »Vous êtes inculpé d'homicide avec préméditation!«). Og så er der en god gammel kontrast, da man i højttaleren hører titelpersonen sige, at arbejderne er brikker i de andres spil og ikke forstår, at man også kæmper for dem – samtidig med at vi ser attentatmændene gøre sig klar til overfaldet. Men det gustne overlæg melder sig, og man synes, at det franske sprogs veltalenhed får lydsiden til at løbe løbsk (her citeres med vilje på fransk, fordi ordene ofte hamres ind i os). F. eks. får konspiratorernes retorik lige en tand for meget (»Dieu refuse d'éclairer les rouges!«). For resten skal Vassili Vassilikos' roman også selv være præget af en kunstfærdig retorik og pseudo-lyriske udbrud.

Costa-Gavras' »Z« er altså en folkekomedie, der ikke helt undgår det smarte, hvilket ikke overrasker efter hans fikse »Mord i natekspressen« og den flotte, men uklare modstandsfilm »Den 13. mand«. I »Cahiers« beskylder Jean Narboni »Z« for at være en dårlig abstraktion, en usaglig analyse af det politiske maskineri, fordi den hylder en liberal idé om, at det ærlige individ kan klare kampen selv mod dybtgående korruption. Det er historien om helten, som ordner en hel skurkebande à la »High Noon«. Selv om det er hårde ord, kan man give ham ret i, at betydningen af den offentlige mening kunne have været fremhævet stærkere (efter mit skøn gælder det for øvrigt også Frankenheimers beslægtede »Jøden fra Kiev«). Fotografen er således en samlefigur for de i virkeligheden mange journalister, der støttede sagen. »Z« er lettere forståelig end Rosis »Salvatore Giuliano«, men denne film var mere realistisk. Og også Erich Engels østtyske »Die Affäre Blum«, som TV-biografen kørte i maj, virkede mere ærlig og overbevisende. Endelig er der Gillo Pontecorvos mesterværk »Slaget om Algier«, som er »Z« langt overlegen i sin nuancering, sin analytiske skarphed og sin miljø-ægthed.

Men »Z« har jo en aktualitet, som ikke kan undgå at påvirke én. Slutningen fortæller os, at den sårede politiker, den ærlige betjent og flere andre vidner døde »tilfældigt«; undersøgelsesdommeren blev afsat, og fotografen fængslet. Jeg kan tilføje, at Karamanlis-regeringen faldt nogle måneder efter attentatet i maj 1963 på grund af den offentlige skandale. Papandreou overtog senere regeringen, men blev afsat af kong Konstantin i 1965 (han var endnu ikke konge i 1963). Den 30. december 1966 afviste en enstemmig jury i kriminalretten i Saloniki anklagerne mod de højerestående folk, mens attentatmændene fik de i filmen omtalte straffe på 8 og 11 år.

I april 1967 overtog obersterne magten, og juntaens første premierminister var netop den rigsadvokat, der i filmen lægger pres på undersøgelsesdommeren (og derfor blev suspenderet i 6 måneder). Juntaen har forbudt langt hår, miniskørter, Tolstoj, Dostojevskij, pop-musik, Sartre, Beckett, Sofokles, Aristofanes, Euripides, Aiskylos, de moderne matematikere samt bogstavet Z (dzei), der betyder »han lever«.

Propaganda er som sagt propaganda, uanset hvad den går ind for. Men fascisme er også fascisme, ligegyldig hvad man måtte mene om propagandaen mod den.

Frederik G. Jungersen

Z (2)

Vassilis Vassilikos', Jorge Sempruns og Costas-Gavras' »Z« er klart en politisk film: det vises i filmen selv ved den iøjnefaldende fortekst om, at »Enhver lighed med virkelige personer og begivenheder er tilsigtet« og ved slutningens åbenlyse oplysninger om græske forhold – og så vises det jo af alle de ydre omstændigheder ved filmen. Selv om dette ikke udelukker, at man kunne vælge at forholde sig rent kunstnerisk til filmen, må denne præsentation i hvert fald berettige, at man også forsøger at vurdere filmen ud fra politiske præmisser.

Noget sådant kræver ganske vist ret omfattende sociologiske undersøgelser af, hvilken virkning filmen har haft på sine tilskuere – og også på dem, der ikke har set

den, men blot hørt om den – og sådanne undersøgelser har jeg ikke foretaget og kender heller ikke noget til. Men alligevel må det vel være berettiget at gøre sig visse tanker om filmen, hvad jeg her skal forsøge.

»Z« prøver tydeligvis i kriminalfilmens form at lokke et politisk budskab angående det diktaturstyrede Grækenland (og vel også angående en mulig udvikling mod græske tilstande i andre europæiske lande) ned i et publikum, der normalt ikke gør sig tanker herom. Da filmen faktisk er blevet set af mange, har den vel i første omgang fået opfyldt sit formål. Naturligvis er »Z«, som enhver propagandafilm af denne art, hovedsageligt blevet set af mennesker, der på forhånd delte filmens angiveligt negative holdning til junta-styret i Grækenland – klapsalverne efter hver forestilling kunne tyde på dette – men som ofte påpeget kan den styrkelse i overbevisningen, en sådan bekræftelse udefra af ens medbragte ideer giver, også have sin væsentlige politiske funktion. Og selv om »Z« langt fra er den mest spændende kriminalfilm, man har set, er den dog langt spændende nok til, at man med god grund kan formode, at den er blevet set af mange ikke for den politiske holdnings, men for netop spændingens skyld. Kun kan man på dette plan undre sig over alle de dødsens kedsommelige og både for historien og for den politiske kommentar fuldstændige irrelevante scener med Irene Papas og i øvrigt om Yves Montand-figurens privatliv; for historien er det kun relevant, at politiet og gendarmeriet faktisk ikke finder noget brugbart diffamerende på ham. Men dette har vel næppe rygtedes, så det har kunnet afholde nogen fra at se filmen.

Filmen må altså formodes at have fundet sit publikum. Men hvad er det da, dette publikum er blevet stillet over for? Her, mener jeg, kan man have i hvert fald to væsentlige betænkeligheder ved filmen – én angående dens form, én angående dens indhold.

Hvad jeg vil indvende mod »Z«s form er ikke, at den anvender den kommercielle filmindustris og dermed 'det etablerede samfunds' stjerner i en så alvorlig sag. Tværtimod – har Yves Montand fået nogen til at sluge et væsentligt politisk budskab, som de måske ellers ikke ville have slugt – da så meget desto bedre. Og det er heller ikke, at man anvender kriminalfilmens form – medmindre det da netop skulle være denne form, der har medført det, som for mig er betænkeligt: at man udelukkende taler til publikums følelser, ikke til deres forstand.

Man kan mene, at hensigten også her helliger midlet: hellere en blind, følelsesmæssig begejstring for venstrekræfterne end ingen politisk holdning eller den ene eller den anden slags sympati for højrekræfterne. Dette kan synes rimeligt, men jeg er ikke sikker på, at det holder for en nærmere betragtning. Ret beset identificerer filmen sig nemlig netop gennem sin form med akkurat det, den angiveligt bekæmper. Den bruger ikke sin temmelig stærke følelsesintensitet til dække for en præsentation af en politisk analyse, altså til dække for en opfordring til bevidst stillingtagen på rationelt grundlag til visse politiske forhold og visse politiske programmer – altså som f. eks. Gillo Pontevorcos »Slaget om Algier« – men den forfører sin tilskuer udelukkende til en følelsesmæssig stillingtagen. På dette punkt er den altså formodentlig ikke et hak bedre end John Waynes »De grønne djævle«; den kunne med præcis det samme midler have presset os imod den modsatte stillingtagen.

Der er altså forskel på at benytte en populær, følelsesengagerende form til at præsentere et vanskeligt tilgængeligt, teoretisk stof og til at forsøge at fremtvinge en bestemt følelsesladet holdning, og »Z« gør ubetinget det sidste. Det forekommer desværre karakteristisk for filmen, at de få tilløb, den har til politisk analyse og debat, enten hurtigt forsvinder ud af filmen (som diskussionen »på lovens grund/ikke på lovens grund« mellem de to yngre oppositionspolitikere) eller kvæles i udenværker (som Yves Montands tale) eller benyttes nærmest som kulisser (hvem får fat i, at der ved undergrundsorganisationens møder holdes begejstrede foredrag om den korporative, altså den fascistiske stat?), og at den til gengæld ikke viger tilbage for et så beskidt propagandanummer som at lade den mand, der fører køllen til det drædende slag, være homoseksuel; man bliver helt bange for, at det også skal vise sig, at han er jøde.

Når jeg ikke mener, at hensigten her kan hellige midlet, skyldes det altså, at hensigten ligger på for lavt et plan, og at en højere hensigt netop modarbejdes af det brugte middel. Det er nu engang ikke just en større følelsesladning af den politiske debat, vi har brug for i disse tider. Og så skulle det vel her endda slet ikke være nødvendigt udelukkende at spille på folks følelser. Er man selv overbevist om de venstreorienterede synspunkters holdbarhed, må man også være overbevist om, at de vil virke rationelt overbevisende, også hvis de føres mere koldsindigt frem.

»Z« præsenterer altså ikke nogen egentlig politisk analyse – men den viser os dog en bestemt politisk sag. Spørgsmålet er imidlertid, hvad denne sag da egentlig kan lære os. For den forudindtagede og fororienterede er dette klart nok: en flok tåbelige militær-, politi- og gendarmerigeneraler nedgjorde først den parlamentariske, moderat venstreorienterede opposition, derefter selve det rudimentære demokrati i Grækenland. Og vi ser med hvilke midler dette blev gjort: chikaner mod oppositionen og grove overfald på dens tilhængere – altsammen udført af folk, der kunne presses økonomisk af de magtmisbrugende egentlige bagmænd.

Men hvad er det, vi egentlig ser, hvad er det, vi vil se, hvis vi ikke kommer forudindtaget til filmen, hvis vi altså tilhører dens centrale publikum? Ja, da vil vi også se dette intrigenet, disse utroligt ubehagelige pressionsforsøg, disse grove voldshandlinger. Men vi vil samtidig se, at det i grunden ikke er så farligt altsammen, for det hele bliver jo redt ud der for vore øjne, takket være en ikke overmåde skarpsindig og retskaffen undersøgelsesdommer og en fiffig lille journalist. Ganske vist rammes hovedvidnet både af den korporlige og den menneskelige pression, men begge dele udføres så klodset, at enhver jo kan gennemskue det. Og så sker der ham ikke yderligere – ligesom der ikke sker undersøgelsesdommeren og journalisten noget. Endvidere er de folk, der forøver disse anslag mod demokratiet, jo så indlysende tåbelige, at vi alt i alt ikke behøver frygte noget fra den kant. Vore emotioner kommer måske lidt i kog undervejs, men alting klares jo op, *vi* vinder jo, så vi kan med nogenlunde roligt sind forlade biografen – uden f. eks. at måtte gøre os tanker om alle de politiske sager, der måske ikke opklares, ikke blot i Grækenland og andre diktaturlande som Portugal og Spanien, men også i lande som Italien og Frankrig – og måske Danmark. En politisk betænkelighed ved filmens indhold må altså være, at den for netop de mennesker, som den via sin form prøver at nå, kan komme til at blive en hovedpude: det er jo spændende, men jo i grunden ikke så farligt, alt det der.

Mest forstemmende er dog egentlig filmens slutning. Vi vinder – og får os samtidig et godt grin over alle disse tåbelige generaler, der alle prøver den låsede dør. Forstemmende, fordi de jo alligevel ikke var slet så tåbelige, disse folk, al den stund det jo er dem og deres lige, der nu sidder på magten i Grækenland. Bevares, det får vi også at vide, og vi får at vide, hvad der skete filmens halvfiktive hovedpersoner. Men heller ikke det behøver vi åbenbart tage så tungt, for filmen slutter med en opremsning af alle de mulige og umulige ting, oberstjuntaen har forbudt. Og det kan vi så atter slå et skraldgrin op over og klappe ivrigt i vore hænder af, for nu at markere vor position på den rigtige, den vindende side. For nok vandt vi måske altså alligevel ikke kampen om magten i Grækenland, men vi vandt dog den moralske sejr, at vi kan le ad deres tåbelighed dernede.

Alt mens mennesker rådner ihjel på de græske fangeøer og slås i stumper og stykker i Athens fængsler. *Søren Kjørup*

■

Z (Z)
1968. NATIONALITET: Frankrig/Algeriet. DISTRIBUTION: Valoria Films. PRODUKTION: Reggane Films (Paris)/ O.N.C.I.C. (Algier). PRODUCERE: Jacques Perrin og Hamed Rachedi. ASSOCIATE PRODUCER: Eric Schlumberger. PRODUKTIONSLEDER: Hubert Mérial. INSTRUKTØR: Costa-Gavras. MANUSKRIPT: Jorge Semprun og Costa-Gavras efter roman af Vassili Vassilikos. DIALOG: Jorge Semprun. CHEFFOTOGRAF: Raoul Goutard. FARVESYSTEM: Eastmancolor/ Technicolor Print. KLIP: Françoise Bonnot. ARKITEKT: Jacques d'Ovidio. KOMPONIST: Mikis Thedorakis. DIRIGENT: Bernard Gérard. TONE: Michèle Boëhm. INSTRUKTØRASSISTENT: Philippe Monnier. MEDVIRKENDE: Yves Montand (Z), Irene Papas (HÉLÈNE), Jean-Louis Trintignant (LE JUGE), Jacques Perrin (LE JOURNALISTE), François Périer (LE PROCUREUR GÉNÉRAL), Charles Denner, Georges Géret, Bernard Fresson, Pierre Dux (GENERAL), Julien Guiomar (OBERST), Marcel Bozzufi (VAGO), Magali Noel (NICKS SØSTER), Renato Salvatori ((YAGO), Jean Bouise (PIROU), Jean-Pierre Miquel (PIERRE), Maurice Baquet (SKALDET MAND), Hassan Dastè, Allel el Mouhib, Gérard Darrieu, Guy Mairesse (DUMAS), Agoumi, Clotilde Joano(SHOULA), R. van Doude, Gabriel Jabbour, Habib Reda, eJan-François Gobbi, José Arthur, André Tainsy, Steeve Gadler, Georges Rouçuier. LÆNGDE: 125 mm. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Dagmar 29. 9. 1969.

BØGER & TIDSSKRIFTER

FILMKUNST (1)

Lad det være sagt straks: denne bog er lidt af en bedrift. Hvor mange af øjeblikkets danske filmskribenter ville have energi til at skrive en tyk grundbog om film, der ikke blot stort set er dækkende, men som fra første til sidste side vidner om begejstring for filmkunsten i alle dens former?

Man gætter på, at denne bog bliver mange unges „vej" til en uddybelse af filmoplevelsen og en udvidelse af den filmhistoriske og filmæstetiske horisont. Og hertil er den eminent egnet. Den har først og fremmest en velgørende *rummelighed,* der ikke blot giver plads for den gamle historie om Griffith, Pudovkin og Eisenstein, men for eksempel også (i et ypperligt kapitel) tillader sig at analysere filmstjernens æstetiske fordele og ulemper. Det lykkes forbløffende godt Niels Jensen at nå hele vejen rundt. Han får orienteret om de filmstilistiske grundbegreber uden at fortabe sig tørt i filmens „grammatik", og han redegør indgående for de mest betydningsfulde filmgenrer uden at glemme, at de store individualister – John Ford, Alfred Hitchcock, Humphrey Jennings – fortjener en særskilt behandling. Og han får ridset hovedlinierne i filmhistorien op uden at forfordele de helt nye instruktører, hvoraf især Godard karakteriseres træffende.

Niels Jensen fortæller livligt og veloplagt, med et væld af rammende konkrete filmeksempler ved hånden og med rig, men som oftest skønsom brug af citater fra filmtidsskrifter og anden litteratur. Foruden afsnittet om filmskuespilleren fortjener den velafvejede redegørelse for den amerikanske western at blive fremhævet – dens analyse af genrens forbindelse med amerikanske samfundsidealer har brændende aktualitet i disse Nixon-tider. Her er forfatteren temperamentsmæssigt på hjemmebane, således som han hver gang er det, når han skal berette om filmkunstens placering i en større kulturel eller samfundsmæssig sammenhæng. Derfor har han på den anden side kun lidt at sige om den amerikanske musical og komedie, et af bogens få huller, som imidlertid delvis opvejes af en grundig og begejstret karakteristik af filmfarcen fra Mack Sennett til Tati. Rigeligt detaljeret er afsnittene om krigsfilmen, hvor forfatteren for ofte i omtalen af ligegyldigheder bevæger sig uden for titlens område – filmkunst.

Men som oftest er Niels Jensens vurderinger velafbalancerede, domineret af åbenhed og sund fornuft. Hans filmsyn er vel ikke overvældende originalt, men hans evne til at lade selve filmoplevelsens friskhed farve sine vurderinger opvejer delvis mangelen på overraskelser i hans konklusioner. Naturligvis undgår han ikke altid den vanetænkning og de farlige generaliseringer, der så tit skæmmer den slags oversigtsværker. Jeg anser det for eksempel for direkte vildledende, når han udpeger „Umberto D" som „et værk identisk med neorealismen" og et eksempel på, at „man var imod det arrangerede både i fortælling og i billedsprog". Dette er i mine øjne filmhistorisk vanetænkning. De Sica er – ikke mindst i „Umberto D" – blandt filmhistoriens mest „arrangerende" og stilbevidste instruktører. Skulle han placeres et sted i øjeblikkets filmæstetiske perspektiv, ville det blive nærmere Carné end de handlingsopløsende moderne instruktører, som Niels Jensen ser ham som en forløber for. Og man er lidt ked af, at han ganske forbigår Francois Truffaut i sin i øvrigt udmærkede skematiske redegørelse for „Moderne film", som ganske rigtigt sjældent rummer „ubrudte historier og gennemudviklede skæbner", men som netop i Truffaut har en undtagelse fra denne regel.

Mindre indvendinger: Niels Jensen anvender sit store ordforråd lidt for ukritisk, bruger af og til fremmedord uhensigtsmæssigt og tænker ikke altid på, at et stilistisk tonefald, der kan have en funktion i et mundtligt foredrag, kan tage sig halvkrukket ud på tryk. Bogen spilder 75 sider på en filmliste med nødtørftige *credits* i stedet for at bringe et godt gammeldags indeks, hvilket ellers nok var påkrævet i en så broget og righoldig bog. Og i såvel format som pris er bogen unødigt drabelig. Måtte den hurtigst muligt blive udgivet som billigbog, så den kan nå det store publikum den fortjener.

Morten Piil.

FILMKUNST (2)

Skal man vurdere en bog (eller andet) skylder man at redegøre for sit *vurderingskriterium.* I det følgende vurderes Niels Jensens bog om filmkunst udfra dens pædagogiske kvaliteter og videnskabelige ærlighed. Med videnskab menes i denne sammenhæng ikke noget snobbet, men blot den kulturelle aktivitet, der består i – efter visse „spilleregler" – at indsamle viden og organisere den. Med videnskabelige „spilleregler" og ærlighed (etik) tænkes her især på, at man er sig bevidst, hvornår der beskrives, fortolkes og vurderes, samt at man erkender den videnskabelige metodes begrænsninger (som allerede kommer ind derved, at man i videnskab arbejder med skriftlige, *verbale* udsagn og desuden ofte arbejder med generaliseringer og abstraktioner, der *kan* fjerne sig betydeligt fra den umiddelbart sansede „virkelighed"). Med pædagogiske kvaliteter tænkes her især på, at pædagogen hele tiden bør være sig bevidst, at det ikke er hans person, der primært interesserer, men elevers og publikums kontakt med f. eks. filmkunsten.

Tænker man sig nu herudfra en *værdiskala* forekommer det undertegnede, at Niels Jensens bog må anbringes i den positive ende.

Det første kapitel behandler træk af filmens tilblivelseshistorie; de fire næste kapitler behandler nogle filmæstetiske forudsætninger (dekoration, lys og farve, kamera og montage, filmskuespilleren, lydsiden); derefter følger fire kapitler om genrer (farcer, kriminalfilm, krigsfilm, dokumentarfilm), hvortil føjes et sidste kapitel om moderne film. I de fleste kapitler berøres såvel filmhistoriske som filmæstetiske, filmpsykologiske og filmsociologiske problemstillinger og de fleste kapitler fremtræder desuden som filmpædagogisk vel gennemtænkte.

Allerede i forordet antydes bogens pædagogiske målsætning:

> „De følgende kapitler, beregnet på læsere uden særlige filmhistoriske eller filmæstetiske forudsætninger . . ."

Dette pædagogiske formål udtrykker sig på mange måder gennem bogen, f. eks. indføres begrebet „tiltning" ved at henvise til erfaringer, som mange må kende til:

> „Tiltning: Det er det, en lille dreng gør, når han lægger hovedet tilbage for at se højere og højere op ad en høj mand. Og det er det, der bruges i turistfilm om byen med de skønne tårne." (s. 60).

I bogens forekommer desuden mange ret grundige *filmbeskrivelser,* hvilket er både *filmpædagogisk* værdifuldt (de, der ikke har set filmen, får derved forudsætninger for det følgende; de, der har set filmen får disse forudsætninger opfrisket) og *filmvidenskabeligt* værdifuldt (udfra den „spilleregel", at man skal starte med at påvise og beskrive de fænomener, man vil arbejde med). De fleste steder i bogen kan man desuden i hovedsagen holde beskrivelser ude fra fortolkninger og vurderinger og ofte gives flere fortolkningsmuligheder (som så læseren kan vælge imellem – i stedet for at få een dikteret). Et eksempel herpå:

> „Men mon ikke det fastfrosne billede, der huskes bedst af alle, er det, der afslutter François Truffauts „Ung Flugt", hvor drengen er stukket af fra opdragelsesanstalten og i et langt utrætteligt løb er nået ned til havet, som han alle dage har drømt om at opleve. Nu står han i havstokken og betragter bølgerne – men vender sig så for at vade ind på stranden igen. Netop da standser billedet, og hvad ser vi? Et snapshot fra forbryderalbummet? Ligger der med andre ord i det frosne billede en forudsigelse af, at det også fremover vil gå drengen ilde, at han er låst fast i sin skæbne? Eller konfronteres vi med ansigtet på et menneske, der omsider har vendt sig mod verden og standser sin flugt? Endelig kunne slutbilledet jo slet og ret være slutningen: De har nu set et portræt af en dreng!" (s. 57–58).

I bogens afsnit om filmæstetiske forudsætninger er det tiltalende, at der ikke alene gives facts om kamerabevægelser, belysningseffekter m. m., men at der også gives eksempler på, *hvad disse teknikker bruges til* i kunstnerisk henseende. Af enkelte dagbladsanmeldelser, der myldrer med fremmedord som montage, tiltning, swich, etc. *kunne* nogle læsere *måske* få det indtryk, at

film kun laves for at klippe strimlen sammen, vippe kamera op og ned eller fra side til side, derfor glæder man sig over Niels Jensen ukrukkede indføring i „filmens A.B.C.".

Et kapitel i Niels Jensens bog, der virker særligt veldisponeret, er kapitel III (med titlen „Kameraet og saksen"), hvorfor der – som illustration – skal gives en oversigt herover:

(1) David W. Griffith's film „En nations fødsel" placeres kort (10 linjer) i filmhistorisk sammenhæng.

(2) Der gives en relativt grundig beskrivelse af filmen (1½ side). Herefter kan vi alle (om vi har set filmen eller ej) være med i det følgende:

(3) Der gås over til filmpsykologiske og filmsociologiske problemstillinger (de racedomme, filmen udtrykker, sættes i relation til Griffith's personlighed og hans sociale baggrund i sydstatskulturen omkring første verdenskrig). Dette afsnit kunne suppleres med empirisk-eksperimentelle undersøgelser, der viser, at filmen *faktisk* fremmer negativ holdning hos børn overfor negeren – i hvert fald som umiddelbar virkning (langtidsvirkningen må selvfølgelig antages at være bestemt af mange andre forhold end denne film alene, f. eks. forældrenes holdning, andre massemediers holdning m. m.).

(4) Nu er vi forberedt kundskabsmæssigt samt motiveret til et afsnit, der hedder „Filmens A.B.C.", som indledes med en analyse af den scene eller sekvens fra „En nations fødsel", der viser mordet på Lincoln.

(5) Det omtales, at filmens fortælleteknik kan sammenlignes med psykologiske funktioner (således som f. eks. Sergei Eisenstein har gjort det) og med litteraturens fortælleteknik (Charles Dickens var Griffith's yndlingsforfatter og forbillede).

(6) Derefter gås over til nærmere omtale af andre teknikker i det filmiske sprog (ofte kaldet „æstetik" – undertegnede ville foretrække betegnelsen „Filmens håndværkslære"). Der gives stadige eksempler på, hvorledes disse teknikker (billedvinkler, billedafstande m. m.) er blevet anvendt som udtryksmiddel udfra givne kunstneriske intentioner (dette kunne man vel bedre kalde „æstetik").

Summa summarum: man kunne ønske sig, at mange bøger (og anmeldelser), der vedrørte de kunstneriske områder, tog lige så meget hensyn til kunsten og læseren, som Niels Jensen gør i sin bog. Så ville nok færre bøger og anmeldelser blive sprunget over. *Jørgen Pauli Jensen.*

■

Niels Jensen: Filmkunst. 448 sider, ill. Gyldendals Forlag, København 1969, kr. 30,00.

DEN NYE BØLGE

Det er i år 10 år siden, at *la nouvelle vague* brød igennem og fra Frankrig bredte sig til alle verdensdele. Bølger taler man ikke længere om, nu er der et almindeligt højvande af personligt prægede film. Men *hvor* revolutionerende det sidste tiår har været, både hvad angår selve mediet og især indstillingen til film (på begge sider af kameraet og billetlugen) – det kan man godt være tilbøjelig til at glemme. Og hvis man ikke har prøvet at være filminteresseret før 1959, har man ikke store chancer for at forstå det. Gad vist, om ikke hint år er lige så epokegørende i filmens udviklingshistorie som lydens indførelse 30 år tidligere? Måske store ord, men 1959 var det år, da der begyndte en afgørende mentalitetsændring i alle lejre (herunder de statslige), og unge entusiastiske filmfolk genindførte de næsten amatørprægede optagelsesformer fra neorealismens og den primitive stumfilms tid, hvilket bl. a. muliggjordes af lettere apparatur.

De kunne være nyttigt med en samlet status-opgørelse over denne revolution, og allerede sidste år udkom der i »Cinema One«-serien en bog, der hed »The New Wave«. Men titlen er lidt af en tilsnigelse; bogen har undertitlen »Critical landmarks selected by Peter Graham« og er en tidsskrift-antologi à la »Se – det er film«, men mere speciel og af ringere kvalitet. Imidlertid synes jeg, at vi er underernæret med den slags, og da det drejer sig om engelske oversættelser af franske tekster, som de færreste kan læse, skal bogen hermed forsigtigt anbefales. Samtidig vil jeg dog i forbifarten kraftigt anbefale en anden »Se – det er film«-pendant, som kom for 5 år siden, og som er skammeligt ukendt her hjemme, måske fordi den aldrig blev anmeldt i Kosmorama. Den hedder »Der Film – Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute« og er udgivet af Theodor Kotulla.

Peter Grahams engelske artikeludvalg ser det som sin opgave at placere »Cahiers du cinéma« i den samtidige franske kritik og kultur, at opspore oprindelsen til de nu ikke længere nye filmfolks æstetik og at påvise afdøde André Bazins enorme indflydelse. Titlen »The New Wave« er altså blot blikfang; bogen burde have heddet »French Film Criticism« (eller »The French Line«, som er titlen på en glimrende artikel om dette emne af Richard Roud i »Sight and Sound«, efteråret 1960).

Bogen indledes med et langt interview med François Truffaut (»Cahiers«, 1962 – lidt forkortet). Som sædvanlig er Truffaut meget velartikuleret og præcis. Han fortæller om bølgens euforiske første år og succesen, der overgik deres vildeste drømme. Resnais sagde under indspilningen af »Hiroshima«, at det ville være pragtfuldt, om filmen overhovedet kunne blive vist kommercielt, og Truffaut selv var rædselsslagen, da budgettet for »Ung flugt« kom helt op på en halv million kr., men alene i USA blev den solgt for mere end det. Han fortæller videre, at producenter ikke er interesseret i at lave billige film, for de aflønnes på procentbasis. Jo større budget, jo større indtægt for producenten. Nok så interessant er omtalen af, at det blev udskreget for alle vinde, når en billig og vanskelig film gav et lille underskud, mens branchen tav stille med, at visse storfilm med Gabin gav million-underskud. Det gjorde imidlertid ikke så meget i branchens øjne, for disse film var jo tænkt kommercielle! Truffaut er jo ellers ikke som Godard en fjende af det kommercielle system, tværtimod udtrykker han sin skepsis over for den cerebrale film, hylder det velskrevne manuskript og siger, at det gælder om at fremkalde følelser.

Alexandre Astrucs fanfareklingende manifest om »kameraet som pen« er naturligvis også med og ligeså André Bazins »The evolution of film language«, begge kendt fra »Se – det er film«, men Bazin-essayet rummer hele fire sider, der ikke er med i den danske oversættelse (s. 40–45). Vi får også Claude Chabrols »Little themes«, hvor han lovlig flot vrænger ad de store, ambitiøse emner, som langtfra garanterer en films kvalitet. Der bringes endvidere en af Godards »Cahiers«-anmeldelser, der er et interessant kuriosum, fordi dens abrupte stil minder meget om hans senere filmstil.

Sammen med Truffaut-interviewet er Bazins »La politique des auteurs« (»Cahiers«, 1957) det bedste i bogen. Her kritiserer Bazin på den sunde fornufts grundlag den berygtede metode, der som bekendt gik ud på lidenskabeligt at forsvare alle idolernes film, også de mislykkede.

Foruden alt dette bringer bogen to lange artikler (tilsammen 60 s.) fra det her hjemme lidet kendte »Positif«, et stærkt venstreorienteret tidsskrift, der delvis med misundelsens had altid har angrebet »Cahiers« og beskyldt det for at være højre-orienteret. Med deres hvæsende tonefald og deres dogmatiske marxisme fortjener disse indlæg en fremtrædende plads i kritikkens raritetskabinet som eksempler på fransk polemiks formidable uforsonlighed. Bazin sagde engang, at han foretrak afvigende vurderinger, som tvang ham til at efterprøve sine egne, frem for bekræftelser af egne synspunkter gennem svage argumenter. Det forstår man udmærket, og han ville måske med interesse have læst Gérard Gozlans perfide angreb »In praise of André Bazin« (»Positif«, 1962) – titlen er blodig ironi. Hvad der bringer Gozlan næsten til hysteriets rand, er Bazins liberale katolicisme samt metafysik, der som bekendt dyrkedes ivrigt i »Cahiers«, hvis medarbejderskare hånligt omtales som »the Holy Family«. Nøgleordet er tilværelsens »ambiguity« (tvetydighed, ambivalens); en sådan nægter Gozlan eksistensen af. Vi kender ikke den form for ortodoks materialisme i den hjemlige kritik, i hvert fald er vore marxistiske filmskribenter som Chr. Braad Thomsen og John Ernst nærmest borgerlige liberalister i sammenligning med det her.

Imidlertid skal det indrømmes, at Gozlans artikel er ganske veldokumenteret og bl. a. samler en lang række prøver på groteske *bonmots* fra »Cahiers«. De første ny bølgefilm bliver kort og arrogant *ausradiert,* men det er karakteristisk, at forfatteren netop vælger Rivettes knastørre misfoster »Paris nous appartient« som prototypen og analyserer den på otte hele sider. Hvis man imidlertid husker, at det hele er set i et troldspejl, kan man faktisk få et vist indtryk af tonen i disse film, der som fællestræk bl. a. havde »de åbne slutninger«, som Børge Trolle rammende har sagt.

Robert Benayoun, en anden »Positif«-kritiker, ligger helt på linie med Gozlan, når han siger, at den ny bølge er hemmeligt stolt af ikke at have noget at sige, men sige det godt. Hans artikel, der også er veldokumenteret og rummer underholdende perfidier, hedder betegnende nok »The king is naked«, hvilket er en henvisning til H. C. Andersens »Kejserens nye klæder«.

Peter Grahams »The New Wave« er altså en antologi med et par gode artikler (Truffaut, Bazin) samt nogle vrede kuriosa, hvis

citat-mosaikker giver et ensidigt indtryk af den mere overspændte tone i »Cahiers«. Heldigvis kan man et helt andet sted få et enestående solidt indtryk af dette berømte »Cahiers du cinéma«, der har haft så stor indflydelse på moderne filmkritik, og som der ustandselig refereres til – også af folk, som aldrig har læst en linie i bladet. Det drejer sig om en exceptionel oversigtsartikel i det svenske »Filmrutan« nr. 2 og 3, 1968. Artiklen, der hedder »Cahiers revisited« og er skrevet af Olle Sjögren, er en overordentlig grundig og nuanceret gennemgang af bladets forskellige skoler, epoker, dets baggrund i fransk intellektuel tradition i eksistentialismen og Malraux' kunstteoretiske betragtninger, dets vigtigste kritikere samt dets metafysik, som han hævder højst udgør 10 % af det stofrige blad (»Cahiers« er filmhistoriens mest omfangsrige kritiske tidsskrift – langt over 10.000 s.). Sjögren lader sin viden føre ordet frem for sine personlige meninger, og han opklarer mange af de verserende misforståelser.

Ingen burde for fremtiden have lov at omtale »Cahiers« uden enten at kende det godt ved selvsyn eller have læst denne artikel i »Filmrutan«. Desværre er den nok for stor at bringe i oversættelse: den ville fylde 15 fulde Kosmorama-sider (eksl. billeder) eller 55 s. i »Se – det er film«. Men læs den alligevel. *Frederik G. Jungersen*

■

Peter Graham: The New Wave. Critical Landmarks. – Secker & Warburg og the British Film Institute, London 1968. 184 s. 15 shillings.

FILMENS HVEM-HVAD-HVOR

Det er næsten utroligt så megen information, det er lykkedes Bjørn Rasmussen at presse ind i fjerde bind af „Filmens hvem – hvad – hvor", der er helliget ca. 1300 biografier af udenlandske filmfolk, skuespillere, instruktører, fotografer og komponister etc. Mange stikprøver overbeviser om, vi har fået en god og i mange henseender pålidelig håndbog, der er rar at have ved hånden både før og efter en tur i biografen, og bogen præsenterer sig i Else Larsens tilrettelæggelse smukt med et foto af Spencer Tracy på omslaget. Går man fra omslaget til Tracys biografi, får man en komplet liste over skuespillerens mange film, og yderligere er der nu medtaget nødtørftige litteraturhenvisninger for alle, der vil læse videre.

Bjørn Rasmussens egen karakteristik af Spencer Tracy er kort og rammende (»... han er en slags amerikansk Gabin, omend på et mere spændende plan«), og træffende siges det om Tracy/Zinnemann/Sturges-filmen »Den gamle mand og havet«, at den er »selvmedlidende«. Også mange andre karakteriseres præcist, men af og til er et par klicheer dog sluppet med – f. eks. turde det være misvisende om Buster Keaton at skrive: »... han bevarede sit udtryksløse, urokkeligt alvorlige ansigt, uanset hvor forrykt man teede sig omkring ham«. *Udtryksløst* er Keatons ansigt i hvert fald langt fra. Gennemgående forekommer Bjørn Rasmussens placeringer af de enkelte kunstnere dækkende, men en vis usikkerhed i vurderingen fornemmes dog i omtalen af en række af de nye navne i filmkunsten, f. eks. får vi om John Boorman at vide, at »hans to første film var uden synderligt særpræg, men med sin tredie »Hell in the Pacific« har han ... skabt et fortættet drama ...«. Boormans anden film »Point Blank« var i høj grad fortættet (melo)drama, og stoffet var absolut behandlet med særpræg. Og man kan undre sig over, at skuespilleren Jim Brown karakteriseres som »... ved siden af Sidney Poitier det sorte Amerikas væsentligste skuespiller«, mens et langt sikrere og langt mere alsidigt talent som Al Freeman, Jr. slet ikke får nogen vurdering med på vejen. Og hvorfor er et par fortrinlige negerskuespillere som Ossie Davis og Raymond St. Jacques ikke med i bogen. Begge er som skuespillere langt bedre end Jim Brown.

Bogen domineres af de mange nye navne, der er kommet til i løbet af halvtredserne og tresserne, men af hensyn til TV-publikummet er dog en række væsentlige ældre filmfolk med også i denne udgave – flere dog blot med en henvisning til 1957-udgaven. Uden at have gået samtlige bogens navne igennem får man indtryk af, at forholdsvis mange navne fra herhjemme relativt ukendte filmlande er medtaget – Japan og Sovjetunionen synes f. eks. rigt (og måske vel rigeligt?) repræsenteret. Jeg har min tvivl om, hvorvidt det netop er disse navne, det store biografpublikum er interesserede i, men arbejder man med film, er det unægteligt rart at have oplysningerne ved hånden.

Fejl er desværre ikke undgået i bogen. I et forsøg på at være aktuel også efter udgivelsesdagen har Bjørn Rasmussen følt sig fristet til at medtage en række filmtitler under de enkelte navne, som i mange tilfælde kun er projekter, og ikke altid oplyses det, at der kun er tale om planer – f. eks. nævnes det, at Bud Yorkin har lavet filmatiseringen af Gore Vidals „Myra Breckinridge", mens projektets endelige instruktør viste sig at blive englænderen Michal Sarne. Tilsyneladende er der dog ikke mange af den slags fejl, hvorimod forkerte årstal breder sig mere. Man kan sige – som Bjørn Rasmussen har gjort det i et TV-interview – at årstallet ikke er særlig vigtigt, at det ikke betyder meget, om en film henregnes under 1968 eller 1969. Men når Bjørn Rasmussen nu i sin vejledning i bogens brug gør opmærksom på, at han af hensyn til filmstuderende har medtaget oplysning om, når en film er produceret i et andet år end premiereåret, så bør der ikke være nogen tvivl om, at den givne oplysning er korrekt. F. eks. oplyses det om Bob Fosses „Sweet Charity", at den er fra 1968, men udsendt i 1969. Men filmen har vitterlig haft sin premiere i december 1968, og så bør der ikke stå 1969 som premiereår.

I det hele taget er denne differentiering problematisk – også selv om en film vitterlig er udsendt året efter, den blev fotograferet. Tag f. eks. Bo Widerbergs „Ådalen 31", som også hævdes at være lavet i 1968, men først udsendt i 1969 – det er rigtigt, at indspilningen blev startet i 1968, og det er rigtigt, at fotograferingen blev gjort færdig samme år, men det betyder da ikke, at filmen er gjort færdig fra instruktørens side. Skal denne differentiering foretages, må det i hvert fald være rimeligt at forlange, at der skelnes mellem, hvem der er færdig med filmen, f. eks. skuespillerne og fotografen, men så sandelig ikke hverken instruktør eller klipper. *Per Calum*

Bjørn Rasmussen: Filmens hvem – hvad – hvor – bind 4. Politikens Forlag, 598 sider, ill., kr. 29,75.

STORMOGULERNE

Historien om stormogulerne i Hollywood er næsten så gammel som filmbyen, og den er næsten altid underholdende. Philip French har med ironisk distance formået at fortælle os det hele om igen, så man konstant fascineres af disse mærkelige mennesker, der i tierne og tyverne kastede sig over århundredets kunstart og fik en blomstrende forretning ud af foretagendet. Ind imellem, og slet ikke så sjældent endda, kom der også kunst ud af de store filmfabrikker.

I denne bog er det dog først og fremmest beretningen om menneskene mere end beretningen om de film, de skabte via deres mellemmænd. Vi får serveret mere eller mindre (som oftest mere, thi Philip French er en kritisk indsamler) troværdige anekdoter om de mænd, der engang var Hollywood: Jesse L. Lasky, Joseph M. Schenk, Adolph Zukor, Warner Brødrene, Harry Cohn, Sam Goldwyn, Louis B. Mayer og et par andre. Deres kunst var deres næse for at engagere de rette mennesker til at få de rigtige billeder på celluloidstrimlerne. French fortæller levende om sansen for det rigtige kompromis, og skrækindjagende beretter han om producenterne, når de var værst – David O. Selznick, der planlagde en film om Marie Magdalene uden at have læst Det nye Testamente.

Der ligger også megen information gemt i bogen, f. eks. er der en fortrinlig redegørelse for Howard Hughes' rolle i filmhistorien (som manden der skabte »Hell's Angels«, »Scarface« og »The Outlaw«), og der bringes afsnit om legenden Irving Thalberg.

Mere om Thalberg findes i Bob Thomas' biografi om ynglingen, der i tyverne blev hentet fra Universal til M-G-M og med meteorhast blev chef for studierne, kun med Mayer over sig. Intelligent, civiliseret, effektiv, med respekt for skabende kunstnere og selv med en ikke ringe portion fornemmelse for kunstens væsen samt en klar forståelse for produktionsteknik – nogenlunde sådan er billedet af Thalberg, og Bob Thomas' mange samtaler med Thalbergs tidligere medarbejdere bekræfter billedet, men det lykkes ikke for Thomas at fortælle os meget om Thalbergs personlighed, men dog nok om produceren til, at man får en klar fornemmelse af, hvorfor M-G-M blev det ledende amerikanske selskab i trediverne. Et lidt anderledes billede findes i Scott Fitzgeralds »The Last Tycoon«, fordi digteren går om bag producerens skrivebord. *Per Calum*

■

Philip French: The Movie Moguls. Weidenfeld and Nicolson. London 1969. 42 s.

Bob Thomas: Thalberg. Life and Legend. Doubleday and Co. USA 1969. $ 7.95.

NY FILM I USA

Roger Manvells hurtige overblik over amerikansk film efter 1946 er tænkt som en pendant til hans tidligere udgivne »New Cinema in Europe« i samme serie. At overblikket er endog meget hurtigt vil fremgå af, at ca.

10 sider af de 160 optages af billedstoffet. Den korte tekst følger ikke udviklingen kronologisk, men diskuterer under kapitler for sig traditionalisterne, de yngre instruktører, eksperimentatorerne, musicalen og den helt unge generation. Det er ikke urimeligt at begynde ved krigsafslutningen, men Manvell tager 1945 som mere end et historisk skæringspunkt: i midten af fyrrerne ser han et brud med den konventionelle studio-optagede Hollywood-film, og der introduceres en ny realisme (bl. a. med location-optagelser) med Hathaway, Kazans, Dassins og Zinnemans film fra disse år. Bortset fra et godt lille kapitel om »The 1950:s background to the film industry«, der undersøger strukturændringen i amerikansk film, går det herefter over stok og sten. Der standses ved folk som John Ford og Hitchcock, men i sammenligning hermed er et kapitel som »eksperimentatorerne« (1 tekstside) meningsløst i sin knaphed. Manvell får nok fat i nogle pointer her og der, men selv når man tager i betragtning, at kun hovedlinjerne fastholdes, synes billedet af udviklingen fortegnet. Alexander Singer (hvis debut var en vigtig bebuder om nye tilstande, da han kom, og stadig værd at se) og Irvin Kershner er slet ikke nævnt. Arthur Penn affejes med et par billeder. Der er mange steder en tvivlsom balance mellem behandlingen af de forskellige instruktører (når de overhovedet er omtalt). Som helhed repræsenterer Manvells bog et meget traditionelt syn på den nye amerikanske film. *Øystein Hjort*

■

Roger Manvell: New Cinema in the USA. 160 s. ill. Studio Vista/Dotton Pictureback. 10 sh 6 d.

Hvor mange kender Nicholas Rays »The Party Girl«?

BLUFFER'S GUIDE

Føler De Dem udenfor, når de rigtige meninger om film luftes her i Kosmorama og andre steder? Er De nyvakt filmentusiast, eller føler De Dem usikker i, hvad der er *in* og *out?* Så læs denne pudsige lille bog i serien „The Bluffer's Guides", der lover *instant erudition.* Den er stort set lagt an som en satirisk opslagsbog, hvorfor der er en række gentagelser, men den kan godt læses fra ende til anden, dog helst i bidder. Forfatteren er så velorienteret, at man undrer sig over, at man ikke tidligere er stødt på navnet. Men Ken Wlaschin er måske et pseudonym.

„Nøglen til at bluffe om film er kulten. Kulter er genveje, som sparer én for at spilde energi på at se for mange film og faktisk være nødt til at vurdere hver enkelts kvaliteter. Kultisten bestemmer på forhånd, om en film er god eller dårlig, gennem sin beundring for bestemte instruktører, stjerner eller genrer." – „Indrøm aldrig ukendskab til en film, en instruktør eller kult. *Merely despise them."*

Bogen er præget af en ironisk blaserthed, der sætter spørgsmålstegn ved alle værdinormer og gør opmærksom på, hvilke det er klogest at hylde. F. eks. er det klogt at dyrke formen på indholdets bekostning. Det er ikke rart at se sine sym- og antipatier omtalt så letfærdigt. Men det er næsten værre at se så mange af de meninger og så megen af den viden, man gennem mange år møjsommeligt har bygget op, fremlagt så præcist og så forbavsende udførligt. Bogen kan glimrende fungere som et parodierende supplement til f. eks. den græsselige Sadoul. Den holder desværre ikke altid den satiriske tone, men forfalder undertiden til et lidt *corny* kompendium i filmhistorie. Et sted står der således højtideligt: „Dreyer er Danmarks største bidrag til filmen, og hans genialitet fortsatte via „Vredens dag" frem til „Gertrud"." Hvis man vil være rigtig med på noderne, er det vist mere smart at hviske med et polisk smil, at man ikke kan udstå Dreyer.

Bogen har altså sine svagheder, men det er nok uundgåeligt, når den vil have alt med fra Méliès til Warhol, og det har den. Ikke blot korte afsnit om instruktører, genrer og skuespillere, men også om B-film, komponister osv. „Nicholas Ray og Otto Preminger er de største af de store. – Hvad De end vil mene, må De ikke kalde Antonionis film kedelige, for det viser, at De ikke forstår dem. – For at være *cinéphile* må man tilbede alle Renoirs film. – „Viaggio in Italia" kaldes af og til alle tiders største film. – Orson Welles er en veritabel guddom i cinéphilens panteon. – Den højt priste „Sheriffen" foragtes af western-kultister. – *There's not much snob mileage in saying you like a film by Eisenstein though you can get somewhere by knocking him.* – Mærkeligt nok er cinéphilens største favorit som sex-symbol sandsynligvis Mae West, som startede hele redeligheden. *More sex there cannot be."*

Dette er måske velkendte „rigtige meninger", men forfatterens viden om kulterne stikker dybere end som så. Han nævner adskillige gange Don Siegels „Hell Is For Heroes" samt Nicholas Rays „Party Girl", som blev dyrket af „Cahiers du cinéma". Begge har gået i Danmark (jeg nåede heller ikke at se dem), men hvor mange af Kosmoramas læsere har mon nogensinde blot hørt disse titler eller vidst noget om visse kredses dyrkelse af Mario Bava, Riccardo Freda og Vittorio Cottafavi? De fleste må vist følge rådet: *Merely despise them.* Man kan finde adskillige andre, sjældne oplysninger rundt omkring. F. eks. navne på berømte *second-unit directors* som Yakima Canutt, Arthur Rosson og Cliff Lyons samt lidt om, hvad de har lavet. Vidste De, at John Waynes virkelige navn var Marion Michael Morrison? Eller at „The Maltese Falcon" blev filmatiseret to gange i 30'erne, og at Roy Del Ruths udgave ikke var dårlig? Der er noget at imponere folk med.

Bagest er der en ordliste, hvor André Bazin kaldes *„Fountainhead of bluffers in France"*, og *establishing shot* defineres, som følger: *„Used to be used to set a scene. With Antonioni it becomes the scene."*

Det hele er en spøg, af og til tam, andre gange en del skarpere, og hist og her suppleret med leksikalsk viden. Måske en farlig bog for nybegyndere, men ganske sjov sengelekture for veteranerne. Jeg har allerede anskaffet seriens andre bind om musik, litteratur og kunst. *Frederik G. Jungersen.*

■

Ken Wlaschin: Bluff Your Way in the Cinema. (64 s. – 7,30 kr. – Wolfe Publishing Ltd., 1969).

PREMIERERNE

Fra 15. september til 31. oktober 1969

Minut-tallene i premiere-oversigten angiver filmenes originale spilletider, mens metertallene angiver den danske længde. Eventuel forskel i spilletiden findes ved at gange metertallet med 2,2 og dividere med 60. Eventuelle mindre uoverensstemmelser i minuttal kan skyldes, at start- og slutstrimmels spilletid ikke er medregnet i de originale minuttal. Censurfarverne angiver følgende: rød: tilladt for alle – grøn: f.f.b. under 12 år – gul: f.f.b. under 16 år – hvid: totalforbudt.

AMERIKANSKE:

BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID (Butch Cassidy and the Kid), 1969. Instr.: George Roy Hill. Medv.: Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross. Prem.: Palladium 27. 10. 1969. Udl.: Fox. Længde: 110 min., 3030 m, grøn.

EASY RIDER (Easy Rider) – Se anm. i dette num.

THE FIXER (Jøden fra Kiev) – Se anm. i dette num.

FOOTPRINTS ON THE MOON (Fodspor på Månen – Apollo 11), 1969. Instr.: William Gibson & Barry Coe. Prem.: DSB Kino 20. 10. 1969. Udl.: Fox. Længde: 100 min., 2520 m, rød.

THE FUNNIEST MAN IN THE WORLD (Verdens største klovn), 1967. Instr.: Vernon P. Becker. Medv.: Charles Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain, Mabel Normand. Prem.: Atlantic 20. 10. 1969. Udl.: MGM. Længde: 102 min., 2500 m, rød.

HEAVEN WITH A GUN (Præriens vildeste mænd), 1968. Instr.: Lee H. Katzin. Medv.: Glenn Ford, Carolyn Jones, Barbara Hersey. Prem.: Colosseum 22. 9. 1969. Udl.: MGM. Længde: 101 min., 2760 m, gul.

KRAKATOA, EAST OF JAVA (Krakatoa, øst for Java), 1968. Instr.: Bernard Kowalski. Medv.: Maximilian Schell, Diane Baker, Brian Kieth. Prem.: Kinopalæet 31. 10. 1969. Udl.: ASA. Længde: 135 min., 3720 m, grøn.

LIVE A LITTLE, LOVE A LITTLE (Elvis lever livet), 1968. Instr.: Norman Taurog. Medv.: Elvis Presley, Michele Carey. Prem.: Colosseum 20. 10. 1969. Udl.: MGM. Længde: 89 min., 2440 m, rød.

MORE DEAD THAN ALIVE (Mere død end levende), 1968. Instr.: Robert Sparr. Medv.: Clint Walker, Vincent Price, Anne Francis. Prem.: Nørreport 20. 10. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 99 min., 2760 m, gul.

THE SAVAGE SEVEN (Syv vilde engle), 1968. Instr.: Richard Rush. Medv.: Robert Walker, Larry Bishop, Joanna Frank. Prem.: Nørreport 27. 10. 1969. Udl.: Athena. Længde: 94 min., 2621 m, gul.

TRUE GRIT (De frygtløse), 1969. Instr.: Henry Hathaway. Medv.: John Wayne, Glen Campbell, Kim Darby. Prem.: World Cinema 26. 9. 1969. Udl.: Paramount. Længde.: 128 min., 3520 m, grøn.

THE WILD BUNCH (Den vilde bande) – Se anm. i dette nummer.

DANSKE:

DE 5 OG SPIONERNE – 1969. Instr.: Trine Hedman. Medv.: Ove Sprogøe, Astrid Villaume, Lily Broberg. Prem.: World Cinema & Provinsen 13. 10. 1969. Udl.: Panomara. Længde: 2290 m, rød.

OLSEN-BANDEN PA SPANDEN – 1969. Instr.: Erik Balling. Medv.: Ove Sprogøe, Morten Grunwald, Poul Bundgaard. Prem.: Palads Teatret 3. 10. 1969. Udl.: Nordisk Film. Længde: 3040 m, rød.

SONJA – 16 AR – 1969. Instr.: Hans Abramson. Medv.: Bjørn Puggaard-Müller, Gertie Jung. Prem.: Nørreport & Provinsen 22. 9. 1969. Udl.: ASA. Længde: 2570 m, grøn.

TA' LIDT SOLSKIN – 1969. Instr.: Annelise Reenberg. Medv.: Axel Strøbye, Poul Bundgaard, Clara Pontoppidan. Prem.: Saga 17. 10. 1969. Udl.: TFK. Længde: 2955 m, rød.

ENGELSKE:

BATTLE OF BRITAIN (Slaget om England), 1969. Instr.: Guy Hamilton & David Bracknell (luftscenerne). Medv.: Harry Andrews, Michael Caine, Trevor Howard, Curd Jürgens. Prem.: Imperial 3. 10. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 3690 m, grøn.

CORRUPTION (Forbryderlægens hemmelighed), 1967. Instr.: Robert Hartford-Davis. Medv.: Peter Cushing, Sue Lloyd, Noel Trevarthen. Prem.: Vester Bio 29. 10. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 91 min., 2485 m, gul.

FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYED (Frankenstein lægger hjernen i blod), 1969. Instr.: Terence Fisher. Medv.: Peter Cushing, Veronica Carlson, Simon Ward. Prem.: Folke-Teatret, Odense 8. 10. 1969, Husum Bio 27. 10. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 97 min., 2750 m, gul.

THE ITALIAN JOB (Maxi-job i mini-biler), 1969. Instr.: Peter Collinson. Medv.: Michael Caine, Nöel Coward, Benny Hill. Prem.: Imperial 17. 9. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 100 min., 2725 m, rød.

MONTE CARLO – OR BUST!/THOSE DARING YOUNG MEN IN THEIR JAUNTY JALOPIES (Friske fyre i skæppeskønne skramlekasser), 1969. Instr.: Ken Annakin & Sam Itzkovitch. Medv.: Gert Fröbe, Tony Curtis, Susan Hampshire, Terry-Thomas. Prem.: Palladium 19. 9. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 125 min., 3425 m, rød.

MOON ZERO TWO (Banditter på månen), 1969. Instr.: Roy Ward Baker. Medv.: James Olson. Catherina Von Schell, Warren Mitchell. Prem.: Husum Bio 20. 10. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 2750 m, rød.

SECRET CEREMONY (Hemmeligt ritual), 1968. Instr.: Joseph Losey. Medv.: Elizabeth Taylor, Mia Farrow, Robert Mitchum. Prem.: Cartlon 22. 9. 1969. Udl.: ASA. Længde: 109 min., 2970 m, hvid.

STAIRCASE (Hvad med os to?), 1968. Instr.: Stanley Donen. Medv.: Rex Harrison, Richard Burton, Cathleen Nesbitt. Prem.: Metropol 27. 10. 1969. Udl.: Fox. Længde: 98 min., 2695 m, gul.

THREE INTO TWO WON'T GO (Tre går ikke op i to), 1969. Instr.: Peter Hall. Medv.: Rod Steiger, Claire Bloom, Judy Geeson. Prem.: Alexandra 31. 10. 1969. Udl.: ASA. Længde: 94 min., 2565 m, rød.

TWISTED NERVE (Mord på hjernen), 1968. Instr.: Roy Boulting. Medv.: Hayley Mills, Hywell Bennett, Billie Whitelaw. Prem.: Palladium 10. 10. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 118 min., 3315 m, hvid.

FRANSKE:

EROTISSIMO (Erotissimo) FR/IT, 1969 Instr.: Gerard Pires. Medv.: Annie Girardot, Jean Yanne. Prem.: Grand 15. 10. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 90 min., 2420 m, rød.

LAMIEL (Lamiel – jeg elsker kærligheden), 1967. Instr.: Jean Aurel. Medv.: Anna Karina, Jean-Claude Brialy. Prem.: Park Teatret, Risskov, Århus 22. 9. 1969. Udl.: Panorama. Længde: 95 min., 2460 m, gul.

Z (Z) – Se anm. i dette nummer.

ITALIENSKE:

LA CINA E VICINA (Kina er nær), 1967. Instr.: Marco Bellochio. Medv.: Glauco Mauri, Elda Tattoli, Paolo Graziosi. Prem.: Camera 29. 9. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 110 min.

DALLE ARDENNE ALL'INFERNO/LA GLOIRE DES CANAILLES/. . . UND MORGEN FAHRT IHR ZUR HÖLLE (Fra Ardennerne til helvede) IT/FR/TY, 1967. Instr.: Alberto de Martino. Medv.: Frederick Stafford, Daniela Bianchi, John Ireland. Prem.: Platan 22. 9. 1969. Udl.: Simonex. Længde: 120 min., 3346 m, gul.

DOVE SI SPARA DI PIÙ/LA FURIA DE JOHNNY KID (Helvedesmassakren) IT/SP, 1967. Instr.: Gianni Puccini. Medv.: Arthur Grant (Peter Lawrence), Maria Cuadra, Cristina Galbo. Prem.: Folketeatret, Odense 6. 10. 1969. Udl.: Obel. Længde: 83 min.

FRÄULEIN DOKTOR (Krigens farligste kvinde), IT/JUG., 1969. Instr.: Alberto Lattuada. Medv.: Suzy Kendall, Kenneth More, Capucine. Prem.: Nørreport 8. 10. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 100 min., 2775 m, gul.

IL GRANDO SILENZIO (Den stumme hævner) IT/FR, 1968. Instr.: Sergio Corbucci. Medv.: Jean-Louis Trintignant, Klaus Kinski, Frank Wolff. Prem.: Vester Bio 24. 9. 1969. Udl.: Fox. Længde: 90 min., 2880 m, gul.

I LUNGHI GIORNI DELLA VENDETTA/LOS LARGOS DIASDE LA VENGANZA (Skyd – så lever du), IT/SP, 1966. Instr.: Florestano Vancini. Medv.: Giuliano Gemma, Gebrielle Giorgelli, Francisco Rabal. Prem.: Roxy 22. 9. 1969. Udl.: Dansk-Svensk Film. Længde: 90 min., 370 m, gul.

MEGLIO VEDOVA (Når enken er bedst), 1967. Instr.: Duccio Tessari. Medv.: Virna Lisi, Peter McEnery, Gabriele Ferzetti. Prem.: Husum Bio 13. 10. 1969. Udl.: ASA. Længde: 98 min., 2750 m, grøn.

OCCHIO PER OCCHIO, DENTE PER DENTE/DESTINO: ESTAMBUL 68 (Med dynamit i nævnerne) IT/SP, 1967. Instr.: Miguel Iglesias. Medv.: Giacomo Rossi Stewart (Jack Stuart), Lea Nanni, Monica Randall. Prem.: Park Teatret, Risskov 29. 9. 1969. Udl.: Panorama. Længde: 88 min., 2494 m, gul.

PROBABLITÁ ZERO (Fem tapre løver), 1968. Instr.: Maurizio Lucidi & Dario Argento. Medv.: Henry Silva, Riccardo Salvino, Katia hristina. Prem.: Palads, Odense 29. 9. 1969, Platan 17. 10. 1969. Udl.: Cinema. Længde: ca. 2600 m, hvid.

QUESTI FANTASMI (Spøgelser er ingen spøg) IT/FR, 1968. Instr.: Renato Castellani. Medv.: Sophia Loren, Vittorio Gassman, Mario Adorf. Prem.: Husum Bio 22. 9. 1969. Udl.: MGM. Længde: 92 min., 2775 m, grøn.

JAPANSKE:

TENGOKU TO JIGOKU (Himmel og helvede) – Se anm. i dette nummer.

SOVJETTISKE:

PERVYJ UCITEL (Den første lærer), 1965. Instr.: Andrej Michalkov-Koncalovskij. Cedv.: Bolot Belsenallev, Natalja Arinbassarova, Idris Nogaibaiev. Prem.: Camera 31. 10. 1969.: Dan-Ina. Længde: 2715 m, grøn.

SPANSKE:

POR QUE SEGUIR MANTADO/PERCHE UCCIDI ANCORA (Drab for dollars) SP/IT, 1965. Instr.: José Antonio de la Loma Hèrnandez. Medv.: Anthony Steffen, Evelyn Stewart, José Torres. Prem.: Platan 15. 9. 1969. Udl.: Panorama. Længde: 2450 m, gul.

VESTTYSKE:

SOMMERSPROSSEN (Skudhuller) DBR/IT, 1968. Instr.: Helmut Förnbacher. Medv.: William Berger, Helmut Förnbacher, Helga Anders, Prem.: Kino, Thisted 26. 9. 1969. Udl.: Obel. Længde: 87 min., 2457 m, gul.

blå bog

CLAUS IB OLSEN (f. 10.4.1943), læser »Filmkundskab« ved Københavns Universitet, hvor han tillige har fungeret som undervisningsassistent siden september 1969. Har skrevet til filmtidsskriftet »Dia Asta«. ... ASTRID PADE (f. 13.8. 1944), student fra Holte Gymnasium, exam. art. i film 1969, studerer nu teaterhistorie. ... FREDERIK G. JUNGERSEN (f. 1939), forprøver i fransk og russisk fra Københavns Universitet, har været filmanmelder ved »Jyllands-posten« fra 1965 til 1967, siden ved »Berlingske Tidende«. Frederik G. Jungersen har siden 1964 skrevet regelmæssigt i »Kosmorama«, og han har for Det danske Filmmuseum skrevet en bog om Walt Disneys tegnefilm-produktion. ... FLEMMING BEHRENDT (f. 1939), cand. mag. 1967 fra Københavns Universitet i Dansk og Kristendomskundskab. Flemming Behrendt har siden 1959 skrevet anmeldelser til månedsbladet »Kirke og Film« og siden 1966 været redaktør af tidsskriftet. Han er fast medarbejder ved Berlingske Aftenavis som filmanmelder, og har sideløbende hermed fungeret som medredaktør af radioens nu nedlagte »Filmkronik«. ...KIRSTEN STENBÆK (f. 1922), har siden 1967 instrueret filmene »Timelærer Nansen«, »Fantasterne«, »Nonnekysset«, »Frøken Julie 1970« og »Den gale dansker«. Kirsten Stenbæk var oprindelig maler og debuterede på Kunstnernes efterårsudstilling 1948, begyndte i 1959 som teatermaler og blev i 1962 sceneinstruktør. Hun var i 1963 medstifter af Collagetruppen, for hvilken hun har instrueret flere forestillinger ... GRANBERG (f. ?) opkaldt efter en københavnsk ballonskipper. ... NIELS JENSEN (f. 12. 11.1929), højskolelærer på Krogerup siden 1956, hvor han bl. a. underviser i film, har regelmæssigt skrevet i Kosmorama samt for Det danske Filmmuseum skrevet pjecen »Den første verdenskrig på film«. Endvidere artikler til adskillige blade og tidsskrifter, har netop fået udgivet bogen »Filmkunst«. ... JOACHIM ISRAEL (f. 9.6.1920), fra Tyskland til Sverige i 1938. Studerede børnepsykologi i Sverige og fungerede i årene 1947–1950 som børnepsykolog i Stockholm, i 1952 fil. lic. i filosofi og i 1956 fil. lic. i sociologi. Samme år fil. dr. og derefter docent ved Stockholms Universitet. 1963–68 forskerdocent i Uppsala og siden 1968 professor ved Københavns Universitet ... ULLA PRÆTORIUS (f. 7.3.1939), har studeret musik forud for psykologi. Siden 1959 amanuensis i kultursociologi med socialpsykologi som undervisningsområde... ANDERS BODELSEN (f. 11.2. 1937), landskendt, har studeret jura og økonomi på Københavns Universitet, debuterede i 1959 som forfatter med romanen »De lyse nætters tid« og har siden vekslet mellem romanarbejde og kritikervirksomhed. ... ØYSTEIN HJORT (f.1938), mag. art. i kunsthistorie ved Københavns Universitet, kandidatstipendiat samme sted. Filmanmelder ved dagbladet Information og i perioden 1967–69 redaktør af Kosmorama. ... JØRGEN PAULI JENSEN (f. 1929), orkestermusiker og pianist 1949–1962, 1961 cand. psych., 1961–64 klinisk børnepsykolog, 1964–68 universitetsadjunkt, 1968 amanuensis på Danmarks Lærerhøjskole. Jørgen Pauli Jensen fungerer nu som lærer i filmens psykologi og sociologi på Københavns Universitet. ... ELISABETH AMDISEN (f. 1941), journalist med speciale i film, teater og TV, medarbejder ved dagbladet Aktuelts kulturside. Elisabeth Amdisen har tidligere skrevet i Kosmorama om instruktøren Milos Forman.

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

	Anders Bodelsen	Per Calum	Martin Drouzy	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Jørgen Stegelmann
Himmel og helvede (Kurosawa)	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★		★★★	★★★	★★★	★★★★
Easy Rider (Hopper)	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★		★★	★★★	★
Butch Cassidy and the Kid (Hill)	★★	★★★		★★	★★	★★	★★	★	★★	★★★	★★	
Barnebruden (Bresson)	★	★★	★★★	★★★	★	★	★★★★	★★★	★	★★★		★
Jøden fra Kiev (Frankenheimer)	★★★		★	★★	★★	★	★★		★★	★★	★★★	
Serafino – skør med piger (Germi)	★★		★	★★	★★	●	★★			●	★	
Den første lærer (Michalkov - koncalovskij)			★★		★	★	★★			●		
Olsen-Banden på spanden (Balling)	★★			★	★	●		★	★★	●	★	
Isadora (Reisz)	●			●	★★	★	★	★★		★	★	★
Fodspor på månen (Gibson, Coe)					★	●				★★		
Tre går ikke op i to (Hall)	★★				●	★	★	★	★	●	★★	●
Slaget om England (Hamilton)	★			★	●	★				★		★
Krigens farligste kvinde (Lattuada)	★					●				★		
Hvad med os to? (Donen)						★	●	★		●		★
De fem og spionerne (Hedman)		★				●	●			★		
Verdens største klovn (Becker)		★				●						
Den gale dansker (Stenbæk)	●	●	★	●	★	●	●	★	★	●	●	
Erotissimo (Pires)	★			●	●	●		★	●	●		
Snigmordsbureauet (Dearden)	★	●			●		●					●
Ta' lidt solskin (Reenberg)		●				●		●				
Amerikanske undergrundsfilm:												
Scorpio Rising (Anger)	★★	★	★		★★	●	★	★★★	★★	★★	●	
A Movie (Conner)		●	★★		★	★		★	★	★	●	
Fireworks (Anger)	★	●	●			●	★	★★		●	●	
Cosmic Ray (Conner)		●	★			●		★		★	●	
Love Making (Brachage)	★					●						
Red Spring (Finne)	●	●	★			●	●	●		●	●	
Invocation of My Demon Brother (Anger)	★	●	●			●	★	★★		●	●	
San Francisco (Stern)	★	●			●	●		★				

16.årg. december 69 Kr.6.00