

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

NR. 1 OKTOBER 1954



Birger Malmsten og Doris Svedlund ser på farce-pastichen i Ingmar Bergmans »Fängelse« (1949).

INDHOLD:

Der er brug for os		2.
Højdepunkter	Asta Nielsen	3.
Japan i Venedig	Gavin Lambert	5.
Fra kulturens underverden	I. C. Lauritzen	7.
Filmanmeldelser:		
»Amor et Psyché«	Erik Ulrichsen	8.
»Jammin' the Blues«	Erik Wiedemann	9.
Capra-Kavalkaden	Johan Jacobsen	9.
»Det store eventyr«	Werner Pedersen	10.
Filmindex I (Sucksdorff)		11.
Museumsstøv		12.

DER ER BRUG FOR OS

»Når jeg sætter mig ned for at skrive en filmanmeldelse, sørger jeg for intet øjeblik at glemme, at det er idioter, jeg skriver for«. De bemærkelsesværdige ord faldt for ikke så længe siden fra en kendt københavnsk anmelders mund. Så egentlig kunne denne introduktion slutte her: Der er altså brug for os, der er brug for en kreds, som ikke anser læserne af en filmartikel for idioter, men for voksne mennesker, der kan stave og lægge sammen.

Men vore læsere har vel alligevel krav på at få noget mere at vide. Vi henvender os selvfølgelig i første række til filmentusiaster og ikke til filmfans, til det voksende antal mennesker, der ikke går i biografen for at slappe af, men for at erkende, for at lære noget om verden. Om titler kan der altid diskuteres længe, vi har valgt »Kosmorama« af tre grunde: For det første fordi ordet netop betyder: Udsyn over verden, noget, der viser verden, for det andet, fordi den første permanente biograf herhjemme hed »Kosmorama«, for det tredje, fordi det i vort startår er lige 50 år siden denne biograf blev oprettet.

Når vore medarbejdere sætter sig til skrivemaskinen, vil de sørge for intet øjeblik at glemme, at det er kunst, de skriver om. Man vil skimte forskellen mellem dette program og det til indledning citerede. Om alle film kaldes kunst, majoriteten dårlig kunst, eller om man kalder nogle af dem kunst, de andre underholdning — dette er en strid om ord, som vi ikke agter at lade os opholde af. Den fundamentale kendsgerning er, at film kan være kunstnerisk betagende, at filmen kan være en kunstart, at den har kunstneriske muligheder, love og begrænsninger. Det er heroppe fra, vi ser på tingene, og vi agter at blive stående, ikke — således som dagspressen er tilbøjelig til — at springe op og ned, at anlægge forskellige kvalitetsmål, efter om en film eksempelvis er dansk eller udenlandsk, om den lægger vægten på dans og sang eller på det psykologiske, kvalitet er kvalitet hvorsomhelst, afmagt er afmagt hvorsomhelst.

Det vil være kvaliteten og ikke afmagten, der i første række kommer til at fængsle os og inspirere os. Det store gros af standardprodukter vil vi ikke bruge megen tid på. Nogle psykoanalytisk og sociologisk interesserede kritikere er ganske vist meget optaget af netop disse film, men dilettanteriet smitter ofte af på deres refleksioner. Vi føler os ikke beføjede til at optræde som psykoanalytikere og sociologer, og da det kun er fra deres synsvinkler, der kan opnås de meget »spændende« resultater, holder vi os i det store og hele fra dårlige populære film (sådanne findes jo).

Vi starter beskedent, så vi har råd til at blive ved i lang tid. Vi mener ikke, at vi allerede har fundet den endelige og ideelle form, men hvis De hjælper os med at skaffe abonnenter, hvis vort oplag vokser, vil vi med tiden skaffe Dem en tykkere forside med farver og med tegnet hovede, mange flere sider og mange flere (og bedre) klicheer, finere papir, annoncer og meget andet dejligt.

HØJDEPUNKTER

Af ASTA NIELSEN



Blandt de instruktører, der har givet mig de største filmiske oplevelser, og som har været med til at gøre filmen som kunst indiskutabel, er *René Clair* en af de få — måske den eneste — som har forstået sublimt at komponere en kunstnerisk enhed af tone og billede. Hans »Millionen« synes mig forbilledlig. Stil, tale, musik og tempo smelter her sammen i en legende selvfølgelighed, der giver tilskueren følelsen af samtidig at sidde i en koncertsal, i et teater og foran et filmlærred. Med enestående musikalsk ynde er en letbenet handling hævet op i kunstnerisk plan med et klassisk musikstykke, uden at man eet øjeblik savner kontakt med filmens første krav: det visuelle. En række mesterlige René Clair-film fulgte efter »Millionen«.

Og jeg må nævne *de Sica*, »Cykeltyven«s herlige iscenesætter. Man vil huske historien om den fattige, ærlige mand, der får sin cykel stjålet og i sin uerfarenhed dækker sit tab ind ved at tilvende sig en anden, hvilket naturligvis resulterer i en straf, som den mere drevne tyv forstår at unddrage sig. Manuskriptet hævdede sig ikke over det sædvanlige, det gjorde derimod de Sicas iscenesættelse. Ægte og gribende går han tæt ind på livets grå hverdag, men med en højt begavet og følsom kunstners varsomhed, uden at forfalde til forløren sentimentalitet. Tilmed præsenterer han en uforglemmelig barneskuespiller så enkelt og betagende, at man synes at genopleve sin barndom og selv være den, der rammes af den ufortjente lussing, som den overnervøse fader stikker ham. Til min død vil jeg huske det efterfølgende billede, hvor man ser dem begge fra ryggen gå over en plads med uretfærdighedens store tomrum imellem sig. *Det* var film.

Så trænger *Orson Welles* sig på, manuskriptforfatter, instruktør og skuespiller i een person i »Den store Mand« (»Citizen Kane«). Orson Welles fremstiller heri den store, frygtede, ja forhadte amerikanske bladkonge fra dennes ungdom til op i tredserne. Betagende i hver af magtens faser, med millioner til rådighed, trampende over lig i sin karrieres march, opofrende og skuffet i sin kærlighed. Omgivet af eventyrlig luksus dør han i ensomhedens fattigdom, klyngende sig til et bardomsminde, der lukker døren op til hans inderste, hemmelige rum: Barnets drømme, han aldrig fik opfyldt. Hele dette register gennemlever han for vore øjne i kunstnerisk magtfuld fuldkommenhed. Hans iscenesættelse fængslede i hvert billede,

ikke een banal indstilling, hvert sekund fyldt med nerve, hver scene expressionistisk sprængladet, men ikke sprængende filmens love. Som manuskriptforfatter havde han noget uafviseligt på hjerte og sine meningers mod, hvorved han lagde sig ud med Amerikas samlede presse. Man lægger sig altid ud med dem, der føler sig truffet. Det er betydningsløst. Menne-sket, manden står der.

Geniet har også *sit* lotteri, der har lov til at have nitter. Hans »Othello« var en nitte. Det betyder intet. Orson Welles er et geni!

Med »Moulin Rouge« beviste instruktøren *John Huston*, at det er muligt at skabe et mesterværk alene ved hjælp af en fotograf, farver og atmosfære. Man fik gennem manuskriptet et højest mangelfuldt indtryk af Toulouse-Lautrecs liv, og indehaveren af Lautrecs rolle formåede ikke på noget punkt at give tilskueren indblik i dennes tragiske sjæleliv, dertil var han for unuanceret, det var som kunne han kun finde kraft til at fremstille den ydre, ulykkelige defekt. Men *John Huston* levendegjorde Lautrecs kunst som en aldrig før set vision. Hvert billede åndede Lautrec, tryllebundet fulgte man former og farver i legemliggjort optisk kontinuitet. Jeg var så henrevet, at tårerne løb mig ned over kinderne, det var, som sad jeg for første gang og så ind i filmens vidunderlige verden. En film med så komprimeret fransk atmosfære er næppe nogensinde før skabt. Og så var den endda ikke fransk.

Naturligvis kunne jeg nævne mange flere film og navne, der i årenes løb har bragt mig oplevelser, hvem kan nogensinde glemme *Chaplins* stumfilm »Guldfeber«, hvori han efter min mening nåede sin kunstneriske kulmination. Og hvem husker ikke *Emil Jannings'* magtfuldt indtrængende skikkelser, *Greer Garsons* Madame Curie og *Marlon Brando* som Antonius. Men man kunne fortsætte længe.

Stumfilm, tonefilm, tredimensional film og fjernsyn — gennem årene er der gjort forbløffende tekniske opfindelser, men en opfindelse kan kun bringe en idé. At gribe denne og udvikle den kunstnerisk er forbeholdt *enerne*. Thi idé kan først blive kunst gennem ånd.



FILMOLOGI

Sodomi?

Errol Flynn og »Mis Danmark«. Filmselskabet i London noget overrasket over den amerikanske Filmstjernes Planer.
(Overskrift i »Berlingske Tidende« 7. Okt.).

Personlighedsspaltning.

Ved den store »Humørets Parade« paa Lørdag i KB-Hallen kan unge Piger komme til at deltage i Konkurrencen om at blive »den danske Audrey Hepburn«.
(»Nationaltidende« 5. Okt.).

JAPAN I VENEDIG

Af GAVIN LAMBERT

Gavin Lambert, kendt af mange filminteresserede for sin fortrinlige redaktion af *Sight and Sound* — han har for tiden orlov, fordi han arbejder på iscenesættelsen af sin første film, »South« — skriver i denne artikel specielt til »Kosmorama« om de japanske film på festivalen i Venedig.

 Endnu en gang har den japanske indsats på en filmfestival haft åbenbarings karakter. I Venedig forevistes i år to kostumefilm, *Kenji Mizoguchis* „The Bailiff Dayu“ (Fogeden Dayu) og *Akira Kurosawas* „The Seven Samurai“ (De 7 samuraier), og indtrykket afrundedes med en samtidsstudie, „A Hotel at Osaka“ (Et hotel i Osaka), den sidste film af instruktøren *Heinosuke Gosho* (hvis „Four Chimneys“ (Fire skorstene) sidste år blev meget beundret i Berlin) før hans død.

Det er fortvivlende, at vi stadig ikke kender mere til japanske film; men de nævnte arbejder giver os sammen med et par andre, der er blevet vist ved forskellige festivaler, nogen hjælp. Først og fremmest er det nu muligt til en vis grad at placere *Kurosawa* (der iscenesatte „Rashomon“), at se ham som en instruktør, der på en interessant måde står midt imellem det gamle og det nye. Næsten alle japanske instruktører specialiserer sig enten i historiske eller moderne motiver. *Kurosawa* står ene om at skifte mellem de to kategorier, og hans film om nutiden („*Drunken Angel*“ (Den berusede engel) og „*Living*“ (At leve)) anses af japanske kritikere for at være hans bedste. Det er således øjensynligt, at de to store japanske filmtraditioner begge er *Kurosawas* stædet, og at han har kunnet hente næring i dem begge. Om de sociale tilstande lavede *Gosho* film allerede fra 1928, og den feudale fortid gjorde visse instruktører af samme generation — *Mizoguchi*, *Kinugasa* („*Gate of Hell*“ (Helvedes port)), *Yoshimura* („*Tale of Genji*“ (Fortællingen om Genji)) — til deres særlige områder. Og *Kurosawa*, der er 44 og iscenesatte sin første film for 10 år siden, kan nu iagttage de første varsler om, hvad *Georges Sadoul* (det måtte komme) har kaldt en „japansk neorealisme“, hvis mest bemærkelsesværdige film er *Kaneto Shindos* smukke og hu-

mane „*Children of Hiroshima*“ (Børnene fra Hiroshima).

Strålende er *Kurosawas* historiske film; og for hver ny han udsender, uddyber han sin forfinede anskuelse af de historiske motiver. Bortset fra hans tidlige „*Tora-No-O*“ (1945), en næsten fuldendt god 50 minutters filmatisering af et No-skuespil, behandler han klassisk materiale bevidst moderne og eklektisk. I „*Rashomon*“ anvendes psykologien som en operationskniv til blottæggelse af forholdet mellem mennesker, og filmen udvinder paradokser af en traditionel situation; og i „*The Seven Samurai*“ — der fortæller om, hvorledes en gruppe krigere frelser en landsby fra en røverbandes angreb — minder stilen hyppigt om den amerikanske western. Resultatet er en hurtig og handlingsmættet film, fuld af eventyr, fysisk udfoldelse, brutalitet og primitiv humor. Den er en virtuos præstation, men dog en anelse syntetisk.

Der er en tydelig forskel på disse film og „*The Bailiff Dayu*“ eller *Mizoguchis* forrige film, „*Ugetsu Monogatari*“. De er dybt forankrede i deres tid. De er lange, omstændelige, pikareske, rigt varierede i stemningerne og formede næsten som legender; fortællemåden er episk, skønt der fortælles nænsomt og intimt; der arbejdes med lange tidsafsnit, og filmene beskæftiger sig med mange forskellige sociale lag; det lykkes ved hjælp af kompositionen og instruktørens iagttagelsesevne at kalde middelalderens komplicerede forhold til live med en forbavsende rigdom af enkeltheder. Når *Kurosawa* udforsker en episode, spænder *Mizoguchi* over en hel saga. Da idiomet er så nyt og mærkeligt, er det vanskeligt at finde et sammenligningsgrundlag, men *Mizoguchis* film fik mig til at tænke på *Karen Blixens* „*Syv fantastiske Fortællinger*“. Hos begge følte jeg, at en dør åbnedes for mig med en magisk nøgle — i begge tilfælde befinder vi os både på virkelighedens og den poetiske fantasys plan.

I „Gate of Hell“ er noget lignende gennemført, blot begrænser Kinogasa i højere grad sit emnes omfang, og hans stil er mere bevidst formel og dekorativ. Brugen af farven, der er ypperligt kontrolleret over hele skalaen — fra det afdæmpede til det overdådigt sensuelle — og rytmens koncentrerede langsomhed gør, at filmen næsten virker hypnotisk. For Mizoguchi er den feudale fortid en periode med mange uroligheder og voldsomme kontraster, men i „Gate of Hell“ er den først og fremmest en periode med betagende aristokratiske ritualer: Hofetikettens intrikate karakter og dens urokkelighed danner baggrunden for et fordækt, men magtfuldt trekantsdrama, og genspejler nationale egenskaber. Resultatet bliver noget i retning af en orientalsk broderet „Fyrstinden af Clèves“.

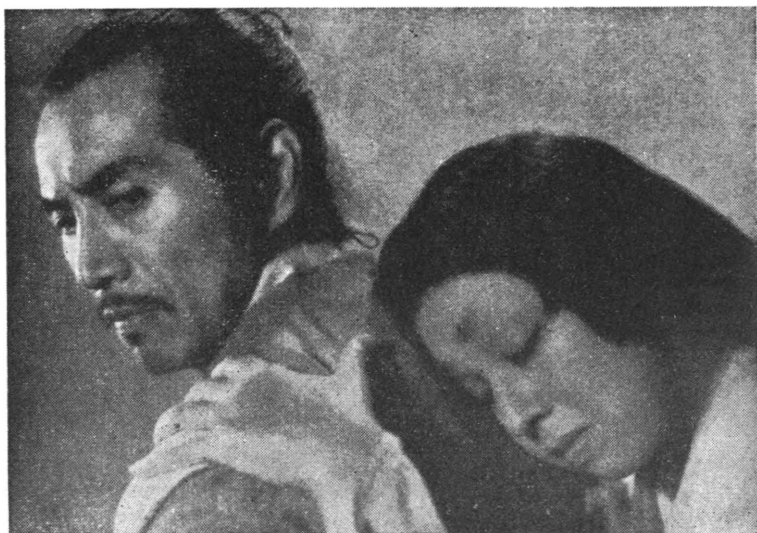
*

I Goshos „A Hotel at Osaka“ øjner man en stil med ganske andre mål. Denne film, der foregår i industribyen Osaka skaber et bittert melankolsk tvær-snit af den moderne tilværelse i en skilddring af personalet og gæsterne på et lille hotel. Filmen har en dramatisk svag-hed; hovedpersonen, en gådefuld, reser-veret ung mand fra Tokio, som alle de andre føler sig tiltrukket af uden at vide hvorfor — nogle forvandles ved kontak-

ten, andre er og forbliver sløve og upåvir-kelige — føres for passivt gennem filmen. Man forstår hans funktion — han er den eneste, der har øje for de tragedier, som udspilles omkring ham, og han be-tragter dem gennem et slør af en let, fatalistisk *tristesse*, der tydeligvis også er instruktørens, men han mangler sub-stans — han er ikke selv noget. Iøvrigt kun ros. Temaet — den vestlige industri-alismes sammenstød med et kontempla-tivt, ritualdyrkende orientalsk folk og de mange deraf følgende problemer — er jo i sig selv fængslende; og det be-handles med en blid, særdeles tiltræk-kende menneskelighed. Fortællestilen er smidig og dybtgående, og de strukturelle krav, man må stille til en episode-fortæl-ling, opfyldes med konstant sikkerhed.

Her er der altså tale om en japansk instruktør, der bruger metoder, som er velkendte i europæisk film; og det må man gå ud fra, at Kurosawas moderne film, som vi endnu ikke har set, også gør. Der er i øjeblikket kun yderligere at tilføje, at man gerne ville se mange, mange flere japanske film. Foreløbig er det forbløffende, at enkelte nye eksempler kan fortælle så meget.

De engelske titler på de japanske film er bibeholdt, fordi det ofte er dem, der findes rundt om i littera-turen. —



Fra Kurosawas „Rashomon“, den eneste af de store japanske film, der er set herhjemme.

FRA KULTURENS UNDERVERDEN

Af I. C. LAURITZEN

Geoffrey Wagner: Parade of Pleasure. A Study of Popular

Iconography in the U.S.A.

London 1954.

Geoffrey Wagner er en ung, intellektuel, konservativ og oxforduddannet englænder, der af tilbøjelighed har slået sig ned i USA, hvor hans intellektualisme, hans konservatisme, hans Oxford-lærdom, hans britiske begreber om anstændighed og *fair play* og hans Amerika-begejstring er kommet på en hård prøve ved konfrontation med den kommercielle kulturs vidstrakte underverden.

Efter den bog at dømme, han har skrevet om det moderne Amerikas folkekunst — kriminal- og krigsfilm, kulørte tegneserier, pin-up magasiner, television og detektivromaner — har oplevelsen været et chok, der har rystet alle fuger løse i hans velfunderede verdensbillede. Desperat klyngende sig til sine medbragte idealer søger han, ind imellem sine i sandhed rystende eksempelsamlinger og „kliniske“ beskrivelser, at bortforklare og bagatellisere de foruroligende fænomener, han selv har fremdraget. Dette gør begribeligvis bogens ræsonnerende partier temmelig problematiske. Men det ændrer ikke den kendsgerning, at det er et anseligt og overordentlig interessant materiale, forfatteren har samlet.

På dette sted vil det være naturligt at samle opmærksomheden om det første af bogens fire hovedafsnit, det, hvori Wagner beskæftiger sig med fænomenerne sex og forbrydelse i amerikanske film. Han tager sit udgangspunkt i en analyse, som en af New Zealands filmcensorer har foretaget af 100 tilfældigt valgte film, hvoraf 70 amerikanske og 30 engelske. Denne fandt i disse film af alle genrer et gennemsnit af 6,6 forbrydelser og voldshandlinger pr. film, mens tallet for de amerikanske alene var 7,8 og for de amerikanske westerns dobbelt så stort.

Wagner illustrerer statistikken tal med „slående“ eksempler fra en række nyere film og fremdrager en del karakteristiske fænomener, som optræder i intim forbindelse med den pågældende brutalisering af filmene. Han skitserer virkningsfuldt udviklingen fra forrige tiders velklædte og faderligt beskyttende gentleman-helt (*Herbert Marshall, Clive Brook, Charles Boyer*) gennem gradvis afklædning, kropsforherligelse og ørefigenuddelende kurtiseren (*Clark Gable, Robert Taylor, Tyrone Power*) til øjeblikkets muskelspillende, animalske og supermandbeslægtede handyrsideal (*Alan Ladd, Burt Lancaster, Marlon Brando* og — i karikatur — *Richard Jaeckel* som collegepigeidealet i „Kom tilbage lille Sheba“). Fra hjerne til krop, fra erotik til sexualitet. Han dokumenterer, hvorledes antikommunistiske, antiengelske og antiintellektuelle tendenser indgår i forråelsesprocessen og giver den farlige perspektiver. Han bemærker rigtigt — om ikke som den første — at afskyeligheden og smittefaren ved filmens brutalitet ligger mindre i selve voldshandlingerne end i den affektløse og uinteresserede selvfølgelighed, hvormed de udføres af de handlende og betragtes af de passivt tilstedeværende. Han iagttager voldsmentalitetens expansion til det såkaldt svage køn, både som nydende ofre og ydende slagsmålsdeltagere. Og han søger — og finder delvis — en forklaring på de fremdragne tendenser i filmindustriens monopolistiske koncentration og producenternes fejlslutninger fra egen til publikums „smag“.

Der er lidet eller intet nyt i Wagners iagttagelser, og han lægger ikke skjul på sine talrige lån fra tidligere litteratur: *Hortense Powdermakers* „Hollywood, the Dream Factory“, *Gilbert Seldes* „The Great Audience“, *Kracauers* „From Caligari to Hitler“, *Wolfenstein* og *Leites* „Movies. A Psychological Study“ m. fl. Der er heller ikke nogen klar linje i hans springende fremstilling af emnet. Men der er masser af fortrinligt illustreret stof til oplysende og foruroligende eftertanke.

VI HAR FOR NYLIG SET DEN MEST EROTISKE DANSKE FILM

Amor et Psyché.

Produktion: Søren Melson 1953.

Med støtte af undervisningsministeriet.

Tegninger etc., etc., etc., etc.: Søren Melson.

Musik: Leonard.

Farver: Gevacolor.

Teknik: Nordisk Film Junior.

Måske nogle af de danske filmdokumentarister bl. a. eller endda først og fremmest dyrker eksperimentalfilmen for her at få afløb for al det, der i hvert fald i dag forekommer tabu i den statssignede dokumentarfilm: Det personlige pjank, lysten til at chokere, den poetiske drift, viljen til at hitte på, behovet for varme. Det ligesom skaber balance efter billedrækker om drænrør og stålvalseværker.

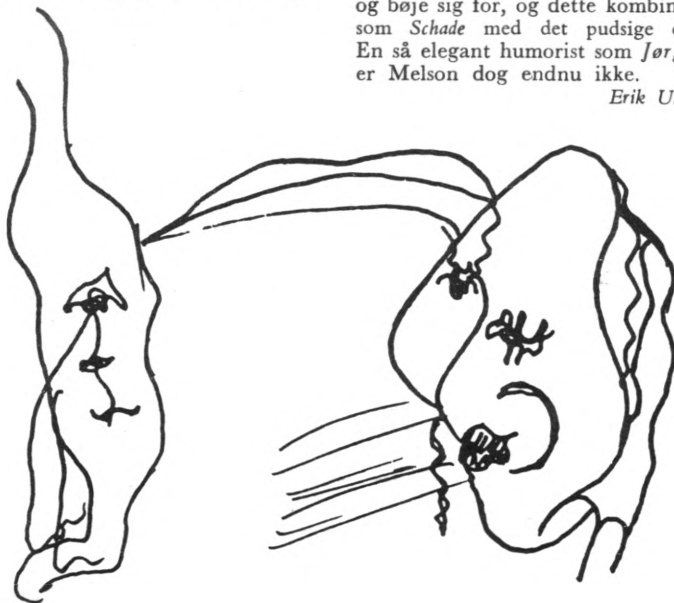
Ikke mindst *Søren Melson*, der vist ikke er altfor tilfreds med den danske dokumentarismes udvikling, ægger til tanken. Se f. eks. på hans instruktørarbejde i 1948: „Biblioteket er aabent“, „Taa-ren“, „Rumstudier I-II-III“, „Punkt Præludium“, „Om Rationalisering“ — er det ikke, som de tre midterste titler fortæller om behagelig ro til selvvalgt arbejde, medens de andre provokerer glo-

sernes pligt, rutine, trædemølle, midler til livets ophold. Muligvis vil Melsons bevidsthed protestere, næppe hans underbevidsthed.

Hvorom alting er, Melsons mig bekendt sidste film, den farvede „Amor et Psyché“ (man er næppe berettiget til at gøre sig lystig over, at titlen er på fransk — det er internationalt, denne slags film må hævde sig) er en romantisk eskapade, den mest erotiske af alle danske film (de danske stumfilm 1910—1914, „Heksen“ og „Det definitive Afslag paa Anmodningen om et Kys“ iberegnet). Ikke mærkeligt, at den da er Melsons mest mennesskeligt hede eksperiment, en entusiastisk hyldest til den fysiske elektricitets mysterier, vulgær og forfinet, anatomisk og abstrakt, brunstig og sværmerisk, meget dansk i sine kontraster.

„Lækre legemsdele“ danser stiliserede på lærredet, maskuline og feminine figurer mødes, livets sitren fornemmes. Vel er der trods stiliseringen tendenser til at lave lærebog i anatomi, men disse tendenser bliver næppe for fremherskende, i hvert fald er Melson ikke havnet i det perspektivløst illustrerende. I hans urolige streger og flader er elskovens veje en livsgåde, man har at undre sig over og bøje sig for, og dette kombinerer han som *Schade* med det pudsige og sjove. En så elegant humorist som *Jørgen Roos* er Melson dog endnu ikke.

Erik Ulrichsen.



DET KAN ALTSÅ GØRES

»JAMMIN' THE BLUES«. (Forfilm til »3 Sømænd og en Pige«).

Produktion: Warner Bros. 1944.

Iscenesættelse: Gjon Mili.

Foto: Robert Burks.

Det er en sørgelig kendsgerning, at jazzen og filmen, der er som skabt for hinanden, kun sjældent er blevet forenet under kunstnerisk tilfredsstillende vilkår. Når kortfilmen »Jammin' the Blues« hører til de yderst få kunstnerisk helstøbte jazzfilm, beror det i første række på, at ledelsen af optagelserne er lagt i hænderne på »Life«-fotografen *Gjon Mili*, som dels har arbejdet uden nogen kommerciel bagtanke, dels har haft den fornødne fornemmelse for sit emne.

Musikken er blevet gjort til centrum for opmærksomheden, der er ingen distraherende kulisser, blot en mørk udefinerbar baggrund, som den sivende cigaretrøg tegner sig imod, eller en lys baggrund, der lige så lidt har karakter af massiv væg. Og når jitterbugparret indføres, er det ikke for at bortlede opmærksomheden fra musikken, men for at vise en ny side af den: Kontrasten mellem den spillende, men næsten ubevægelige tenorsaxofonist i baggrunden og de dansende i forgrunden.

Både musikere og instrumenter gør sig i billedet, er fotogene. Musikerne fordi de har jazzmusikeres fulden afspændthed og dermed den negligieren af kameraets tilstedeværelse, som virker mest ægte, instrumenterne fordi de har en bestemt billedfunktion, fordi de ikke blot »refereres«, men ligefrem får til-delt bestemte roller.

Vigtigt er det naturligvis også, at man har valgt musikere af kvalitet og ikke populære schlager-kværnere. *Le-ster Young* (den første tenorsaxofonist) og de to trommeslagere (*Sidney Catlett*, afløst af *Jo Jones*) hører til jazzens betydeligste musikere, og de øvrige musikere vil også være velkendt af jazzfolk: Trompetisten *Harry Edison*, pianisten *Marlowe Morris*, guitaristen *Barney Kes-sel* (den eneste hvide i selskabet), bas-sisten *Red Callender* og senere *John Simmons*, samt tenorsaxofonisten *Illinois Jacquet*. Kun sangerinden *Marie Bryant* virker (musikalsk set) lidt overflødig.

Hvor mange andre jazzmusikere havde man ikke gerne set foreviget på denne måde: *Armstrong, Tatum, Parker, Bechet, Hodges, Bud Powell*. Men man får vist resignere. Og være glad over, at det i hvert fald een gang er demonstreret, hvor godt jazzen og filmen kan klæde hinanden.

Erik Wiedemann.

MIN CAPRA-KAVALKADE

Filminstruktøren og biograf-direktøren Johan Jacobsen er ved at afslutte sin Capra-kavalkade på Triangel. Vi har bedt ham fortælle lidt om sine grunde til at tage filmene op og sit syn på Capra.

»Lady for en Dag«, 1933.

»Det hændte en Nat«, 1934.

»En Gentleman kommer til Byen«, 1936.

»Tabte Horisonter«, 1937.

»Du kan ikke tage det med dig«, 1938.

»Mr. Smith kommer til Washing-ton«, 1939.

Hvorfor kører man en *Frank Capra*-kavalkade? Af fire årsager. 1) Han er altid noget om det samfund, han lever den ene af verdens to bedste filmlyst-spil-instruktører. 2) Hans film fortæller i. 3) Hans bedste film giver altid penge. 4) Det er morsomt for en leder af en biograf at kunne give den del af publi-kum, der har interesse ud over to timers underholdning pr. gang, dette samlede vue over toppunkterne i en ovenud be-gavet instruktørs karriere.

Capra-kavalkaden har samlet et publi-kum langt ud over, hvad jeg havde ven-tet, og for at sætte et interessant punktum slutter jeg nu af med opførelsen af »Lady for en Dag«, som Colombia med ret stort besvær har fremskaffet en ny kopi af.

Det er efter min mening den film, der første gang viste de egenskaber hos *Frank Capra*, som gjorde ham til en så frem-ragende filminstruktør.

Ved gennemgangen af de seks Capra-

film, vi nu har vist, slår det en, at han i en helt usædvanlig grad altid har haft en hårfin fornemmelse for, hvor meget hans stof kan bære. — I sine herligt skiftende tempi svinger han mellem en usædvanlig dvælen ved visse ting og en rap, knap knaldperlestil, der tager vejret fra en. Hans største mesterværk er vel „Mr. Smith kommer til Washington“ — hvor det på tværs af alle dramatiske love lykkes ham at holde en i fuldstændig åndeløs spænding ved i detaljer at

beskrive, at der intet sker. — Det er frækt og fantastisk — personlig får jeg hovedpine, svedbølger på panden og ondt i halsen, medens James Stewart kæmper sig gennem sin 23 timer lange enetale i Senatet, og tænker man på hele filmens tema — afsløringen af en korrupt senator — bliver man lidt vemodig ved tanken om de mere tandløse tidsfordriv, som siden da har udgjort i hvert fald 90 procent af hele verdens filmproduktion.

Johan Jacobsen.

MENNESKETS VILKÅR

DET STORE EVENTYR

Produktion: Arne Sucksdorff 1953.
Manuskript, instruktion, kamera:
Arne Sucksdorff.

Produktionsledelse og lyd: Niels-Gustaf Örn.

Musik: Lars-Erik Larsson.

Medvirkende: Anders: Anders
Nohrborg, Kjell: Kjell Sucksdorff,
fiskeren: Holger Stockman, faderen:
Arne Sucksdorff.

Arne Sucksdorff er blevet kaldt filmens store naturlyrker. Karakteristiken er affødt af hans skønheds- og stemningsmættede foto og hans ultranære naturiagttagelser. Men den er misvisende. I Sucksdorffs film er der andet og mere end poesi og dokument. Der er også drama i dem, og just i dramaet ligger deres idé gemt. Således også i *Det store Eventyr*. Det er absurd og fornærmende blot at betragte den som en charmerende naturfilm „for hele familien“. Den er ikke bare en rørende historie om to knægtes rørende forhold til en odderunge. Der er en tanke bag historien, og filmen må dømmes som udtryk for denne tanke.

I *Eventyret* mødes en række temaer fra tidligere Sucksdorff-film: fra *En kløven* verdens naturens brutalitet, fra *Gryning* og *Skuggor över snön* mennesket som naturens fjende (stærkere akcentueret i filmens originale svenske version), fra *Vinden från väster*, *Den drömda dalen* og *Människor i stad* barnet som ufordærvet natur. Men temaerne gentages ikke slet og ret, de er føjet sammen i et nyt mønster. *Eventyret* er den første af Sucksdorffs film, der har plads både til idyllen og til fortvivlelsen. Den op-

hæver ikke spaltningen i naturen mellem liv-død, idyl-kamp, fryd-smerte, skønhæsligt, godt-ondt, men den erkender den og akcepterer den som en forudsætning mellem mange andre for livets store eventyr. *Det store Eventyr* slutter trods tabet af Utti med drengenes åbne smil til hinanden ved synet af tranetrækket. Smilet er som kunstnerisk effekt næppe rigtig bærekraftigt, men det er en klar visuel formulering af Sucksdorffs mening med filmen: et ja til de vilkår på godt og ondt som livet byder sine skabninger.

Det store Eventyr er Sucksdorffs mod-neste og mest virkelighedsnære film. Det er ikke det samme, som at den som kunstværk er den mest vellykkede. I kortfilmene kunne han nøjes med enkle entydige dramatiske motiver, som fik mytens perspektiv gennem den mættede poesi. Langfilmen har krævet en bredere gennemført historie, d.v.s. at det dramatiske har meldt sig for Sucksdorff som æstetisk problem. Men det problem har han ikke ganske haft held til at løse. Filmens tråd tages op for sent, det naturskildrende er dermed fra begyndelsen i for høj grad kommet til at stå ved siden af den centrale handling, odderhistorien. Der er storartede dramatiske episoder i filmens lange beskrivende partier (rævescenerne, tjurernes spil etc.), men de har ikke nogen nødvendig funktion i selve forløbet. Derfor splitter de filmen i stedet for at nitte den sammen. I det poetiske og det dokumentariske er Arne Sucksdorff aldrig nået højere end i *Det store Eventyr*, men kortfilmens dramatiske stramning fik han ikke overført til sin første langfilm. Derfor forbliver *Människor i stad*, *En kløven* og *Vinden och floden* højdepunkterne i hans kunst — indtil videre.

Werner Pedersen.

FILMINDEX I

Det er hyppigt vanskeligt, undertiden helt umuligt, ved hjælp af de tilgængelige håndbøger at skaffe sig pålidelige lister over selv kendte instruktørers produktion. Derfor bringer vi en serie filmindeks, og vi begynder med Arne Sucksdorff, hvis første lange film, »Det store Eventyr«, for ikke så længe siden havde premiere i København. ARNE SUCKSDORFF ved W. P.

A. S. om dyrene:

»Menneskers følelser for dyr forekommer mig ofte suspekter. Samtidig med at de er sentimentalt interesseret i dyrenes beskyttelse, degraderer de dem til en slags skovens spasmagere, noget man bare kan le ad. Jeg synes det er en virkelighedsfjern og ussel indstilling. Sammenligninger mellem mennesker og dyr falder ikke altid ud til menneskets fordel. Dyrene har en naturlig værdighed, som det voksne menneske ofte mangler. Og en ræv f. eks. er altid så forbandet meget ræv, men det er ikke altid, at et menneske er så forbandet meget menneske.«

Af interview med A. S. efter premieren på *Det store Eventyr*.

Hvor intet andet er bemærket, har Arne Sucksdorff været filmenes forfatter, instruktør og fotograf. De to årstal efter hver film betegner henholdsvis produktionsåret og det svenske premiereår. De med * mærkede film forefindes i 16 mm kopier i Danmark.

AUGUSTIRAPSODI. 1939—1940. Producent: Folkfilm.

DIN TILLVAROS LAND. 1940—1941. Producent: Folkfilm. Manuskript: Harry Martinson. Instruktion: Johan Falck. Musik: Erik Bauman, Erland von Koch, Albert Löfgren. I Danmark: *Sommer i Sverige*, 1954.

EN SOMMARSAGA. 1941—1943. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Gunnar Johansson samt en afdeling af Lars-Erik Larssons Pastoralsuite.

*VINDEN FRÅN VÄSTER. 1942—1943. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Gunnar Johansson. I Danmark: *Vinden fra Vest*, 1950.

SARTVID. 1942—1944. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Gunnar Johansson.

*TRUT. 1944—1944. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Hilding Rosenberg. I Danmark: *Rovmågen*, 1949.

*GRYNING. 1944—1945. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Yngve Sköld. I Danmark: *Morgengry*, 1949.

*SKUGGOR ÖVER SNÖN. 1945—1946. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Erland von Koch. I Danmark: *Bjørnejagten*, 1949.

*MÄNNISKOR I STAD. 1946—1947. Producent: Svensk Filmindustri for Svenska Institutet. Musik: Stig Rybrandt. I Danmark under originaltitlen 1949.

*DEN DRÖMDA DALEN. 1947—1948. Producent: Svensk Filmindustri for Landslaget for rejselivet i Norge. Musik: Erland von Koch. I Danmark: *Bag de blånende Fjelde*, 1952. Også: *Soria Moria*.

EN KLUVEN VÄRLD. 1948—1948. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Fantasi af Joh. Seb. Bach.



Arne
Sucksdorff

UPPBROTT. 1948—1949. Producent: Svensk Filmindustri. Kamera: Martin Bodin. Musik: Julius Jacobsen, Sune Östling. Koreografisk rådgiver: Birgit Cullberg. I Danmark: *Zigeunerne bryder op*, 1950.

STRANDHUGG. 1949—1950. Producent: Svensk Filmindustri for Svenska Turisttrafikförbundet og Svenska Institutet. Musik: Erik Nordgren.

*ETT HÖRN I NORR. 1950—1951. Producent: Svensk Filmindustri for Marschalorganisationen. Musik: Hilding Rosenberg. I Danmark: *Det levende Norden*, 1952.

*INDISK BY. 1951—1951. Producent: Svensk Filmindustri for »Kooperativa förbundet«. Musik: Erik Nordgren. I Danmark: *Indisk landsby*, 1954.

VINDEN OCH FLODEN. 1951—1953. Producent: Svensk Filmindustri. Musik: Originaloptagelser fra Kashmir. I Danmark: *Vinden og Floden*, 1952.

DET STORA ÄVENTYRET. 1951—53—1953. Producent: Arne Sucksdorff. Produktionsledelse og lvd.: Niels Gustaf Örn. Musik: Lars-Erik Larsson. I Danmark: *Det store Eventyr*, 1954.



Fra »Fängelse«s farce-pastiche, som Birger Malmsten og Doris Svedlund på forsiden følger spændt.

MUSEUMSSTØV

Ved gennemgangen af »diverse ukendte film« har museet konstateret, at en meget smukt farvetonet »ørkenfilm« er identisk med den amerikanske »The Garden of Allah« fra 1916. Filmen er produceret af

pionerselskabet Selig Film og instrueret af dette selskabs chefinstruktør Colin Campbell. Filmen er den første af de tre filmatiseringer af Robert Hichens' roman »Allahs Have«.



Ansvarshavende redaktør: Ove Brusendorff. — Redaktionssekretær: Erik Ulrichsen