

KOSMORAMA 14

DET DANSKE FILLMUSEUMS TIDSSKRIFT

JANUAR 1956 - 2. ÅRG.



MUSICERENDE RØVERE: Alec Guinness, Peter Sellers, Danny Green, Herbert Lom og Cecil Parker i Mackendricks nye Ealing-komedie »The Ladykillers«, der er skrevet af amerikaneren William Rose, manuskriptforfatteren fra »På Weekend med Genevieve«.

Vi foreslår (1955's bedste film)	74
Nye billeder	75
Film Forum af Johs. Møller	76
Stroheim og Enken af Jacques Ledoux	77
Ruttmann, Vigo, Jennings af Jerker A. Eriksson	78
Interview med Lattuada ved Wladimir Winde	82
Eventyret om den kønne ælling (Ekman: »Den vackra ankungen«) af Werner Pedersen	83
Film anmeldelser:	
»Ballettens Børn«, »Samba otte ala rotante« og »Hvor Bjergene sejler« af Erik Ulrichsen	84
»Mørkets Eskadrille« af Werner Pedersen	85
»Det tossede Hus« af Ib Monty	86
»East of Eden« af Erik Ulrichsen	87
»La valigia dei sogni« af Marguerite Engberg	87
Filmindex XIII (Karl Roos)	88

VI FORESLÅR

Vi foreslår følgende statusopgørelse for 1955:

Årets bedste var „Robinson Crusoe“ af *Luis Bunuel*. Den var „klassisk“ og moderne, almenmenneskelig og sær, pietetsfuld og personlig, prosaisk og poetisk — uden at der fornemmedes en dualisme, en spaltning. Jo, vi står fast ved betegnelsen „et mesterværk“.

Meget højt sætter vi *de Sicas* „Umberto“, det mest konsekvent neorealistiske værk hidtil — *René Clément*s „Don Juan i London“, en slyngelkomedie, der godt kan nævnes i samme åndedrag som *Manns* „Felix Krull“ — og *Kinugasas* „Ingen kan tvinge et Hjerte“, i hvilken den ydre skønhed og den moralske blev til eet.

Udadtil blev 1955 et triumfens år for Danmark — førstepremier i Venedig til „Ordet“ og „Hvor Bjergene sejler“. Men vandtes der meget indadtil? Var der i de to film mennesker, som kom os så nær som *Bunuels* *Robinson* eller *de Sicas Umberto*? Var der ikke både hos *Dreyer* og *Bjarne Henning-Jensen* mere dvælen i billedernes skønhed end sundt for helheden? „Kosmorama“ foretrak *Astrid Henning-Jensens* mindre ambitiøse fortsættelse af den bevidst barnlige eventyrstil fra „Palle alene i Verden“: „Ballettens Børn“. Begrundelse forsøges givet i anmeldelsen i dette nummer. Under alle omstændigheder fyldte Danmark i billedet som ikke i en lang årrække.

Fra England kom den habile „Skotten og Skuden“ af *Mackendrick*. Frankrig: Vedrørende „French Can-Can“ af *Renoir* og „Madames Juveler“ af *Ophuls* var der splid inden for vore egne rækker; i hvert fald har begge instruktører skabt større ting. *Dassins* „Guld på Gaden“ indeholdt et overordentligt dygtigt iscenesat indbrud. Polen overraskede med den i det store og hele

meget smukke „De farlige År“, og Italien søgte nye veje med „Sansernes Rus“, „La Strada“ og „Napoli-Karrusellen“, vi indtager uden tøven det særstandpunkt (i Danmark og kun der) at holde mest af den første og den sidste.

Hollywood er det vanskeligst at give en fair bedømmelse af herfra under blokaden — „Carmen Jones“ var den bedste nye amerikanske film, vi så i 1955, og den så vi i Landskrona.

Blandt årets største skuespillerpræstationer var *O. E. Hasses* *Canaris* og *James Robertson*s *Justices* kaptajn i „Lille Doktor til Søs“ — for en gangs skyld spillede *Justice* uden sødt skælmeri.

Det er en lidt delikat opgave at placere vore egne premierer på nyere film i denne sammenhæng, lad os nøjes med at nævne nogle af dem, vi var mest glade for at kunne vise: „Der Verlorene“, „La Terra Trema“, „Les Anges du Péché“, „Manèges“, „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“ og „Il Cap-potto“.

Et godt år trods (på grund af?) blokaden.

★

»The National Film Archive« i London har indbudt 5 udenlandske filmmuseumsfolk til i »The National Film Theatre« at vise hver en af de film fra deres samlinger, de sætter særlig højt. *Iris Barry* fra »The Museum of Modern Art Film Library« i New York har valgt *Sjöströms* fremragende »The Wind«, som vore medlemmer også vil komme til at se i år, *André Thirifays* fra filmmuseet i Bruxelles medbringer *Pabsts* »Tagebuch einer Verlorenen« med den blændende *Louise Brooks*, *Henri Langlois* »La Cinémathèque Française« foreviser »L'Enfant de Paris« fra 1910 af *Léonce Perret*, *Jan de Vaal* fra det hollandske filmmuseum foreviser »Überfall« og »Menschen am Sonntag«, og *Ove Brusendorff* har valgt *Dreyers* »Præstankens«. *Ernest Lindgren* selv (Lederen af »The National Film Archive«) spiller *Jutzis* »Mutter Krausen's Fahrt ins Glück«. Det er meningen senere at invitere andre medlemmer af FIAF — filmmuseernes internationale organisation — til London med udvalgte film.

En edderkoppesag.
(»Cinema Nuovo«).





GÉRARD PHILIPPE
I »LES GRANDES
MANOEUVRES« —
DEN NYE CLAIR

NYE BILLEDER

VED A. PLANETAROS

GORE VIDAL, der skrev »Byen og Søjlen«, arbejder i øjeblikket på et filmmanuskript over fjernsynsstykket »The Catered Affair« af PADDY CHAYEFSESKY, »Marty«s forfatter.

HENRY KING er ved at iscenesætte RODGERS og HAMMERSTEINS musical »Carousel«. Blandt de medvirkende: GORDON MAC RAE, SHIRLEY JONES, ROBERT ROUNSEVILLE og BARBARA RUICK.

★

Amerikaneren CYRIL ENDFIELD, der iscenesatte den sympatiske »Dommer Lynch«, er nu i England. Han har købt filmrettighederne til WAUGHS »Godt Stof« og regner med at komme i gang med filmen til foråret, efter at have iscenesat et par andre film.

★

FRITZ KORTNER er i Østrig blevet færdig med sin tredje filmiscenesættelse: »Sarajevo« — om mordet, der var med til at starte første verdenskrig. Manuskriptet er af ROBERT THOEREN, og flere af Burgtheaters bedste skuespillere har roller i filmen.

★

Den tyske instruktør ALFRED WEIDEMANN, hvis »Canaris« ejede en moderne tone,

der er sjælden i tysk film, har iscenesat en kriminalfilm, »Alibi«, med den fortræffelige O. E. HASSE, der spillede titelrollen i »Canaris«.

HELMUT KÄUTNER er i gang med at optage »Ein Mädchen aus Flandern«, om en belgisk pige og en tysk soldat, der forelsker sig i hinanden under første verdenskrig. Hovedrollerne spilles af NICOLE BERGER og MAXIMILIAN SCHELL (broder til MARIA).

★

CAVALCANTI skal i Zagreb iscenesætte en film om matrosernes oprør i Boka Kotorska i 1917.

★

LARS-ERIC KJELLGREN har for Svensk Filmindustri iscenesat »Våld«, som er baseret på INGVAR WAHLÉNS roman, der handler om en gruppe infanterister i årene 1938—40. Filmen betegnes som antimilitaristisk, og nogle kritikere viger ikke tilbage for at sammenligne den med »Intet Nyt fra Vestfronten«. Man ser i »Våld« bl. a. DORIS SVEDLUND, SVEN-ERIC GAMBLE, LARS EKBORG og HELGE HAGERMAN.

★

SØREN MELSON og den unge kunsthistoriker ERIK FISCHER arbejder på en film over GOYAS serie »Les désastres de la guerre«, tidligere taget under filmisk behandling af PIERRE KAST.

FILM FORUM

AF JOHS. MØLLER

For radioens Film Forum lå der i den italienske „filmuge“ nogle oplagte stofmuligheder, som redaktionen da heller ikke havde været sen til at benytte sig af. Lytterne fik et interessant indblik i italiensk films øjeblikkelige status og fremtidsmuligheder gennem udtalelser af et par af de instruktører, der gæstede København. Disse oplysninger om situationen i et af efterkrigstidens førende filmlande blev siden fulgt op med førstehåndsindtryk af fransk film idag i en samtale med den unge kortfilminstruktør *Henning Carlsen*. Og til sidst hørte man om det arbejde, der herhjemme gøres for at præsentere skoleungdommen for lodig filmkunst.

På denne måde blev 1955's sidste Film Forum det bedste, vi længe har hørt og noget i retning af, hvad det gerne skulle være: internationalt og alsidigt orienterende, åbent over for filmens pædagogiske muligheder, hævet over tarvelige hjemlige spekulationer, som det ved gud ikke har mindste forpligtelse til at beskæftige sig med.

Ganske oplysende var den indkredsning af begrebet neorealisme, som instruktøren *Alberto Lattuada* foretog i sin tale under filmfesten. Han betonede, at neorealisme ikke er en italiensk specialitet og ikke en skole. I samme øjeblik, noget danner skole, betyder det døden for kunsten. Det lille ord neo markerer blot de italienske filmfolks fornyede intense stræben mod sandheden,



Ettore Giannini.

mod virkeligheden. Og realismen har naturligvis, som *Lattuada* fremhævede, mange sider. I sin bedste form bringer den en ukonventionel analyse af det virkelige liv, idet den føler sit ansvar overfor samfundet og den moderne kultur.

Overfor de vanskeligheder, der truer en sådan ærligt stræbende filmkunst, fremhævede *Lattuada* værdien af begrebet filmklubber, der har mulighed for at skabe et nyt publikum for de gode film. Med henvisning til sin egen filmatisering af Gogols „Kappen“ understregede han endelig de muligheder for fornyelse, der ligger i en anvendelse af den groteske og fantasifulde form.

Instruktøren *Ettore Giannini* („Napoli-karrusellen“) pegede på de fornyelsesmuligheder, der for italiensk film ligger i landets vældige skat af opera- og musikstof, et stof, der naturligvis ikke skal behandles på Hollywoods maner, men i en stil, der helt er landets egen. For *Giannini* gik vejen for italiensk film i retning af at udbygge neorealismen med humor og fantasi.

Alene disse udtalelser af to instruktører, der vel endnu ikke har placeret sig i første plan, måtte stemme lytteren optimistisk og i nogen grad forjage det indtryk af stagnation og resignation, som ellers har været fremherskende i omtalen af italiensk film på det sidste.

Samtalen med filminstruktør *Henning Carlsen*, der fortalte om sit indtryk af fransk film idag efter et studieophold dernede, var vel ikke alt for givende, men indeholdt dog bl. a. et par personlige indtryk af *René Clair* i atelieret og af *Jean Renoir*, som var ganske interessante. *Carlsen*'s helhedsbillede af fransk film, som han havde mødt den, var egentlig også opmuntrende. Det var hans indtryk, at franskmændene på ny er ved at tage tæten, de tager filmkunsten overordentlig alvorligt. De stræber efter at kunne deres ting, og de vil noget med de ting, de laver.

Bjørn Moe fra skolescenen fortalte om den indsats, der gøres for at skaffe de bedste film til det ungdommelige publikum i skolesceneens bio. Man fik indtryk af, at der gøres et virkeligt energisk arbejde for at lede børnene til filmen på en fornuftig og ansvarlig måde. Man har helt og fuldt erkendt, at de unge idag henter størstedelen af deres oplevelser i biografen, og ud fra denne erkendelse stræber man efter at få forældrene til at forstå vigtigheden af, at børnene vælger de rigtige film. Og i dette arbejde er der sandelig perspektiver.



Enken Stroheim i Magrittes streg.

STROHEIM OG ENKEN

AF JACQUES LEDOUX

For kort tid siden foreviste det belgiske filmmuseum vor kopi af von Stroheims »The Merry Widow«, som vi viste medlemmerne i september 55. Så vidt vides har filmen ikke været vist i Europa i en lang årrække — i hvert fald vakte forevisningen i Bruzelles sensation, som det fremgår af følgende brev til os fra lederen af det belgiske filmmuseum, M. Jacques Ledoux.

Takket være Det Danske Filmmuseums elskværdighed fik vi arrangeret en højst interessant forestilling. Efter at jeg havde fået Deres tilladelse pr. telefon, tog jeg til Paris for at vise von Stroheim »The Merry Widow«. Det lykkedes efter mange besværligheder ved midnatstid hos Unesco.

Efter forevisningen sagde von Stroheim, at han ville komme til Bruxelles for at introducere filmen, men at han ville have et helt orkester til at akkompagnere den. Efter at jeg havde svaret ham, at der ikke var tilstrækkelig tid til at organisere noget sådant (vi skulle vise filmen 4 dage senere), sagde han, at han ville ankomme dagen før fore-

stillingen for selv at ordne lydakkompagnementet til filmen ved hjælp af plader.

Og han kom dagen før sammen med sin veninde *Denise Vernac*. Men da han så, at der i den store sal på „Palais des Beaux-Arts“ fandtes et stort orgel, sagde han, at det var det helt rigtige til filmen. Vi måtte øjeblikkelig skaffe en organist, og von Stroheim arbejdede hele dagen med musikken. Han udvalgte forskellige kompositioner til hver sekvens. Det kom naturligvis til at tage for megen tid, og prøven var en katastrofe. Von Stroheim var meget nervøs og irriteret. Han led af lampefeber, omtrent som om han skulle have premiere på en ny film, og han blev ved med at sige, at han ikke ville udtale sig. Dog holdt han en tale på 20 minutter som introduktion til filmen . . . Han talte mere om „Greed“ og om alle de vanskeligheder, han havde haft med sine producenter, end om „The Merry Widow“. Hans sidste ord var: „Alt, hvad der er godt i filmen, er mit, resten . . .“

Så kørte vi filmen (24 billeder i sekundet) med ledsagemusikken spillet på det store orgel; det var perfekt. Henimod slutningen, lige efter duellen, råbte von Stroheim, der havde planlagt det hele og allerede var oppe ved lærredet, af sine lungers fulde kraft: „STOP“ . . . det lykkedes ham at skræmme os alle. Projektionen blev afbrudt, lyset blev tændt, og von Stroheim forklarede, at det var her, han havde ønsket at afslutte filmen, men at producenterne havde tvunget ham til at slutte den på en idiotisk måde. Så lod han operatøren køre filmen færdig.

Det var altså en højst usædvanlig forestilling, og den var højst udmattende. Jeg måtte tage mig af von Stroheim i 48 timer, og — tro mig — det var ikke altid let! . . .

Jeg medsender brochuren til forevisningen — den er udført af den belgiske maler *Magritte* — og et par kopier af den „indledning“, vi distribuerer blandt vore medlemmer.



RUTTMANN, VIGO, JENNINGS

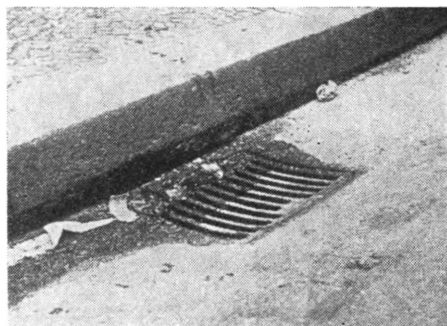
AF JERKER A. ERIKSSON

*En ung finsk kritiker analyserer
»Berlin«, »A propos de Nice« og
»Fires were started«.*

I efteråret arrangerede filmklubben „Studio“ en forevisning af en række franske avant-garde-film fra tyverne — de gav tilskueren et fortræffeligt billede af denne strømningens mål og valg af udtryksformer. Et lige så repræsentativt udvalg mødte man, da „Studio“ for nogen tid siden introducerede tre berømte dokumentarfilm: *Walter Ruttmanns* „Berlin“ (1926—27), *Jean Vigos* „A propos de Nice“ (1930) og *Humphrey Jennings’* „Fires were started“ (1943). Disse tre værker bygger på forskellige stilopfattelser, og når man ser dem sammen, får man lyst til at sammenligne dem og se nøjere på deres interessante kontraster: Først Ruttmanns symfoniske, en anelse ufølsomme og eksakte stil, derpå Vigos dybt personlige billede af Rivieraen og endelig Jennings’ skildring af krigstidens England, en film, som præges af det mest karakteristiske i den engelske dokumentarfilmstil. Naturligvis er en ung kritiker i den vanskelige situation at måtte betragte billedernes spil på tidsmæssigt lang afstand — især hvad angår Ruttmann: Det, som var nyt i tyverne, er nu noget velkendt, det, som kunne fremkalde hede diskussioner mellem kæmpende dokumentarfilmgrupper, har mistet sin aktualitet, og f. eks. de gadebilleder, som for en nutidig beskuer er overordentlig fascinerende, turde for 30 år siden blot have budt på sensationer i lighed med almindelige spadsereture fra Salutorget til Kämp. „Berlin“ og „A propos de Nice“ fremtræder således som film, der retfærdigt har vundet berømmelse: De elementer, der en gang var de stærkest belyste, er nu dunkle, og det, som i sin tid var uinteressant, er nu bemærkelsesværdigt. Således går det med de fleste kunstværker, og det eneste væsentlige er, at formen, temaet og den æstetiske stimulans stadig er uspolerede. Mere behøves ikke, og mere kræver man ikke — hvad enten der er tale om Sevastopol hos *Tolstoj* eller Nice hos *Vigo*.

Siegfried Kracaers bistré analyse af Weimartidens tyske film i „From Caligari to Hitler“ virker i mange henseender så definitiv, at man — hver gang man ser en tysk film fra denne periode — synes man ser illustrationer til Kracaers tekst. Det kræver derfor en vis standhaftighed at glemme sin Kracaer og blot betragte billederne som visuelle og udtryksfulde celler, men da jeg så „Berlin“, voldte dette mig ingen vanskeligheder: Den påstand, at kulden og neutraliteten i Ruttmanns opfattelse af emnet er et typisk udtryk for datidens tyske samfunds manglende evne til at indtage et bestemt politisk standpunkt, er sikkert rigtig, men filmisk set danner Ruttmanns metodik en velkommen kontrast til den patetiske eller sentimentale og søde stil, som præger flertallet af dokumentarfilm af storbyer. Ruttmann er ikke en *Thomas Wolfe*, hans film er et dramatiseret diagram, nysgerrige iagttagelser af en metropols livsformer ordnede i nøjagtige mønstre, der indbillede på de indtryk, man undertiden får, når man står på et hustag og ser bygningerne blot som geometrisk stive linjer og menneskene som anonyme enheder, der bevæger sig rytmisk.

I 1925 ønskede *Carl Mayer* — tyvernes tyske filmkunstneriske geni — at skabe en film om virkeligheden, og han begyndte at skrive „Berlin“, som skulle være „en billedmelodi“. Fotografen *Karl Freund*, hvis arbejde har dannet skole, og som har inspireret flere af de bedste amerikanske fotografer, begejstretes af Mayers ide og mobiliserede al sin opfindsomhed og al sin tekniske dygtighed for at gøre Berlin-suiten spontan og perfekt: „Dette er filmfotografering i sin rene form“, sagde han bagefter, „den eneste form for fotografering,



Ruttmanns rendesten.

som virkelig er kunst". Walter Ruttmann tog sig af klipningen, men hans ideer, hans forkærlighed for den abstrakte film, kom så stærkt frem, at han helt kom til at overtage „Berlin". Mayer klagede over Ruttmanns overfladiske opfattelse af byens liv, over, at han koncentrerede sig om de æstetiske effekter. Til trods for, at ideen er Mayers, er „Berlin" i sin endelige form helt Ruttmanns værk.

Indledningen er et lille mesterstykke. Et nat tog ankommer, vi passerer øde forstæder, rækker af fabrikker og store lejekaserner, rønner og massive ejendomme, fabrikskorstene og skyer af sod, altsammen gengivet i togets rytme, en fortræffelig introduktion med en glimrende balance mellem tempoet og den af billederne formidlede virkelighed. Efter denne prolog fører Ruttmann os ind i byen, og det er i disse udsnit af tomme gader, at man oplever instruktørens kombination af reelle og strukturelle faktorer. Gadebillederne er nemlig således arrangerede, at de danner mønstre og rene lineære kontraster. Samtidig er de stærkt stemningskabende, dels fordi materialet har en så påtrængende emotionel tone, dels fordi rytmikken danner en modsætning til temaets tavshed og tomhed. Men i fortsættelsen fremhæves yderligere Ruttmanns interesse for abstrakte effekter. Et billede af en rendesten afbryder den foregående sekvens. Kameraet følger et stykke papir, som af vandet føres hen mod en kloak. Det næste billede viser en kat, som melankolsk spankulerer over gaden. Som skitseblade fra en morgen i storbyen er dette udmærket, men Ruttmann opfatter det også som led i en større bevægelse. Tilskueren forberedes med minutøs nøjagtighed på den menneskestrøm, som snart vil oversvømme gaderne. En gade-fejer kommer ud af en port, en arbejder går til sit arbejdssted, nogle butiksjalousier trækkes op, flere arbejdere, igen nogle butiksjalousier, og atter arbejdere. Med forbløffende nøjagtighed konstruerer Ruttmann sit system af bevægelser. Katten og papiret er blevet opløst af en strøm af menneske-trafik, Berlin er vågnet. Det er for denne tunge koncentration af „overfladefænomener", Ruttmann er blevet kritiseret. *Rotha* taler om forankring i det æstetiske, om ringeagt for betydningen af billedernes indhold, og Kracauer fæstner f. eks. sin opmærksomhed ved Ruttmanns maskinkultur, som fremtræder således at maskinerne mister deres betydning og blot bliver neutrale dele i et intelligent, men virkelighedsfremmed bevæ-

gelsesdiagram. Dette er en hård dom, men nogle flere eksempler er nødvendige, før jeg vender tilbage til ovenstående påstand.

Morgentimerne er studier i arbejde, maskiner og stempler, telefoner og mennesker, ben, som bevæger sig hen over fortove, en fuldstændig anonym indstilling til, hvad der sker, en uengageret attitude, som understreges af den sugende hvirvel, som Ruttmann anvender metaforisk for at give udtryk for denne masserytmes sjæl. Nogle scener fæstner man sig særlig ved, fordi de er så karakteristiske for instruktørens metode. Fra en telefons nummerskive klipper Ruttmann til telefonens øvrige apparatur: Omstillingsbord og ledninger, høreror og membraner. Samtalen skildres i vekslende billeder af de talende, nogle hunde som slås på gaden og en larmende abe. Disse visuelle analogier har irriteret Kracauer, og han tager afstand fra de scener, i hvilke Ruttmann fra nogle menneskeben, som skyndsomt bevæger sig hen over fortovene, klipper til en ko's ben — eller i hvilke en mand, som sover på en bænk, jævnføres med en sovende elefant. Det er ikke svært at indse, hvorfor både Kracauer og *Rotha* var sure, da de så „Berlin". Storbyens sociale enhed kræver efter deres mening både kritik og skabende fortolkning, medens Ruttmann blot interesserede sig for abstraktioner og kontraster. De analogier jeg ovenfor har omtalt er efter Ruttmanns mening ikke sociale konflikter, men kun dele af storstadens liv, som ved mekaniske associationer kan blive forskelligt og vittigt gengivet. Hundene og aben i relation til telefonsamtalen, elefanten og den sovende mand: Kyniske billeder, enheder i en bestemt helhedsstruktur, bevægelsesmotiver, som ved hjælp af tempoet giver os storbyens væsen. Når Ruttmann fra nogle sultne børn klipper til en fornem restauration, sker det ikke for at vække social indignation hos tilskueren. Hvor andre instruktører ville have dirret af patos, medens de klæbede disse billeder sammen, siger Ruttmann nærmest „so what?". „Berlin" er således ikke nogen human film, den er et diagram, i kraft af sit tema et koldt og skånselsløst diagram. Dets vitalitet skyldes kæden af kontraster, klipningen, som ikke tjener noget andet formål end de æstetiske eksplosioners og de abstrakte effekters. Er dette en fejl? Naturligvis ikke. En storby kan opfattes på mange forskellige måder, og som *Léger* fængsledes af et blinkende menneskeøjne, fordi det har samme rytme som nogle grydelåg i bestemte svingninger,

udvinder Ruttmann en lovmæssighed af storbyens symfoniske toner. Kracauer og Rotha tilråder en mere aktiv indgriben i det, som sker omkring os. Ruttmann roder og med sin kæp i myretuen, misser med øjnene og beundrer de utydelige, urolige striber, som er det indirekte resultat af hans handling.

Filmens finale er en vandring gennem Berlins natteliv, en samling ypperlige afsnit, naturligvis kunstnerisk arrangerede, men i høj grad af interesse på grund af indholdet. *Freunds* billeder af atmosfæretyke værtshuse, af maratondanse og luksuøse restauranter, regnblanke gader med bilenes lygter som angribende st. hansorme er som tegninger af *Grosz* eller som vignetter til *Isherwoods* bøger om Berlin. I det mesterlige arrangement møder man Ruttmanns feltherreblik, der ordner alt efter en perfekt bevægelsesskala, efter et kontrastrigt system, som er den visuelle strategis og den abstrakte malers syn.

★

Om Ruttmann (som Kracauer siger) i sin filmiske metode til en vis grad var påvirket af den sovjetrussiske montage, først og fremmest af *Dziga-Vertov*, var *Vigo* „selvlærd“. I „A propos de Nice“ kan man, hvis man er pedantisk, finde nogle træk, der minder om *René Clair*, først og fremmest om „Entr'acte“, men gennemgående er den dog et selvstændigt værk, præget af en nærmest intuitiv udnyttelse af kameraets muligheder, af en mesterlig evne til at give „avantgardistiske“ tricks en logisk sammenhængende mening. Jean Vigo, som døde 29 år gammel af tuberkulose, var et filmgeni, en kinematografiens *Raymond Radiguet*, som i sine tre mest berømte film („A propos de Nice“, „L'Atalante“ og „Zéro de Conduite“) fremtræder som en af filmkunstens mest bemærkelsesværdige profiler. De almindeligt anerkendte sociale værdier og konventioner blev genstande for hans vise ironi og dybe bitterhed. Hos Vigo var den revolutionære holdning sympatisk, og den var hans vigtigste inspirationskilde ved opdagelsen af virkeligheden. Den, som interesserer sig for biografiske oplysninger, kan sikkert få noget ud af den kendsgerning, at Vigos fader var en kendt socialist — *Jean Jaurès* var Vigos gudfar — som blev arresteret under den første verdenskrig og døde i fængslet under mystiske omstændigheder. Myndighederne påstod, at han havde begået selvmord (stranguleret sig selv ved hjælp af sine snøreband), men det hævdes, at man kold-



Fra karnevallet i »A propos de Nice«.

blodigt slog ham ihjel. I hvert fald blev Vigo oprørt over faderens skæbne, og hans radikalisme, der aldrig antog nogen bestemt politisk schattering, kan sikkert i høj grad tilskrives denne begivenhed. Vigos kommentarer til sine film er fascinerende lektüre, og de selvsikkert formede replikker kan sammenlignes med Radiguets ord til *Coc-tEAU*: „I løbet af tre dage bliver jeg eksekveret af Guds soldater“; de har meget tilfælles, den tidlige modenhed og det kompromis- og illusionsløse livssyn. Tre og en halv time er tilstrækkeligt til at se Vigos samlede produktion, og denne ringe kvantitet har fristet parret *Feldman*, der har udgivet et tyndt hefte om instruktøren, til at sammenligne hans betydning for filmen med *Keats'* for poesien. Udtalelsen giver et godt begreb om Vigos indflydelsesrige position i filmens udviklingshistorie.

For at give et udtømmende referat af Vigos „A propos de Nice“ må man se den flere gange. Når man har oplevet den sammen med Ruttmann og Jennings bliver opgaven særlig svær. Thi værket er, som Vigo sagde, „ren film“. En kæde brillante associationer og hurtige indfald, satire og poesi, det hele indrammet i en slagkraftig visuel form. Vigo kontrasterede to elementer: På den ene side det Nice, som forbereder sig til det årlige karneval med alt, hvad dette indebærer af begejstring og glæde for de mindre bemidlede, og på den anden side medlemmerne af „the smart set“, som ligger henslængt som gamle bananskræller langs strandpromenaderne, et blaseret kollektiv, som lever i en snæver og isoleret verden, en samling, mod hvilken Vigo retter sin foragt og sit had. Filmen har et vidunderligt

autentisk præg, resultatet af Vigos dokumentariske metode. Som stumme iagttagere bevæger vi os i et univers af fede, skvalderende kvindfolk med brede grin og skødehunde, gigoloer, badestedsheikere, rige damer med beredvilligt smilende elskere, aristokrater, der ligner bøjede strikkepinde, *Hugo Stinnes*-typer, unge kvinder med sultne blikke; en apokalyptisk kavalkade, som vender tilbage i slutningsafsnittet, denne gang i en genial parallel, idet marmorstatuerne på Nices kirkegård får en sælsom lighed med de societymennesker, Vigo i indledningen studerede så afslørende. Her oplever man i sandhed manden med kameraøjet. Hvor Vigo end bevægede sig, fandt han de karakteristiske detaljer, ikke det pittoreske eller det romantiske, men det rigtige. En sådan visuel målbevidsthed træffer man sjældent, man møder heller ikke ofte en sådan vilje til at give en grundig analyse af et helt samfunds sociale fænomener. Detaljer føjes til kontraster, det, som virker fritstående får altid en modsætning, som åbner nye perspektiver for tilskueren, det er som om en poet og en sociolog hånd i hånd er vandret gennem et bybillede og fremviser alt, hvad de har set, for de uvidende. Man forstår, hvorfor Kracauer beundrer Vigo: Der er en verden af tanker mellem „Berlin“ og „Apropos de Nice“, på højst forskellig måde arrangerer de to filmskabere byens livsformer.

★

Humphrey Jennings, som også døde ung, er en af Englands mest fremragende dokumentarister. Nogle engelske filmteoretikere, først og fremmest *Karel Reisz*, har forsigtigt antydnet, at Jennings' impressionistiske teknik nu og da kan sammenlignes med *Eisensteins* intellektuelle montage, da også Jennings i nogle af sine værker, ved hjælp af interessante kombinationer af lyd og billede, forsøger at formidle komplicerede ideer. Dette er en meget dristig påstand, men når man ikke har set „A Diary for Timothy“ og „Family Portrait“, er det vanskeligt at tage stilling til den. Jennings var i hvert fald en instruktør, som satte sig højere mål end de sædvanlige dokumentarfilm. F. eks. kan speakerkommentaren til nogle af hans film læses som digte, og han synes også i sine malerier (han begyndte som maler) og digte at have arbejdet henimod kinematografiens udtryksformer.

„Fires were started“ er en film om krigstidens London, om brandmændenes kamp

under blitzen. Første halvdel af filmen er en skildring af en brandstation før en alarm, slutningen beskriver, hvorledes brandmændene bliver herre over en ildebrand, som er opstået under et bombeangreb. Afsnittet fra stationen er blevet klassisk: En udmærket spontan studie, rolig og afmålt i tempoet. Jennings' tolkning af brandmændenes liv er så naturlig, at man næsten synes, man selv er en af dem, hans impressionistiske teknik med vekselspillet mellem gruppe og individ, mellem detalje og helhed, indkredser alle de fremherskende stemninger på stationen. Som en granskning af forholdet mellem mennesker hører denne indledning til det bedste, der er ydet af dokumentarfilmen. Branden medfører naturligvis, at dramatikken bliver koncentreret på en anden måde. Tempoet bliver hurtigere, billederne får mere vægt, og man mærker, at Jennings, uden at han ringeagter eller glemmer individernes betydning i situationen, på forbilledlig måde behersker også denne disciplinerede form for billedfortælling. Jeg mindes ikke at have set nogen anden dokumentarfilm med krigsmotiver, der så fint skaber balance mellem aktion og passivitet. Man forstår den engelske kritiker, som hævder, at „Fires were started“ er den bedste film, som er skabt om ånden fra fyrerne i England, noget, som forekommer helt indlysende. Ingen kunne konkurrere med Jennings, hverken hvad angår den konsekvente skildring af et tema eller hvad angår temaets billedmæssige behandling.



»Fires were started«.



Alberto Lattuada.

INTERVIEW MED LATTUADA

VED WLADIMIR WINDE

Alberto Lattuada er hverken „neorealismen“s største eller dens næststørste instruktør. Alligevel var det ret utåleligt, at der ikke blev gjort mere stads af ham, da han i december besøgte Danmark sammen med den italienske propagandadelegation. Han er dog i hvert fald mere af en kunstner end *Sophia Loren* og *Silvana Pampanini* tilsammen.

Hans første selvstændige instruktørarbejde var „Giacomo l'idealista“ (1942), senere har han bl. a. iscenesat „Il bandito“, „Il delitto di Giovanni Episcopo“, „Negeren og Gadepigen“, „Il mulino del Po“, den svage underholdningsfilm „Anna“, „Il cappotto“, som har været vist af Filmmuseet, „Luci del varietà“, der handler om forhulede music-hall-artister, og som han iscenesatte sammen med *Fellini*, „La spaggia“ (om en prostitueret og den måde, hun bliver behandlet på af et fashionabelt hotels gæster) og „Scuola elementare“ (1954, hans sidste film) om de italienske læreres elendige kår. Hele 1955 arbejdede han på en film om *Goya*, men den bliver nok ikke til noget — producenten fik kolde fødder, var bange for, at filmen ville vække skandale ved at an-

gribe militæret og kirken. Og i alvor tilbød man ham *Robert Mitchum* til hovedrollen!

Med sine bedste film har Lattuada placeret sig inden for den neorealistske bevægelse, hvis man ikke opfatter dette begreb for snævert. Som Lattuada sagde under sit besøg: Også en fabel, også historisk stof kan behandles neorealistsk. Lattuada holder selv mest af „Il mulino del Po“, der skildrer kampene om jorden for århundredskiftet, „Il cappotto“, der er bygget over *Gogols* historie „Kappen“ og „Luci del varietà“.

Lattuada er en lidt kølig intelligensinstruktør. Analysen, især den politiske analyse, synes at være det vigtigste for ham. Da jeg talte med ham, var det næsten hele tiden politiske betragtninger, han fremførte — han beskæftigede sig overhovedet ikke med rent æstetiske problemer. Selv for en italiener er han lille af vækst, men der er kraft i hans person — nu og da virkede han næsten napoleonisk, det er ikke vanskeligt at forestille sig Lattuada som en dygtig strateg i atelieret. Og det er ikke vanskeligt at forestille sig, at man kan være bange for ham.

Han siger:

— Jeg er både blevet angrebet fra venstre og fra højre. Jeg er ikke kommunist, og jeg er ikke katolik. Men jeg er enig med den marxistiske æstetik i, at den moderne kultur kræver kunstnerens sociale stillingtagen. Jeg er modstander af, at man viderefører de luvslidte traditioner, der bygger på militæret, flaget, fædrelandet. Man kan straks genkende den reaktionære kultur, hvor den end opræder, og den vil fortsætte med at narre folk — intet er nemmere. I Italien findes endnu mange steder en feudal indstilling, men vi har også en kultiveret avantgarde — Italien er kontrasternes land.

— Neorealismen har i de senere år haft svært ved at trives, bl. a. fordi regeringen ikke har set med milde øjne på den?

— Ja. En række af os instruktører — filmfolk fra alle politiske lejre — satte et protestmanifest op. Man fortalte da ikke-kommunisterne blandt os, at det var naivt af os at gøre kommunisternes sag til vor. Men det var simpelthen de gamle frihedsideer fra 1848, vi kæmpede for — disse ideer er revolutionære i dag!

— Hvordan ser den katolske kirke på neorealismen?

— Der er to strømninger inden for de katolske kredse. Der er dels de reaktionære og dels de — fortrinsvis yngre — katolikker,

som forstår, at de ikke bør sakke agterud i den moderne kulturkamp, som viser social forståelse og endda taler om, at jorden bør fordeles efter nye principper. På lignende måde er der forskellige strømninger blandt kommunisterne. Der er kommunister, som mener, at kunsten bør stå frit, og der er kommunister, som mener, at kunsten i et og alt bør følge partilinen. Efter at have iscenesat „Il mulino del Po“ blev jeg angrebet af kommunisterne, der ikke forstod min hensigt med filmen. Den var at vise, hvorledes det bondesamfund, der begyndte sin kamp for over 60 år siden, endnu ikke er kommet i balance, der er kun gjort meget få fremskridt. Politisk er mit ideal *Thomas Mann*, der holdt nøjagtigt den samme tale i Vest- og i Østtyskland.

— Også Deres sidste film er en social film? — Ja, „Scuola elementare“ handler om en lærer, der bliver hos børnene, skønt han får tilbudt et arbejde, der giver dobbelt så godt (han er litterært talentfuld, og man vil have ham til at skrive små tåbelige digte til annoncer for tandpasta o. l.). De italienske lærere er frygteligt underbetalte — disse mennesker, der skal opdrage børnene til værdifulde borgere, får mindre end arbejderne, tallene er helt utrolige. Filmens helt holder til slut en kraftig tale derom. Man kunne ikke forbyde filmen, den peger på indlysende urimeligheder. Efter at filmen kom frem, blev der holdt protestmøder og etableret strejker — ikke som følge af filmen, tidspunkterne faldt tilfældigvis sammen.

— Hvordan ser De på neorealismens fremtid?

— Neorealismen er ikke død, en hel række instruktører — deriblandt *Luchino Visconti*, *Carlo Lizzani*, *Michelangelo Antonioni* og *Vittorio de Sica* — holder stadig neorealismens principper i hævd. Man er ganske vist mere og mere gået over til at studere andre klasser end de fattigste, men det er stadig hovedsagen at etablere kontakt med den sociale virkelighed.

★

Som en slags tak for Lattuadas venlighed og villighed til at udtale sig finder „Kosmorama“ det på sin plads at gentage, at en lang række roste moderne italienske film stadig ikke har været vist på vore biografteatre. Alle de film, der i det foregående har været nævnt med deres italienske titler, har ikke været vist offentligt herhjemme. Yderligere er der bl. a.: Antonionis „Cro-

naca di un amore“ og „I vinti“, Fellinis „I vitelloni“, de Sicas „I bambini ci guardano“, Viscontis „Obsessione“ og „La terra trema“, *Castellanis* „Mio figlio professore“, *Rossellinis* „Francesco giullare di Dio“ og *Lizzanis* „Cronache di poveri amanti“. Alle-rede op imod en snes interessante italienske film, publikum ikke har set. Og der er mange flere.

EVENTYRET OM DEN KØNNE ÆLLING

*Hasse Ekman: Den vackra an-
kungen. Wahlström och Widstrand,
Stockholm 1955. 251 s.*

Eventyret om den kønne ælling er en ung moderne stockholmers erindringer. Den unge mand er den 40-årige *Hasse Ekman*, den store *Gösta* alt for kønne, alt for charmerende, alt for begavede og alt for heldige afkom, som i de sidste 10—15 år har været en af de flittigste og dygtigste arbejdere i den svenske filmindustri s værksteder, virksom både som manuskriptforfatter for egne og andres film (respektabelt), som skuespiller i egne og andres film (respektabelt) og som instruktør (lidt mere end respektabelt). »Den vackra ankungen« minder på en prik om de bedste af *Ekman*s film, hvilket lader os formode, at han er ærlig i hvad han vil og kan, hvad enten han meddeler sig via lærredet eller papiret. Bogens skildring af et halvt liv som selvvalgt og selvskrevet medlem af *the smart set* i den svenske hovedstad er fashionabel og kultiveret, ofte kvik, vittig og lidt blasert, som det bør sig en forfatter, der har tilbragt sin hele tid i metropolens teater- og filmverden, med en enkelt ægteskabelig afstikker til den skånske landadel. Om den smukke *Hasses* privatliv er bogen åbenhærdig nok til at fremkalde søde, uskyldige sladder-gys i svenske damemagasiners læsere, udviser dog samtidig på dette punkt et så stort mådehold, at den må være garanteret mod uelsk-værdige anklager for spekulation i det indiskrete.

Til den glatte og blanke dygtighed i *Ekman*s film svarer i hans skriftlige form en veltuneret og effektiv elegance, der vækker behag, som et stykke mondant kunstindustri gør det. Det er ubestrideligt en mand af et vist talent, der her har ordet, men talentet er uden original skaberkraft, modsvares ikke af en personlighed. Denne mangel skal dog ikke foreholdes *Ekman*, for han ser og erkender den selv uden reservation, med en såre tiltalende selvkritisk sans for de rette proportioner. Han afrunder sine petitjournalistiske optegnelser med et fingeret interview, hvori han stiller sig selv spørgsmålet: »Har ni ingenting originalt eller djupsinnigt at komme med?« Herpå har han følgende svar, som ingen kritiker kunne formulere mere præcist: »Nej desværre. Jeg är en olycksalig produkt av borgerlighet och konstnärsglöd, skeppsbroadel och zigenarbod; av lathet och ambition, ytlighet och genialitet, klokhet och dårskap, måttfullhet och storhetsvansinne. Resultatet

har blivt en framgångsrik medelmåtta — utan djup och originalitet.

När ovanstående er sagt och citeret er det imidlertid en retfærdighedshandling at understrege, at den harefodede erindringsbog ikke bør holdes Ekman til skade som filmmand. For filmen har brug for kunstnere af hans type. Ja, det er vel endda svært at se, hvordan den skulle kunne undvære dem. For det er jo dem, de omskabende og reproducerende talenter, der holder filmkunsten og dens publikum levende og i vigør, så at de er parate til at tage imod nyskaberne, når de behager at indfinde sig.

Ekman fortæller, at han engang i 1947 efter en skidt spekulationsfilm, som hans professionelle samvittighed ikke rigtig ville stå ved, standse og et øjeblik og sagde til sig selv: »Nu måste jag göra något ordentligt, någonting som det verkligen är någon mening med«. Han gav sig herefter til at undersøge sine boghylder, for »fanns det verkligen inte en enda svensk bok som dög att göra film av?« På sin jagt efter stof og inspiration falder han over en besk roman i moderne *Strandvägs*-milieu af *Marika Stjernstedt*. På fire timer er bogen læst — og på to måneder er filmen over den færdiggjort. Det er nemt og billigt at gøre sig lystig og sarkastisk over denne lille talende afsløring fra filmkonfektionsindustriens inderste cirkler. Men er der egentlig nogen grund til at spotte og hovre? Den film, der kom ud af den stofhugrende filmmands lille litterære ekspedition — »Banketten« hed den ligesom bogen — blev en af hans bedste, intelligent, konsekvent og voksen i ide og form, af en gennemsnitlig standard, som f. eks. dansk film kun når op på i sine heldigste lykkekast.

Eftersom mesterværkerne nødvendigvis må være undtagelser i den løbende filmproduktion, er det des mere ønskeligt og påkrævet, at »mellemværene« er af kvalitet. Der er ingen mesterværker blandt Ekmans film, men måler vi de bedste af dem, »Mellem to tog«, »Vandring med månen«, »Pigen og hyacinten« f. eks., med en lokaldansk målestok, falder det unndgåeligt en i tankerne, at det just er en af den hjemlige filmindustri største skavanker i forhold til den svenske, at den har anbragt sig på et alt for lavt — unødigt lavt — gennemsnitligt plan. Vi mangler kort sagt en Hasse Ekman til at afpatruljere nogle boghylder og gøre gennemsnittet mere respektabelt. Lad så være, at hans memoirer vil vise sig ikke at have interesse ud over døgnat.

Werner Pedersen.



IDYLKUNST OG ANDET

BALLETENS BØRN. Prod.: Ministeriernes Filmdudvalg og Ford Foundation 1954. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Instr.: Astrid H.-J. Foto: Gunnar Fischer. Musik: Lumbyes »Drømmebilleder« og gamle franske kompositioner. Speaker: Kirsten Arnvig.

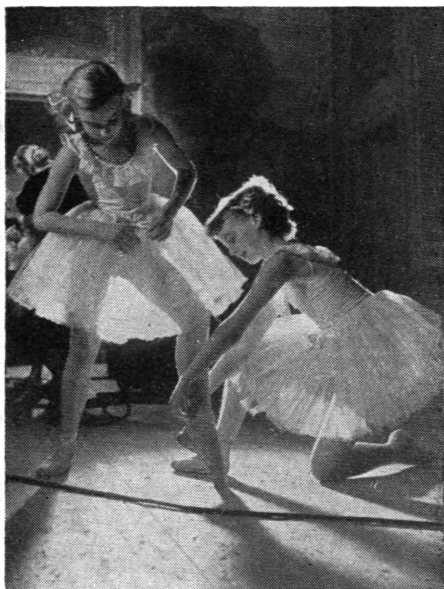
SAMBA OTTE ALA ROTANTE. Prod., instr. etc.: Gaetano Petrosomolo 1955.

HVOR BJERGENE SEJLER — Prod.: Ministeriernes Filmdudvalg 1955. Manus. og instr.: Bjarne Henning-Jensen. Foto (Eastmancolor): George Dudgeon-Stretton assisteret af Werner Hedmann. Musik: Herman D. Koppel. Speaker: Lars Henning-Jensen.

Flere gange er i »Kosmorama« »Palle alene i Verden« blevet betegnet som en af de bedste nyere danske film; »Balletens Børn« forekommer mig at bekræfte, at kombinationen Astrid H.-J. og Bjarne H.-J. fungerer godt ved fremstillingen af kortfilm. Desværre er programmerne til de to film ikke tilstrækkeligt detaljerede til at hjælpe kritikeren med at afgøre nøjagtigt hvad der skyldes hvem, han må nøjes med at yde dem den kompliment, at begge film er enheder — og enheder med særpræg.

Dette særpræg kan måske lettest indkredses hvis det ses i relation til H. C. Andersen og Arne Sucksdorff. Begge film har noget eventyragtigt over sig, i dem begge føres børn ind i en verden, der er mærkelig, underfuld. Men medens H. C. Andersen i sine eventyr først og fremmest dyrker »fantasy«, er alt i de to film akseptabelt som »realisme« (drømmen) i »Palle alene i Verden« er netop en *drøm*. Det er den dagligdags virkeligheds eventyrlighed, filmene forsøger at få frem. Det samme kan siges om flere af Sucksdorffs film (f. eks. »Vinden från väster«, som nok har påvirket de to danskere), men medens Sucksdorff konfronterer børnene med en alt andet end idyllisk natur (og i »Människor i stad« giver dem et chok), lader Astrid og Bjarne H.-J. barnesind opleve noget, man nærmest kunne kalde idyllisk civilisation. Det charmerende og idylliske udvælges, men ikke løgnagtigt, børn ser ikke nødvendigvis vrangsiderne. Det er karakteristisk for metoden, at da balletpigen i »Balletens Børn« oplever det eneste ubehagelige i filmen, et teaterkranium, er reaktionen blot et lille sødt gys, der kun understreger, at den større sammenhæng er idyl. Det er noget af en genistreg at kombinere det virkelige, sandfærdige, barnlige, idylliske, moderne, eventyrlige, civiliserede, også for voksne tiltrækkende, således som Astrid og Bjarne H.-J. har gjort det i de to film. Derved bliver de ægte idylkunstnere i modsætning til hele folkekomedieholdet. Som sådanne har de ydet deres væsentligste indsats i dansk film.

»Balletens Børn« imponerer mig endnu mere end »Palle alene i Verden«, fordi den ikke har en lang drøm at støtte sig til ved forlignelsen af de mange elementer, men udvinder poesi af den helt virkelige virkelighed. Visse afsnit kunne man have ønsket smukkere (Gunnar Fischer blev vel valgt som fotograf på grund af de lækre balletbilleder i »Som-



»Ballettens Børn«.

merleg«, men SF-blankheden, som ville have passet godt til »Ballettens Børn«, er kun sporadisk opnået, og nogle steder kan man ikke akceptere billedbeskæringen: Halve dansere er der ikke meget ved). Men med større filmisk smidighed end *Dreyers* er der skabt et univers, som er lige så konsekvent som »Ordet«.

Begejstringen for »Ballettens Børn« har i den grad revet mig med, at der nu ikke bliver plads til omtale af de to andre film på programmet. Men de fortjener også mindre vira-

Erik Ulrichsen.

KEINE HEXEREI

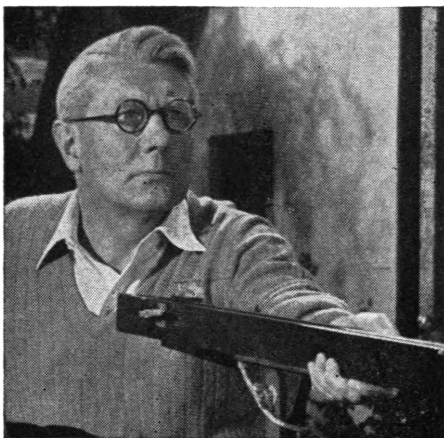
THE DAM BUSTERS (MØRKETS ESKADRILLE). Prod.: A. B. P. C. 1954. Manus.: R. C. Sherriff efter Paul Brickhills bog og Wing-Commander Gibsons »Enemy Coast Ahead«. Instr.: Michael Anderson. Foto: Erwin Hiller. Musik: Leighton Lucas. Eric Coates. Medv.: Michael Redgrave, Richard Todd, Basil Sydney, Derek Farr, Patrick Barr, Ernest Clark, Raymond Huntley.

Dette er en af de mest sobre og lidenskabsløse krigsfilm man har set. Men også en af de mest perspektivløse — krigen reduceret til en konkret matematisk-teknisk opgave, hvis behændige løsning man følger i enkeltheder med den samme benovede undren, hvormed man i skoletiden fulgte fysiklærerens kateder-demonstrationer med induktionsapparater,

lakmuspapir og andre tryllemidler. Opgaven er her sprængningen af tre dæmningsanlæg i Ruhrdistriktet ved hjælp af specielt konstruerede bomber, der smutter henad vandoverfladen med forud beregnede intervaller for i det sidste smut at ramme nøjagtig hvor målet er mest sårbart. Filmen skildrer aktionen fra ideen til den fødes af teknikeren Dr. Barnes Wallis (spillet i virkningsfuld *understatement* af Michael Redgrave) via de vanskeligheder den møder undervejs til fuldbyrdelsen, der koster den tyske krigsindustri en kæmpeoversvømmelse og RAF-eskadrillen under ledelse af Wing-Commander Guy Gibson (spillet i udtryksløs *understatement* af Richard Todd) otte bombemaskiner hver med syv mands besætning. Filmens skildring af vovestykket er nøgtern og saglig indtil det kliniske, med hovedvægten lagt på de tekniske demonstrationer, d.v.s. de indledende primitive eksperimenter med marmorkugler i et vandbassin, de første forsøg med de specialkonstruerede smuttende bomber og bombningen selv foretaget under lidsig beskydning fra de tyske flakførere.

Alt dette er ubestrideligt spændende, meget spændende endda, og også meget imponerende som en opvisning af teknisk snilde og præcision. Men en snildt udtænkt og heroisk gennemført krigshandling gør ikke nødvendigvis en god film. Den ydre spænding må sættes i forhold til en indre for at virke gribende. Det sker ikke i »Mørkets Eskadrille«. R. C. Sherriffs manuskript når i mennesketegningen aldrig ud over den nødtørftige skitse, og instruktøren Michael Anderson har ikke formået at sammensmelte det fiktive og det dokumentariske stof til en enhed med menneskelig mening og dybde. Man er færdig med filmen og dens mennesker, når bomberne er faldet og de tyske dæmninger sprængt. Ret beset binder den kun vor spænding til de umenneskelige bombers dans på vandet og ikke til de mennesker, der konstruerer og kaster dem. Derfor yder »Mørkets Eskadrille« hverken de implicerede eller den modige handling retfærdighed.

Werner Pedersen.



Redgrave eksperimenterer i »Mørkets Eskadrille«.



»Captain Spaulding is so amusing«. Groucho og (yderst t.h.) La Dumont i »Det tossede Hus«.

HØJKOMIK

ANIMAL CRACKERS. (DET TOSSEDE HUS). — Prod.: Paramount 1930. Manus.: Morrie Ryskind og Pierre Collings efter en musical af Bert Kalmar, Harry Ruby, George S. Kaufman og Morrie Ryskind. Instr.: Victor Heerman. Foto: George Folsay. Medv.: Chico, Groucho, Harpo og Zeppo Marx, Margaret Dumont, Lillian Roth, Louis Sorin, Hal Thompson, Margaret Irving, Kathryn Reece, Richard Greig.

Der er afsnit i »Animal crackers«, der er blandt de bedste Marx-brødrene overhovedet har lavet i deres 13 film, og det skønt det er deres anden film og et præ-perelmansk produkt. Denne slapstick-Joyce, som han er blevet kaldt, kom ind i billedet med den næste, »Monkey business«, og uden at ville forringe hans utvivlsomme betydning for den marxistiske forestillingsverden, er »Animal crackers« dog det bedste bevis på, at det ikke er ham, de skylder deres særlige touch, og at drivkraften simpelthen er deres egen komiske genius. Deres farcestil er tydeligt grundlagt under deres tidligere virksomhed som music-hall-komedianter, og i »Animal crackers«, der som filmdebut'en »Cocoanuts« er en filmatisering af en Broadway-musical, er deres komiske univers så at sige konstitueret. Thi

deres verden har som bekendt intet med nogen eksisterende virkelighed at skaffe. Mens de fleste andre komikere akcepterer virkeligheden, idet de baserer deres farcer på de komplikationer, der opstår ved den ustandselige overtræden af de gældende konventioner, så har den guddommelige trio ganske negligeret alle realiteter. Uafhængigt af alle omgivelser udfolder de sig helt efter deres egne love, der absolut ikke er uden logik. Alting er muligt, alting er tilladt, og alting sker følgelig. Filmkomisk har de derfor rod i Mack Sennett-farcerne, hvor det var en ganske naturlig ting, at en almindelig taxa kunne rumme en 20—30 Keystone cops. Hos Marx Brothers er denne lavkomik forfinet og ført ud i sin yderste konsekvens til en suveræn foragt for enhver virkelighedsillusion, der formelt ytrer sig i en komplet filmdramaturgisk forvirring.

De øvrige medvirkende i deres film er ofte reduceret til det rene komparseri, som intet bemærker af, hvad der foregår. Ingen af de to damer finder det således det mindste mærkværdigt, at Groucho afbryder sin samtale med dem for med mellemrum at tage sig et *strange interlude*, verbalt en kostelig parodi på O'Neill i særdeleshed og på halvpoetisk-filosofiske scenemonologer i almindelighed. Parodi under enhver form optager en stor plads i deres film, intet er dem helligt, men det er ikke deres mål blot at gøre nar. Man kan næsten sige, at de har didaktisk sigte. På helt surrealistisk vis vil de røkke ved vore forestillinger om, hvad der er virkelighed. Hos dem er der ingen afgørende forskel mel-

lem det tænkte og det eksisterende, som det bl. a. demonstreres i et replikskifte mellem Chico og Groucho: »I know where the picture is. It's in the house next door!« »But there isn't any house next door.« »Then we'll build a house next door!« Hvorefter de straks er igang med at diskutere, hvor huset skal ligge.

I »Animal crackers« er Zeppo med endnu, en kedelig kartoffel, hvis eneste funktion er at fremhæve sine uforlignelige brødre, der som altid er på toppen af sig selv: Groucho, en karikatur af noget hidtil uset med den mest slagfærdige replik i verden, Harpo har flere udbrud af henrykt vanvid, eruptioner af sit uudgrundelige bizarre sind og den charmerende Chico får alt ud af den højst personlige italienske dialekt, han udtrykker sig i. »Zhure, Sir!« Som repræsentant for selskabet medvirker her for første gang den vidunderlige *Margaret Dumont*, deres værdigste modspiller med den fine korrekte ynde, utrolig sikker i sin altmodische vaudevilleteaterstil.

Hvor vidt der er tale om instruktion i deres film, har altid været et åbent spørgsmål. *Victor Heerman* skulle have haft betingelser for at finde tonen, som gammel medarbejder hos Sennett. Om alt udenom brødrene og *La Dumont* skal ikke tales, det er så rædselsfuldt, som det skal være i en Marxfilm.

Ib Monty.

SET I LANDSKRONA:

»ABSTRAKT«

EAST OF EDEN. Prod.: Warner Bros. 1954. Manus.: Paul Osborn efter en del af John Steinbecks roman »Øst for Paradis«. Instr.: Elia Kazan. Foto (Cinemascope, Warner-color): Ted McCord. Musik: Leonard Rosenman. Medv.: James Dean Julie Harris, Raymond Massey, Jo van Fleet, Burl Ives, Albert Dekker.

Californien i tiden omkring første verdenskrigs udbrud. En fader med to sønner, den ene pæn og rar, den anden vild og uregerlig. Den uregerlige finder ud af, at moderen ikke — som sønnerne har antaget — er død, men lever ikke så langt fra familiens farm som offentligt fruentimmer. Som en slags hævn for den tort, det sorte får altid har lidt ved at blive ufordelagtigt sammenlignet med det hvide, gør han det størst mulige nummer ud af opdagelsen, driver broderen (hvis kæreste han kurtiserer) til at springe soldat og faderen til dødslejet. Til slut forsønes dog faderen og den alligevel ikke fortabte, men angrende søn.

Meningen fremgår ikke. En række romancescener serveres i *Kazans* voldsomt akcentuerede Cinemascope-iscenesættelse (skrå vinkler, fairbank løben omkring, almindelig ophidselse); bibelske paralleller (Kain og Abel) forekommer, og man gætter på, at det alt sammen drejer sig om noget meget vigtigt, men hvad?

I *Kazans* lige så eksalterede »I Storbyens Havn« var der dog en slags tankegang, hvor urealistisk den end forekom (kun individuel heroisme gør amerikanske havnearbejdere i stand til at kæmpe mod gangstervælde), men i »East of Eden« synes *Kazan* helt at have kapituleret for den rene, skære effektkultur. Og så en form for »abstrakt kunst«.

Erik Ulrichsen.

DRØMMEKUFFERTEN

LA VALIGIA DEI SOGNI. Prod.: Mario Villa 1955. Instr. og manuskriptmedarbejder: Luigi Comencini. Medv.: Elena Makowska, Umberto Melnati, Maria Pia Casilio, Ludmilla Dudarova og Roberto Rizzo.

Ved en forestilling i Aladdin i anledning af den italienske filmuge i december viste Unitalia og Det Danske Filmmuseum *Luigi Comencinis* »La valigia dei sogni«. Det er ikke første gang, danske biografgængere bliver præsenteret for en af hans film, vi har allerede tidligere set bl. a. hans »Brød, Kærlighed og Fantasi«. Med sin nyeste film har Comencini villet lave en slags levende italiensk filmhistorie og er blevet understøttet i dette arbejde af sin broder *Gianni Comencini*, der er direktør for filmmuseet i Milano. Comencini har valgt at opbygge sin film omkring en — ganske vist yderst spinkel — handling: en ældre, lidt naragtig herre samler på gamle italienske film, og vi overværer filmforevisninger dels i hans eget private museum og dels hos venner og bekendte. Den spinkle handling giver Comencini lejlighed til at vise os mange brudstykker af italienske film, og når »La valigia dei sogni« forbi, har vi fået et repræsentativt udsnit af italienske stumfilm fra 1904—24.

Der er egentlig kun en film, man savner, og det er *Martoglios* »Sperduti nel buio« fra 1914. Den betegnedes det realistiske gennembrud inden for italiensk film, og i slutningen af trediverne blev den indgående studeret af de folk, der senere blev neorealismens foregangsmand. Men desværre forsvandt filmen under den sidste verdenskrig.

Ellers er de her allesammen; vi ser bl. a. et brudstykke af »La presa di Roma« fra 1905, Italiens første spillefilm; vi ser en del af *Pastrones* »Cabria« fra 1913, den berømteste af de mange italienske udstyrsfilm, som fik så stor en betydning for *Griffiths* »Intolerance« og for *Cecil B. de Milles* mammutfilm. Vi får et glimt af en tidlig melodramatisk film: »L'ultimo dei Frontignac« fra 1911, hvis kærlighedsscene i den forladte ruin får os til at smile. Vi ser mange eksempler på de engang så berømte divaer; men bortset fra *Francesca Bertini*, som vi ser i *Serenas* »Assunta Spina« fra 1914, virker disse divaer håbløst forældede. Det gælder især den berømte *Lyda Borelli*, i glimt fra »La donna nuda« (1914) og fra »La Falena« (1916), men heller ikke *Pina Menichelli* og *Elena Makowska* formår længere at bevæge os. Som et særligt raffinement lader Comencini den sidste overvære en forevisning af en af sine nu fyrrer år gamle film.

Men medens tiden er løbet fra disse filmstjerner, virker brudstykket fra »Cenere« (1916) med Italiens største teaterskuespillerinde *Eleonora Duse* stadig lige friskt og stærkt. Hun var 57 år, da hun indspillede denne sin første — og desværre også eneste — film, og dog forstod hun straks at indordne sit spil efter denne nye kunstrats love. Hun er gribende. Dette er ikke blot et stykke filmatiseret teaterhistorie, hvilket man jo desværre må kalde filmen »Kameliadamen« med *Sarah Bernhardt*.

Marguerite Engberg.

FILMINDEX XIII

KARL ROOS

AF LOUISE ROOS OG POUL MALMKJÆR

Forkortelser: Se filmindex XI.

Årstallene er produktionsår.

Karl Roos (1914—1951) studerede tysk og sammenlignende litteratur ved universitetet fra 1932. Var sammen med *Theodor Christensen* filmanmelder ved »Arbejderbladet« i 1935. I 1936 udgav de sammen bogen »Film«.



Karl Roos.

Blev i 1937 antaget som stenografassistent på Rigsdagen, hvor han i 1943 blev rigsdagsstenograf. Arbejdede aktivt i filmproduktionen fra 1938 som manuskriptforfatter, instruktør og speaker. Udgav 1940 bogen »Filmmanuskriptene. Var sammen med *Bjørn Rasmussen* fast filmanmelder ved radioen fra april 1948 til sin død. Et foredrag, »Om metoden«, holdt på universitetet i Lund 1948, blev i 1951 udgivet i Film-museets pjeces »Tre essays om film«. Redigerede sammen med *Bjørn Rasmussen* og *Else Larsen* Politikens håndbog »Filmens Hvem, Hvad, Hvor«, der udkom i 1950.

ET HJØRNE AF SJÆLLAND. 1938. M, I: Theodor Christensen og Karl Roos. F.: C. H. Helm og Ingolf Boisen. Mu.: Aage Stentoft. P.: Minerva Film.

JENS LANGKNIV. 1940. M: Mogens Skot-Hansen efter Jeppe Aakjærs roman. I: Per Knutzon. Drejebog: Theodor Christensen og Karl Roos. Mu.: Kai Rosenberg. P.: Fotorama.

DANSK RÅJERN. 1942. M: Theodor Christensen. I: Karl Roos. F: Jørgen Roos. Mu: Erik Fiehn. P: Minerva Film.

BRØDRENE DAHL-FILMEN. 1942. M: H. Bygbjerg. I: Karl Roos. F: Eskild Jensen. S: Johs. G. Sørensen. Mu: Sven Gyldmark. P: Dansk Reklame Bureau for Brødrene Dahl A/S.

JØRGENSEN FAR ARBEJDE. 1942. M, I: Karl Roos. F: Aage Wiltrup. S: Mogens Lorentzen. Mu: Sven Gyldmark. P: Asa Film for MFU.

UNDER STRATAG OG LYRE. 1942. M, I: Karl Roos. F: Eskild Jensen. S: Mogens Lorentzen. Mu: Sven Gyldmark. P: Asa Film for DK.

DET GÆLDER DIN FRIHED. 1943—46. M, I: Theodor Christensen. Ko: Karl Roos. Assisterer: Iver Hasselbalch og Per Holst. F: Fotografere og instruktører fra Minerva, Nordisk Film og modstandsbevægelsen. Mu: Kai Rosenberg. P: Minerva Film for Danmarks Frihedsråd.

FOR FOLKETS FREMTID. 1943. M: Henning

Friis, Karl Roos og Mogens Skot-Hansen. I: Søren Melson, Hagen Hasselbalch, Ole Palsbo, Karl Roos, Mogens Skot-Hansen. F: Verner Jensen, Poul Gram, Fritz Olsen. S: Per Knutzon, Jenny Larsen, Poul Juhl, Ebbe Neergaard, Gull-Maj Norin, Johs. G. Sørensen. Mu: Erik Fiehn. P: Nordisk Film for MFU.

SUNDE BØRN 1943. M: Dr. Aage Gullestrup. I: Karl Roos. F: Jørgen Roos. S: Ebbe Neergaard. Mu: Kai Rosenberg. P: Minerva Film for DK.

KOEN. 1944. M: Karl Roos, Kai Johansen, Viggo Steenberg. I: Søren Melson. S: Ingeborg Brams, Albert Luther, Gull-Maj Norin, Karl Roos. Mu: Hans Schreiber. P: Nordisk Film for DK.

MÆRKEDELIGE DYR. 1944. M, I: Karl Roos. F: Poul Gram. S: Asbjørn Andersen. Mu: Erik Fiehn. P: Nordisk Film for DK.

VESTKYST. 1947. M: Theodor Christensen. Ko: Karl Roos. F: Poul Pedersen. Mu: Bernhard Christensen. P: Nordisk Film for DK.

COPENHAGEN CALLING. 1947. M: Mogens Skot-Hansen. I: Karl Roos. F: Jørgen Roos. S: Sigfred Johansen. Mu: Børge Roger-Henrichsen. P: Nordisk Film for MFU.

KØD. 1947. M: Karl Roos, Kai Johansen, Viggo Steenberg. I: Søren Melson. F: Verner Jensen. S: Ole Alkærsgig, Karl Roos. Mu: Hans Schreiber. P: Nordisk Film for DK.

VAND. 1949. M, I: Svend Aage Lorentz. Ko: Karl Roos. F: Henning Bendtsen. S: Ulrik Neumann. Mu: Kai Rosenberg. P: Minerva Film for DK.

Endvidere ledede K. R. den danske versionering af: »Den genfundne kunst«, »Aubusson«, »Brev fra Paris«, »Rovmågen«, »Vinden fra vest« og »Den glemte landsby«.

På følgende film var K. R. speaker: »Iran, det nye Persien«, »Sorte ryttere«, »Apotek«, »Gengas«, »Giv dem en chance«, »Hvert syvende sekund«, »Dieselmotoren«, »Livsfare — miner!«, »Kutter H 71«, »Olie fra jorden«, »Vinden fra vest«, »Polens børn«, »100 års grundlovsjubilæum«, »Det går fremad igen«, »Shakespeare og Kronborg« og »Nordsøild«.



Pjerrot i brusebad. Fra den meget livlige »Vand«, som Karl Roos var med til at skrive.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen.

Det Danske Filmmuseum, Hvidovregade 24, Valby. Tlf.: Hvidovre 1970. Biblioteket åbent hverdage 9—16 (lørdag 9—13) og mandag og torsdag 19—21. Filmsalen: Frederiksberggade 25. Tlf.: Byen 1503. Ekspedition hverdage 9—17 (lørdag 9—13). »Kosmorama« koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan dog købes for 5 kr. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.