

KOSMORAMA 15

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

FEBRUAR 1956 - 2. ÅRG.



Burt Lancaster og Anna Magnani i Tennessee Williams-filmen »The Rose Tattoo«. Iscenesættelse: Daniel Mann.

Repertoiret	90
Nye billeder	91
Film Forum af <i>Johs. Møller</i>	92
Ealing — en epoke af <i>Mogens Fønss</i>	93
Det dæmoniske lærred (<i>Eisner</i> : »Dämonische Leinwand«) af <i>I. C. Lauritzen</i>	96
<i>Filmanmeldelser:</i>	
»To Catch a Thief« af <i>Erik Ulrichsen</i>	96
»The Seven Year Itch« af <i>Erik Ulrichsen</i>	97
»Marty« af <i>Wladimir Winde</i>	97
»Den store manøvre« af <i>Ib Monty</i>	97
»Le Carrosse d'Or« af <i>Jørgen Stegelmann</i>	98
»Dronningens musketerer« af <i>Werner Pedersen</i>	98
Filmindex XIV (<i>Aleksander Ford</i>)	100

REPERTOIRET

I den senere tid har filmrepertoiret været næsten overvældende godt. „Sansernes rus“, „La Strada“, „Den store manøvre“, „Dronningens musketerer“, De farlige år“, „Kærlighedens veje“, „Pigen og hyacinten“ etc. Og der kan yderligere ventes mange interessante europæiske film hertil.

Det er nærliggende at sætte dette i forbindelse med den amerikanske blokade. Lad os da straks understrege, at vi ikke ønsker at se den amerikanske film bandlyst i Danmark, og at vi allerhøjest til dels deler den gængse foragt for Hollywood. I fyrrerne (og i filmens tidligere årtier) var der ikke noget rimeligt forhold mellem antallet af gode amerikanske film og det almindelige syn på Hollywood — andre hensyn end kritisk-æstetiske (politiske, europapatriotiske) spillede ofte ind, når Hollywood blev lagt for had. Ofte blev Hollywood uden videre identificeret med strømmen af konventionelt drejede underholdningsfilm, og man nævnte f. eks. hyppigere „Borte med Blæsten“ end „Tobaksvejen“. En lang række udmærkede problemfilm blev iscenesat i fyrrernes USA, der også flere gange skabte det filmpoetisk fremragende.

Det må indrømmes, at nogle af de gamle flokler om Hollywood er blevet til sandhed i halvtredserne. I Japan og Europa sker der for tiden meget mere end i USA. Svensk, finsk, polsk, russisk, fransk, italiensk, spansk og græsk film synes enten at være i fuld vigør eller i fremdrift, og den amerikanske blokade kan siges at være indtruffet på et for repertoiret som helhed heldigt tidspunkt.

Men lad os derfor ikke gå over gevind og sige, at vi kan undvære den amerikanske film. „Marty“ har i den senere tid været med til at pynte på repertoiret, og det er kedeligt, at vi ikke kan se f. eks. „Carmen Jones“, „The Night of the Hunter“ og „Seven Brides for Seven Brothers“. Idealet ville være en kritisk import af amerikansk film kombineret med den store interesse for europæisk film, som nu præger udlejningen.

NOTER

I oktobernummeret af »Biografägaren«, »Biografbladet«s sidestykke i Sverige, citeres på lederpladsen en artikel af *Bengt Idestam-Almquist*, omhandlende Gävles amtsøvrigheds beskæftning af filmklubber. I den citerede artikel hedder det bl. a.:

»I alle lande med krav på at være hvad vi

kalder kulturnationer, er der for længe siden oprettet kunstmuseer, offentlige biblioteker, nationalteatre osv., institutioner, som i reglen ikke kan bære sig selv økonomisk, men må have tilskud under en eller anden form for at eksistere.

Hvorfor får de disse tilskud? Fordi kulturinstitutionerne er kommet til den erkendelse, at det er vigtigt for folkets åndelige sundhed — og dermed dets eksistens — at borgerne får lejlighed til (for små penge) at se god kunst, læse gode bøger, se godt teater osv.

Filmen er et nyt kunst- og kulturområde, men med et større publikum end noget andet og med en væsentlig indflydelse på individernes åndelige liv. I de fleste kulturlande har man indset, at det er mindst lige så vigtigt, at folk (billigt) får mulighed for at se gode film som at de ser f. eks. god kunst eller godt teater.«

Det er glædeligt at se, at det dygtigt redigerede svenske brancheblad i en kommentar varmt tilslutter sig Idestam-Almquists polemik mod øvrigheden i Gävle.

★

Indextilføjelser og -rettelser: *Karl Roos* iscenesatte foruden de i Filmindex XIII nævnte film følgende to reklamefilm: EN DYNEKUR, 1943, produceret hos Nordisk Films Teknik for Dansk Reklamebureau, fotograferet af *Verner Jensen*, med *Ib Schönberg* — og DER ER KUR FOR ALT, 1943, samme produktion og fotograf.

I Filmindex III (*Theodor Christensen*) nævntes ALFA og AQUA — de har nu henholdsvis fået titlerne DEN STORE FLÅDE og VAND FRA EUFRAT.



Det Godes sejr. (»Cinema Nuovo«).

NYE BILLEDER

VED A. PLANETAROS

MORRIS ENGEL og RUTH ORKIN, der charmerede os med „Den lille flygtning“, har iscenesat „Lovers and Lollipops“ om en lille pige (CATHY DUNN) og hendes reaktioner da hendes moder (LORI MARCH) gifter sig igen.

JOHN FORD arbejder i øjeblikket på en western „The Searchers“ med JOHN WAYNE, JEFF HUNTER og VERA MILES. Filmen bliver optaget i Vistavision og Technicolor.

*

ABEL GANCE, hvis sidste film „La Tour de Nesle“ („Dronningens Musketerer“) tilsyneladende lod størstedelen af den hjemlige filmkritik uberørt, er i gang med forberedelserne til en film om det paradisiske jorden kunne blive, hvis man udnyttede atomenergien til fredelige formål. Filmen, „Le Royaume de la Terre“ bliver delvis finansieret af den franske regering.

MAX OPHULS er begyndt på optagelserne til „Les Montparnos“, en film om tyvernes malere i Paris. MEL FERRER medvirker som Modigliani og filmen optages i Technicolor.

„Elena“ et les Hommes“ hedder JEAN RENOIRS nye film, en „comedy of manners“, der udsendes i det 19. århundrede. INGRID BERGMAN, JEAN MARAIS og MEL FERRER har hovedrollerne.

CLAUDE AUTANT-LAURA arbejder i øjeblikket på en filmatisering af SOMERSET MAUGHAMS „Theatre“. Filmens titel bliver „Adorable Julia“ og blandt de medvirkende er DANIELLE DARRIEUX, VITTORIO DE SICA og MICHELINE PRESLE.

*

Den lovende italienske instruktør CARLO LIZZANI, hvis film „Cronache di Poveri Amanti“ blev præmieret i Cannes 1954, har afsluttet arbejdet med „Lo Svitato“, en komedie om journalister og deres arbejdsmetoder.



Gloria Castillo (l.v.) og Lillian Gish i Charles Laughtons »The Night of the Hunter«. Manuskriptet er af den afdøde kritiker og filmforfatter James Agee.

ROBERT SIODMAK, der for tiden er i Tyskland, planlægger en filmatisering af THOMAS MANN'S „Der Zauberberg“. Optagelserne skal begynde i midten af april i Davos, Schweiz.

*

Den indiske instruktør SATYAJIT ROY har efter fire års arbejde fuldstændt „Pather Panchali“, en poetisk historie om en dreng, en familie og en landsby. En anden interessant indisk film er „Jawab“, en ualmindelig historie om en almindelig mand. BALRAJ SAHNI (fra „Two Acres of Land“) og GEETA BALI spiller hovedrollerne.

*

En historie om nogle passagerer i en gammel bil på vej fra Tel-Aviv til Jerusalem danner grundlaget for det israelske selskab GEVAS nye film „Tales of a Cab“. Filmen bliver, ligesom THOROLD DICKINSONS „Hill 24 Does Not Answer“, indspillet både på hebraisk og engelsk og skuespillere fra Israels førende teatre medvirker.

FILM FORUM

AF JOHS. MØLLER

Efter i forrige udsendelse at have draget næring af det udmærkede stof, der var at høre i den italienske filmfest, sank Film Forum den 20.-1. atter tilbage til sit vanlige jævne niveau. Hovedvægten var ligesom i radioavisen lagt på det danske stof, der blev serveret med maksimal uopfindsomhed, trist og traditionelt som i en *John Olsen*-film.

En samtale, som *Svend Aage Lorentz* havde med instruktørparret *Astrid* og *Bjarne Henning-Jensen*, virkede spredt og tynd og uninspireret. Man hørte lidt om det tilbud, instruktørparret har fået om at lave en helaftefilm om den danske ballet til USA, man hørte lidt om parrets balletentusiasme og de tekniske vanskeligheder ved optagelsen af „Balletens børn“, og man fik at vide, at dansk film i øjeblikket ikke har brug for *Astrid* og *Bjarne Henning-Jensen*, og at der heller ikke for nærværende er mulighed for at realisere parrets planer om en film i Israel.

Lidt ud over den jævne snak kom man først mod slutningen af samtalen, hvor *Bjarne Henning-Jensen* erklærede, at der efter hans opfattelse bliver talt for meget om, hvad dansk film *koster*, og for lidt om, hvad man *vil*. Der er for mange høstakke i dansk film. Mennesket er blevet en lille nål, som efterhånden er svært at finde.

Dette udmærkede synspunkt havde man gerne hørt uddybet lidt nærmere, men *Svend Aage Lorentz* gik hastigt videre med nye ufarlige spørgsmål, som om han var bange for, at samtalen skulle blive interessant. *Lorentz* er som interviewer og radiomand kendetegnet af en elskværdig form, stemmen er behagelig, og han ved utvivlsomt, hvad han snakker om, men man savner lidt journalistisk sans for at gøre en samtale spændende, evne til at frigøre de interviewede, så de taler fra leveren. Det hele virker lidt for arrangeret og krampagtigt, for kedeligt rent ud sagt.

Næste punkt på programmet var en belysning af spørgsmålet: Hvad er Filmfonden, og hvorledes forvaltes dens midler? I den anledning var de implicerede parter kaldt sammen til intet mindre end en rundbordssamtale under forsæde af *Johannes Allen*. Det er naturligvis udmærket, at vi også får noget at vide om, hvad Filmfondens penge

bruges til, men radiofonisk var måden, hvorpå det skete, lidet spændende. De rent konkrete oplysninger, man fik, kunne af et enkelt menneske være givet på mindre end den halve tid, det får være. Men når man nu endelig havde kaldt så mange mennesker sammen til rundbordssamtale, ville det dog have været nærliggende at gå ind i en mere tvangfri, principiel drøftelse af Filmfonden og brugen af dens midler. Man fik oplyst, at biografernes afgifter til Filmfonden udgør 3,6 mill. kr. årligt, og *Ebbe Neergaard*, Statens Filmcentral, *Ib Koch-Olsen*, Dansk Kulturfilm og *Ove Brusendorff*, Det Danske Filmmuseum, redegjorde for, hvorledes de anvender de midler, de får tildelt fra fonden. Men da man nåede frem til, at også idrætten og andre filmen fjernt stående foreteelser får penge fra Filmfonden og skulle til at drøfte, hvorvidt dette nu også er rimeligt, pressede *Johannes Allen* ikke tilstrækkeligt hårdt på ministeriets repræsentant, *Asger Blom-Andersen*. Her havde dog nok været mulighed for lidt diskussion, hvis ellers *Johannes Allen* havde haft sans for at gøre en samtale levende, men hans force er på ingen måde det levende ord. Hvad han hidtil har lavet i Film Forum, har været præget af den kedsommeligste rutine-tilskæring, komplet blottet for radiofonisk nerve og ide. Når man tænker på, hvilke på en gang spændende og oplysende udsendelser man tidligere har kunnet høre i radioens Kunstkronik, må det forbavse, at det virkelig er muligt at lave Film Forum så kedeligt og traditionelt, som tilfældet hidtil har været. Stofmæssigt skulle filmen i hvert fald ikke byde på mindre gode muligheder end billedkunsten.

Udsendelsen sluttede med en såre intetsigende samtale mellem *Bjørn Rasmussen* og vicepræsidenten hos *Arthur Rank*, *John Davies*, der kom med et par almindeligheder om engelsk film på vej op igen efter en krise for nogle år siden og iøvrigt forsikrede, at britisk film ville ile os til undsætning under den amerikanske filmblokade. Han sluttede iøvrigt med en masse ros til den netop viste *Rank*-film „*Simon og Laura*“, som andre ellers ikke har fundet særlig rosværdig.

Rasmussen tog det som sædvanlig med godt humor. Som Film Forum fortsat fremturer i al kedsommelighed, er det imidlertid et spørgsmål, om vi andre også kan blive ved med at gøre det.



Den afdøde engelske filmtegner og -kritiker Richard Winningtons opfattelse af Sidney James, Stanley Holloway og Alec Guinness i den tyske Ealingkomedie »Masser af Guld«.

EALING - EN EPOKE

AF MOGENS FØNSS

Fredag den 13. januar blev en sort dag for engelsk film. På den dag lukkede „Ealing Studios“ sine porte for at blive ombygget til et nyt televisionscenecentrum for BBCs fjernsynsprogrammer.

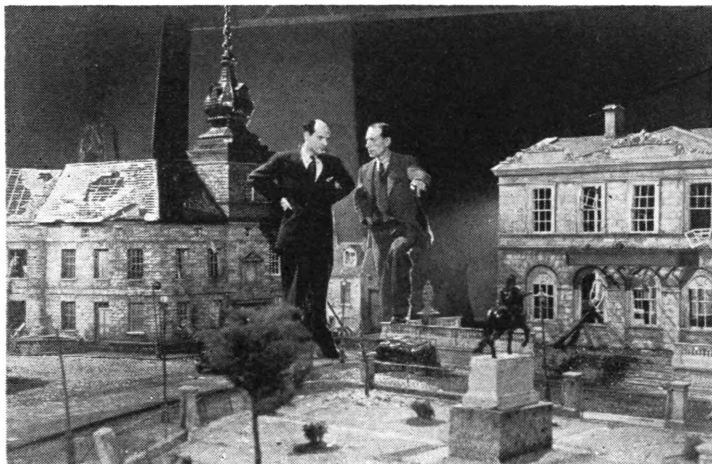
Lukningen af Ealing betyder, at der sættes punktum for et tidsafsnit i engelsk film, som man har lov til at tro vil gå over i historien som en epoke for sig. Det, efter britiske forhold, ret beskedne studie begyndte at producere film i tonefilmens barndom, i 1931, under ledelse af den kendte teater- og filmmand Basil Dean. Starten var i kvalitetsmæssig henseende ikke alt for strålende. Produktionen var præget af hele serier af Gracie Fields-film og George Formby-farcer, men det bør vel noteres, at det var på Ealing i denne periode, at Carol Reed fik sin instruktørdebut med „Søkadet Easy“ (1936). Basil Deans tydelige leflen for den jævne smag reddede iøvrigt ikke selskabet fra at lide et af disse filmkrak, der mere hører til regelen end undtagelsen inden for engelsk film. Det var først efter at Michael Balcon i 1937 havde overtaget ledelsen af produktionen, at denne efterhånden fik det

særpræg, som langsomt skabte begrebet Ealing-film.

Balcon kom til Ealing med en ret imponerende indsats bag sig. Allerede i tyverne havde han givet den unge Hitchcock sine første chancer, og som producer havde han indspillet film som „The lodger“ (1926), „The good companions“ (1932), „Rome Express“ (med Conrad Veidt, 1932), Flahertys „Man of Aran“ (1933), „Jøden Süs“ (1934) og „De 39 trin“ (1935). På Ealing Studios mærkedes hans indflydelse hurtigt. En helt ny og mere realistisk præget periode i selskabets historie indledtes med boksefilmen „There ain't no justice“ (1938), der handlede om korruptionen i bokseverdenen og udspillede på en baggrund hentet lige ud af engelsk hverdag. Den var iscenesat af en af britisk films mest talentfulde unge begavelse, Pen Tennyson (et oldebarn af den berømte digter), og det var også ham, der det følgende år instruerede „The proud valley“, som skildrede livet blandt walisiske minearbejdere, og hvori Paul Robeson spillede en af hovedrollerne. Pen Tennyson nåede aldrig helt at indfri de løfter, han gav med disse første arbejder. Han fik kun lov til at lave endnu en film, „Convoy“ (1940), før han dræbtes i krigen.

Men forstærkninger var allerede undervejs. Fra den engelske stats berømte dokumentargruppe „Crown Film Unit“ hentede Michael Balcon Cavalcanti og Harry Watt, og omtrent samtidig blev flere unge, dygtige filmteknikere knyttet til studiet, folk som Charles Crichton, Robert Hamer og Charles Frend, der alle havde fået deres uddannelse i klipperummet, og nu af Balcon langsomt blev forberedt til at overtage vigtige instruktøropgaver. Det blev hele dette nye kuld, som under krigen kom til at præge produktionen med typiske Ealing-film som „Rejsen til Frankrig“ (Charles Frend), „Femte kolonne i England“ (Cavalcanti), „Ni mænd“ (Harry Watt), „Painted boats“ (Charles Crichton) og en række originale og stærkt dokumentarisk prægede kortfilm. Også Thorold Dickinsons „Next of kin“ („Tavshed, fjenden lytter!“) og Basil Deardens „Halvvejs-huset“ hører til de mere usædvanlige film fra krigsårene.

Da den engelske kritiker Kenneth Tynan for nylig skrev Ealings nekrolog i „Films and Filming“ under overskriften „The studio in suburbia“ fremhævede han, at en af de mest bemærkelsesværdige ting ved Ealing måske var den kendsgerning, at man overhovedet havde lagt mærke til dets eksistens



Mogens Fønss (til venstre) og teknikeren Cliff Richardson kigger på nogle af dekorationerne til Ealingfilmen »Frieda«.

uden for England. Denne efterhånden internationale Ealing-berømmelse, Tynan hentydter til, er nu noget, der først er slået igennem i de senere år med hele den berømte serie af særprægede Ealing-lystspil, der indledtes med „Fem drenge på sporet“ og fortsattes med „Masser af whisky“, „Syv små synder“, „Masser af guld“ o. s. v. Da jeg knap halvandet år efter krigens ophør kom til London for at studere filmteknik og -produktion på engelske atelierer, kendte jeg i hvert fald ikke Ealing på forhånd, og jeg tvivler på, at der var ret mange andre, rundt om i udlandet, der gjorde det, bl. a. af den gode grund, at Ealings film allerede dengang distribueredes under Ranks banner, selv om studiet som produktionsselskab altid har udgjort en helt selvstændig og uafhængigt finansieret organisation. Jeg må derfor tilskrive det et lykkeligt sammenstød af tilfældige omstændigheder, at det netop blev på Ealing, jeg fik lov til gennem nogle måneder dagligt at følge en engelsk films tilblivelse fra start til slut.

Man behøvede ikke at tilbringe ret mange dage på Ealing for at blive klar over, at dette studie var noget for sig. Mens Denham, Pinewood, Elstree o. s. v. virkede som upersonlige betonfabrikker, hvor mere eller mindre tilfældigt sammenflickede hold af teknikere rykkede ind i en kort periode for, så snart en film var færdig, atter at opløses og spredes for alle vinde, var Ealing et sted med en virkelig kontinuerlig ledelse, en fast

stab af medarbejdere, der følte sig nøje knyttede til stedet og — hvad der naturligvis var det væsentlige — et studie med en bestemt linie i sin produktion, og vel at mærke en linie, der stod respekt om.

Over indgangen til Ealing stod der med store bogstaver: „The studio with the team spirit“, og det var ikke bare et tomt slogan uden mening bag. Blandt de 3—400 faste medarbejdere var adskillige, der havde været der siden starten i 1931, og flertallet havde i hvert fald tilbragt det meste af deres karriere på Ealing. Stedet havde forlængst vundet ry som udragningssted for talentfulde unge filmfolk, og det er værd at lægge mærke til, at mens Michael Balcon aldrig har udmærket sig som skaber af nye stjerne-navne — en af de få undtagelser er *Alec Guinness*, og han har aldrig været under kontrakt for mere end en enkelt film ad gangen — så har han til gengæld selv opflasket så godt som alle sine manuskriptforfattere og instruktører, blandt dem flere af de bedste i England i dag.

Filmen, jeg kom til at følge på Ealing, hed „It always rains on Sunday“ (udsendt herhjemme under titlen „Skyggen fra fortiden“) og foregik i et karakteristisk East End-miljø.

Selv om „It always rains on Sunday“ i flere henseender var en bemærkelsesværdig film — og en særdeles typisk Ealingfilm — var den ikke mere fremragende, end at den forlængst er glemt både af publikum og nok

de fleste af de kritikere, der gav den en venlig modtagelse.

Til gengæld er de to unge filmfolk, som skabte den, absolut ikke gået i glemmebogen siden hen. Den ene var instruktøren, en spinkel lille mand med et næsten udtryksløst ansigt, der i sin mærkelige ro virkede som en ejendommelig kontrast til de spillelevende, kloge øjne, der vagtsomt fulgte alt, hvad der foregik. Han var, i midten af trediverne, kommet fra Cambridge til *Korda*, hvor han startede i en beskeden stilling som assistent i klipperummet, for snart efter at avancere til chefflipper på film som Hitchcocks „Jamaica kroen“ og andre „storfilm“. I 1940 flyttede han til Ealing, hvor han efter endnu tre år i klipperummet blev *associate producer* på „Det forladte skib San Demetrio“ og *Tommy Trinder*-farcen „Skandale i Rom“. I 1945 iscenesatte han et af afsnittene i den originale episodefilm „Natens mysterier“, og i 1946 havde vi i Danmark set hans første helt selvstændige instruktøropgave, „Stryknin-mordet“. Hans navn var *Robert Hamer*. To år efter „It always rains on Sunday“ iscenesatte han „Syv små synder“ — en af de få klassikere, der er skabt i England efter den anden verdenskrig.

Den anden var filmens *associate producer* og medforfatter til manuskriptet, en kraftig, sværlemmet mand med et kuglerundt ansigt, store hornbriller på næsen og tætte krøller over hele hovedet. Han havde ført en omtumlet skæbne, inden han var havnet på Ealing. Han var født i Sydafrika og opvokset i Tyskland, hvor han som ganske ung var blevet elev af *Reinhardt* og senere satte stykker i scene på Schiller Theater i Berlin. Da nazisterne overtog magten, udvandrede han til Paris, hvor han takket være sine sprogkundskaber fik et job på et lille filmatelier, der havde specialiseret sig i eftersynkronisering af udenlandske film. Da *René Clair* drog til England for at filme „Spøgelset flytter med“ for *Korda*, blev han hentet til Denham som den store franske instruktørs klippeassistent, fordi han forstod både fransk og engelsk. Senere kom han til Crown Film Unit under *Cavalcanti*, og det var denne, der i 1943 hentede ham til Ealing som *associate producer*. Hans navn var *Henry Cornelius*. Få år efter „It always rains on Sunday“ iscenesatte han en af Ealings største lystspilsuccesser „Pas til Paradis“, og senere, for andre selskaber, „På weekend med Genevieve“ og „En jomfru i færeklæder“.

Både *Robert Hamer* og *Henry Cornelius'* karrierer er typiske Ealing-løbebaner: Først en række år i klipperummet, så en lignende årrække som *associated producer*, den stilling på et filmstudie, hvor man kommer i berøring med alle faser af en films tilblivelse — og så endelig, hvis man i den mellemtiliggende tid har vist sig værdig til det, instruktørstolen.

Tilsyneladende er denne *Michael Balcon*ske recept ufejlbarlig. Det er i hvert fald en kendsgerning, at Ealing har skabt flere betydelige instruktører end noget andet britisk filmstudie. Noget andet er så, at denne patriarkalske metode og den meget aktive andel *Balcon* har haft i hver eneste film, der er udgået fra hans selskab — lige fra det første manuskriptudkast forelå fra hans egen manuskriptafdeling (under ledelse af *Angus McPhail*, der har været *Balcons* medarbejder i mere end 30 år) og til den sidste finklipning af det færdige produkt — også har en bagside. *Kenneth Tynan* er inde på det i sin fornævnte artikel, når han fremhæver, at *Michael Balcon* er blind for alt, hvad der tangerer sex: „I sin produktion synes han bedst om film som „The captive heart“ („Never give up“), „Med *Scott* til Sydpolen“ og „Havet er vor skæbne“, film, der udelukkende beskæftiger sig med mandfolk, mænd på arbejde, mænd der er opslugt af en krisituation, mænd som fortrinsvis står i forbindelse med deres kvinder via et postkort“.

En anden engelsk journalist spurgte for nogle måneder siden *Balcon* direkte, om han ikke ville indrømme, at Ealing og sex var to ting, der havde meget lidt med hinanden at gøre, og *Balcon* svarede med et smil: „Jo, det er fuldstændig rigtigt. Måske burde jeg lade mig psykoanalyser!“

Det skulle dog næppe være nødvendigt for at få opklaret fænomenet. „Daily Telegraph“s filmkritiker *G. Cambell Dixon* skrev allerede for adskillige år siden, som forklaring på *Balcons* succes som filmproducent: „Jeg tror, *Michael Balcons* hemmelighed er den, at han af alle vore filmproducenter — at dømme efter ånden, stilen og indholdet i hans film — er den mest engelske.“

Og det er om englænderne, den franske forfatter *Pierre Daninos* i „Major Thomsons dagbog“ skriver: „Dersom blot engelskmænd kunne finde en måde at sætte børn i verden på uden at behøve at have noget med kvinder at gøre, ville de være det lykkeligste folk i verden.“



DET DÆMONISKE LÆRRED

Lotte H. Eisner: Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films. Wiesbaden 1955.

Den tyskfødte, nu franske filmhistoriker *Lotte Eisner*, der er knyttet til Frankrigs filmmuseum, og som vil være »Kosmoramas« læsere bekendt fra hendes varmhjertede apologi for *Abel Gance* i anledning af hans comeback med »*Dronningens musketerer*« (se »Kosmorama« 1955 nr. 8), udsendte i 1952 en bog om ekspressionismen i tysk film med titlen »*L'Ecran Démoniaque*«. Denne bog er nu oversat til tysk, og da den derved dels er blevet tilgængelig for en større kreds af danske filmstudierende og dels er undergået en gennemgribende revision og uddybning, er der al god grund til at give den en omtale her og nu.

Den tyske, ekspressionistiske film var som bekendt stærkt inspireret af samtidens kunstneriske og arkitektoniske strømninger, og *Lotte Eisner*, der selv er kunsthistoriker af uddannelse, betragter den da også fortrinnsvis og med selvfølgelig sagkundskab som et stilfænomen i kunsthistorisk perspektiv. Men foruden at trække forbindelseslinjerne mellem billedkunsten og filmen op (ofte med helt konkrete eksempler på påvirkning fra enkelte kunstnere og værker på enkelte film) påviser hun paralleller og påvirkninger fra litteraturen, teatret (*Reinhardt*) og mellem filmselskaberne indbyrdes, påpeger hist og her sociale og politiske forholds indflydelse på filmkunsten, som således pø om ses i mangesidig åndshistorisk belysning.

Mangesidig, men ikke alsidig og langt fra afklarende. I sit forord til bogen undsiger *Lotte Eisner* selv de »komplette« filmhistoriske bøger, der sjældent bliver til meget andet end opremssninger af navne og titler, udstaffet med et par linjers karakteristik af en instruktør her og et par ord om en »berømt« kamera-vinkel der. Det er så sandt, så sandt, og det er fortærefligt, at forfatterinden har søgt at koncentrere sig om en enkelt, nogenlunde skarpt afgrænset periode. Men endnu bedre havde det været, om hun havde beskåret sit emne endnu kraftigere og holdt sig til ekspressionismen alene, (mens hun nu forfølger den mere kunstnerisk betonedede tyske films historie helt op til Hitler-tiden), og så til gengæld havde givet os en sammenfattende karakteristik af dette stilfænomen i æstetisk, teknisk, åndshistorisk og social belysning.

Som bogen nu foreligger, har den karakter af en række løsevne kapitler af filmekspressionismens historie, og læseren bliver tumlet frem og tilbage og på kryds og tværs omkring i tyvernes og tredivernes tyske film. Til gengæld finder han rundt om i disse kapitler en sand guldgrube af veldokumenteret filmhistorisk viden og af indtrængende analyser af de karakteristiske stilelementer (dekorationernes »Dynamismus«, halvytters og skygespillet, spillestilen, stemningsmaleriet, massevirkningerne, kammerpiltonen, trappe-, gade- og landskabscenernes sjælelige indhold etc.), af kunstnerpersonligheder (*Robert Wiene*, *Lubitsch*, *Lang*, *Pabst*, *Dupont* og mesteren over dem alle: *Friedrich Wilhelm Murnau*) samt af enkelte værker, hvorunder behandlingerne af *Langs Nibelungen*, *Pabsts »Die freudlose Gasse*«, *Duponts »Variété*« og *Murnaus »Der letzte Mann*«, »*Tartuffe*« og »*Faust*« skal fremhæves for deres imponerende skarpsindighed og detailrigdom.

Hvad *Lotte Eisners* bog savner i overblik og klarhed opvejes for en stor del af den overvældende rigdom på filmhistoriske facts og kloge iagttagelser, der kommer for dagen under hendes minutøse dissektioner af de enkelte film. For deres skyld er bogen ikke blot værdifuld, men uomgængeligt nødvendig læsning for enhver, der ønsker at beskæftige sig med tysk films historie.

I. C. Lauritzen.

SET I LANDSKRONA:

HIGH OG LOW LIFE

TO CATCH A THIEF. Prod.: Paramount 1955. Manus.: John Michael Hayes efter en roman af David Dodge. Instr.: Alfred Hitchcock. Foto (Vistavision, Technicolor): Robert Burks. Musik: Lyn Murray. Medv.: Cary Grant, Grace Kelly, Jessie Royce Landis, John Williams, Charles Vanel, Brigitte Auber, Roland Lesaffre.

Denne gang Rivieraen. Her nyder *Hitchcocks* elegante stortyv (*Cary Grant*) sit otium, til han bliver mistænkt for at have begået nogle tyverier, som er udført i hans stil. Stortyven bliver jaget, og samtidig må han jage den rigtige tyv, en dygtig imitator, som han fanger til slut. Under jagterne træffer han en nydelig lady (*Grace Kelly*), for hvem det med noget besvær lykkes at vække hans seksuelle appetit. Hun tror imidlertid, at han stadig er tyv, hvilket modbevises til sidst — med det ventelige erotiske resultat.

Mere konsekvent legende og gennemført artificiel underholdning end »*Skjulte Øjne*« og »*Telefonen ringer kl. 21*« — nærmere *Hitchcocks* gamle, bedre facon fra tredivernes med dens behagelige visuelle og verbale vid. Farverne er dog et handicap i *Hitchcocks* konkurrence med sit yngre *Jeg*, og hverken *Cary Grant* eller *Grace Kelly* er charmerende nok. Man morer sig, men keder sig; kvaliteten er ujævn. Men vred bliver man ikke. Kun et par steder plettes filmen af efterkrigstidens *Hitchcocks* smagløshed — den dukker f. eks. op, da stortyven bliver spurgt om, hvor mange han dræbte som modstandsmand under krigen, og *Hitchcock* lader ham svare »72« for at få os til at le chokeret.

Erik Ulrichsen.

ÆRBART UARTIG

THE SEVEN YEAR ITCH. Prod.: 20th Century-Fox 1955. Manus.: Billy Wilder og George Axelrod efter sidstnævntes skuespil. Instr.: Billy Wilder. Foto (Cinemascope, De Luxe): Milton Krasner. Musik: Alfred Newman. Medv.: Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes, Sonny Tufts, Robert Strauss, Oscar Homolka, Marguerite Chapman, Victor Moore.

En ægtemand, der uden grund anser sig selv for en stor kvindebedærer, bliver græsenkemand. En æggende og hemningsløs dame fra samme hus i New York bliver anbragt i græsenkemandens lejlighed, og hvad får vi så? En hel films snedige og udpekulerede bestræbelser for ikke at anbringe de to hovedpersoner i samme seng og samtidig beholde så mange som muligt af de pikante associationer, emnet giver anledning til. Herunder må helheden naturligvis komme til at virke konstrueret og naturstridig.

Der er dog opmuntrende passager. I Walter Mitty-agtige fantasiglimt satiriseres over amerikansk banalerotik og ægtemandens selvovervurdering som elskovsvenne, dialogen har en del vittige indfald, og Tom Ewell er ganske sjov som ægtemanden, skønt han flere gange belemres med monologer. Marilyn Monroe er måske lidt mere end blot pin oppigen, måske ikke helt uden ironi i sit spil. Billy Wilder mærker man ikke så meget til, farverne er middelmådige, og Cinemascope-formatet kun få steder berettiget.

Erik Ulrichsen.

FJERNSYN I STORT FORMAT

MARTY. (MARTY). Prod.: Harold Hecht-Burt Lancaster 1955. Manus.: Paddy Chayefsky efter hans fjernsynsskuespil »Marty«. Instr.: Delbert Mann. Foto: Joseph LaShelle. Musik: Roy Webb. Medv.: Ernest Borgnine, Betsy Blair, Esther Minicotti, Joe Mantell, Augusta Ciolli, Karen Steel, Jerry Paris.

Paddy Chayefskys fjernsynsspil »Marty« (trykt i hans »Television Plays«, 1955) er blevet udvidet ikke så lidt, men filmen er dog i høj grad påvirket af fjernsyns sproget, hvilket igen i nogen grad vil sige teatersproget. Der er meget lange indstillinger, i hvilke der udelukkende tales til os ved ansigternes og dialogens hjælp, og nogle af disse passager har et primitivt præg. Det er et spørgsmål, om »Palladiums store lærred passer for denne intime stil. Marty's mor er nok noget inkonsekvent skildret, og der kan rettes indvendinger mod spillet i nogle af birollerne.

Men som en analyse af visse sider af seksuallivet i storbyen er filmen ypperlig, den sejrer i det psykologiske trods billedkunstneriske mangler. Forlænget pubertet, følelsen af erotisk utilstrækkelighed, konverteringen af erotisk tilstrækkelighed, konverteringen af talitetromantik, ensomheden, som der kompenserer for i pral, de små tammede »orgier,

de urealistisk store seksuelle krav, kiosklitteraturens billige sejr hos de hungrende ungekarle — alt dette eksemplificeres med en vis dybde. Filmen dyrker bag det ukonventionelle ydre *bourgeois* amerikansk konformitet, men hvad skal man ellers tilbyde dens personer?

De to »grimme«, der finder hinanden trods omgivelsernes misundelige hån, spilles smukt af Ernest Borgnine og Betsy Blair. Man har åbenbart fundet det nødvendigt at idealisere begge typer stærkt for at få det store publikum med. Stor eller chokerende dristig er filmen ikke, men intelligent og sympatisk.

Wladimir Winde.

CLAIRS MANØVRER

LES GRANDES MANOEUVRES. (DEN STORE MANØVRE) — Prod.: Filmsonor 1955. Manus. og instr.: René Clair. Foto (Eastmancolor): Robert Le Febvre. Musik: Georges Van Parys. Dekor.: Léon Barsacq. Kostumer: Rosine Delamare. Medv.: Gérard Philipe, Michèle Morgan, Jean Desailly, Pierre Dux, Jacques François, Yves Robert, Brigitte Bardot, Lise Delamare, Magali Noël.

I sine film efter krigen har Clair vist, at han nu søger et mere alvorfuldt udtryk for sine ideer end i trediveerne, da hans ironiske vid og dansende livsglæde ingen grænser kendte. Satiren og det sarkastiske er endnu tilbage, men optimismen er afløst af længsel og intellektuel beskæftigen sig med »la condition humaine«. Livet er stadig en slags leg for ham, men nu usægtelig i en tungere betydning. Hans kunstneriske fysiognomi er iagttagere og nu steds mere ræsonnørens, oprigtigt deltagende bliver han næppe nogen-sinde.

Det mærker man altsammen tydeligt i hans sidste film, som han betegnede kalder en »comédie dramatique«. Som ironisk sædekomedie er »Den store manøvre« så sikker og personlig som noget Clair har lavet. Hans underfundige komik, i dens blanding af forelskelse og nådeløs spot og malice, spiller i alle nuancer i filmens provinsielle miljø fra verden af igår. I små vignetter spidtes repræsentanterne for det bedre selskab og deres forlystelser, gennem den dobbeltbundede dialog, men først og fremmest gennem billederne, for Clair er stadig den suveræne mester i visuelle pointer. Han komponerer de enkelte billeder med tvetydig mening og forstår at antyde alt i afskæringer, nærbilleder og parallelsituationer. Han kan skabe tidskolorit og karakterisere typer og miljøer med ganske få midler, og henter sjældent billige trumfer hjem, skønt perioden indbyder dertil.

Men med den kvindebedærende dragonofficer, der personificerer tidens ubekymrede erotiske spilfægteri, har han villet andet og mere. Det dramatiske problem i denne film har været at skifte stemning fra ironisk Don Juan-komedie til seriøs kærlighedstragedie. Det er dristigt og det er ikke ganske lykkedes. Mindre på grund af Michèle Morgan, der overrasker i begyndelsen, end på grund af Clairs egen svigtende evne til at skildre den kærlighed, der ikke er koket leg, men dyb alvor. Den spottende ironi fra første halvdel skulle afløses af den tragiske ironi i anden halvdel, men forholdet mellem de elskende bliver aldrig

tragisk. I sammenligning med *René Cléments* Don Juan-skildring bliver *Clairs* kun operette. Kun der går man sådan fejl af hinanden, og vor medlidenhed vækkes ikke et sekund. Det er ikke, fordi filmen i æstetisk forstand har stilbrud, man har set sådanne stilistiske korenderinger før, men ganske simpelt fordi følelserne kun er postulerede. Det er *Clairs* mening, at der skal være dækning, men vi overbevises ikke af hans manøvrer. Eller deler han måske skæbne med *Armand*?

Filmen blev desværre forevist på *wide-screen*.
Ib Monty.

SET PÅ MUSEET:

SCENA SACRA

LE CARROSSE D'OR. Prod.: *Parina Film/Hoche 1952*. Manus.: *Jean Renoir, Jack Kirkland, Renzo Ananzo og Giulio Macchi efter Prosper Mérimées skuespil »Le Carrosse du Saint-Sacrement«*, Instr.: *Jean Renoir*. Foto (Technicolor): *Claude Renoir*. Dekorationer: *Mario Chiari*. Kostumer: *Maria de Matteis*. Musik: *Kompositioner af Vivaldi*. Medv.: *Anna Magnani, Duncan Lamont, Paul Campbell, Ricardo Riolí, Odoardo Spadaro, William Tubbs, George Higgins, Ralph Truman, Jean Debucourt*.

»Le Carrosse d'Or« er ikke en film, man kommer til klarhed over, når man blot har set den een gang — dertil er den for kompliceret og sindrig, altfor overvældende rig på skjulte sammenhænge og væsentlige enkeltheder, der i første omgang løber øjet forbi. Men hvad der straks virker uomstødtelig rigtig og overbevisende er denne films nære kontakt med andre af *Jean Renoirs* store film, i forreste række »La Règle du Jeu« og »Flodene«; fra den første genkender man den subtile ironi og behændige satire, hvormed *Renoir* skildrer vicekongens hof, fra den anden strømmer i rigt mål den ukonstruerede medmenneskelighed, der her sammen med den relief-skabende ironi danner en syntese af det betydeligste i *Renoirs* kunst. På en presset plads som denne er det vanskeligt at undgå det løb-hudlende, når det gælder en bedømmelse af »Le Carrosse d'Or«, hvor det menneskelige stof endog er mere intenst realiseret end i »Flodene«. Beretningen om *Camilla*, der som primadonna ved et *commedia dell'arte*-selskab turnerer i Peru og her oplever tre kærlighedsventyr, er beretningen om et menneske, der ofrer kærligheden på teatrets alter, og dermed fra *Renoirs* hånd en lidenskabelig kærlighedserklæring til det scenens mikrokosmos, der afspejler den ganske verden. »Hvor holder teatret op, hvor begynder livet?« siger *Camilla* i den scene, hvor hun tager afsked med vicekongen, og beskriver dermed præcist hele den stemning, der hviler over filmen. Som et spil mellem det virkelige og det foregivne folder filmen sig ud, fra vi i første billede glider ind på den scene, hvor den hele historie foregår, til vi i næstsidste øjeblik atter løses fra tryllegrebet og ser tæppet gå ned. Men det rette levende perspektiv får filmen dog først i den scene, hvori *Camilla* står foran tæppet og på spørgsmålet, om hun ikke fortryder sit valg, kun svarer: »Un peu«. Smukkere kunne filmens menneskelighed ikke bekræftes. Og

ingen kunne spille *Camilla* smukkere end *Anna Magnani* — det er ikke mindst hendes skyld, at filmen aldrig støver inde i teaterhistorie som *Renoirs* »Fransk Can-Can«, men helt modsat denne har råd til at leve af sit menneskelige indhold.

En beskeden indvending, tilmed kun rettet mod fortekterne: Musikken er ikke — som her anført — udelukkende af *Vivaldi*. En smuk gigue, der danses i vicekongens palads, er af *Corelli*.
Jørgen Stegelmann.

SKÆLM OVER SKÆLM

LA TOUR DE NESLE (DRONNINGENS MUSKETERER). Prod.: *Les Films Fernand Rivers/Costellazione 1955*. Manus.: *Abel Gance, Fuzelier efter Alexandre Dumas' skuespil*. Instr.: *Abel Gance*. Foto (Gevacolor): *André Thomas*. Dekorationer: *Robert Bouladoux*. Musik: *Henri Verdun*. Medv.: *Pierre Brasseur, Silvana Pampanini, Michel Bouquet, André Gabriello, Rellys, Jacques Meyran, Paul Guers, Jacques Toja*.

Som comeback for *Abel Gance* efter næsten 15 års tavshed er »La Tour de Nesle« en overraskelse. Sine ekstravagancer har »Napoléons instruktør ganske vist bragt med sig til filmatiseringen af *Dumas'* skuespil. Men han har givet en god dag i de selvmorderiske pretentioner. Resultatet er blevet noget så usædvanligt som et *Gance*-værk af smittende lystighed fra først til sidst. Filmen er en overstadig fræk intrige-komædie (og ikke som man kunne tro et ordinært historisk spektakel). Overstadigheden er ram og saftig, helt igennem amoralsk, takket være manuskriptets og instruktorens særdele ekstravagante udsving i det moralske og erotiske, men den er ikke hæmmingsløs, bliver aldrig grov eller griset. Den farves nemlig af en uengageret ironi, som giver exesserne artistisk mening. Dobbeltspillet er filmens æstetiske såvel som dens dramatiske og psykologiske grundmønster. Korrespondancen mellem indhold og form er derfor fuldkommen — eller rettere kunne have været det, hvis spillet havde været godt nok. Det er det ikke. *Biorollernes* herrer og damer — de sidste iøvrigt påfaldende uskønne — agerer dødt og karakterløst (har den store *Gance* mon skramt livet af dem på forhånd?), og *Silvana Pampanini* demonstrerer en nærmest katastrofal ufarlighed i den kvindelige hovedrolle som den sansesbesatte mandædende *Marguerite* af *Bourgogne*. *Gances* ironi synes her at være forvundet til at gælde skuespillerinden selv i stedet for den figure hun skal fremstille. Kun *Pierre Brasseur* som slyngelhelten *Buridan* (og momentvis *Michel Bouquet* som *Louis X*) besidder et tilstrækkeligt mål af intelligent, personlig frigjorthed til at illudere og ironisere på een gang. *Brasseurs* *Buridan* er gavtyvekømedien i fuld og festlig udfoldelse efter sin stil og ide. Her er virkelig tale om en stor præstation. Den lader ane, hvad »La Tour de Nesle« kunne være blevet, hvis *Gance* havde haft det rette modspil til *Brasseur*, denne komediant for herren. Efter det foreliggende at dømme er skuespilleren så afgjort den største skælm af de to.

Filmen er i Danmark både blevet beklippet af censuren og udlejningsselskabet.

Werner Pedersen.





FILMINDEX XIV

ALEKSANDER FORD

VED E. U. og P. M.

Aleksander Ford, der normalt regnes for Polens betydeligste filminstruktør, er især kendt herhjemme fra »Oprøret i Ghettoen« og »De farlige År«.



Aleksander Ford.

kerne selv må vide bedst.

Det kan hævdes, at nogle af vore indexer bevæger sig uden for det mest centrale og omtalte, men som vi gjorde opmærksom på allerede ved vort første filmindeks, vil vi først og fremmest bringe filmlister, som det enten er meget svært eller umuligt at finde andre steder. *Renoirs* eller *Clairs* produktion er det f. eks. let nok at finde frem til.

NAD RANEM (Morgen). 1929. M: Ford. F: Jerzy Maliniak. Kortfilm.

MASCOTTE (Maskotten). 1930. M: L. Kniazilucki. F: Henryk Vlassak. P: Zero-Film.

TETNO POLSKIEGO MANCHESTERU (Et polsk Manchesters rytme). 1930. M: Ford. P: Z. Grodzienski. Kortfilm.

NARODZINY I ZYCIE GAZETY (En avis' fødsel). 1930. M: Ford. Kortfilm.

LEGION ULICY (Landevejsarméen). 1932. M: M. Emmer og Andrzej Wolica. F: S. Steinwurzle og Jerzy Maliniak. Mu: S. Kataszek og Tadeusz Konczyc. P: Leo-Film.

SABRA. 1933. M: Olga Ford. F: F. K. Weichmayer. Mu: Szymon Lachs. P: Sabra-Film.

PRZEBUDZENIE (Når man vågner). 1934. M: Olga Ford. F: Stanislaw Wohl. Mu: Szymon Lachs. P: Palladium.

NA START (Start). 1935. M: Ford. F: Jerzy Maliniak. P: Avangarda. Kortfilm.

NIE MIALA BABA KLÓPOTU (Ikke så mange ærgrelser). 1935. M: A. Lomakowski. I: Ford og M. Waszynski. F: Jerzy Maliniak. P: Cadra.

DRUGA MŁODYCH (vist af AOF under titlen »Her kommer vi«). 1936. M: W. Wasilewska og Józef Pat. F: Stanislaw Lipinski. Mu: Henryk Kon. P: Sanatorium Medena w Miedzyszynie.

Alle de film, der er nævnt nedenfor, er iscenesat af ham alene eller i samarbejde med andre. Kun når de danske oversættelser i parenteserne er i gæseøjne, har de pågældende film været vist i Danmark. Nogle af de direkte oversættelser er ret frie. Indexet er udarbejdet i samarbejde med det polske filmmuseum - det er på flere punkter forskelligt fra det Ford-index, der findes i »Cinema Nuovo«, 10. nov. 1955, men vi har ment, at polak-

LUZIE WISLY (Arbejdere ved Weichseltfoden). 1937. M: H. Boguszewska og J. Kornacki efter deres roman. F: Stanislaw Lipinski. Mu: R. Palester og Marian Neuteich. P: Legia-Film. Medv.: Stanislaw Wysocka, Ina Benita og Jerzy Pichelski.

SPOLEM (Sammen). 1937. M: M. Rapscki. F: Stanislaw Wohl. P: S.A.F. Kortfilm.

PRZYSIEGAMY ZIEMI POLSKIEJ (Vi sværger til vort fædreland). 1943. F: W. Forbert og Stanislaw Wohl. Mu: J. Kalicki. P: Czolówka filmowa. Optaget i USSR. Kortfilm.

POLSKA WALCZACA (Polen i krig). 1943. F: W. Forbert og Stanislaw Wohl. Mu: Z. Lissa, W. Iwannikow og G. Hamburg. P: Czolówka filmowa og Sojuzkronika. Optaget i USSR. Kortfilm.

MAJDANEK. 1949. M: Jerzy Bossak. F: A. Forbert, W. Forbert, O. Samuciewicz og A. Jefimow. Mu: Sergiusz Potocki. P: Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego. Kortfilm.

ULICA GRANICZNA (»Oprøret i Ghettoen«). 1949. M: Ford og L. Starski. F: J. Tuzar. Mu: R. Palester. P: WFF. Medv.: J. Zlotnicki, W. Godik og S. Srodka.

MŁODOSCI CHOPINA (vist i foreninger under titlen »Chopins ungdom«). 1952. M: Ford. F: J. Tuzar. Mu: K. Serocki. P: WFF. Medv.: Czeslaw Wollejo og Aleksandra Slaska.

PIATKA Z ULICY BARSKIEJ (»De farlige år - de 5 fra Barska gaden«). 1954. M: Ford og K. Kozniowski efter sidstnævntes roman. F: J. Tuzar og Karol Chodura. Mu: Kazimierz Serocki. P: WFF. Medv.: Aleksandra Slaska, Tadeusz Janczar, Andrzej Kozak, Tadeusz Lomnicki og Marian Rulka.



Aleksandra Slaska i »Chopins ungdom«.

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). »Kosmosrama« koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) - første årgang kan dog købes for 5 kr. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.