

KOSMORAMA 16

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

MARTS 1956 - 2. ÅRG.



Fra Lorenza Mazzettis »Together«, som omtales i Londonbrevet inde i bladet.

Science fiction	102
En »Marty«-protest fra Arne Krogh	102
Nye billeder	103
Film Forum af Johs. Møller	104
Erotiske motiver i moderne dansk film af Ib Monty	104
Londonbrev: Den frie film af Vibeke Brodersen	108
Filmanmeldelser:	
»Blindgaden« af Jørgen Stegelmann	109
»Den ukendte soldat« af Henning Fonsmark	110
»Håbet dør sidst« af Werner Pedersen	110
»Den farlige cirkel« af Erik Ulrichsen	111
Filmindex XV (Poul Reumert)	112

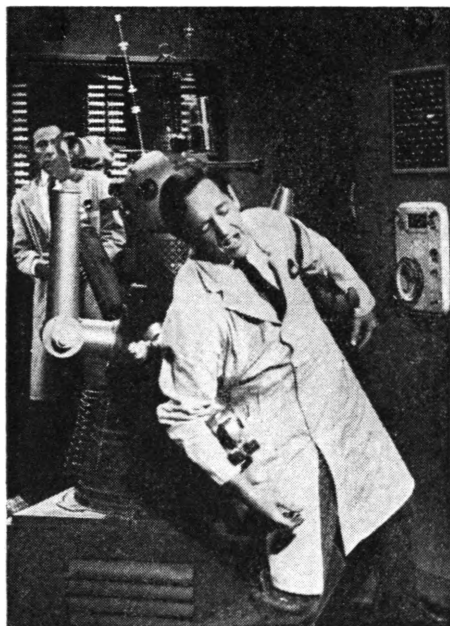
SCIENCE FICTION

I februar så vi en amerikansk film med titlen „Byen under jorden“. Her eksperimenteredes med ophævelse af tyngdekraften, med konstruktion af rumraketter, med robotter og meget andet godt. Det foregik alt sammen i en til formålene specielt konstrueret forsøgsstation under jorden — et eller andet sted i et amerikansk ørkenlandskab. På denne station lurede bestandigt „fjenden“, for hvem det lykkedes at dirigere robotterne mod forsøgsfolkene selv, hvilket resulterede i en række dødsfald og stor opstandelse. Filmen var så naivt lavet, at kun det ukritiske publikum kunne hensættes i den tilsigtede mareridtsstemning.

Men en stor del af biografpublikummet er nu en gang ukritisk. Og selv for den kritiske kan det være særdeles vanskeligt at sætte ind med saglig kritik af *indholdet* i film som „Byen under jorden“, i hvor høj grad han end er i stand til at gennemskue de formelle mangler og afsløre den primitive persontegning. Vi lever i specialiseringens tidsalder, og det er næppe muligt for nogen

paa een gang at være kyndig filmkritiker og tilstrækkeligt velorienteret om naturvidenskabelige og tekniske emner til klart og detaillert at kunne tilbagevise den pseudo-videnskabelige jargon i nogle af de film, der spekulerer i angsten for fremtiden.

Film som „Byen under jorden“ kan kun effektivt sønderlemmes af videnskabelige eksperter. Det er uheldigt, at videnskabsmændene interesserer sig for lidt for de vrængbilleder af den menneskelige viden, den answersløse folkelige underholdning gang på gang møder med. Historikere tager nu og da til orde mod de tåbelige konstruktioner, der er almindelige i „historiske“ film, men vi mindes ikke i aviserne at have set naturvidenskabsmænd og teknikere tage kraftigt afstand fra det nonsens, som en kerne af realiteter indbygges i, når visse filmfolk tager fat. Det er en kendt sag, at mange lærde naturligt nok har uvilje mod at udtrykke sig populariserende, men det er et spørgsmål, om de ikke har en pligt til regelmæssigt og for et større forum at tage stilling til de for andre forvirrende fordrejelser af kendsgerninger og teorier, som optræder i film som „Byen under jorden“. Nogle blade er ganske vist ivrige efter at bringe „filmromaner“ med den slags stof, men der findes heldigvis andre, i hvilke det ikke ville være unaturligt at se kyndige tage filmstof af denne art kyndigt under behandling.



En robot går til angreb i »Byen under jorden«.

EN »MARTY«-PROTEST

»Marty« er blevet prisbelønnet i Cannes! De må gå ind og se den! En vidunderlig oplevelse, en hjertevarm film — taget med små midler — om små hverdagsmennesker, der med stilfærdig patos (!?) uden farver og alt det tekniske halloj midt i New Yorks triste, grå hverdag, uden skænsel men også uden overdrevelse skildrer dagen og livet for de millioner, som kun har arbejdet, ølet og pigerne i tankerne.

Læser man den danske presses anmeldelser, vil man genkende disse fraser, som dog ledsages af idelige forbehold som: det er ikke nogen stor film, men en lille film kan også være stor — ikke nogen stor eller voldsom handling, den spænder kun over et lille døgn (og herregud da!), næsten rørende men ikke sentimental. Er det så ikke synd at gøre anmeldelserne over den bundsentimentale? Hvorfor gør man det? Rimeligvis fordi man må være i besiddelse af en god portion sentimentalitet for at finde »Marty« ægte. Filmen er velspillet, fordi man har fundet to typer til hovedrollerne, der som sædvanligt på amerikansk film spiller sig selv pænt og naturligt. *Borgnine* har altid og vil sandsynligvis altid vedblive med at være *Borgnine* og *Betsy Blair* vil vedblive at være *Betsy Blair*. Lige meget hvor mange roller, de kommer til at

spille i amerikansk film, vil de kun få de roller, som er skrevet eller skrevet om til deres udseende, deres temperament og manerer, eller hvis det skal være en dyd til deres mangel på manerer. De vil derfor være ligeså »ægte« om ti år, som de var, da de debuterede, og som de er i Marty. De er pæne mennesker, og man vil såmænd ikke forholde dem en guldmedalje for pænhed, hvis den ikke skal være udtryk for kunst samtidig.

Men filmens story er knapt så pæn. En slagtersvend, som ikke vil gå ud med kammeraterne, men hellere sidde hjemme hos sin moder og se fjernsyn, undrer sig over, at han ikke kan blive gift. En ung lærerinde, som kun har været to gange på danserestaurant, har det på samme måde og så træffer de to hinanden og bliver gift — hvor er problemet? Det er meget sødt — men er det ægte? Er det almindelig ægte hverdag, at en slagtersvend og en lærerinde finder hinanden? Langt mere spændende film vil fortsættelser som »Marty og slavepigen« og »Marty vender tilbage« blive, og de film kommer vel, den stilfærdige patos går måske fløjten, men ægtheden vil sikkert blive imponerende.

Historien om de to svigermødre, der som enker midt i 50'erne føler sig svigtet af alle og af børnene især er et virkeligt og ægte problem, men i Marty har man kun en komisk episode tilovers for dem, mere ægthed tør man ikke ofre på dem af hensyn til publikum. Man er sikkert betaget af den ægthed, hvormed filmens unge mennesker nævner 72. Street, men der bliver ikke mere ud af den ægthed end omtalen af denne interessante gade, hvis blotte tilstedeværelse og frie nævnelse i en amerikansk film må stille forventninger om, at problemet forfølges og behandles. Af hvilke grunde kommer de unge der — for det er jo ikke »Martyrere«, som kommer der ifølge filmen, Marty kan skam ikke lide den gade. Sådanne problemer kunne fortjene den internationale hyldest, som er blevet »Marty« til del, men at to pæne kristne mennesker keder sig og deres omgivelser og tror, at de ikke kan blive gift — og så alligevel bliver det, kan ikke fortjene en gylden løve. Når man skal forsvare, at den alligevel får den, må man gøre den til en »kejsers nye klædning«, og undre sig over, at Amerika kan lave så ægte film, at den hverken er cinema-scope, 3 D eller farvefilm. Det har man da set før og bedre, f. eks. »Come Back Little Sheba«, »Lev farligt« eller »En sælgers død«.

Hverdagshistorier — der går til hjertet er forøvrigt snart den mest hule filmgenre, vi har. Og det er naturligt, for man skal være langt borte fra hverdagen selv — helt oppe i rivierabourgeoisiet — for at hverdagens grå tristhed og små mennesker kan gå til hjertet. Hvad skal man dér? Tænde den behagelige følelse af, at man ikke selv har det sådan. Næ, tristheden går på nerverne, og det skal den, og det skal der en *Arthur Miller* til at få den til. Vil man absolut have hverdagshistorier dirigeret til hjertet, er man nødt til at gøre dem forlorne og sentimentale som Marty. Når sådanne film skal siges at vise livet, som det er, vil jeg anbefale den meget større ægthed, der ligger i societyfilmene som *Hitchcocks* »To Catch a Thief« og andre af den slags, hvor dollargrinene tændes foran de store hoteller og palæer, og hvor *Grace Kelly* får den rige fyrste fra den lille eksotiske eventyrstat — for det sker jo i virkeligheden.

Arne Krogh.

NYE BILLEDER

VED A. PLANETAROS

»United Artists« har afsluttet forhandlingerne om en filmatisering af *BUDD SCHULBERGS* roman »Hvorfor har Samley så travlt?«. Producenten, *FRED F. FINKLEHOFF*, vil selv udarbejde manuskriptet.

Der er tilsyneladende igen hausse i biografiske film. *Paramount* har besluttet at oplage »The Buster Keaton Story« i *VistaVision* og *Technicolor* til sommer. Rollen som manden med trænsigtet er overladt den unge danser *DONALD O'CONNOR*. For manuskriptet står *ROBERT SCHMID* og *SIDNEY SHELDON*, og sidstnævnte skal instruere filmen med assistance af *BUSTER KEATON* selv.

Ikke mindre end tre store selskaber, »Warner Bros.«, »MGM« og »Hal Wallis Productions« forsøger at erhverve rettighederne til *PADDY CHAYEFSKY'S* fjernsynsstykke »Middle of the Night«. »Warner Bros.« har budt 500.000 dollars.

CLIFFORD ODETS har skrevet kontrakt med »HECHT-LANCASTER Productions«. Hans første arbejde bliver manuskript til »The Way West«.

Ekspérimentalfilminstruktøren *HANS RICHTER*, hvis »Dreams That Money Can Buy« blev modtaget ret forbeholdent, er blevet rost for sin sidste film »8x8«.

MINTA DURFRED ARBUCKLE, stumfilmstjerne og enke efter *ROSCO »FATTY« ARBUCKLE*, får et come back i »Columbias« »The Solid Gold Cadillac« med *JUDY HOLLIDAY* og *PAUL DOUGLAS*. *RICHARD QUINE* står for instruktionen.

★

MARC ALLEGRET arbejder for tiden på »En Efféillant la Marguerite« med manuskript af *ROGER VADIN*, *DANIEL GELIN*, *BRIGITTE BARDOT* og *MISCHA AUER* har hovedrollerne.

RAYMOND ROULEAU skal iscenesætte en filmatisering af »Heksejagt« efter manuskript af *SARTRE*, *MARIA SCHELL*, *SIMONE SIGNORET* og *YVES MONTAND* medvirker, og man regner med at begynde optagelserne omkring maj.

★

HASSE EKMEN er blevet færdig med en *SIGURD HOEL*-filmatisering: »Egen Ingång«. *MAJ-BRITT NILSSON* og *ALF KJELLIN* medvirker.

★

MICHAEL YANNIS' nyeste græske film »En pige i sort« er en kærlighedshistorie fra klippeøen *Ydra*. *HELLE LAMBETTI* og *DIMITRI HORN*, der spillede sammen i *YANNIS'* »Windfall in Athens«, medvirker.

FILM FORUM

Af JOHS. MØLLER

Efter en periode at have været hårdt trængt af fjernsynet er den amerikanske filmindustri nu ved at finde balancen igen, oplyste den netop fra Hollywood hjemvendte *Kai Berg Madsen* i Film Forum. Der bliver i Amerika flere og flere friluftsbio-grafer, og desuden foregår der en stigende produktion af film til TV. De fleste store filmselskaber er gået i samarbejde med fjernsynet og er glade for det. Der fremstilles idag langt færre film i Hollywood end for fem år siden, men det var Kai Berg Madsens opfattelse, at der idag fremstilles flere gode film end tidligere. Om filmblokaden overfor Danmark hed det, at den overhovedet ikke bekymrede magnaterne i Hollywood. De producenter, Berg Madsen havde talt med, anede ganske simpelt ikke noget om blokaden.

Direktør *Ove Sevel*, Nordisk Film jr., fortalte om sit selskabs eksport af korte film til Disneys TV-programmer for børn, og siden horte man om Disneys „Lady og vagabonden“, hvis formidling til Danmark er foretaget af samme selskab. Der blev givet oplysninger om, hvordan man omplanter et amerikansk lydbånd til dansk. Man fik indtryk af et fantastisk præcisionsarbejde, når det gælder at overføre den amerikanske originalens banale sange og infantile dialoger til den danske version. Løsrevet fra billedet skaber sang og tale i Disneys tegnefilm indtryk af en uhyre kunstighed, ja virker næsten som et koncentrat af alt, hvad man finder ubehageligt ved amerikansk mentalitet. Den „morsomste“ af scenerne kunne end ikke måle sig med komiken i „Hveranden lørdag“, der ellers er det kummerligste, man har.

Udsendelsens tyngdepunkt lå i den afsluttende samtale mellem *Bjørn Rasmussen* og den store franske instruktør *René Clair*. Spørgsmålene var forstandige, og svarene interessante. Både den trætte stemme og flere af de ting, han sagde, fremkaldte indtryk af en lidt desillusioneret René Clair.

Han fastslog indledningsvis, at film altid først og fremmest har været forretning, men under denne forudsætning kan der nu og da skabes mesterværker, et begreb, der for René Clair var det samme nu som før. Om „Den store manøvre“ sagde han, at den er en dramatisk film, ikke en komedie, det er en

historie om tragisk kærlighed, der hele tiden har været tænkt med ulykkelig slutning. Men René Clair troede ellers ikke på den rene tragiske scene. Der er efter hans opfattelse et element af komedie i alting. Han vendte sig iøvrigt imod at lægge et budskab ind i en film, budskabet må fremgå indirekte. Idag er det store problem at finde frem til filmens dramaturgi, finde frem til den historie, der kan tale til flest mulige mennesker. René Clair sluttede med at bekende sig til den individuelt skabte film. Målet må være at fylde personligheden ind i det medium, der egentlig var beregnet til at beherskes af grupper.

EROTISKE MOTIVER I MODERNE DANSK FILM

Af IB MONTY

„The general erotic temperament of each country is reflected in each national cinema“. Således mener *Curtis Harrington* i en artikel om „The erotic cinema“ i *Sight & Sound*, okt.-dec. 1952, og det skal der nok være noget rigtigt i. Det er vist få film, hvor de så end kommer fra, der ikke under en eller anden form har *love interest*, bevidst og ikke mindst ubevidst røber filmene adskilligt om hjemlandets erotiske klima. For psyko- og sociologer må den amerikanske gennemsnitskærlighedsfilm således være en guldgrube med dens kompleks af traditionelle forestillinger og fordomme. Trods det store opbud af sex er kærligheden gennemgående opfattet på den mest elementære og ukomplexerede måde, og nuancerede og mere virkelighedsbetonede skildringer er meget sjældne, omend der er tegn på fremskridt i øjeblikket.

Det kan heller ikke være nogen tilfældighed, at engelsk og russisk film næsten ikke behandler kønnenes forhold til hinanden, selvom årsagerne dertil er vidt forskellige, eller at fransk film gennemgående beskæftiger sig meget dermed. I det sidste tiår er nogle af de mest dybtgående og seriøse skildringer kommet fra Sverige, hvor man imidlertid i modsætning til fransk films dyrkelse af den sunde naturlighed i højere grad har koncentreret sig om skildringen af det moderne menneskes erotiske konflikter og problemer.

Især i sammenligning med vort nordiske



»Blændværk«s hotelscene med Mimi Heinrich og Henrik Wiehe.

broderland åbenbarer dansk film sig som en ret kønsløs affære, og man har svært ved at tro, at der i vor samlede filmproduktion tilbydes sig meget materiale til en eventuel behandling af vor seksuelle adfærd. De fleste danske film syner, som var de fremstillet af den berømmelige dame uden underkrop; er der indlagt kærlighedsscener, skriger de enten mod himlen af banalitet eller jokker rundt i klodset pikanteri.

Skal vi sammenligne vore film med de svenske, hvilket altid retfærdigvis giver anledning til megen surhed hos de hjemlige producenter, skal det dog ikke tilsøres, at der hinsidan ofte er tale om håndfast spekulation i folks lyst til at se nøgne piger i skærgården, og at denne spekulation sikkert er ret karakteristisk for svensk film og reversen af medaillen hos et folk, hos hvilket det lidenskabelige temperament ofte må komme i konflikt med en stram borgerlig moral, men disse omstændigheder har til gengæld også hos *Sjöberg*, *Bergman* og til dels *Ekman* (bl. a. i „Pigen og hyacinten“) frembragt en række værker om det moderne menneskes

kærlighedsliv, der i originalitet og moden menneskekundskab overgår langt det meste af, hvad der er fremstillet herhjemme.

Man kunne måske fristes til at tro, at den ringe interesse for denne side af menneskelivet skyldes, at vi herhjemme ikke kender til problemer af den art, og sikkert og vist er det da også, at vi her har en friere moral end i de fleste andre lande, men at vi derfor som Adam og Eva skulle leve i paradisk harmoni skulle det være let at modbevise ved at referere til det store antal skilsmisser, selvmord, seksualforbrydelser, etc.

Alle disse kendsgerninger analyseres sjældent i vore film, ihvertfald i menneskeligt perspektiv, for det skal ikke undre, om de bliver taget op til populærvidenskabelig behandling i den social-mental-hygieniske filmgenre, der omtrent er ene om at repræsentere den seriøse side af dansk film, og som hidtil har behandlet samfundsonder som alkoholisme, fedme og tuberkulose. Problemerne præsenteres her redeligt og uhyre pædagogisk med sagkyndig bistand af læger og kriminalister. Resultatet bliver selvfølgelig-

lig hver gang jævnt uinspireret håndværk, møgkedeligt, men redeligt, uden fantasi og uden nogensomhelst originalitet i menneske- og milieuskildring. Det er indlysende, at der i disse film ikke er rum for mere irrationelle følelser, og ingen vil vel heller vove at påstå, at man finder nogen følelsesmæssig nuancerigdom i den anden halvdel af dansk filmproduktion, de såkaldt underholdende film, d. v. s. folkekomedier og farcer. Kærligheden i dette klima er mere end enkel. Maren elsker Mads, og det finder vi hurtigt ud af, der er måske nok en farlig kvinde, som skal være sorthåret og nedringet, men hun afslører hurtigt sig selv og bliver til grin. Problemerne er altid økonomiske, og dem klarer Mads jo snildt, mens Maren venter derhjemme med en herlig fedteklemme (cit.). (Til sidst forenes de to ærgerrige og sympatiske unge med et aakjærsk refræn på læben, diddelum for dig og diddelum for mig, kirkebryllup, hvid brud, myrter og steg bagefter. Og så er der nogen, der påstår, at kameraet ikke kan lyve!).

Nu hænder det jo, at der med mellemrum opstår film, der ikke sorterer under de to gængse nationale retninger, og hvorledes er tilstandene her? Betragter vi disse film ud fra deres forhold til det erotiske stof, så viser det sig, at erotik forunderligt nok hovedsageligt betragtes som noget pikant, der er velegnet til lystspil. Motiverne er som oftest tåbelige forviklinger og pjattede misforståelser mellem moderne ægtefæller, der gennemgående er så overfladiske, at de forhåbentlig kun findes i filmatellier. Det begyndte vist med Johan Jacobsens „Min kone er uskyldig“ fra 1949, der forsøgte at overføre fyrernes amerikanske lystspils tone af *sophistication*. Filmen var som helhed et formelt kaos, idet den ikke vidste, om den skulle være lystspil eller farce i stil med tredivernes amerikanske crazy comedy, som Johan Jacobsen jo tidligere havde forsøgt sig i. Den lette frivolitet med lidt fingeret utroskab og lidt fjoget skinsyge opløste sig til sidst yderst moralsk.

Denne såkaldt amoraliske komediestil fulgtes af Erik Balling, til hvem man nærede store forventninger, i „Adam og Eva“ fra 1953. Det var måske nok en i formen mere opfindsom film, end man var vant til her på bjerget, skønt de fleste påfund havde tydelige udenlandske forbilleder, men til gengæld var indholdet ikke til at tage fejl af. Midt i al den tilsyneladende fripostighed og noget så spirituelle konversationskunst regerede de selvsamme ældgamle forestillin-



De erotiske danske filmscener er ikke alle præget af ynde og elegance. Det er vel mest taktfuldt ikke at nævne filmens titel og de medvirkendes navne.

ger om erotisk underernærede ungdoms- og spejderledere, om letsindige piger, om forholdet sekretær-chef, om mandfolkesnak, atter serveredes det unge smarte ægtepar og atter måtte man se den gængse opfattelse af ung forelskelse som harmløs og lidt latterlig. Balling undså sig ikke for at gøre filmens unge par til grin, mens de sværmede på en bæk i måneskin, skønt intet dog er lettere. Man sammenligne den unge danske instruktørs halvkyniske bourgeoisimoral med den unge Ingmar Bergmans indfølelse forståelse for pubertetsforelskelsen.

Linien fortsættes trostigt, sidste år med „På tro og love“, atter med det evige ægtepar. Trods enkelte pudsigheder i dialogen, der dog langtfra kunne retfærdiggøre betegnelsen ny tone i dansk lystspil, havde den ikke mere jordforbindelse end forgængerne. De faste skuespillere i hovedrollerne har endvidere efterhånden svært ved at undgå det stereotype.

Trods alle disse ægteskaber optræder den klassiske trekant ikke så hyppigt, som man skulle vente. Man mindes Johan Jacobsens „Den usynlige hær“ fra 1945 efter et *Sønderby*-manuskript. Trekanthistorien, udspillet på baggrund af besættelsen, var holdt

nede i en kølig afbalanceret stil uden voldsomme affekter, men samtidig uden meget stærk følelse.

Samme mandlige skuespillere som rivaler (*Ebbe Rode* og *Mogens Wieth*, men *Bodil Kjer* erstattet af *Astrid Villaume*) så vi i „24 timer“ fra 1951, et meget fint spillet, stilfærdigt trekantrama i akademikermilieu, hvor især Astrid Villaume fandt indtrængende udtryk for hustruens samvittighedstynge til forhold til husvennen. Hendes bundne varme og kejtede given sig hen lå helt på linie med historiens realistiske følelsesmæssige understatement.

Den medrivende erotiske passion hører ikke rigtigt hjemme i dansk film; dog kom den til orde i *Bodil Ipsens* to film „Afskøret“ fra 1942 og „Besættelse“ fra 1944. Skønt hendes filmiske talent og opfindsomhed ikke var absolut originale, skabte hendes evne for i skuespillerinstruktionen at betone nerven i det erotiske spil dog to udmærkede kvindepræstationer. I den lidt melodramatiske almanakhistorie med det „interessante“ forbrydermilieu, tydeligt påvirket af franske outlawdrammer, i beskrivelsen af den hukommelseskadede overklassekvindes lidenskab for forbryderen, blev der spillet intenst af *Ilona Wieselmann*, hvis fremmedartethed man betegnende nok ikke har kunnet finde anvendelse for herhjemme, mens *Hampe Faustman* effektivt udnyttede hende som den jødiske flygtningepige i sin „I fremmed havn“. I filmatiseringen af *Hans Severinsens* lidt kulørte roman gjorde Bodil Ipsen atter brug af en af dansk teaters interessante erotiske skuespillerinder *Berthe Quistgaard*.

Den erotiske sædeskildring repræsenteredes af *Ole Palsbo*, hvis film befandt sig på overgangen mellem komedie og alvorligt realistisk drama. I hans to bedste film, den hårdt forcerede „Ta', hvad du vil ha“ fra 1947 og den satiriske „Familien Schmidt“ fra 1951, afslørede han lidt påtaget krast, men dog oprigtigt indigneret, de halvsnu-skede seksuelle forbindelser i det bedre borgerskab, i den første i forfærdens dobbeltforhold til den kærlighedshungrende modne mor og den eventyrlystne datter. I „Familien Schmidt“ kommer den respektable bankbestyrers uægte søn bogstaveligt talt for dagen ved faderens død og vækker furore i familiekredsen, og vi får et indblik i en anden af sønnernes illusionsløse ægteskabelige trædemølle med en utilfredsstillet hustru. Skønt der kan være lidt tørt skematisk i hans satire, er der dog en for dansk film

ret ukendt realisme i de erotiske skildringer, især af den modne kvindes begyndende seksuelle ufuldkommenhed; han har ikke sin force i skildringen af den sunde aktivt erotiske kvinde, men af den bitre utilfredsstillede elskerindetype. Hans film hører dog også i deres opfattelse af kærligheden til efterkrigstidens originaleste og ærligste, og nu mere end nogensinde savner vi hans kunstneriske vilje inden for dansk film.

I Ingmar Bergman har svensk film haft en entusiastisk skildrer af ungdommen. Unge mennesker behandles derimod sjældent videre alvorligt herhjemme. Blandt undtagelserne er Johan Jacobsens „Soldaten og Jenny“ fra 1947, hvor det lykkedes ham at sige noget væsentligt om de unge og deres angst og ensomhedsfølelse og konflikterne med den ældre generation, der i trist resignation og selvgodhed støder de unge fra sig. Forholdet mellem soldaten og pigen var skildret fint og forsigtigt i en hverdagsagtig tone. Sidste år kom „Blændværk“, også af Johan Jacobsen, og skønt man ikke kan dele *Bent Petersens* begejstring (i en artikel i „Perspektiv“) og se den som udtryk for en ny opfattelse af kærlighed i dansk film, eller dele hans optimistiske syn på publikums nyorientering, må man dog indrømme, at hotelscenen mellem de to unge er et forsøg på at skildre unge menneskers intime forhold med alvor og nænsomhed. Det er ikke umuligt, at Johan Jacobsen, der dog har visse kunstneriske ambitioner, hvis han fik arbejdsro og bedre manuskripter kunne nå frem til den helt overbevisende ægthed i menneskeskildringen.

I det helt isolerede forsøg fra de senere



Moseidyl: Poul Reichhardt og Tove Maës i »Mosekongen«.

år „Himlen er blå“ var der tilløb til en erotisk skildring ud over det sædvanlige i episoden mellem børstenbinderen og pigen. Her fremkaldtes en intens poetisk stemning af sær latent følelse, og det var lykkedes at indfange den uforklarlige kontakt mellem de to. Her bevægede dansk film sig ind på mere spændende gebeter, men det er foreløbig blevet ved dette ene strejftog.

Søger man en forklaring på, hvorfor erotiske motiver spiller så lille en rolle i dansk film, behøver man ikke, med Harringtons ord *in mente*, at tro, at det skyldes en særlig lidenskabsløs nationalkarakter. Vore moderne forfattere og dramatikere er det bedste bevis på det modsatte. Men den amerikanske kritikers ord forudsætter som givet, at enhver national filmproduktion afspejler sit lands åndelige og materielle situation. Derfor kan hans ytring ikke gælde dansk filmproduktion, fordi den kun afspejler meget lidt reelt og derfor naturligvis heller ikke et eventuelt nationalt erotisk temperament. For mangelen på erotiske skildringer må ikke ses isoleret, den er jo kun en af følgerne af, at vore film såre sjældent beskæftiger sig med det moderne menneskes sjælelige situation. Det er helt i sin orden, at man gerne vil behandle sociale problemer, men ser man dem ikke i menneskeligt perspektiv og ignorerer man fuldstændigt de indre konflikter hos det enkelte individ, som de dog står i forbindelse med, hæver man sig aldrig over den blotte agitation. *De Sica* har vist, at man kan skabe stor kunst ud af et så tilsyneladende specielt problem som embedsmændenes alt for små pensioner. Men så er vi tilbage, hvor man altid ender, når man beskæftiger sig med dansk film. Det, vi mangler, er hverken penge eller materiel eller manuskripter, men ganske simpelt kunstnere. Og det er der jo vitterligt intet at gøre ved.



BREV FRA LONDON:

DEN FRIE FILM

TOGETHER. 1956. Manus.: *Doris Horne. Instr.: Lorenzo Mazzetti. Foto: Hamid Hadari. Klipping: Lindsay Anderson, John Fletcher. Musik: Daniele Paris.*

MOMMA DON'T ALLOW. 1956. Instr.: Karel Reisz, Tony Richardson. Foto: Walter Lassally. Klipping og lyd: John Fletcher. Medv.: Chris Barber Band.

O DREAMLAND. 1955. Instr.: Lindsay Anderson. Foto og assistance: John Fletcher.

»The National Film Theatre« viste i begyndelsen af februar et program, der vakte stor opmærksomhed hos presse og publikum.

Programmets tre film, der blev vist under titlen »Free Cinema«, er blevet til uden om den kommercielle filmindustri — »Together« og »Momma don't allow« med støtte af »The British Film Institute's Experimental Production Fund«, der blev oprettet i 1952 med det formål at give unge filmfolk en chance for at skabe nogle helt personlige arbejder. De pågældende har haft fuldstændig frie hænder, men ønsker ikke, at deres film skal betragtes som eksperimentalfilm — ingen af dem eksperimenterer teknisk eller formelt. Alle tre film beskæftiger sig med hverdagslivet, og kun »Together« fortæller en historie, men de er ikke dokumentariske i dette ords gængse forstand, idet hver af dem taler sit eget sprog, direkte og menneskeligt. De kan snarest komme ind under begrebet »social dokumentarfilm«, således som *Jean Vigo* definerede det i forbindelse med »A propos de Nice«: »Socialdokumentarfilmen adskiller sig fra den almindelige kortfilm og ugerevnen ved, at dens skaber ønsker at udtrykke sit eget synspunkt ... den rummer — om ikke altid en kunstner — så dog i hvert fald et menneske.«

Stærkest af de tre film står »Together«, en 50 minutters film, der er iscenesat af en ung italiensk malerinde, *Lorenza Mazzetti*, som kom til England for at studere kunst, og som tidligere privat har optaget to kortfilm efter noveller af *Kafka*.

Filmen foregår i Londons dokker og fortæller en ganske enkel historie om to døvstumme havnearbejdere, der er uadskillige venner og lever i deres egen verden i kontakt med hinanden gennem fingersprog. Den yngste er sensitiv og livsglad, den ældre tung i det, nærmest stupid. Man ser dem på arbejde, på deres værelse om aftenen, ved middagsbordet hos den familie, de logger hos, drivende rundt i gaderne — spottet og forfulgt af kvarterets unger — og siddende for sig selv på en pub. Filmen giver et levende indtryk af tilværelsen i de grå, triste gader og huse i East End. Til slut bliver den ene af nogle drenge skubbet i vandet og synker til bunds, mens vennen intetanende går frem og tilbage på kajen.

I modsætning til de to andre film har denne intet ikke-professionelt præg. Den er smukt fotograferet, teknisk perfekt. Den er uden dialog og skærer virkningsfuldt, men ikke helt konsekvent, lyden bort, når de to døvstumme er i billedet. Smukkest i scenen på pub'en, hvor al lyd forstummes, da en mand ved bor-

det ved siden af henvender sig til dem, og den unge døvtumme blot stirrer fortvivlet hjælpeløst på ham.

Man mærker Lorenza Mazzettis italienske herkomst, filmen er inspireret af den italienske neorealisme og skildrer de små hverdagsforeteelser med en ægte og gribende poesi. Hvert billede synes gennemtrængt af en dybt bevægende menneskekærlighed, der aldrig nærmer sig det sentimentale, og i en kort erotisk scene formår instruktøren at lægge en ømhed og intensitet, man kun alt for sjældent finder i de kommercielle films sexscener.

Karel Reisz og Tony Richardson, der har optaget »Mamma don't allow«, er professionelle instruktører. Reisz, der skrev »The Technique of Film Editing«, er leder af Ford Motor Co.'s film- og telefvisionsafdeling. Tony Richardson er et lovende navn inden for teater og fjernsyn, har bl. a. iscenesat Priestley-forestillingen »Mr. Kettle and Mrs. Moon«, der for tiden opføres i London.

»Mamma don't allow« udspilles i »Fishmongers Arms« i Wood Green, hvor en af Londons jazzklubber holder til. Filmene er optaget under ret primitive forhold, men det er lykkedes at fastholde klubbens livlige atmosfære og spontane jazzglæde, at give et fuldstændig ukonstrueret billede af de unge danseentusiastasters udfoldelser og at fange nogle af de typer, der holder til der — ikke blot retter den kameraet mod de outrerede »teddy-boys« og desillusionerede piger, men også mod den pæne klinikassistent, den gæve slagtersvend, de små ekspeditricer, der her finder udløsning for deres vitalitet, og bourgeoisieiselskabet, der studerer de unge mennesker som kuriosia.

Filmkritikeren Lindsay Andersons skænseløse skildring af forlystelsesparken i Margate, »O Dreamland«, som Det Danske Filmmuseums medlemmer har haft lejlighed til at se, faldt udmærket ind i helheden.

Vibeke Brodersen.



Sylvia Sidney og den ene af drengene i »Blindgaden«.

hæslighed og de forrående forhold, der bringer unge mennesker ind på forbyrdervejen. Dens manuskript er uden konsekvens og veksler ofte chokerende pludseligt mellem farce og melodrama, ligesom det har påfaldende let ved at popularisere problemerne. Værst er det vel, at skildringen af blindgadebanden i dag, hvor vi har efterkrigstidens mange usminkede film om unge forbyrdere i frisk erindring, må forekomme tam og forpøjet — vægten er i risikabel grad lagt på at karakterisere dem som udelukkende smarte og imponerende rapkæftede, medens det tragiske moment i forbindelse med drengene næsten konstant grines væk. Som socialt dokument virker »Blindgaden« således falmlet og værdiløst tyve år efter, og det værdifulde ved filmen forekommer da også nu at ligge på et ganske andet punkt. »Blindgaden« yder simpelthen endnu et bevis på sin instruktørs position som Hollywoods betydeligste stilkunstner i talefilmperioden. William Wyler er intet geni af de store og rasende, men hans talent placerer ham alligevel højt. Hans evne til at arbejde sig ind i de forhåndenværende opgaver, uanset deres karakter, er legendarisk, og det er det ejendommelige unikum Sam Goldwyns fortjeneste at have forstået at anvende det specielt Wyler'ske i en lang række film (deriblandt også »Stormfulde højder«, »De små ræver« og »De bedste år«). Man ville ikke på forhånd have anset det for rimeligt, at en opgave som »Blindgaden« lå for Wyler, og han har da heller ikke ladet sig lokke til at holde endeløse prædikener i Cayattes tonefald. I stedet har han koncentreret sig om at skabe et ægte og overbevisende billede af en lille verden, sådan som den sætter sig ved blindgaden, og kan denne opbobling af forskellige artede skæbner og miljøer virke kunstlet og arrangeret, må man have opmærksomheden henvendt på den kendsgerning, at »Blindgaden« i allerhøjeste grad er filmatiseret teater. Wyler følger nøje Norman Bel Geddes' mise-en-scène fra Broadway, og det er hans bedrift, at denne sammenpressede og næsten urimeligt brogede verden virker sand. Netop ved i så eminent grad at samle sig om een enkelt kulisse, som alle må ind i for at få part i handling og atmosfære, skaber han også noget filmisk. Der har altid været noget forfint og eksklusivt ved Wylers talent, og det

KONTRASTER I ENHEDEN

DEAD END (BLINDGADEN).
Prod.: United Artists (Sam Goldwyn) 1937. Manus.: Lillian Hellmann efter Sidney Kingsleys skuespil. Instr.: William Wyler. Foto: Gregg Toland. Musik: Alfred Newman. Medv.: Sylvia Sidney, Joel McCrea, Humphrey Bogart, Wendy Barrie, Claire Trevor, Allen Jenkins, Marjorie Main, Ward Bond, Billy Halop, Huntz Hall, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Bernard Punsley.

Da »Blindgaden« i sin tid kom frem, vakte den størst opsigt på grund af sin sociale holdning. Samtlige anmeldelser taler om, at den ordinære gangsterfilm her er blevet omformet til en filmisk proletarskildring på højde med Phil Jutzis berliner-film. Det lader sig naturligvis også let gøre at finde frem til filmens mange vidnesbyrd om påvirkninger både fra New Deal og King Vidor's iøvrigt langt ærligere film, men når man i dag med så stort udbytte kan se »Blindgaden«, er det dog på ingen måde takket være dens samfundsreformatoriske tendenser; den giver ret beset ingen effektiv demonstration af slumkvarterernes

fornægter sig heller ikke i »Blindgaden«, hverken i denne hans samlede instruktion, hvis snilde fastholden ved milieu'et ikke engang er blevet overgået af *H. C. Potter* i »Livet er jo dejligt«, eller i de mange rigt nuancerede enkeltheder. Sammen med den kameramand, der altid var fortroligst med Wylers stil, den fremragende *Gregg Toland*, gennemanalyserer han gaden og dens mennesker, ofte i lækkert artistteri; man behøver blot at nævne scenerne med overklassedrenge i det kridhvide tøj og hans møde med de lasede bisser, eller de betydningsfulde effekter, som opnås ved stadig at kredse rundt om den lange mur ind til de riges verden. Men størst er filmen i den scene, hvor gangsteren (*Humphrey Bogart*) opsøger sin moder (*Marjorie Main*); den tarvelige og sentimentale forbrøder venter at finde en kærlig og tilgivende moder, men moder kun had og afsky hos hende. Wyler giver scenen en patos og lidenskabelighed, der ryster, og Tolands foto indrammer de to skinnende klart oplyste ansigter i skummelt halvmørke. — Spillet er bedst for spindesidens vedkommende: *Sylvia Sidney*, *Marjorie Main* og den glimrende *Claire Trevor*, medens *Humphrey Bogart* for let gleder ud i den rutine, der skænkede ham berømmelsen.

Jørgen Stegelmann.

DE ANONYMES KRIG

TUNTEMATON SOTILAS. (DEN UKENDTE SOLDAT). Prod.: Suomen Filmitoimittajat 1956. Manus.: Juha Nevalainen efter Väinö Linnas roman. Instr.: Edvin Laine. Foto: Osmo Harkimo, Pentti Unho. Musik: Jean Sibelius, Ahti Sonninen. Medv.: Kosti Klemelä, Matti Ranin, Jussi Jurkka, Heikki Savolainen, Veikko Sinisalo, Ake Lindman, Leo Riuttu, Kaarlo Halttunen, Reino Tolvanen, Pentti Siimes, Vilho Siivola, Tauno Palo.

Edvin Laine har i sin film bestræbt sig på at genskabe det nøgne portræt af krigens brutale og trivielle virkelighed, der gjorde Väinö Linnas roman til en så gribende og forstemmende oplevelse. Men til trods for — eller måske netop på grund af — instruktørens og manuskriptforfatterens pertentlige loyalitet overfor det litterære forlæg er filmens komposition kommet ud af balance. Det spændingsmættede vekselspil mellem fronthandlingerne og krigens pauser drukner her i en øredøvende larm fra de knitrende maskingeværer. De meniges illusionsløse håndtering af krigens rå håndværk kommer til at savne bogens knugende og tragiske intimitet, fordi vi i alt for ringe grad får lejlighed til at stifte bekendtskab med de enkelte personer bag uniformerne og de individuelle skæbner bag ansigterne. Man kan ikke se bort fra, at denne brist i filmens rytme og psykologiske dybde kan være blevet forstærket i den belippede eksport-version, der vises uden for Finland.

Alligevel fejrer Laines særprægede talent som personinstruktør triumfer også i det beskædede omfang, hvor det her får mulighed for at udfolde sig. De forskellige soldatertyper i det tilfældige maskingeværkompani fra den

finsk-russiske »sommerkrig« virker forbløffende ægte og overbevisende. Og de antydninger af en personkarakteristik, som Laine må nøjes med at give i form af situationsglimt og hastige replikker, er vidnesbyrd om i hvor høj grad han har kunnet tilpasse sig Linnas intentioner. Af romanens omfattende persongalleri mangler der kun en enkelt: bondekønsen *Salu*, der ellers er alene om at repræsentere den — ganske vist blåøjede, men også — ukulelige optimisme.

Den dygtigt gennemførte dokumentariske realisme i filmens mange kampscener savner de amerikanske krigsfilmers artistiske raffinement, men virker bestemt ikke mindre troværdig.

Henning Fonsmark.

VEDERHÆFTIG

BLODVEIEN. — KRVAVI PUT. (HÅBET DØR SIDST). Prod.: Norsk Film og Avalafilm, Beograd. Manus.: Sigurd Evensmo. Instr.: Kåre Bergström og Rados Novakovic. Foto: Ragnar Sørensen. Musik: P. Milosevic. Medv.: Ola Isene, Andreas Bjarke, Tom Tellefsen, Liv Strømsted, Milan Milosevic, Milivoje Zivanovic, Antun Nalis.

»Håbet dør sidst« er en norsk-jugoslavisk fællesproduktion, der handler om jugoslaviske partisaners skæbne i en tysk fangelejr i Norge. Filmen er af dem, der på forhånd slår med beklemmelse og stumhed, rædslernes virkelighed er os endnu så tæt inde på livet, at man ræddes for at træde den for nær med sine ord. Dermed er kritikerens dilemma givet: skal han vurdere filmen æstetisk og kunstnerisk uanset emnet, eller skal han koncentrere sig om dens baggrund og hensigt og bære over med evt. artistiske ufuldkommenheder (og tie om evt. fuldkommenheder), som han ellers ville have rettet sin opmærksomhed imod i en film med et mindre pinefuldt indhold? Kritikerens situation er en afspejling af filmkunstnerens. For ham må spørgsmålet have været: Skal jeg gøre min film virkelighedsstro, så at dens enkeltheder kan godtages af de overlevende blandt dem der lagde krop og sjæl til nazisternes grusomheder, eller har jeg lov til at træde ved siden af virkeligheden, omforme den ud fra hensynet til den kunstneriske virkning på dem, der alene skal se og opleve, ikke genkende og gendønde? Problemet er endnu så levende, at man ikke uden videre kan indrømme kunsten fuld råderet over alle krigens begivenheder. Man tænker blot på de skamløse melodramaer, som Hollywood fik kogt sammen på stof hentet i den nyeste historie.

Men selv om en farce om skæbner i Neuen-gamme indtil videre er en umulighed (jvf. den fløvhed man måtte føle, da man efter krigen blev præsenteret for Chaplins »forkrigsfantasier« over kz-lejrene i »Diktatoren«), er en bevidst artistisk ordning af tingene dog nødvendig, så snart man forfølger andre mål end de snævert dokumentariske. I samme øjeblik fortolkningen af virkeligheden træder ind i billedet, dukker de kunstneriske problemer op, d. v. s. problemer som kun kan løses på et æstetisk plan. For dette er jo paradokset: kunsten gør gennem sin omformning virkelig-

heden endnu mere virkelig end den mest minutiøse registrering af de nøgne kendsgerninger. Men dermed er også kritikerens dilemma løst: som kunstneren har både ret og pligt til at vælge æstetisk, således har kritikerens ret og pligt til at vurdere æstetisk, uanset om det er autentisk eller opdiget stof kunstneren har givet sig i kast med. Forholdet er jo nemlig det enkle, men ofte oversete, at der er en ubrydelig sammenhæng mellem kunstværkets idemæssige og menneskelige virkning på sindet og dets form. En god sag tjenes under alle omstændigheder dårligt af kunstnerisk magtesløshed, lad viljen der ligger bag være aldrig så ærlig og sympatisk.

»Habet dør sidst« er udsprunget af den ærligste vilje til medmenneskelighed. Samtidig viser den artistisk evne, og derfor ses den som en af de ægte film med motiv fra den anden verdenskrig. Den virker »stærkt« på tilskueren, men dens virkning beror ikke blot på, at den giver en i al sin vederhæftighed rystende skildring af, hvordan tyskerne behandledes deres jugoslaviske fanger, men på at de ydre begivenheder i filmen korresponderer med et oprigtigt følt og fremstillet menneskeligt indhold. Manuskriptforfatteren og instruktørerne har haft held til at finde det rigtige balancepunkt mellem reportagen og den frie fortolkning. Man kan indvende, at *Èvensmo* kanhænde har forenklet tingene vel meget ved at begrænse fangerne norske kontakter til vejformændene Ketill og Ivar, Ivars kone og Ketills søn, hirdmanden Magnar — en lejr som den skildrede må dog sikkert have haft andre forbindelser med omverdenen. Men forenklingen er ubestrideligt dramatisk markant og effektiv og rimer godt med filmens enkle grundsituation: menneske hjælper menneske. Fangelejren ligger i dalbunden som en moralsk udfordring til de tre nordmænd i huset på skrænten ovenfor, og de tøver ikke et øjeblik med at modtage udfordringen. Reaktionen er gjort ganske uheroisk, er simpelthen udtryk for en naturlig forpligtelse, som man ikke ræsonnerer om, men bare opfylder. Denne stille moralske styrke spejles både i filmens nøgterne fotografering, i dens klipning der er ukunstlet, men tæt og væsentlig, og i dens spil som lodder dybt i sin lavmælte beherkelse. Og klogt er der spillet på forskellene i udseende, sprog og manerer mellem slaverne og nordmændene, med et sikkert blik for de dramatiske muligheder de rummer, men samtidig uden at belaste disse længere end de kan bære.

Werner Pedersen.

VIEUX JEU

THÉRÈSE RAQUIN. (DEN FARLIGE CIRKEL). Prod.: Paris Film-Lux 1953. Manus.: Marcel Carné og Charles Spaak efter Emile Zolas roman. Instr.: Marcel Carné. Foto: Roger Hubert. Musik: Maurice Thiriet. Medv.: Simone Signoret, Raf Vallone, Roland Lesaffre, Sylvie, Jacques Duby, Bernardi, Anna-Maria Cassilio, Marcel André.

Handlingen i Zolas roman »Thérèse Raquin«, der i 1928 blev filmet af Jacques Feyder, er i Carnés nye filmversion blevet placeret i vor tid, og der er foretaget en del ændringer. Hos Zola planlægges mordet på ægtemanden omhyggeligt, skilsmissemuligheden (som iøvrigt

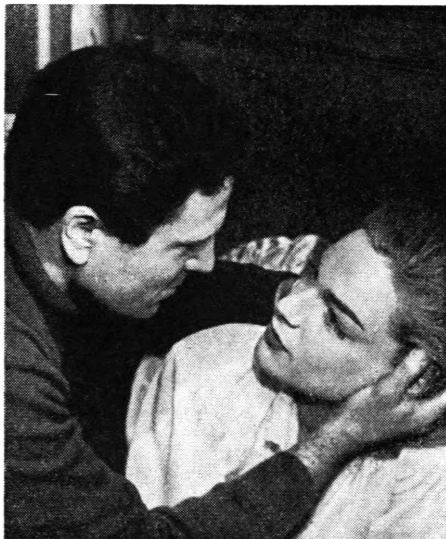
med alt for lidt besvær bliver droppet i filmen) nævnes ikke. I filmen finder mordet sted i momentan ophidselse, og den person, der til slut ødelægger fremtiden for Thérèse og Laurent, er blevet pengeafpresser, fordi han er blevet demoraliseret som soldat under den anden verdenskrig.

»Den farlige cirkel« er altså for det første en blanding af Zolas tid og vor egen. Men dertil kommer, at »Den farlige cirkel« er holdt i den *film noir*-stil, der dominerede i fransk film omkring 1938. Hovedpersonernes ansigtstræk er stivnede i håbløshedens maske. En konvention, der en gang føltes naturlig, er bragt med til en tid, der finder den falsk.

Carnés blanding af tre epoker gør, at filmen kun på en syntetisk og overfladisk måde kommer i kontakt med virkeligheden. Ganske vist har instruktøren nok i nogen grad forsøgt at gøre filmen »tidløs«, men netop derfor bliver det særlig stødende, da pengeafpresseren med teatralisk selvudlevering taler om den virkning, den sidste krigs rædsler har haft på ham. Denne herre er en variation af den skæbnefigur, Carné elsker så højt; han forbliver et postulat. De satiriske skildringer af småborgerlivet i Lyon år 1953 virker karikerede og utidssvarende, konventionelt litterære.

Det er ikke så let at angribe »Den farlige cirkel« overbevisende, fordi disse »indres forhold i nogen grad er en fornemmelssag, og fordi den i det »ydre«, i de henseender, der er lettere at diskutere eksakt, vidner om Carnés dygtighed. Mange af billederne er meget smukke, virkningsfuld tavshed bærer en række passager, og f.eks. den scene, i hvilken Thérèse undlader at tage telefonen, fra hvis tragt man hører Laurents stemme (derefter klip til den forstenede Sylvie), fortæller, at instruktøren er en erfaren billedkunstner. Det er først og fremmest en stofkrise, Carné er inde i.

Erik Ulrichsen.



Raf Vallones Laurent og Simone Signorets Thérèse.

FILMINDEX XV

POUL REUMERT

AF MARQUERITE ENGBERG

AFGRUNDEN. Prod.: Hjalmar Davidsen. I og M: Urban Gad. F: Alfred Lind. Andre medv.: Asta Nielsen og Robert Dinesen. Premiere 12-9-10.

ÆDEL DAD el. Den store flyver. Prod.: Nordisk 1911. I: Urban Gad. M: Chr. Nobel. Andre medv.: Carl Alstrup og Christel Holch. Premiere: 14-11-11.

GENNEM KAMP TIL SEJR. Prod.: Nordisk 1911. M: Harriet Bloch. Andre medv.: Edith Buemann, Augusta Blad og Thor-kild Roose. Premiere: 26-12-11.

KÆRLIGHED. Prod.: Nordisk 1912. Andre medv.: Agnete Blom.

DEN SORTE KANSLER. Prod.: Nordisk 1912. I: August Blom. M: Chr. Schrøder. Andre medv.: Valdemar Psilander og Thor-kild Roose. Premiere 10-6-12.

NAAR KÆRLIGHEDEN DØR. Prod.: Nordisk 1912. M: Harriet Bloch. Andre medv.: Thor-kild Roose og Else Frølich. Pre-miere 1-7-12.

LIVETS BAAL. Prod.: Nordisk 1911. I: Schnedler-Sørensen. M: Xenius Rostock. Andre medv.: V. Psilander og Else Frø-lich. Premiere: 8-9-12.

BRISTET LYKKE. Prod.: Nordisk 1913. I: A. Blom. M: Sven Lange. F: Johan Anker-stjerne. Andre medv.: Olaf Fønss og Betty Nansen. Premiere 20-10-13.

LYKKEN DRÆBER el. Under Skæbnens Hjul. Prod.: Nordisk 1913. I: Holger-Madsen. M: Sven Lange. F: M. Clausen. Andre medv.: Betty Nansen. Premiere 7-5-14.

JUVELTYVEN PÅ EVENTYR el. Fyrste for en Dag. Prod.: Dania Biofilm. Andre medv.: Vera Lindstrøm og Alfred Møller. Pre-miere 12-10-14.

ANSIGTET BAG RUDEN. Prod.: Dania Bio-film. Andre medv.: Holger Reenberg. Pre-miere 30-10-14.

MANEGENS STJERNE el. Skolerytterskens roman. Prod.: Nordisk. Andre medv.: Ag-ne-te Blom og Cajus Bruun. Premiere 18-1-15.

FLYVERSPIONEN. Prod.: Dania Biofilm. Andre medv.: Clara Wieth (Pontoppidan) og Hilmar Clausen. Premiere 18-1-15.

DET RØDE ALFABET. Prod.: Alhambra. I: Holger Rasmussen. F: Dittmer. Andre medv.: Agis Winding og Aage Garde. Premiere 8-1-16.

DR. MORS. Prod.: Dania Biofilm. 1914. Pre-miere 15-9-16.

ET EXPRES GIFTMÅL. Prod.: Dania Bio-film. Andre medv.: Nathalie Krause. Pre-miere 24-1-17.

LASSE MÅNSSON FRA SKÅNE. Prod.: Nor-disk 1921. I: A. W. Sandberg. M: Vald. Andersen og Louis Larsen efter P. Fr. Rist. F: Louis Larsen og Einar Olsen. Andre medv.: Olga d'Org og Charles Wil-ken.

HEKSEN. Prod.: Svensk Filmindustri 1922. I og M: Benjamin Christensen. F: Anker-stjerne. Andre medv.: Benjamin Christen-sen, Astrid Holm, Elith Pio og Karen Winther. Dansk premiere 7-11-22.

DAVID COPPERFIELD. Prod.: Nordisk 1922. I: A. W. Sandberg. M: Laur. Skands efter Dickens. F: Louis Larsen og C. Jørgensen. Andre medv.: Karina Bell. Premiere 5-12-22.

DEN GAMLE PRÆST. Prod.: Palladium 1938. I: Jon Iversen. M: J. Iversen og Christen Møller. F: E. Olsen. Musik: Erik Fiehn. Andre medv.: Kate Valentin og Rasmus Christiansen. Premiere 2-1-39.

FRØKEN KIRKEMUS. Prod.: Asa 1941. I: Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen jun. M: Paul Sarauw. F: R. Frederiksen og A. Schneevoigt. Musik: Kai Gullmar. Andre medv.: Marguerite Viby og Johs. Meyer. Premiere 1-1-42.

AFSPØRET. Prod.: Asa 1942. I: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen jun. M: Svend Rindom efter Karl Schlüters skuespil. F: R. Frederiksen. Musik: S. Gyldmark og Peter Deutsch. Andre medv.: Ilona Wieselmann, Ebbe Rode, Johs. Meyer. Premiere: 19-2-42.

SØREN SØNDERVOLD. Prod.: Asa 1942. I: Lau Lauritzen jun. M: Svend Rindom. F: R. Frederiksen. Musik: Svend Gyld-mark. Andre medv.: Ebbe Rode og Bodil Kjer. Premiere 7-8-42.

DET BRÆNDEDE SPØRGSMAAL. Prod.: Asa. I: Alice O'Fredericks M. Thit Jensen efter eget skuespil »Storken«. F: R. Frede-riksen. Musik: S. Gyldmark. Andre medv.: Bodil Kjer, Poul Reichhardt og Grethe Holmer. Premiere: 25-3-43.

GENERAL VON DÖBELN. Prod.: Svensk Ter-ra 1942. I: Olaf Molander. M: O. Molander og Sven Stolpe. F: Hilding Bladh. Musik: Stig Hansson. Andre medv.: Eva Henning og Edwin Adolphson. Premiere 30-4-43.

DET ENDER MED BRYLLUP. Prod.: Asa. I: Lau Lauritzen jun. M: Peter Lind. F: R. Frederiksen. Musik: Svend Gyldmark. Andre medv.: Berthe Qvistgaard og Ib Schøn-berg. Premiere 12-11-43.

DE TRE SKOLEKAMMERATER. Prod.: Palla-dium. 1944. I: Arne Weel og Johan Jacob-sen. M: Poul Toft-Nielsen og C. H. Clem-mensen. F: E. Olsen. Musik: Niels Clem-mensen. Andre medv.: Valdemar Møller og Kirsten Ralov. Premiere 3-4-44.

OTTE AKKORDER. Palladium 1944. I: Johan Jacobsen. M: Arvid Møller. F: E. Olsen. Musik: Kaj Møller. Andre medv.: Erling Schreder og Bodil Kjer. Premiere 4-11-44.

AFFØREN BIRTE. Prod.: Asa 1945. I: Alice O'Fredericks og Lau Lau. M: Svend Rin-dom. F: R. Frederiksen. Musik: S. Gyld-mark. Andre medv.: Anna Borg og Ib Skønberg. Premiere 26-2-45.

DE KLOGE OG VI GALE. Prod.: Asa. I: Alice O'Fredericks og Lau Lau. M: Paul Sa-rauw. F: R. Frederiksen. Musik: Svend Gyldmark. Andre medv.: Anna Borg og Poul Reichhardt. Premiere 22-10-45.

FAMILIEN SWEDENHIEM. Prod.: Asa. I: Lau Lauritzen. M: Leck Fischer efter Hjalmar Bergman. F: R. Frederiksen. Mu-sik: S. Gyldmark. Andre medv.: Maria Garland og Ebbe Rode. Premiere 13-1-47.

FOR FRIHED OG RET. Prod. Dansk Kultur-film og Nordisk Film, 1948. I: Svend Methling. M: Leck Fischer. F: Annelise Reenberg og J. Skov. Musik: Sv. E. Tarp. Andre medv.: Mogens Wieth, Helle Virk-ner. Premiere 28-10-49.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen.

Det Danske Filmmuseum, Hvidovregade 24, Valby. Tlf.: Hvidovre 1970. Biblioteket åbent hver-dage 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. (men er ved at være udsolgt). Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

JENSEN & KNUDSEN · KBHVN.