

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

NR. 2 NOVEMBER 1954



Fra det bedste nummer i sang- og dansefilmen "I Rampelys og Stjernesvær" ("Words and Music", MGM, 1948, iscenesat af Norman Taurog), der for kort tid siden havde premiere i Rialto: Vera-Ellen og Gene Kelly danser i "Slaughter on 10th Avenue", der i sin artistiske og stiliserende udnyttelse af underverden-motiver kan minde lidt om "Girl Hunt Ballet" i "Let på Tå" og UPA-Filmen "Frankie og Johnnie".

INDHOLD:

Svaret til Danny Kaye, James Broughton.....	2
Filmpoesi, Erik Ulrichsen	3
Elia Kazan, Jørgen Stegelmann	5
Død eller levende? Theodor Christensen.....	7
Filmm anmeldelser:	
"Moderne Tider", Theodor Christensen.....	9
"Hvedebrødsdage på Hjul", Erik Ulrichsen	11
Filmindex II (Storm P's tegnefilm).....	12

SVARET TIL DANNY KAYE

AF JAMES BROUGHTON

I 1955 er det 150 år siden, H. C. Andersen blev født, og i den anledning forbereder Det kgl. Teater et Andersen-festspil af Kjeld Abell. Det er ofte blevet sagt, at digteren, om han levede i dag, ville have interesseret sig meget for filmen, og også „Dansk Kulturfilm“ agter at mindes ham i et nyt værk, der fortrinsvis skal bestå af Andersen-dokumenter, billeder etc. — en dokumentfilm. Måske man imidlertid også i filmens verden skulle have sikret sig en digters bistand. Man kunne have engageret den fremragende amerikanske filminstruktør James Broughton, hvilket fremgår af følgende uddrag af et brev, som Broughton i 1953 sendte til Det danske Filmmuseum:

„Kassér det, jeg sendte dig for nogen tid siden. Jeg tror, jeg har fået en idé, der er meget bedre, en idé, som en dansk producent kunne være interesseret i at sætte penge i. I stedet for at bygge filmen udelukkende på min egen erfaring og på en myte, har jeg pludselig set, at en langt mere bevægende — og afgjort mere dansk — idé til filmens handling ville være at basere den frit på H. C. Andersens virkelige liv.

Jeg vil slet ikke lave noget historisk, noget med kostumer. Jeg har i sinde at tage stoffet i hans kunstneriske pilgrimsfærd — som jo har så almenlydige perspektiver, og som jeg føler så stor sympati for — og behandle det i moderne klædedragt, som fortællingen om et søgende menneske, på en rørende måde og ikke uden vid. Således at eventyret — jagten på en karriere, attræen efter at blive berømt, efter at finde kærlighed etc. placeres i danske omgivelser;

man ville da sige, at filmen var baseret på den virkelige, personlige kerne i Andersens liv.

Tænk engang: Hvorledes han traf folk, prøvede at charmere dem, drømte om at blive sanger, danser, dramatiker, men var ucharmerende og ikke beundret, hvorledes han længtes efter at fortrylle og røre andre sjæle (møde eventyrprinsesser, ikke altid være Den lille Pige med Svovlstikkerne), altid ilede mod det umulige mål, altid utilfreds, på trods af alle sine rejser og anstrengelser. Og dog skabte han trolddom.

Jeg forestiller mig dette gjort udfyldt, lidt impertinent, slet ikke pompøst, teknisk set måske i en mere kompetent stil end „Adventures of Jimmy“, men uden at miste denne films lethed og uden udpensling af pointerne. Jeg ved, at jeg ville overføre mange af mine egne følelser på behandlingen af en anden kunstners historie, og dog ville jeg kunne se objektivt på den og gøre den levende i sig selv. Vi behøver ikke at kalde helten Andersen, vi kan kalde ham B....., om du vil. Jeg ønsker blot at gøre rede for *kilden* til det stof, jeg vil bruge til at konstruere en tragikomisk fabel.

Dette ville være svaret til *Danny Kaye* og *Sam Goldwyn*; og hvorfor skulle det ikke kunne blive en rigtig film, en, som hele verden måtte se? Jeg er klar over, at mine drømme om at lave film i Danmark bliver mere og mere ambitiøse. Denne film behøver dog ikke megen tale og dialog; jeg ville foretrække, at dens billeder forklarede sig selv i så høj grad som muligt. Den ville også være en dejlig ramme omkring danske landskaber og lokaliteter; og jeg ville gerne have udendørsoptagelser i mindst et af mine filmprojekter. Finder du tanken for fantastisk? Det gør jeg ikke. Jeg indrømmer, at det ikke er nogen ukompliceret eksperimentel idé; og vi må skaffe ordentlig

støtte og et ordentligt produktionsapparat for at kunne gribe sagerne rigtigt an. Men jeg ved, at jeg kunne få noget vidunderligt ud af det, hvis nogen kunne overtale til at give mig chancen. 35 mm naturligvis.

Det ville *ikke* blive tungt, *ikke* en officiel biografi, *ikke* en „stor“ spille-

film. En fortælling, en pikaresk beretning, som passer til Andersens egen stil. Et eventyr, en søgen, et portræt af kunstneren, i hvilket fantasi og virkelighed blandes. Det kunne gøres på 30 minutter. Det kunne udvides til 60. Jeg starter med det samme på det rigtige manuskript til denne film.“

FILMPOESI

AF ERIK ULRICHSEN

Filmkunsten er noget relativt nyt, og det nye lærer man først og fremmest at forstå ved at sammenligne med det gamle, det kendte. Det er derfor ikke mærkeligt, at man i ca. 40 år har forsøgt at trænge ind i filmens væsen via de gamle kunstarter. Nogle har fremhævet lighederne med teaterdramaet, andre har foretrukket at lægge vægt på bevægelsen og sammenlignet med teaterballetten, atter andre har i filmen set muligheder for at realisere det bevægelige maleri. Der er dem, der mener, at filmens teknik i høj grad minder om romanens, og der er dem, der mest holder af at jævnføre med poesi.

For tiden er man ikke så ivrig efter at teoretisere, i det hele taget er der udkommet relativt få filmteoretiske værker i talefilmperioden, de filminteresserede har i højere grad kastet sig over den „konkrete“ kritik og historien. Dette skyldes nok bl. a., at man efterhånden har set vellykkede film i så mange forskellige genrer og kategorier, at man er blevet ængstelig for at generalisere: Det ser jo ikke så godt ud, hvis man i 1952 hævder, at opera og film er fundamentalt forskellige, og der så i 1953 udsendes et mesterværk af en operafilm. Noget lignende er hændt mange gange, *mutatis mutandis*.

Man skal ikke filme romaner! Men

hvad med „Vredens Druer“? Man skal ikke bruge teaterstykker! Men hvad med „De små Ræve“ eller *Cocteau's* „Les Parents Terribles“? Maleri og film har ikke noget med hinanden at gøre! Men hvad med *Emmers* kunsthøjdepunkt? O. s. v. Intet under, at teoretikerne ikke er så talrige, og at den franske kritiker *André Bazin* i en kløgtig artikel er gået ind for, hvad han kalder „*un cinéma impur*“, en filmkunst, der ikke er bange for at optage elementer fra flere forskellige kunstarter i sig. Dette er, når alt kommer til alt, også teori, og vi kan næppe undvære teori helt, der er i hvert fald noget for den æstetiske tænkning stimulerende i mødet mellem teori og praksis, og det bør ikke glemmes, at f. eks. den russiske filmteori har været frugtbringende.

Det kan slås fast, at der er præstere fremragende film med mange elementer fra næsten alle andre kunstarter i sig, men er det derfor nødvendigt at standse op ved *Bernhard Shaws* „The golden rule is that there is no golden rule“?

Hvad om det er således, at de absolutte filmhøjdepunkter har noget karakteristisk fælles med een bestemt kunstart, uden at man kan sige, at filmene bygger på denne? Vi kunne da hævde, at vel kan der skabes ypperlige film, der bygger på de øvrige kunstarter og overfører bestanddele fra dem til strimlen, men det er kun fordi disse bestanddele er så stærke, at de bevarer kraften i sig, selv overført til et andet medium

— filmens *egne* højdepunkter, altså filmen som kunstskebet og andet og mere end bearbejder af det i forvejen fremragende og ufordærlige, møder vi først i den næsten uvilkårlige og ubevidste sammensmeltning af filmen og nogle af denne ene bestemte kunststartsmetoder. Lad os prøve med poesien som denne ene bestemte kunststart.

Sagen er vanskelig, som det hedder. *Samuel Johnson* bemærkede: „What is poetry? Why, Sir, it is much easier to say what it is not. We all *know* what light is, but it is not easy to *tell* what it is“. Men på forhånd skulle det ikke være udelukket, at filmen, som er billeder i rækkefølge, havde meget tilfælle med poesien, som for en stor del består af verbale billeder, metaforer, i rækkefølge. Og det er ikke blot psykoanalyserende filmkritikere, som ofte føler trang til at fortolke en film på lignende måde, som man fortolker et digt. Både i film og i digte møder man symbolik, billedassociationer og billeder, som ligesom siger mere „end der egentlig er“, man har blot svært ved at forklare hvad. Tanken skal hyppigt både i poesi og film hentes frem fra et sted „bag billederne“.

Dette var teoretiske påstande. Men er det nu således, at man overfor alle de mest fremragende film har en naturlig trang til at sige: Dette ligner poesi, dette er poetisk? For at læseren nu ikke skal kunne hævde, at jeg tager de film, jeg selv holder mest af, kalder dem poetiske og på den måde „beviser“ filmkunstens poetiske karakter, nævner jeg de 12 film, der blev udvalgt som verdens bedste ved den internationale kritikerenquête i „*Sight and Sound*“ i 1952: „*Cykeltven*“, „*Byens Lys*“, „*Guldfeber*“, „*Panserkrydseren Potemkin*“, „*Louisiana Story*“, „*Intolerance*“, „*Guld*“ („*Greed*“), „— og ved *Daggry*“, „*Jeanne d'Arc*“, „*Det korte Møde*“, „*Millionen*“ og „*La Règle du Jeu*“.

Af disse 12 film bliver jeg nødt til at udelade den ene, *Stroheims „Guld“*, som jeg aldrig har set mere end et lille brudstykke af, men som Filmmuseet forhåbentlig en dag skaffer hertil. Den er naturalistisk, men det forhindrer ikke, at den samtidig kan være poetisk.

Tilbage bliver 11 film. Af dem kan de 2 uden videre snak tages til indtægt for en filmpoetisk teori: „*Louisiana Story*“ (næppe nogen vil bestride, at den er at henregne til gruppen: Poetiske dokumentarfilm) og „— og ved *Daggry*“ (næppe nogen vil bestride, at den tilhører den franske „poetiske realisme“ fra førkrigstiden).

„*Intolerance*“ har i den grad lighed med poesien, at den bruger et billede som omkvæd, som et sammenbindende motiv, der flere gange kommer tilbage: Moderen med vuggen. Instruktøren havde en for sin tid højst original og personlig billeddannende evne, og hans billeder er suggestive — der er næppe nogen stor orddigter, som denne ros ikke ville passe på. Kan den samme ros ikke anvendes i forbindelse med *Dreyers „Jeanne d'Arc“*? Og i forbindelse med *René Clairs „Millionen“* (at Clair gør Paris poetisk, er vel alle enige om)?

Om „*Cykeltven*“ kan det i hvert fald hævdes, at den er mere poetisk end den roman, den er bygget over, og at scenerne mellem far og søn har lyrisk karakter. Og om „*Byens Lys*“, „*Guldfeber*“ og „*Det korte Møde*“ kan det postuleres, at de er valgt, fordi enquêteens deltagere har fundet dem poetiske — en anden sag er så, om alle er enige i denne dom. Vanskeligere bliver det at rubricere „*La Règle du Jeu*“ og „*Panserkrydseren Potemkin*“ under filmpoesi. Men det forhold, at 9 af de 11 film mere eller mindre leder tanken hen på poesien, kunne dog tyde på, at der er noget om snakken.

Man kan yderligere henviser til, at de to mest fremtrædende eksperimentalfilmskoler (den franske i tyverne og den moderne amerikanske) især har arbejdet med det poetiske — den førstnævnte skole på linie med flere af de franske filmteoretikere fra tiden. Og at en række af de instruktører, der i dag dyrkes mest rundt om i verden af de

særlig kyndige, lægger stor vægt på poetiske elementer; deriblandt *Sucksdorff*, *Bunuel*, *Jean Vigo*, *Dovzhenko*, *John Ford*, *James Broughton*, *Humphrey Jennings*, *Carl Th. Dreyer* (især i „Vampyr“), *Claude Autant-Lara*, *Grémillon*, *Ingmar Bergman*, *Mizoguchi*. Ikke de ringeste navne at tage til indtægt for en teori.

ELIA KAZAN

AF JØRGEN STEGELMANN

I 1944 iscenesatte *Elia Kazan* sin første film, og siden da har han været så heldig at kunne arbejde under de store producenters respektfulde bevågenhed. Hvad andre først opnåede efter mange års trange slid med tarveligt og fattigt stof, blev Kazan til del med det samme og har aldrig siden været ham forment: Retten til selv at vælge, til at undgå underlødige eller ligegyldige opgaver. Det er da for så vidt rimeligt, at der med denne forkælelse er fulgt en lang række film, som bærer præg af at være blevet til under rolige arbejdsforhold og med velovervejet omhu. Og producenterne satte ikke forgæves deres lid til *Elia Kazan* — alle er enige om at betegne ham som en af Hollywoods dygtigste instruktører i dag, og hans sidste film, „I Storbyens Havn“, tiljubles mange steder som en af disse års betydeligste film.

„I Storbyens Havn“ har det tilfælles med alle Kazans øvrige film, at den virker som en art filmisk stiløvelse over et bundet emne. Går man hele raden af Kazans film igennem, vil man opdage, i hvor høj grad deres fællestræk be-



Elia Kazan

stemmer *Elia Kazan* som en talentfuld filminstruktør, der først og fremmest vil prøve alt, vil anvende sine oplagte evner for iscenesættelse på en række vidt forskellige motiver, medens det unægteligt er vanskeligere at finde frem til en kunstnerisk personlighed bag filmene. „I Storbyens Havn“ forekommer som en øvelse over to stilarter: Det sociale filmdrama fra trediverne kombineres med den nye realisme, som gik sin gang verden over efter sidste krig og satte sit mest markante spor i Hollywood med „Den nøgne By“. „I Storbyens Havn“ er udpræget traditionel, i sit indhold tydeligt på linie med film som „Blindgaden“ og „De gjorde mig til Forbryder“, og *Budd Schulbergs* manuskript er et typisk eksempel på den intelligente journalistiske reportage, der arbejder som demokratiets samvittighed. Men kombinationen med den nye realismes stil, det usminkede milieu, hvor dekorationer er bandlyst, og hvor menneskene kommer ud for en ny og ligefrem nøgen belysning, er ikke ganske lykkedes. Kazan arbejder med omgivelserne på en noget effektsøgende facon, med udspekulerede kompositioner, der i grunden afslører, at der er lige dele teater og film i ham. Det er, som om netop disse mennesker i „I Storbyens Havn“ hastigt og overraskende er flyttet fra en scene ud i de åbne omgivelser, og der opnås sjældent en dramatisk kontakt mellem menneskene og milieuet. I overensstemmelse hermed er spillet

samlet om solopræstationer, hvilket i kraft af *Marlon Brandos* meget originale og dynamiske spil giver filmen et værdifuldt midtpunkt. Men også i denne forbindelse støder nyt og gammelt uforligt sammen: Kun Brando og den glimrende *Rod Steiger* (den ældre broder) spiller i samme voldsomme stil; de øvrige skuespillere agerer konventionelt.

Man har forsøgt sammenligninger mellem „I Storbyens Havn“ og „Panik“, Kazans film om underverdenen i New Orleans, og sammenligningerne falder ofte ud til fordel for „I Storbyens Havn“; man taler om den sidste films større perspektiver, en påstand, der næppe holder for en grundig bedømmelse. Forholdet er nok snarere det, at i „Panik“ arbejdede Kazan med et manuskript — af *Richard Murphy*, der tidligere skrev „Boomerang“ — som var enklere og mindre symboltyngt end Schulbergs, og at udeladelsen af direkte demokratisk tale i „Panik“ gjorde filmen mere vellykket og — paradoksalt nok — øgede perspektiverne. I de bedste afsnit af „Panik“ demonstrerede Kazan sit største aktiv som instruktør, sin sans for at skildre hverdagsmennesker i en katastrofesituation, og det er kun begrædeligt, at „Panik“ mundede ud i en trivial forbryderjagt, hvor alle gode intentioner løb kraften af sig.

Denne Kazans evne til at fortælle om almindelige mennesker, der pludselig får store problemer helt ind på livet, er måske det eneste vidnesbyrd om den kunstneriske personlighed, der ovenfor blev søgt efter. Medens Kazan ellers fortaber sig i stiløvelser og gerne vil forevise sin dygtighed og dermed anstreges sig langt ud over sin personlighed, synes der her — i „Panik“ og først og fremmest i hans bedste film, „Boomerang“ — at være et felt, der bringer os nærmere ind på livet af kunstneren Kazan end alle hans flotte kraftpræstationer. I „Boomerang“, hvor

den halvdokumentariske genre nåede sit højdepunkt, blev et retfærdighedsspørgsmål udsat for en effektiv behandling i et enkelt og præcist manuskript, som Kazan derpå ved sin instruktion trak ud af tørheden og ind i en ægte atmosfære. „Boomerang“ var Kazans anden film og gav sammen med hans første — hvor vidt forskellige de end var — et indtryk af hans evner for at skabe atmosfære og kontakt mellem filmenes personer. „Der vokser et Træ i Brooklyn“ var vel kun en noget sentimental filmatisering af en *best seller*, men den ejede en køn tone af noget vemodigt og bitert, en oprigtig og ganske enkel varme og poetiske træk — elementer, som er sjældne i hans seneste film.

Kazan kom til Hollywood fra Broadway, og denne hans teaterfortid smitter stadig af på hans film. I bedste fald optræder dette teatraliske som i „Der vokser et Træ i Brooklyn“ og „Panik“, hvor det så at sige intensiverer luften omkring menneskene og projektøragtigt samler sig om dem. I andre tilfælde aføder det — som i „I Storbyens Havn“ — en dekorativ, teateragtig opfattelse af omgivelserne: Den myrdede broder, anbragt på en mur i en baggård, er et fælt eksempel på Kazan, når det teatraliske melodrama får magten over ham. På lignende måde kæntrede hans filmatisering af „Omstigning til Paradis“, der fortabte sig i dekorative, men reelt atmosfæreløse billeder og iøvrigt — typisk nok — forsøgte at koncentrere sig om hovedpersonerne ved hjælp af en trættende og karakterløs ophobning af halvnære billeder. Kazan har sandsynligvis villet nærmere ind på livet af disse mennesker, end teatret giver muligheder for, men resultatet blev ligegyldigt og perspektivløst hysteri.

Til andre tider kan Kazan arbejde ligefrem demonstrativt filmisk — „Viva Zapata!“, bygget over et *Steinbeck*-manuskript, der havde mere teori end liv

over sig, og som i Kazans filmatisering virkede som et lidt krampagtigt forsøg på at skabe en ny revolutionær film, stod som helhed svagt, fordi Kazan overbroderede med snilde effekter og melodramatiske pointer. Igen reddede Marlon Brandos ekstraordinære spil filmen over i det seværdige, men Kazans uafledelige hang til at vise, hvor filmisk han havde opfattet historien, gjorde også denne film til en kraftpræstation, dygtig og raffineret beregnet, men uden kraft til at bevæge.

Der er dem, der gerne vil opfatte Elia Kazan som en udpræget demokratisk instruktør, der taler med om tidens problemer, racediskrimination („Mand og Mand imellem“, „Pinky“), politisk korruption („Boomerang“), forholdet Øst-Vest („Cirkus på flugt“) og social udbytning („I Storbyens Havn“). Det synes imidlertid, som om han trods alt ikke — i hvert fald som filmkunstner — er så dybt engageret i samtids-spørgsmål, som en sådan opregning kunne tyde på. Det fremherskende træk ved alle hans film er just denne omhyggelige kælen for et ydre apparat, en overhåndtagende lyst til at stille teknisk sikkerhed og effektivitet til skue. Ingen kan for så vidt beskyldes Elia Kazan for at have talt med prædikantens kedelige stemme i selv de mest appellerende film, men man savner en patos, der formår at dykke ned under den imponerende overflade.

ELIA KAZANS FILM:

- „Der vokser et Træ i Brooklyn“, 1945.
- „Boomerang“, 1947.
- „Prærie“, 1947.
- „Mand og Mand imellem“, 1948.
- „Pinky“, 1949.
- „Panik“, 1950.
- „Omstigning til Paradis“, 1952.
- „Viva Zapata!“, 1952.
- „Cirkus på flugt“, 1953.
- „I Storbyens Havn“, 1954.
- I gang med: „East of Eden“.

DØD ELLER LEVENDE?

AF THEODOR CHRISTENSEN

Det var den ottende internationale filmfest i Edinburgh. Hvert år efter krigen, første gang i 1946, har dokumentarfilm og dokumentarfilmkunstnere fra alverdens lande sat hinanden stævne i Skotlands hovedstad. Til at begynde med var det udelukkende dokumentarfilm, oplysende film, instruktive film, der blev indladt til dette særlige komsammen, der blandt andet adskilte sig fra andre filmfester ved, at ingen præmier blev uddelt. Der var altså ikke megen basis for sladder, intrigeren og jalousi.

Efterhånden gjorde man plads for andre emner og filmtyper end de rent dokumentariske. Der kom spillefilm med realistisk baggrund og socialt sigte, og experimentalfilmen rykkede ind på fløjene. Dokumentarfilmen er ikke en bås — og da slet ikke en bås, som filmkunsten holder sig indenfor. Snarere kan man kalde den dokumentariske film et ingenmandsland, hvor filmkunstens kræfter tager livtag med oplysningens og propagandaens. Naturligt, at man tog experimentalfilmen med, den opererer også i et grænseland. Hvad der er på den anden side, ved ingen. I al fald ikke efter at have set svenskeren Carl Gyllenbergs *As In Dreams*, der blev vist en ubemærket aftenstund i Edinburghs Film House. Filmen er en gendigtning af den flere gange endevendte Prometheus-historie med Pandora, gudernes straf som dramatisk akse, dennegang udspillet af svenske teen-agers i den stockholmske skærgård. Da instruktøren forsvandt under forestillingen, blev jeg bagefter afkrævet en forklaring. Fordi jeg var skandinav.

Men ellers var det en glæde og oplevelse at være tilstede. Uanset hvor

bred og omfattende Edinburgh-festen er blevet, så er det stadig den lejlighed, ved hvilken dokumentarfilmkunstnere fra hele jorden mødes. I år var fremmødet særlig stort, for man fejrede den britiske dokumentarfilms 25-års fødselsdag. Det var i 1929, at John Griersons *Drifters* havde premiere, og i 1954 var Grierson æresgæsten ved den store fødselsdagsfest; Grierson initiativtageren, Grierson inspiratoren. Festmiddagen frembød et imponerende syn: I midten Grierson med Sir Stephen Tallents ved sin side — den britiske embedsmand, som gjorde mest for at hjælpe dokumentarfilmen i dens første vanskelige år. Grupperet omkring dem sad de store „gamle“ mænd i engelsk dokumentarfilm, Cavalcanti, Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha etc. Uden om sad alle vi andre — vi kom fra Holland, Danmark, Indien, Tjekoslovakiet, Frankrig, Jugoslavien, Australien, Canada — listen kan fortsættes. Ved filmfester mødes filmfolk fra mange lande. Men Edinburgh er den eneste lejlighed for et møde mellem ligesindede, kunstnere med de samme problemer, administratorer med de samme vanskeligheder, kritikere med øje for de samme op- og nedgangsfænomener i det rummelige ingenmandsland, dokumentarfilmen. I de sidste år har især nedgangen været iøjnefaldende. Det er ikke bare dansk dokumentarfilm, som har modvind.

En af Englands intelligente og følsomme kritikere, Dilys Powell fra Sunday Times, var til stede og stod til ansvar for sin pessimistiske udtalelse: „Documentary is dead“. Hun gjorde det vittigt, men vigende. For ansigt til ansigt med den forsamling og dens omspændende debat om arbejde og planer måtte man indrømme, at dokumentarfilmen så ud til at være så temmelig levende.

Blev dette indtryk bestyrket af de

film man så? Ja, både i den rent pædagogiske genre og indenfor de frie øvelser var Edinburgh bedre end de foregående år. Fra England f.eks. *Thursday's Children*, en følsom studie i skoling af døve børn, fra Danmark Astrid Henning-Jensens *Ballet Girl* om balletskolen. I den lettere stil f.eks. den engelske Transport Commission's *London's Country* — om byens omegn — og Canadas *Corral* om hvordan man lassoe og tæmmer en vild hest! I den dramatiske genre Hollands *Lekko* om fiskeri, og (mere ambitiøst, i spillefilms længde) den engelske *Man of Africa*, produceret af Griersons Group 3; endvidere *Salt of the Earth* fra USA, filmen om en minearbejderstrejke i New Mexico, lavet uafhængigt af Hollywood. Ind imellem de hele eller halve spillefilm f.eks. *The Decline*, en historisk spillefilm fra Jugoslavien med aktuelt perspektiv, og *The Young Lovers*, Anthony Asquiths film, der nu vises i Danmark med titlen *Forbudte timer*. Festen spændte fra den biologiske opfattelse af naturen i Nicole Védre's videnskabelige film *Aux Frontières de l'Homme* til Arne Sucksdorffs poetiske i *Det store eventyr*.

Listen kan fortsættes, men er der egentlig grund til det? Dokumentarfilmen er levende — dens vanskeligheder kunne man både se af filmene og lytte sig til i diskussioner. Der er alt for mange sandheder, som de filmproducerende myndigheder verden over ikke har spor lyst til at få rippet op i. Og dokumentarfilmen kan ikke ånde, hvis den ikke får lov til at rippe op. Den kan ikke på ubestemt tid gå udenom alverdens brændende spørgsmål, og det gør den i øjeblikket. Dokumentarfilmen er filmkunstens formidling af viden og meninger. Lever den end trangt i øjeblikket, så er der dog ikke fare for dens liv. *Undvære* den kan hverken folkene eller deres ledere.

FILMOLOGI

SANDHEDENS TIDE

»Jean Delannoy's instruktion er så intelligent og omhyggelig, som man kan vente det af iscenesættelsen af de to Gide-film »Gertrude« og »Symphonie pastorale«.

(»Nationaltidende« anm. af »Sandhedens Times 19. 10. — »Gertrude« er »La Symphonie Pastorale« danske titel).

UPÆDAGOGISK

»To drenge på 13 år var i aftes i biografen i Odense for at se den svenske film »Fartfeber«, der handler om motorgale unge mennesker. Da de forlod biografen, huggede de en knallert og kørte rundt i byen i et sådant tempo, at en politipatrulje greb ind. Nu skal børneværnet se på sagen«.

(»BT« 14. 10.).

NYT FILMEMNE

»Endelig kommer der en engelsk film, der beskæftiger sig med problemet kærlighed«.

(Foromtale i »BT« 15. 10. af »Forbudte Timer«).

EN ANARKIST

»Han er stadig sit unge anarkistiske Selv, en fri fugl, ganske blottet for »sociale« ambitioner og en foragter af al glamour, af mondæne cocktailselskaber og formel påklædning som kjole og hvidt (»Man kunne lige så godt bære rustning«). Hans morgenmåltid består af rå æg, og det hænder, han lyster et æg ned i hånden, inden han trykker et nyt bekendtskab på næven. Han er ugift og har sjældent haft eget hjem, men overnatter på divaner rundt om hos sine venner«.

(En interessant karakteristik (»Nationaltidende« 24. 10.) af Marlon Brando, der et andet sted i artiklen intet ringere end »fuldendte den udvikling, Kean på en så skelsættende måde indledte — udviklingen frem mod den absolutte naturalisme«).



»Moderne Tider«. Chaplin i maskinen.

De stadig

MODERNE TIDER

»MODERNE TIDER«. Produktion: Charles Chaplin 1936. Instruktion og manuskript: Charles Chaplin. Musik: Charles Chaplin. Instruktørassistenter: Carter De Haven og Henry Bergman. Medv.: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Sanford, Hank Mann, Louis Natheaux, Allan Garcia.

Da Chaplin i 1935 havde premiere på sin længe forberedte og seks gange omarbejdede *Modern Times*, fandt den sted på nogle af de største biografer i verden, i verdens to største byer. Omstændighederne ved New York-premierer har jeg glemt, men i London satte Chaplin sin film til auktion. Den gik for højstbudte filmleje, 50 % af spilleindtægten, hvilket dengang var en temmelig rå pris. Det var altså en fejret, misundt, højtbetalt filmproducent, der kom igen efter 4 års tavshed. Filmens evne til at tjene penge har man vurderet højt, men både kritikere og filmindustriens folk var mere skeptiske m. h. t. Chaplins muligheder for at klare sig i de »moderne tider« — i tonefilmens tidsalder. Skepsis blandede sig med misundelse og fremkaldte mange steder en halvsur kritik efter premieren. Alt dette kan vi tage os let ved gensynet i 1954, men det er på sin plads at erindre om, at Chaplin også dengang var en misundt og forfulgt mand. Filmen handler som bekendt om Charlies oplevelser i maskinalderens tempel — en rationaliseret fabrik — og udenfor, som udstødt. Det er ikke meningen at komme nærmere ind på handlingen; dens træk er kendt, og det hører med til filmens storhed, at det ikke gør det mindste skår i tilskuerens fornøjelse.

Jeg overlader med sindsro publikum til Charlies pinagtige situationer ved samlebandet, hans martyrium i madmaskinen, hans skrækfyldte ophold på WC, hvor han ikke engang har fred for fjernsynsbilledet af chefen, hans rulleskøjtedans og hans festligt syngende opvarter.

Men det bør nævnes, at misundelsen var så stor, at man forsøgte at ramme Chaplin på hans eget felt, det kunstneriske. Han var jo ikke den første, som havde lavet filmsatire over maskinalder og samleband.

Den store, franske instruktør, vores allesammens forgydede René Clair havde flere år tidligere iscenesat sin skarpe og overstadige *Leve friheden* — en film der forøvrigt i 1954 er lige så tidssvarende og henrykkende som Chaplins film. Det tyske foretagende TOBIS havde en filial i Frankrig, og det var hos dette selskab, at *Leve friheden* var produceret. Som en forlods hævn for Chaplins planer om filmen *Diktatoren*, anlagde det nazistiske TOBIS sag an mod Chaplin for plagiat. Det er som bekendt ikke noget, filmens kunstnere kan gøre, kun pengemændene. Men i dette tilfælde kunne en kunstner dog træde til. René Clair indfandt sig i vidneskranken og erklærede, at hvis mesteren havde haft glæde og inspiration af at se *Leve friheden*, ville han som instruktør føle det som en stor ære! Sagen faldt.

Man drøftede meget seriøst i 1935, om tonefilmens teknik nu var „løbet“ fra Chaplin, der stadigvæk benyttede sig af gammeldags kameraindstillinger og ikke ville bruge dialog. Man kunne jo genoptage diskussionen i dag, 19 år senere. Men det ville være lidt orkesløst at efterforske, om Chaplins film i mellemtiden var blevet forældet, om de kritikere skulle have fået mere ret, som allerede dengang fandt noget gammeldagsmodigt over *Modern Times*. Det ville være orkesløst, for hverken filmen, dens emne eller teknik bærer præg af alder. Meget mindre end adskillige endda gode film fra midten af trediverne, som dengang repræsenterede sidste skrig i strømlijet kamerateknik og kvik replikkunst. Den slags skønhed falmer, det gør den primitive teint over Chaplins film ikke.

Man har villet forklare denne tidløshed, denne holdbarhed, som de fleste Chaplin-film besidder, med en henvisning til, at det er *ikke* kameraet, rytmen, filmtempoet og alt det der, som betinger virkningen. Det er manden, hans personlige talent og charme. Man kunne også begynde at forklare „holdbarheden“ i H. C. Andersens eventyr ved at henvise til digterens eller hans figures charme. Sådanne betragtninger er vildskud af rådvildhed. Eventyrene består af ord, Chaplin-filmene af kameraindstillinger, musik, lyde og efterhånden replikker. H. C. Andersens sprog er hverken gængs som skriftsprog eller talesprog i dag og har ikke været det

længe. Chaplins filmindstillinger er ikke gængse i dag og har ikke været det længe, meget længe i forhold til filmens korte historie. Men af den grund må man ikke tro, at Chaplins kamera er en lydlig stumtjener, som instruktør Chaplin kun flytter, når det nu ikke længere er praktisk at have det på samme sted. Chaplins klip fra scene til scene er raffinerede i deres enfoldighed. At han klipper mindre fra kameravinkel til ny vinkel end fra indhold til indhold, kan kun pedantiske tilhængere af en bestemt glat filmstil finde på at bebrejde ham. Chaplins kameravinkler er udtryksfulde, selvom de er ligetil.

Der er mange kunstneriske arbejds-hemmeligheder ved Chaplins heldige fastholden af en bestemt stil gennem årtier. Blandt de mest selvfølgelige er, at Chaplins stab er uforandret. En anden er, at han laver om og bliver ved med at lave om. En tredje er, at han trods sin fine medarbejderstab „gør det hele selv“. Skal der absolut musik til en film, laver han den selv.

Det er kun målt med den almindelige filmstils udvikling, at Chaplins synes uforandret. Indenfor hans egne film sporer man værdifulde, sommetider næsten umærkelige forbedringer. De er som regel lettere at finde i det indholdsmæssige end i det formelle. Han nøjes ikke mere med at lade folk falde til ro mellem et par ustyrligt morsomme numre. Han klistrer ikke mere lidt forlegen Edna Purviance-kærlighed ind, hans kæreste fra de mange, gamle farcer. Han modner det romantiske til noget poetisk. Ellers giver han en indspøjtning af satire, som i *Modern Times*.

Hermed kommer jeg igen til det indholdsmæssige, som man ikke behøver at skrive om. Man kan se det selv og tænke over det selv. En film om arbejdsløsheden, optaget f. eks. mellem 1933 og 35, ville have alle mulige chancer for at virke forældet i dag. Den ville måske være satirisk-morsom som *Krisen er forbi* — eller den ville komme med løsninger på problemet som King Vidor's *Our Daily Bread*. Men den ville højst sandsynligt virke specielt, og dens publikum i dag ville sikkert også blive et specielt, et museums-publikum. Men Chaplins film handler ikke om arbejdsløshed alene, ikke blot om rationaliseringens umenneskelighed, den handler om *vor tid*.

Theodor Christensen.

TRAILERITES

»HVEDEBRØSDAGE PÅ HJUL«. Produktion: MGM, 1954. Instruktion: Vincente Minnelli. Manuskript: Albert Hackett og Francis Goodrich efter Clinton Twiss' roman »The long, long trailers«. Foto: Robert Surtees. Musik: Adolph Deutsch. Scenearkitekter: Cedric Gibbons og Edward Carfagno. Medv.: Desi Arnaz, Lucille Ball, Keenan Wynn, Marjorie Main.

Den amerikanske instruktør *Vincente Minnelli* er ekspert i to genrer: Sang- og dansefilmen og den mildt satiriske, let sociologiske komedie. Hans *musicals* er forfinede og raffinerede, de bedste af de herhjemme foreviste er „Ziegfeld Follies“ og „Let på Tå“, og kolleger i udlandet fortæller os, at „Cabin in the Sky“, „Meet Me in St. Louis“ og „The Pirate“ er så overvældende i deres *chic*, at instruktøren tydeligvis er andet og mere end en dekoratør, der løser de opgaver, han bliver sat på, så lækkert som muligt — Minnelli *dyrker* det dekorative med en kunstners fanatisme, han tilbeder *l'art pour l'art* med en dekadent forfatters lidenskab.



Desi Arnaz og Lucille Ball i »Hvedebrøsdage på Hjul«

I sine komedier er Minnelli mindre ekstavigant, skønt der f. eks. i „Brudens Far“ er et drømmeafsnit i en slags poleret ekspressionisme (i hans sang- og dansefilm findes en tilsvarende poleret surrealisme). Med en objektivitet, der minder om den, det er let at opvise i Europa, men samtidig med en æstetisme, der får de fleste anmeldere til at overse satiren, gør Minnelli nar af amerikanske typer, ritualer, fænomener i det hele taget. I „Brudens Far“ er *Spencer Tracy* ganske vist en elskværdig repræsentant for det amerikanske bourgeoisie, men lidt af en Babbitt er han også, og instruktøren skildrer det amerikanske overklassebryllup som en gang *show business*, der har meget fælles med instruktøren Jeffrey Cordovas teaterexhibitionisme i „Let på Tå“.

Også i „Hvedebrøsdage på Hjul“ morer Minnelli sig lidt over amerikansk bryllupsdille, men det er mest andre ting, han her sigter på: Den i Staterne så udbredte tendens til at sige „So ein Ding muss ich auch haben“, når det gælder nye materielle himstregimser, der af reklamen udråbes til vidundere, og til at forveksle det „smarte“ med det komfortable (her en påhængsvogn). Provinsiel amerikansk småborgerlighed (scenerne med den nygifte kones familie).

Man ser tydeligt, at der ikke er noget stort svælg mellem komedie- og musical-instruktøren Minnelli. Komedierne giver han uvant ydre elegance, flere af sine *musicals* (især „Let på Tå“) giver han meget realitetspræget ironiserende komik. I begge egenskaber er Minnelli en skønhedssøgende filmens dandy (i god overensstemmelse med det portræt, *S. J. Perelman* har givet af ham i en af sine bøger), og det er ikke tilfældigt, at han i „Let på Tå“ nåede et højdepunkt indenfor *musical comedy* i samarbejde med filmens største dandy, danseren, sangeren og komedianten *Fred Astaire*. *Erik Ultrichsen*.

FILMINDEX II

STORM P.'S TEGNEFILM

ved Marguerite Engberg

Robert Storm Petersen medvirkede hos Nordisk Film i de første heroiske år 1906—1908. Derefter går der mange år, før man igen ser ham på film: 1923 i »En Nat i København« og »Fange Nr. 1« fra 1935.

Foruden at være filmskuespiller har Storm Petersen også været tegnefilminstruktør. Han har egenhændigt tegnet hver eneste tegning til alle sine film, og Karl Wieghorst har fotograferet dem. Hvor der ikke er nævnt andet, har Storm Petersen også været filmens producent.

PETER OG PING I MAGASIN 1917(?). Producent: Magasin du Nord.

DE TRE SMÅ MÆND. Premiere 19. december 1920. 178 m.

PROFESSOR STEINACKS METODE. Premiere i Paladsteatret 21. februar 1921.

GENDARMEN 1921—22.

FASTEKUREN 1921—22.

SPIRITISTEN 1921—22.

Reklamefilm for »Hjemmet«. 1924. 72 m. Producent: Ugebladet »Hjemmet«.

Reklamefilm for CLOC. 1924. 19 m. Producent: De danske Spritfabrikker.

EFTER HEMMELIG ORDRE eller DEN ER PINGELING. 1927. 121 m. Producent: Berlingske Tidende (Pingklubben). Filmen er en blanding af tegnefilm og almindelig film. Instruktør og tegner: Storm Petersen.

Reklamefilm for CLOC med Peter og Ping på fisketur. Ca. 1930. 13 m. Producent: De danske Spritfabrikker.

Reklamefilm for CLOC med Peter og Ping, der drikker kaffe. Ca. 1930. 35 m. Producent: De danske Spritfabrikker.

*

6 reklamefilm for »Tomten«s vaskemidler. Ialt 158 m.

1. Drömmen före Tvättdagen.
2. Med Tomtens Tvättpulver äro de svenska köken de finaste.
3. Jeg er altid forkjølet, jeg vil forsøke at telefonere til lægen.
4. Tomtens skurpulver duger till allt.
5. Tomtens skurpulver ööverträffat.
6. Tomtens Tvättpulver ööverträffat.

Filmene blev produceret for Barnängens Tekniska Fabriker, men filmene kom aldrig ud, da producenten ikke ville godkende dem.

*

Ufuldendte film:

ØEN. 75 m.

KLARNETSPILLEREN. 7 m.

Storm Petersen, der tegner de tre små mænd. 11 m.



Slutningsoptrinet i Robert Storm Petersens tegnefilm »De tre små Mænd«, et af kunstnerens bedste forsøg i genren. I filmens sidste del optræder et Storm P.-selvportræt — det er ikke svært at finde det på illustrationen.

Ansvarshavende redaktør: Ove Brusendorff. — Redaktionssekretær: Erik Ulrichsen
Det Danske Filmmuseum, Amagertorv 10, Byen 1503. Filmsalen: Frederiksberggade 25

JENSEN & KNUDSENS BOGRYKKERI. KBH