

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



3. ÅRGANG OKTOBER 1956

20

INDHOLD

Forsidebilledet: *Georges Marchal* og *Simone Signoret* i *Bunuels* nye film „La Mort en ce Jardin“, der er sikret for Danmark.

Filmene i skufferne	26
Nye billeder	27
<i>Ingmar Bergman</i> og <i>Alf Sjöberg</i> – overfor hinanden af <i>Erik S. Saxtorph</i>	28
<i>Robert Bressons</i> nye arbejde af <i>Wladimir Wände</i>	31
<i>Jean Renoir</i> og spillets regler af <i>Jørgen Stegelmann</i>	32
To filmmanuskripter efter <i>Hans Scherfigs</i> „Den forsvundne Fuldmægtig“	36
Filmkunstnerens lidelser og triumfer (<i>Dreyer</i>) af <i>Jan Wabl</i>	40
Det misogyne Hollywood (<i>Jacques Siclier</i> : „Le Mythe de la Femme dans le Cinéma Américain“) af <i>Ib Monty</i>	44
Et billedværk (<i>Appolonio, Ferreri, Mantelli, Rondì</i> : „La Regia“) af <i>Marguerite Engberg</i>	44
Film anmeldelser:	
„Sommernattens Smil“	45
„Richard III“	45
„Tante Tut fra Paris“	46
„Ingen så det ske“ og „En Cyklists Død“	46
Fra Museets Plakatsamling	47
Filmindex XVIII (<i>Ole Palsbo</i>)	48

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Hvidovregade 24, Valby, tlf.: 753111. Biblioteket er åbent hverdage 9–16 (lørdag dog kun 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 købes for 5 kr., anden årgang for 6 kr. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

Tryk:
A. W. HENNINGSEN

Filmene i skufferne

Vi bringer i dette nummer de sidste sider af to filmmanuskripter efter *Hans Scherfigs* „Den forsvundne Fuldmægtig“ — ingen af dem er blevet til film. Og i foromtalen af *Bressons* „Un condamné à mort s'est échappé“ nævnes det, at instruktøren har arbejdet med hidtil ikke anvendte drejebøger over gralslegenden og „Fyrstinden af Clèves“.

Man kan vist roligt gætte på, at der rundt om i skufferne ligger betydeligt flere udmærkede filmmanuskripter, der ikke er blevet til film, end værdifulde romaner, der ikke er blevet udgivet. I diskussionen herhjemme om filmen og forfatterne var der mange, som var tilbøjelige til at bebrejde forfatterne, at de ikke i større omfang skrev for filmen, men hvor store chancer tror man egentlig, en god dansk forfatter har for at få et værdifuldt manuskript filmet herhjemme, når selv en fremragende fransk filmforfatter som Bresson flere gange må gå forgæves til industrien?

Det forekommer os hyklerisk at hævde, at den danske filmkrise skyldes den så hyppigt omtalte „mangel på manuskripter“. Det vil ikke volde meget hovedbrud at lave en længere liste over danske romaner, der af blot habile drejebogsskræddere i samarbejde med talentfulde instruktører kunne gøres til langt bedre film end de danske gennemsnitsprodukter.

Alibiet „mangel på manuskripter“ duer ikke. Det er naturligvis filmfolkene og publikum, der bestemmer standarden. Den sidste gruppe bliver sjældent generet i aviserne, for det er den, der gerne skulle købe dem. Man er mere tilbøjelig til at sætte en hr. *Bjælkeby* til at smigre den; så er alle glade. Imidlertid har gennemsnitsdanskeren i dag bedre mulighed end nogensinde tidligere for at komme i kontakt med glæden ved at erkende og føle dybt i kunstens magt, så det er i mange tilfælde hans egen skyld, om han ikke ofrer lidt energi på at komme videre end til „Kristiane af Marstal“.

NYE BILLEDER

ved *A. Planetaros*

Henry Hathaway regner med at blive færdig med en filmatisering af *John Steinbecks* bestseller „The Wayward Bus“ (Rutebil på afveje) omkring nytår 1957.

Instruktøren *Delbert Mann*, manuskriptforfatteren *Paddy Chayefsky* og produktionsselskabet Hecht-Lancaster fortsætter samarbejdet fra „Marty“ med en film bygget over et andet Chayefsky-stykke „The Bachelor Party“. De medvirkende er *Don Murray*, *E. G. Marshall*, *Jack Warden* og *Patricia Smith*. I øvrigt har Columbia, efter hård konkurrence fra flere selskaber, sikret sig rettighederne til Chayefskys Broadway-sukces „In the Middle of the Night“. Filmatiseringen vil blive påbegyndt i 1958.

Billy Wilder er i gang med „Love in the Afternoon“ for Allied Artists. Filmen optages i Paris og har *Gary Cooper*, *Audrey Hepburn* og *Maurice Chevalier* i spidsen for de medvirkende.

Karl Malden, der vil huskes fra „Omstigning til Paradis“ og „I Storbyens Havn“, hvor han spillede præsten, får sin instruktørdebut med „Time Limit“. *Richard Widmark*, for hvis nyoprettede produktionsselskab filmen optages, spiller hovedrollen.

„The Fever Tree“ er titlen på *Laszlo Benedek*s nyeste film. Den optages på Cuba og har *John Cassavetes* og *Sara Shane* i hovedrollerne.

Det ser ud til, at *Marilyn Monroe* får sit ønske om at spille Grusjenka i „Brødrene Karamasoff“ opfyldt. *Anthony Mann* planlægger en filmatisering, og yderligere medvirkende bliver *James Mason* som Dimitri, *Don Murray* som Alosja og *Luther Adler* som Smerdjakoff.

*Vincente Minnelli*s næste arbejde bliver „Designing Woman“ med *Gregory Peck* og *Lauren Bacall*.

Både *Richard Brooks* og *Alfred Hitchcock* opholder sig for tiden i Kenya. Brooks for at optage „Something of Value“ med *Rock Hudson* og *Wendy Hiller* foran og *Russell Harlan* bag kameraet, og Hitchcock forbereder en filmatisering af *Laurens van der Posts* roman „Flamingo Feather“.

David Lean er i Ceylon for at forberede optagelserne af „The Bridge Over the River Kwai“ med *Charles Laughton*.

Anna Magnani skal sammen med *Gabriele Tinti* spille hovedrollen i „Il Pulcino“ iscenesat af *Luigi Comencini* og med manuskript af *Comencini* og *Alberto Moravia*.

Samuel Taylor, og ikke som først meddelt *de Sica*, skal iscenesætte „Montecarlo“. *De Sica* skal derimod spille hovedrollen. *Marlene Dietrich*, *Mischa Auer* og *Renato Rascel* har andre roller.

Edwige Feuillère er i Neuilly-studierne begyndt at indspille „Le Septième Commandement“ under *Raymond Bernards* instruktion.

*Jules Dassin*s næste film hedder „Celui qui doit mourir“. Den er bygget over en roman af grækeren *Nikos Kazantzakis*, og *Fernand Ledoux*, *Jean Servais* og *Nicole Berger* har de vigtigste roller.

Jacques Becker har valgt *O. E. Hasse* til rollen som Kejser Wilhelm II i sin nye film, der er bygget over temaet „kongen morder sig“.

G. W. Pabst er for Unicorn-NF begyndt på „Durch die Wälder — durch die Auen“.

Maria Schell, der for nylig modtog Volpi-pokalen for sin præstation i „Gervaise“, og *Raf Vallone* er blevet engagerede til *Wolfgang Staudtes* næste opgave, en farvefilm i Agfacolor. Dens foreløbige titel er „Rose Bernd“.

To unge spaniere, *Marguerite Alexandre*, der begyndte som skuespillerinde, og *Rafael Torrecilla*, en tidligere Madrid-filmkritiker, har iscenesat „La Gata“, en tragisk kærlighedshistorie i landsbymilieu. Den er, som den første i Spanien, optaget i Cinemascope, og *Aurora Bautista* og veteranen *Jorge Mistral* medvirker.

Fra *Berlangas* sidste film, „Calabuch“, der vakte stor interesse i Venedig og blev omtalt i „Kosmorama 19“. Indledningen til en række parodiske tyrefægtningsscener.





Bergman

Ingmar Bergman

OG

Alf Sjöberg

OVERFOR HINANDEN

Af Erik S. Saxtorph



Sjöberg

„- fanatismens var unægtelig *Bergmans*, men neddæmpningen til en holdbar psykologisk realisme var lige så utvivlsomt *Sjöbergs*.“ Således skriver *Lasse Bergström* om „Forfulgt“ („Hets“) i sit afsnit om de to store moderne svenske instruktører i bogen „Skott i mørkret“ (1956). „Forfulgt“ var Alf Sjöbergs 7. instruktion, mens Ingmar Bergmans manuskript blev skrevet, før han endnu selvstændigt havde instrueret nogen film. Det ligger derfor nær at slutte netop som anført, at det vilde unge menneskes ideer var blevet tøjlet og modnet af den erfarne filmmand; men mon påvirkningen ikke har været mindst lige så stor den anden vej? Visse ting i de to instruktørers senere film kunne tyde på det, og spørgsmålet får aktualitet ved meddelelserne om, at der nu igen, 12-13 år efter „Forfulgt“, kommer en film instrueret af Sjöberg efter et manuskript af Bergman (og Sjöberg) - „Sista paret ut“, der ventes at blive udsendt omkring nytår 1957.

De to instruktører betragtes med rette som Skandinaviens betydeligste filmkunstnere - når man ser bort fra *Carl Tb. Dreyer*, der både på godt og ondt indtager en særstilling. Deres lyst og evne til at eksperimentere med både form og indhold har givet dem en sikkerhed i formen og en dristighed i emnevalget, der gør hver af deres film til en kunstnerisk begivenhed, uanset om man iøvrigt

finder den vellykket eller ikke. Et fællestræk hos dem er, at de begge tillige er teaterinstruktører, og at de med sjælden konsekvens har kunnet holde film- og teatervirkninger ude fra hinanden. I emnevalg nærmer de sig hinanden ved i (næsten) alle deres film at skildre det moderne menneske som ulykkeligt ensomt, oftest kæmpende mod en uoverskuelig forvirrende hverdag eller som udelukket fra omgivelsernes tanke- og ideverden. Men her holder ligheden også op!

Forskellen mellem de to instruktørers film er tydelig at erkende, men er sværere at formulere. Måske kan man sige, at Sjöberg udsøger eller konstruerer sig et ensomt menneske og derpå omkring denne person opbygger et milieu og et antal bipersoner, hvis eneste funktion er at fremhæve og understrege hovedpersonens på forhånd vedtagne ensomhed, mens Bergman begynder med et milieu og en gruppe personer, der hører hjemme dér, for derpå med stor dygtighed og bitterhed at give sig til at demonstrere, at vist er de ensomme og ulykkelige! Det lyder ikke, som om metoderne adskiller sig så meget fra hinanden, men resultaterne gør!

Man bedes sammenligne Sjöbergs „Hjem fra Babylon“ (1941) med Bergmans „Sømandstøsen“ (1947). I Sjöbergs film er det et internationalt omflakkende menneske, der drives hjem til Sverige og heller ikke der kan

falde til ro. For at demonstrere hans „omflakkende ensomhed“ indføres så mange mystiske personer og begivenheder i kalejdoskopisk rækkefølge, at tilskueren forvirres, og filmens egalitet forrykkes til skade for netop forståelsen af den hovedpersonens ensomhed, Sjöberg ville demonstrere. I Bergmans film vælges et fantastisk og mildest talt postuleret milieu, hvis personer er besat af drømmen om at komme ud – ud til et drømt „Indialand“, der er bedre end hverdagens trædemølle. Opsætningen er tyngt af overdrevelse og personerne i ikke ringe grad teatraliske, men der er en koncentreret ensidighed over filmen, der er lige ved at gøre milieuet acceptabelt, og som i hvert fald *virker*. De to film er valgt til sammenligning, dels fordi de begge er vist af museet, dels fordi de i handlingsopbygning minder ikke så lidt om hinanden, og fordi de kronologisk ligger på omtrent samme plads i deres instruktørs filmproduktion; at Sjöbergs hovedperson vil *hjem* og Bergmans vil *ud*, hænger sammen med verdenssituationen i de to produktionsår og ændrer ikke den psykologiske lighed imellem dem.

Tydligere bliver forskellen mellem de to instruktører, dersom vi som sammenligningsgrundlag tager Sjöbergs „Vildfugle“ (1955) og Bergmans „Havnebyens Fristelser“ (1948), der har fælles milieu i det i filmene unavn-givne Göteborg. Begge filmene bruger byen som en latent symbolsk baggrund: porten ud til de store have og den store verden; skibe og måger er fri og ubundne, det er kun menneskene, der „siddet fast“! Men i Sjöbergs film er milieuet staffage og bipersonerne ensporede til det usandsynlige for så entydigt som muligt at vise den mur af håbløshed, der bygges op om hovedpersonen, og som på logisk måde kun kan brydes af det næsten rituelt virkende selvmordsdrab, der er filmens slutning. Det er dygtigt udført; men egentlig lader filmens yderst dramatiske handlingsforløb tilskueren ganske kold. Ingen tror på disse personer som en realitet, og Sjöberg har ikke kunnet give sin film den poetiske almengyldighed, hvormed f. eks. *Prévert* gjor-

de *Carnés* film acceptable. Det realistiske milieu er tænkt anvendt som tydeliggørende baggrund for et psykologisk særtilfælde, men har hverken symbolernes poesi eller realiteternes overbevisning og virker derfor som et postulat. Bergmans „Havnebyens Fristelser“ anvender i modsætning til Sjöberg byen som en levende baggrund for de personer, der skildres, og lader personerne demonstrere deres svigten-de evne til at møde tilværelsens problemer på en måde, der virker så meget mere fortvivlende, som såvel begivenheder som persontegning er holdt indenfor rammerne af det acceptabelt mulige.

Dette forsøg på ved eksempler at belyse forskellen mellem de to instruktører synes at konkludere i det overraskende, at den officielt så sobre Sjöberg for at skildre sine „enere i samfundet“ løber faren for at gøre sine film outrerede udover det stilmæssigt forsvarlige, mens den anerkendte fanatiker Bergman i meget højere grad forstår at skabe egalitet mellem handling og stil. Denne konklusion synes at blive bestyrket, dersom man ser på et par af de to instruktørers film, der ikke så umiddelbart lader sig sammenligne.

Sjöbergs betydeligste film turde være „Frk. Julie“ (1950) og „Barabbas“ (1952). Det er bedre film end de tidligere nævnte, og man kan ikke sige, at de på nogen måde er uacceptable for tilskueren. Men virkede det helt tilfredsstillende, at Sjöberg i slutningen af „Frk. Julie“ ønskede at tydeliggøre skikkelsen udover de anvisninger, der findes hos *Strindberg*? Ved at indføre nye psykologiske momenter *overdoseres* den psykologiske skildring også her til skade for handlingens og stils strengens. På tilsvarende måde forvirres forståelsen af den af manglende tro martrede Barabbas i filmen af samme navn ved den blanding af raffineret symbolskabende fotografi og realistisk konstruktion af milieu og historiske begivenheder, der præger filmen. Skal det være den „historiske“ Barabbas, der skildres, er filmen for symbolsk; skal det være „en Barabbas“, er den for realistisk.

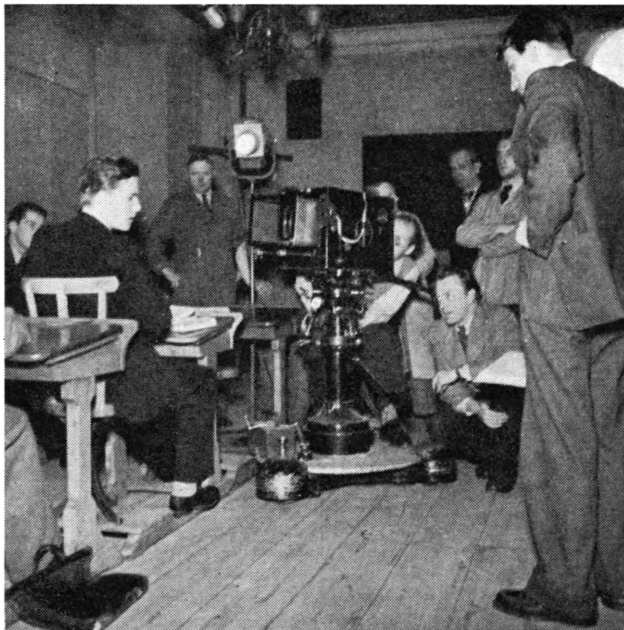
Som typisk „sære“ – og måske de bedste –

Bergman-film kunne man vælge „Fängelse“ (1949) og „Gøglernes Aften“ (1953). I begge film anvendes rigeligt med symbolske scener; i „Fängelse“ den gamle filmfarce og drømme-afsnittet; i „Gøglernes Aften“ badescenen. Men disse scener fremtræder som klart symbolske, der enten skal angive en hovedstandpunkttagen eller skal uddybe forståelsen af det, man allerede har set i filmens øvrige scener. Den øvrige del af filmene er, indenfor rammerne af det valgte milieu, acceptabelt realistiske og fyldt med medrivende livsnærværhed, selv i de mest „fanatisk“ udformede afsnit.

På denne baggrund bør den i artiklens begyndelse anførte udtalelse om „Forfulgt“ måske ændres til, at den psykologiske ensomhedsskildring var Sjöbergs, men at handlingens stringens og overbevisende indlevelse nok var Bergmans! Heri antydes ingen „karaktergivning“ af de to instruktører, men kun forsøg på en karakteristisk. Måske sætter Sjöberg sig

større mål i retning af psykologisk dybdeboring, og de større mål medfører automatisk større stilproblemer; men dersom Sjöberg fortsat vil forfølge disse mål, vil den realistiske stil, han i almindelighed benytter, måske vise sig at være forkert valgt. Bergman eksperimenterer med sin stil, men hans emne er ikke primært den dybdepsykologiske undersøgelse, men skildring af det, han opfatter som moderne mennesker, og her ser det ud til, at han *har* fundet sin stil.

Interesserede henvises yderligere bl. a. til museets 5 Sjöberg-indledninger og 4 Bergman-indledninger. Meningen har blot været at belyse de to instruktører *overfor* hinanden og dermed at give en baggrund for de diskussioner, der naturligt må affødes af, at der nu for 2. gang ventes udsendt en film lavet af Alf Sjöberg og Ingmar Bergman. – Ville det for resten ikke være interessant, hvis der engang kom en film af Bergman med manuskript af Sjöberg?

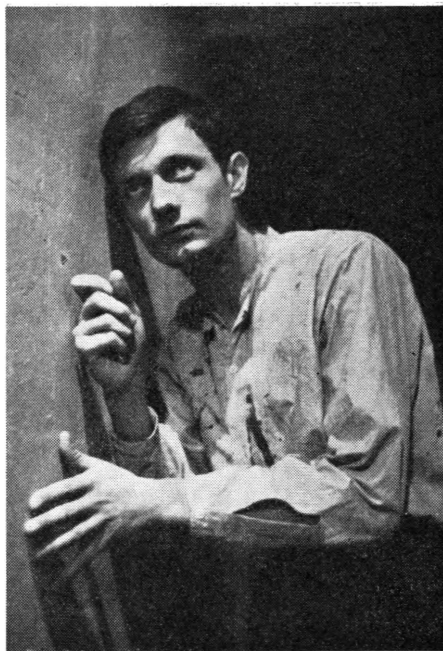


*Fra optagelserne af „Forfulgt“.
På hug til højre for kameraet
Alf Sjöberg,
yderst til højre i forgrunden
Ingmar Bergman.*

Man introducerer ikke *Robert Bresson*. Ellers rettere sagt, man burde ikke gøre det. Men skønt mange betydelige udenlandske kritikere anser ham for en af filmens største, er denne katolske filmasket lidet kendt i det oplyste Danmark, hvor det metafysiske ofte af de kloge anses for et overstået stadium og af de mindre kloge for den rene kedsommelighed. Det Danske Filmmuseum har vist „Les Anges du péché“ (Syndens Engle) og „Les Dames du Bois de Boulogne“ (Damerne fra Boulogneskoven) – „Institut Français“ har spillet „Journal d'un curé de campagne“ (En Landsbypræsts Dagbog), men de fleste synes at have reageret på filmene med en skepsis, der ikke blot er møntet på Bressons tro, men også på hans æstetik.

Den sidstnævnte form for skepsis er meget forbløffende, ikke mindst når man tager i betragtning, at en film som „Ordet“ også har kunnet begejstre ikke-troende, skønt den som Bressons film i nær kontakt med det religiøse indhold pålægger sig en billeddisciplin, der ligger fjernt fra den kommercielle gennemsnitsfilms „vitalitet“.

Måske er Bresson ganske enkelt sværere at forstå end *Dreyer*. Franskmanden beskæftiger sig med mere komplicerede sjælelige tilstande end danskeren. Menneskefiskeriet i „Les Anges



Jacques Leterrier som Devigny i „Un condamné à mort s'est échappé“. Leterrier er en ung filosofi-studerende; Bresson ønsker at undgå ethvert teatralisk element i sine film: „Jeg vil have det ud af skuespillerne, jeg kan bruge, uden at de bliver sig det bevidst . . .“

ROBERT BRESSONS NYE ARBEJDE

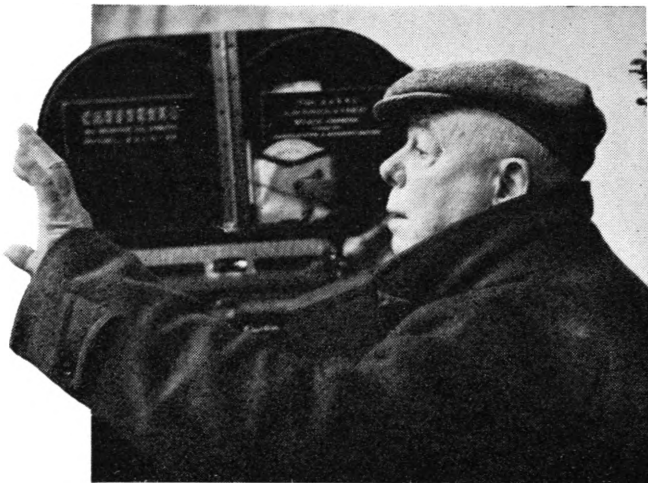
du péché“, kærligheden på trods af ydmygelsen i „Les Dames du Bois de Boulogne“ og menneskekærlighedens martyrium i „Journal d'un curé de campagne“ – alt dette forekommer ikke-katolikker vanskeligt tilgængeligt.

Men måske de filminteresserede i Danmark vil opdage Robert Bresson, om hans nye film – „Un condamné à mort s'est échappé“ (En dødsdom er flygtet), muligvis bliver den endelige titel „Le Ciel t'aidera“ (Himlen hjælper dig) – bliver importeret. Bresson læste i „Figaro Littéraire“ om kommandant *Devigny*, der i 1943 blev dømt til døden af Gestapo, men undslap fra fængslet, og han besluttede at anvende stoffet i en film. Filmen er nu færdig. Det er karakteristisk for instruktøren, at handlingen er koncentreret om cellen og

fængselsgården (ingen højdramatiske effekter), at vægten er lagt på fangens indre liv (det overnaturlige tangeres), at der kun anvendes musik få steder, at man kun indirekte oplever tyskerne (nogle rygge, nogle arme, nu og da deres stemmer), at det hele kort sagt er præget af streng disciplin. Hvad man end vil mene om „Un condamné à mort s'est échappé“ (foreløbig har vi kun læst om den), turde det være givet, at den er kompromisfri. Bresson er ikke blandt dem, der bøjer sig – hellere venter han tålmodigt, til chancen byder sig. En dag skal også nok hans „Lancelot du Lac“ (efter gralslegenden) blive til noget. Og hans film efter *Madame de la Fayette*s roman „Fyrstinden af Clèves“. Det er ikke til at holde ham nede. *Wladimir Winde.*

JEAN RENOIR OG SPILLET REGLER

Af Jørgen Stegelmann



„Elena og Mændene“s instruktør ved kameraet.

JEAN RENOIR var engang tilskuer ved en tyrefægtning. Da han ikke på nogen måde havde et mere end almindeligt overfladisk kendskab til denne sport og ikke var inde i dens sindrige enkeltheder, gik det hastigt op for ham, at han i alle sine reaktioner misforstod det komplicerede spil. Men publikum rundt om ham opfattede derimod fuldt og helt toreadorens opvisning – det kendte nemlig spillets regler. Og ud af denne og en lignende oplevelse, han havde ved et isshow i Dallas, drager Renoir da den morale, der er så væsentlig netop i forbindelse med hans film: man må kende spillets regler for ret at forstå.

Det er da også meget nærliggende at forsøge at skitsere en bedømmelse af den samlede Renoir'ske produktion – i hvert fald efter 1939 – efter disse spillets regler, nærliggende fordi hans udtømmelige „La Règle du Jeu“ ikke blot giver stikordet, men dertil rummer afgørende stof til forståelse af sin instruktør og hans film. I første række går udtrykket i filmen på de faste, bindende regler, hvorefter man må leve i Renoirs samtid, hvis man vil overleve. Før „La Règle du Jeu“ havde Renoir instrueret „Menneskedyret“, hvor han i stor trofasthed over for *Zolas* forlæg havde lagt sin stil an på det naturalistiske – i „La Règle du Jeu“ forsøger han med fuldt forsæt at rive sig løs fra det naturalistiske og skabe noget mere klassisk i stilen, noget mere poe-

tisk. Samfundssatiren i „La Règle du Jeu“ får da groft sagt klassisk karakter, den kommer til at stå i nær forbindelse med litterære og dramatiske traditioner, og de spillets regler, som Renoir da underlagde sig, har siden da gang på gang optaget ham og influeret hans film.

Før Renoir gik i gang med „La Règle du Jeu“, læste han *Marivaux* og *Musset* grundigt igennem. Filmen må således – helt på linie med hans egne udsagn derom – betragtes som et forsøg, og et af de fornemste i vor tid, på at genskabe en klassisk tradition – eller rettere: et forsøg på at skabe en samtidig poetisk og satirisk komedie, der var moderne på den måde, som Renoir stadig helst vil være moderne på: i næreste kontakt med traditionerne. Renoir læste ikke *Marivaux* og *Musset* for at kopiere, end ikke for at lade sig inspirere. Men han læste disse klassiske forfattere for hos dem at finde hjælp til at etablere en stil, der foresvævede ham at måtte have sine tyngdepunkter i en indre, ikke ydre, realisme og i det poetiske. Så vidt man kan forstå Renoir, betragter han „La Règle du Jeu“ som sit første forsøg i denne retning – hans sidste blev det ikke.

Renoir søger således det klassiske, søger at binde sine film til den klassiske vesteuropæiske kunst, som den har sin rod i antikken. Det er i denne forbindelse vel værd at bemærke, at han i sin indiske film „Floden“

ikke konsekvent forsøgte at komme det indiske liv og den indiske kultur helt ind på livet; filmen er i overlegen grad en europæers syn på Indien, ikke en på forhånd dødsdømt anstrengelse for at komme bag om det gådefulde. Renoir tror ikke på, at man fuldt og helt kan gro ind i en kultur, der ikke fra barnsben er ens egen – han siger selv, at han er stærkt fængslet af indisk religion, at han finder indisk væsen fascinerende og vidunderligt, men han er af den overbevisning, at han har mere ud af at læse *Aristoteles* og *Platon* og af at følge trådene gennem den kultur, han selv tilhører. Det er karakteristisk for Renoirs tænkemåde, at han så ærligt indrømmer, at man må vedkende sig sin kulturarv, og det gør ikke „Floden“ ringere, at dens Indien på denne usnobbende måde er set udefra. I modsætning til mange forhippede vestlige forsøg på at udforske de indiske gåder bærer „Floden“ et værdifuldt præg af ærlig indrømmelse af de grænser, som består kulturerne imellem, og som man paradoksalt nok må respektere, hvis man vil forstå hinanden. Og denne tilbageholdenhed forlener også „Floden“ med den selsomme stemning af hemmelighedsfuld tiltrækning, som just fangede Renoirs interesse i *Rumer Goddens* bog, og som fik ham til at filmatisere den.

Den klassicisme, som Renoir tilstræber, synes i første række at være en klassicisme med rod i teatret. Iøvrigt har Renoir selv både skrevet og instrueret for teatret, og under sit Hollywood-ophold havde han planer om sammen med en gruppe unge skuespillere at danne et selskab, der skulle filmatisere en række teaterstykker fra det klassiske repertoire; „Film Group“ kaldte han sit foretagende, hvis ambitiøse mål det var at skabe en art klassisk betonet amerikansk filmkunst. Planerne blev aldrig realiserede, men de beskriver tydeligt Renoirs dragen mod det klassiske teater, hans angst for at bryde broerne af, hans vilje til at lade teatret befrugte filmen uden at tage livet af den.

Påfaldende er det først og fremmest, hvor ofte Renoir i bogstaveligste forstand har bragt teatret ind i sine film. Når man ser bort fra de film, hvori han har dyrket det rent naturalistiske („Menneskedyret“ og den amerikanske „Kvinden på stranden“), finder man frem til en lang række eksempler på hans placering

af forskellige teaterstilarter til kommentering af den egentlige handling. Der er ikke hos Renoir i disse tilfælde som for eksempel i den traditionelle indiske film tale om, at sådanne sceniske optrin indføres for derigennem med større frihed at kunne udtale en kritik, som ydre forhold vanskeliggør en mere åben fremførelse af – hos Renoir får det teater, der citeres, en levende funktion i helheden, det ikke blot kommenterer handlingen, men det sætter den i relief og skaber derved et vækspil mellem disse to planer. Dette tydeligst i „La Règle du Jeu“, hvor de indlagte optrin ved kostumefesten næsten pinagtigt understreger den atmosfære, der hviler over de implacerede. En grotesk og i fjollet opstemthed udført *danse macabre* bliver et billede på den dødedans, som alle i deres hektiske, overfladiske liv deltager i, og den medynk, der så konsekvent kendetegner Renoirs hele holdning til filmens skikkelser, får således et skær af bitterhed og vrede. Derimod ikke af foragt eller had, thi netop vækspillet mellem den klare afsløring i dødedansen og medfølelsen for disse i grunden ulykkelige mennesker skaber filmens overvældende stemning af forståelse og tilgivelse. Renoir optager dødedansens klassiske træk, men ikke for at fordømme – langt snarere for at understrege hvor bundne de mennesker er, som har underlagt sig „La Règle du Jeu“. Denne film er i dybeste forstand en *medlidende* film.

I en tidligere film, „La Chienne“ fra 1931, benytter Renoir sig af marionet-teatret i filmens indledning, hvorved han altså afgørende anslår programmet. Forklaringen er vel nærliggende: de stive, af andre styrede figurer bliver symboler på det moderne menneskes ufri kår, og man er tilbøjelig til at opfatte dem som kommentarer til det menneske, som den naturalistiske films skema arbejder med. Rimeligt er dette vel nok, men ellers er det sjældent at se Renoir anvende disse teaterindslag i blot og bar satirisk hensigt. Forholdet kan vel forklares derhen, at Renoir næppe allerede i 1931 klart har formet sin stil; som før nævnt synes „La Règle du Jeu“ på alle måder at danne det afgørende vendepunkt i hans produktion. En film som „Den store illusion“ benytter sig også af indlagte sceneoptrin; de fangne soldater holder revy, men forestillingen synes kun at have sin plads

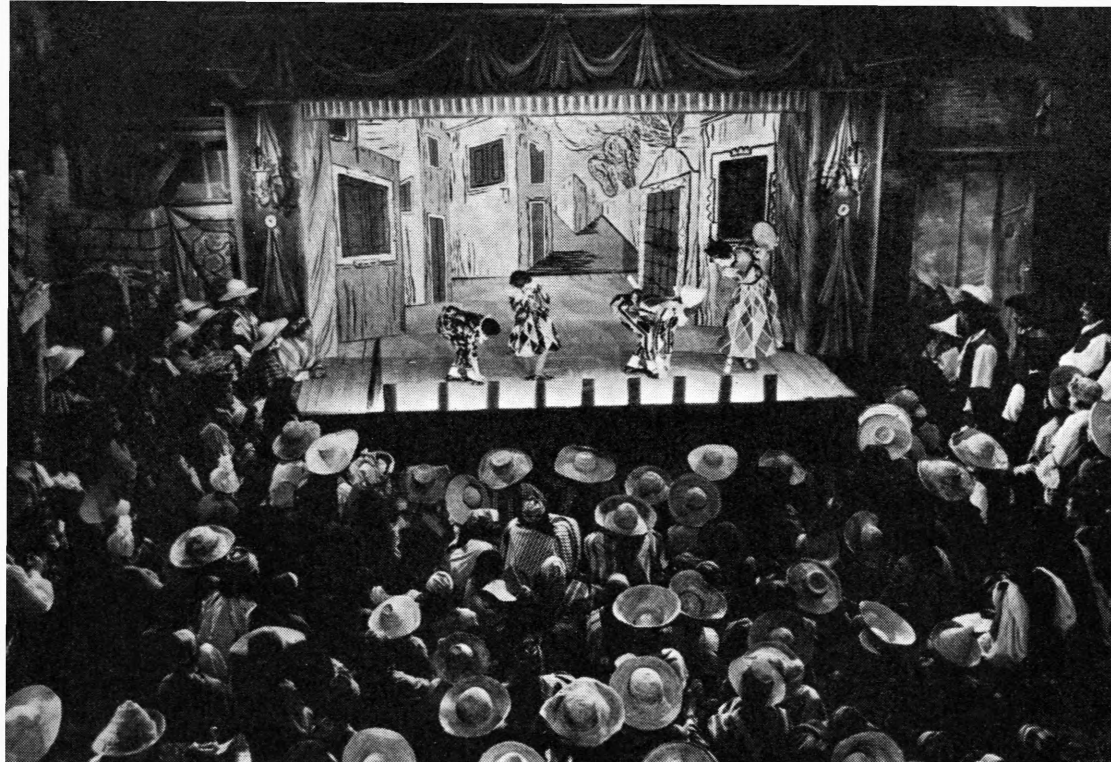
i filmen af rent ydre grunde, idet man netop i ly af opførelsen kan gennemføre en flugt.

Derimod er der i den indiske „Floden“, som Renoir instruerede som sin første film efter den mellemliggende amerikanske periode, en tydelig bestræbelse for at kombinere historien med eksempler fra indisk teater. Filmen handler om tre unge pigers møde med kærligheden, og i et indlagt optrin danses en klassisk kærlighedshistorie. Dansen er ikke etnografisk dunkel, ikke svøbt ind i symboler og riter, som et vesterlandsk publikum ikke ville kunne forstå – tværtimod gribes man af en fornemmelse af, at Renoir så at sige selv har tilrettelagt denne dans, hvis beretning om et ungt par og deres bryllup nok er uforfalsket indisk, men alligevel så uimodsigeligt undfanget i direkte forbindelse med historien. Samtidig ligger dansens kommenterende kraft deri, at den tolker en mere naiv og umiddelbar „romantik“ end den, der ellers behersker historien; der er i dette optrin så at sige en længsel efter en mindre kompliceret, mere oprindelig kærlighed, hvilket skaber en fin kontrast til den kærlighedssorg, som hviler navnlig over den engelske piges skæbne.

Året efter „Floden“ kom „Guldkaret“, Renoirs i alle henseender mest teaterprægede film og samtidig den, der rigest og mest kompliceret udnytter det fascinerende vekselspil mellem teater og virkelighed. I „Guldkaret“ er der ikke blot tale om genoplivelse af et stykke teaterhistorie; Renoir har ikke kastet sig over *Prosper Merimées* skuespil for udelukkende at genskabe et milieu og en atmosfære, som let lod sig udnytte i en film, der blot ville have pastichens præg. Det er ikke mindst her, vi møder så stor en modsætning mellem „Guldkaret“ og Renoirs efterfølgende film, „Fransk Can-Can“, der netop kun er pastiche. Filmen om det hektiske liv på Montmartre er en af Renoirs svageste, fordi den kun er teaterhistorie og aldrig er kommet ud over det stade, hvor man blot i stor trofasthed og med megen nøjagtighed reproducerer en svunden tid. „Fransk Can-Can“ er helt igennem en udvendig film, på det indre plan er den uden sandhed og troværdighed. Man gætter på, at Renoir i denne film har følt savnet af en ægte historie – han har trods sin almindelige evne til at kunne fylde selv det tyndeste manuskript ikke fundet nogen følelsesmæssig grund i

filmens smægtende og lidt bagtrappe-romantiske intrige. Historien i „Guldkaret“ er vel ikke af noget større og mere ekstraordinært format, men den ejer en kerne af menneskelig sandhed, som har fængslet Renoir. Og dertil giver dette stof, der helt er bundet til et teatermilieu, ham den fulde mulighed for at dyrke sin teater-klassicisme, for at prøve sine teorier konsekvent. Renoir er nemlig en instruktør, der altid begynder sit arbejde som rendyrket teoretiker; han har selv fortalt, at han aldrig går i gang med en ny produktion uden først at udarbejde, hvad man kunne kalde den pågældende films teori. Imidlertid indrømmer han selv, at han altid må opgive teorierne, når filmen først er ved at blive indspillet, det praktiske arbejde omformer vel ikke ligefrem teorierne, men det modificerer dem, varierer dem og giver dem det afgørende nye liv. Det er her på sin plads at fremhæve, at Renoir betragter improvisationen som en væsentlig del af sit arbejde; han lader sig minut for minut inspirere af sine medarbejdere, og filmen udvikles gradvist hos ham, er altså ikke på forhånd endeligt fastlagt. Under sit Hollywood-ophold studerede han teknikken bag de gamle farcer, og selvom han må vedgå, at hans evne til at improvisere end ikke står på højde med den improvisationsfærdighed, som man kan finde i en ordinær amerikansk film af b-produktionen, understreger han dog, at der for ham ligger noget væsentligt deri, at filmen så at sige gror under hans hænder. I „Guldkaret“ er til eksempel alle dialoger improviserede – deres skema er nok på forhånd fastlagt, men replikkerne har fået lov til at udvikle sig naturligt ud af situationen. Det er vel næppe sandsynligt, at Renoir ofte har kunnet bruge netop denne fremgangsmåde, da han jo ret beset ikke er den betydelige personinstruktør, men i „Guldkaret“ har han nøje bygget hele spillet op over den kvindelige hovedrolle Camilla, filmens eksklusive midtpunkt – og *Anna Magnani* synes i denne henseende, som persongalleriets samlende skikkelse, at have virket som en inspirator af næsten større format end Renoir selv.

Spillet i „Guldkaret“ er et spil mellem teater og virkelighed, mellem drøm og liv. Det fænomenale ved filmen er dens absolutte understregning af det teatraliske, vi befinder os fra først til sidst på en scene, men denne



Spillet i spillet. Commedia dell'arte i „Guldkaretten“.

scene identificeres med livet. „Guldkaretten“ er så raffineret i sin opbygning, at den på intet tidspunkt lader os få den fornemmelse, at vi har løst os fra teatret. Og inden i denne historie om teatret ligger endnu et spil, spillet i Camillas liv. Hendes position mellem kunst og kærlighed er filmens inderste kerne, og det er dens menneskelige kup, at den ikke blot konstant undgår det i værste forstand teatraliske – Renoir er aldrig *teatralisk* – og aldrig stivner i det skematisk, men samtidig kan holde denne menneskelige tone så ren, at den i sin slutning, hvor Camilla har taget sit valg, glider ud i en fornemmelse af, at intet valg, hvor rigtigt det end måtte være, sker uden smerte og sorg. En fransk anmelder kaldte „Guldkaretten“ indviklet og sammenlignede den med en samling kinesiske æsker, den ene inden i den anden, en endeløs række gåder. Renoir er absolut tilfreds med denne forklaring – han kalder den præcis og dækkende, men han ser typisk nok intet nedsættende deri. „Guldkaretten“ er netop bevidst et spil med gåder inden

i gåder, men gåderne er i indbyrdes kontakt, de forklarer og belyser hinanden, og ved filmens slutning opløser det hemmelighedsfulde spil sig – med Camillas afsluttende replik er løsningen givet, og vi glider gennem sceneåbningen bort fra teatret, hvor tæppet allerede er gået ned. Måske er det væsentligt at lægge mærke til, at Camilla siger sin sidste og afgørende replik foran tæppet – der er en dybere mening i, at denne filmens vigtigste scene foregår uden for teatret.

I sin sidste film, „Elena og mændene“, arbejder Renoir også med en klassisk tradition – filmen forekommer et forsøg på at genoplive den gamle franske vaudevillestil. Den har også i sit ydre skema mindelser af Renoirs hang til i hvert fald i filmens tilrettelæggelse at teoretisere sig ind på stoffet, omend man finder bedre eksempler i andre af hans film: bedst måske i „Guldkaretten“, hvis 3-akts inddeling er påfaldende. I denne forbindelse er det desuden nødvendigt at gøre opmærksom på smer-

Fortsættelse på side 42

DEN FORSVUNDNE FULDMÆGTIG

Efter HANS SCHERFIGS roman „Den forsvundne Fuldmægtig“ er der i hvert fald blevet skrevet to filmmanuskripter, et dansk og et svensk, og vi bringer her slutningen af begge manuskripter og en del af den romantekst, der er blevet „transskriberet filmisk“ (at bringe alle de sider, der er blevet koncentreret dramatisk, ville fylde for meget; vi må henvise de særlig interesserede til bogen).

Det danske manuskript er i modsætning til det svenske ikke udarbejdet i endelig drejebogsform; man vil altså kunne studere to stadier i filmatiseringsprocessen. Man vil også kunne studere, hvor forskelligt de samme scener kan bearbejdes for film.

„Den forsvundne Fuldmægtig“ (1938) er et opgør med den småborgerlige måde at leve på. Hovedpersonen er fuldmægtig Teodor Amsted, der forsøger at blive et frit menneske, men det lykkes ikke for ham; han er på grund af sin opdragelse og uddannelse lidet egnet til selvstændighed. Han laver et forsvindingsnummer, men bliver fundet og kommer i fængsel anklaget for bedrageri, dokumentfalsk og skattesnyderi. Han befinder sig udmærket i fængslet, og da han kommer ud, spekulerer han på, hvordan han kan komme ind igen. Han be-

slutter sig til at slå en kontorchef ihjel ved hjælp af en hammer, men det kan han heller ikke klare. Til slut finder han imidlertid ud af, at politiet vil tro ham, om han (løgnagtigt) hævder at have myrdet en vis Michael Mogensens, og dette bliver hans „redning“: Han kommer tilbage til sit kære fængsel.

Det er Amsteds beslutning om at udgive sig for Michael Mogensens morder, hans „tilståelse“ og hans tilbagevenden til fængslet, der skildres i de afsnit af bogen og af de to manuskripter, vi her bringer. Manuskriptscenerne „dækker“ fra side 205–208 (Beslutningen og „tilståelsen“) og fra side 210–13 (tilbage i fængslet) i romanen. Vi citerer ikke alle de passager i romanen, der „dækkes“ af manuskripterne, kun de mest relevante: Side 205–206 (beslutningen), nogle linier fra side 208 („tilståelsen“) og side 211–13 (tilbage i fængslet). Vi takker Hans Scherfig og „Gyldendal“ for tilladelse til at citere disse afsnit.

I det svenske manuskript er indført en kærlighedsaffære mellem kriminalbetjenten Oden-se (sådan hedder han ikke hos svenskeren, men vi har tilladt os også at give ham dette navn i det svenske manuskript) og fru Amsted, og i romanen findes heller ikke personen Ase i det danske manuskript.

Romanen

Og så har man dog mistænkt ham for mord engang. Man har troet, at han har sprængt den stakkels Michael Mogensens i luften med dynamit.

Ja. Det har man troet om ham. Og måske tror man det endnu.

Og her ligger måske hans redning.

Teodor Amsted har rejst sig op i sengen. Og han bliver hed at betagelse. Blodet strømmer ham til hovedet.

Her er redningen! Her er *mordet!*

Nu gælder det om at tænke klart. Rolig! Rolig! – Det er vigtige ting, der skal overvejes nu!

Han tænker og tænker. Og han ler og trium-

Fortsættelse på side 38

Filmmanuskript I

Af Hans Scherfig, Sven Møller Kristensen og Søren Melson.

ÅSE:

Ja, det stod i aviserne dengang, alt det pjat med pengeafpresning og sådan noget. Man ved aldrig, hvad politiet kan hitte på.

AMSTED: (*lysvågen, har rettet sig op*) Mogensens! – jeg kunne jo –

ÅSE:

Hvad mener De?

AMSTED: (*langt borte i tanker*)

Jeg kunne jo have gjort det (han rejser sig op). Jeg kunne jo sige – (vender sig om).

ÅSE: (*vil følge ham*)

Må jeg ikke følge med Dem?

Fortsættelse på side 38

Filmmanuskript II

Af Lars Krantz, Göteborg (instruktør af kortfilmen „Bronsålder“)

392. AMSTED går hen ad gaden, kørende halvtotal. Det regner, lygteskær, han passerer, asfalten skinner. Han virker meget træt. Skæbnetung musik.
393. På broen. Totalbillede. Han står og ser ned i vandet. Bagfra. Regn. Morgengry.
394. Nærbillede af vandet oppefra, regndråber slår mod vandoverfladen.
395. AMSTED nedefra halvnært. Han tager øksen frem fra frakken.
396. Vandet. Øksen falder i med et plask. Ringene breder sig i vandet.
397. AMSTED sidder på en kasse på broen. Det er nu lysere. Han holder hovedet i hænderne, sparker til et eller andet.
- Lang overtoning til
398. Det er ophørt med at regne. Solen er begyndt at titte frem. AMSTED sidder på kassen. Han ser syner. Musikken hører op. Glade mågeskrig.
399. Pludselig står ODENSE på broen. Han peger på AMSTED (kameraet). Halvnært billede af AMSTED på kassen, han har sat sig ret op. Ser sig forvirret omkring, ser ned i båden ved broen. ODENSE: (med ekkorøst) Men er det helt sikkert, at AMSTED ikke myrdede Michael Mogensen?
400. I båden sidder ANKLAGEREN og taler op til AMSTED (kameraet). ANKLAGEREN: De er vel klar over, at minimum er livsvarigt fængsel? For mord?
401. Vindue i et bådhus, fru AMSTED stikker hovedet frem. Taler snusfornuftigt. Fru AMSTED: Du må love mig at fortælle *alt* til politiet.
402. AMSTED har rejst sig og står og ser ned i vandet (bagfra).
403. Halvnært forfra. Han ser ned. Så får han tydeligvis en idé. Han er ved at tage en beslutning. Han kvikker lidt op. Han drejer om på hælen. Går med hurtige skridt fremad. Musikken kommer igen, den er lysere nu.
404. AMSTED næsten springer op ad en lille trappe.

Fortsættelse på side 39

ferer. Han er ikke en mand, der kan myrde nogen. Men hvad gør det, når bare man tror det.

Han har en hel nat til at tænke. Og en hel dag.

Men det gælder om at passe på. Å – det gælder om at være forsigtig og snedig!

Det må overvejes og prøves ganske nøje. Men han har jo tid. Der er mange vanskeligheder, der må klares. Det er ikke let at blive dømt for en forbrydelse, man ikke har begået.

Man må være agtpågivende. Man må tage alt i betragtning. Der må ikke mangle noget i regnskabet. Det hele må stemme. Det er sværere at skaffe beviser for en opdigtet skyld end at skaffe et falsk alibi.

Teodor Amsted må opbyde al sin skarpsindighed. Al den fantasi, der muligvis kan være tilbage efter de mange års skole, må bringes i anvendelse. Og al den pertentlighed og påpasselighed, han har lært, må udnyttes. Han må bruge al sin jura og lovkyndighed og retsvidenskab.

Det vil være ham en god hjælp, at politiet i forvejen har haft mistanke til ham. Det vil lette hans arbejde. Men det gælder alligevel om at holde ørene stive. Det gælder om at være forberedt på ethvert spørgsmål. Det bliver hans sidste store eksamen. Hvis han kan bestå den, er han frelst.

— — — (Passager udeladt).

Om aftenen henvender Teodor Amsted sig på politigården. Han er bleg af nervøsitet. Han melder sig til den sidste afgørende eksamen.

Og i et natligt forhør tilstår han en forfærdelig forbrydelse.

— — — (Passager udeladt).

Men nu er han kommet hjem. Han sidder i fængselskirken og oplever sin barndoms jul. Han ser på juletræet, og han hører på sangen. Han synger selv med:

— Salig er englenes sang! —

Han har nået sit mål. Sikkerhed og tryghed. Orden og regelmæssighed. Han er her på livstid. Han kan se fremtiden tillidsfuldt imøde. Han er pensioneret. Der er intet i hans tilværelse, som ikke nøje svarer til de idealer, der i hele hans liv blev foreholdt ham. Forældre og skole og universitet har forberedt ham til dette liv. Han har nået sit mål.

Fortættelse på side 43

AMSTED:

Nej, nej, lad mig alene – (vender sig halvt) – men lov mig én ting: sig ikke noget til LEIF om dette – om denne samtale – han forstår mig ikke. (går videre) – jeg må tænke mig om –

ÅSE ser efter ham.

48. scene.

Man ser AMSTED gå hen ad fortovet, bagfra. Han går hurtigt, efterhånden stærkere og stærkere. Der kommer musik på. Han går tværs igennem al trafik – der er grønt lys alle vegne – biler og fodgængere viger til side – han går lige mod politigården – ind ad porten – hen ad korridorer – betjente gør honnør for ham – døre og porte åbner sig – for enden af en lang korridor ser man retfærdighedens gudinde med bind for øjnene og vægt i hånden – han standser i farten foran hende, ser på hende, tænker sig om, tager hammeren op af lommen, ser på den et øjeblik og lægger den så i den ene vægtskål, så den anden skål ryger til vejrs. Så går han omkring og går langsomt og majestætisk (musikken skifter karakter) hen mod en dør, der åbner sig for ham, og inde i rummet ser man ODENSE, MIDDELFART og POLITICHEFEN, som alle ved synet af ham rejser sig op, som om de havde ventet ham. AMSTED træder ind, døren lukker sig efter ham, og billedet toner over i avisoverskrifter:

DEN FORSVUNDNE FULDMÆGTIG

BEKENDER MORDET PÅ

AMAGER FÆLLED

MELDT SIG SELV TIL POLITIET

AMSTED-GÅDEN ENDELIG OPKLARET

49. scene.

FORAN FÆNGSELSPORTEN står ÅSE med en buket blomster. Hun går hen til vagten ved porten.

ÅSE:

Undskyld, jeg skal hente en ung mand, der har afsonet en bøde. Er det her, han kommer ud?

VAGTEN:

Javel. Det er klokken 12.

ÅSE:

Tak.

Hun står til side. Venter. En bil ruller op foran porten, og AMSTED træder ud mellem to betjente. ÅSE stirrer forbavset på ham. Han ser meget lykkelig ud. Hun går hen imod ham, idet han nærmer sig porten, ser hun på sin buket og rækker den til ham: „Til lykke.”

AMSTED: (forbavset, men glad)

Tak – mange tak – det var pænt af Dem. (Han ser venligt på hende og går ind ad porten).

Fortættelse på side 43

405. Kameraet kører fra ham bagud, hen ad gaden, glad, hurtig takt.
406. Kameraet kører hen til en husvæg, til skiltet POLITI. Tilting nedad. Han går ind gennem døren. Musikken dæmpes.
407. Kort overtoning til det indre af politistationen. AMSTED sidder på en stol, en KRIMINALBETJENT i forgrunden, bag skrivemaskine. KRIMINALBETJENTEN:
Men mener De nu, hvad De siger ... Der er jo livsvarigt fængsel for mord.
AMSTED:
Ja, jeg er klar over det. Jeg sprængte ham ganske simpelt i luften. Sådan her.
(Støj fra skrivemaskinen).
408. KRIMINALBETJENTEN.
409. AMSTED gør en bevægelse og slår hænderne sammen over hovedet.
Langsom overtoning til
410. AMSTED i cellen, lykkelig, slænger sig på briksen med hænderne under nakken. Har det godt. Glad musik.
411. Langsom overtoning til solbeskinnet bakkeskråning, birke. „Enken” dukker op, hun springer omkring og fniser som en ung pige, forfulgt, leende, og straks efter kommer ODENSE.
412. ODENSE når hen til hende.
413. De løber bort hånd i hånd.
414. De standser, puster ud, ler, ser genert på hinanden. Og kaster sig i hinandens arme. Kameraet kører frem til nærbillede, kys.
Langsom overtoning til
415. Kameraet kører relativt langsomt baglæns i fængslets arbejdssal. AMSTED sidder længst væk. Kameraet følger FÆNGSELSBETJENTEN, som går gennem lokallet. Kameraet svinger 90 grader, bort fra den lykkelige AMSTED, som klitrer poser. Glad, lallende mekanisk musik.
416. Døren går i bag FÆNGSELSBETJENTEN. Hans falkeblik dukker op i lugen. Han ser først til siden, så lige ind i kameraet (som billedet til forteksterne).
SLUT (toner ind i billedet).

I 1927 genopbyggede en dansker, *Carl Theodor Dreyer*, det middelalderlige Rouen med dets kirker, voldgrave og tårne; han genopvækkede biskop Gauchon, tændte risknipperne i brand og førte endnu en gang Jeanne d'Arc til bålet.

„Jeanne d'Arc“'s realisme var så overvældende, at da den i 1929 – nøjagtig 500 år efter den virkelige begivenhed, som dette forbløffende filmdokument i et forsøg på at ransage fortiden gengiver i de nøgne historiske kendsgerninger – blev vist i New York, døde i løbet af den første uge to tilskuere af chok, og forevisningerne blev standsede.

Den katolske kirke krævede, at hele scener skulle fjernes fra filmen, skønt Dreyer blot havde fulgt retshandlingen.

Hvad havde Dreyer ovovet at gøre? Han havde fjernet gipsforgyldningerne og legenderne, den pynt som i århundreder havde dækket jomfruen; han gav hende kød og blod, han gengav hende hendes egne følelser, dette var ikke blasfemi, men indtrængende erkendelse og ægte kunst.

Den unge amerikanske digter JAN WAHL har skrevet en bog om Dreyer: „*In a Lens Darkly*“ (Titlen bentyder til Sheridan le Fanus roman „*In a Glass Darkly*“, der inspirerede til „*Vampyr*“). Bogen er endnu ikke udkommet, men „*Kosmorama*“ har fået tilladelse til at bringe dens forord.

Filmkunstnerens lidelser og triumfer

Syv år senere blev en meget forkortet version af „Jeanne d'Arc“ udsendt i Amerika, og den var således en af de meget få stumfilm (deriblandt også *D. W. Griffiths* „*En Nations Fødsel*“), der kunne vises efter tonefilmens gennembrud. Dreyers „Jeanne d'Arc“ er stadig populær i Japans biografer, hvor dens klassiske rytme og stil, dens arkitektur og fremfor alt dens psykologiske sandhed og intense spil bliver meget beundret.

I slutningen af tyverne syntes den sort-hvide films muligheder ubegrænsede. Flere fremragende arbejder gav prøver på dens blændende smidighed i alle henseender: Således *Sergei Eisensteins* „*Generallinjen*“, en russisk allegori om oprettelsen af en kollektivfarm på trods af kulakkernes modstand, og *Fedor Ozeps* „*Det levende Lig*“, et drama, der blev optaget af tyskere og russere i samarbejde efter Tolstojs teaterstykke. Jeg fremhæver disse to, fordi de anvendte montagens pricipper, et specielt klipningsteori og idéassociationsteknik, der viste sig kun at kunne benyttes af stumfilmen. På den anden side var denne metode hverken velegnet eller nødvendig i „Jeanne d'Arc“ eller „*Mutter Krauses Himmelfart*“, en studie i inflation og social utryghed, henlagt til Berlins lejekaserner og iscenesat af *Phil Jutzi*.

Der er imidlertid siden 1929 sket omvæltninger af en anden art: Man har kommercia-

liseret visse tekniske eksperimenter, man tidligere havde arbejdet med (farven, tonen (og den stereofoniske lyd) og forskellige nye lærerformater). Stumfilmen repræsenterede filmen i dens rene form, men øjensynlig er filmen for levende et medium til at kunne blive dræbt af nye tricks.

De to overlevende mestre er *Charlie Chaplin* og *Carl Th. Dreyer*. De har begge været aktive siden umiddelbart før 1. verdenskrig, de er begge i tredserne – og begge arbejder stadig. Begge planlægger deres mest ambitiøse værker. Ingen af dem har hidtil beskæftiget sig med farvefilm.

Dreyer og Chaplin ligner desuden hinanden derved, at de begge har fuld kontrol med deres film, fra manuskriptet til den endelige klipning og underlægningsmusik, trods den kendsgerning, at ingen anden kunstner stiller så mange næsten uovervindelige problemer, kræver så meget apparatur og værktøj, så mange mennesker involveret (det er nødvendigt at organisere et stort *team*, inden for hvilket alle må underordnes helheden) – og så mange penge (for at begynde optagelserne til en film må man normalt besidde mindst 50.000 dollars).

Det er i betragtning af disse betydelige forhindringer bemærkelsesværdigt, at kunstnere har haft mod til at bruge filmen som medium

og i den konsekvent forsøge at forme og udvikle et æstetisk synspunkt, en individuel tone og filosofi. Det er sværere at betjene et kamera end en pen eller pensel.

Og skønt der er produceret særegne film – deriblandt den berømte „Dr. Caligaris Kabinet” fra 1919, som greb den amerikanske digter *Vachel Lindsay* så stærkt, at han følte nødvendigheden af at revidere sin tidlige bog „The Art of the Moving Picture” – bliver mange elskere af litteratur, musik o. s. v. chokerede over at høre filmen omtalt som en særlig kunstart. For dem er den et vulgært barn af den industrielle revolution – og intet andet.

En strålende film kan leve praktisk taget uset, og skønt den næsten helt er blevet negligeret. De mange filmarkiver, der er oprettet i de senere år med ubetydelig støtte og liden anerkendelse fra produktionsselskaberne, har ikke kopier af alle gode film. Desuden – og dette er værre end manglende interesse – kan kopierne fuldstændig forsvinde, idet negativerne er gået tabt eller destrueret og kopierne nogle år efter premieren blevet ophuggede, for at man har kunnet udvinde det sølvnitrat, som findes i dem.*)

Hvorfor i det hele taget ulejlig sig med at lave film?

Det bedste argument, jeg kan fremføre, er at minde om visse indtrængende nærbilleder

fra Chaplins „Byens Lys” – jeg tænker især på den ekstraordinære slutning, i hvilken man ser vagabondens ansigt efter at blomsterpiggen har rørt ved hans hånd og genkendt ham som den mand, der fik hendes blindhed kureret: Der kommer trækninger i vagabondens ansigt, han smiler med et udtryk af ømhed, angst, medlidenhed, håb og fortvivlelse – det hele på een gang. Og visse nærbilleder fra Dreyers „Jeanne d'Arc”: Jeanne er bundet til pælen, og hendes ansigt udstråler lykke, da et langt krucifix rækkes op mod hende gennem den tykke røg, hun hæver salig øjnene mod himlen med råbet „Velsignede Jesus!”, og man indser, at kampen er umagen værd, for filmen kan bedre end nogen anden kunstart opnå noget, som gør den til den største, den mest indtrængende og mest umiddelbare af dem alle: Den kan fjerne det sidste slør, den kan vise os sjælen.

*) Denne skæbne er overgået i det mindste fire af Dreyers film: „Elsker hverandre” (1922) og „Glomsdalsbruden” (1926) er helt forsvundne. Kun een spole af de originale optagelser til „Der var engang” (1922) eksisterer, og da russerne ved den 2. verdenskrigs slutning konfiskerede UFAs negativer i Berlin, var „Mikael” (1924) med *Benjamin Christensen* og *Walter Slezak* blandt dem. Og fra Chaplin-kataloget er den betydelige satiriske „Kvinden fra Paris” (1923) forsvundet, selv om det kan tænkes, at originalnegativet befinder sig i en kælder enten i Hollywood eller London.



Falconetti i det nærbillede, der omtales i artiklen.



„En Kammerpiges Dagbog“: Burgess Meredith, Reginald Owen, Paulette Goddard og Almira Sessions.

Fortsat fra side 35

tensbarnet blandt Renoirs film, den amerikanske „En kammerpiges dagbog“. Denne film er måske et af Renoirs sindrigste forsøg på at arbejde i „klassisk“ ånd, den er bygget over en roman af *Octave Mirbeau* og gav Renoir alle muligheder for at genoplive stilen fra „La Règle du Jeu“ – filmen er så at sige en „La Règle du Jeu“ fra anno dazumal. Men forholdene spændte ben for filmen – Renoir siger selv, at han havde ventet i så mange år på at kunne filmatisere „En kammerpiges dagbog“, at han burde have ventet, til han var kommet hjem til Frankrig igen. Og på trods af „Cahiers de Cinéma“s ihærdige anstrengelser for at gennemtrumfe en revaluering af Renoirs amerikanske film, iøvrigt et prisværdigt stykke arbejde, forekommer det stadig, som om „En kammerpiges dagbog“ mere er en interessant end en egentlig vellykket film.

Disse forsøg på at beskrive enkeltheder ved Renoirs leg med spillets regler vil let give et

indtryk af, at han er en yderst eksklusiv instruktør. I det bemærkelsesværdige interview, han gav „Cahiers de Cinéma“ i 1954, siger han ganske vist selv, at han altid gør alt, hvad han kan, for at være så kommercielt betonet en instruktør som nogen – når en af hans film ikke slår an hos publikum, er det også kunstnerisk set mod hans vilje. Men denne udtalelse harmonerer aldeles ikke med hans gentagne understregning af, at filmen er en eksklusiv kunstart, mere eksklusiv end maleriet, thi – siger Renoir – en film laves ikke for så og så mange tusinder i så og så mange biografer, men tværtimod for et ganske beskedent fåtal. Dette fåtal kalder han sine „confrères“. Og dette er jo netop en af hemmelighederne ved Renoirs kunst. „*Il faut des confrères*“ – Renoir behøver disse mædsammensvorne, der forstår spillets regler. I tyrefægtningen, i ishøvet, i filmen – og ikke mindst i de film, hvis spil er tilrettelagt af Jean Renoir – er det nødvendigt at forstå spillets regler.

– Salig fred, himmelsk fred,
toner julenat herved!

De andre fanger kigger efter ham. – Han er morder. Det var ham, der sprængte en mand i luften med dynamit. – Han ser så sølle ud. Hvem skulle tro det om ham. Men det er ikke altid udseendet, det kommer an på! – De ser beundrende på ham.

Social anseelse – borgerlig agtelse? Har han mistet det? – Er det ikke en stor ting at være morder i det lille samfund, hvor han nu er? Er en morder ikke mere end en indbrudstyv og en røver og en almindelig voldsmand? I fængslets verden hører en morder til den højeste rangklasse. Det er næsten som en departementschef. Når fængsels-avisen udkommer den første i måneden, er det en selvfølge, at Teodor Amsted læser den først.

Han har alting nu. Også den sociale anseelse.

Når kirkegangen er forbi, skal fangerne have flæskesteg og rødkål og tyk brun sovs. Man får også lejlighed til at ryge et par cecutter. Man kan sidde og fordybe sig i minderne – barndommen – forældrene –

Så kommer helligdagene. Og efter dem går livet igen sin rolige gang. Der er arbejde og sysselsættelse. Der er mange millioner papirposer, der skal klistres. Og omhu og påpasselighed bliver rost.

Det er ikke alle fanger, der er så tilfredse som Teodor Amsted. De er urolige mennesker. De har ikke fået hans gode opdragelse. De er ikke blevet forberedt til dette liv gennem mange år. De har ikke nydt hans skolegang. De har haft for megen fantasi. De er uharmoniske og uborgerlige.

Men for Teodor Amsted er livets mening opfyldt. Hans uddannelse er endelig sluttet. Han har nået det, han har stræbt efter. Han har ingen ønsker mere.

– Salig fred, himmelsk fred – –



AMSTED kommer ind ad porten (musik i luften). Vagten indenfor ser på hans buket og tager den fra ham. Han går videre over gården, hvor en flok fanger går i rundgang. Han opdager den tykke fange fra forrige gang og passerer tæt forbi ham, følges et par skridt med ham.

FANGEN:

Nå, er vi her så igen? Hvad har du nu fået?

AMSTED: (*stolt*)

Livstid. For mord!

FANGEN:

Mord! Det var som satan – – Mord! Det havde jeg sgu ikke troet om dig – om Dem! Jeg mener. De ser egentlig ikke så imponerende ud. (Ser beundrende efter ham, idet de skilles).

De andre fanger hvisker sammen og ser beundrende hen på AMSTED: Mord – på livstid – han har begået mord. AMSTED, som vokser under deres beundrende blikke, går videre over gården, fulgt af betjentene. Han træder ind i bygningen, og musikken stiger i det samme til jublende kor.

LEIF går over gården i modsat retning, hen mod udgangen. Ved porten står vagten endnu med buketten i hånden og svinger med den, som om han ikke ved, hvor han skal gøre af den. LEIF går forbi ham.

LEIF: (*tager buketten fra ham*)

Tak skal De ha'. Det var pænt af Dem. (Han går ud ad porten. VAGTEN ser surt efter ham).

Udenfor står ÅSE og smiler til ham. Han rækker hende buketten, hun tager den forbavset, vil sige noget, men opgiver det. Hun tager ham under armen, og de går sammen hen ad fortovet, bort fra fængslet.

I FÆNGSLET IGEN. Dæmpet musik, fængsels salen. AMSTED sidder i sin celle og klistrer. Hans ansigt viser ro og værdig tilfredshed. EN PAPIRMAND kommer ind med en dyngse poser.

AMSTED:

De kan lægge det dér. Sådan. Og tag så det andet med Dem.

PAPIRMANDEN:

Javel. (ud. Kameraet følger ham ud i fængselskorridoren, hvor musikken lyder kraftigt og jublende. Han passerer en anden betjent.)

Det er et fint arbejde han laver, – nr. 31.

BETJENTEN:

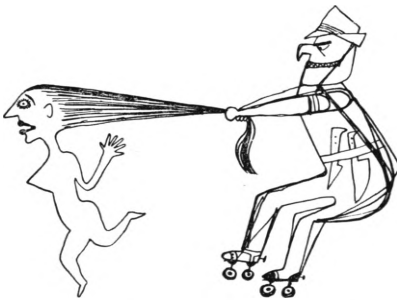
Ja ham – han er den bedste fange vi nogensinde har haft. Han har *fængselskultur*. Det er der ikke mange, der har nu til dags. Det er fordi han har *opdragelse*.

Musiken toner op. Slut.

Det misogyne Hollywood

Jacques Siclier: *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*. Collection 7e Art, Editions du Cerf, Paris 1956.

Det er mindre kvindemyten end Hollywoods postulerede demyficering af kvinden, man finder behandlet i Sicliers bog, der er en filosofisk-sociologisk studie i den unge franske filmkritiks manér (han lader sig således ofte tydeligt inspirere af kritiske dicta fra „Cahiers du Cinéma“). Myten er ene præsentert af sin apoteose, *Garbo*, der er karakteriseret med et citat af *Henri Agel* som „*le mystère d'une âme présenté dans un corps*“, mens det er bogens tese, at amerikansk film siden *Garbo* systematisk har dræbt kvindens sjæl. Denne degradation af det sjælelige begynder efter hans mening med *Sternbergs* og *Dietrichs* seks film, og efter disse skulle amerikansk films kvinder have mistet enhver idealisering og ene haft til opgave at fungere som sociale personer. I stedet for at skabe myter om kvinden har Hollywood tværtimod ifølge forfatteren bestræbt sig for at afmytificere kvinden ved at fremstille hende som et materialistisk væsen. Dette skulle begynde med „Borte med blæsten“, der er udgangspunktet for den misogyne tradition, som siden skulle have udviklet sig i Hollywood. I skæret af *Scarlett O'Hara* finder han en i lang række film udtryk for denne tradition, „*Citizen Kane*“, „*De små ræve*“, 40'ernes sorte film med *Barbara Stanwyck* som central skuespillerinde, „*Gilda*“, som han finder er „*un document surprenant sur la libido américaine*“ og „*Monsieur Verdoux*“. I disse film fremstilles kvinderne som magt- og pengebegærlige, kyniske, frigide, herskesyge og ambitiøse. Den åndelige afklædning af kvinden fortsætter i film som „*Galt nummer*“, „*Husveninden*“, „*Alt om Eva*“ og „*Sunset Boulevard*“, der er et typisk udslag af „*la misogynie cinématographique*“. Den amerikanske moder er blevet heftigt angrebet i en række film, og den absolutte nedværdigelse af kvinden demonstreres definitivt i „*Omstigning til Paradis*“, som kaldes *Scarlett* 12 år senere. Den eneste positive opfattelse af kvinden som et sjæleligt væsen finder han lidt kunstigt i *Ava Gardners* to film „*Pandora* — og den flyvende Hollænder“ og „*Den barfodede Grev*“.



Filmmisogyni (*Guarino* i „*Cinema Nuovo*“)

inde“, hvoraf han dog blot drager den slutning, at de mytiske kvinder ikke mere er af denne verden.

Dette slutningskapitel rummer al den pseudofilosofi, som bogen ellers er behageligt og overraskende fri for. Til trods for at Sicliers synspunkter er højst originale og subjektive ville det være uretfærdigt at beskyldte ham for overfortolkning. I de enkelte analyser leverer han præcis og dybtgående filmkritik. Vanskeligheden ved at acceptere hans teorier opstår først, når han vil søge sammenhænge og traditioner, hvor der kun er vage antydninger. Sociologisk videnskab er det dog ikke. Og det er farligt at forlade sig på personlige fornemmelser. Man er imidlertid villig til at følge en skribent langt, når han udtrykker sig så intelligent som Siclier.

Ib Monty.



Vivien Leigh i „*Omstigning til Paradis*“.

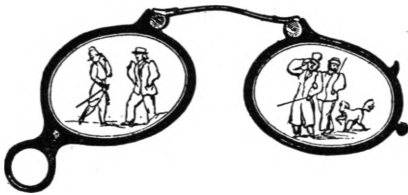
Et billedværk

Mario Appolonio, Enzo Ferrieri, Alberto Mantelli, Gian Luigi Rondi: „*La Regia*“. Udg. af *Radio Italiana*. Torino 1955.

Dette meget smukke og imponante trebindsværk omhandler skuespillet, hørespillet, filmen og fjernsynsspillet. I det første bind giver de fire forfattere kortfattede introduktioner til de fire former — *Gian Luigi Rondi* skriver om filmen. På knap 50 sider karakteriserer Rondi ofte meget rammende de filmkunstnere eller filmskoler, der efter hans skøn har betydet mest for filmkunsten, som f. eks. *Méliès*, *Griiffith*, *Chaplin*, *Clair* og den franske filmskole. *Dreyer* får en meget smuk omtale, og „*Jeanne d'Arc*“ betegnes som en af de betydeligste film, der nogensinde er skabt: „Få nutidige kunstværker ejer en sådan intensitet og renhed som *Dreyers* „*Jeanne d'Arc*“.

I bind II og III er alt billedstoffet samlet, ca. 100 billeder fra hver af de tre former — af gode grunde ikke fra den fjerde: hørespillet. Også her er det *Rondi*, der står for filmstoffet. Og man må beundre hans valg af billeder. Det er ikke blot utraditionelt; det er også lykkedes *Rondi* at finde frem til det væsentlige ved den enkelte film, som f. eks. med det lidt kendte billede fra *Fritz Langs* „*Metropolis*“, der netop udtrykker filmens grundtone af umenneskelighed. Man bør også fremhæve billedteksterne, de er meget levende og interessevækkende, og beskæringen af billederne og deres placering på bogsiden er eksemplarisk.

Marguerite Engberg.



Et usikkert smil

SOMMARNATTENS LEENDE (SOMMERNATTENS SMIL). Prod.: AJS Svensk Filmindustri 1955. Manus. og instr.: Ingmar Bergman. Foto: Gunnar Fischer og Ake Nilsson. Musik: Erik Nordgren. Medv.: Eva Dabbeck, Gunnar Björnstrand, Ulla Jacobsson, Björn Bjelvenstam, Margit Carlquist, Jarl Kulle, Harriet Andersson, Ake Fridell, Naima Wifstrand.

Instruktøren *Ingmar Bergman* har een hovedfjende: manuskriptforfatteren af samme navn. Alle Bergmans film har det tilfælles, at de har nødsaget kritiken til at ledsage anerkendelsen af det åbenlyse og usædvanlige talent med ærgerlige forbehold overfor urimeligheder i historien og mennesketegningen. „Sommer nattens Smil“ er ingen undtagelse fra denne regel.

At filmen er perfekt og flydende „lavet“ noteres næsten som en selvfølgelighed — billedsproget er mere virtuost og sikkert end nogensinde. Men komedien lider af højagtig den samme grundskade som Bergmans alvorlige film: han er så forhippet på at spille filosofisk vismand, at det går ud over den menneskelige og den dramatiske sandhed. I Bergmans unge film bar man over med *posen*, i hvert fald i begyndelsen, fordi den var af en rørende oprigtighed og samtidig en modig bekendelse til filmen som kunstform. Men holdningen var jo *også* udtryk for manglende menneskeligt og æstetisk overblik. Dette overblik burde Bergman have vundet sig som voksen. Det har han ikke. Han er stadig for tæt på sit stof og for bundet af sine hensigter med det. Som en svensk kritiker har udtrykt det: i Bergmans film ved ikke blot Bergman selv, men også hans personer hvad han vil med dem. Den manglende frigjorthed er særlig katastrofal for komedierne, fordi selve genrens første krav til digteren netop er afstand og overblik. „Sommer nattens Smil“ er tænkt som en stilkomedie om kærlighedens marionetter. Men det er hr. Bergman og ikke kærligheden, der trækker i de altfor synlige tråde. Stilfigurer kan meget vel have livets sandhed i sig, men det forudsætter at de får lov til at leve deres eget liv inden for de valgte æstetiske rammer. Denne fiktionsfrihed har Bergman ikke råd til. Personerne i „Sommer nattens Smil“ står ikke ved deres eget værd. De er talerør for et aforistisk visdomsmageri, som giver sig ud for at være let og letsindigt, vittigt, dristigt, frækt og klogt, men i virkeligheden er tungt og klægt og uvittigt i al sin fingerpegende tydelighed. Spillet i hovedparten af rollerne medvirker ikke dette indtryk. Egentlig er det kun *Gunnar Björnstrand* som grænede advokat og *Harriet Andersson* som gavmild stuepige der har ramt den tone af befriet poetisk humor, der burde have klinget filmen igennem. Men disse to vejer langtfra den tunge ende op: *Eva Dabbecks* særdeles uelegante elsker- og skuespillerinde, *Jarl Kulle*s overpotente udfoldelser som skånsk ritmester, *Margit Carlquists* krampagtigt passionerede ritmesterfrue og *Ake Fridells* saftige kusk, der går i høet med stuepigen. Denne kusk i

hvis mund Bergman lægger sin komedies afsluttende morale, er vel tænkt som et satyragtigt symbol på den sunde folkelige sanselighed sat op imod de øvrige figurers højere erotiske skoleridt. Men hans lystne bukkespring bringer os et godt stykke over grænsen til det ufrivilligt parodiske.

Bergmans force har altid været en eminent evne til at opleve menneskene *dramatisk*. Hans hidtidige komedier viser at han endnu er langt fra at opleve dem *humoristisk*. Han laver ikke en god komedie før han lærer det. Mon det for resten nogensinde vil lykkes ham? *Strindberg* lærte det aldrig.

Werner Pedersen.

Skuespilkunst

RICHARD III (RICHARD III). Prod.: Laurence Olivier for London Film 1955; instr. og manus.: Laurence Olivier efter Shakespeares skuespil; medinstr.: Anthony Busbell; kamera: Otto Heller (vistavision og technicolor); musik: William Walton; scenearkitekt: Carmen Dillon; dekor. og kostumer: Roger Furse; klipping: Helga Cranston; medv.: Laurence Olivier, Ralph Richardson, Claire Bloom, John Gielgud, Cedric Hardwicke, Norman Wooland, Esmond Knight, Pamela Brown, Mary Kerridge, Alec Clunes, Stanley Baker, Laurence Naismith, Helen Hays, Nicholas Hannen, Georges Woodbridge, Richard Bennett, Patrick Troughton, John Phillips, Paul Huson, Andy Shine, Clive Morton, Dan Cunningham, Douglas Wilmer.

Denne, den tredje af *Oliviers* Shakespearefilmatiseringer har intet af „Henry V“'s stiliserede raffinement eller af „Hamlet“'s ekstravagante billedkompositioner. Dennes gang er der renonceret på de filmiske eksperimenter til fordel for en næsten direkte oversættelse af teatereteksten til filmstrimlen. De forandringer og forkortelser, der er foretaget i dramaet, skyldes ikke hensynet til visuelle gevinster, men er ene gjort for at ansuelig- og sandsynliggøre det psykologiske indhold. Dette er således meningen med indledningen, der er hentet fra sidste scene i 3. del af „Henry VI“, ligesom grunden til, at den store scene mellem Richard og Anne i filmen er delt i to, med et tidsinterval imellem, er, at *Olivier* forsøger at få Annes pludselige følelsesomsving til at virke mindre grelt.

Dekorationer og eksteriorer er traditionelt realistiske og dominerer intet øjeblik, og kameraets opgave er i første række at indfange ansigternes spil. Alt i filmen har til opgave at danne baggrund for Richard, der er til stede i næsten hvert billede. Han er dramaets altdominerende hovedperson, og takket være *Oliviers* dynamiske udførelse er det lykkedes at samle interessen om ham hele filmen igennem.

Olivier har afløkket figuren alle dens sider. Han begynder med ligesom at ansue Richard udefra, som en hadsk, men ironisk krøbling, karakteriserende sig selv i den store enetale, der ikke er formet som en indre monolog, som tilfældet var i „Hamlet“, men overrumplende rigtigt og genialt spillet som en spøtsk og stolt henvendelse til publikum. Efterhånden som hans forbydelse vokser gør *Olivier* ham farligere og større, og forfalder intet øjeblik til at gøre ham til en studie i sindssyge. I nederlaget fejrer *Olivier* den triumf, ikke at gøre ham ynkværdig, men helt satanisk, et billede på ondskaben, der i døden vrider sig som et kryb. *Oliviers* Richard er udtryk for en stor skuespillers udførelse og beherskelse af sin kunst. Som Shakespeaferfortolker er han i hvert fald på film aldrig nået højere.

Ib Monty.

Gammelt arvesølv

TANTE TUT FRA PARIS. Prod.: Palladium 1956. Manus. og instr.: Peer Guldbrandsen. Foto: Henning Bendtsen. Musik: Sven Gyldmark. Medv.: Ellen Gottschalck, Mogens Wieth, Helle Virkner, Henning Moritzen, Jacob Nielsen, Lily Weiding, Preben Lerdorf Rye.

Hvor er det dog velsignet, at vi endnu herhjemme har en trofast skare af filmsinstruktører, der forstår at holde sig fri af fjollede „filmiske“ ideer og i stedet sætter i scene, så folk af mit kaliber kan forstå, hvad det går ud på. Peer Guldbrandsen, den kvikke spasmager bag „Tante Tut fra Paris“, går ingen sne-dige og ubegribelige svinkeærinder, men skænker os tværtimod ret så hjertelig og sjov en hyggefilm. Ganske vist har filmen om den rare tante Tut et par steder, hvor man jo nok skal strengte sig vel rigeligt an for at følge med i forviklingerne, og fader, som jeg så filmen sammen med, var heller ikke altid rigtig med, skønt han jo dog er en belast og erfaren mand. Men så lagde vi hovederne i blød, da vi kom hjem, og så kan det rigtignok være, at snakken gik. Jo, den Peer Guldbrandsen er en dreven svend, og hans film er det gedigneste arvesølv i vores gamle skuffe. Og skuespillerne er vel nok gode; fader og jeg vil sent glemme Mogens Wieths pragtpræstation som parisisk gadesanger med glimt i øjet og en melodi, som vi næsten kunne, før vi havde hørt den.

Chr. Bjalkeby jun.

To versioner

SVEDOMI (INGEN SA DET SKE). Prod.: Československa Státni film 1948. Manus.: Jiri Fried. Instr.: Jiri Krejčík. Foto: Rudolf Stabl. Musik: Jiri Sust. Medv.: Vášová, Milos Nedbal, Jan Prokes, Irena Kacirkova, Eduard Dubsky, Bohus Záhorský, O. Hoblík, Fr. Slégr.

MUERTE DE UN CICLISTA (EN CYKLISTS DØD). Prod.: Suevia Films/Cesareo Gonzalez/Trionfacine 1955. Manus.: Juan-Antonio Bardem, Luis F. de Igoa. Instr.: Juan-Antonio Bardem. Foto: Alfredo Fralre. Dekorationer: Enrique Alarçon. Musik: Isidoro Maiztegui. Medv.: Lucia Bosé, Otello Toso, Alberto Closas, Julia Delgado Caro, Carlos Casaravilla, Bruna Corrá.

I følge Bjørn Rasmussen så Bardem „Ingen så det ske“, før han iscenesatte „En Cyklists Død“, der formelig er inspireret af den tjekkiske film. Ved et tilfælde, der ligner en studiekreds, har de to film kunnet ses herhjemme med kort mellemrum.

Den tjekkiske er rent realistisk. En ægtemand på rejse forluster sig med en „løs forbindelse“. Forbindelsen er med i hans vogn, da han kører en cyklist ned — og hun får ham til at køre bort fra ansvaret. Men hans kone og søn erfarer sandheden, og til slut melder han sig til politiet. Historien er fortalt tørt, uden følelse, uden nerve, uden økonomi.

Bardems film er nervøs, økonomisk, interessant.



Carlos Casaravilla, Otello Toso, Lucia Bosé og Alberto Closas i „En Cyklists Død“.

Elskeren og hustruen (hun er ved rattet) kører en cyklist over, igen er det kvinden, der gennemtrumfer flugt fra ansvaret. Han vil til slut, at de skal bekende alt, men hun kan ikke opgave sin luksustilværelse — for at redde den slår hun ham ihjel. Kort efter dør hun selv tragisk-ironisk; for at undgå at køre endnu en cyklist ned svinger hun bilen for stærkt til siden og styrter ned fra en bro.

Den spanske film er langt mere melodramatisk end den tjekkiske. Men det moderne filmmelodrama besidder ofte kvaliteter. Man fristes næsten til at sige, at jo mere melodramatisk en instruktør gør en film, jo større perspektiver (sociale: „Vild Ungdom“, politiske: „Der Verlorene“, erotiske: „El“) kan han tillade sig at give den; han kan „købe“ intelligente scener for populære knaldeffekter. „En Cyklists Død“ er rig på perspektiver. Den spanske overklasse bliver udsat for et næsten bunuensk had, alt er ikke såre godt hos Franco.

Så meget fremgår tydeligt af det realistiske i filmen. Men den synes mig at gå videre ved at være allegorisk. Elskerens svigtet sin idealistiske ungdom ved at lade sig protegere af autoriteterne; studenternes demonstrerer mod ham, fordi han i sin selvoptagethed uretfærdigt lader en eksaminand dumpe, og politiet griber ind (sml. med de virkelige studenterdemonstrationer i Spanien); da hovedpersonen finder tilbage til sit uspolerede jeg, tænker han på sin indsats i borgerkrigen — alt dette forekommer mig at være en for os fordekt og forvreden, men for tænkende spanske tilskuere mere forståelig protest mod regimet. Jeg forestiller mig, at hovedpersonen kæmpede mod Franco i borgerkrigen, og at han føler skyld, fordi han senere indgik et kompromis med diktatoren. Jeg tror, at det er denne skyld, „En Cyklists Død“ først og fremmest handler om.

Det synes mig at underbygge denne påstand, at filmen er ret svag i det „menneskelige“ og det fortællende, der gang på gang trænges i baggrunden af en særdeles udspuleret, avantgardistisk præget montage og billedraffinementer, der bringer det æstetiske mellem os og den medfødte oplevelse. Filmen er intellektuel, polemisk, ikke gripende.

På en måde har statsmagten sejret. Man føler, at Bardem er tvunget ud i antydningen, i det uklare, i det præcise. Historien (realiteterne) og protesten (allegorien) er ikke blevet en klar enhed. Hvordan skulle den kunne blive det i Franco-Spanien?

Men at Bardem er kommet så langt som i „En Cyklists Død“ aftvinger den største respekt. Han er en instruktør, der hellere vil gå i fængsel end gå på akkord.

Erik Ulrichsen.

NOTER

I følge „Variety“ er der i Hollywood i midten af september dannet en sammenslutning med det formål at få oprettet et „State Museum of Motion Picture Arts and Sciences“.

„Acciaio“, som blev nævnt i *Ruttman*-indexet i „Kosmorama 19“, blev udsendt herhjemme under titlen „Hvem tør dømme?“ af „Fotorama“ og havde premiere den 3.9.1934 i Vesterbros Teater.

Den store japanske instruktør *Kenji Mizoguchi*, om hvem der blev bragt en artikel i „Kosmorama 10“, er død. Han blev 58 år gammel. I Danmark har ingen af hans film været vist, men på filmfestivalerne var en Mizoguchi-film næsten altid en begivenhed, og i Venedig vist i år hans „Skammens Gade“, i hvilken *Machiko Kyo* skal være fremragende.

Om „Den forsvundne Fuldmægtig“ (Filmmanuskript I, side 36) siger Søren Melson: *Der er meget ofte noget pinligt ved filmmanuskripter, der ikke kommer ud over papirstadiet, så det var med let bekymring, jeg lod „Kosmorama“ få adgang til „Den forsvundne Fuldmægtig“. Men vi — filmens forfattere — ser ikke noget pinligt i at have gjort et arbejde, der indtil nu ikke er blevet til mere end et manuskript.*

Det var en fornøjelig proces — vi skrev med velsignelse, kontant økonomisk velsignelse — fra en af fyrrernes gavmilde og gode filmmagnater. Ganske vist var arbejdsforholdene vanskelige, der var krig dengang, men fremad gik det, og omsider lå manuskriptet færdigt. Og så kom freden — og med den en ny filmpolitik. En linie blev standset . . . Filmmagnater skiftede spor.

I dag, 10—12 år efter, ville man nok disponere anderledes her og der i manuskriptet, men mærkeligt nok er ideen lige levende, lige inspirerende. Der ligger stadig en film og venter. Svenskerne er vel mest prædestinerede til at tage fat på realiseringen, men de har ikke en fuldmægtig som Helge Kjærulff-Schmidt . . .

Good luck fuldmægtig Amsted!

Fra Filmmuseets plakatsamling

„Kosmorama“ starter hermed en serie med reproduktioner af plakater, der findes i Det Danske Filmmuseums samling. Alle de reproducerede plakater vil ikke være skønhedsåbenbaringer, men man træffer hyppigere på æstetiske værdier i stumfilmplakaterne end i talefilmplakaterne. Imidlertid vil vi også bringe plakater, der „blot“ er sjove eller historisk interessante.

For ikke så længe siden vist herhjemme *Carnés* „Thérèse Raquin“. *Jacques Feyder* iscenesatte også en film efter *Zolas* roman, men den filmatisering, der her reklameres for, er tidligere end *Feyders*. Instruktøren er italieneren *Nino Martoglio*, og filmen er fra 1915. I følge *Sadouls* store filmhistorie, der gør meget ud af filmen og endog ser den som en forløber for den italienske neorealisme, er filmen forsvundet, efter at være blevet ranet af tyskerne i Italien i 1944.

**THERESE
RAQUIN**

SKUESPIL I 3 AKTER
EFTER **EMILE ZOLA'S**
VERDENSBERØMTE ROMAN

I HOVEDROLLEN:
Mlle. MARIA CARMi

Filmindex XVIII

UDARBEJDET AF MUSEET

OLE PALSBO



13.8.1909 — 11.6.1952. Stud. 1927. Journalist v. BT 1931—32, teater- og filmkritiker v. Nationaltidende 1932—40 — fra denne periode kan nævnes hans kronikserie om nazistisk film i maj—juni 1935 og hans polemik mod Schyberg (i forbindelse med den store studenterforeningsdiskussion om det „filmiske“) i kronikken 7.4.1936. Filmkronikør og teaterkritiker v. Ekstra-bladet 1945—48. Skrev forord til Theodor Christensen og Karl Roos' „Film“, 1936.

Forfatter af bogen „Kaj Munk“, 1940. Bidrog med afsnittet „Hvordan bliver en film til?“ til Mogens A. Stærmoses „Film er min Hobby“. Iscenesatte i slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne på teatret „I Porten“, „Alle mine Sønner“, „Kaptajnen søger Natkvarter“ og „De fire små“.

Nat-Ekspresen (P. 903). 1942. M: Emil Bonnellycke. Tilrettelagt for film af Svend Methling og Ole Palsbo. I: Svend Methling. Foto: Carl Anderson. Musik: Erik Fiehn. Medv.: Carl Alstrup, Inger Stender, Mogens Wieth m. fl. Prod.: Palladium. Prem.: 1.10.1942. Spillefilm.

Spild er penge. 1942. M og I: Ole Palsbo. Foto: Svend Wilquin. Musik: Kai Rosenberg. Speaker: Per Knutzon. Prod.: M.F.U. 201 m.

Kommunerne i vore dage. 1943. M: Aksel Dahlerup. I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen. Musik: Kai Rosenberg. Prod.: Nordisk Films Ko. for D.K. og Den danske Købstadforening. 300 m.

For folkets fremtid. 1943. M: Henning Friis, Karl Roos, Mogens Skot-Hansen. I: Søren Melson, Hagen Hasselbalch, Ole Palsbo, Karl Roos, Mogens Skot-Hansen. Foto: Verner Jensen, Poul Gram, Fritz Olsen. Musik: Erik Fiehn. Speaker: Per Knutzon, Jenny Larsen, Ebbe Neergaard, Gull-Maj Norin, Johs. G. Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for M.F.U.

Vi bringer en advarsel. 1944. M og I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen. Musik: Kai Rosenberg. Speaker: Dr. Kaj Roholm. Prod.: Nordisk Films Ko. for M.F.U. og Foreningen til kønssygdommenes bekæmpelse. 102 m.

Kartofler. 1945. M: Ole Palsbo, Lauritz Rasmussen og Holger Land-Jensen. I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen. Musik: Kai Rosenberg. Speaker: Ingeborg Brams, Carl Heger, Kaj Holm, og „de tre fra radioen“. Prod.: Nordisk Films Ko. for D.K. og Landbrugsministeriets Kartoffeleksportudvalg. 321 m.

Stop tyven. 1945. Ide: Mogens Kaarø. I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen. Musik: Erik Fiehn. Medv.: Poul Reichhardt og Arthur Jensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for M.F.U. og Dansk Tyveriforsikrings Forening. 302 m.

Livsfjære — Miner! 1946. M og I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen. Musik: Kai Rosenberg. Speaker: Karl Roos og Kai Wilton. Prod.: Nordisk Films Ko. for M.F.U. og Folk og Værn. 366 m.

Diskret ophold. 1946. M: Leck Fischer og Fleming Lyngge. I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen. Musik: Kai Rosenberg. Medv.: Ib Schønberg, Betty Helsingren, Lily Broberg, Bendt Rothe m. fl. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 5.8.1946. — Spillefilm.

Ta' brad du vil ha'. 1947. M: Fleming Lyngge efter Märten Edlunds roman. I: Ole Palsbo. Musik: Kai Rosenberg. Medv.: Ebbe Røde, Ellen Gottschalck, Ib Schønberg, Helle Virkner m. fl. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 5.9.1947. Spillefilm.

Papir og pap er penge værd. 1947. M: Erik Scharling. I: Ole Palsbo. Foto: Poul Gram. Musik: Hans Schreiber. Speaker: Susanne Palsbo. Prod.: Nordisk Films Ko. for Industrirådet. 297 m.

Kampen mod uretten. 1948. M: Leck Fischer efter Sven Sabroes bog om Peter Sabroe. I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen. Musik: Kai Rosenberg. Medv.: Mogens Wieth, Karin Nellesen, Albert Luther, Vera Gebuhr m. fl. Prod.: Nordisk Films Ko. og Dansk Kulturfilm. Prem.: 18.3.1949. Spillefilm.

Familien Schmidt. 1950. M: Leck Fischer, Fleming Lyngge og Ole Palsbo efter Palle Laurings roman. I: Ole Palsbo. Foto: Verner Jensen og Poul Pedersen. Musik: Kai Rosenberg. Medv.: Ellen Gottschalck, Kjeld Jacobsen m. fl. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 16.3.1951. Spillefilm.

Vi arme syndere. 1952. M: Fleming Lyngge efter Sigfrid Siwertz' novelle „Slotsaftapning“. I: (Ole Palsbo)—Erik Balling. Foto: Poul Petersen, Jørgen Skov og Arthur Ornit. Musik: Hans Schreiber. Medv.: Ib Schønberg, Ellen Gottschalck, Bendt Rothe, Astrid Villaume, Johs. Meyer m. fl. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 25.4.1952. Spillefilm.

Man burde ta' sig af det. 1952. M: Finn Methling. Sagkyndig bistand: Mogens Ellermann, Poul Bahnsen. I: Ole Palsbo. Foto: Werner Hedmann. Musik: Kai Rosenberg. Speaker: Johan Jacobsen og Ole Palsbo. Prod.: D.K. og Landsforeningen for Mentalhygiejne. 355 m.