

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



3. ÅRGANG NOVEMBER 1956

21

INDHOLD

Forsidebilledet: *Marilyn Monroe* og *Don Murray* i *Joshua Logans* „Bus Stop“, der er blevet rost meget af kritikken. Filmen er bygget over et skuespil af *William Inge*.

Vågn op! 50

Nye billeder 51

Det søgende øje
af *Theodor Christensen* 52

Da *Ole Olsen* begyndte
af *Marguerite Engberg* 54

Tanker om fjernsynet
af *J. B. Priestley* 56

Møde med Sovjets største
fotograf (*Tissé*)
af *Bjørn Rasmussen* 60

Nye amerikanske musicals
af *Vibeke Brodersen* 62

Politisk og upolitisk i
ungarsk film
af *Børge Trolle* 64

Ikke for fans (*Findlater: „Michael Redgrave — actor“*)
af *Ib Monty* 69

Filmanmeldelse:
„Elena og Mændene“
af *Erik Ulrichsen* 70

De medvirkende 71

Fra Museets plakatsamling 71

Filmindex XIX (*Buñuel*) 72

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.

BERGSØE REKLAME A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Vågn op!

Det sidste nummer af „Sight and Sound“ bringer en længere, lidenskabeligt polemisk artikel om filmkritikkens opgaver af *Lindsay Anderson*, kendt af Filmmuseets mere initierede medlemmer fra „The Pleasure Garden“, „O Dreamland“ og „Together“. „Stand up! Stand up!“ råber Anderson som en anden vækelsesprædikant og tordner mod for det første de „kritikere“, der ikke tager filmen alvorligt som kunst og som propagandamiddel, mod for det andet de kritikere, der er uengagerede moralsk og nøjes med „æstetiske“ vurderinger. Nu og da i artiklen erstattes argumentation med den rene lidenskab (Anderson hævder f. eks. skrækkert, at det er en kendsgerning, at filmen er en kunstart; vi er enige i, at den er det, men kan man bruge ordet kendsgerning i den forbindelse?), men som helhed er indlægget en smukt sammenhængende udfordring til bl. a. anmeldere af „Observer“-skribenten *C. A. Lejeunes* kaliber.

Hvordan reagerer da Lejeune? Hun svarer først koket (i „The Observer“, 21. okt.), at det er længe siden, hun har læst „Sight and Sound“. Senere meddeler hun, at hun ikke nærer noget ønske om at polemisere, bl. a. fordi polemik ikke er hendes „line“. Der følger en række platituder („Der er naturligvis i kritik ikke noget, der hedder det videnskabeligt eksakte“ — „kritikerens funktion er at forklare tingene for publikum“ — „Jeg finder, at både den „specialiserede“ kritiker og dagbladskritikeren har nyttige funktioner...“) — Lejeune tager ikke stilling til Andersens angreb på hendes benægtelse af, at filmen er en kunstart, og går *udenom*.

Dette svar virker så meget mere afmægtigt, som Andersens artikel også langer ud efter den sophisticatede og fashionable træthed, der præger de opinionsdannende i England, når de har chancen for at slå for „the brotherhood of man“, „social and artistic liberty“, „tolerance“ og „mutual aid“. Det er svært, siger Anderson, at undgå det banale, når man vil give udtryk for sin tro på disse idealer, men det gør dem ikke mindre værdifulde — det skærper blot kravene til den intellektuelle, også til filmkritikeren, der kæmper for „film af værdi for menneskeheden“, for at bruge *Zavattinis* udtryk.

ved A. Planetaros

Alexander Mackendrick arbejder nu i USA. Norma-Curtleigh Production har engageret ham til at iscenesætte „Sweet Smell of Success“ med Burt Lancaster og Tony Curtis.

Ben Hecht skriver på manuskriptet til en ny version af Hemingways „Farvel til våbnene“, bl. a. med den begrundelse, at Paramounts version fra 1932 kun rummede 20% af romanen og heraf var igen de 80% de afsnit der omhandlede sex! David O. Selznick skal producere den nye version.

En af Paramounts sidste produkter i 1956 bliver Alfred Hitchcocks „Amongst the Dead“ med James Stewart.

William Dieterle skal for Warner Bros. iscenesætte „John Paul Jones“ om den berømte admiral. Hovedrollen er tilbudt den fra italiensk film hjemvendte Richard Basehart.

Orson Welles er vendt tilbage til filmen med en opgave for MGM. Det drejer sig om „Tip on a Dead Jokey“ med Robert Taylor.

Producere Samuel Engel, instruktøren Jean Negulesco og fotografen Milton Krasner opholder sig for tiden i Grækenland, hvor de forbereder optagelserne af „Boy on a Dolphin“ med Clifton Webb, Alan Ladd og Sophia Loren.

Selskabet Figaro Inc. har engageret Walter Wanger til at producere bl. a. „The Quiet American“ med Joseph L. Mankiewicz som instruktør.

Den engelske dokumentarfilminstruktør Basil Wright, hvis selskab Realist Film Unit for nylig blev

overtaget af Anvil Films, har lagt sidste hånd på „The Stained Glass at Fairford“.

Shakespeares „Anthony og Cleopatra“ skal nu filmes med Michael Redgrave som instruktør. Han skal samtidig spille Anthony, og rollen som Cleopatra er overdraget Margaret Leighton.

Michelangelo Antonioni skal iscenesætte „Il Crido“, en italiensk-amerikansk co-produktion med Steve Cochran i hovedrollen.

Vittorio de Sica har meddelt, at han, efter kun at have virket som skuespiller i lang tid, vil iscenesætte en film om varietédanserinder, „Le bambole“ efter manuskript af Cesare Zavattini. Filmen produceres af Dino de Laurentiis, hvis hustru, Silvana Mangano, skal medvirke.

André Cayatte har engageret Curd Jürgens, Folco Lulli og Lea Padovani til hovedrollerne i „Oeuil pour oeuil“ efter en roman af Vahé Katcha bearbejdet af Cayatte og Pierre Bost.

Julien Duvivier skal for Cité-Films iscenesætte „Fugue pour Clarinette“ med Fernandel og Bernard Blier.

Det forlyder at Alfred Weidenmann har planer om at iscenesætte en „musical comedy“ bygget over Aristofanes' „Lysistrate“.

Helmut Käutner har udtalt, at han efter arbejdet med „Die Zürcher Verlobung“ skal tilbage til USA for at iscenesætte „Too Young“ efter teaterstykket „Teach Me To Cry“.

Den tjekkiske tegner Edouard Hofman arbejder i øjeblikket på en operatategnefilm bygget over Jea Janaceks komiske opera „Den listige Ræveunge“.

Satyajit Ray er nu i gang med „Aprajit“, en fortsættelse af „Pather Panchali“ — efter mange kritikers mening den hidtil bedste indiske film.

Fra Pietro Germi nye film „Jernbanemanden“, der er sikret for Danmark. Her ses Germi selv i hovedrollen.





Theodor Christensen

DET SØGENDE ØJE

ikke bare filmenes skabere, men tillige alle vi tilskuere er med i sygdomsbilledet. Reklamefilmene sælger jo utvivlsomt alle de — i forhold til hinanden — komplet ligegyldige produkter, hvoraf de fleste tjener vore indendørs-, køkken- og badeværelsesbehov.

„Far, du bruger vel BAMESAALER, for det er de bedste” er en faktisk forekommet, næsten ordret gengivet replik.

Nu er *Bjørn Rasmussen* imidlertid kommet reklamefilmene til undsætning, idet han hævder, at adskillige er fikst og talentfuldt lavet. Og han har *også* ret. Kun er der over denne kunsthæder et særpræg, som får mig til at mindes *Gustaf Molanders* udbrud, når han var rigtig utilfreds med en scene: „O, det er så onaturligt och bra!”.

★

Det er blevet sagt, at trykkefriheden består i friheden til at give udtryk for de fordomme, bladets udgiver ikke har noget imod. Hvis denne definition holder stik — og dens pessimisme til trods er der meget som taler for den — så vil jeg i disse spalter langt komme til at overskride trykkefrihedens grænser. Ikke alene bryder jeg mig fejl om udgivers fordomme, jeg vil have lov til at fremsætte mine egne og udlevere andres. Kun eet løfte føler jeg mig kaldet til at aflægge: Jeg skal ikke være bange for at modsige mig selv, og jeg skal ikke tilbageholde kendsgerninger eller synspunkter af den grund.

★

Overlæge *Geert-Jørgensen* har anmeldt en række reklamefilm i „Politiken”s kronik. Utvivlsomt er der hermed indledt en rigtig og betydningsfuld udvikling. Almindelige biografgængere har ofte haft en mistanke om, at reklamefilm måtte ses under psykiatriens synsvinkel. Hvordan ellers forklare, at så meget udmærket arbejdskraft, så meget råfilm bliver anvendt med skarpt afgrænset talentløshed og konsekvent unatur? Kun må det være klart, at

Men udviklingen bør fortsætte. Film, der bygger på *Marilyn Monroes* og andres legemspragt og eksplosive sex, vil i fremtiden ikke kunne bedømmes uden assistance fra anatomen og biokemien. Og den gode gamle wild-west-genre byder på et *horseplay*, der kunne give dem andet at tænke på inde på Landbohøjskolen, hvis de ville give en håndsrækning til en stakkels filmkritiker, der ikke ved, hvad han skal skrive om den sidste western, han har set. Desuden er det meget udbredte *gun-play* i de samme film vist aldrig blevet underkastet en ballistisk undersøgelse.

★

Videnskaben beskæftiger sig meget med filmen i vore dage, og det er godt. Der er foretaget sociologiske undersøgelser af vore biografvaner og alle andre vaner set i forhold til dem. Man har opstillet imponerende statistikker og diagrammer, der viser — nå ja, hvad de viser, kan det være svært at gøre rede for. Ofte kun, at sagerne står, som De og jeg i forvejen regnede med. Men så har man haft den videnskabelige glæde ved at konstatere et *mønster*, at denne kortlægning af et *pattern*

synes mig, som bare er en læg filmteoretiker, ofte at være moderne videnskabs mål. Især den amerikanske.

Nu skal der ikke siges noget nedsættende om videnskaben, og den skal sandelig ikke hånes, fordi den beskæftiger sig med noget så væsentligt i vor verden som film. Enkeltvidenskabernes arbejde med forskellige områder og ytringer af filmen — altså det, man kalder filmologi — er et enormt fremskridt i forhold til den ligegyldighed, hvormed videnskaben for 25 år siden betragtede os. Kun er der en ting, der mangler, eller som i al fald ikke er fulgt med. Det er filmteorien. Det ville være en kapital fejltagelse at tro, at filmologien, summen af dens forskellige videnskabsgrene, erstattede filmteori. Gjorde den overflødig. Filmteori er det modsatte af filmologi. I filmteorien når man frem til bestemte metoder og synspunkter ved studiet af filmene fra et fagligt-æstetisk stade, så at sige indefra. Det kan minde om den gamle filosofiske disciplin æstetik, og filmteorien har for øvrigt også en tid bragt sig i miskredit på samme måde som æstetikken, ved at være normativ, give regler for det skønne, det sublime, det komiske. Men lige så lidt som moderne æstetik behøver at føre så antikverede metoder i felten, lige så lidt behøver filmteori at være pseudovidenskabelig. Den skal undersøge, hvad film egentlig er — og herunder benytte sig af filmologiens hjælp — og derefter har den mange muligheder for at nå til et korrektiv af sine resultater, der meget let kan være for fagligt prægede, for snævert bestemte. Den, som bedst forstod disse mulighedsers vældige omfang, var *Sergei Eisenstein*. Han gik fra den snævre filmiske analyse til sammenlignende undersøgelser, der strakte sig fra *Leonardo da Vinci* til studiet af primitive sprog, fra filmisk udforskning af *Dickens* til minutøjs gennemgang af *Prokofjefs* musik.

★

Er filmkunsten egentlig til?

En filmteoretiker må af og til stille sig selv det spørgsmål. Ikke alene fordi der er så mange ukunstneriske film, at de altid udgør en kompakt majoritet. Ikke alene fordi de tekniske påhit gang på gang truer med at kuldaste ens kunstneriske begreber. Det kan jo være begreberne, der er noget i vejen med.

Jeg har muligvis uret, når jeg mener, at cine-mascope er et billedformat, der kun duer til at afbilde damer (og herrer) i liggende stilling, hvilket indsnævrer emnekresen, så meget mere som censuren i de fleste lande har et stort ord at sige om den liggende stilling.

Når man sommetider tvivler på, at filmkunsten er til, skyldes det, at der i dens historie er så mange tilløb, der ikke bliver til mere. Gang på gang ser man en udvikling afbrudt, og kritikken bærer ved til ligbålene, idet den erklærer, at en genre har overlevet sig selv, når sandheden — i al fald bagefter — synes at være, at den aldrig har nået at udvikle sig helt og fuldt. Eksempler: Den sovjetiske stumfilm med dens montagestil, den klassiske dokumentarfilm, neorealismen.

★

Tidligere leverede amerikanerne film til os. Nu kommer de og laver film her. Det synes at være to af de mere aparte træk i den vældige filmkrig, som det lille Danmark fører med det store USA. Det viser en af de mindre hårdknuder i hele striden, for de film amerikanerne hidtil har lavet her er af en sådan kvalitet, at vi meget nødtigt vil have dem leveret. Det får vi nok alligevel.

Lyspunkterne i kampsituationen er lette at få øje på og har ofte været fremdraget. Vi slipper for en masse elendige amerikanske film, vi får alligevel deres uafhængigt producerede film at se, og der er plads i vore biografier til europæisk, østlig og asiatisk film. Endelig kan folk jo tage til Landskrona.

Men når dette er indrømmet skal det også siges — af en, der ikke ynder de amerikanske gennemsnitfilm — at den rådende boykot er ensbetydende med en alvorlig, langvarig mangelsygdom. Det er alvor. Vi har virkelig brug for de amerikanske film. De er mange gange at foretrække for amerikanske succesromaner, og vi ser dem hundrede gange hellere end tegneserierne og de sadistiske Mike Hammer-romaner. Jeg ved godt, der ikke er tale om et enten-eller. Men resultatet bliver, at tegneserier, Mike Hammer, *rock'n roll* og knaldromaner bliver ene om at repræsentere den amerikanske kultur. Så var både den og vi bedre tjent med *også* at få filmene. Endelig er der de få gode imellem, som også vejer til. Ikke helt lidt endda.

DA OLE OLSEN BEGYNDTE

Hvordan gik det til, at *Ole Olsen* blev grundlæggeren af Nordisk Films Kompagni? Og nøjagtigt hvornår havde hans første film premiere? Det er spørgsmål, der melder sig nu ved Nordisk Films Kompagnis 50 års jubilæum.

Jubilæet blev som bekendt fejret den 6. november, og når man valgte den dag, skyldes det, at selskabet den 6. november 1906 fik sin borgerbrev. Det har følgende ordlyd:

„Magistraten i København gør vitterligt, at Aar 1906 den 6te November har Nordisk Films Kompagni og Biograftheater Aktieselskab vundet Borgerskab her i Staten paa Fotografering.“

Men Ole Olsen havde allerede længe optaget film, således kan man for eks. den 25. august 1906 læse følgende i et interview med ham i dagbladet „Klokken 12“:

„Jeg har allerede skabt et (sic!) stort Eksport af Danske Films ... og har allerede 6 Filialer i Udlandet (dels Biografer og Filmsindustri).“

Men hvad ligger forud herfor? Som sædvanlig, når det drejer sig om kendsgerninger fra filmens barndom, er de yderst sparsomme, men ved at gennemgå aviser fra tiden og undersøge tidlige filmprogrammer, og ved samtaler med folk, der arbejdede på Nordisk i de første år er det lykkedes om ikke at nå til bunds i problemerne, så dog at kaste et lys over visse mørke punkter.

Den 15. april 1905 åbnede Ole Olsen sin biograf „Biograftheatret“ i Vimmelskiftet. Før den tid havde han rejst rundt i Danmark og Sverige som showman og sidst været direktør for tivoli i Malmø. Her havde han allerede vist levende billeder, så han var ikke helt ukendt med det

arbejde, han gik ind til. Efteråret 1905 bestemte han sig til at optage film selv, og i januar 1906 ankommer hans filmapparat fra Frankrig. Og nu melder spørgsmålet sig: Hvorfor gav Ole Olsen sig til at filme?

Journalisten *Arnold Richard Nielsen*, der i tiden 1906–08 arbejdede på Nordisk, hævder i en artikel trykt i „Folkets Avis“ den 28. september 1914, at det var ham, der gav Ole Olsen idéen til at optage film.

„I et lille Hus i „Berninas“ Gaard laa Biograftheatrets Kontor. Herinde foreslog jeg Ole Olsen at starte den Filmfabrik, der senere blev til Aktieselskabet Nordisk Films Kompagni.“

Hin mindeværdige Dag var der, foruden Ole Olsen og mig, i det lille, beskedne Kontor, Biograftheatrets Overkontrollør, forhenværende Sergeant Viggo Larsen, og „Kontorpersonalet“, d. v. s. Bogholdersken Frøken Gundestrup.

Jeg stod midt i Forsamlingen, midt paa Gulvet og udviklede mine Idéer.“

Den 23. oktober 1956 læste jeg ovennævnte udtalelser op for *Viggo Larsen*, der ikke kunne huske dette møde og absolut mente, at det var Ole Olsen selv, der havde fået idéen. I sin selvbiografi „Filmens Eventyr og mit eget“ kommer Ole Olsen slet ikke ind på dette problem.

Hvad er nu den fulde sandhed i dette spørgsmål? I *Arnold Richard Nielsens* fa-veur taler den kendsgerning, at hans artikel er skrevet kun 8 år efter begivenheden, mens *Viggo Larsens* udtalelse kommer 50 år efter. At nå helt til bunds i sagen er nok ikke muligt, men er det ikke sandsynligt, at en showman af Ole Olsens

format (han skulle efter sigende have tjent 300.000 kr. som direktør af Malmø Tivoli) selv kunne se, at der var penge at tjene på filmfremstilling? Især da han og *Constantin Philipsen*, Københavns anden biografdirektør, havde den allerstørste vanskelighed med at få film nok til deres forestillinger. Man må huske på, at de to biografer spillede uafbrudt fra den tidlige eftermiddag til sent på aftenen, og at filmene kun gik højest en uge. Derfor kan Arnold Richard Nielsen jo have foreslået Ole Olsen sin ide, og denne kan have lyttet til ham, glad for at have mødt en mand, der ligesom han havde tillid til det nye underholdningsmiddel.

Spørgsmålet om, hvornår Ole Olsen fik premiere på sin første film, er meget lettere at nå til bunds i.

Efter anskaffelsen af filmapparatet satte han sig i forbindelse med den professionelle fotograf *Rasmus Bjerregaard*, og sammen gik de ud i Ørstedsparken og optog deres første film, en reportagefilm om nogle måger. Ifølge Viggo Larsen skulle denne film have været meget utydelig og mørk og blev aldrig vist i nogen biograf. Den figurerer da heller ikke på „Biograftheatrets“ programmer for 1906. Det gør derimod reportagefilmen om Chr. IX's begravelse, der blev vist i ugen 12.-19. februar. Og blader man videre i programmerne, støder man på titlen „Opløb paa Frederiksberg“ eller „Professorens Morgenavis“, under hvilken der står: „Første danske arrangerede Billede“, hvilket dog ikke er helt korrekt, idet *Elfelts* „Henrettelsen“ blev optaget i 1903.

„Opløb paa Frederiksberg“ fik premiere den 24. marts og var, hvad man dengang kaldte en „løbefilm“. Den handlede om en fuld mand (*Louis Halberstadt*), der blev forfulgt af en bunke mennesker. Hele herligheden, der var på 100 m, varede ca. 5 minutter. Instruktøren var Louis Halberstadt, der således har æren af at have været Ole Olsens første filminstruktør –

men ikke Nordisk Films Kompagnis, for – atter ifølge Viggo Larsen – de to første spillefilm, ovennævnte og „Konfirmander paa Alleenberg“ – kom ud under navnet „Ole Olsens Films Industri“. Men så en skønne dag bestemte Ole Olsen sig til at danne et aktieselskab af biografteatret og filmselskabet (jfr. ordlyden i borgerbrevet: „Nordisk Films Kompagni og Biografteater Aktieselskab“). Som parthavere fik han sin svigerfar, en hr. *Henriksen* (det var dog kun rent formelt, at denne fik del i foretagendet) og tryllekunstneren „*Le Tort*“ (jfr. *B. Idestam Almqvists* artikel „Den svenske biografs fader“ i *Kosmorama* 12). Denne havde Ole Olsen truffet på sine tourneur i Sverige. Kompagniskabet blev dog ikke af lang varighed. Da der først var kommet god gang i forretningen, fik „*Le Tort*“ en afstålesessum, og allerede i 1907, da biografbevillingen blev fratrækt Ole Olsen på grund af affæren med „*Løvejagten*“, var kompagniskabet ophævet.

Efter oprettelsen af Nordisk Films Kompagni meldte spørgsmålet sig om et varemærke. Dengang var der ingen copyright for film, og for at beskytte sine produkter og forhindre andre filmselskaber i at tiltage sig filmene, anbragte man ofte mange steder på strimlen sit varemærke. Ofte var det malet direkte på dekorationerne, så det var umuligt at slette. Ifølge Direktoratet for Patent- og Varemærkenævnet blev selskabets varemærke indregistreret i 1909. Men hvem fandt på det? Atter må jeg henholde mig til Viggo Larsen. Man bestemte sig hurtigt til, at der skulle være en globus på det for at angive det verdensomspændende, og så foreslog frk. Gundestrup, at man kunne jo anbringe en isbjørn ovenpå. Det blev vedtaget, og den bogtrykker, der ellers arbejdede for Nordisk, fik som opgave at tegne varemærket.

I 1909 fik Nordisk premiere på en film, der hed „Isbjørnejagten“, så den kan måske også have haft betydning for udformningen af varemærket.

Jeg er „seer“ hernede på øen, hvor jeg har lejet et stort, fint fjernsynsapparat, og hvor vi har en stærk sendermast i nærheden. Vi har apparatet i et værelse, der oprindeligt var bestemt til musikværelse, og jeg kan sidde der i mørket og se og se uden at forstyrre den øvrige familie. Jeg sætter mig mageligt til rette i en lænestol, lægger fødderne op på en skammel, ryger og kigger løs. Undtagen når der er cricketkampe på programmet, ser jeg kun fjernsyn efter middagen. Lidt pustende, tung af mad og drikke, vralter jeg gennem værelset, lukker op for apparatet, falder ned i min stol og lægger fødderne op, og så ser jeg ind i mit magiske spejl som en cigaretrygende Lady of Shalott på 200 pund. I begyndelsen sagde jeg til mig selv, at jeg kun så fjernsyn af professionelle og tekniske grunde, men i den sidste tid har jeg ikke kunnet fremføre disse undskyldninger – jeg er nu simpelthen en af „seer-



TANKER OM FJERNSYNET

Af J. B. Priestley

ne”. Jeg har allerede tilbragt utallige timer halvt hypnotiseret af de rystende og støjende billeder. Somme tider spekulerer jeg på, om jeg ikke er ved at blive gal. Vi har fået at vide, at det værste vil være ovre om fire-fem år, men længe inden den tid vil mit syn på tingene være så fuldstændigt forandret, at jeg vil være et helt andet menneske. Jeg vil sandsynligvis til den tid blive flyttet til et alderdomshjem. Lad os håbe, at sådanne hjem har gode fjernsynsapparater.

Som „seer“ har jeg ikke i sinde detaljeret at kritisere den måde, man gør tingene på. De mennesker, der har fået overdraget dette mærkelige medium og det særlige ansvar at arbejde med det, gør næsten alt, hvad man med rimelighed kan vente af dem. De fleste – ved jeg – er entusiaster,

og hvis de kom væk fra fjernsynet, ville de føle sig som landflygtige. Jeg tror ikke, jeg kunne gøre det bedre selv – jeg tror ikke engang, jeg kunne gøre det så godt. Størstedelen af den knurrende og snærrende kritik, der rettes mod deres bestræbelser, synes mig ganske uretfærdig. Man overser alt for let de vanskeligheder, de har at kæmpe med. De kritikere, der angriber dem, tager meget lidt – eller slet ikke – hensyn til mediets sorte magi, når de kritiserer den givne underholdning, som om de ikke havde stirret ind i et fjernsynsapparat, men havde siddet i et teater, en biograf, en koncertsal eller en kabaret. Så De må ikke optage eet ord af det følgende som kritik af fjernsynsfolkene. Held og lykke med det, piger og drenge! Mange tak, Mary, Peter, Sylvia og Derek! Men

jeg er også „seer“, en af de faste kunder, skønt jeg aldrig ringer op for at klage over, at man ikke har taget hensyn til en af mine yndlingsfordomme, og nu føler jeg, at jeg så ærligt jeg kan må forklare, hvilken virkning fjernsynet har på mig.

Den almindeligste mening om fjernsynet – jeg havde den selv, før jeg blev „seer“ – er, at det er vanvittig spændende, har meget stor magt, kan blive meget farligt. Her er det mirakuløse medium, der kommer strømmende ind i hjemmet, time efter time, aften efter aften, med billeder så blændende og lokkende, at det øjeblikkelig overgår alle andre media på grund af dets greb om sjælen og fantasien. Det kan omskabe enhver, der har et fjernsyn, til en oplyst og tænksom gransker af alle offentlige anliggender. Det kan få alle børn til at se hen til Trinity og Girton eller gøre dem til gangstere og gadetøse. Vi leger med ild og dynamit – men hvilken ild og hvilken dynamit! Sådan skrev og talte jeg, før jeg blev rigtig „seer“. Nu da jeg ved, hvad der sker, kan jeg ikke mere skrive og tale således. Det er rigtigt, at mediet virker på en speciel måde, og at det har en særegen indflydelse, men disse virkninger og denne indflydelse er anderledes, end man sædvanligvis forestiller sig. Hvis jeg ikke er en helt usædvanlig „seer“, har de, der skriger op, alle fået fat i den gale ende. De er ligesom manden, der venter en ulv ved døren, i stedet for at have sin opmærksomhed henvendt på de smådyr, der langsomt underminerer hele huset.

Få et fjernsyn installeret, tryk på en knap – og en-to-tre – dér i hjørnet af dagligstuen ser man et ustandseligt skiftende billede af hele den store, glitrende, brølende verden. Eller det siger man da. Men det er ikke ganske sådan mine fjernsynsoplevelser former sig. Først og fremmest synes det ikke at bringe verden udenfor nærmere, men skyder den snarere længere bort. Undertiden har jeg leget the Lady of

Shalott så længe, at denne verden ophører med at eksistere; jeg føler, at jeg – som fra en mørk, tilrøget kabine i et kæmpestort rumskib – får et glimt af en anden planet, hvis påtrængende problemer jeg slet ikke har noget at gøre med. Hvis jeg stirrer og dovent lytter længe nok, føler jeg, som om jeg førte et teosofisk astralliv efter døden. Jeg har lige så lidt at gøre med alle disse konferencer, uvirkelige minnistres afrejser og ankomster, bilsammenstød og oversvømmelser, strejker og lock-outs, flyvemaskiner og jagende biler, atomværker og fiskerlejer, videnskabsmænd og filmstjerner, som en tusind år gammel vismand, der sidder og stirrer ind i en krystalkugle i Tibet. Som oftest er de – som en af Yeats' personer sagde i en anden sammenhæng – de drømme, døsige guder ånder på verdens polerede spejl. Jeg kan huske en gammel, temmelig forkalket barnepige, som troede, at alt, hvad hun så på lærredet, når hun i stumfilmens dage gik i biografen, var del af eet stort program, en forbavsende, men ikke urimelig blanding af Prinsen af Wales og cowboys og indianere og Stanley Baldwin og skibe der gik ned og It-girls og Londons borgmester. Hun var en flittig „seer“. Nu ved jeg helt nøjagtigt, hvad hun følte. Måske er jeg også noget forkalket.

Så snart et emne bliver diskuteret på skærmen, bliver al virkelighed presset ud af det. Selve apparatet, der sandsynligvis drives af en satanisk hjerne, som er fjendtlig mod menneskeracen, bibringer emnet en fatal drømmevirkning. Selv problemer, jeg havde anset for virkelig brændende, hører op med at være problemer. Af en eller anden grund er jeg helt hørt op med at interessere mig for *oliespørgsmålet* eller *selverhvervende, gifte kvinders vanskeligheder* eller *ungdommen og kirken i vore dage* eller *hvordan man skal hjælpe de gamle* eller *hvordan det skal gå England*. Jeg ser blot til. Det kunne være udsnit af rodede, dårligt spillede skuespil. Under-

tiden ved jeg ikke – og jeg er ligeglad – om det gestikulerende billede af en udenrigsminister hører til en virkelig udenrigsminister eller blot en skuespiller i et af de mange politiske skuespil, vi får. Her på skærmen er det knap ulejligheden værd at skelne mellem Jugoslavien og Ruritania. Efter en halv time med *vort fiskeris fremtid* eller *Afrika ved korsvejen* stirrer de medvirkende, der er ved at sprænges af kendskab til fiskeri eller Afrika, anklagende på mig og spørger mig, hvad jeg vil foreslå, man skal gøre. Når de har givet mig et sidste strengt blik og stillet deres spørgsmål, stirrer jeg på teksterne, lytter drømmende til den afsluttende musik og tænker dovent på, hvorfor *Malcolm Muggeridge* er flottere på skærmen end i virkeligheden, og hvorfra *Woodrow Wyatt* har fået sin nye, hovne diktion, tænder en ny pipe tobak og glider ind i næste program.

Måske er det „Picture Parade“ eller et lignende program, hvori al åndssløvheden fra filmstudiernes reklamemateriale og fanmagasinerne får et drømmelignende, idiotisk liv, og vi fængsles af billederne – oh, hvilke gyldne øjeblikke! – fra foyeren under en galapremiere: Teatrets og filmens berømtedede nedværdiger sig til at smile til os og fortælle, *hvor* spændende det hele er, som om vi ikke vidste det i forvejen. Der ønskes held og lykke. Som „seer“ prøver jeg ikke at gå glip af een af disse begivenheder. At se til, mens man sidder med fødderne på en stol og ryger, er meget bedre end at være til stede, man er fri for at gøre sig i stand, for varmen, spektaklet og anstrengelserne for at komme nærmere mikrofonen eller pressefoto-graferne. Det er drømmeglimt, nøjagtigt timede og indstillede, fra en drømmeverden. Men det er allsammen så spændende, som alle bliver ved at fortælle os „seere“. Måske er det derfor, jeg så ofte griber mig selv i at le – helt alene, i mørket, det er sikkert blot nervøs spænding.

Nogle aftener synes der at være i sneesvis af folk, der bliver interviewet, ikke blot om film, men om alting. Vi kommer overalt, inden for og uden for ministerier, her i landet og i udlandet, i lufthavne og på jernbanestationer, på sportspladser og på fabrikker. Organisationen af det allsammen, alene den tekniske fuldkommenhed, er en fryd for vor civilisation. Høflighed og venlighed fortjener beundring; man takker alle, der bliver interviewet og ønsker dem held og lykke. Man er på fornavn med alle under ministerrang og 60 år. Det er en vidunderlig og lykkelig verden, denne fjernsynsinterviewenes verden. Og måske er det grunden til, at det er en verden, i hvilken ingen nogensinde siger noget. Det kunne ødelægge det hele. Mellem de hjertelige godda'er og farvel'er sker der ikke meget. Enten er vi på vej til et interview eller på vej fra et. „Lad os,“ siges det stolt, „tage til Coketown og tale med selveste borgmesteren – nu er vi i Coketown – dette er Coketown, og her i studiet har vi borgmesteren i Coketown, som har været så venlig at indvilge i at tale til os – meget venligt af Dem, hr. Borgmester – og hvordan går det så øh med Deres kampagne, hr. Borgmester? – jae, Reg, jeg tror øh jeg kan sige, øh at vi her i Coketown håber øh snart at komme i gang – tak hr. Borgmester, og held og lykke – tak Reg – og nu vender vi tilbage til London – her er London, det var borgmesteren i Coketown, der blev interviewet af vor udsendte korrespondent, Reg Rowbottom – og nu –“

Da jeg var grøn „seer“, en fremmed i denne magiske verden, ønskede jeg, at borgmesteren skulle sige noget, om ikke for andet så dog for at retfærdiggøre alt det besvær, man havde haft med at sende borgmesterens billede ud over hele landet. Men nu ved jeg, at det slet ikke er nødvendigt, det vigtigste er, at vi bliver ved med at farte omkring, ser på et nyt ansigt et par minutter, og så kommer videre! Ap-

paraturet kan lide at gøre det, og apparaturet har os i sin magt. I denne den magiske skærms verden er der vendt op og ned på værdierne. Her er vi mere interesseret i, hvordan interviewer ser ud og taler, end i, hvad den person, der bliver interviewet, siger. Når jeg ser fjernsyn, akcepterer jeg denne vendt-op-og-ned på værdierne. Det er først bagefter, når jeg er kommet til mig selv og får tænkt over tingene, at jeg begynder at sætte spørgsmålstegn ved dem. Når jeg sidder og ser fjernsyn er min hjerne næsten tom, jeg er helt parat til at tro på fjernsynspersonlighederne, denne drømmeverdens elite og aristokrati. Jeg spørger ikke om, hvad de har ydet, hvilke reelle talenter de besidder. De er i hvert fald personligheder, medens jeg, som "seer", en slave af skærmen, har lidet eller intet særpræg. Ikke i år til jul, men måske næste år, når jeg muligvis har sagt farvel til virkeligheden, vil jeg ikke selv have selskab, jeg vil, som "seer", deltage i et selskab med TV-personligheder, nyde at se vinen perle i deres glas, glæde mig over at høre dem sætte tænderne i postej, og det kan være, at nogle af dem vil se direkte på mig og ønske mig et glædeligt juleprogram og et godt fjernsynsnytår.

Imedens føler jeg – mens jeg sidder med fødderne på stolen i mørket – at jeg har fået nok af fiskeri eller Afrika eller ungdommen og kirken i vore dage. Jeg kunne ikke være mere enig i betragtningerne om de gifte, selverhvervende kvinder eller om hjælp til de gamle eller om Englands fremtid, og intet kunne angå mig mindre. Vi "seere" ved nu, at "vi er af samme stof, som drømme gøres af", "at alt er Maya". "For in and out, above, below, 'tis nothing but a magic shadow-show". Så man kan let forestille sig selv sidde og se den næste krig, drømmende iagttage hele byer blive mast til radioaktivt støv, se et sidste glimt af Manchester eller Leeds i pausen mellem et kriminalskuespil og let musik og zigøj-

nerdans. Aldrig er et oplysende og underholdende medium ankommet på et mere passende tidspunkt til beroligelse af det forpinte sind og den forvirrede tanke. Måske kan vi smilende og fri for bekymringer om nogle år blive sejherrer over tekniken og apparaturet. Vi "seere" er allerede begyndt – når vi ikke ser fjernsyn – at hviske til hinanden, at jo mere fuldendte vore kommunikationsmidler bliver, jo mindre kommunikerer vi. Nogle ord på et ark papir kan være uforglemmelige. Mindet om en skuespiller, der har bevæget sig på en tribune og talt til os fra den, kan forfølge os hele livet. Så kommer opfinderne og teknikerne, omkostningerne stiger fantastisk, komplikationerne følger, vi får film og radioudsendelser, der giver os langt mindre. Opfinderne og teknikerne invaderer hektisk hjemmet med television, de har millioner til deres rådighed, udfører mirakler i tid og rum, bringer farver, stereoskopiske billeder – alt. Og dette bjerg af opfindelse og teknik, kapital og organisation, barsler med en lille drømmemus. "Ikke dårligt," udbryder vi "seere". "Hvad bliver det næste?"





Tissé

Møde med Sovjets største fotograf

AF BJØRN RASMUSSEN

Blandt de russiske filmfolk, der var til stede ved festivalen i Venezia, var den berømte fotograf *Edouard Tissé*, manden der optog alle *Eisensteins* film (f. eks. „Panserkrydseren Potemkin“) og de fleste af *Alexandrovs* nyere film (deriblandt „Glinka“). Tissé er nu også instruktør og præsenterede i Venezia sit og *Zakhar Agranenkos* superpatriotiske og sentimentalt selvfølende heltepos „Garnisonen overgav sig ikke“ („Bessmertnij Garnison“). Ved det selskab, russerne arrangerede, fik jeg lejlighed til en lang samtale, der støttedes kolossalt af, at han talte alle tre hovedsprog og var mere end villig til at udtale sig.

Tissé, der efter navnet at dømme synes at stamme fra en i sin tid flygtet fransk huguenotfamilie, er middelhøj, tætbysget, ansigtet er åndfuldt, store faste træk, klare livlige

øjne, han har let til smilet og er fuld af humor. Jeg startede (naturligvis) med „Potemkin“ og hans indsats i gruppearbejdet ved den store russiske revolutionsfilm fra midten af tyverne om de oprørske matroser i Odessa i 1905, der for en tid heroisk holdt kejserens tropper stangen.

— Glem nu i alt fald ikke, at „Potemkin“ ingenlunde er min første film. Jeg tror, den er nummer 21 i rækken! Det er forøvrigt så mærkeligt for mig her at høre filmfolkene tale om vor gamle film, for jeg kan ikke svare på ret meget af det, man spørger mig om. Vi lavede jo den film som et kollektiv i ordets fulde betydning. Det er umuligt at sige, hvem der fik ideen til hvad i den. Eisenstein stod som instruktør, men en masse af det, der siden blev tillagt ham som „særligt typisk“, var lavet af Alexandrov, og også jeg selv har bidraget efter evne f. eks. i eksekutionsscenerne. Vi var kun tre måneder om at optage filmen, og fordi alt var forberedt i de mindste detaljer allerede i drejebogen, derunder længden af de enkelte indstillinger, så var hele filmen klar til forevisning få dage efter, at den var færdigoptaget. Og alle mennesker sagde, ih, det er et mesterværk! Er'et? Spurgte vi, vi havde ikke anelse om det. Meget tidligt kom *Meisels* musik på, den bedste, vi nogensinde har haft til filmen; De ved måske, at amerikanerne lavede en anden musik til den få år efter, og da jeg for et par år siden fik filmen frem igen i en toneudgave, var der igen ny musik på, men *Meisels* er og bliver den bedste; jeg gad vide, hvor den befinder sig.

— „Garnisonen“ er i sort-hvidt, men De har da arbejdet med farvefilm?

— Jo, for eksempel i „Glinka“, der var et gigantforetagende i to dele, som så blev klippet ned til een halvanden times forestilling. Men i garnisonsfilmen virkede farverne fjollet. Vi tog en masse af den i farver for at se virkningen, men himlen blev idiotisk blå, og blodet alt for rødt, De forstår, det passede bedre til filmens tragisk-patetiske stil at holde den i grå og sorte nuancer, og det er jo ikke alle filmemner, der er født til farver, selvom de fleste sovjetfilm er optaget i farver.

— Hvornår er „Garnisonen“ blevet optaget?

— Den havde premiere for et par måneder siden, og vi var syv måneder om den.

— Det vil altså sige, at den er påbegyndt, inden *Khrustjovs* store tale i år?

— Ja (det kommer kort og kommenteres

ikke yderligere, men udtalelsen er vigtig, for det vil sige, at filmen, der rummer en kraftig kritik af *Stalins* dispositioner ved krigsudbruddet m. h. t. befæstningen af grænseforterne, har foregrebet den betydningsfulde politiske tale, hvor kritikken blev officielt fremsat ... endnu et eksempel på, at kunsten kan foregribe den historiske virkelighed!).

— Eisensteins sidste film, anden del af „Ivan den Grusomme“ blev jo forbudt af regeringen og er ikke blevet vist. Er der nogen mulighed for, at den nu kan blive præsenteret for offentligheden. De fotograferede den jo?

— Det gjorde jeg, ja. Næ, der er næppe mulighed for det, for filmen blev aldrig færdig. Vi manglede 15—20 % af optagelserne, og en masse af lyden plus naturligvis musikken; og i dag er skuespillerne forandret så meget i ydre, at de ikke kan supplere de gamle optagelser. *Tjerkasov* er for gammel nu, og flere af dem er døde eller borte fra filmen. Jeg er vis på, at illusionen ville brydes uafbrudt, og det ville ikke tjene Eisensteins minde til ære. Man kan ikke forlange, at publikum skulle bære over med det. Og på den anden side ville det være for spredt at vise de 80 %, vi har liggende; det er jo ikke 20 % i rækkefølge, vi mangler, men vigtige passager rundt omkring i handlingen. Det mest brændbare stof iøvrigt.

— Kunne De tænke Dem at besøge Danmark? Og fortælle om Deres filmarbejde?

— Meget gerne. Bare ring efter mig. Jeg ville meget gerne træffe *Dreyer*, som jeg beundrer meget; det er jo spændende hernede at se alle hans gamle film på stribe.

— Vi mangler to af dem hjemme, de er som sunket i jorden. De kender jo de russiske filmmuseers beholdning af film; har De anelse om, hvorvidt *Herman Bang*-filmen „Mikaël“ og pogrom-filmen „Die gezeichneten“ („Elsker hverandre“) skulle befinde sig i Deres land?

— Jeg tør ikke sige det for vist, men jeg tror det ikke; jeg ville sikkert vide det, for *Dreyer* er en stor mand hos os og studeres gerne af vore unge filmfolk. Næ, jeg tror det ikke, men jeg skal gerne spørge mig for, når jeg kommer hjem.

— Fortsætter De nu som officiel instruktør?

— Oprigtigt talt har jeg været instruktør i mange år; kameramanden sætter jo lysene mere, end han passer apparatet, og lyssætningen medfører automatisk stor indflydelse på helhedsudformningen af scenen. Desuden var det *Agranenkos* første spillefilm, og så er det rart for ham at have en gammel rotte som mig ved sin side. Jo, jeg agter i høj grad at blive ved.



*Agranenkos og
Tissés
„Garnisonen
overgav sig ikke“.
I midten:
N. Kriutchev.*



Frelserpigen
(Jean Simmons)
slår sig løs i
„Guys and Dolls“,
medens
Marlon Brando
ser til.

UDEN FOR BLOKADEZONEN:

Vibeke Brodersen NYE MUSICALS FRA

London i november.

Selv om ingen af de tre cinemascop-indspilninger af teater-musicals, som i øjeblikket kan ses i biograferne omkring Leicester Square — „The King and I“, „Oklahoma!“ og „Guys and Dolls“ — udgør en kunstnerisk helhed eller tilfører genren nye inspirerende elementer af betydning, er der charme og mange udmærkede scener at glæde sig over i dem alle.

MGM's „Guys and Dolls“ finder jeg mindst vellykket, fordi historien og miljøet her byder på så mange muligheder, der kunne have været udnyttet med langt større lethed. Det er *Damon Runyons* noveller om den mere humoristiske side af New Yorks underverden, der ligger til grund for stykket, som indrammes af *Frank Loessers* musik og *Michael Kidds* koreografi. *Joseph L. Mankiewicz* har iscenesat.

Filmen åbner med en lang danset sekvens uden ord fra gadelivet på Broadway, holdt i

et forrygende tempo, der bærer løfter for en fortsættelse i samme stil. Men nej. *Mankiewicz* har haft den ulykkelige opfattelse, at det gælder om at få alt med, og resultatet er blevet to en halv times stopfodring med nye og gamle numre og alt for udpenslede handlings-scener. En kritisk hånd med en saks kunne have gjort underværker. *Frank Sinatras* numre er en nydelse til trods for, at han har den kedelige *Vivian Blaine* som partner. Der er noget *Astaire'sk* over hans dans og sang i denne film, og sammen med *Marlon Brando*, der slipper legende let fra sit nye rollefag, udgør han et meget indtagende team. *Brandos* partner er *Jean Simmons*, der spiller den søde frelserpige, som bliver bytte for et væddemål, men ender med at vinde den i virkeligheden bundreelle gangster.

Også for *Deborah Kerr* er synge- og dansefaget nyt. Men i „The King and I“ — *Rod-*

gers og *Hammersteins* operette efter *John Cromwells* „Anna og Kongen af Siam” — fylder hun rollen fortræffeligt som den engelske guvernante, der i 1860'erne som ung enke drager til Siam for at undervise det kongelige harems børn. Kongen er en vågen og fremskridtsivrig, men temperamentsfuld herre, hvis respekt for den kloge kvinde dog bremser op for de andre følelser, han kommer til at nære for hende. Det er om denne knitrende spænding mellem siameserkongen og den smukke, knibske englænderinde, filmen har koncentreret sig — en spænding, der er uudløselig, og derfor (lidt mat) må ende med, at kongen dør, efter at være blevet et bedre menneske under guvernantens påvirkning.

Af de tre nævnte musicals er „The King and I” den, der mest slavisk følger teaterstykket. Vi får simpelthen scene for scene uden ret meget forsøg på en filmisk sammenkædning. Iscenesættelsen er af *Walter Lang*. De

Toms Hytte” — udført med indtagende artister.

Fred Zinnemann har iscenesat den anden *Rodgers & Hammerstein*-musical, „Oklahoma!”. De kønne optagelser fra Arizona med høj blå luft og enorme vidder, der bl. a. giver anledning til en nydelig løbskkørsel, giver denne moderne operetteklassiker, hvad den skal have. Man kunne godt have undværet en abstrakt drømmeballet, der — skønt ganske fantasifuld — falder uden for stilen. De øvrige numre ejer undertiden rustikal ynde og spontaneitet, især en scene, hvori pigerne danser i tailleurkorsetter og festonskørter — selv om ideen her så tydeligt er taget fra *Stanley Donens* „Seven Brides for Seven Brothers”. Man har i det hele taget hentet mange impulser fra denne kunstnerisk langt betydeligere film, der udspilles i samme milieu og periode.

Gordon MacRae og *Shirley Jones* spiller *Curly* og *Laurie*, og det virker ganske forfriskende at se folk som *Gloria Grabame* og *Rod Steiger* i omgivelser som disse.

Altså acceptabel underholdning alt sammen, men man må undre sig over, at der nu skabes så få gode musicals specielt for filmen.

Et nyt forsøg i musical-genren blev foretaget for nylig af *Gene Kelly*, hvis stumme dansefilm „Invitation to the Dance” har gået en kort tid herovre. Forsøget faldt desværre ikke så vellykket ud, som man havde turdet håbe. Filmen er i tre dele, den første en ambitiøs og teatralisk ballet om en klovnens ulykkelige kærlighed, den anden en „La Ronde”-historie om et armbånd, der går fra hånd til hånd, for at ende hvor det startede, den tredje en orientalsk tegnefilmfantasi, i hvilken *Kelly* (som i „Anchors Aweigh” — „Orlov i Hollywood”) danser sammen med tegnefilmfigurer. Stilrenheden mangler, og de ofte udmærkede intentioner finder ingen kunstnerisk løsning.

I det sidste nummer af „Sight and Sound” skriver *David Vaughan* om den dekadence, de omtalte musicals repræsenterer i forhold til de højdepunkter, der blev skabt for nogle år siden inden for det „klassiske” formats rammer.

HOLLYWOOD

i forvejen tynde sange præsenteres lidt spagt, og tempoet er langsomt, men filmen ejer ikke desto mindre ofte en sprødhed og sødme, der passer præcist til den victorianske verdens møde med den orientalske. De siamesiske eks- og interiører er enkelt og smagfuldt udført, og haremets talløse koner og børn spilles med charme. Det hele er fint og kniplingsagtigt som *Deborah Kerrs* krinoliner, men ville have været søvndyssende ferskt, om ikke kongens rolle havde været så overraskende besat. Den kronragede, adrætte siameser *Yul Brynner* er en af de mest spændende mænd, der har optrådt på et lærred i mange år, og man er fængslet af hans præstation som kongen, der skiftevis udtrykker primitiv despotisme, arrogance, vid og intelligens, barnlig overstadighed og sky kærlighed. Et andet oplivende moment er *Jerome Robbins'* indlagte ballet — en raffineret siamesisk fantasi over „Onkel



„Den lille Karrusel”.

POLITISK

OG UPOLITISK I

ungarsk film

Af BØRGE TROLLE

Ved dette års internationale filmfester i Cannes og Karlovy Vary kunne den ungarske film notere sig sine første betydelige internationale triumfer og dermed klart understrege sin nuværende førerstilling inden for østeuropæisk film.

Den ungarske filmproduktion har imidlertid en ganske anseelig alder, idet de første ungarske film blev produceret så tidligt som i 1901, og i 1912 grundlægges et efter datidens forhold ret stort og moderne filmstudio i Budapest. Denne relativt gunstige stilling for den ungarske film i kejsertiden kom til at afføde et yderst bemærkelsesværdigt resultat. Takket være det forhåndenværende tekniske udstyr og en række trænede kamerafolk kunne regeringen for den ungarske Rådsrepublik, som eksisterede fra marts til august 1919, fra den første dag af sin eksistens lade optage en såkaldt „Rød Revue“, en newsreel-serie, som dag for

dag fulgte begivenhedernes udvikling. Som en *samlet* og *samtidig* filmisk registrering af aktuelle – i dette tilfælde – politiske – begivenheder af historisk rækkevidde, er den næsten enestående i filmhistorien, idet den kun overgås i alder og udførlighed af „Memorias de un Mexicano“, den mexikanske filmfotograf *Salvador Toscano Barragán*s optagelser fra den mexikanske revolution 1910, redigeret og bearbejdet af hans datter *Carmen Toscano de Moreno Sánchez* og udsendt til distribution i 1947.

Også det ungarske newsreel-materiale måtte vente længe på en fornyet og samlet bearbejdelse, idet *Horthy*-tidens Ungarn naturligvis ikke var interesseret i et sådant arbejde, ligesom det nye regime i Ungarn efter 1945 heller ikke fik lov til at udføre det så længe *Stalin* levede. Alle de i filmen forekommende ledere af den ungarske Sovjet-republik var jo blevet henrettede eller myrdede af Stalin under påskud af at være trotskister, fascistagenter, skabede hunde o. s. v. I 1954 udsendte „Hongarofilm“ imidlertid materialet som en samlet, bearbejdet film under titlen: „Den Ungarske Rådsrepublik“. Med den seneste tids politiske

udvikling in mente, kunne man måske have ønsket, at de havde ventet endnu et par år med dette arbejde, hvad der i al fald nok ville have givet sig udslag i visse ændringer af den ledsagende kommentar, men uanset politiske sympatier eller antipatier har ungarene dog hér skænket verden et historisk dokument af enestående værdi.

*

Udviklingen efter 1920 resulterede ikke, som f. eks. for Tjekkoslaviets vedkommende, i, at en national filmproduktion nu fik gunstige vækstbetingelser. Det reaktionære halvfascistiske Horthy-diktatur, som nu etablerede sig i Ungarn, betød tværtimod et alvorligt tilbageslag for den ungarske film, som omkring krigsudbruddet i 1939 var blevet så godt som fuldstændig kvalt. De filmiske begavelser, som Ungarn har fostret i årenes løb, måtte derfor alle søge til udlandet for at finde arbejdsmuligheder. Det gælder først og fremmest *Béla Balázs*, som med rette nævnes blandt filmteoriens og filmæstetikens førende grundlæggere, men hvis arbejde hovedsageligt blev udført i Berlin, Paris og Hollywood. Først i 1945 kunne han vende tilbage til sit fædreland, hvor han var med til at grundlægge filmuniversitetet i Budapest. Her tog han aktivt del i udviklingen til sin død i 1949.

Ved siden af Balázs rummer filmhistorien desuden en lang række navne, hvis bærer alle er af ungarsk oprindelse: *Alexander* og *Zoltan Korda*, *Michel Keretéz*s (Michael Curtiz), *Paul Fejös*, *Peter Lorre*, *Mischa Auer*, *Paul Lukacs*, *Marta Eggert*, *Paula Wessely*, dekorationsmaleren *Trauner* og filmkomponisten *Kosma*, som begge arbejdede sam-

men med *Carné* på „Paradisets Børn“, og skaberen af de berømte reklamefilm for Philips, dukkefilminstruktøren *George Pál*. Den ungarske films kranke skæbne i mellemkrigsårene kan således bestemt ikke tilskrives mangel på hjemlige talenter.

*

Den ungarske films genfødsel i 1945 skulle imidlertid vise sig at blive en temmelig langstrakt historie. Ganske vist vakte Ungarn allerede i 1946 international opmærksomhed med „Et eller andet sted i Europa“, (måske bedre kendt under titlen: „Somewhere in Europe“) i *Geza Radvanyis* instruktion, en expressionistisk filmberetning om efterkrigstidens hjemløse børn, men denne film kom i nogen grad til at stå alene, og Radvanyi forlod senere Ungarn for at indspille „*Donne senza nome*“ („Kvinde uden navn“) i Italien.

Efter den politiske omvæltning i 1948, som bl. a. medførte den ungarske filmindustri nationalisering, kom den østeuropæiske film som helhed – og selvfølgelig også den ungarske – til at lide stærkt under den ideologiske spændetroje, som den nu blev presset ind i. Alligevel er det værd at lægge mærke til *Frigyes Báns* film fra 1949: „Jorden under vore fødder“. Dens tema er jordspørgsmålet i Horthy-tidens feudale Ungarn, og dens handlingsskema følger nøje partilinien. Alligevel var der dog noget i dens atmosfære og dens instruktørs åbenbart stærke engagement i temaet (uden tvivl et yderst brændende spørgsmål i mellemkrigstidens Ungarn), som bevirkede, at man lagde mærke til den. Samme år kom *Pudovkin* til Ungarn, bl. a. for at forelæse ved filmuniversitetet, og han virkede samtidig som *supervisor* for Fri-

gyes Bán under hans indspilning af „Befriet jord“, en fortsættelse af den førstnævnte film, som skildrer udviklingen efter 1945. Pudovkin og Bán har åbenbart haft noget tilfælles, for den undertone af ægte atmosfære, isprængt et stænk poesi, som anedes i „Jorden under vore fødder“, kommer endnu tydeligere frem i den følgende film, skønt dens tema er langt mere politisk-stereotyp end den førstes. Pudovkins indflydelse på den ungarske film har uden tvivl været betydelig, hvad der dog først nu kommer virkeligt til syne.

Ungarn fortsatte imidlertid med at fremstille en række ret uinteressante partiliefilm, men specialiserede sig ved siden af dette på to felter: dels inden for naturfilmen, hvor deres produktion især er knyttet til de to instruktørnavne: *István Homoki-Nagy* og *Agoston Kollányi*, dels inden for musik- og folkedansfilmen med *Tamás Banovich* som den førende kunstneriske kraft. Inden for begge genrer har de efterhånden nået et sandt mesterskab, men pladsforholdene forbyder en nærmere omtale af disse mere specielle filmgrene. Desuden rullede ungarene sig ud i en række lette lystspilfilm, som alle var meget teaterprægede – de fleste af dem var simpelt hen yderst nødtørftigt bearbejdede teaterstykker – men som bød på en række fremragende skuespillerpræstationer. Denne stærke teatertradition har bl. a. medført, at ungarene nu som de første i verden har indspillet en af *Molières* komedier, „George Dandin“, som film. Jeg har ikke set filmen, men at Ungarn skulle blive det land, som først gav sig i kast med en Molière-film, er dog ganske interessant. Endvidere har de indspillet en række filmoperetter, som i al

fald har budt på fremragende musik, og har i *Kálmán Latabár* fået en filmkomiker, som skulle have gode muligheder for efterhånden at nå op i verdensklasse.

*

Når man for nylig har set et ret stort, men sikkert også ret tilfældigt udvalg af ungarske film, er det vanskeligt nøjagtigt at påpege, hvornår det kunstneriske gennembrud virkelig satte ind, men „Menyhért Simons fødsel“ fra 1954 i *Zoltán Várkonyis* instruktion markerer i al fald en vigtig etape i denne udvikling. Her slår det *poetiske* for alvor igennem, båret oppe på den ene side af en atmosfærefyldt baggrund, på den anden side et fint afbalanceret, indre psykologisk spil. Temaet er så enkelt som muligt: En barnefødsel i et indesneet, fjernt beliggende hus, og landsbybefolkningens undsætning, efter at den lykkelige begivenhed har fundet sted. Denne ganske uprætentjose film blev fra først til sidst båret oppe af en frodig og livsnær menneskevarme, som efterlod et stærkt indtryk på tilskuerne.

„George Dandin“



De små hverdagsproblemers tilstedeværelse i ungarsk film kommer også til syne i „Et lille glas øl“, (instr.: *Felic Máriássy*), i sin ydre form en traditionel og banal historie om soldatens efterladte pige, som er ved at komme i dårligt selskab. Alt ender dog tilsidst lykkeligt. Temaet: Ung kærlighed er her blevet befriet for de tidligere østeuropæiske skabeloner, idet den nu ikke mere tjener til at fremme industriproduktionen eller kollektiviseringen, men er en rent privat foreteelse med gråd og latter, misforståelser og forsoning mellem to mennesker. *Eva Ruttkays* fremragende præstation i den kvindelige hovedrolle bi-

braucht kein Geld“, 1934). Ungarerne har her gennemført det overraskende kup at bevare dette pragtfulde stykke teater-skædderis karikerede persontegning og forholdsvis enkle opbygning, uden at det er blevet til filmatiseret teater. Det er simpelthen en flok teaterskuespillere, som har taget deres kostumer med hjem og „leget“ stykket i virkelige omgivelser. Alle de medvirkende må have mere sig aldeles startet under optagelserne af denne film, der betegner en videreførelse af den ungarske films teatertraditioner i en heldig retning.

Et forsøg på at skildre en indre psykologisk krise finder vi i Gertlers seneste arbejde: „Færdselsuheld“. En ung, lidt kejtet og genert dommer oplever pludselig imødekommenhed hos en lidt ældre kvinde, som tidligere har afvist ham. Han falder som et let offer, men et par dage senere meddeler hun ham i stærkt oprevet sindstilstand, at hun netop har været indblandet i et færdselsuheld. Han tror kun alt for gerne på hendes manglende skyld i det skete, men snart dukker flere mistænkelige momenter op. Da det viser sig, at han skal dømme i sagen, beder han sig fritaget, men nødes af en ældre kollega til alligevel at gøre sin pligt. Under retssagen kommer hele sandheden så omsider for en dag. Færdselsuheldet har i virkeligheden fundet sted dagen før hun første gang henvendte sig til ham, og det hele har kun været komediespil fra hendes side for at klare frisag over for domstolen. Emnet giver rig lejlighed til at anvende *flashbacks*, som dog benyttes med økonomi og streng disciplin, og filmen bæres i øvrigt oppe af et fint afstemt psykologisk spil mellem de to hovedpersoner: *Violetta Ferrari* og *Iván*



„Dollarpapa“.

drager væsentligt til filmens kvalitet.

Et andet eksempel på en ny udviklingslinie finder man i *Viktor Gertlers* filmlystspil fra 1955: „Dollarpapa“ efter *Andor Gábors* lystspil. Denne teaterkomedie om pengenes magt, symboliseret i den rige onkel i Amerika, som vender hjem og er ludfattig, hvad naturligvis ingen vil tro på, er tidligere blevet anvendt som filmsujet, bl. a. af tyskerne i filmen „Den fattige millionær“ („Man

Darvas. Måske spiller dialogen endnu en lidt for stor rolle i denne film, men man har tydeligvis arbejdet ihærdigt for at begrænse den.

Mens temaerne fra „Dollarpapa“ og „Færdselsuheld“ jo nok med lidt behændighed lader sig udlægge i overensstemmelse med en kommunistisk opfattelse, men rigtignok også let kan tolkes i helt andre retninger, hvorfor de ikke virker synderligt „politiske“ på en vesteuropæisk tilskuer, har *Lászlo Ranódy*s film „Afrunden“ og *Zoltán Fábri*s arbejde „Den lille Karrusel“ begge en åbent vedkendt politisk baggrund. Ikke desto mindre betegner disse to arbejder det foreløbige højdepunkt i ungarsk film. Her er påvirkningerne fra russisk film, især fra Pudovkin og *Dovsjenko*, ganske tydelige, uden at de af den grund bliver til efterligninger. I begge tilfælde drejer det sig om et landsbydrama, det første fra tredverne og realistisk, det andet helt nutidigt og realistisk-poetisk. Det første lever udelukkende på sin atmosfære, idet filmens hovedpersoner ikke formår at leve op til de kunstneriske krav, emnet stiller, men filmens heltigennem overbevisende landsbyatmosfære med dens væld af ægte og karakteristiske mennesketyper i alle birollerne, og den indlevelse i dagliglivets små problemer, som mærkes gennem hele filmen, kan kun være skabt af en instruktør, som har haft en yderst intim kontakt med det miljø, han skildrer.

I „Den lille Karrusel“ slår det *lyriske* igennem. Temaet er det ældgamle: Den fattige bondeknøs, som elsker datteren af en lidt mere velhavende, traditionstynget bonde. Faderen vil give pigen til en anden. „Jord skal giftes med jord“. Pigen bukker i første omgang under for

familiens pres, men under indtryk af den unge mands kærlighed frigør hun sig omsider, og kærligheden sejrer, frisindet triumferer over fordommen. Det politiske er for så vidt i orden, eftersom den unge mand er tilhænger af kollektivisering, mens pigens far holder på det selvstændige jordbrug. Men dog ligger der en afgrund mellem denne film og de tidligere østeuropæiske kollektiviseringsdramaer på det hvide lærred. Her er det nemlig *mennesket*, som sætter sin frihed igennem over for fortidens undertrykkelse og tvang. „Den lille Karrusel“ er i langt højere grad et menneskeligt drama, end den er et politisk drama. Men den politiske baggrund tjener på den anden side til at stille dette menneskelige drama i et vist relief. Da den ydermere ikke undlader at tildele de fordomstyngede bønder visse sympatiske og menneskelige træk, rummer den en nuancerighed, som man næppe tidligere har kunnet træffe på i østeuropæisk film.

Det er ikke vanskeligt at se forbindelsen mellem „Jorden under vore fødder“ og „Den lille Karrusel“. Forbindelseslinien mellem disse to film har bevæget sig i snirkler og ad sære krogveje, men er ikke desto mindre umiskendelig. Den intime kontakt med det ungarske landsbymilieu og et stærkt personligt engagement i dette samfunds menneskelige problemer er de to hovedfaktorer, som nu endelig er slået afgjort igennem i ungarsk film og har bragt den op på et internationalt plan. Med den allersejeste politiske udvikling i tankerne – en udvikling som jo i nogen grad synes at være foregrebet af den ungarske film – må det i høj grad være berettiget at tro, at denne udviklingslinje vil blive fortsat.

24. oktober 1956.

Michael Redgrave med dukken i
„Nattens Mysterier“.

IKKE FOR FANS

RICHARD FINDLATER:

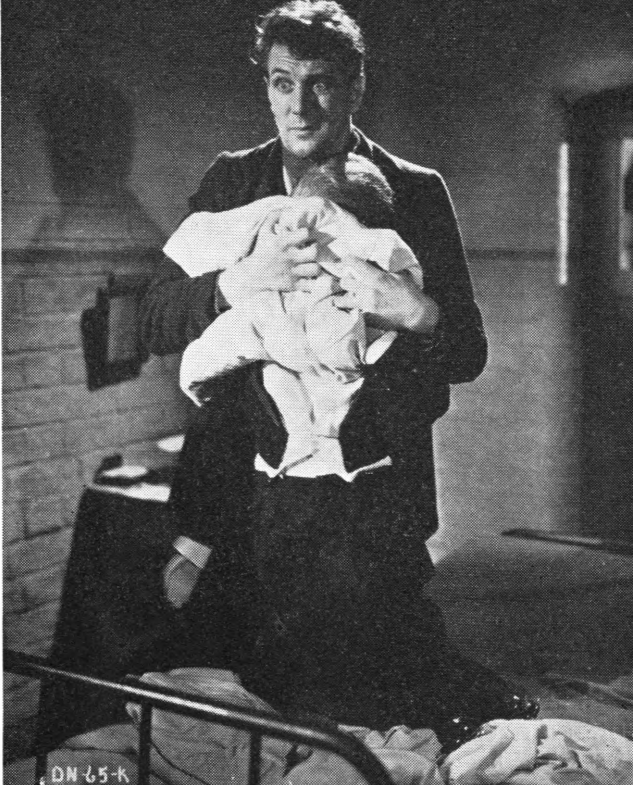
„Michael Redgrave-actor“

Heinemann, London 1956

Fra film kender vi ikke Michael Redgrave som en skuespiller med mange spændende talenter. Hans roller har ofte bevæget sig i det idealistiske og sympatiske, som hans smukke, maskuline, men en kende kedelige og vege ydre har prædestineret ham for. Hans spil er afdæmpet, nærmest lidt *retiré*, i første række præget af en noget tung psykologisk realisme med overvældende vægt på den naturalistiske ægthed, der bl.

a. ytrer sig som en udtalt forkærlighed for den karakteriserende detail i det ydre portræt. Kun sjældent har han vist mere dramatiske sider af sit temperament (som f. eks. i rollen som den neurotiske bugtaler i *Cavalcantis* afsnit i „Nattens mysterier“), og som *Shakespeare*-fortolker har filmen (d. v. s. bl. a. *Olivier*) endnu ikke haft brug for ham, skønt *Findlater* i den nys udkomne biografi i denne egen-skab anbringer ham i selskab med *Gielgud*, *Olivier* og *Aschcroft*. Forklaringen på hans ensidige virksomhed som filmskuespiller er, at han ikke interesserer sig for film, og kun betragter filmarbejdet som indbringende venstrehåndsarbejde, hvor man simpelt hen kun sælger, hvad man har lært på teatret. Hans hjerte tilhører scenen og som filmskuespiller er han udmærket karakteriseret af Findlaters bemærkning: „The best of Redgrave's screen performances have been models of stage acting in cinematic terms.“

En bog om Redgrave må derfor naturligvis handle om hans teaterkarriere, og det gør da også Findlaters biografi, der er skrevet ud fra en stor, men ikke ukritisk beundring for sit emne. Samtidig mister bogen følgende en stor del af interessen for læsere, der ikke har set en af de forestillinger, der omtales. Thi det er skuespilleren og hans roller, forfatteren vil skildre, ikke hans privatliv, hvilket vil glæde enkelte og bedrøve flere. Til gengæld koncentrerer bogen måske



for meget om Redgrave. Den bliver lidt monoton, og man kunne have ønsket lidt mere orientering i samtidige teaterforekomster. Findlater berøver os i for høj grad sammenligningsgrundlag. Nu indskrænker bogen sig til at give et billede af Redgraves udviklingsgang, som følges ganske kronologisk. Vi følger hans løbebane gennem tyve år, fra hans ret sene debut som 26-årig efter en litterær fortid som lyriker og tidsskriftredaktør med studier i Cambridge og *Bildungsreise* i det filosofiske Tyskland. Den for en skuespiller usædvanlige kulturelle ballast, som Redgrave sidder inde med, har været afgørende for hans sceniske virksomhed. Han arbejder hårdt, længe og grundigt med sine roller, og bygger dem op med velovervejede midler ud fra ganske bevidste mål. Han er ingen improvisator, men en intellektuel kunstner, der ved, hvad han gør. Han har ofte haft kritikken imod sig, men han har også hyppigt taget til genmæle, fordi han var overbevist om, at han havde ret. Findlater kalder ham derfor „a controversial actor“. At han er en meget seriøst arbejdende skuespiller, der også kan sin teori, vidste man fra hans eget skrift „The actor's ways and means“, og det bekræftes til overmål af hans biograf. At han er en af Englands største skuespillere vil man gerne tro, men foreløbig ønske at han ville vise også uden for sit hjemland, selv om det „kun“ bliver på film.

Ib Monty.



Kunsten at leve

ELENA ET LES HOMMES (ELENA OG MÆNDENE).

Prod.: Franco London-Film 1956. Manus. og Instr.: Jean Renoir. Foto: Gilbert Chain. Musik: Joseph Kosma. Medv.: Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer, Jean Richard, Elina Labourdette, Magali Noël, Dora Doll, Gaston Modot, Juliette Greco, Pierre Bertin, Jacques Jouanneau, Michèle Nadal, Frédéric Duvalles, Jacques Morel, Olga Valéry, Marjane.

For det meste beskæftiger den moderne kunst sig med forholdene som de normalt er; kun sjældent tillader den sig at fortælle, hvordan de heldigvis undertiden kan være og burde være. Det er indlysende, at denne angst for det lykkelige og for drømmene og aspirationerne er begrænsende og favoriserer pessimistisk, misantropisk og defaitistisk kunst. Filmkunsten har imidlertid nogle gange fundet ud af, at lykken *har* en historie — og har skænket os en „Den tavse Mand“, en „Seven Brides for Seven Brothers“ og en „Elena og Mændene“ — film, der i lige så høj grad som *Zavattinis* er „af værdi for menneskeheden“.

„Elena og Mændene“ er en burlesk *fantaisie musicale* om kunsten at leve. Den er Jean Renoirs lag-

rede, gode, varme visdom. Den er en af hans bedste film, måske hans bedste. Den er meget stærkt stiliseret og dog så menneskelig. Den er tolerancen ført ud i sin yderste konsekvens, og dens evangelium er kærligheden. Den er en lykkelig „La Règle du Jeu“, hvem skulle have troet det muligt? Den skal ses flere gange, første gang er intellektet for engageret i at udrede den komplicerede handling, anden gang ser man ubesværet det hele og når til den fulde nydelse.

Hovedpersonen er Elena, hvis rolle er et fund til *Ingrid Bergman*, for hvem er bedre egnet til at give udtryk for den „rene“, ikke særlig sensuelle kærlighed, den polske fyrstinde føler at måtte uddele (margueriterne er dens symbol, og netop denne blomst er valgt med kunstnerisk sikkerhed) til mænd, der har brug for inspiration: Den selvlade komponist, den vaklende general og politiker (en „musicaliseret“ *Boulanger*). Med smuk logik i det for det naive blik improviserede rod er det til slut manden uden mission, den epikuræiske dandy, dovenskabstilbederen, som hun til slut skænker den mere menneskelige og „urene“ kærlighed. På en hemmelighedsfuld måde dukker motivet „Trolldmandens lærling“ op midt i det hele, og det er nok meningen, at hun bliver fanget i sit eget spil, da margueriten til slut falder på gulvet. På lignende måde som Renoir selv er blevet fanget af den kærlighed, der trods det missionerende, satiriske var i „La Règle du Jeu“. Man kan hævde, at medens Renoir i „La Règle du Jeu“ var trolldmanden, er han nu sit eget trollders lærling, og margueriten på gulvet fortæller både, at Elena og Renoir har opgivet missionerne eller rettere sagt, at de største af alle missioner — elskovens og livskunstens budskaber — har besejret dem. At Elena har fundet den „urene“, personlige kærlighed, understreges ved, at slutningsoptrinet udspilles på et lyrisk opfattet bordel, bordellet som det burde være. Det understreges yderligere af zigøjnernes visdom (udtrykt både af deres chef og af deres smukke unge diva): Snak først pigen efter munden og bliv så mand i huset! Renoir er *jordisk*, en materialismens poet.

Der er en intim sammenhæng mellem kunsten at leve og det politiske. Osten og rødvinen, omfavnelser af kvinden, glæden er det sikreste bolværk mod magtmisbruget, diktaturet. Kommunisten i *Anouilh*s nye stykke — *le pauvre Bitos* — har brugt det meste af sit liv til at undsige glæden, hans politiske standpunkt er i nær forbindelse med hans manglende evne til at bringe glæde og nyde. Generalen i „Elena og Mændene“ bliver aldrig nogen Hitler, for som franskmænd er han klog nok til at foretrække at stikke af med sin elskerinde i zigøjnerdragt frem for at marchere mod Paris. Og boulangisterne opgiver det hele i hyggeligt samvær med pigerne fra Rosa la Roses bordel. Tankegangen er så fjern fra tysk (og nordisk) mentalitet, at filmen næsten virker bevidst antitysk. Man mindes iøvrigt også *Clairs* forargelse over, at russerne, der ganske vist holdt af „Den store Manøvre“, spurgte ham, hvorfor han ikke behandlede et mere seriøst problem end kærligheden. Men kærligheden er i hvert fald bag det burleske i „Elena og Mændene“ noget overordentlig alvorligt: Den *civiliserer*, den tilintetgør den politiske fanatisme, den politiske neurose.

Erik Ulrichsen.



„Elena og Mændene“. Fra venstre: Jacques Jouanneau, Ingrid Bergman, Jean Marais og Magali Noël.

De medvirkende

Theodor Christensen, der er noget midt imellem en *grand old man* og en *enfant terrible*, udtaler sig personligt og frit i sin i dette nummer startede serie „Det søgende Øje“ — redaktionen er ikke nødvendigvis enig i alle hans betragtninger.

Marguerite Engberg, der er specialist i den tidlige danske stumfilm, har for Det Danske Filmmuseum interviewet en række af filmens pionerer herhjemme.

J. B. Priestley, der også er berømt herhjemme som romanforfatter og dramatiker, studerer ivrigt den folkelige kultur, som han skriver om bl. a. i „The New Statesman and Nation“.

Bjørn Rasmussen arbejder i øjeblikket på en film-doktorafhandling og på en ny udgave af „Filmens Hvem Hvad Hvor“.

Vibeke Brodersen — vor londonkorrespondent — har tidligere været ansat på Det Danske Filmmuseum. I øjeblikket arbejder hun for BBC i London.

Børge Trolle, der tidligere i „Kosmorama“ har skrevet om tjekkisk film, er den fineste danske kender af moderne østeuropæisk film.

Ib Monty, der i år blev mag. art. i sammenlignende litteraturhistorie, har for „Hasselbalchs Kulturbibliotek“ redigeret *Leonardo da Vincis* „Optegnelser“.

J. F. Aranda, der har udarbejdet *Buñuel*-indexet (det første komplette, der findes), vil være vore læsere bekendt fra artiklen om *Berlanga* i „Kosmorama 19“. Han besøgte for tiden Danmark. Aranda oplyser, at vi i „Kosmorama 20“ fortolkede „En Cyklists Død“ forkert; hovedpersonen kæmpede ikke *mod* Franco, men *for* ham. Bl. a. derfor føler han skyld.

Fra Filmmuseets plakatsamling

Det Danske Filmmuseum har modtaget en kopi af *Erich von Stroheims* berømte værk „Greed“ (dansk titel: „Guld“) fra 1923, og i den anledning bringer vi her en reproduktion af den danske plakatsamling, der i sin tid reklamerede for filmen. At dømme efter strengen er den af *Sven Brasch*, der dengang hyppigt tegnede filmplakater. Portrættet er af *Gibson Gowland* som *McTeague* (filmen er bygget over *Frank Norris'* roman „McTeague“).

Blandt de øvrige medvirkende er *Jean Hersholt* (som den gridske og misundelige *Marcus Schooler*), der døde den 2. juni i år, *Zazu Pitts*, *Dale Fuller* og *Chester Conklin*.

Stroheims mesterværk, der som bekendt i originalversionen var betydeligt længere end i den udsendte udgave, vil blive vist af Det Danske Filmmuseum, men det er endnu ikke afgjort hvornår.



Filmindex XIX

BUÑUEL AF J. F. Aranda

Mauprat. Frankrig 1926. I: Jean Epstein. Instruktør-assistent: Luís Buñuel. Manus.: Efter roman af George Sand. Foto: Duverger. Medv.: Sandra Milowanoff, Maurice Schutz, Nino Constantini, René Ferté. Prod.: Films Jean Epstein.

La Sirène des Tropiques (?) og andre „Chansons Filmées“. Frankrig 1926. I: Jean Epstein. Instruktør-assistent: Luís Buñuel. Medv. Josephine Baker. Prod.: Films Jean Epstein (?).

La Chute de la Maison Usber. Frankrig. 1928. I: Jean Epstein. Instruktør-assistent: Luís Buñuel og Maurice Moriat. Manus.: Efter Edgar Allan Poe. Foto: Georges Lucas, Jean Lucas og Hebert. Medv.: Jean Debucourt, Marguerite Abel-Gance, Charles Lamy. Prod.: Films Jean Epstein.

Un Chien Andalou. Frankrig 1928. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og Salvador Dalí. Foto: Duverger. Musik: „Tristan og Isolde“. Medv.: Luís Buñuel, Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Salvador Dalí, Jaume Miravittles. Prod.: Luís Buñuel og Salvador Dalí.

L'Âge d'Or. Frankrig og Spanien 1930. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og Salvador Dalí. Foto: Jacques Brunius og Claude Heyman. Musik: Wagner, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Debussy m. fl. Medv.: Lya Lys, Gaston Modot, Max Ernst, Caridad de LaBoderque. Prod.: Vicomptes de Noailles og Buñuels moder.

Las Hurdes. Spanien 1932. I: Luís Buñuel. Instruktør-assistent: Rafael Sánchez Ventura og Pierre Unik. Manus.: Luís Buñuel og Pierre Unik. Foto: Elie Lotar. Prod.: Luís Buñuel og Ramón Acín.

Le Haut de Hurlevent. Frankrig 1933. Manus.: Luís Buñuel efter „Stormfulde Højder“ af Emily Brontë. Ikke fuldført.

La Hija de Juan Simón. Spanien 1935. I: Luís Buñuel. Manus.: Nemesio M. Sobrevilla. Foto: José M^a Beltrán. Musik: Daniel Montorio og Fernando Remacha. Medv.: Angelillo, Pilar Muñoz, Carmen Amaya, Manuel Arbó. Prod.: Filmófono.

Don Quintín el Amargao. Spanien 1935. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel efter skuespil af Carlos Arniches. Foto: José M^a Beltrán. Musik: Jacinto Guerrero. Medv.: Alfonso Muñoz, Ana María Custodio, Luisita Estesio, Fernando Granada. Prod.: Filmófono.

Quien me Quiere a Mí? Spanien 1936. I: Luís Buñuel. Manus.: Pedro Caballero. Foto: José M^a Beltrán. Musik: Fernando Remacha og Juan Tellería. Medv.: Marta Vélaz, Lina Yegros, Mari Tere, Alfredo Flores. Prod.: Filmófono.

Centinela Alerta! Spanien 1935—36. I: Luís Buñuel og Jean Grémillon, udsendt med Grémillon som instruktør. Manus.: Luís Buñuel efter skuespil af Carlos Arniches. Foto: José M^a Beltrán. Musik: Daniel Montorio. Medv.: Angelillo, Ana María Custodio, Luis Heredia, Mari Tere. Prod.: Filmófono.

Madrid 1936 eller *España Leal en Armas*. Spanien 1937. Dokumentarfilm sammenklippet af uge-revyer, 6 „reels“, fremstillet i Frankrig.

Tierra sin Pán. Spanien. 1937. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel. Kommentar: Pierre Unik. Musik: Brahms 4. symfoni. Omredigeret udgave af *Las Hurdes* med tone. Prod.: Braunberger.

Aves Emigratorias, Tejidos Cancerosos (?) m. fl. U.S.A. 1937—41. Dokumentarfilm om agrikultur og hygiejne produceret af Museum of Modern Art, New York, iscenesat, klippet og speaket af Luís Buñuel. Filmen var beregnet til udsendelse i Latin-Amerika.

„Gangster-film“. U.S.A. 1942—47. Helt eller delvis

iscenesat af Luís Buñuel. (L.B. arbejdede som tekniker i W.B.s laboratorier.)

La Casa de Bernarda Alba. Mexico 1947. I: Luís Buñuel. Manus.: efter García Lorcas tragedie. Prod.: Oscar Dancigers. Filmen ikke fuldført.

Gran Casino. Mexico 1948. I: Luís Buñuel. Medv.: Libertad Lamarque, Jorge Negrete.

El Gran Calavera. Mexico 1949. I: Luís Buñuel og Fernando Soler. Manus.: Efter stykke af Adolfo Torrado. Foto: Ezequiel Carrasco. Musik: Manuel Esperón. Medv.: Fernando Soler, Charito Granados, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Griffel. Prod.: Fernando Soler.

Los Olvidados. „Fortabt Ungdom“. Mexico 1950. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel, Luís Alcoriza, Oscar Dancigers. Foto: Gabriel Figueroa. Musik: Rodolfo Halffter. Medv.: Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Estela Inda, Roberto Cobo. Prod.: Ultramar-films, Oscar Dancigers.

Susana. Mexico 1951. I: Luís Buñuel. Manus.: Manuel Reachí. Foto: José Ortiz Ramos. Musik: Raul Lavista. Medv.: Rosita Quintana, Victor Manuel Mendoza, Fernando Soler. Prod.: Internacional Cinematográfica, Manuel Reachí.

Don Quintín el Amargao. Mexico 1951. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel efter skuespil af Carlos Arniches. Medv.: Fernando Soler. Ny version af filmen fra 1935. Blev ikke til noget.

Subida al Cielo. Mexico 1952. I: Luís Buñuel. Manus.: Manuel Altolaguirre. Foto: Alex Phillips. Musik: Gustavo Pittaluga. Medv.: Lilia Prado, Carmelita Gonzalez, Esteban Marquez. Prod.: Manuel Altolaguirre.

El Bruto. Mexico 1953. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og Luís Alcoriza. Foto: Agustín Jimenez. Musik: Rafael Larista. Medv.: Pedro Armendariz, Katy Jurado, Andres Soler, Rosita Arena. Prod.: Internacional Cinematográfica.

El. Mexico 1953. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og Luís Alcoriza. Foto: Gabriel Figueroa. Musik: Luís Hernández Butón. Medv.: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristain, José Pidal. Prod.: Estudios Cinematográficos Tepeyac, Oscar Dancigers.

Abismos de Pasión. Mexico 1953. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel, Julio Alejandro, Dino Maiuri efter „Stormfulde Højder“ af Emily Brontë. Foto: Agustín Jimenez. Musik: „Tristan og Isolde“ bearbejdet af Raul Lavista. Medv.: Irasema Dillian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso. Prod.: Oscar Dancigers.

Las Aventuras de Robinson Crusoe/The Adventures of Robinson Crusoe. „Robinson Crusoe“. Mexico 1953. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og Felipe Roll. Foto: Alex Phillips (Pathécolor). Musik: Anthony Collins. Medv.: Dan O'Herlihy, James Fernández, Felipe de Alba, Chel López. Prod.: Estudios Cinematográficos del Tepeyac, Oscar Dancigers og Henry F. Ehrlich.

La Ilusión Viaja en Tranvía. Mexico 1954. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og José Revueltas. Medv.: Lilia Prado, Carlos Navarro. Prod.: Clase Film.

El Río y la Muerte. Mexico 1954. I: Luís Buñuel.

La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz. Mexico 1955. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og E. Ugarte Pages efter roman af Rodolfo Usigli „Ensayo de un crimen“. Foto: Augustín Jimenez. Musik: Jorge Pérez. Medv.: Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Ariadna Welter.

Cela s'appelle l'Aurore. Frankrig 1955. I: Luís Buñuel. Manus.: Jean Ferry og Luís Buñuel efter roman af Emmanuel Roblès. Foto: Robert Le Febvre. Musik: Kosma. Medv.: Georges Marchal, Lucia Bosé, Gaston Modot, Gianni Esposito. Prod.: Les Films Marceau, Laetitia Films.

La Mort en ce Jardin/La Muerte en este Jardín. Frankrig 1956. I: Luís Buñuel. Manus.: Luís Buñuel og Luís Alcoriza. Foto: Georges Stahl. Musik: Paul Misraiki. Medv.: Simone Signoret, Charles Vanel, Georges Marchal, Michel Piccoli. Prod.: Dismagé og Tepeyac.

La femme et le Pantin. 1956—57. Efter roman af Pierre Louys. (Under forberedelse).