

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



3. ÅRGANG DECEMBER 1956

22

Forsidebilledet: Bibi Andersson og Nils Poppe i Ingmar Bergmans nye film for „Svensk Filmindustri“: „Det sjunde inseglet“. Handlingen foregår i middelalderen. Det er første gang, Poppe og Bergman arbejder sammen.

INDHOLD

Nordisk film	74
Nye billeder fra Spanien ved <i>J. F. Aranda</i>	75
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i>	76
Akademikeren og drømme- fabrikken af <i>Rune Waldekrantz</i>	78
Den finske films personlig- heder af <i>Aito Mäkinen</i>	83
Bristede forhåbninger („50 Aar i Dansk Film“) af <i>Werner Pedersen</i>	86
Læserbreve	88
<i>Filmanmeldelser:</i>	
„Krapyl“ og „Jernbanemanden“ af <i>Ib Monty</i>	89
„Gervaise“ og „Nødraab fra Havet“ af <i>Erik Ulrichsen</i>	90
Fra Filmmuseets plakatsamling. 91	
Filmindex XX (<i>Erik Aaes</i>) og tilføjelser til index XIX	92

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. Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:
A. W. HENNINGSEN

Dette nummer handler først og fremmest om nordisk film. Forsiden fortæller, at *Ingmar Bergman* fortsat eksperimenterer, *Theodor Christensen* analyserer „Qivitoq“ af *Erik Balting*, *Rune Waldekrantz* viser, at en nordisk produktionschef ikke behøver at nærme sig værdinihilismen, den finske films bestræbelser behandles, „Nordisk“s jubilæumsbog anmeldes, og på bagsiden bringes et index over de film, *Erik Aaes* har været med til at give form — Aaes er en af de meget få danske filmmænd, der har gjort sig gældende internationalt.

Hvilke konklusioner kan drages af dette materiale? Først og fremmest: Der opnås ikke de betydelige resultater, om en national filmproduktion er „sig selv nok“. Kvalitet og internationalitet er intimt forbundne i filmens verden. Visse udmærkede forfattere kan vanskeligt omlantes til andre sprog; filmen er i højere grad international. En af de bedste moderne nordiske film, „Frøken Julie“, blev — som det fremgår af Waldekrantz's artikel — skabt med direkte henblik på det internationale marked. Men samtidig var den højst national.

Svensk film har forsøgt at vise vejen. Det nationale særpræg dyrkes med en vedholdenhed, der leder tanken hen på *Sjöströms* og *Stillers* også på een gang nationale og internationale indsatser — der er næppe nogen tvivl om, at svenskerne har lært af det historiske eksempel. I Danmark er vi imidlertid så uheldige, at vi ikke kan lære meget af vor storhedstid: Den faldt i årene før filmens modning til en kunstart. Men selv om vi havde haft senere traditioner, som det var værd at lære af for at nå til en international standard, kan man ikke være sikker på, at de ville blive brugt. Der mangler *bonnet ambition*, *intellektuelt snobberi*, *selvbevidsthed* og *tillid til egne eners* i dansk film. Storhedstidens endeligt og talefilmens gennembrud fik danske filmfolk til at tro, at det lille lands filminternationalitet var forbi — udviklingen i de senere år har modbevist denne tro. Den nødvendige nyorientering har tydeligvis fundet sted i Sverige, i nogen grad i Norge (anvendelsen af udenlandske instruktører, de ofte udmærkede co-produktioner), i mindre grad i Finland og Danmark.

Mirakel-
svindlerne i
Berlangas nye
film „Los
Jueves,
Milagro!“



NYE BILLEDER fra Spanien af J. F. ARANDA

DEN GAMLE GENERATION (de instruktører, der begyndte deres karriere før den spanske borgerkrigs udbrud) er ved at gå i opløsning. *J. L. Sáenz de Heredia*, der i fyrrerne blev hyldet som det store navn, iscenesatte i 1955 en vulgær komisk episode-film „Historias de la Radio“ og filmer i øjeblikket sit teaterstykke „Faustina“ fra 1941. *Rafael Gil*, den anden statsprotegerede instruktør fra samme periode, er ved at være færdig med en ny version af sin bedste film, „Huella de Luz“ (1942), som var en poetisk, uprætentiøs komedie, der nu får pomp og pragt.

GENERATIONEN MELLEM DEN GAMLE OG DEN NYE: *Antonio del Amo*, som er en udmærket lærer og teoretiker ved filminstituttet IIEC, og som har skrevet nogle skuespil, der ambitionerede at være på højde med *García Lorcas*, deriblandt „Sierra Maldita“, arbejder for tiden på „El Sol Sale Todos Los Días“ med den interessante stjerne *Marisa de Leza* — *Maeso*, der også er en kompetent IIEC-lærer, og som har iscenesat en lidet overbevisende „El Alcalde de Zalamea“ (efter *Calderons* drama), forbereder „El Rey Baltasar“ efter manuskript af *Leonardo Martín*, der sammen med *Berlanga* skrev manuskriptet til „Calabuch“. *Ladislao Vajda*, der har skrevet ca. 30 lette komedier og operetter, kom pludselig noget længere med „Marcelino“. Han har også opnået betydelig succes med „Mi Tío Jacinto“, der ikke er så charmerende som „Marcelino“, men bedre.

DEN NYE GENERATION: *Nieves Condes*, som i „Condenados“ lancerede en ængstelig, men sund neorealisme, har svigtet med nogle forlorne polemiske melodramer („Los Peces Rojos“, 1955 — „Todos Somos Necesarios“, 1956) og forbereder „La Chica del Parador“. *Rovira Beletas* „Familia Provisional“ (manuskript af *Berlanga*, se artiklen om denne i „Kosmorama 19“) er endnu ikke blevet vist; det er derimod et dårligt kommercielt drama fra hans hånd. *José María Forqué*, en overspændt ung intellektuel, er — efter at have iscenesat nogle forvirrede, men bizarre film — faldet til ro med „Embajada en el Infierno“, en antirussisk film med et udsøgt dårligt manuskript. *Pedro Lazaga*, der gav løfter med „Cuerda de Presos“, er ikke kommet videre. *Ardavin*, der har begået dygtige thrillere i *Siodmak*-stilen, er ved at være færdig med „La Puerta Estaba Abierta“. Efter sin store succes med „Calabuch“ („Professoren holder Fridag“) er *L. G. Berlanga* netop blevet færdig med „Los Jueves, Milagro!“ (omtalt som „Miraklet“ i „Kosmorama 19“). Denne film er mere gennemarbejdet end de tidligere, men ejer også deres spontaneitet. Der er dog måske en fare for, at *Berlanga* vil bukke under for det utopiske og irrelle. *J. A. Bardem* har med „Calle Mayor“ skabt sin mest modne film. Det er nu meningen, at han skal arbejde i Frankrig, og han forbereder en film om olivenplukkernes liv.



DET SØGENDE ØJE af Theodor Christensen

Da den sovjetiske filminstruktør *Dziga Vertov* for mere end en menneskealder siden forkyndte kinoøjet, det søgende kameraøje, som filmkunstens værktøj og radar, dens lange arm og primære inspiration, anlagde og indledte han en synsmåde, som forholdsvis hurtigt måtte slå over i sin modsætning. Den tilfældige registren gennem kameralinsen, som først senere, i montagearbejdet ordnende, systematiserende, syntetiserende omstøbning blev forvandlet til en kunstnerisk helhed, havde noget tillukkende over sig. Det var en proces, som begyndte med at holde alle muligheder åbne. Hvad kunne kameraet ikke nå at indfange? Alt, betydningsløst og væsentligt mellem hinanden. Sorteringen kom senere, og selve optagelsen var ikke hæmmet af nogen forhåndsindstilling om, at dette havde man brug for, hint kunne man lade ligge. Alligevel viste det sig hurtigt, at metoden var snævert begrænset. En film begynder man ikke at lave ved klippebordet, tilblivelsen begynder før optagelsen. Der må vælges mellem stoffets muligheder, nogle må tilsidesættes. Vist forsømmer man en del af virkeligheden, men kun på den måde skaber man linie, retning, drama. Selv de mest yderliggående blandt de impressionistiske filmdokumentarister — hvoraf nogle kaldte sig expressionister — gik ud fra en plan, et helheds-syn. *Eisenstein*, *Ruttman*, *Basil Wright*, selv *Flaberty*. Hvor meget af planen, der stod på papiret, er underordnet. De sejlede i al fald efter kompas. Derigennem blev de stamfædre til den moderne dokumentarfilm (den blomstrende, ikke den degenererede) og såmænd også til neorealismen. En frugtbar balance mellem plan og idé på den ene side og frit søgende kamera på den anden førte til den sande dokumentariske filmform (som strækker sig langt ind i spillefilmen), og som Eisenstein med berettiget selvfølelse kunne definere ved en karakteristik af „Potemkin“: Den er undfanget som og ser ud som reportage, men den fungerer som et drama.

Det modsatte kan også lade sig gøre. Det kom man til at tænke på ved Nordisk Films jubilæum. Jeg sigter ikke til den tilbageskuende aktivitet, som i rigt mål blev udfoldet ved denne lejlighed. Ikke til den i flere afsnit oplysende jubilæumsbog. Ikke til radioens samtalerække om, hvordan man kom til filmen i begyndelsen af århundredet. (Det så ud som en tilfældighed, men udviklede sig til et drama!) Ikke til den påkrævede og i høj grad berettigede nyvurdering af *Ole Palsbo* som instruktør, foretaget af *Bent Petersen* i „Social-Demokraten“'s kronik. Jeg tænker på det nye, man rykkede frem med på selve jubilæumsdagen, filmen „Qivitoq“. Filmens instruktør, *Erik Balling*, har i et interview i „Information“ oprullet visse folkelige perspektiver for Nordisk Films fremtidsproduktion. *Bjørn Rasmussen* har forlængst i radioen efterlyst et dementi eller i det mindste en rettelse af de misforståelser, som man måtte gå ud fra, det indeholdt. Og han fik det, men det må stadig undre, at *Erik Balling*, som i 1947 angreb dokumentarfilminstruktørerne for ikke at have noget på hjerte („Dansk Filmforbunds Bulletin“), i 1956 forsvarede *Asa's* serielinie med folkelige film.

Men sådan er han jo ikke, *Erik Balling*, vel? Man kan mene meget om hans tidligere lystspil, men jeg mindes i al fald et sted, hvor han havde noget på hjerte; det var i skildringen af den skinhellige missionsmand i „Adam og Eva“. Han var, som læseren formodentlig husker, den første indehaver af den uartige bog, der vandrer gennem filmen og trækker handlingens røde spor efter sig.

Da jeg ikke havde set „Qivitoq“ ved premieren, gik jeg i biografen for fra selve lærredet at få det påkrævede dementi af interviewet i „Information“. Der blev jeg narret. For det var et fulgyldigt eksempel på det, jeg kaldte det modsatte: En film der var undfanget som og ser ud som et drama, men fungerer som reportage. Det folkelige manglede

heller ikke. Filmen handlede om mennesker og deres problemer, men ikke så få steder var de forgrovet indtil tegneserieagtig ukendelighed. *Poul Reichhardt* var drevet frem til tølperagtige eksplosioner af dårlige manerer, hvorved hele kærlighedsforholdet mellem ham og *Astrid Villaume* blev placeret på et meget jævnt folkekomedieplan. *Gunnar Laurings* faderlige kolonibestyrer var en fremmed i omgivelserne, og i det hele taget var danskernes venlige nedladdenhed overfor grønlænderne et irritant, som tilskueren kun en gang imellem fik bugt med: I nogle glimrende scener mellem Poul Reichhardt og Pavia, i den varm-hjertede replik om, at grønlænderne kalder deres land for *menneskenes* land. Men hoveddramatet var mellem danskerne og havde kun i negativ forstand noget med Grønland at gøre. Drama er måske også for stærkt et ord, jeg sigter til de forlovelses- og ægteskabsforlis, der blev trukket som grove streger hen over det grønlandske landskab, fra kolonihus til kolonihus. Landskabet ville ikke rigtigt spille med, trods et fremragende kameraarbejde. Det skyldes bl. a. at den stump dramatik, som virkelig havde rod i Grønland — fjeldgængere — mislykkedes. Jeg har sjældent set et så dårligt klippet stykke dokumentarfilm som forfølgelsen over isfjeldet. Bræen kælvende i langsommelige indstillinger, der holdt tempoet tilbage, mens tilskueren ønskede at komme videre, lade Pavia få forspring, vinde ind på ham, buse ind i katastrofen, hvor Pavia nødsages til at komme Poul Reichhardt til hjælp. Det kan gøres, hvis rytmen i billedrækken følger en kvotientrække, Erik Balling. En differensrække gør det ikke. Og skal der være døde stop, må de indgå i handlingen, tilskuerens hjerte skal stå stille. Det er ikke nok, at bræen kælver og sætter en flodbølge i gang.

*

Om publikum var tilfreds med filmen som helhed, ved jeg ikke. Men det folkelige var i al fald til stede. Måske føler man sig ikke fristet til at fortsætte med en serie fra Grønland, men i princippet er der intet i vejen for det. Den ny linie, som Erik Balling bebudede i sit interview, er allerede lagt.

Ret skal være ret. Det var først og fremmest *Leck Fischers* manuskript, som påførte filmen denne uheldsvangre blanding af folkelige spille-scener og god gammeldags „naturfilm“. Ad-

skillige steder, hvor der var mulighed for noget andet, fik instruktøren handlingen til at gro frem af miljø og situation. Kaffemikken og dansen er et eksempel. *Sv. E. Tarps* musik lod os ane et større drama, end det vi fik at se, og af og til kunne ordet også gribe, især når det blev viderebefordret ad mekanisk vej. Radiosamtalerne og den kontrapunktiske anvendelse af dem gav filmisk skub i handlingen. Der var kun få, som talte, flere lyttede, situationer og spænding blev skabt.

*

Ordet har en vældig, mere eller mindre udforsket indflydelse på film. Det findes i filmen som replikker og kommentarer. Det er til før filmen, som manuskript. Vi kender ordets billedskabende og lyd-associerende kraft fra litteraturen — gennem indirekte fremstillingsform, sammensatte og malende adjektivformer, nedbrydning af sætningsbygningen, præsensformer, der virker som regianvisninger, og imperativ. Jeg kommer tilbage til det i en senere artikel. Her er det tilstrækkeligt at slå fast, hvor meget ordet betyder på manuskriptstadiet. Et filmmanuskript skal være fantasistøttende, levende litteratur. Det henvender sig kun til et fåtal af læsere; først og sidst en films skabere. (Jeg tænker ikke på dialogen, men alt det øvrige). Derfor skal læsningen af manuskriptet kunne inspirere og drive til filmisk handling. Det skal både være „godt skrevet“, og der skal være filmisk valuta for ordene, deres billedskabende værdi skal være ægte.

*

Hørt tusind gange under optagelser til dokumentarfilm — af en tilskuer eller en, som i forbifarten har medvirket i en optagelse:

„Er det kun sådan reklamefilm, De laver? Laver De ikke rigtige film?“

Man prøver at svare med en seriøs udredning af forskellen mellem reklamefilm og dokumentarfilm. Af og til er den desværre kun hårfin, men mange gange synes man dog, den skulle være iøjnefaldende nok. I de fleste tilfælde er ordene spildt. Modparten konkluderer:

„Jamen, De laver altså ikke rigtige film.“

En enkelt gang har jeg forsøgt mig med dette svar:

„Nej, det gør jeg vel ikke. Men hvem gør for resten det?“



RUNE WALDEKRANZ

Akademikeren og drømmefabrikken

Den 20. oktober holdt *Rune Waldekrantz* et foredrag med titlen „Akademikeren og drømmefabrikken“ i Studenterforeningen i København. Vi bringer her den sidste del af foredraget, i hvilken Waldekrantz åbenhjertigt fortæller om sin virksomhed som produktionschef.

I sin roman „Violen fra Prateren“ lader *Christopher Isherwood* en af hovedpersonerne, den østtyske instruktør *Friedrich Bergmann*, sammenfatte sine indtryk af livet bag filmens kulisser i følgende ord:

„Et moderne filmstudio er nemlig i virkeligheden et stykke sekstende århundrede. Der ser man, hvad Shakespeare så: Tyrannens absolute magt, hoffolkene, smigrerne, narrene, de snedige, ærgerrige intriganter. Der er fantastisk skønne kvinder, der er udelige favoritter. Der er store mænd, som pludselig falder i unåde. Der trives den afsindigste ødselhed side om side med forbløffende nærighed i

spørgsmål om nogle få pence. Der udfoldes enorm, forloren pragt, og bag dekorationerne skjules smuds og skarn. Der er uhyre planer, som intet bliver til på grund af luner. Der er hemmeligheder, som alle kender, og ingen taler om. Der er oven i købet to, tre hæderlige rådgivere. Det er hofnarrene, som former deres dybeste visdom i ordspil af skræk for at blive taget alvorligt. De skærer grimasser, river sig i håret, når de er alene, og græder.”

Digteren *Isherwood* skildrer et engelsk filmateljé, men filmateljéer er ens over hele verden. Forskellene er mest et spørgsmål om proportioner. *Isherwood* har ret i, at filmateljéret er et dramatisk miljø. Mange gange mere dramatisk og spændende end de film, der indspilles i det. Trods dette synes jeg dog, at *Isherwood* har gjort sig skyldig i et fejlsyn. Magtlyst og vilkårlighed er noget, man lige så ofte kan finde i et bureaukratisk departement eller på et hvilket som helst forretningskontor, ja endog i en akademisk forening. Det er en almenmenneskelig foreteelse, som desværre hverken er begrænset til renaissanceen eller filmateljéret. Jeg indrømmer gerne, at mange af filmens erhverv hører til de livsfarlige. Ingen instruktør, skuespiller eller producent er mere værd end sin sidste film. For mit vedkommende har filmen indtil nu kun

i een forbindelse fået mig til at tænke på renaissanceen, jeg sigter til mit samarbejde med *Anders Sandrew*. I mine øjne har *Anders Sandrew* en slående lighed med *Lorenzo il Magnifico*, han er også en farverig, tolerant og generøs natur.

Men for at opnå rigtig succes med et så vanskeligt job som producentens, skal man nok helst have en serie af fremragende lodser på stamtavlen. En sådan arv kan jeg ikke prale med. Men jeg vil tro, at *Anders Sandrew* kan; han stammer fra Roslagen. Men selv om man er produktionschef hos en *Lorenzo di Medici* og ikke en *Borgia*, så hører dette hverv alligevel til de mindst misundelsesværdige inden for filmbranchen. Hvis en film mislykkes eller lad os bare sige ikke lykkes så godt, så er produktionschefen den naturlige syndebuk, for han har haft overopsyn med

filmen fra ideen til premieren. Han kan almindeligvis ikke skyde ansvaret fra sig, end ikke over på instruktøren, eftersom denne jo også er valgt af ham. I de fleste tilfælde er det jo også produktionschefen — repertoirechefen — som har været med til at give ideen til filmen. Men når filmen er færdig, skal produktionschefen ikke blot stå til ansvar for sin egen dumhed, men vel at mærke også for den samlede talentløshed under hele indspilningen. *Ben Hecht* har i et bittert øjeblik sagt, at en film aldrig bliver bedre end de dumme af dem, der har haft med filmens tilblivelse at gøre. I følge Hecht er denne i de fleste tilfælde identisk med produktionschefen, men det *kan* også ske, at han er filmens instruktør, forfatter eller stjerne. Filmproducentens succes beror udelukkende på hans evne til at samarbejde med sine medarbejdere. Han må vise dem sand forståelse og respekt, samtidig med at han hele tiden holder en vis kritisk afstand fra det projekt, han er så lidenskabeligt engageret i. Producenten er en selvvalgt repræsentant for publikum, han er den første, der skal veje resultatet af de skabende møder mellem instruktøren og skuespillerne. Han er et stykke lakmuspapir, som man kræver skal give en ufejlbarlig reaktion, både som publikummer og kunstkritiker. Producenten må altid være en dobbeltnatur, eje et janusansigt. Han skal på samme tid være kritiker og inspirator, en naiv sjæl og en intellektuel — og netop derfor har akademikeren sin chance. For instruktøren skal han være et skjold mod alle uvedkommende irritationsmomenter og hensyn. Samtidig skal han være finansierens pålidelige ombudsmand, der omhyggeligt passer på, at de betroede midler ikke bortødsles på letsindig vis.

I samarbejdet med instruktørerne plejer jeg altid at lægge særlig vægt på rollebesætningen. At et manuskript ofte ikke er så perfekt, som man kunne ønske sig det, det *kan* undskyldes, fordi mangelen på gode manuskriptforfattere er så følelig og så ubodelig. Men at rollerne i en film er dårligt eller vilkårligt besat er det svære at bære over med, eftersom antallet af gode skuespillere er ret stort hos os, lad så være at de bedste udnyttes for meget. Det er min erfaring, at det aldrig er heldigt at en instruktør, hvor genial han end måtte være, alene svarer for rollebesætningen. Fire øjne ser

bedre end to. Under praktisk taget hver eneste indspilning må producenten gribe ind i instruktørens fri- og rettigheder. Produktionschefen er en rådgiver med diktatorisk magt, men for det meste er han klog nok til at lade magten forblive et symbol, han er en rådgiver, som udmærket kan indse, at han helt er afhængig af sin instruktør, som jo alligevel i sidste instans altid er den, der giver filmen dens stil, dens atmosfære, dens ansigt. Men alle instruktører — ikke mindst de geniale — behøver modstand — venlig modstand. Instruktører kan komme med de mest overraskende forslag.

Desværre lader det sig ikke altid gøre at gribe ind i instruktørens fri- og rettigheder. Allerede i løbet af de første dage af indspilningen af „Barabbas“ fik filmen et forkert anslag — det drejede sig om scenerne i skørgernes hus og den fedes rolle. *Sif Ruud* gav i denne en altfor bogstavelig grov og fuldstændig usensuel tolkning af skøgen. Desværre var det ganske umuligt at tage scenerne om med en anden i rollen, eftersom de andre skuespilleres tid var stærkt optaget. Det er jo desværre således, især inden for svensk film, at skuespillerne ofte må dele sig mellem flere indspilninger. Det kan hænde, at en skuespiller på samme tid medvirker i to eller tre film. Samarbejdet mellem de rivaliserende filmselskaber i Sverige er så ideelt, at det kunne tjene som mønster for FN. Men uden dette samarbejde ville vi formentlig hurtigt ruinere hinanden i slagsmålet om skuespillerne.

Det er indlysende, at det ikke er let at beslutte sig til at forlange et helt scenekompleks taget om. Store summer står på spil — ikke udelukkende instruktørens prestige. Dette er uophørligt producentens dilemma. Man ville gerne tage flere scener om, ja hele sekvenser — men de økonomiske ressourcer strækker ikke til. I små lande arbejder filmen i sparsommelighedens kolde atmosfære, og hver fordyrelse kan blive skæbnesvanger. Med misundelse tænker vi på malerne og forfatterne, som bare kan tilintetgøre deres arbejder, når de mislykkes, og så begynde forfra igen. Det er usædvanligt, at instruktøren og producenten har samme syn på, hvordan en idé skal få sin rette form i filmen. Forskellen kan være et spørgsmål om nuancer — men netop disse nuancer kan bevirke, at filmen enten bliver en

succes eller en fiasko. Hvad angår „Barabbas“, så var planen den, at filmen skulle være i neorealitisk stil, iscenesættes enkelt, med en slags moderne tidløshed, uden skæg, masker og påfaldende kostumering. Den blev noget ganske andet. Den fede blev ikke symbolet på kødets tillokkelse, ikke en *Sophia Loren* men en Sif Ruud, *Pär Lagerkvists* naivistisk enkle fortællestil blev en monumentalskildring à la opera. Jeg nævner ikke dette for at forsøge at fralægge mig ansvaret for den største økonomiske fiasko i nordisk filmhistorie. Efter succes'en med „Frøken Julie“ havde vi planer om at fortsætte samarbejdet med *Sjöberg* i en indspilning, som tog sigte på verdensmarkedet. Vi diskuterede alvorligt tanken om at indspille *Eugene O'Neills* „Anna Christie“ med *Anita Björk*, en rolle som lå usædvanligt fint for hende. Desværre viste det sig at „Metro-Goldwyn-Mayer“ allerede ejede filmrettighederne. Jeg havde tidligere — allerede i 1949 — forhandlet med *Pär Lagerkvist* om at lave en film over hans skuespil „Mannen utan själ“. Det krigsarrede nutidsmenneskes rodløshed og længsel efter en tro, et ideal, kom fint til udtryk i Lagerkvists ekspressionistiske stykke, men samme tema inspirerede også til „Barabbas“, en bog som blev en verdenssucces.

Efter krigen havde jeg givet *Hampe Faustman* den opgave at lave en trilogi af socialt bevidste, tidsnære film, „Lars Hård“, „Främmande hamn“ og „Tattarblod“, den sidstnævnte en film om Sveriges sidestykke til negerproblemet. Jeg vil ikke benægte, at disse film var inspirerede af den italienske neorealisme, men dermed hørte ligheden også op. Den tunge svenske socialrealisme gjorde dem mindre egnede til eksport. *Hampe Faustman* var meget interesseret i „Mannen utan själ“ — *George Fant* skulle have spillet hovedrollen her, ligesom han gjorde det i „Lars Hård“ og „Främmande hamn“. Jeg syntes ikke, at *Faustmans* naturalistiske stil passede til Lagerkvists, og projektet blev lagt på hylden. Men det problem, som forekom mig egnet og fængslende for et moderne publikum — det moderne menneskes problem — var udtrykt symbolsk i „Barabbas“. Derfor kom *Sjöberg* ind i billedet, og den neorealitisk linie skulle i stiliseret form have været fortsat i vor produktion med projektet „Barabbas“. Det skyl-

des derfor udelukkende mig, at „Barabbas“ mislykkedes! — det lykkedes mig ikke at overbevise *Sjöberg* om nødvendigheden af at gennemføre den neorealitisk stilisering, som vi fra begyndelsen havde tænkt os. Derfor blev filmen om Barabbas aldrig vedkommende, aldrig tidsnær, hvor strålende enkeltheder den end ejede.

Nogle siger, at „Barabbas“ netop viser faren ved at anbringe akademikere i filmproduktionen. Det er et typisk eksperiment over evne, noget som en ikke-akademiker aldrig ville have givet sig i lag med. En ikke-akademiker ville have vist mere realitetssans, mere ansvar. I drømmefabrikken findes plads til meget — kun ikke til drømme. Men *Mr. Louis B. Mayer*, som ikke kan beskyldes for at være akademisk, sendte sin næstkommanderende til Stockholm udelukkende med den opgave at erhverve filmrettighederne til „Barabbas“ fra os. *Mr. Mayers* udsending skildrede veltalende, hvilken „superproduction in colours“ *Mr. Mayer* ville få ud af „Barabbas“: han ville overvåge indspilningen „in person“. Så hvilken garanti havde vi ikke for at få en fremragende film. Han tilbød os venligt *credits* på foreteksterne. I hovedrollen havde *Mr. Mayer* tænkt sig *Spencer Tracy*. Nogle måneder efter kom *Spencer Tracy* selv til Stockholm og fortalte yderst sympatisk og beskedent om sin store interesse for Lagerkvists bog, den bedste han havde læst. Han havde foræret den til alle sine venner. På det tidspunkt var indspilningen allerede begyndt; *Tracy* så nogle optagelser fra Israel og Rom. Han ønskede os held og lykke og vendte tilbage til Hollywood. Men der kom også tilbud fra *Korda* i London og fra *Lux Film* i Rom, der begge ville filmatisere „Barabbas“.

Den første film jeg producerede var *Rolf Husbergs* „Kan doktorn komma?“, som indspilledes i sommeren 1942. Jeg havde opdaget den engelske dokumentarfilm, som jeg havde helliget et udførligt og beundrende kapitel i „Filmen växer upp“. „Kan doktorn komma?“ var et bevidst forsøg på at overføre noget af dokumentarfilmstilen til svensk film. Lapmarklægen *Einar Wallquist* fortalte instruktøren og mig om nogle dramatiske episoder fra sit liv som læge i et af verdens største lægedistrikter — et distrikt på størrelse med Skåne. På grundlag af denne virkelighed blev

Anita Björk,
Märta Dorff og
Ulf Palme i „Fröken
Julie“, som Rune
Waldekrantz producerede.



filmen lavet. Kun i de to hovedroller benyttede vi kendte skuespillere — *Birgit Tengroth* og *Olof Widgren*; ivoirigt benyttede vi „non-professionisti“ i en udstrækning som ikke var almindelig tidligere i svensk film. Praktisk taget hele filmen blev optaget i autentiske milieuer. „Kan doktorn komma?“ fik en meget fin modtagelse både hos pressen og publikum. Denne film om, hvorledes ambulanceflyet benyttes i de laplandske fjælde, skulle på et tidspunkt, da flyvemaskinen først og fremmest var blevet ødelæggelsens og krigens redskab, vise, at den også kunne bruges i livets og kulturens tjeneste. Gennem sit budskab om betydningen af sammenholdet i de humanitære kræfters tjeneste blev denne film tidsnær og derfor også en film for det store publikum.

Desværre voksede den halvdokumentariske svenske film, som „Kan doktorn komma?“ vilde indvarsle, ikke til noget væsentligt.

Måske beroede dette på at jeg, der netop var blevet producer, mest interesserede mig for at lave en film om *August Strindberg*. Dette stort anlagte projekt lykkedes det aldrig at realisere. Det strandede på umuligheden af at skaffe et tilfredsstillende manuskript. Det var meningen, at *Lars Hanson* skulle spille Strindberg, og at *Olof Molander* skulle stå for instruktionen. Under *Victor Svanbergs* litteraturhistoriske forelæsninger havde jeg pådraget

mig et væld af hævninger. Hævninger anses med rette for kulturskabende. Jeg vovede aldrig at godkende et manuskript til Strindberg-filmen.

Nu er jeg Victor Svanberg dobbelt taknemlig. I 1943 var tiden endnu ikke moden til en Strindbergfilm. Men tanken om at lave en sådan film levede stadig, og syv år senere kunne jeg virkeliggøre den, ganske vist i en anden form — jeg tænker på Alf Sjöbergs „Fröken Julie“. Nogle år tidligere havde jeg — i anledning af 100-årsdagen for Strindbergs fødsel — forhandlet med Sjöberg om en filmatisering af „Tschandala“. Men heller ikke da lykkedes det at få visionen materialiseret.

Kontrakten med Olof Molander om Strindbergfilmen måtte holdes med en anden film. Vi valgte *Viktor Rydbergs* „Fribytaren på Östersjön“, også en stor kostumefilm. „Dramatiska Teaterns“ nuværende chef, *Karl-Ragnar Gjerow*, skrev manuskriptet. Imidlertid måtte også dette projekt opgives. Vanskelighederne ved i krigstid at gennemføre indspilningen af en stor kostumefilm viste sig at være uoverkommelige. I stedet indspillede i foråret 1943 „Jag dräpte“, som tidligere var blevet filmatiseret i Norge, en psykologisk thriller med en temmelig umulig handling. Den er dog værd at huske, fordi *Mai Zetterling* her havde sin første rolle. Jeg havde set Mai Zet-

terling spille Eleonora i „Påsk” på *Calle Fylgares* elevskole, hun spillede rollen med en for en elev sjældent indlevelse — et lysende ansigt og øjne, der var blanke af rigtige tårer. Rollen i „Jag dräpte” var lille, men derfor ikke lettere at besætte. Molander kendte ikke Zetterling, der i mellemtiden var kommet på Dramatens elevskole. Samme efterår spillede hun, skønt hun stadig kun var elev, den kvindelige hovedrolle i Olof Molanders iscenesættelse af *Maxwell Andersons* „The Eve of St. Mark”, og her fik hun sit gennembrud. Jeg nævner ikke dette, for at det skal se ud, som om det var mig, der opdagede Mai Zetterling. Det er min opfattelse, at de virkelige begavelser på en elevskole næppe kan undgå at blive opdaget før eller senere. Hvem der først får øje på dem er ligegyldigt.

I snart femten år har jeg konstant stået over for filmens dilemma: hvordan skal det vulgære kunne undgås, uden at filmproduktionen derfor får et præg af eksklusivitet? *Chaplin* og neorealisterne har givet overbevisende svar på dette spørgsmål. Men deres filmstil kan ikke tillempes til nordisk film. *Chaplin* er et unikt geni, og neorealismens folkelighed er på mange måder fremmed for vort klima. Inden for svensk film er det uden tvivl *Arne Sucksdorff*, der med sine lyriske dokumentarfilm kommer svaret nærmest.

For at en film skal få succes er det ubestrideligt nødvendigt, at man går publikums smag imøde, men man skal også have mod til at forsøge at påvirke den. Individualistens, kunstnerens opfattelse går ofte imod det konventionelle. Det er af modsætningen mellem kollektivets og individualistens smag, det filmiske kunstværk opstår, af spændingen mellem tilsyneladende uforenelige modsætninger.

Svensk film har efter krigen gjort desperate forsøg på at bryde ud af rutinens onde cirkel. I håb om, at erobringen af et udenlandsk marked ville give større kunstnerisk frihed, har *Alf Sjöberg* indspillet „Fröken Julie” og *Ingmar Bergman* „Gycklarnas afton” og „Sommarnattens leende”. Udlandet kan ikke vindes ved dialogfilm eller hollywoodimitationer, kun ved forsøg på at give det noget det savner: fornyelse af billedets magi, film som taler gennem billedsproget.

Kampen for en ny film, i ordenes dybeste forstand international film, er hidtil blevet

ført med vekslende held. „Fröken Julie” og „Sommarnattens leende” har vundet uventede sejre. En eksperimentalfilm som „Gycklarnas afton” — måske den dristigste af dem alle — har gjort filmproduktionens gamle dilemma aktuelt: Vanskeligheden ved at undgå det eksklusive i en kompromisløst anlagt film.

„Gycklarnas afton” fik en fin modtagelse i den udenlandske kritik — i efteråret er den blevet vist i 10 New York-biografer. Men i hjemlandet blev den en komplet publikumsfiasko. Man tænker på det gamle ord: *navigare necesse est*. Filmen burde som motto — med en karakteristisk respektløs citatændring — have ordene: *experimentare necesse est*.

Eksperimenter kræver penge. Uden støtte fra statens side er de små landes kunstneriske til løb dømt til at sygne hen. Staten tager sig ømt af teater og fjernsyn. Filmen er øjensynligt hverken tilstrækkeligt gammel eller tilstrækkeligt ung til, at staten interesserer sig for den, undtagen som indtægtskilde. I Sverige tjener staten gennemsnitligt et par hundrede tusinde kroner på hver tabsfilm. Hvis staten ville yde filmen blot en lille del af, hvad den yder andre kulturområder, så ville filmen virkelig kunne opfylde sin opgave: at være et kulturinstrument.

Men det er jo ikke blot økonomiske vanskeligheder, der hæmmer filmens udvikling. Mangelen på virkeligt gode manuskriptforfattere er ikke bare følelig, den er nærmest katastrofal. Dette er sagt så mange gange, at det er blevet en kedelig banalitet. Jeg nævner det her for at forklare, hvorfor vi så ofte søger til romaner og teaterstykker, i forvejen gennemarbejdet stof. En teaterchef har det afgjort meget lettere. Han vælger fra et verdensrepertoire — han ved, hvad han får. Men den, der bestiller et originalmanuskript, må være i besiddelse af både tålmodighed og skepsis. En filmproducent må bygge sit repertoire næsten udelukkende på indenlandske forfattere. Han er i samme situation som en teaterchef, der kun må spille svenske dramatikere. I teaterverdenen anses dette ikke for muligt uden hjælp fra statens side. Inden for filmen skal dette kunne gennemføres. Men det går ikke, uden at man forøger repertoire med teater-skrædderi, folkekomedier og lignende, hvilket ikke burde være nødvendigt for at holde en større produktion i gang.

Den finske films personligheder

AF AITO MÄKINEN

Finnerne har for vane over for udlændinge at lægge vægt på det tilsyneladende paradoks, at Finland kun har 4 millioner indbyggere og 500 biografer, af hvilke størstedelen ikke engang viser film hver dag, men at man producerer 25 spillefilm årligt og desuden en uendelig mængde kortfilm. Om kortfilmene er det bedst at tie. De er som oftest kun 200 meter lange — filmloven kræver en mindst 200 meter lang kortfilm som betingelse for nedsettelsen af en forestillings forlystelsesskat med 5%. I den senere tid er der dog også blevet fremstillet nette film af denne art, dokumentar-, kunst- og propagandafilm, men stadig befinder vi os langt under det internationale niveau — både hvad angår teknikken og beherskelsen af indhold og form.

De første filmforevisninger i Finland fandt sted i juli 1896, de første levende billeder blev indspillet i 1904, og den første finske spillefilm kom frem i 1908 (efter *Minna Canth's* skuespil „Sylvi“). Men målbevidst filmproduktion har kun eksisteret i Finland siden 1919, da det produktions- og biografelskab, som senere udviklede sig til „Suomi-Filmi Oy“,

blev grundlagt. I tyverne og trediverne gik selskabet i spidsen for udviklingen, men siden krigens begyndelse er dets produktion gået tilbage både kvantitativt og kvalitativt. Et andet selskab, „Suomen Filmitoimittajien Oy“ (grundlagt 1934), har til gengæld befæstet sin stilling som ledende filmproducent (gennemsnitligt 15 film om året). „Fennada-Filmi Oy“, som blev grundlagt i de sidste krigsår, er den tredje storproducent for øjeblikket. Foruden disse er der uafhængige producenter, af hvilke *Erik Blomberg*, som i hele sin karriere har holdt sig fra de store selskaber, er den mest fremtrædende.

I Finland har det altså været muligt at lave film i ca. 40 år, men kun få af de producerede film har banet sig vej til udlandet og endnu færre har vakt varig interesse. Teoretisk har der intet været til hinder for, at en *Bergman* eller en *Bardem* kunne dukke op. Og filmens kår i Finland er, når alt kommer til alt, heller ikke dårligere end i noget andet land. Filmene laves måske for færre penge, men penge er ikke den afgørende betingelse for en filmkunstners fødsel, men derimod mulighederne for at lave film. Den nye filmpersonligheds vej gennem filmindustriens labyrint er vanskelig overalt, men jeg vil vove at påstå, at den ikke skulle være vanskeligere i Finland end andetsteds, men at vi blot yderst sjældent har haft instruktører, som, selv hvis forholdene havde været ideelle, ville have været i stand til at skabe personligt prægede film med kunstnerisk disciplin.

Fra *Matti Kassilas*
„Skördemånad“
efter *Sillanpää*.



I slutningen af tyverne havde vi „kraftkarlen” *Erkki Karu*, som forsøgte at iscenesætte upolerede filmiske bondeskildringer og samtidig at gøre „Suomi-Filmi” til et stort selskab. Den tidligt døde *Nyrki Tapiovaara*, der var internationalt indstillet, efterlod sig tre film, „Juha” (1935), „Den stulna döden” (1937) og „En mans väg” (1939—40), der vidner om sjælden begavelse. Trediverens *Risto Orko* bør også nævnes i denne forbindelse. Hans „Den röda spionen” (1937), „Aktivister” (1940) og „VMV-6” (1936) er alle sikre og dygtige. I midten af trediverne nåede den af tjekkisk og fransk film påvirkede *Teuvo Tulio* gode resultater (bl. a. „Silja”, 1937), men han valgte snart den lette kommercielle vej og har i de seneste år sat hundrekorder med de film, han har skrevet manuskripter til i samarbejde med sin stjerne *Regina Linnanbeimo*. *Roland af Hällström* startede sin karriere faglende, men i årene før sin død (1956) skabte han en række værdifulde film over finske romaner. Af disse er „Jooseppi från Ryysyranta” (1954 — prisbelønnet i Karlovy Vary i år) den bedste. Men kun *Nyrki Tapiovaara* modnede til en instruktør af større format.

For øjeblikket er *Matti Kassila* vor mest interessante instruktør. Han er påvirket af amerikansk film („Radion gör inbrott”, 1951) var en behændigt lavet film om et aktuelt emne), af *Bergman* („Den blå veckan”, 1953) og af den franske skole, men det er lykkedes ham at give sine film et personligt præg og at udvikle sig trin for trin. Kassilas største fortjenester er hans kultiverede greb om tingene og hans enestående evne til at finde de helt rigtige skuespillertyper til sine film. Bortset fra de ovennævnte film er „Flickan från månbron”, der er baseret på et banalt hørespil, formelt den mest interessante. Hans komedier „Pappas gamla och nya” og „Pastor Jussilainen”, der også er bygget over skuespil, er gode i deres genre. Filmatiseringen af *F. E. Sillanpääs* „Skördemånad”, som havde premiere i efteråret, er det nyeste bevis på Kassilas filmiske begavelse, selv om den som helhed er mislykket på grund af den afsluttende sekvens. Stemningen under et frembrydende sommertordenvej og livet i den alkoholstinkende kanalvagtmands hytte er sikkert indfangede, naturkræfternes drama og de menneskelige konflikter går i eet.

Aarne Tarkas, der var Kassilas kompagnon ved produktionen af begge radiofilmene, har i de senere år søgt at skabe sig en selvstændig karriere som instruktør, men trods sine gode ideer har han endnu ikke formået at opnå

personlig kontakt med sine films personer og miljøer. *Jack E. Witikka* indledte sin filmkarriere som assistent for *Michael Powell* og instruerede dennes finske film „Aila — Nordens dotter” (1951). Det bedste i denne film var *Erik Blombergs* foto. Efter en mislykket balletfilm og en romantisk musikfilm og efter på teatret at have iscenesat nogle operaer og skuespil fik *Witikka* lejlighed til at instruere „Dockhandlaren” (1955), en politisk satire over en diktaturstat efter *Valentin Chorells* manuskript. På grund af sit emnevalg hører denne symbolske film til de modigste i de senere år, og *Witikka* har løst opgaven dristigt stiliserende. Ideen var lovende, men manuskript og instruktion gik i stykker på halvvejen. Den naive fortælling og den aktuelle satire ville ikke smelte sammen til en helhed, og man må betegne den langtrukne, dårligt fotograferede ballet som en skønhedsfejl. Selv om *Sillanpää* anses for at være den finske forfatter, hvis værker det er vanskeligst at filmatisere, filmes hans romaner mere flittigt end andre forfatters, og også *Witikka* har leveret sit forsøg. I modsætning til de fleste kritikere finder jeg, at *Witikkas* filmatisering af „Silja” (1956) hører til de senere års kunstnerisk mest ærgerrige film i Finland. Denne gang har man villet gøre en film ud af „Silja”, og denne linie er blevet fulgt konsekvent. Det vigtigste ved filmen er, at hændelserne og hovedpersonens udvikling er fremstillet i en filmisk effektiv stil, og at man ikke strengt har holdt sig til den litterære tekst. „Silja” er en af de mest personlige af vore nyeste film og en af de mest frigjorte i spillet. I almindelighed er „teaterspil” en af vore skuespilleres største synder, men her har instruktøren først fundet de ideelle fortolkere af rollerne og siden målbevidst elimineret deres manerer og fået deres fortolkninger til at føje sig ind i helhedens stil. „Silja’s” producent *Veikko Ikonen*, som efter den ukonventionelle „Ögon i mörkret” (1952) blev selvstændig producent, viste med „Silja” en bemærkelsesværdig dristighed og ærgerrighed. Skade at han ødelagde filmens helhed med gammeldags og alt for empatisk musik.

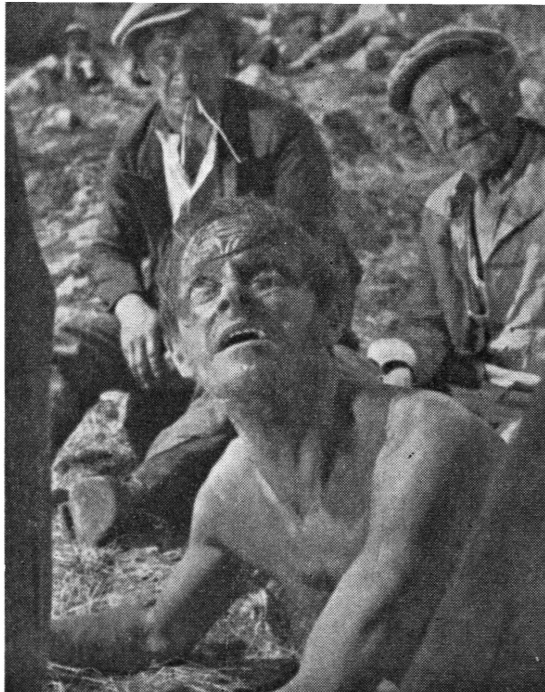
Endnu for nogle år siden var *Valentin Vaala* utvivlsomt vor mest bemærkelsesværdige instruktør. Foruden nogle komedier, som var iscenesat med smag og opfindsomhed, kan man anerkende fremhæve en række landsbygdskildringer: „Forsfararens brud” (1936), „Loviisa” (1946) og „Mänskor i sommarnatten” (1948). Den sidstnævnte er sammen med Kassilas „Skördemånad”, *Witikkas* „Silja” og *Tapiovaaras* „En mans väg” vore bedste Sil-

lanpää-film. Vaalas jævne produktion i de senere år har vist tegn på træthed, men man må håbe, at den udgave, han er ved at lave i farver (Sovcolor) af den klassiske komedie „Sockenskomakarna”, vil vidne om ny inspiration.

Nyrki Tapiovaaras arbejds-kammarat og fotograf Erik Blomberg har siden 1953 virket som filmmand i tre egenskaber. Han har produceret, fotograferet og instrueret „Den vita renen” (1953), „Kärlek i mars” (1954) og „Förlövningen” (1955). Bedst er han som producer og fotograf, men der er usædvanlig stærk fremdrift i ham, og originalitet skorter det heller ikke på. Ham og hans hustru, *Mirjami Kuosmanen* (stjerne i samtlige ovennævnte film, som hun også har været med til at skrive) er man altid interesseret i at høre nyt fra.

Ville Salminen begyndte som skuespiller og dekorationsmaler og har i de senere år vist tegn på filmisk udvikling. Resultatet kan blive godt, hvis blot helhedsgrebet får kunstnerisk disciplin. Den romantiske musikbiografi „Säkkijärvis polka” (1955) og skildringen det følgende år af grænseegnene under krigen „Flykten från Karelen” (Evakuerad) var også delvis meget lovende.

Edvin Laine er vel den af vore instruktører, der er mest kendt i udlandet for tiden. Han har lavet film i ti år. Laine er en stærk personlighed både som skuespiller og instruktør — på teatret har han vundet store sejre som instruktør af *Tennessee Williams'* skuespil — men hans tilbøjelighed for stærke effekter har virket opløsende i hans tidligere filmarbejde. Til Laines bedste film før „Den ukendte Soldat” (1955) hører „Heta från Niskavuori” (1953) efter *Vuolijokis* bondedrama, fremfor alt på grund af den monumentale centrale skikkelse. Trods alle forhåndsbetæneligheder synes „Den ukendte Soldat” at have været en passende opgave for ham, og ærligt talt var Laine nok den eneste af vore instruktører, som besad kraft til denne — også fysisk krævende — styrkeprøve. *Linnas* krigsroman inspirerede ham til et ærligt forsøg. Og skønt filmen ikke som helhed er kunstnerisk betydelig, har han dog formået at give et indtryk af krigen som „fysisk oplevelse” i sin 170 minutters film, et indtryk som nok blot er blevet stærkere i den 130 minutters version, der vises i udlandet, hvor man har bortklippet flere dialogafsnit, som hjælper med til at individualisere personerne. Om Edvin Laine fortsat får gode manuskripter og underkaster sig deres krav, har han alle muligheder for at udvikle sig til en bemærkelsesværdig instruktør med



„1918” efter Jarl Hemmers roman „En man och hans samsvete”. Instruktion: T. J. Särkkä.

speciale i voldsom dramatik. Laine optager for tiden „Svart kärlek” i Tammerfors, skuepladsen for denne „Othello” i arbejdermilieu.

T. J. Särkkä, direktøren for „Suomen Filmitoellisuus”, og producenten af „Den ukendte Soldat”, er efter en lang pause begyndt at iscenesætte film igen. Hans foretrukne emne har været finsk kulturliv i det 19. århundrede, og snart er der premiere på hans borgerkrigsskildring „1918” og på „Juha” — en Agascoppe-farvefilm, hvis emne blev brugt i *Stillers* „Johan” (1921) og af Tapiovaara i 1935.

Der er altså ikke så få kompetente filminstruktører i Finland, men kun fremtiden kan vise, om nogle af dem eller eventuelt en ny kan have sig så meget over det gængse niveau, at vi endelig får en instruktør, der har muligheder for også at blive internationalt berømt. Finsk film søger nu i højere grad stof i litteraturen, og fristende opgaver er for hånden. Men foruden filmindustriens sædvanlige fordringer hemmer også nødvendigheden af at måtte lave mindst to film om året den finske instruktør. I denne trædemølle har man sjældent muligheder for at underkaste sig den koncentration, der er nødvendig, for at en helstøbt film skal kunne komme til verden.

BRISTEDE FORHÅBNINGER

„50 Aar i Dansk Film“. Udg. af „AIS Nordisk Films Kompagni“. Redigeret af Svend Kragb-Jacobsen, Erik Balling og Ove Sevel.

„50 Aar i Dansk Film“ er Nordisk Films Kompagnis jubilæumsbog. Side 11 fortæller det, at *Vilb. Pacht* viste film i København allerede i 1895, på side 42 og 53 anføres årstallet 1896 (som turde være det rigtige). Side 27 bringes et billede, der angives at være fra „Verdens Undergang“. Billedet er ikke fra „Verdens Undergang“, men fra en anden film fra Nordisk: „Ned med Vaabnene“. Side 50 omtales „Blade af Satans Bog“ som *Carl Th. Dreyers* første film. Af det specielle Dreyerindeks på side 72 fremgår det tydeligt og rigtigt, at „Præsidenten“ er tidligere. Side 163 dateres *Karl Mantzius'* „Penge“ (efter *Zola*) til 1912. Af registrets side 69 ses det, at filmen er fra 1914. (Samme registers premiere-dato er i øvrigt forkert: 31/12 1915 og ikke 1/1 1916 er den korrekte). Side 164 opgives det, at „Revolutionsbryllup“ blev indspillet i 1913. Det passer ikke, som også registrets side 61 viser det. Filmen blev indspillet 1914 og havde premiere 1915. Side 164 dateres „Himmelskibet“ 1915. Af registret side 81 fremgår det, at 1917 er produktionsåret, 1918 premiereåret. Side 164 oplyses det, at *Gudmundur Kamban* i 1918 fik 5000,00 kr. for rettighederne til „Borgslægtens Historie“. „Borgslægtens Historie“ er skrevet af *Gunnar Gunnarsson*, som da også fik pengene, jvf. registret side 89, hvor *Gunnarsson* er anført som filmens manuskriptforfatter. Side 102 tidsfæstes *Dreyers* „Præsteenken“ til 1921, listen side 72 har 1920 både for produktion og premiere. Side 13 hedder det, at „så sent som“ 1916 er han (*Ole Olsen*) *Otto Rungs* medforfatter til „Pax Æterna“. Registret viser, at *Ole Olsen* arbejdede med på manuskriptet „så sent som“ 1917 („Himmelskibet“) og 1918 („Folkets Ven“). Side 188 omtales „Afrunden“ som en Nordisk-film med *Asta Nielsen* og *Psilander*. Som registret så rigtigt oplyser, var „Afrunden“ ikke produceret af Nordisk, men af *Hjalmar Davidsens* selskab *Kosmorama*, og ikke *Psilander*, men *Poul Reu-*

mert medvirkede. Side 163 opgives *Sven Lange* som forfatter til „Prinsesse Elena“, registret side 46 siger *Poul Knudsen*.

Til dette udvalg af de deciderede fejl kan man føje sine begrundede tvivl om rigtigheden af en række af bogens andre oplysninger. Eksempler: Side 16 siges det uden nogen form for bevisførelse, at *Herman Bang* iscenesatte „Elskovsleg“ (1910). Dette er ikke meget sandsynligt — *Bangs* sekretær i sin tid, *Carl Rosenbaum*, dementerer det. På side 21 fortæller det, at „det var i foråret 1911 *Psilander* holdt sit indog på valpladsen i Valby og dernede løste sin første opgave i „Den farlige Alder““. Der gives ingen dokumentation for denne usædvanlige påstand. „Ved Fængslets Port“ med *Psilander* (og fra Nordisk) havde premiere den 6. marts 1911, i følge Nordisk-protokollen „Personalet“ blev „Den farlige Alder“ først optaget senere, fra 29/3 til 2/4 1911 — før anden dokumentation foreligger, må „Ved Fængslets Port“ altså anses for *Psilanders* første Nordisk-film. Side 142 finder vi årstallet 1906 under en tidlig udgave af varemærket med isbjørnen. Holder dette mon stik, når varemærket først blev indregistreret i 1909 (se „Kosmorama 21“ side 55)?

*

Men den gode læser er sikkert allerede trættet for meget af denne opremssning af jubilæumsbogens større og mindre synder. Hvor til er de medtaget, hvad kan der sluttes af dem? Svaret er nemt og kort: De dokumenterer, at bogens redaktion både har manglet den fornødne sagkundskab og almindelig redaktionel omhu i tilrettelægnings og præsentationen af det komplicerede filmhistoriske materiale. Her vil d'herred redaktører muligvis melde hus forbi og lade sorteper gå videre til de enkelte bidragydere til bogen. Men lad dem ikke slippe så let. Jeg har i det foregående med vilje undladt at anføre den „skyldige“ forfatter bag hver enkelt fejl, for det første fordi man af flere af de medvirkende ikke kan forlange en filmhistorisk detailviden, for det andet fordi stoffet for resten af dem visselig er så kompliceret og uoplyst og svært tilgængeligt, at man ikke kan vente at se de nødvendige trælse kildestudier foretaget med henblik på en mere eller mindre tilfældig formulering bestilling af kronikstørelse. Men her

skulle naturligvis den virkelige filmkyndighed, som jo er at finde — se f. eks. Dreyer-artiklen — have kunnet træde til med sine korrektioner og tilføjelser. Dette har den beklageligvis ikke haft mulighed for. Helt urimeligt virker det, at redaktørerne ikke engang har fundet sig foranlediget til at benytte det kildemateriale, som de selv har givet plads (omend en snæver sådan på indersiden af tryksidernes kolumne): Indekset over samtlige danske spillefilm. Hvad havde vel været naturligere end at jævnføre enkeltartiklernes oplysninger med bogens eget register, som de pågældende forfattere jo ikke har haft adgang til? Nu er skriftet en pikant demonstration af, hvor påkrævet dette katalogarbejde har været.

Registret er i øvrigt bogens store og utvivlsomt uvisnelige fortjeneste — redaktionen og selskabet kan ikke noksom komplimenteres for ideen, som jo i sig selv er uden større festivitás.

Men derudover tør det ikke siges, at man har haft nogen heldig hånd i bogens disponering i det hele. Skønt man ikke har villet lave en egentlig filmhistorie, kunne man dog nok have tilstræbt en vis balance i skriftet mellem personlige erindringer og dokumenteret oplysning, mellem genrehistorie og monografi, mel-

lem mere og mindre betydende personligheder. I et særlig hildet forhold til sit emne står *Lau Lauritzen jun.*, når man lader ham skrive et kapitel om sin fader og læremester *Lau Lauritzen sen.* Resultatet er naturligvis derefter: net og intetsigende, hvor det havde været interessant grundigt at få belyst denne dygtige instruktørs indsats. Og hvorfor skal vi nøjes med nogle linjer om så vigtige navne som *Benjamin Christensen*, *Ole Palsbo* og *Bjarne Henning-Jensen* i kapitlet om det danske lystspil?

De svagheder, der her er påpeget i den bog, som kunne være blevet den hidtil vigtigste og vægtigste i den sparsomme danske film litteratur, udelukker naturligvis ikke, at den dog rummer andre holdbare værdier end indekset. Bl. a. standser man gerne op ved den hastige gennemgang af den filmtekniske udvikling og ved artiklen om Carl Th. Dreyer med et nyt og spændende, men måske ikke helt gennemført forsøg på at placere og vurdere Dreyer i forhold til hans kulturarv — jo, filmhistorien er i sandhed ved at blive voksen. Til glæderne hører også den nøgterne og klogt afvejede vurdering af en af Nordisks store mytiske figurer, *A. W. Sandberg*.

Werner Pedersen



Astrid og Bjarne Henning-Jensens „De Pokkers Unger“, der ikke er omtalt i en eneste af artiklerne, kun opført i indekset.

Læserbreve

Tilfældet har ladet mig gense *Alberto Lattuada*s „Senza Pietà“ og *H.-G. Clouzot*s „La Salaire de la Peur“ med kort tids mellemrum. Forbindelsen mellem de to film, som et tidsrum af ca. fem år adskiller, forekommer mig i den grad evident og interessant, at jeg ikke vil undlade at påpege den, især da jeg ikke mener, at forholdet nogensinde er blevet iagttaget af den hjemlige kritik.

I en voldsom slutning finder hovedpersonerne i de to film døden i en lastbil, der kører ud over en stejl klippekant, styrer ned og knuses. Begge situationer, der er hinanden påfaldende lig i fotografering og virkning, danner afslutningen på handlingsforløb, hvori menings- og håbløsheden spiller de største roller. Personerne er desperate ofre for skæbnens lunefulde indfald. Tone, atmosfære og tendens i de to film stemmer i store træk overens; til det smudsige miljø i efterkrigstidens kaotiske Livorno svarer den stinkende mellemamerikanske by i den franske film. Der kan ikke herske nogen tvivl om, at Clouzot kender „Senza Pietà“. Et andet træk, der viser det, er, at den ene af lastbilchaufførerne i „Le Salaire de la Peur“, *Folco Lulli*, spiller samme rolle i Lattuada's film og virker instrueret på samme måde i dem begge. Er det overdrevet at tale om plagiat fra Clouzot's side? Eller skal man begrænse sig til at sige, at han har ladet sig „inspirere“ af den italienske film til sin filmatisering af *Georges Arnauds* roman og udbygget Lattuada's slutning stilistisk på en måde, som nærmer sig det kynisk uspekulerede i betænkelig grad, et stadium på vejen til det store guldte virtuosnummer „Les Diaboliques“, som udelukkende bygges på effekt?

Et lignende bemærkelsesværdigt forhold kan aens mellem „Le Salaire de la Peur“ og *Fellinis* „Il Bidone“ fra 1955. Hver film har sin store opørsscene, der danner slående paralleller. I et øde landskab kæmper Jo og Mario (henholdsvis *Charles Vanel* og *Yves Montand*) bittert og hadefuldt med sten på en skrænt, der går ned fra landevejen. I akkurat samme omgivelser og på nøjagtig samme måde udspringer stenkampen mellem *Ernesto (Broderick Crawford)* og *Vargas et consortes* i *Fellinis* film. Begge scener har en klar underlegen part (som dog ikke er den centrale skikkelse i begge film), om hvis fejge angst, udsprunget af en tyngende samvittighed i forbindelse med en begyndende anger, den psykologiske interesse samler sig. Alt svarer til hinanden i de to scener, blot med den forskel, at *Fellini* har fortøttet atmosfæren og forøget chokvirkningen, samtidig med at han har understreget landevejens og skræntens rent symbolske betydning. Men han strander ikke i det rent virtuose, det lykkes ham at lægge sin film ind i et menneskeligt dybdeperspektiv og derved engagere tilskueren emotionelt i sit værk. Han undgår at havne i det intetsigende tekniske spændingsnummer, og alene derved må han siges at arbejde på et andet plan, hvor større psykologisk nuancering og mere dybtgående menneskeanalyse træder frem, end Clouzot, hvis kunstneriske format som spillefilminstruktør man nærer stærk og berettiget mistillid til efter fiaskoen i 1954 med „Les Diaboliques“.

Noget helt andet er, at „Il Bidone“ målt med *Fellinis* gennembrudsværk „La Strada“, hvortil den er et sidestykke i et andet miljø med nøje paralleltørende handling, er kunstnerisk langt mindre vellykket end denne. Koncentrationen i den sidste er ikke så intens og ubrudt, den når kun i glimt (som ganske vist er lange og talrige) den samme styrke som i „La Strada“. Trods forskellig billedteknik er selve kulminationen — det ensomme menneskes afsluttende kamp med sig selv efter kampen med de andre — opbygget på samme måde i de to film. Men den svækkes i „Il Bidone“ ved den overdrevede

anvendelse af nærbilledteknik, hvorved balancen forrykkes. I virkeligheden har *Fellini* med „Il Bidone“ blot gentaget sig selv (eller i det mindste forsøgt derpå).

Ebbe Traberg

I anledning af *Bjørn Rasmussen*s interview med *Tissé* i „Kosmorama 21“, hvori denne udtaler, at „Ivan den Grusomme, anden del“ aldrig var blevet gjort færdig fra *Eisensteins* hånd, burde der straks være gjort opmærksom på denne påstands urigtighed. At *Tissé* serverer denne historie, er for så vidt ikke overraskede, for i Karlovy Vary blev *Bengt Idestam-Almquist* og underrettede stillet overfor nøjagtig den samme påstand af chefen for det centrale filmkontor i USSR *Igor Rachuk* og instruktøren *Josef Cheifits*, mens *Igori Roshal*, som er en snu rade, holdt sig for god til at gentage denne påstand, og derfor afholdt sig fra at vide noget som helst.

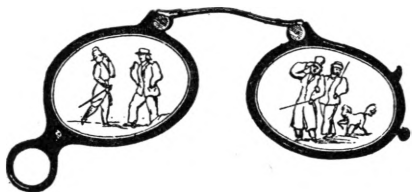
Nu er begivenhederne omkring „Ivan den Grusomme II“ ganske vidt indhyllt i en god portion mystik, men det står dog fast, at *Eisenstein* fuldendte filmens klipping i løbet af februar 1946. Ved festen i foråret 1946, hvor han fik sit første hjerteanfald, lå filmen fuldt færdig, og både *Idestam-Almquist* og *Boris Ingster* sætter sygdomsanfaldet i forbindelse med en eller anden forhåndsmeddelelse om forbudet mod filmen. Af resolutionen fra SUKPs centralkomite fra 4. september 1946, hvor film af *Lukovs*, *Konztintzev/Traberg*, *Pudovkin* og *Eisenstein* kritiseres som utilfredsstillende og uværdige til udsendelse, fremgår det med al ønskelig tydelighed, at det drejer sig om fuldt færdige film. Ingen har da heller nogensinde tænkt på at hævde, at de tre førstnævnte film ikke skulle være færdige film, (*Pudovkins* „Admiral Nakhimov“ blev som bekendt senere lavet om, hvorefter den fik Stalinpris).

Når *Eisenstein* slutteligt appellerede kendelsen til Stalin selv og fik ham til personligt at se filmen, understreger dette yderligere den kendsgerning, at det naturligvis har været en færdig film, som blev kørt for diktoreren, og ikke nogen torso. Også resultatet bekræfter dette, idet Stalin godkendte centralkomiteens beslutning, men gav *Eisenstein* tilladelse til at udarbejde et nyt manuskript til „anden del“, hvori dele af den færdige film (anden del) samt dele af den planlagte „Ivan den Grusomme III“ skulle sammenarbejdes. *Eisensteins* sygdom og død forhindrede imidlertid disse planer realisation.

„Ivan den Grusomme II“ fremtræder iøvrigt overalt i filmhistorien som en færdig film. Det gælder foruden hos *Idestam-Almquist* også hos *Marie Seton* og *Jay Leyda* („The Film Sense“, tillæget). Som sådan figurerer den også i „Filmens Hvem, Hvad, Hvor?“ (redigeret af bl. a. *Bjørn Rasmussen*). Iøvrigt var det russerne selv, som begyndte at tale om, at denne og et par andre forbudte film nu skulle frigives. De havde ladet bemærkninger herom falde til folk fra „The British Film Institute“ i forbindelse med det nyligt startede engelsk-russiske filmsamarbejde, samt f. ex. også til folk fra det tjekniske, det polske og det østtyske filmakademier. I Praha gik man i sommer og ventede på et kopi af filmen, og den tvivl, som mine samtaler med russerne i Karlovy Vary havde affødt, affejede man med et par bemærkninger om, at det måtte skyldes en misforståelse eller manglende viden hos de omtalte personer. Heller ikke hér var man et eneste øjeblik i tvivl om, at filmen var gjort færdig fra *Eisensteins* hånd.

At russerne nu har skiftet sind og ikke mere er indstillet på at slippe filmen ud, er en yderst beklagelig ting, men deres påstand om, at „Ivan den Grusomme II“ ikke skulle være gjort færdig fra *Eisensteins* hånd, bør ikke stå upåttalt, for den er ikke i overensstemmelse med sandheden.

Børge Trolle.



TO ITALIENERE

IL BIDONE (Krapyl). Prod.: Titanus Film, Rom, 1955. Manus.: Moraldi Rossi. Instr.: Federico Fellini. Foto: G. B. Poletto. Medv.: Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina, Irine Cefaro, Alberto De Amicis, Lorella De Luca, Sue Ellen Blake.

IL FERROVIERE (Jernbanemanden). Prod.: Ponti — De Laurentiis 1956. Manus.: Pietro Germi, Alfredo Giannetti og Luciano Vincenzoni efter en idé af Alfredo Giannetti. Instr.: Pietro Germi. Foto: Leonida Barboni. Musik: Carlo Rustichelli. Dekor.: Carlo Egidi. Medv.: Pietro Germi, Luisa delle Noce, Sylva, Saro Urzi, Carlo Giuffrè, Edoardo Gervasio, Renato Speziali.

Det er muligt at betragte næsten enhver seriøs italiensk instruktør ud fra hans forhold til neorealismen. Thi denne realisme er ikke en snæver retning, en skole med et normeret program, men snarere et fælles grundlag, den udtalte virkelighedsforfølelse, hvorpå de alle bygger. Det, de uddrager af tingene, er derimod højst individuelt præget. Derfor dør neorealismen heller ikke brat som en skole gør det, den udvikles og uddybes, som f. eks. hos *Zavattini*. Men samtidig er det indlysende, at den af uoriginale instruktører kan udnyttes og misbruges. Og det bli-

ver den eftertrykkeligt, bl. a. af *Fellini*. Hans „Krapyl“ benytter sig i nogen grad af neorealismens form, uden at der på noget tidspunkt er indholdsmæssig dækning bag udtrykkene. Filmen bliver derfor en opvisning i klicheer og får kun interesse i negativ betydning. Personerne er postulerede og værdiløse, og selve historien mangler komplet friskt menneskeligt indhold. Der er hverken ydre eller indre spænding i filmen og et væld af overflødige scener, der kun har til hensigt at skabe effekt, således bl. a. storsvindlernes nytårsselskab. Den poetiske forlorenhed fra „La strada“ finder vi ikke i denne film, men den overfladiske symbolik er ikke opgivet. At *Fellini* teknisk måske er dygtig, forrykker ikke filmens trøstesløse indtryk, thi uden inspiration er teknik ikke meget værd.

Også *Pietro Germi* benytter sig flittigt af velkendte neorealistiske udtryk og lader sig lidt vel rigeligt inspirere af andre (og større) instruktører end ham selv. „Jernbanemanden“ handler om en arbejder og hans familie, deres glæder og især deres sorger, og den skulle således være i overensstemmelse med principperne. Men *Germi* har en trang til at dramatisere og sentimentaliserer, der ligesom fordrejer virkelighedsskildringen. Hændelserne kommer væltende oven i hinanden og forhindrer en egentlig logisk udvikling af historien. Der er flere løse ender og en del urimeligheder, ikke mindst i fortælleteknikken, der dels er objektiv og dels subjektiv, gennem den lille søn, der udnyttes lovligt meget. Filmen nærmer sig undertiden betænkeligt feuilletonens niveau og slutningen er rent rørstrømsk à la *Capra*. I hovedrollen poserer instruktøren. Også denne film er neorealisme på anden hånd, men i modsætning til den første rummer den dog en del ægte følelse og medfølelse.

Ib Monty.

Broderick Crawford i et af slutningsoptrinet i „Krapyl“.



TO FRANSKMÆND

GERVAISE (Gervaise). Prod.: Delabaie-Silver Films 1956. Manus.: Jean Aurenche, Pierre Bost efter Zolas „L'Assommoir“. Instr.: René Clément. Foto: René Juillard. Dekorationer: Paul Bertrand. Musik: Georges Auric. Medv.: Maria Schell, Suzy Delair, François Périer, Mathilde Casadesus, Armand Mestral, Jacques Harden, Jany Holt.

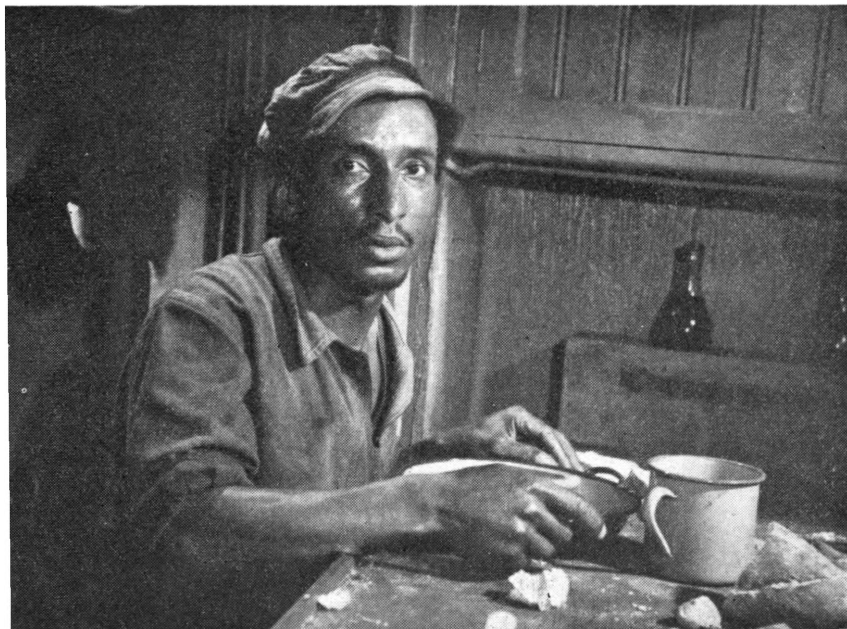
SI TOUS LES GARS DU MONDE . . . (Nødråb fra Havet). Prod.: Ariane-Filmsonor-Francinex. Manus.: Jacques Remy. Drejebog: H.-G. Clouzot, Jean Ferry, Christian-Jaque. Foto: Armand Thirard. Musik: Georges Van Parys. Medv.: André Valmy, Jean Gaven, Doudou-Babet, Marc Cassot, Mathias Wieman, Georges Poujouly.

René Clément ville man ikke før „Gervaise“ have kaldt naturalist; „U-bådens Fordømte“, „Forbudte Lege“ og „Don Juan i London“ er alle spændt ind i en ramme af brutal virkelighed, men samtidig er der noget eventyrligt ved dem, og de nærmer sig en slags afsindig poesi, der er meget fjern fra det banalt poetiske. „Gervaise“ er alt det brutale hos Clément minus denne poesi. I stedet for poesien, eventyrligheden, får man *Maria Schells* kunstige iris i sumpen og en hjertensgod arbejderfører med skæg, men uden realitet. Sagen er den, at Clément ikke kan lave pæne mennesker, og at den agiterende naturalis-

me egentlig ikke interesserer ham. „L'Assommoir“ er blevet social historie for os, den har ingen appel til os nu, og Clément har da forsøgt at erstatte appellen med en diabolisk naturalisme, der bliver ved chokene — der er intet at bruge chokene til. Tilbage er en meningsløs virtuositet i billedsproget og milieu-beskrivelsen.

Lidt bedre er *Christian-Jaques* „Nødråb fra Havet“, der ikke søger tilbage til naturalismen, men til den dokumentariske realisme, som kom på mode under krigen, og som Clément brugte dygtigere i „Kampen om Jernbanerne“. Omtrent hele besætningen på en fiskerbåd bliver syg, der er ingen hjælp at få i nærheden, radioamatører fra en række lande samarbejder for at skaffe serum til veje, almindelige menneskers opofrende internationale samarbejde triumferer. Det er spændende, ikke helt troværdig, overfladisk, men sund propaganda. For en gangs skyld bruges underholdningsspænding til noget fornuftigt, og nogle af scenerne på fiskerbåden er godt spillede. Desværre er modsætningsforholdet på fiskerbåden mellem en indskrænket franskmand og et farvet medlem af besætningen godt skildret, og *Mathias Wiemans* blinde tyske radioamatør passer ikke til den nøgterne stil, der er anvendt. Den mest overbevisende af skuespillerne er *André Valmy*, der i kaptajnens rolle viser i hvilken stil alle burde have spillet.

Erik Ulrichsen



Doudou-Babet (Mohammed) i „Nødråb fra Havet“. Mohammed bliver i filmen forfulgt på grund af sin budjarve.

NOTER

Direktør *Henning Noack*, Criterion Film, er blevet indvalgt i Det Danske Filmmuseums bestyrelse som udlejernes repræsentant.

Ca. 1. februar flytter Det Danske Filmmuseums administration og arkiver og bibliotek til Vestergade 27, hvor også Dansk Kulturfilm og Statens Filmcentral i fremtiden skal bo. Filmmuseets forevisninger vil fortsat finde sted Frederiksberggade 25, men ekspeditionen af adgangskort vil blive flyttet til Vester-gade 27.

I artiklen om ungarsk film i „Kosmorama 21“ var der en fejl. Ungarn er ikke det første land, der har givet sig i kast med en Molière-film. I hvert fald findes der een tidligere, ikke-ungarsk: *Murnaus* „Tartuffe“ med *Jannings* i titelrollen. Vi beklager fejlen.

På „Danske Filmklubbers Lands sammenslutning“s generalforsamling i Helsingør, der fandt sted den 25. november, indvalgte læge *Niels Juel-Berg*, Bylderup Bov, i bestyrelsen i stedet for adjunkt *Thomas Alvad*, der skriver på en doktorafhandling og derfor ikke kan afse den tilstrækkelige tid til filmklubarbejdet.

Vi gør opmærksom på, at man stadig for 50 øre stk. kan købe de af Det Danske Filmmuseum udsendte pjecer: *Iar Holmström*: „Når Lyset slukkes“, *Schyberg, Dreyer og Roos*: „Tre Essays om Film“, *Alberto Cavalcanti*: Filmarkitektur, *Siegfried Krauer*: „Udlændinge i amerikanske Film“ og *Theodor Christensen*: „Om Brugen af Filmmuseer“.

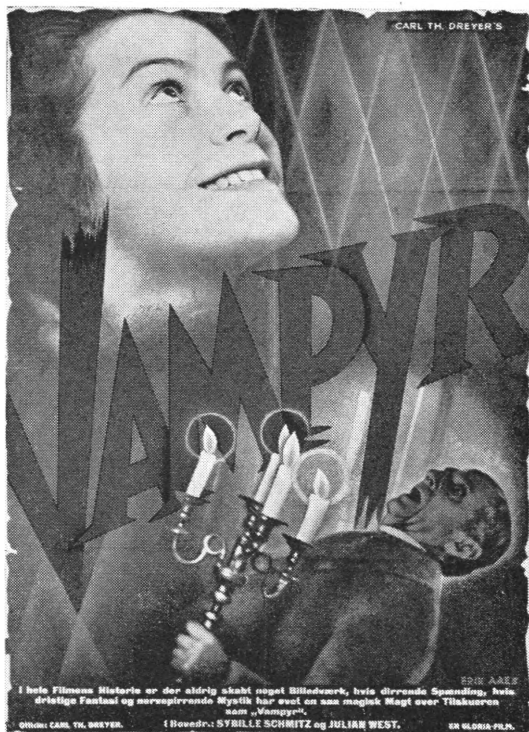
Buñuel-indexet i forrige nummer gjorde det evident, hvor lidt vi herhjemme kender til denne fremragende instruktørs senere produktion — kun et par af hans nyere film har været vist i Danmark. I næste nummer vil *J. F. Aranda* udfylde nogle af hullerne i vor viden og fortælle om *Buñuels* mexicanske film.

Fra Filmmuseets plakatsamling

På bagsiden bringer vi et index over de film, *Erik Aaes* har bidraget til at forme som scenearkitekt.

I den anledning kan der være god grund til i denne rubrik at gøre opmærksom på, at *Erik Aaes* har tegnet en række filmplakater. F. eks. tegnede han i sin tid plakater til „En Rade“, „La Petite Marchande d'Allumettes“ og *Marcel L'Herbiers* „L'Inhumaine“.

Vi reproducerer her *Aaes*' „Vampyr“-plakat — senere skulle *Aaes* komme til at arbejde som scenearkitekt for *Carl Th. Dreyer* — et andet internationalt kendt dansk filmnavn — under optagelserne af „Vredens Dag“ og „Ordet“.



Filmindex XX

UDARBEJDET AF MUSEET

ERIK AAES

Dette index bringer en liste over de film, Erik Aaes (f. 27.-4. 1899 i Nordby på Fanø) har medvirket til at forme som scenearkitekt.

Alle titlerne er originaltitler og filmene er ordnet efter premierekronologien. Instruktørens navn er angivet.

- Fau Matthias Pascal 1925. Marcel L'Herbier.
Yvette 1927. Cavalcanti.
En Rade 1928. Cavalcanti.
Le Capitaine Fracasse 1928. Cavalcanti.
La Petite Marchande d'Allumettes 1928. Jean Renoir.
La Petite Lili 1929. Cavalcanti.
Bag Københavns Kulisser 1935. Arne Weel.
Plat eller Krone 1937. Jon Iversen.
Under Byens Tage 1938. Johan Jacobsen.
Balletten danser 1938. Svend Gade.
Den gamle Præst 1939. Jon Iversen.
En lille Tilfældighed 1939. Johan Jacobsen.
Elverhøj 1939. Svend Methling.
Vagabonden 1940. Arne Weel.
En Forbryder 1941. Arne Weel.
Tak fordi du kom Nick 1941. Svend Methling.
Tag det som en Mand 1941. Johan Jacobsen.
Tante Cramers Testamente 1941. Arne Weel.
Wienerbarner 1941. Arne Weel.
Peter Andersen 1941. Svend Methling.
Tobiasnætter 1941. Johan Jacobsen.
Regnen holdt op 1942. Svend Methling.
Et Skud før Midnat 1942. Arne Weel.
Ta' Brillen paa 1942. Arne Weel.
Ballade i Nyhavn 1942. Johan Jacobsen.
Nat-Expressen (P. 903) 1942. Svend Methling.
Vi kunde ha' det saa rart 1942. Christen Jul i samarbejde med Mogens Skot-Hansen.
Naar Bønder elsker 1942. Arne Weel.
Baby paa Eventyr 1942. Johan Jacobsen.
Erik Ejegods Pilgrimsfærd 1943. Svend Methling.
Mine kæve Koner 1943. Johan Jacobsen.
Som du vil ha' mig 1943. Johan Jacobsen.
Møllen 1943. Arne Weel.
Vredens Dag 1943. Carl Th. Dreyer.
Det kære København 1944. Svend Methling.
Det store Ansvar 1944. Svend Methling.
De tre Skolekammerater 1944. Arne Weel.
Familien Gelinde 1944. Svend Methling.
Otte Akkorder 1944. Johan Jacobsen.
I Gaar og i Morgen 1945. Christen Jul.
Mens Sagføreren sover 1945. Johan Jacobsen.
Den usynlige Hær 1945. Johan Jacobsen.
Far betaler 1946. Johan Jacobsen.
Brevet fra Afdøde 1946. Johan Jacobsen.
Lykke paa Rejsen 1947. Christen Jul.
My Name is Petersen 1947. Christen Jul.
Hatten er sat 1947. John Price.
Calle og Palle 1948. Rolf Husberg.
Kristinus Bergman 1948. Astrid og Bjarne Henning-Jensen.
Hvor er Far? 1948. Charles Tharnæs.
Det gælder os alle 1949. Alice O'Fredericks.
Der stjaalne Minister 1949. Emanuel Gregers.
For Frihed og Ret 1949. Svend Methling.
Lejlighed til Leje 1949. Emanuel Gregers.

- Lynfotografen 1950. Mogens Fønss.
Din Fortid er glemt 1950. Charles Tharnæs.
I Gabestokken 1950. Alice O'Fredericks og Jon Iversen.
Smedestræde 4 1950. Arne Weel.
Mosekongen 1950. Alice O'Fredericks.
Hold Fingrene fra Mor 1951. Jon Iversen.
Vores fjerde Far 1951. Jon Iversen.
Dorthe 1951. Peer Gulbrandsen.
Avismanden 1952. Jon Iversen.
Kærlighedsdoktoren 1952. Asbjørn Andersen.
Ta' Pelle med 1952. Jon Iversen.
Hejrenæs 1953. Svend Methling.
Min Son Peter 1953. Jon Iversen.
Det gælder Livet 1953. Jon Iversen.
Et Eventyr om tre 1954. Svend Methling.
Sukceskomponisten 1954. Peer Gulbrandsen.
Ordet 1955. Carl Th. Dreyer.
Ild og Jord 1955. Kai Wilton.
Mod og Mandshjerte 1955. Peer Gulbrandsen.
Gengæld 1955. Peer Gulbrandsen.
Tante Tut fra Paris 1956. Peer Gulbrandsen.
Herr Puntilla und sein Knecht Matti. Vist af Film-museet som førpremiere i 1956. Cavalcanti.
Følgende har endnu ikke haft premiere:
Den kloge Mand. Jon Iversen.
Hidden Fear. André de Toth.
Der var engang en Gade. Peer Gulbrandsen.

Til J. F. Arandas Buñuel-index i „Kosmorama 21“ kan tilføjes følgende oplysninger, som der ikke var plads til:

Un Chien Andalou var stum, og den angivne musik — „Tristan og Isolde“ — var et forslag til pladeakkompagnement.

La Hija de Juan Simón blev udsendt med angivelse af instruktørassistenten José Luis Sáenz de Heredia som instruktør.

Don Quintín el Amargao blev udsendt med angivelse af instruktørassistenten Luis Marquina som instruktør.

Quién me Quiere a Mí? blev udsendt med angivelse af instruktørassistenten José Luis Sáenz de Heredia som instruktør.

The Spanish Earth. 1937. Buñuel hjalp Helen van Dongen med at klippe Ivens' film. Foruden den i indexet nævnte dokumentarfilm og Ivens' film redigerede Buñuel sandsynligvis to dokumentarfilm til om krigen.

Gran Casino. Yderligere credits: Manus.: Mauricio Magdaleno og Javier Mateo efter forlæg af Michel Weber. Foto: Jack Draper. Musik: Manuel Esperón, Medv.: Mercedes Barba, Agustín Lunza, José Baviera. Prod.: Anahuac — Oscar Dancigers.

El Río y la Muerte. Yderligere credits: Manus.: Luis Alcoriza efter fortællingen „Muro blanco sobre roca negra“ af Alvarez Acosta. Foto: Raúl Martínez Solares. Musik: Raúl Lavista. Medv.: Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Jaime Fernandez, Victor Alcocer, Silvia Derbez, Humberto Almazán. Prod.: Clasa Films Mundiales. Armando Orive Alba.

Thérèse Étienne. 1957. Buñuel vil i februar begynde udeoptagelser i Schweiz til filmatiseringen af John Knittels roman.

*

I øvrigt manglede der i Buñuel-indexet to film — det var altså alligevel ikke som påstået helt komplet. De to film er:

La Hija del Engaño. Mexico 1951 (ind efter „Susana“). I: Buñuel.

Una Mujer sin Amor. Mexico 1952 (ind efter „Subida al Cielo“). I: Buñuel.