KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

3. ÅRGANG JANUAR 1957 23

Forsidebilledet: *Aleko Alexandrakis* i den græske instruktør *Michael Cacoyannis'* film „Stella". Se artiklen om græsk film i dette nummer.

INDHOLD

1956's bedste 94

Nye billeder 95

Det søgende øje
af *Theodor Christensen* 96

Huston uden for Hollywood
af *Erik Ulrichsen* 98

Den skrækkelige *Buñuel*
af *J. F. Aranda* 101

Græsk film
af *Ib Monty* 109

Randbemærkninger (*Bengtsson:* „Bildrytm och bildkomposition") af *Ib Monty* 112

Fransk visit (*Cariguël:* „Hollywood") af *Erik Ulrichsen* .. 112

Filmanmeldelser:
„Professoren holder Fridag" og „Den røde Ballon"
af *Wladimir Winde* 113

Metropols juleshow
af *Jørgen Stegelmann* 113

„Bus Stop" af *Erik Ulrichsen* 114

Udenlandske tidsskrifter 115

Fra Filmmuseets plakatsamling 115

Filmindex XXI (*Astrid Henning-Jensen*) 116

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

1956's bedste

Filmåret 1956 var i Danmark først og fremmest et *Jean Renoir*-år. Vi fik to film fra hans nye, lyse periode: „Guldkareten" og „Elena og Mændene", begge ukonventionelle eksperimenter med det stiliserede, begge overstrømmende af kærlighed.

Og 1956 introducerede den moderne spanske filmskole i Danmark: Desværre var *Berlangas* „Calabuch" beklippet, men *Bardems* interessante „En Cyklists Død" fik vi i en sammenhængende udgave.

Fra Norge blev sendt en af årets bedste film, den solidt dokumentariske, gribende „Håbet dør sidst".

Italienerne var repræsenteret med *Rossellinis* „Paisa" („Kammerater"), der langt om længe fik dansk premiere, *de Sicas* ujævne, men i afsnittet med instruktøren og drengen fremragende „Neapels Guld", *Germis* „Jernbanemanden" og andet mindre godt.

Sympatisk var *Thorold Dickinsons* „Højde 24 svarer ikke", og *Oliviers* „Richard III" var et fængslende forsøg med Shakespeare. Englænderne kan også tegne sig for årets næstmorsomste film, *Mackendricks* „Plyds og Papegøjer". Den morsomste var *Gances* overstadige „Dronningens Musketerer", der var saftig, medens *Clairs* „Den store Manøvre" var tør.

De bedste tyske film var iscenesat af Hollywoodinstruktører: *Siodmaks* „Rotterne" og *Benedeks* „Børn, Mødre og en General". *Käutners* „Himmel uden Stjerner" og *Staudtes* „Kejserens Undersåt" var seværdige.

Den mest fængslende af de få amerikanske film i Danmark under blokaden var *Delbert Manns* „Marty", og en af dem, der mest var turen værd over sundet, var *Joshua Logans* „Bus Stop".

Årets største skuespilpræstationer var *Yvonne Mitchells* i „De tog mit Barn", *Anna Magnanis* i „Guldkareten" og „Vi Kvinder", *Oliviers* i „Richard III", *Alec Guinness'* i „Plyds og Papegøjer", *Pierre Brasseurs* i „Dronningens Musketerer" og *Curd Jürgens'* i „Rotterne" og „Heltenes Tid er forbi".

Blandt vore egne premierer kan nævnes *Frank Borzages* meget smukke „Moonrise", *Kaneto Shindos* „Hiroshimas Børn", *K. A. Abbas'* „Munna" og *Lorenza Mazzettis* „Together".

NYE BILLEDER

ved A. Planetaros

Joseph L. Mankiewicz befinder sig for tiden i Italien, hvor han forbereder „Santo Cowboy" efter et manuskript af *Ettore Maria Margadonno. Gary Cooper* nævnes som indehaver af hovedrollen.

Budd Schulberg har i New York dannet et uafhængigt produktionsselskab. Han har foreløbig planer om fem film: „The Disenchanted", „Paso Doble" og to film som *Nicholas Ray* skal iscenesætte: „In the Everglades" og „On Eighth Avenue", samt „The Portorican Story", som *Elia Kazan* skal optage.

Fra Jacques Beckers nye film, „Arsène Lupin". Robert Lamoureux i titelrollen.

Robert Aldrich, der for Columbia iscenesatte „Garment Centre" med *Lee J. Cobb* i hovedrollen, blev fem dage før optagelserne var afsluttet afsat og *Vincent Sherman* fuldførte filmen.

Hecht-Lancaster Productions, der nu er udvidet til også at bestå af producenten *James Hill,* planlægger filmatiseringer af *Terence Rattigans* „Separate Tables" og *Bernard Shaw's* „Devil's Disciple", den sidste med *Laurence Olivier* og *Burt Lancaster.*

„The Story Of Mankind" er titlen på en Warner Bros.-film, som *Irwin Allen* er ved at optage. Rollelisten ser således ud: *Ronald Colman, Charles Coburn, Helmut Dantine, Dennis Hopper, Sir Cedric Hardwicke, Peter Lorre, Agnes Moorehead, Vincent Price, Hedy Lamarr, John Carradine, Dany Crayne, Anthony Dexter, Reginald Gardiner, Edward Everett Horton, Chico Marx, Groucho Marx, Harpo Marx, Virginia Mayo, Cesar Romero, Marie Wilson* og *Marie Windsor.*

Forfatteren *John O'Hara* har sluttet kontrakt med Fox om manuskripter til en række film, det første til en film over *Frank O'Rourkes* roman „The Bravados". Fox har desuden købt rettighederne til O'Haras roman „Ten North Frederick", udsendt herhjemme med titlen „Familien Chapin".

Henry King har fået til opgave at iscenesætte „The Sun Also Rises" efter *Hemingways* roman. *Walter Reisch* skal producere, og *Dana Wynter* og *Robert Stack* medvirke.

Elia Kazan har undgået al publicity om sin nye film „Baby Doll", en filmatisering af *Tennessee Williams'* skuespil „Twentyseven Wagonloads of Cotton". Optagelserne til filmen har fundet sted i byen Benoit, og Kazan benyttede en ret ukendt fjernsynsskuespillerinde, *Caroll Baker,* i rollen som den purunge Baby Doll, hvis ægteskab med den langt ældre Archie Lee, spillet af *Karl Malden,* kun eksisterer på papiret.

Frank Ross og *Frank Sinatras* produktionsselskab har planer om en filmatisering af „Hvorfor har Sammy så travlt?" og af *Joe David Browns* roman „Kings Go Forth".

„Friendly Persuasion" er titlen på *William Wylers* sidste film. Det er en M.G.M. produktion, og *Gary Cooper* har rollen som en musikelskende kvæker.

Billy Wilder, der i Boulogne-studierne er ved at optage de sidste scener til „Love in the Afternoon", planlægger en filmatisering af *Agatha Christies* „Witness for the Prosecution" samt en film med *Maurice Chevalier* om en populær fransk stumfilmstjerne, der vender tilbage til Hollywood efter tyve års fravær og der opdager, at han er far til en ung amerikaner.

Producentparret *Cy Feuer* og *Ernest H. Martin* er af M.G.M. blevet engageret til at producere „Stay Away Joe" efter en roman af *Dan Cushman.* Parret vil være kendt som mændene bag en række Broadway-succes'er som „Can-Can", „Guys and Dolls" og „Silk Stockings".

En flig af sløret omkring *Chaplins* nye film „A King in New York" er løftet med offentliggørelsen af rollelisten, som foruden Chaplin selv består af *Dawn Addams, Maxine Audley,* der spiller dronningen, *Oliver Johnston* som en ambassadør, *Harry Green, Hugh McDermott, Joy Nichols* og *Shani Wallis.*

René Clair, som er en af de forholdsvis få store franske instruktører, der for tiden arbejder i hjemlandet, iscenesætter „La Porte des Lilas" med *Pierre Brasseur* og *Henri Vidal.*

Dimitri Kirsanoff, hvis „Det mørke Paris" vi havde lejlighed til at se for nogle måneder siden, er begyndt optagelserne til en film over *Choderlos de Laclos'* „De farlige Bekendtskaber".

Michelangelo Antonioni arbejder med en interessant international rollebesætning i sin næste film „Il Grido", idet *Betsy Blair, Steve Cochran* og *Dorian Gray* vil komme til at spille sammen med italienerne *Alida Valli, Folco Lulli* og *Gabrielle Pallotti.*

Kaneto Shindo, hvis „Gembaku No Ko" (Hiroshimas Børn) blev vist i Filmmuseets forevisningsrække i maj 1956, har iscenesat „Shukuzu", en beretning om en geishas kamp for at komme ud af det erhverv man har påtvunget hende, altså samme emne som nu afdøde *Kenji Mizoguchi* anvendte i den berømmede „Gion no kyodai" fra 1936. Det synes i øvrigt, som om den japanske produktion nu koncentrerer sig om den moderne hverdagsrealisme.

DET SØGENDE ØJE *af Theodor Christensen*

Opmuntret af *Knud Poulsen,* hvis øje i Politiken fik øje på *Det søgende øje,* fortsætter øjet sin spejden uden at dele bekymringen hos Politikens skattede „Dråbe", der satte fingeren på øjet og ømmede sig over, at det var en løsrevet, frigjort legemsdel. Det søgende øje føler sig ikke som noget biologisk særtilfælde i en verden, der forlængst har kendt argusøjne og magiske øjne, det kosmologiske øje og kinoøjet.

*

Øjet faldt på december-nummeret, der omtalte nogle betragtninger af *Erik Balling,* hvormed han i sin tid angreb dokumentarfilmen for mangel på hjerte, alvor og noget at skulle have sagt. Det var måske ikke så velbetænkt at angribe dokumentarfilmen for at savne disse egenskaber i de første efterkrigsår, så sandt som dens instruktører netop den gang havde afgivet adskillige beviser paa, at de havde noget paa hjerte og mod til at sige det.

Men i dag kan der nok være grund til at tage anklagen op til fornyet bedømmelse, efter et tiår med stadigt stigende neutralisering og pacificering af dokumentarfilmens kampvilje. Både ude og hjemme.

Produktionens omfang stiger stadigt, men vægtfylden mindskes. I England laves der flere film i denne genre end tidligere – krigsårene undtaget – men en stor del fremstilles til det kommercielle fjernsyn, som ikke har brug for provokatoriske budskaber, for dokumentarfilmens rusken op og dramatiske sætten tingene på spidsen. Rundt om i alverdens lande bliver der lavet film, som man med bedre samvittighed kan henføre under begrebet „kortfilm" – det siger dog kun noget om længden. Spillefilmen er blevet mere immun overfor den frugtbare smitte fra dokumentarfilmen, som i sin tid var medvirkende til neorealismens gennembrud, og som også sporedes i gamle, forstokkede filmlande som USA, hvor den halvdokumentariske kriminalfilm en tid lang lod os ane nye veje for den realistiske spillefilm. Fra „Den nøgne By" til „I Storbyens Havn" blev udviklingen afsporet; alt hvad der blev tilbage af det dokumentariske var en håndfast tendens, mens dokumentarismens gyldne regel, at tage miljøets og menneskenes typiske historie og skabe et drama af reelle konflikter, blev svigtet. Selv den halvdokumentariske thriller-form, hvor det eneste dokumentariske er omgivelserne, gader og huse og transportmidler, har længe været på retur.

*

Således fortæller *Ulrichsen,* at han forleden mødte *Richard Widmark* på strøget. Han var på vej til London for at medvirke i *Otto Premingers* „St. Joan". Iøvrigt havde han som så mange andre Hollywood-skuespillere startet sit eget selskab og planlagt en dokumentarisk thriller i den gamle sort-hvide stil (efter *Karl Maldens* iscenesættelse af „Time Limit"). „Så må vi se, om der kommer nogen til den," sagde Widmark. Han var øjensynlig ked af, at Hollywood ikke i højere grad dyrkede den dokumentariske thriller mere.

*

Med den egentlige dokumentarfilm står det endnu beskednere til. Under den kolde krigs isnende vinde hærdede den østlige dokumentarfilm sig til en ujævn blanding af rene propagandafilm og skarpt afgrænsede populærvidenskabelige, instruktive film. I den vestlige verden sank den dokumentariske aktivitet kendeligt, og dens ytringsfrihed indsnævredes betydeligt. Efter et par års Korea-krig, på et tidspunkt, da UNESCO hængte medarbejdere ud for u-amerikanisme, ville en film som *Paul Rothas* „The World is Rich" være utænkelig radikalisme, for ikke at sige kommunisme. Det er såmænd bemærkelsesværdigt, at Rothas og *Basil Wrights* langt mere tæmmede og trimmede „World Without End" – herhjemme „Grænseløse Verden" – kunne blive til med UNESCO som sponsor.

*

I Danmark har den offentlige filmproduktion med flid undgået emner af større rækkevidde og forskanset sig bag små hyggelige film, hvor hverken vore egne eller andres vitale interesser er til debat. I film om erhvervsvejledning, skoleproblemer og ensomhedsfølelse har

man holdt emnerne indenfor passende rammer og frem for alt undgået at opridse langtrækkende sociale og historiske perspektiver. Man har også valgt en form – novellefilmen eller den mikroskopiske spillefilm – som i høj grad hjælper til med at holde tingene på plads i et lille format og forhindrer altfor vidtrækkende og tankevækkende associationer. Lad så gå, at enkelte af disse film, f. eks. „Er drengen dum?" (om ordblindhed), har været ganske vellykkede inden for deres vel afhegnede område. Det ændrer ikke, at hele tendensen forsigtigt smyger sig udenom alle de brændende spørgsmål, som tiden er eksplosivt fyldt med, og som byder på overdådige ønskedrømme af dokumentarisk stof.

*

Den eneste politisk orienterede danske kortfilm, som er blevet offentligt produceret, og som handlede om Danmarks udenrigspolitik og tilslutning til Atlantpagten, er for år tilbage blevet henlagt, fordi flere på hinanden følgende stats- og udenrigsministre ikke syntes om den.

Den oprindelige film om Jyllands vestkyst blev forkastet, fordi man mente, at dens barske tone ville skræmme turisterne bort. Det hed i *Karl Roos'* kommentar:

Hvad er et menneske?
– et fænomen,
som man kan kvæle
med et fiskeben.

Også den NATO-inspirerede film „Denmark" synes at være hæmmet i opvæksten, og den giver langt fra udtryk for det, en filmbegavet dansker måtte have på hjerte i disse tider.

Det er et spørgsmål, om de gængse former for at producere og financiere dokumentarfilm slår til. Private sponsors skal jo ikke blot søge deres reklameinteresser varetaget, de har også et offentligt ansvar, når de fremtræder som filmproducenter. Og statsproduktionen skal jo ikke nøjes med at give filmisk tilslutning til de beslutninger, der udgår fra regering og folketing, og iøvrigt indskrænke sig til at lege i de harmløse problemers sandkasse.

*

Der er flere slags muligheder. Dokumentarfilmene kan tage problemer op, som autoriteterne endnu ikke har rørt ved. Eller de kan belyse og debattere sager, som landets lovgivere vel har taget stilling til, men som næppe kan anses for færdigdiskuteret af den grund. Jeg foreslår ikke, at statens filmproduktion skal angribe staten, men et *pro et contra* skulle der vel nok kunne blive plads til, hvis hele Danmark da ikke er at ligne ved et monolithisk parti, hvor diskussionen er afsluttet med den formelle vedtagelse.

Vi fik en udmærket film om Grønland – „Hvor bjergene sejler" – som næsten dansede hen over problemerne, hvor der ellers er fast grund nok: Sygdommen, sulten og bolignøden i vor forhenværende koloni. Det kan næppe være, fordi *Bjarne Henning-Jensen* ikke ønskede at sige mere om de problemer.

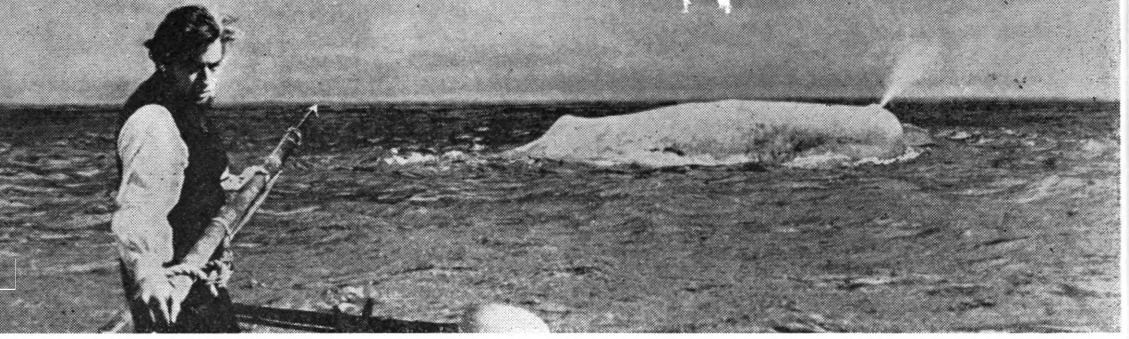
Danmark har godkendt Vesttysklands genoprustning og indrangering i NATO, men der er utvivlsomt store krese i landet, som gerne så perspektivet i disse beslutninger belyst. Ganske vist tør selv aviserne kun gætte om de øjeblikkelige militære og håndfaste konsekvenser, men for dokumentarfilm er dagen ikke den tidsenhed, vi måler i – snarere året eller de nærmeste år. Det står efterhånden klart, at en stor tysk flåde og allehånde andre militære enheder i samarbejde med os skal beskytte os mod russerne. Men hvem skal beskytte os mod tyskerne, mod tysk politiks fremtidige fantasiudfoldelse og en voksende, stærkt afstivet tyskhed ved vor grænse?

*

Måske føler „Dansk Kulturfilm" sig ikke kaldet til at gå i gang med dette emne, men det *er* der, det er en uigendrivelig del af vor virkelighed. Og der findes talløse andre, både nationalt og internationalt. Blandt de aktuelle emner kræver den ungarske tragedie en belysning, som den dokumentariske film kunne bidrage væsentligere til end avisernes stopfodring med rygter side om side med de mere pålidelige oplysninger. Man tør vel ikke håbe, at den ungarske stat vil sætte sig i spidsen for et initiativ! Så kan man snarere håbe på, hvad „Film Polski" efterhånden vil fortælle os om det nye Polen. Det er ikke vildt og verdensfjernt at efterlyse en dokumentarisk behandling af internationale problemer. I trediverne bragte *Herbert Kline, Hemingway* og *Joris Ivens* dokumenter fra Spanien, Tjekoslovakiet og Kina. På en eller anden måde lod det sig gøre.

Dokumentaristerne sloges for menneskelighed og retfærdighed, og det lykkedes dem, ofte ad mærkelige veje, at finde en public spirit, en pengepung og et marked.

Er dokumentarfilmen virkelig blevet så sat og så dyr? Kostbar for dem, der betaler for film med et beskedent idéindhold (de vil ikke ha' mere!), dyrest for kunstnerne og publikum; begge betaler med resignation.



Huston uden for Hollywood

AF ERIK ULRICHSEN

„Il ne devrait pas tourner des films hors de Hollywood". Robert Aldrich om *Huston* i „Cahiers du Cinéma" 64.

Nogle instruktører – f. eks. *Dreyer, Jean Renoir* og *Luís Buñuel* – tager ikke skade, fordi de rykkes bort fra det nationale klima. Der er noget solidt, næsten massivt, ved deres instruktørpersonligheder. Andre yder kun deres bedste i en given sammenhæng og klarer sig dårligt inden for fremmede kulturkredse. De når kun soliditeten på hjemlig grund; deres kunstneriske evner er bundne til nationale traditioner. En sådan instruktør er *John Huston,* hvis sidste film – „Moby Dick", 1956 – man for nylig havde lejlighed til at se i Landskrona.

I fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne iscenesatte Huston i det syndige Hollywood en række uforfalsket *amerikanske* film, der etablerede ham som en mindre kunstner af interesse. Bedst af dem alle var den vittige og poetiske „Ridderfalken" (1941), et brutalt storbyeventyr efter *Dashiell Hammett.* Næstbedst var guldgraverfilmen „Tre Mand søger Guld" (1948). Også „Asfalt-Junglen" fra 1950 ejede kvaliteter.

Disse film stræbte ikke alt for rabiat og ambitiøst efter kunstneriske sejre, kunsten var der så at sige pludselig, skønt filmene var baseret på folkelige historier af B-produktionen. Huston fandt en filmisk ækvivalens eller mere til dem; han var ikke ude, hvor han ikke kunne bunde.

Men ambitionerne rev og sled også i Hollywood i Huston, og i f. eks. „Key Largo" og „De seks fra Modstandsbevægelsen" blev han prætentiøs, med værst effekt i den førstnævnte. Medens i de bedre Huston-film historierne lidt efter lidt fik naturlig symbolkraft, forsynede instruktøren „Key Largo" og „De seks fra Modstandsbevægelsen" med tydelige ideologiske overbygninger, der i nogen grad tog poesien fra handlingen og menneskene, skønt *John Garfield* i „De seks fra Modstandsbevægelsen" ydede en gedigen præstation.

Og ambitionerne kom som bekendt til at karambolere med Hollywoods interesser under arbejdet med filmatiseringen af „The Red Badge of Courage". „MGM" beklippede filmen bag Hustons ryg; det endelige resultat blev en torso. Huston sagde Hollywood farvel, muligvis også fordi der mumledes om, at han var uamerikansk. Det er et tragikomisk paradoks, at det var han netop ikke i sine bedste Hollywood-film; men han blev det i Europa, hvis man ikke vil hævde, at det netop er et karakteristisk amerikansk træk at blive rodløs under ophold i den gamle verden.

Overgangsfilmen mellem Hollywood og Europa blev hans første farvefilm, „Afrikas Dronning" (1953) efter *C. S. Forester.* Huston slår sig løs i denne halvt seriøse, halvt burleske film om flodskipperen og den engelske jomfru, der bliver krigs- og sengekammerater. Tidligere havde Huston flere gange forsøgt sig med *humour noir,* i „Afrikas Dronning" var humoren for det meste elskværdig. Men den tilstræbte *tongue in cheek*-æstetik var ikke helt gennemført, Huston ville være *sophisticated,* men det lykkedes ham ikke ganske. *Humphrey Bogarts* og *Katharine Hepburns* spil gør dog filmen til den bedste af Hustons 4 sidste. Der er trods alt noget bastant hemingwaysk-amerikansk i filmens materialistiske poesi. Huston er ikke længere en lille kunstner, men dog i hvert fald en habil underholder. En skildring af Huston på denne tid kan findes i *Peter Viertels* roman „White Hunter, Black Heart".

Med den europæiske „Moulin Rouge" (1953) går det helt galt. Trods de naturalistiske og makabre passager får filmen en utilsig-

det *glamour* ved at snobbe for det „frisindede", antipuritanske, livslystne, interessant beskidte, kunstdyrkende Europa – der er noget afslørende naivt ved Hustons dyrkelse af det gamle Paris. Værst er det imidlertid, at det slet ikke lykkes at få liv i *José Ferrers Toulouse-Lautrec*-klude. I stedet for en indtrængende forståelse af kunstnerens menneskelige og kunstneriske problemer får vi en figur, der ikke *siger* mere, end den siger. Kunstneren er anskuet med dræbende objektivitet, uden personlig lidenskab, skønt emnet – det skæbneramte menneske – gang på gang er blevet behandlet af instruktøren og må formodes at stå hans hjerte nær. Sandsynligvis er der sket det, at arbejdet med de enorme tekniske vanskeligheder har trukket al kraften ud af Huston, som vel leverer fotografisk pænhed i det berømte indledningsafsnit med det myldrende liv i „Moulin Rouge", men som gang på gang kommer til kort, når menneskelig følelse skal blotlægges. Det grelleste eksempel er skildringen af forholdet mellem maleren og mannequinen – maleren dækker banalt over sit fysiske mindreværdskompleks med aforistiske *dicta,* og mannequinen optræder næsten patologisk selvudslettende. Dramatisk samling på virkelighedsstoffet er det heller ikke lykkedes at få, skønt Huston i sin tid skrev manuskripter til flere biografiske film.

Men udgangspunktet var heller ikke heldigt valgt: en *best-seller* af *Pierre la Mure* om maleren. Langt mere form og stil er der over den i øvrigt heller ikke vellykkede, også europasnobbede musical om Paris: „An American in Paris".

Huston lagde da ambitionerne i bero et stykke tid før kraftanstrengelsen „Moby Dick" og leverede farcen „Fuld af Løgn" („Beat the Devil", 1954). Men nu viste det sig, at han endog ikke længere kunne stable en underholdende film op. Ikke ustraffet havde Huston i flere år været borte fra sine rette elementer. Han gav sig til at parodiere stilen fra „Ridderfalken" i samarbejde med *Truman Capote,* og resultatet blev pseudolitterært og blodløst skrivebordsarbejde – parodien blev langt ringere end det parodierede. Det er under omstændigheder vanskeligt at lave en hel parodiforestilling – til Studenterforeningens nytårsrevyer må man nu en gang ukritisk lade sig påvirke af atmosfæren for ikke at falde i søvn. Studentikos var netop „Fuld af Løgn" med dens billige karikaturer af engelskhed, dens spexagtige uraniumhandling, dens udisciplinerede og uartistiske nonsens, dens uelegante tydelighed. Replikkerne var ugebladsvittigheder. Den fortørnede englænderinde siger i det arabiske politikontor: „Jeg er britisk statsborger", hvortil Humphrey Bogart mumler: „Det ville jeg ikke sige så højt, hvis jeg var Dem!". Bogart kalder flere gange *Peter Lorre* „O'Horror", og hver gang riposterer Lorre vredt: „My name *is* O'Hara!".

Filmen var vel ikke særlig prætentiøs, men alligevel vidner ogsaa den om Hustons rodløshed og hans snobberi. Man aner, at Huston nu anser en film som „Fuld af Løgn" for „finere" end „Ridderfalken" med dens rigtige *crooks* og ægte, ramme depravation.

Men *enfin,* „Fuld af Løgn" var en lille stilprøve, „Moby Dick" var styrkeprøven. I mange år havde Huston arbejdet med projektet – det var oprindelig hans hensigt, at faderen, *Walter Huston,* skulle spille Ahab, men han døde i 1950.

I „Film Culture" nr. 2, 1956, findes en højtflyvende samtale mellem *Edouard Laurot* og Huston om „Moby Dick". Man kommer bl. a. ind på *Sartres* „Le Diable et le Bon Dieu" og „Huis Clos" (den sidste iscenesat på scenen af Huston) og på „En attendant Godot". Om *Melvilles* roman siger Huston bl. a.: *„It also occurred to me that the story of Noah is the story of Ahab in reverse, but even that cannot be taken as ultimately true. Melville was carried away by the magnitude of his*

John Huston og Jennifer Jones under optagelserne af „Fuld af Løgn".

thought. Theologically, the book is a blasphemy. Ahab is at war with God, there is no question about this. He sees the mask of the whale as the mask that the deity wears. He sees the deity as a malignant, rational being that is out to torment the race of men and all other creatures. And Ahab is the world's dark champion who grapples with this omnipresent and enslaving force ... The pragmatic-minded Starbuck interprets the blasphemy on a bourgeois level."

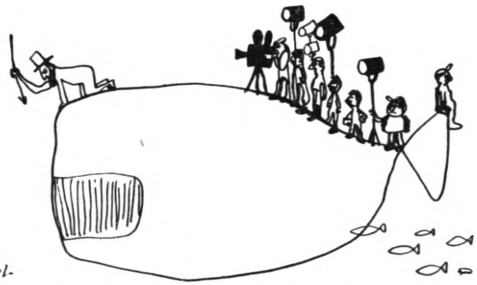
Det er let at se, hvad der har tiltrukket Huston i Melvilles klassiker. Blandingen af *adventure* og skildringer af skæbnens eller magternes onde luner („Ridderfalken", „Tre Mand søger Guld", „Asfalt-Junglen", „De seks fra Modstandsbevægelsen", „Moulin Rouge" – alle har de elementer af begge dele). Men medens handling og idé – adventure og filosofi – gik i eet i film som „Ridderfalken" og „Tre Mand søger Guld", er Hustons „Moby Dick" to verdener, der aldrig smelter sammen. Forholdet mellem realitet og symbol bliver skævt, når Melvilles romantekst bliver filmisk transskriberet, som Huston har gjort det. Det værste er ikke, at Hustons hval er en slem teaterrekvisit, rent fysisk set. Det værste er, at den på billederne antager en absolut realitet, som går dårligt sammen med teksten (en bedre idé havde det måske været at gøre en stumfilm over Melvilles roman). Medens man ser filmen, spørger man sig selv ganske naivt: Hvorfor jager Ahab netop den hval, hvordan er han i stand til at finde just *den* hvide hval etc., etc., skønt man godt ved, at hvalen er symbolsk. Man *forstår* det symbolske i teksten, men man *oplever* det ikke. Bogstavelighedens ånd har dræbt, og det er naivt-prætentiøst af Huston at tro, at en filmhval uden videre kan gøres til det samme som en litterær hval. Det næste bliver vel, at han filmer *Kafka* uden at ænse, at en roman-K ikke er lig en film-K.

Utallige andre skavanker har „Moby Dick"; meget iøjnefaldende er det således, at *Gregory Peck* slet ikke har statur til Ahab, men nøjes med at skule fornærmet, hvor hans fanatiske oprør mod Gud skulle ryste os.

Som i indledningen til „Moulin Rouge" eksperimenterer Huston i „Moby Dick" med farverne (Huston i det tidligere citerede interview: *„We shot „Moby Dick" in Technicolor. From the color film we made two sets of negatives – one in color, one in black and white. The two negatives were printed together on the final print, achieving a completely new tonality. The dancing purples, for instance, are absent.")*. Men den tilsigtede „patina" er kun sporadisk opnået.

Læseren vil måske hævde, at Huston i „Moby Dick" står med fødderne på sin egen, amerikanske jordbund, og at denne film altså ikke kan nævnes som et eksempel på instruktørens knæfald for fremmede guder i Europa. Rigtigt er det naturligvis, at „Moby Dick"s stof ligger Huston nærmere end „Moulin Rouge"s, men alligevel må Melville-filmen ses i forbindelse med den europæiske indflydelses forstørrelse af de hustonske lyder. På godt og ondt er (eller var) alfa og omega i Hollywood *det at fortælle en historie filmdramatisk* – hvis historien var god, kunne den også tillades at have perspektiver. Denne disciplin har – i modsætning til, hvad man populært tænker derom – været værdifuld for mange instruktører, fordi den bandt dem ved det konkrete, det dramatiske, det fortælleteknisk økonomiske (alt dette skorter det på i „Moby Dick"). Kunsten ligesom kom ind ad bagdøren, og det blev den ikke ringere af. At begynde med kunsten fører tit i filmens verden til luftkasteller; man tænke f. eks. på „Barabbas".

Man kan have en vis respekt for Huston, fordi han stadig søger og stræber, men det forekommer mig *middlebrow* og pseudokultiveret at foretrække „Moulin Rouge" og „Moby Dick" for „Ridderfalken" og „Tre Mand søger Guld". Huston, som så ofte har dyrket skæbnens ironi, er selv blevet offer for den: Han er nu friere og dårligere end tidligere. Han skulle være blevet hjemme.



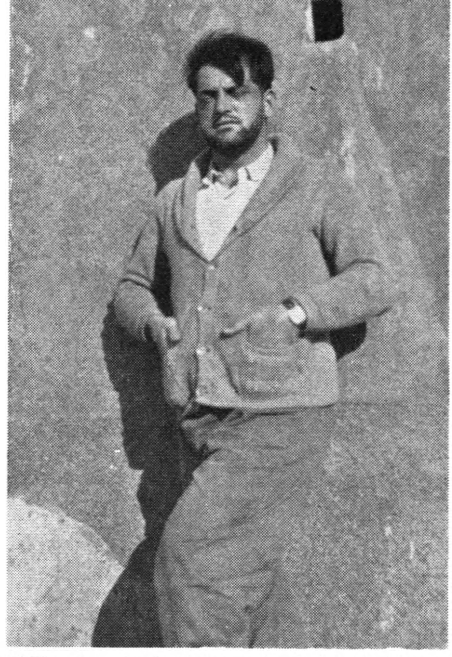
Som „Cinema Nuovo"s tegner forestiller sig optagelserne af „Moby Dick".

DEN SKRÆKKELIGE BUÑUEL

AF J. F. ARANDA

I denne artikel er der ikke mest om Buñuels bedste værker. Vi har bedt J. F. Aranda holde sig til de Buñuel-film, vi ikke kender herhjemme (og som i øvrigt også er ret ukendte de fleste andre steder på kloden) — derfor hører De uforholdsmæssigt lidt om „L'Age d'Or" (vist af Filmmuseet), „Los Olvidados" (vist kommercielt i Danmark), „Él" (vist af Filmmuseet og omtalt i „Kosmorama 3") og „Robinson Crusoe" (vist kommercielt og anmeldt i „Kosmorama 11"), der er blandt instruktørens mest vellykkede værker. Men de mindre film forklarer meget i de store.

De „to nye udmærkede kommercielle franske film", der omtales i artiklen, er „Cela s'appelle l'Aurore" og „La Mort en ce Jardin", som begge er sikret for Danmark.



Tidligt (og sjældent) fotografi af Buñuel. Taget i Spanien ca. 1930.

Ingen filmmand har inspireret til flere rasende angreb og mere ekstatisk begejstring end *Buñuel.* Han er måske den filminstruktør, om hvem der er blevet skrevet mest. Hans navn er blevet brugt som udgangspunkt for essays med langt videre sigte end filmkunsten. Buñuel er således mere end en filminstruktør. I virkeligheden står man, når man ser en film af Buñuel, over for undersøgelser af menneskets natur og meningen med tilværelsen og af de bestandigt nedbrudte principper, hvorpå mennesket har forsøgt at basere sin moralske og sociale opførsel. Den franske kritik, der indtil for nylig tilsyneladende havde monopol på litteratur om Buñuel, har gjort sagen mere kompliceret og instruktøren til en myte: måske den eneste solide myte, filmen har skabt. Men man har været tilbøjelig til at glemme, at Buñuel ikke blot stiller spørgsmål i relation til det forpinte i samtidens kultur, men at han også materialiserer spørgsmålene i filmform.

Andre prøvede at benytte sig af den opståede forvirring ved at bemærke, at Buñuels ry udelukkende var bygget på ideologisk sensationalisme. For dem var „Un Chien Andalou" ikke en film, men en effektjagende samling usammenhængende, ekstravagante og grusomme optrin med surrealismen som påskud. Kun få forstod, at bortset fra dens ærlige og menneskelige trods og kætteri var filmen også et meget indgående studium af den dramatiske styrke, der kan være i billeder, som ikke forbindes af lovene for logisk fremstilling, men af lovene for den følelsesmæssige opbygning af en sekvens ved hjælp af en klipning med frie associationer og kontraster. Buñuel benyttede sine opdagelser i sin næste film, „L'Age d'Or", til en meget konkret og funktionel anklage mod vort sociale systems politiske og religiøse ledelse. Kun få indså, at „L'Age d'Or" var en dokumentarfilm, foruden at den var et genialt fantasiværk. Dyrkerne af *Sade,* „le divin Marquis", talte blot om „den guddommelige Buñuel".

De andre kaldte ham naturligvis blasfemisk, forbryderisk, pervers, diabolsk. Derfor optog han „Las Hurdes", hvori han behandlede emnerne fra sine tidligere film, men uden at tage stilling, med en kold, næsten kynisk objektivitet: Hadet til fattigdommen og sulten og den deraf følgende ydmygelse, tilstande, der blev holdt vedlige af de samme sociale og moralske principper, som skabte eller billigede dem. Endelig livets og kærlighedens mysterier i deres intime forbindelse med dødens mysterium, og ømhedens og den menneskelige storheds forbindelse med fysisk lidelse og forfald. Alle erkendte, at som dokumentarfilm var den perfekt. Meget få indså, at den var et moralsk set ortodokst surrealistisk værk. I hvert fald var

det bedst ikke mere at tale om dette fjendtligtsindede, skrækkelige menneske. Buñuel blev droppet og forsvandt. Og hvor var det dejligt, da han 20 år efter vendte tilbage med ordinære meksikanske kommercielle film. Bedre end tavshed var det at se dette skrækkelige menneske underkaste sig det banale og derved vise, at han tydeligvis uden surrealismens tricks, blasfemi og sociale skandalemageri var en instruktør af C-filmserier. „Gran Casino" blev modtaget som den dårligste og mest inkompetente film, der nogensinde var optaget i Mexico. Buñuel blev tilsyneladende likvideret i den offentlige menings gaskamre. Så det var sandelig en katastrofal overraskelse, da han i 1950 udsendte et nyt mesterværk, som indeholdt den gamle voldsomhed og angrebslyst, den gamle patos og sociale analyse. Buñuels fjender måtte indrømme, at „Los Olvidados" („Fortabt Ungdom") var af værdi, men de sagde, at han var god nu, fordi han var blevet omvendt, om ikke til kristen næstekærlighed, så dog til en slags humanitær konstruktivisme. Først nogle år senere erfarede vi gennem Buñuels egne erklæringer, at filmen var blevet „renset" for mange forvirrende, paradoksale afsnit. Alligevel blev Buñuel af mange stadig anset for et patologisk tilfælde. Det følgende år modtog Cannes en morsom Buñuel-komedie, i hvilken der ingenting skete, som var komponeret uden fremdrift i handlingen, og i hvilken instruktøren gik så vidt som til at parodiere sine egne hovedmotiver. „Él" fra 1953 skulle imidlertid bringe Buñuels modstandere til fortvivlelse. I denne komedie fremførte han 23 år senere synspunkterne fra „L'Age d'Or" i en forenklet, populær, melodramatisk udgave for de langsomt opfattende. „Él" fik ikke så stor en kommerciel sukces som ventet. Det gik op for nogle, at Buñuel enten var god og ukommerciel eller kommerciel og dårlig. „Robinson Crusoe", hans næste film, fik kritikerne til at udbryde: „Den viser os, hvor god den kommercielle film kan være" (*Forsyth Hardy)* og „Det er blevet diskuteret, om dette er en enkel film for børn eller et værk for intellektuelle. Jeg finder, at for en gangs skyld har børnene fået en film, som de kan lade de voksne gå med ind at se, og medens de morer sig, kan de voksne lære noget" (*Doniol-Valcroze*). — God, ja, fordi den kun har liden tilknytning til hans tidligere surrealistiske principper, sagde næsten alle. Men Buñuels „La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz" er på een gang en surrealistisk upåklagelig og kommercielt upåklagelig film.

Det er altid vanskeligt at fatte den enhed, der er i enhver skabende kunstners arbejde, når man møder karrierens forskellige faser, udtryksmidler og materialer og de forskellige filosofiske og formelle strømninger, som kunstneren ydmygt underkaster sig for atter og atter at fremføre een sandhed med fuld styrke. Tilfældet Buñuel er ikke mere forbavsende end tilfældet *Picasso*.

Hvem vil vove at påstå, at alt hos Buñuel ikke er klart som vandet? Englænderne siger ofte, at de taber alle slag undtagen det sidste: Sidste efterår præsenterede det britiske filminstitut et program med de ovennævnte film. Programmet var tilrettelagt af *Gavin Lambert*, uden tvivl den filmkritiker, der mest spontant har forstået det fundamentale hos Buñuel. For første gang er en generation søgt til Buñuel uden at ville tilfredsstille sygelige tilbøjeligheder, uden at ville bruge filmene som forsvar for deres egne filosofiske eller polemiske interesser. Som belønning for deres renhed blev de de første, der klart kunne se disse velfortalte film, der er skrevet af en forfatter, som kan udtrykke sig med styrke, akkuratesse og stil! Bag lærredet stod Buñuel, der er *meget* sentimental, skælvende og formede med hånden en tragt ved øret for trods sin døvhed at kunne lytte til bifaldet.

Vi kan nu værdsætte hans produktion. Nu da den stærkt engagerede essayistiks tid er forbi, kan vi følge ham roligt og underkaste hans arbejde en analyserende kritik. Buñuels karriere begynder først nu for alvor. Den sukces, som hans to nye udmærkede kommercielle franske film har fået, er et bevis herpå.

Det er nu kritikernes overbevisning, at Buñuel med sine kommercielle film har forenklet, renset og endog styrket sit budskab og sin skabende personlighed. Her er en morale for bizarre, kedsommelige eksperimentalfilminstruktører!

Men der er dog stadig noget at bebrejde Buñuel. Den mand, der optrådte som den stædigt individuelle og kompromisfri, har i perioder underkastet sig ydmygende bestillingsarbejde, den mand der foregav at være oprører og uafhængig, har allieret sig med kommercialismen og iscenesat mange utilgiveligt dårlige film. Er det en stejl og ærlig mand, der gør sådan?

*

Fra 1936 til 1947 blev verden underkastet et martyrium. Ingen havde humor nok til at stille sig spørgsmålet: Hvad er der blevet af Buñuel? Han var forsvundet. Da han er en mand med samvittighed, sluttede han sig til de harmfulde krigere, der anonymt forsøgte at hjælpe verden. Kunsten var naturligvis ikke hans våben. Buñuel har sagt, at det ville være

Fra „El Gran Calavera"s indledningssekvens. Den begynder med et nærbillede af en samling mandspersoners ben. Kameraet kører tilbage, og vi ser, at de tilhører nogle drankere i et fængsel.

en uanstændig forbrydelse at gøre æstetik på den universelle elendighed. Han redigerede „Las Hurdes" til distribution, gennemgik klipningen igen og mixede den musik og den kommentar, som han tidligere havde ladet ledsage stumfilmen. Dernæst fulgte „Madrid 1936", en film på 55 minutter om den spanske borgerkrig. Det er en af de første og bedste dramatiske film, der anvender stumper af newsreels og dokumentarfilm, som får perspektiver ved hjælp af udspekuleret klipning — en metode, som blev meget brugt under 2. verdenskrig og efter denne af f. eks. *Nicole Védrès*. Buñuel kan på en vis måde siges at være blevet inspireret til denne metode af surrealismen. Han havde lavet *„collages"* (mosaikker af i sig selv ligegyldige stumper af gamle kobberstik, der tilsammen dannede en enhed og dermed fik ny betydning) som en hobby. Skønt filmen holdt sig til propaganda for den ene kæmpende parts idealer, var den præget af Buñuels chokerende klippeteknik: En religiøs procession, der er arrangeret for at bede om regn, bliver klippet ind i en profan procession, der er på vej til folkekommissærens kontor for at bede ham bygge et overrislingsanlæg. Bagefter blev Buñuel sendt til New York af den spanske regering for at vejlede og assistere ved klipningen af *Joris Ivens'* „The Spanish Earth" og et par andre film om Spanien. „The Museum of Modern Art" syntes om hans arbejder og hædrede ham med at give ham et job i institutionen. Det er vanskeligt at sige, hvilke film Buñuel arbejdede med, og umuligt at afgøre, hvor stor indflydelse han har haft på de instruktive, kollektivt skabte dokumentarfilm om hygiejne og landbrug. Man må se på museets produktion som helhed. I 1936 havde *Pare Lorenz* iscenesat „The Plough that Broke the Plains"; *Paul Strand* og andre (deriblandt i perioder *Grierson*) sluttede sig til dokumentarfilmfolkene i New York, og pludselig var der opstået en væsentlig amerikansk filmskole, hvis betydning endnu ikke er blevet tilstrækkelig værdsat. Denne fremragende, ærlige produktion fortsatte til *Roosevelts* død. Så

foretog regeringen en udrensning på museet — endnu før *McCarthy* – og mange af de bedste kræfter blev sagt op. Buñuel blev smidt ud, „fordi han havde optaget „L'Age d'Or"." Få måneder senere var den amerikanske dokumentarfilm praktisk taget død.

Så fulgte to års nød for Buñuel, hans kone og to børn. „Warner Bros." tilbød ham derpå en kontrakt, og han begyndte at arbejde på en gangsterfilm i Hollywood. Men på trods af sin elendige økonomiske situation ville Buñuel ikke lave degraderende film, og han trak sig tilbage, som han gjorde det i 1930 fra MGM, og foretrak at arbejde som „håndværker" i laboratorierne, hvor han fremstillede spanske udgaver af amerikanske film. Efter at have tjent lidt penge holdt han op og tilbragte 1946—47 i næsten total uvirksomhed. Så foreslog *Oscar Dancigers,* en intelligent og sympatisk producent, Buñuel at iscenesætte nogle kommercielle film i Mexico, og han lovede ham, at han fra tid til anden skulle få lejlighed til at udtrykke sig personligt. Buñuel akcepterede og begyndte sin karriere som kommerciel instruktør.

*

Buñuel overraskede alle med sin enestående arbejds- og organisationsevne ved produktionen af billige, kommercielle film, fordi ingen vidste, at han havde arbejdet under lignende forhold for den spanske filmindustri i 1935–36. Den stærke, sunde mand var hverken sadistisk eller ubehøvlet eller ekstravagant. Tværtimod, han ejede sund fornuft og var et elskeligt menneske. Han lavede sine film halvt så billigt og dobbelt så hurtigt som producenten havde forlangt: Det var tilladt en betydelig instruktør at bruge 5 uger til en film. Buñuel brugte 3 uger, det tidsrum der blev givet dårlige film. De fleste af hans meksikanske film havde naturligvis fejl på grund af hastværket: Script-girl-brølere, sløsede dekorationer og maskeringer, dårlig skuespilkunst. Men de er langtfra uinteressante.

Buñuel besluttede sig til at søge tilbage til skuespil af de gamle venner *García Lorca* og *Arniches,* men de to planlagte film „La Casa de Bernarda Alba" og „Don Quintín el Amargao" måtte henlægges, og han forstod, at han måtte tage, hvad der blev budt ham. Så optog han „Gran Casino".

Den er nok hans dårligste meksikanske film. „Manuskriptet var godt", har Buñuel udtalt, „men to sangstjerner var engageret. Jeg lod dem synge hele tiden". Det lyder ynkeligt, men personligt morede jeg mig over det. Buñuel havde optaget 3 film i Spanien med indlagte sange, og i den spanske „Don Quintín el Amargao" blev en sang anvendt så filmisk vellykket, at de lokale kritikere sagde: „Det er en af de bedste sekvenser i spansk films historie" (de anede ikke, at det var en Buñuel-film!). I „Gran Casino" var der ikke gjort noget forsøg på at retfærdiggøre sangene, men Buñuel lod den gamle, magre *tango-* og *milonga*-primadonna konkurrere med den kraftige, prætentiøse meksikanske *corrido-* og *ranchera*-sanger og lod dem naturligvis gestikulere så meget de ønskede i deres vokale duel. De sang godt, og sangteksterne var karakteristiske for Buñuels særegne absurde humor; titlerne var bl. a. „Mit Hjertes Herskerinde", „Den latterlige Valsekonge", „Pigen fra Norden", „Dit Fæ!" og „Kærlighedens Projektør". Historien var behændigt filmet og havde denne perfekte, strømmende *continuity,* der — som *Paul Rotha* har bemærket — er Buñuels største talent og ville være tilstrækkeligt til at placere ham blandt *Griffiths* betydeligste arvtagere.

En slagsmålsscene var meget dynamisk og voldsom: Afsnittet sluttede med så mange klø, at billedet begyndte at kunne mærke det, hvirvlede rundt og fik tilskueren til at føle sig „fysisk" syg. Man kunne dog ikke finde noget personligt bunuelsk i filmen undtagen naturligvis i kærlighedsscenen. Buñuel er bange for kyssescener, fordi de „altid er ens", og han prøver derfor at gøre dem originale og give dem „forøget værdi". I denne scene bliver kameraet placeret foran „kyssebænken". Bagved er en pergamentagtig måne klippet over af fine skyer, man mindes et billede i „Un Chien Andalou". Vi er i Tampico, og boretårnene tegner sig mod horisonten. De elskende kommer ind i billedet. Hun har en luftig hvid chiffonkjole på; den bølger sødt for brisen. De sætter sig ned, og deres ansigter nærmer sig hinanden. Buñuels altid blufærdige kamera viser os ikke kysset, men tilter ned ad deres legemer og når jorden. Den unge mand roder med en pind op i mudderet, der danner en spiral. Så stikker han pinden ind i centrum og hæver den igen, og nogle klatter mudder falder til jorden. Kameraet tilter opad, og kysset afsluttes.

„Gran Casino" blev en kommerciel fiasko, og producenten tilbød ikke Buñuel en ny kontrakt. To år senere ville en gammel skuespiller producere en film, der helt skulle helliges hans egne evner som skuespiller, og han ville selv instruere filmen, „El Gran Calavera". Han bad Buñuel hjælpe sig. Man havde valgt at filme et af de dårligste skuespil af en af de dårligste spanske lystspilforfattere. Señor *Fernando Soler* demonstrerede i hele filmen virtuositet af den gamle skole, og hans læber blev centret

for det hele, også kameraets synsfelt. Buñuel kunne intet stille op i scenerne med skuespillerproducenten, men det lykkedes ham at gøre noget ved det øvrige. Filmen begynder med et udmærket nærbillede: En samling mandspersoners ben fylder hele lærredet, og af benklæderne og skoene ser man, at de tilhører forskellige sociale klasser. Kameraet kører tilbage, og vi ser, at mændene er drankere. Soler bliver hentet og ført til en af de fængselsceller, der er så karakteristiske for Buñuel. Så sættes manden på fri fod, og handlingen tager fart. Han er en gammel, rig, ondskabsfuld Casanova, der driver sin datter og søn til desperation – og muligvis til katastrofen. Pigen er forelsket i en proletar, det er uheldigt. Nu kommer kærlighedsscenen, og den er igen ypperlig: Hun møder sin ven på gaden, han køber to isvafler, og de sætter sig på hans bils trinbræt. Han erklærer hende sin kærlighed og frier til hende, medens hun slikker på sin is, og han nervøst bider og bider i sin vaffel med kanten af fortænderne. Så går de lykkelige ind i bilen. Det er en gammel reklamebil med en højttaler på taget. Den unge mand kører rundt og reklamerer for bl. a. et sæbefirma. Han går i gang med sit arbejde, og et meget fjernt billede (taget fra en skyskraber) viser os den snævre gade med menneskene, der farer frem og tilbage som myrer, og den lillebitte bil, der kører ned ad gaden og med hæs røst skriger: „Selv om De går grim i seng, vågner De smuk op, hvis De bruger „Syriens Blomster"". Ved at finde på denne højttalervogn har Buñuel forvandlet en række scener. Stykkets idiotiske dialog kontrasteres hyppigt med højttalerens fjerne stemme, dens slogans. Dette er igen collage, ikke af billeder, men af ord, der er uden logisk forbindelse, men som ligesom tilfældigt skaber en absurd situation og slående associationer. Hele filmens afsluttende scene reddes brillant af denne metode: Pigen må ikke gifte sig med den fattige unge mand, fordi faderen, hvor fordærvet han end er, er respekteret i det gode selskab: Hun må gifte sig med en „gentleman". Vi er til bryllup. En trist, overlæsset meksikansk kirke, der er fuld af blomster og kerter; honningsød orgelmusik, frivole og åndsfraværende overklassemennesker. Den pragtfuldt klædte præst skrider til den højtidelige handling. Pludselig kommer højttalervognen for at levere en „last minute rescue". De fornemme kirkegængere lader som om de ikke har hørt den. Adskillige billeder taget fra alteret med den åbne kirkedør og lyset fra gaden, nærbillede af de fine borgeres ansigter. Præsten læser bryllupsprædikenen: „Mine børn . . ." „. . . vrøvl!" råber højttaleren. Mixingen af reklamejargonen og præstens prædiken er kostelig. Præsten prædiker over Paulus' ord om ægteska-

„Susana". I denne film er der mange lighedspunkter med den folkelige sædekomedie, Buñuel dyrkede i nogle af sine spanske film. Den unge mand holder et insekt frem.

bet: „Kyskhed i ægteskabet er kun mulig, hvis I . . .", og højttaleren brøler „. . . bruger strømper af det franske mærke „Regard"".

Man kan ikke på tryk gengive de følgende blandinger af ordene fra kirken og fra reklamebrølene. Skønt sammenstillingen virker ganske tilfældig, er resultatet obskønt, voldsomt, blasfemisk, utåleligt, forargeligt. *Nu* er Buñuel i hvert fald vendt tilbage! Kirkegængernes ansigter udtrykker afsky, for bruden lyder den grimme, hæse stemme fra gaden som himmelsk musik. Hun hyller sig i sin brudekjoles lange slæb og løber som en vanvittig ud af kirken, går ind i den grimme bil med sin elskede, og de forsvinder ned ad gaden, medens kirkegængerne løber bagefter med deres høje hatte og i deres lange kjoler, viftende vildt med armene, i et sidste billede, der er en vidunderlig blanding af *Clair* og *Capra.*

*

Denne film blev en formidabel succes, og Buñuel fik lov til at lave alvorlige film. „Los Olvidados", „Subida al Cielo" og „Él" blev denne periodes store film. „Susana" og „El Bruto" var mindre betydelige kommercielle melodramer. Begge viser os, hvor knuget Buñuel var endnu i perioden 1950–53. „Susana" er kun negativ; intet håb, ikke det mindste islæt af ømhed, ingen menneskelighed. „Susana" er dårligt filmet, hæslig, latterligt melodramatisk, næsten konstant modbydelig, men alligevel en imponerende og magtfuld film. Den begynder med en overrumplende chokscene: Susana bliver brutalt kastet ind i en opdragelsesanstalts hemmelige celle, hun skriger, slår, spytter fangevogteren, indtil døren lukkes, og hun ligger derinde i mørket. En flagermus ses oppe i loftet, Susana betragter den skrækslagen. To rotter kommer til syne. Det stormer udenfor, og et lyn fremhæver cellevinduets krydsede jernstænger. Susana ser på det kors, de danner, knæler og beder for sin frihed. Korsets skygge kastes ned på jorden, hun vil kysse den, men der sidder en edderkop midt i den. Hun skriger og løber hen til vinduet, griber om stængerne, der er løse og falder ned. Susana løber ud og væk, henover en mark med mange skygger, et autentisk meksikansk landskab. Mareridt og virkelighed er vævet sammen. Friheden opstår af angst og undertrykkelse.

Susana kommer til en rig bondes gård. Han tager barmhjertigt imod hende. Som belønning forfører hun ham, og en uendelig kæde af katastrofer sættes i gang: Bestyreren bliver fyret, gårdejerens søn vil dræbe sin fader. Susana smider konen ud af hjemmet. Hele filmen igennem undes der ikke tilskueren hvile, den ene afskyelige begivenhed følger efter den anden. Og alligevel får vi mere og mere forståelse for den sadistiske, sanselige, ukyske 17-års pige. I begyndelsen var vi indignerede på hende. Senere kan vi ikke længere dømme hende. Hun er et smukt, miserabelt væsen, der kun kan undfange voldsomhed og lidenskab. Hendes kærlige moder, den stakkels kvinde, hæver armen og pisker hende dyrisk. Alle de respektable, kristne, normale personer i filmen viser lidt efter lidt den samme brutalitet og mangel på menneskelighed. Til slut bliver Susana med vold slæbt bort i zig-zag (ideen blev taget op i „Él"s fantastiske slutning), henad en korridor, tilbage til fængselscellen. Nu kan alle vende tilbage til deres anstændige tilværelse. *Happy ending!*

„El Bruto" er på lignende måde melodramatisk, fuld af had og begær. Den slags film er en „genre" i Mexico, opfundet af instruktøren *Roberto Gavaldón,* som Buñuel tydeligvis parodierer. (Pudsigt nok efterligner Gavaldón nu den spanske instruktør). Nu er skuepladsen et kommunalt slagteri. I de gigantiske rum, der skinner som lak af frisk blod, hvor luften stinker af dampene fra de varme, slagtede dyr, og medens det uundgåelige alter for Jomfruen af Guadalupe ser til, begår mennesker deres tusind mord om dagen for selv at overleve. Emnet er blevet taget op af *Franju* i hans besættende dokumentarfilm „Le Sang des Bêtes". Buñuel blev sandsynligvis inspireret af et af García Lorcas bedste digte, „Kontor og anklage", her citeret efter *Ivan Malinovskis* oversættelse i „Perspektiv" sept.–okt. 1955:

„Under multiplikationerne
er der en dråbe åndeblod."

og senere:

„Hver dag dræbes der i New York
fire millioner ænder."

Dette utålelige ritual, som det moderne samfund billiger, ledsages i filmen af brutalitet og forbrydelse. Men blod kalder også på blod på en anden måde. Arbejderne i slagteriet søger hjælp til frelse hos hinanden. „El Bruto" er ikke negativ som „Susana". Dens tydelige budskab er: Solidaritet. Buñuel indleder en mere optimistisk periode af sit liv. Han tror på mennesket. Han går i gang med „Robinson Crusoe".

*

Jeg ved intet om „La Hija del Engaño" og „Una Mujer sin Amor", der aldrig synes at være blevet vist uden for Mexicos grænser. „La Ilusión Viaja en Tranvia" er fra 1954. Her

I Benjamin Christensens „Heksen" kaster nogle levende frøer på ilden — andre foretager velsignelser for at jage djævle ud. Buñuel går videre: I „Abismos de Pasión" („Stormfulde Højder") foretages begge handlinger af samme person.

fik Buñuel bedre materiale til sin rådighed, og denne film, der blev lavet på 18 dage, og „El Rio y la Muerte" er „A-film", behændigt iscenesatte, med formelle og indholdsmæssige rigdomme hele vejen. Den første fortæller om to arbejdere, der røver en sporvogn og plyndrer hele byen med den på en meget fantasifuld måde. „El Rio y la Muerte", en af Buñuels smukkest komponerede film, plastisk set, er en sørgekantate, der er holdt i et effektfuldt processionstempo. Alle Buñuels film er måske tragiske; denne er det også i det ydre. Men Buñuel har selv bemærket, at denne film er vanskelig at begribe for et europæisk publikum, fordi vi ikke forstår meksikanernes opfattelse af døden. Døden, en nem overfart, en dagligdags begivenhed. „I filmen har jeg anbragt 7 dødsfald, 4 begravelser og jeg ved ikke hvor mange ligtog." Meksikanernes specielle syn på døden, den pludselige voldsomhed, der skyldes en mindre fornærmelse, og det påfølgende hurtige og indifferente drab studerede allerede *Eisenstein* i „Que Viva Mexico". Buñuels studie er mindre overfladisk, den undersøger nøjere det meksikanske landsbysamfunds struktur. Filmen beretter om to rivaliserende landsbyer, der ligger over for hinanden på toppen af to bakker, som adskilles af en lille flod. Alle begravelser må finde sted på den ene side, og bestandigt befordres ligene over floden. Alle disse smukke sekvenser er blot udvidelser af de begravelsesprocessioner over floden, som vi så i „Las Hurdes". „El Rio y la Muerte" er en dybt poetisk film, men som altid hos Buñuel er der tale om en poesi, som ikke er lyrisk, men heraklitisk (Heraklit udtrykte sin filosofi poetisk). Også dialogen har en særegen tone, som Cannes-publikummet ikke syntes om. Sætninger som „hver lille søndag har sine små lig" forekom idioterne idiotiske, og de pietetsløse pietetsløse. Som helhed er filmen en manende appel til broderskab. Den er Buñuels mest konstruktive værk.

*

Jeg har ventet med „Abismos de Pasión" til sidst, fordi dette arbejde ikke kan anbringes blandt Buñuels mindre betydelige film, skønt kritikerne har gjort det. Selv *Herman Weinberg,* „Cahiers du Cinéma"s New York-korrespondent, omtalte den som ligegyldig. I modsætning til ham mener jeg, den er et mesterværk, og efter at have set den kan man ikke undgå at føle, hvor prætentiøs, litterær og overspillet *William Wylers* version af „Wuthering Heights" var. „Abismos de Pasión" blev vist i Paris for nogen tid siden, og enkelte kritikere begreb da dens værdi.

Den er en vanskelig film. Den virker håbløst forældet og *maladroit,* men paradoksalt nok er den Buñuels eneste „stilfilm". Jeg må forklare nærmere, hvad jeg mener. Jeg har undladt at kalde Buñuel „kunstner", fordi denne betegnelse kunne forvirre læseren. Denne moralist er en af de få surrealister, der har holdt deres løfte om aldrig at gå i gang med „kunst". Hensigten er at „befri menneskeheden for en del af dens slaveri", og arbejderne må kun tilfældigvis blive kunst. I dag er Buñuel et af filmens vidundere: „Han vælger ikke den naivt set „bedste" kameravinkel, han vælger den eneste mulige," har en „Sight and Sound"-kritiker sagt. Han har skabt en personlig rytme, en *continuity,* der består af brud, *flashbacks* og ændringer af det normale tidsbegreb. Dette er ikke et resultat af æstetiske studier, det er noget, der ligger spanierne i blodet, og som præger al vor dramatik og al vor anden litteratur. Det er også ophævelsen af den normale kronologi hos en filosof, som ikke søger grundene til menneskehedens ulykke i de sidste 25

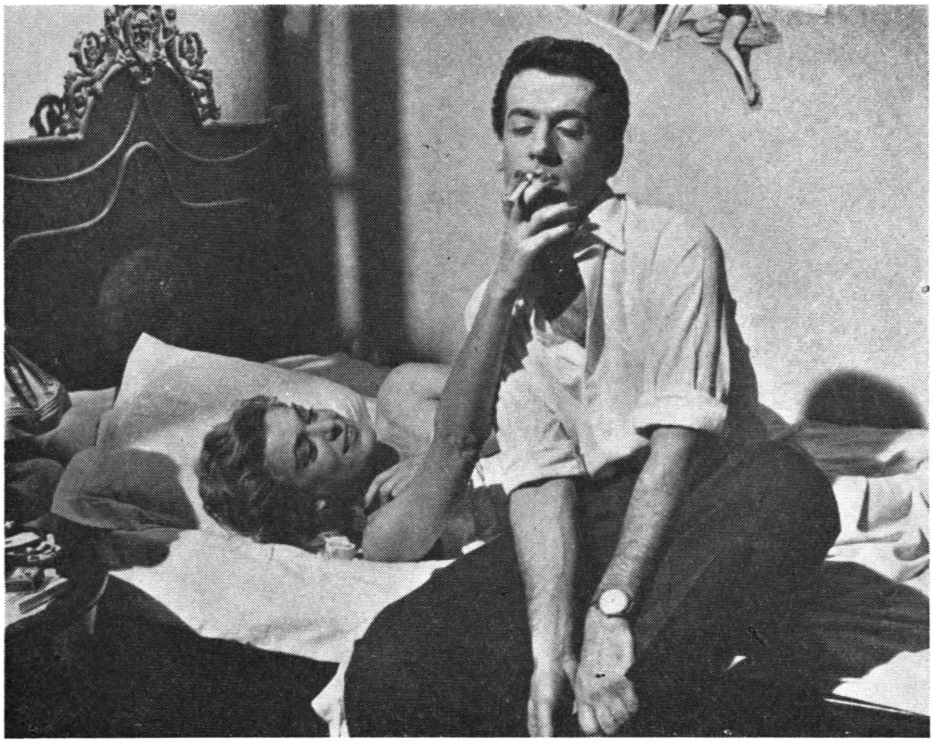
års politik, men i de sidste 25 århundreder. Buñuels belysninger er barske og voldsomme, fordi alt ligger i udtrykket. Masserne fylder billedet ud med deres konkrete omfang, fordi Buñuel ikke kan lide at filme det æteriske, men den solide materie. Han undgår som regel nærbilleder af ansigter for at undgå den psykologiske metode. Han bruger nærbilleder af små genstande for at understrege den „døde" verdens betydningsfuldhed, for at afsløre det ukendte. Insekternes liv føjes ind i parallelmontager for at minde os om, at der eksisterer mange andre dramer end dem, der udspilles på vort eget niveau. Et af Buñuels billeder kan identificeres blandt hundrede af andre. Kameraet ser ned mod jorden: Sten, mørke, barokke grenformer, støv, altid det jordiske landskab. Og i midten mennesket, centret for hans interesse, mennesket, der er tynget af tilhørsforholdet til jorden. Himlen lader han komme til syne som en tynd stribe foroven, eller den er fyldt med vældige, mørke, jordlignende skyer. Men himlen fortæller aldrig noget. Buñuels plastiske fornemmelse kan sættes i forbindelse med Griffiths, *Pudovkins* og Ivens', men i modsætning til hos disse instruktører er den ikke født af æstetiske principper, men som hos *Ince, Chaplin, Dovsjenko* og *Ford* er den naturligt vokset frem af det praktiske arbejde. Alt dette fremgår med næsten didaktisk tydelighed af den antologiagtige „Stormfulde Højder".

*

Buñuel planlagde filmen i 1930. Det år havde det luksuøse surrealistiske tidsskrift „Minotaure" helliget *Emily Brontës* roman et nummer med reproduktioner af illustrationerne fra det 19. århundrede. Man anså dem for „surrealistiske". Buñuel forestillede sig en trofast „oversættelse" af forfatterindens ideer og deres „visualisering", foretaget med en 1930-instruktørs øjne. Planen gik i stykker i 1932, men da man i 1954 bad ham lave en filmudgave af „Stormfulde Højder", realiserede han så nøjagtigt som muligt planen fra 1930. Der er altså 3 „lag" *Zeitgeist* i filmen. En sådan *tour de force* er aldrig lykkedes før, undtagen til en vis grad i den filmtekniske metode i Chaplins „Monsieur Verdoux". Buñuel trætter vore øren med halvanden times wagnersk uvejr, kører gang på gang frem med ledemotivet fra „Isoldes Død", indtil vi praktisk taget er bedøvede af det. Han brugte dekorationer i smag med tredivernes opera-agtige i franske film. De udmærkede dekorationer til Heathcliffes hus kunne være fra en af *Dimitri Kirsanoffs* film. Fortælleteknikken er raffineret holdt i tredivernes stil: Et nærbillede af en hånd, der sænker en pistol, forklarer, at manden har opgivet at skyde, etc.

Filmen begynder og slutter med skud mod fugle. Efter indledningen går en gammel mand ind på gården for at jage djævlene ud, som i „Heksen" kastes levende frøer på ilden, men meningen er tydeligere end hos *Benjamin Christensen*. Buñuel lader manden bære et kors og velsigne samtidig. Så nærbilleder af insekter, der bliver gennemstukket med nåle af Cathys mand. Hun fortæller ham, at hun afskyr hans entomologiske sport, hans mishandling af sommerfugle. „De lider, det er rigtigt, men nogle få minutter senere er det forbi. Ellers ville de opleve en livslang nat i kærlighed og kval," svarer han. Det er Buñuels (og Brontës) litterære erklæring i kursiv, om jeg så må sige. Så udvikler historien sig. Alt er betydningsfuldt, men det sidste afsnit må beskrives: Efter Cathys død går Heathcliffe langs en mur, bag hvilken træerne bringes til at skælve af stormen, og han kalder blasfemisk på hende, bønfalder hende om at tage ham med sig til helvede, for at de endelig kan elske hinanden. Han går ind på kirkegården, der er i banal 1800-tals-stil, kommer til hendes gravsted, og med en jernstang slår han hængelåsen for indgangen i stykker (et ypperligt nærbillede). Han går ned til kisten, fjerner med forsigtige fingre det hvide lagen og stikker sin hånd indenfor: Han løfter hendes „hånd". Han bukker sig for at kysse „den", men der lyder en støj som af et ekko fra en anden verden i gravkammeret. Den er ikke af en anden verden: Cathys mand står der med et gevær. Nærbillede af riflens to huller, lyden af skuddet, og 5 sekunder et nærbillede af Heathcliffes gennemskudte hovede. Han falder . . . ned i kisten. Endelig sammen, i seng . . . og ført dertil af hendes mands hånd! Døden har givet dem, hvad deres kyskhedskonventioner ikke har tilladt dem hele deres liv.

Man kunne begynde at skrive om Buñuel for aldrig at holde op, og dog aldrig forklare, hvad han virkelig er og betyder. Hvordan forklare en *Goya*-raderings egentlige indhold? Et kunstværk hviler i sig selv. Hvis vi forsøger at oversætte det til et andet medium, til et andet sprog, går substansen tabt. Den dag vil givet komme, da litteraturen om mange af de såkaldte „filmklassikere" vil miste interessen, og da værkerne blot vil forekomme gammeldags taskenspilleri. Da vil Buñuel bestå, fordi han ikke ønskede at skabe kunst, men med uendelig nuancerigdom at projicere sit råb, sit krav om samfundets ja til den menneskelige værdighed og den *jordiske* kærlighed med alle dens konsekvenser.



Melina Mercouri og Aleko Alexandrakis i Cacoyannis' „Stella".

GRÆSK FILM *af Ib Monty*

Et karakteristisk træk i den moderne filmkunst er den relativt store tilgang af talentfulde og originale instruktører fra lande, der hidtil ikke har spillet nogen rolle i filmudviklingen. At disse lande ikke tidligere har placeret sig i den europæiske filmbevidsthed skyldes nødvendigvis ikke manglen på en national filmkunst. De japanske instruktører er således repræsentanter for en fuldt udviklet filmstil med stærke traditioner. Men måske er dette undtagelsen. De unge spaniere *Bardem* og *Berlanga,* der har fået europæisk betydning, er samtidig de første, der i Spanien har søgt at skabe en bevidst national filmkunst. De skal først skabe traditionerne. Det samme er tilfældet inden for græsk film med hensyn til det opdukkede talent *Michael Cacoyannis.* Heller ikke han har kunnet bygge på noget indenlandsk grundlag, fordi filmproduktionen i Grækenland altid har været ret tilfældig, og filmskoler har der højst været tilløb til. Der er derfor på ingen måde grund til mere end en summarisk gennemgang af græsk film. Et vist kendskab maa dog anses for nyttigt til forståelse af baggrunden for den nuværende situation. Kunstneriske opdagelser skal man dog ikke vente at finde.

Som mange steder i Europa begyndte man også i Grækenland at lave film i århundredets første tiår. De første optagelser stammer fra olympiaden i Athen 1906. Denne autentiske begyndelse satte sit præg på græsk film i mange år. Den mest frugtbare virksomhed fandt sted inden for dokumentarfilmen, mens spillefilmproduktionen var sporadisk og af ringe kvalitet til helt op i tyverne. Først efter 1925 kom der lidt mere system i filmindspilningerne, efter at produktionen centraliseredes i et par større selskaber, der så dagens lys i disse år. Størst betydning fik „Dag-Film Co.", der stiftedes i 1927 af brødrene *Demetrios* og *Constantin Gasiàdis.* Demetrios var instruktør, mens Constantin virkede som produktionsleder, og som fast manuskriptforfatter havde man sikret sig

en af tidens betydeligste skribenter, *Paolo Nirvànas*. Selskabets første ambitiøse forsøg var „Prometéus Desmòtes", der byggede på Aeschylos' drama. Demetrios Gasiàdis havde instrueret og fotograferet, ligesom i „Eros kai kúmata". Begge disse var fra 1929. Den vægtigste af Dag-Films produktioner var dog „Astéro e boskopoúla" (hyrden Astero) fra 1932. Nirvànas havde skrevet manuskriptet, der var en version af temaet den fattige hyrde og den rige bondes datter. Historien sluttede idyllisk med de elskendes forening efter hendes forældres død. Filmen var naivt-lyrisk med stærke folkloristiske indslag, der præsenterede græsk almue fra dens mest godhjertede side med folkedanse i folkedragter etc. Dette folkelige melodrama blev meget populært og kom til at præge filmene derefter.

Det andet store selskab, der var medvirkende til at skaffe græsk film lidt mere fast grund under fødderne, hed „Aiax-Film". For dette firma arbejdede veteranen *Madras*, der både producerede, skrev og iscenesatte sine film, foruden at han spillede i dem. Hans største sukces var „Maria Pentagiótissa" fra 1930. Det var en historisk kostumefilm om revolutionen i 1821 med et masseopbud af statister. Den udmærkede sig ved en vis dokumentarisk ægthed. En anden af hans kendteste film var „O mágos tès Athenas" fra 1931.

Den betydeligste græske film fra disse år var dog „Daphnis kai Kloe" fra 1931–32, en filmatisering af Longos' hyrderoman. Manuskriptet og instruktionen var af *Oreste Laskos*, der bl. a. havde arbejdet under *Gustav Machaty*. Den antikke erotiske idyls poetiske stemning var genskabt i raffinerede dekadente billeder, der dog kunne forfalde til formalisme. Filmen fremhæves især for sin musikalske billedrytme. Den blev eftersynkroniseret, inden den sendtes ud på det europæiske marked. Den første gennemførte talefilm var „O kakòs dromøs" fra 1932, af *Ertogrul* efter manuskript af Nirvànas.

Denne frodighed i årene omkring 1930 blev dog ikke af permanent varighed. Ganske vist blev der fra denne tid regelmæssigt produceret film, men deres kvalitet blev ringere og ringere. Man indskrænkede sig efterhånden til folkekomedier og spændingsfilm, som nu er fuldstændig glemt.

Det var først under krigen, at en mere seriøs filmopfattelse vandt gehør. I 1942 fandt man atter tilbage til en mere ægte lyrisk tone i „E fonè tes kardias" (Hjertets stemme), der var instrueret af *Demetrios Joanópulos*. En af de instruktører, der var mest ihærdig i bestræbelserne på at puste nyt liv i græsk film, var *Giorgio Zavélas*, der i 1943 lavede „Ta kirokrotémata", om en feteret skuespillers karriere. I „Marínos Kontáras" fra 1946 genoplivede han en halvhistorisk beretning fra det 19. århundrede om en patriotisk sørøver, der kæmpede for sit lands frihed og uafhængighed. I 1950 lavede han „O Metistákas".

Også i Grækenland kom modstandskampen til at virke inspirerende på filmudviklingen, således i *Ion Papanichalis'* „Frie Slaver" fra 1948. Nationalt emne fandt man også i „Anna Roditi", instrueret i 1947 af *Filippu* og veteranen Gasiàdis. Den benyttede sig heldigt af folkloristiske elementer.

Aktiviteten tiltog i slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne, og en række instruktører, der for de flestes vedkommende var påvirket mærkbart af neorealismen, lavede film, der betød et væsentligt fremskridt, omend ingen af dem kan stå sig efter en international målestok. Der er ingen grund til at gå nøjere ind på disse instruktører.

Det er først med Michael Cacoyannis, at græsk film får krav på videre opmærksomhed. Hos ham, der har opholdt sig både i Hollywood og i England, forenes nationale træk, bl. a. det lyriske, med moderne udenlandske påvirkninger. I sin første film „Kiriakático Xipnima" fra 1953, der er bedre kendt under sin engelske titel „Windfall in Athens", har han således tydeligt haft *Jacques Becker* som forbillede. Historien er næsten den samme som i „To i Paris": En lotteriseddel og besværlighederne omkring gevinstens udbetaling. Hovedpersonerne er en ekspeditrice og en natklubsanger, spillet af den livlige og charmerende *Helle Lambetti* og den behagelige *Dimitri Horn*. Selve intrigen er imidlertid det mindst vigtige. Filmen samler sig om beskrivelsen af mennesker i en storby, og den kan på dette punkt minde om bl. a. *Emmers* „En Søndag i August". Uden voldsom dramatik aflokker den i nuancerede billeder den moderne storbys spænding og stemning, og fortæller ukompliceret om moderne græsk hverdag og almindelige mennesker.

Den samme fornemmelse for den urbane tilværelse, det muntre og det triste, finder man også i hans næste „Stella" fra 1955. Her er handlingen og følelserne dog voldsommere, og han selv har fået mere selvstændigt tag på virkemidlerne. Filmen bygger på et samtidigt skuespil, og er et melodrama med tragisk udgang. Det er en trekanthistorie om den lidenskabelige natklubsangerinde Stella, der ikke ønsker at opgive sin frihed og selvstændighed til fordel for en mand, og som til sidst stikkes ned af en hævngerrig brudgom. Den altover-

skyggende hovedperson er den stolte Stella, der spilles intenst af *Melina Mercouri,* mens de omgivende herrer, spillet af *Georges Fúndas* og *Aleko Alexandrakis* kun karakteriseres gennem deres forhold til den elskede. Filmen vil skildre et temperament, og dette er lykkedes for instruktøren og skuespillerinden med overbevisende kraft. Der kan være noget uartikuleret over visse scener, men i sin helhed vidner filmen om Cacoyannis' kunstneriske vilje.

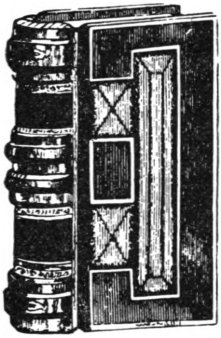
I sin hidtil sidste film „Pigen i sort" fra 1956 har instruktøren forladt storbymilieuet. Denne kærlighedsfortælling, der skal være hans mest dramatiske, udspiller sig på den barske og smukke ø Ydra, hvor hele filmen er optaget. Filmens fotograf er englænderen *Walter Lassally* („Momma don't allow"), der har berettet om, hvor opmuntrende det trods de primitive forhold var at lave film i Grækenland. Filmen blev optaget på 8 uger på et lille budget og uden en eneste atelieroptagelse. Al lyden er eftersynkroniseret. Lassally fortæller, at man ofte i længere perioder arbejdede 10 timer daglig, men så på andre tidspunkter hvilede totalt i flere dage. Det tidspres, der er over indspilningerne andre steder, kendte man ikke her, hvilket gav en betydelig mere rolig arbejdsatmosfære. Cacoyannis beskrives som en ung og entusiastisk instruktør, der ved sit eget eksempel kunne få den lokale medvirkende befolkning til at agere på det voldsomste. Historien havde han skrevet direkte i drejebogsform, en arbejdsmetode, han ynder at anvende, og under indspilningen fulgte han drejebogen næsten fuldstændigt. Den engelske fotograf beundrer især den græske instruktør for dennes behændige kamera- og klippestil, og fortæller, at Cacoyannis holder af at lade sit kamera „eksplodere i voldsom bevægelse ved de følelsesmæssige højdepunkter", således som han selv udtrykte det. Filmen er i sort-hvid, og kontrasterne mellem bønderkonernes sorte kjoler og de solstegte huse skal være udnyttet med original malerisk virkning, ligesom øens særprægede natur er draget selvfølgeligt ind i den intime handling. I den kvindelige hovedrolle benytter instruktøren atter Helle Lambetti, hvis 7. filmrolle dette er. Som medspiller har hun atter Dimitri Horn, og endvidere medvirker *Tassos Vlachas.*

Med Cacoyannis' arbejder har græsk film for første gang placeret sig i den internationale filmkunst. Det er værd at bemærke, at dette ikke er sket med nationale indspilninger af Homer, Euripides eller andre antikke verdensberømtheder, men derimod med helt nutidige film, der ikke søger at lukrere af nationale særpræg. Det er naturligvis heller ikke sket med film, der slavisk efterligner udenlandske instruktører. Cacoyannis har bevaret sin egen græske personlighed intakt, men har ladet sig inspirere af samtidige film. Både hvad angår form og indhold har han optaget elementer fra andre film, fremmede film, fordi hans eget land ikke har nogen traditioner, og fordi det væsentlige foregår ude i Europa, men han har søgt at optage dem og formidle dem på selvstændig vis. Det er ikke altid lykkedes, og man vil flere steder kunne finde scener, hvor han er mere påvirket af film og mindre af virkelighed end godt er, men han arbejder ihærdigt for at finde en adækvat og tidstypisk udtryksform. Og det er karakteristisk for Cacoyannis, at han tilhører den samme unge generation som Bardem og Berlanga i Spanien. Den generation, for hvem film er en naturlig kunstnerisk udtryksform, og som arbejder på samme alvorlige måde som kunstnere inden for andre discipliner. De studerer deres metier i teori og praksis, de lever og ånder for den.

Om Cacoyannis' virksomhed vil medføre en florissant periode for græsk film er det endnu for tidligt at jugere over. Ved festivalen i Venedig i 1956 vakte en anden græsk film opmærksomhed. „Maghikè Pólis" (Den magiske By) fra 1954 var instrueret af *Nicolas Kundurors* efter et manuskript af den unge græske forfatterinde *Margherita Limberákis,* om en frygtsom bankassistents strejftog i Athens underverden.

At kosmopolitten *Jules Dassin* nu filmer i Grækenland kan muligvis ogsaa komme til at betyde noget for den græske film. Fast står det i hvert fald, at den ejer en instruktør, som vi vil komme til at høre mere om.

Karakteristisk temperamentsfuld scene fra Cacoyannis' „Pigen i sort".



Randbemærkninger

Åke Bengtsson: „Bildrytm och bildkomposition". Studier i den moderna filmen. Wahlström och Widstrand. Stockholm 1956.

Den unge kunsthistoriker og filmkritiker *Åke Bengtsson* har æren for det første rent filmteoretiske bind i Svenskt Filmbiblioteks udmærkede serie, der jo først og fremmest er knyttet til Waldekranz, som foreløbig har sørget for 4 af de hidtil udkomne 10 bind. Man kunne måske nok have ventet et mere indgående æstetisk skrift end det foreliggende.

Det er Bengtssons tese, at filmens førende kunstnere på nuværende tidspunkt er nået frem til en større beherskelse af kunstarten end tilfældet var ved stumfilmperiodens ophør. En af grundene finder han i lydfilmens rigere register. Filmen er nu en moden kunstart, det grundlæggende arbejde er gjort, og kunstnerne søger nu frem mod nye former og billedområder. Årene efter krigen har i den henseende været berigende, og da filmrytmen efter Bengtssons mening er det vigtigste, vil man kunne karakterisere de nye stilarter ved at analysere de moderne films rytme. Han gør sig her skyldig i en betydelig overvurdering, thi nok udmærker følelsen for rytmen alle de store instruktører efter krigen, som han påstår, men man må dog regne med andre elementer. Han behandler derfor Renoirs nye rytme og billedopfattelse, som han finder er udtryk for en ny kunstnerisk indstilling. Rettere er det vel en ny side. På samme måde beskriver han Ford, Bresson, Dreyer etc. Man kunne nok ønske, at forfatteren var lidt mindre rent deskriptiv og lidt mere benyttede sig af de praktiske sammenligninger. Det meste kan man give ham ret i, men man mangler konklusioner, uden hvilke det antager for meget karakter af repetition. I et andet kapitel gennemgår han på lignende vis billedkompositionen hos en del moderne instruktører, og også her lægger han megen filmforståelse for dagen. Hans studier virker dog mere som kompletterende et billede, man har i forvejen, end som egentlig nye. Til slut gives stilistiske portrætter af fire instruktører, Zinnemann, Kazan, Becker og Clouzot. Også her er der ypperlige enkeltiagttagelser, forfatteren har et intelligent og friskt syn på film og stikker ikke i den ældre kritikergenerations klichéer, men hans bogs svaghed er manglen på helhedssyn. Det må der dog være, selv om man betragter film fra en bestemt synsvinkel, som i dette tilfælde den stilistiske.

Ib Monty.

☆

Fransk visit

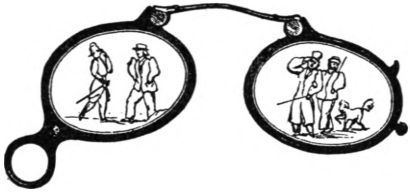
Claude Cariguël: „Hollywood". Flammarion, Paris 1956.

„Quant à Hollywood, il n'avait jamais existé" — er den sidste sætning i denne purunge franskmands tilsyneladende selvbiografiske „Hollywood", og i hvert fald eksisterer ikke i bogen det Hollywood, der kan fængsle os, *Stanley Kubricks* og *John Paxtons* og *Stephen Bosustows* og *Vincente Minnellis* Hollywood. Cariguël er statist og spiller meget små roller, men filmen synes ikke at interessere ham en døjt, han påtager sig en overgang uden skrupler at levere journalistik om stjernernes privatliv, til filmoptagelserne studerer han kun damernes pneumatik — og det er i det hele taget først og fremmest om denne, bogen handler. Hollywood er for Cariguël de mange erotiske muligheders by, og han benytter sig bravt af dem, men meningsløst er det hele for ham — til han til slut bliver forelsket, men svigtet, og så er det hele meningsløst igen.

„Hollywood" kunne have haft interesse, selv om den ikke handler om filmintelligensen — *Raymond Chandler* har eksempelvis skrevet livlige bøger om tilværelsens meningsløshed i overciviliserede californiske kredse uden for kunstnernes. Men melankolien ved det absurde er uden sproglig styrke i „Hollywood", hvis mennesker det er vanskeligt at holde ude fra hinanden: Nogle horer blot mindre end andre, meget længere kommer forfatteren ikke i personkarakteriseringens ædle kunst. På denne baggrund virker forfatterens pinefulde egocentricitet lidt dum; det var dog nærliggende at antage, at han kunne komme ud over den ved at studere mere af omverdenen (f. eks. det amerikanske sprog, som han ofte bruger, men alt andet end fejlfrit).

Dette blot for at advare Dem imod at indlemme „Hollywood" i Deres samling af filmbøger. Ikke engang „Jeg skulle være blevet hjemme" er den på højde med.

Erik Ulrichsen.



Beklippet

CALABUCH (PROFESSOREN HOLDER FRIDAG). Prod.: Aguila Films — Film Costellazione 1956. Manus.: Luis Garcia Berlanga, Leonardo Martin, Florentino Soria, Enio Flaiano. Instr.: Luis Garcia Berlanga. Foto: Francisco Sempere. Musik: Guido Guerrini. Medv.: Edmund Gwenn, Valentina Cortese, Franco Fabrizzi, Juan Calvo, Félix Fernández, José Isbert, José Luis Ozores, Francisco Bernal, Maria Vico, Mario Berriatúa, Pedro Beltrán.

LE BALLON ROUGE (DEN RØDE BALLON). Prod., manus. og instr.: Albert Lamorisse 1956. Foto: Edmond Sechan (Technicolor). Medv.: Pascal Lamorisse.

Berlangas „Calabuch" er blevet til „Professoren holder Fridag", og under denne proces er en række væsentlige partier af filmen røget ud. *J. F. Aranda* oplyser: Før fortekstерne fandtes i originalversionen en sensationalistisk newsreel-parodi, der fortalte, at atomforskeren var forsvundet. Man overværede det sidste interview med ham og så billeder af atomanlæg. Da man i „Professoren holder Fridag" ikke fra starten er klar over, at *Gwenn* er atomforskeren, går meget af humoren tabt. I „Professoren holder Fridag" får man ingen forklaring på, hvad det er for en pakke, Gwenn skal aflevere til den indespærrede smugler. Der er fra „Calabuch" fjernet nogle scener, hvoraf det fremgår, at pakken står i forbindelse med de lokale smuglerier. Nogle scener, i hvilke præsten pr. telefon spiller skak med *José Isbert* (fyrmesteren), er fjernede. Partier af de parodiske tyrefægtningsscener i „Calabuch" er klippet ud. Man ser en vogn ankomme med den rolige tyr, man ser børnene glæde sig over dens ankomst o. a. Der er også klippet en række billeder ud, lige før tyrefægteren snubler over stenen. Nogle meter er klippet ud af den newsreel, der i „Calabuch" vises i landsbyens biograf. Efter at landsbyens beboere har smidt deres våben på stranden, ser man i „Calabuch" bølgerne skylle ind over dem. Dette billede, der har symbolsk værdi, er klippet ud i „Professoren holder Fridag".

Under disse omstændigheder forekommer det os *unfair* mod Berlanga at dømme „Calabuch" efter „Professoren holder Fridag", hvorfor vi undlader at anmelde den.

Forhåbentlig er beklipningerne ikke foretaget for at give plads til „Den røde Ballon" af *Lamorisse*, kendt fra to andre film med børn i hovedrollerne: „Bim" og „Crin Blanc". Ganske vist er „Den røde Ballon" en teknisk dygtig og fantasifuld film, men dens slutning, der nøje svarer til „Crin Blanc"s (også her bliver modsætningen mellem drengens verden og omverdenen så stærk, at det hele må ende med en slags „eventyrlig katastrofe"), er for desperat i forhold til det meste af filmen, som har en vis artificiel charme, men er ganske blottet for den spontaneitet, der kan forlene et sådant børneeventyr for voksne med varme.

Wladimir Winde.

Stænk af satire

METROPOLS JULESHOW: *Man's Best Friend (Menneskets bedste ven), instr.: Jack Kinney, 1952. Golden Eggs (Guldæggene), instr.: ?, 1941. Father's Week-End (Week-end glæder), instr.: Jack Kinney, 1953. Jack and Old Mac (Den musikalske bondegård), instr.: Bill Justice, 1956. Motor Mania (Hr. Bilbølle), instr.: Jack Kinney, 1950. Bee On Guard (Anders And på biveje), instr.: Jack Hannah, 1951. Alle fra Walt Disneys studier.*

Det årlige juleshow spændte over en 15-årig periode i den Disney'ske produktion, omend de seks film naturligvis ikke uden videre kan siges at give et dækkende billede af udviklingen. Hovedindtrykket af disse film er i øvrigt forstemmende, idet den seneste af dem klart angiver, at *Disney* og hans medarbejdere nok gerne vil eksperimentere sig frem til noget nyt, blandt andet under indflydelse af konkurrencen fra *Stephen Bosustows* tegnefilm, men endnu savner man mod og talent for andet end tam efterligning af UPAs specielle stil.

Anders And-filmen „Golden Eggs" er programmets ældste nummer; den stammer fra 1941, og fortekstерne oplyser ikke navnet på instruktøren. Filmen er tegnet i en ordinær, upersonlig streg, de sædvanlige indslag af brutalitet er indført uden forsonende momenter, og komikken er tynd og banal. Som helhed illustrerer filmen tydeligt, at Disney i disse år helt samlede sig om sine store film („Pinocchio", „Fantasia") og derfor overlod kortfilmene til sin rutinerede, men helt traditionelt arbejdende stab.

Tre af programmets film er af *Jack Kinney* — „Motor Mania", „Man's best Friend" og „Father's Week-End". Her demonstrerer Kinney sit talent for den satiriske tegnefilm, som han i de seneste år har dyrket som sit speciale. Filmene tager enten livet af populære dogmer, hunden som menneskets bedste ven, søndagen som ugens fredeligste dag, eller beskriver den noget uelegante Fedtmule, som Kinney helst arbejder med, i en eller anden rolle, der afslører et moderne snobberi, her motorgalskaben. Denne sidstnævnte er programmets bedste film, sympatisk i sit konsekvente spark til trafiktosseriet og vittig i sine kontante afsløringer. Manuskriptet er med held bygget op på en konstant tilbagevenden til det psykologisk mærkværdige i, at fredelige folk som Fedtmule forandres så grundigt, når de får et rat i hænderne, og Kinney følger disse omvendelser i præcist karakteriserende nærbilleder. De to andre Kinney-film er mere hyggelige i satiren, tonen er elskværdig midt i beskrivelsen af de fortvivlelser, som skjuler sig bag påstande om søndagsfred og lignende. Filmene har rod tilbage i den amerikanske farce, ikke mindst i filmene med Gøg og Gokke, hvor intet nogen sinde er så let, som det på forhånd forekommer at være.

Af den dygtige *Jack Hannah* har juleshowet kun ét nummer, „Bee on Guard", typisk for instruktørens hang til det brutale, der dog aldrig får lov til at stå alene — brutaliteterne behandles artistisk, bliver til vittigt nonsens i en større humoristisk sammenhæng. „Bee on Guard" er ikke en af Hannahs bedste film, men den har glimrende enkeltheder, bl. a. den berusede bi.

Nyest af filmene er *Bill Justices* „Jack and Old Mac" fra 1956. Her forsøger man at arbejde meget stiliserende, men man har ikke mod til at gennemføre forsøget, som i „After You've Gone"-afsnittet fra „Make Mine Music" — den musikalske leg er tung og skematisk, farverne er krukket usædvanlige, og en befriende humor som i „Toot, Whistle, Plunk and Boom" indfinder sig ikke. Den afsluttende pointe er tilmed fattig og uoriginal.

Jørgen Stegelmann.

Set i Landskrona:

Folklore

BUS STOP. *Prod.: 20th Century-Fox 1956. Manus.: George Axelrod efter skuespil af William Inge. Instr.: Joshua Logan. Foto: Milton Krasner. Musik: Alfred Newman. Medv.: Marilyn Monroe, Don Murray, Arthur O'Connell, Betty Field, Eileen Heckart, Robert Bray, Hope Lange, Hans Conreid, Casey Adams, Henry Slate, Terry Kelman, Linda Brace, Greta Thyssen, Helen Mayon, Lucille Knox.*

Don Murray reciterer „The Gettysburg Address" for Marilyn Monroe i „Bus Stop".

Helten i „Bus Stop" er en ung, erotisk uerfaren cowboy, der bor meget langt ude på landet. En dag skal han ind til byen for at deltage i en rodeo, og han drømmer om at træffe en „engel", en pige, der er anderledes end de pin-upper, han har skottet til i magasinerne. På vejen til byen bliver han ledsaget af en ældre ven, en „faderskikkelse", for hvem det imidlertid ikke lykkes at bortlede cowboyens opmærksomhed fra filmens heltinde, en ikke blot talentløs, men også usexy sex-sangerinde i en af byens barer. Cowboyen oplever *le coup de foudre* og identificerer straks damen med den imaginære engel. Hun har aldrig nået sit mål: Hollywood, er blevet noget forjasket i samværet med barens gæster, har mistet sin selvrespekt. Cowboyens øjeblikkeligt undfangede gifteplaner og larmende stormkur irriterer hende blot — hans primitive dyretæmmerteknik er lidet egnet til at gengive hende den tabte selvrespekt. Hensynsløst bortfører han hende, men det lykkes med meget besvær at få ham til at indse, at hans — ikke ondskabsfulde, blot naive og upsykologiske — behandling af damen er forargelig, og derefter er vejen banet for de to. Det fører dem endeligt sammen, at han er uskyldig og at hun har kendt ikke så få mænd — der er på een gang noget praktisk og noget absurd ved deres forening, ved kærligheden selv.

Joshua Logan har iscenesat efter et *William Inge*-skuespil, der er blevet bearbejdet for film af *George Axelrod* („The Seven Year Itch"). Filmen er Logans tredie. I 1938 iscenesatte han sammen med *Arthur Ripley* for *Walter Wanger* „I Met My Love Again", derefter arbejdede han i en lang årrække udelukkende med teater for at vende tilbage til filmen med „Picnic" (anmeldt i „Kosmorama 17—18").

Det er nu muligt at beskrive hans filmpersonlighed nærmere. Både „Picnic" og „Bus Stop" er erotiske film, der uden fine fornemmelser dykker lige ned i amerikansk vulgaritet og henter værdier frem fra dybet. Begge film viser sociologisk interesse hos Logan; i „Picnic" er det naturligvis udflugtens fællesfølelse og vulgarismer, der er den ydre ramme, i „Bus Stop" skildres levende den amerikanske bar (by-baren og Bus Stop-baren) og den amerikanske rodeo. Det bemærkelsesværdige er, at Logan ganske naturligt finder frem til den ægte folkelighed og den ægte følelse midt i de mere eller mindre hæslige omgivelser, at han ikke standser op ved den intellektuelles kritik, men når videre.

„Bus Stop" er en charmerende film og bedre end „Picnic", fordi dens lettere, mere overdrivende form bedre forsoner med Logans konstante kredsen om det seksuelle som det saliggørende. Logan lod *Rosalind Russell* spille for stærkt i „Picnic", i „Bus Stop" lader han også *Don Murray* (cowboyen), *Marilyn Monroe* (sangerinden) og *Betty Field* spille stærkt, men her passer i princippet det stærke spil til det element af *„tall tale"*, af amerikansk folklore, der er i filmen. En anden sag er så, at Marilyn Monroe ikke kan følge med til dette spil; hun yder sine bidrag mekanisk og formår ikke at gribe. Man bliver flere steder grebet af replikkerne og af følelsen i situationen, men ikke af Marylin Monroes ansigt. Men man *bliver* grebet, og Marilyn Monroe spolerer ikke filmen, også fordi man ikke kan lade være med at føle sympati for hendes forsøg på at forny sig.

Logan gør hvad han kan for at hjælpe hende. Han vender vrangen ud af Monroe-myten. Man ser Marilyn Monroe gøre fiasko som syngepige; det er situationer fra „Skæbnefloden" med omvendt fortegn. Til visse sengescener i „Niagara" svarer den kostelige sengescene i „Bus Stop", hvori Don Murray forsøger at vinde den smukke ved at citere „The Gettysburg Address", efter at faderskikkelsen har forklaret, at kvinder ofte holder af det intellektuelle. Hun ønsker bare surt at sove videre.

Mange sådanne vittigt bizarre og elskværdigt ekstravagante scener er der i den varme, fordomsfri og solidt amerikanske „Bus Stop", som på en intelligent måde nedbryder stykkets sceniske begrænsning (og i øvrigt har fjernet den forsumpede professor, der var for glad for sine unge kvindelige elever) og fører os ud i den maleriske virkelighed.

Erik Ulrichsen.

UDENLANDSKE TIDSSKRIFTER

Vi har tidligere omtalt Lindsay Andersons artikel „Stand Up! Stand Up!" og David Vaughans omtale af nyere amerikanske musicals i efterårsnummeret af „Sight and Sound". Af andre interessante bidrag til nummeret kan nævnes en sprænglærd gennemgang af den fremragende japanske instruktør Heinosuke Goshos film og en begejstret anmeldelse af Eisensteins „Strejke". „Sight and Sound" synes omtrent at kunne holde Gavin Lamberts standard under Penelope Houstons redaktion.

"Films and Filming" bringer de besynderligste filmbreve fra Danmark. Man skulle tro, at de var skrevet af en naiv fælles propagandamand fra de danske filmselskaber. I januarnummerets Danmarks-brev nævnes „Tante Tut fra Paris" som et eksempel på den høje standard i dansk film!

December-nummeret af „Cahiers du Cinéma" indeholdt et levende interview med Joshua Logan, hvis „Bus Stop" tidsskriftets medarbejdere sætter højt. Det mest opmuntrende i nummeret var den almindelige begejstring for Bressons „Un condamné á mort s'est échappé" – alle gav den tre stjerner; en sådan enstemmighed er sjælden. Vanskeligt er det at komme igennem André Bazins betragtninger over montagen i „Den røde Ballon" – disse er i sandhed filmfilosofi for viderekomne.

Det livlige „Cinéma 56" fortalte i sit december-nummer om Jules Dassins filmoptagelser i Grækenland og Jacques Beckers i Paris („Arsène Lupin"). Nummeret indeholdt også et interview med Robert Aldrich („Apache", „Vera Cruz", „The Big Knife", „Attack", „Autumn Leaves"), denne voldsomme Hollywood-oprører, der respekteres af fransk kritik og gennemhegles af engelsk.

I det sidste nummer af „Cinema Nuovo" findes – i anledning af „Nordisk"-jubilæet – et morsomt billede fra de gamle studier i Valby.

Fra Filmmuseets plakatsamling

En sensation, som vil vække glæde i alle filminteresserede kredse verden over: Negativet til *Carl Th. Dreyers* „Mikaël" er fundet! I flere år har Det Danske Filmmuseum forsøgt at opspore Dreyers film efter *Herman Bangs* roman, og på en række forskellige måder forsøgte museet at skaffe filmen frem til den under Venedig-festivalen i 1956 arrangerede forevisningsrække med Dreyerfilm. Men uden resultat; heller ikke i Østtyskland kunne man finde den.

Men nu meddeles det netop fra Østtyskland – fra „Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik" – at negativet er fundet, og at man er i gang med at fremstille den første positiv fra det. Nogen tid varer det nok, før Det Danske Filmmuseum besidder en kopi, men det vigtigste er jo, at filmen *eksisterer*.

I anledning af denne glædelige nyhed reproducerer vi her den plakat, der i 1924 blev fremstillet til den danske premiere på den tyske film.

Filmindex XXI

UDARBEJDET AF MUSEET

ASTRID HENNING-JENSEN

Chr. IV som Bygherre. 1941. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen og magister A. Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Herman D. Koppel. Dansk tale: Astrid Henning-Jensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for Dansk Kulturfilm.

S. O. S. Kindtand. 1943. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Prod.: Nordisk Films Ko. for Dansk Kulturfilm og Dansk Tandlægeforening.

Når man kun er ung. 1943. I: Bjarne Henning-Jensen. Instruktørass.: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Poul Toft-Nielsen, C. H. Clemmensen. Dialog: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Kai Normann Andersen. Medv.: Ingeborg Brams, Edwin Tiemroth, John Price, Grethe Holmer, Mogens Davidsen, Elith Pio, Lisbeth Movin, Valdemar Møller, Asbjørn Andersen. Prod.: Nordisk Films Ko. Premiere: 16.9.1943.

De danske Sydhavsøer. 1944. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Børge Roger Henrichsen. Klipning: Theodor Christensen. Tale: Asbjørn Andersen og Gull-Maj Norin.

Dansk Politi i Sverige. 1945. I: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Astrid Henning-Jensen. Foto: Albert Rudling. Musik: Herman D. Koppel. Dansk tale: Jørn Jeppesen.

Flyktingar finner en hamn. Sverige 1945. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Albert Rudling. Musik: Herman D. Koppel. Prod.: S. F.

Ditte Menneskebarn. 1946. I: Bjarne Henning-Jensen. Instruktørass.: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Verner Jensen. Musik: Herman D. Koppel. Medv.: Tove Maës, Karen Poulsen, Karen Lykkehus, Jette Kehlet, Edvin Tiemroth, Ebbe Rode, Maria Garland, Preben Neergaard, Lars Henning-Jensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Premiere: 20.12.1946. Prix international for bedste iscenesættelse, Venedig 1947. Grand prix, Milano 1948. Grand prix, Zlin 1948. Kritikerpris, Finland 1948. Kritikerpris, Holland 1948. Bedste udenlandske film, Stockholm 1948.

Stemning i April. 1947. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Hans Schreiber. Dansk tale: Pouel Kern. Prod.: Nordisk Films Ko. for Ministeriernes Filmudvalg.

Denmark Grows Up. 1947. I: Hagen Hasselbalch, Astrid Henning-Jensen, Søren Melson, Foto: Verner Jensen, Annelise Reenberg, m. fl. Musik: Erik Fiehn. Engelsk tale: Dinah Miller, Susanne Palsbo. Prod.: Nordisk Films Ko. og Dansk Kulturfilm.

De Pokkers Unger, 1947. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Fleming Lynge efter Estrid Ott. Dialog: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Annelise Reenberg, Poul Gram. Musik: Herman D. Koppel. Medv.: Tove Maës, Kjeld Bentzen, Ebbe Langberg, Lars Henning-Jensen, Jette Kehlet, Henry Nielsen, Preben Neergaard. Prod.: Nordisk Films Ko. og Dansk Kulturfilm. Prem.: 18.8.1947. Bedste iscenesættelse, Venedig 1947, Prix international.

Kristinus Bergman. 1948. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen efter Arthur Omres roman. Foto: Annelise Reenberg. Musik: Herman D. Koppel. Medv.: Ebbe Rode, Preben Neergaard, Lily Weiding, Olaf Ussing, Angelo Bruun, Lis Løwert, Jacob Nielsen, Knud Heglund, Gunnar Lemvigh, Tove Bang, Eduard Mielche, Valsø Holm, Kjeld Bentzen. Prod.: Nordisk Films Ko. Premiere: 27.8.1948.

Palle alene i Verden. 1949. I: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen efter Jens Sigsgaards bog. Foto: Annelise Reenberg. Musik: Herman D. Koppel. Medv.: Lars Henning-Jensen, Lily Broberg. Prod.: Nordisk Films Ko. og Dansk Kulturfilm. Premiere: 20.5.1949, Bath England. Dansk premiere: 1.2.1954. Grand prix, Cannes 1950.

Vesterhavsdrenge. 1950. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen efter A. Chr. Westergaards bog „Klit-Per". Foto: Arthur J. Ornitz. Musik: Herman D. Koppel. Medv.: Anne Grete Hilding, Preben Lerdorff-Rye, Kai Holm, Marie Niedermann, Kjeld Bentzen, Jens Konge Rasmussen, Karl Jørgensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Premiere: 12.10.1950.

Kranes Konditori. Norge 1951. I: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Astrid Henning-Jensen efter Cora Sandels roman. Foto: Arthur J. Ornitz. Musik: Pauline Hall. Dekor.: Finn og Kåre Hegle. Medv.: Rønnaug Alten, Kolbjørn Buøen, Randi Kolstad, Wenche Foss. Prod.: Norsk Film A/S. Dansk premiere: 12.9.1951.

Ukjent mann. Norge 1952. I: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Astrid Henning-Jensen efter Arthur Omres roman. Foto: Arthur J. Ornitz. Musik: Gunnar Sønstervold. Dekor.: Kåre Hegle. Medv.: Alfred Maurstad, Urda Armberg, Preben Neergaard, Lulu Ziegler. Prod.: Norsk Film A/S.

Solstik. 1953. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Rud. Frederiksen. Musik: Amdi Riis. Medv.: Kjeld Petersen, Birgitte Reimer, Preben Neergaard. Prod.: Aage Stentoft. Prem.: 9.3.1953.

Tivoligarden spiller. 1954. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Foto: Verner Jensen. Musik: J. F. Frølich, Herman D. Koppel. Prod.: Dansk Kulturfilm og Nordisk Films Ko. (Film til ungdomsprogram, ufuldendt).

Ballet Girl (Ballettens børn). 1954. I: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Gunnar Fischer. Musik: Franske kompositioner og H. C. Lumbyes „Drømmebilleder". Koreografi: Niels Bjørn Larsen assisteret af Hans Brenaa. Speaker i den engelske udgave: Claire Bloom, speaker i den danske udgave: Kirsten Arnvig. Medv.: Den Kgl. Ballet og Balletskolen. Prod.: Flamingo og Arnø Studio for Ford Foundation og Ministeriernes Filmudvalg. Dansk premiere: 22.12.1955. Prix international, Venedig 1954.

En sælfangst i Nordgrønland. 1955. I: Bjarne Henning-Jensen. Klipning: Astrid Henning-Jensen. Konsulent: Maliarak Vebæk. Foto: George Dudgeon-Stretton. Prod.: Dansk Kulturfilm hos Arnø.

Kærlighed på kredit. 1955. I: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Astrid Henning-Jensen. Foto: Werner Hedmann. Musik: Hans Ulrik Neumann. Medv.: Mette Mollerup, Per Wiking, Anna Henriques Nielsen. Prod.: Ministeriernes Filmudvalg hos Arnø Studio.

Nye venner. 1956. I: Jørgen Storm-Petersen. Manus.: Astrid Henning-Jensen. Foto: Ove Hillebrandt. Musik: Bent Fabricius Bjerre. Medv.: Julie Grønlund, Leo Knudsen, Erik Kragh. Prod.: Dansk Kulturfilm hos Arnø Studio.