

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



3. ÅRGANG MARTS 1957

25

Hjemmets biograf

Forsidebilledet: Fra UPA's tegnefilm „The Invisible Moustache of Raoul Dufy“, den første i en serie om berømte malere. Instruktion: Aurelius Battaglia.

Hjemmets biograf	138
Nye billeder.....	139
Det søgende øje af Theodor Christensen	140
Hvem skaber filmene? af A. Blom-Andersen	142
Den nye Production Code	146
Om fjernsynet (Rotba (red.): „Television in the making“) af Ole Gammeltoft	148
Læserbrev	149
Filmanmeldelser:	
„Lad natten komme“ af Erik Ulrichsen	149
„Gösta Berlings Saga“ af Ib Monty	150
„Trapeze“ af Werner Pedersen	150
Fra Filmmuseets Plakatsamling	151
Filmindex XXIII (George Ba- lanchine)	152

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K., tlf. Minerva 2686. Biblioteket er åbent hverdage 9—16 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag, onsdag 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. Enkelte numre fra de 2 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

I nr. 21 bragte vi nogle spidst ironiske „Tanker om fjernsynet“, der var tænkt af den engelske forfatter J. B. Priestley. Og i dette nummer anmelder vi den af Paul Rotba redigerede „Television in the making“.

Det er vor hensigt i højere og højere grad at beskæftige os med fjernsynets problemer. Foreløbig er det umuligt at drage en skarp grænse mellem fjernsynets æstetik og filmens, og det er vigtigt, at der saa tidligt som muligt bliver skabt basis for en saglig fjernsynskritik.

Fjernsynets og filmens problemer er intimt forbundne. For det første er det jo således, at man efterhånden hyppigere og hyppigere viser „rigtige“ film i fjernsynet. For det andet optages der specielle film til fjernsynet. Og for det tredje har også „live television“ mange æstetiske ligheder med filmen.

★

Også bortset fra det rent æstetiske er fjernsynets og filmens problemer forbundne. Fjernsynet truer filmen økonomisk (f. eks. har mange engelske biografer ikke kunnet klare sig i konkurrencen). Mange danske filmfolk er vrede over, at man i fjernsynet kan spille film, der er forbudt for børn.

Selv om det naturligvis først og fremmest er vor opgave at værne om filmen (og f. eks. protestere imod, at gode gamle film bliver vist i molesterede udgaver, som det ofte sker i amerikansk fjernsyn), vil vi ikke i vor fjernsynskritik møde med forudfattede meninger, men stræbe efter at basere eventuelle principper og teorier på *erfaringen*. Det forekommer rimeligt foreløbig at holde fjernsynet til gode, at det ikke som filmen har kunnet arbejde sig frem til modenheden gennem en lang år-række — fjernsynet må naturligvis gennem mange mislykkede eksperimenter, som filmen har måttet det.

„Kosmorama“ er langtfra det eneste filmtidsskrift, der beskæftiger sig med fjernsynet. Eksempelvis har „Sight and Sound“ i længere tid haft en fjernsynsrubrik, og „Cahiers du Cinéma“ kalder sig en „revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma“.

★

Som det fremgår af anmeldelsen af „Television in the making“ i dette nummer, arbejder fjernsynsfolkene normalt under et så stærkt tidspres, at de sjældent er i stand til at reflektere mere indgående over principperne og idealerne. Lad os forsøge at finde frem til dem.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

MGM har erstattet Orson Welles med Richard Thorpe som instruktør af den lovede „Tip on a Dead Jockey“. Arsagen til Welles' frafald skyldes efter sigende andet engagement.

Anna Magnani er vendt tilbage til Hollywood for at medvirke i John Sturges' „Obsessed“ efter en fortælling af Arnold Schulman.

Alfred Hitchcock er blevet overordentlig produktiv i de senere år — det mærkes desværre på kvaliteten. Nu har MGM engageret ham til at producere og iscenesætte „The Wreck of the Mary Deare“ efter Hammond Innes' bestseller af samme navn.

Stanley Donen arbejder på „Funny Face“, en musical med Fred Astaire og Audrey Hepburn.

Delbert Mann og Don Hartman er begyndt på forberedelserne til „Desire under the Elms“ af Eugene O'Neill. Irwin Shaw har bearbejdet stykket for film. Og så skal Sophia Loren medvirke —

Marlon Brando og Red Buttons medvirker i Joshua Logans nye Warner-film „Sayonara“ efter en historie af James Michener. (Technirama).

„The Seventh Vow“ er titlen på Minnellis nyeste film for MGM. På rollelisten figurerer Eleanor Parker, Bill Travers, George Sanders, Jean-Pierre Aumont og Françoise Rosay.

Joseph L. Mankiewicz er nu begyndt på den planlagte filmatisering af Graham Greenes roman „Den stiltfærdige amerikaner“. Foruden Audie Murphy medvirker Michael Redgrave og Claude Dauphin.

To engelske officerers kidnapning af en tysk general under tyskernes besættelse af Kreta i 1944 danner baggrunden for Michael Powell og Emeric Pressburgers „Ill Met By Moonlight“. De to officerer spilles af Dirk Bogarde og — et nyt navn i engelsk film — David Oxley.

Denys de la Patellière arbejder i øjeblikket i studierne i Courbevoie på „Retour de manivelle“ efter en roman af James Hardley Chase. Michèle Morgan får i denne film rollen som „l'ange noir“ og i andre roller ser man Daniel Gelin, Peter van Eyck og Bernard Blier.

Claude Autant-Lara skal iscenesætte „En cas de malheur“ efter Georges Simenons roman. Forfatterparret Aurence og Bost har udarbejdet ma-



Fra optagelserne af René Clairs nye film „La Porte des Lilas“. Til venstre instruktøren, til højre Pierre Brasseur.

nuskriptet, og Jean Gabin og Brigitte Bardot skal medvirke.

Luciano Visconti har forladt teatret et stykke tid til fordel for en CI.AS.-produktion „Le notti bianche“ med Maria Schell, Marcel Mastroianni og Jean Marais i hovedrollerne.

Luis Buñuels plan for efteråret er „La fièvre monte à el Pao“, en fransk-meksikansk coproduktion efter en roman af Henri Castillou. Maria Felix har allerede skrevet kontrakt med producenten Robert Woog, og man regner med at begynde optagelserne i Meksiko i midten af oktober.

Meksikaneren Benito Alazraki, hvis film „Raices“ præmieredes i Cannes sidste år, arbejder i øjeblikket på „Los Amantes“ med Ana Luisa Peluffo og Roberto Canedo.

Sigurd Hoels „Stævnemøde med glemte år“ er ved at blive filmet i Norge. Bjørn Berg-Pedersen og Hoel selv har skrevet manuskriptet og Henki Kolstad, Espen Skjønberg, Inger Marie Andersen og Mona Hofland instrueres af Jon Lennart-Mjøen.

Cavalcanti er i Rumænien, hvor han filmatiserer Jules Vernes „Slottet i Karpatherne“.

Alf Kjellin fortsætter sin instruktørvirksomhed med en film med Eva Dahlbeck og Åke Grönberg, „Möte i skyningen“. P. A. Fogelström har skrevet manuskriptet efter sin egen roman.

I Real-studiet i Hamborg er Kurt Hoffmann blevet færdig med en filmatisering af Thomas Manns „Felix Krull“ med manuskript af Robert Thoenen og fotografen fra „Pigen fra Flandern“, Friedel Behn-Grund som kameramand. De medvirkende er Liselotte Pulver, Horst Buchholz, Erich Pontö, Walter Rilla og — Lil Dagover!



DET SØGENDE ØJE af Theodor Christensen

Hvis man fortsat beskæftiger sig med den dansk-amerikanske filmkrig, ender det med en fornemmelse af, at man er ved at skifte speciale. Man er ikke længere korresponderende filmkritiker, men kommerciel frontkorrespondent. Jeg har ikke set efter, men jeg vil gå ud fra, at de ni udbrydere, som har kapituleret overfor amerikanernes lejekrav, alle har bredt lærred. Jeg vil ligeledes gå ud fra som givet, at ingen af dem har producentbevilling eller på anden måde særlig grund til at forsvare de danske farver. Denne kategori omfattes nok af de ca. 50 (københavnske), som er tilbage i boykot-gruppen. Hele den øjeblikkelige situation er ikke så forfærdelig interessant for et nogenlunde kræsent filmpublikum, vi vil indtil videre få lejlighed til at se nogle ældre – og senere måske nogle nyere – amerikanske film i de ni biografer. I hvilket omfang kommer til at afhænge af, hvor standhaftige de resterende er i deres boykot. Mens krigen går videre, kan vi håbe, at teatre og ikke mindst producenter og udlejere vil udnytte mangel-situationen i rigtig retning – altså håbe på en stadig mere alsidig orientering i verdensfilmproduktionen uden for USA og en udvikling i retning af højere mål for den danske filmproduktion.

★

For mens vi stadig trækkes med den utilfredsstillende situation med amerikanerne, er der ikke andet at gøre end glædes over de tilfredsstillende, den byder os på andre kanter. Jeg gad vide, om vi havde set *Bardem* og *Berlanga*, hvis der ikke havde været så god plads i vore biografer. Og mon det havde gået så let med at få selv en kommerciel *Buñuel* frem herhjemme? Den hedder „La mort dans ce jardin” – omdansket til „Døden i junglen” – og har lige haft premiere, da dette „øje” skrives. Uden at man behøver at beskyldte *Buñuel* for at være god, når han vitterlig er halvdårlig, for at være subtil, når han mest er ba-

nal, for at være ægte og dyb, når han i al fald er overfladisk, så er der ingen grund til at skjule, hvor mange gange hellere man ser en sådan underholdningsfilm lavet af *Buñuel* end steriliseret af en Hollywood-producent. (Jeg siger med vilje *producent*, for havde man fået fingre i stoffet nord for den mexicanske grænse, så var det naturligvis producenterne, som havde mildnet angrebene på militær og kirke, som havde fjernet den ejendommelige messe, hvor fangen skubbes om på gulvet, som havde gjort sadismen fordækt. Ikke instruktør eller forfattere.)

Der er i *Buñuels* film ting, som stadigt foruroliger – og på et andet plan end den udvendige spændings. Hans skuespillere er som typer valgt efter underholdningsfilmens behov. Den skrappe luder – *Simone Signoret* – den kolossalt hårde anfører for togtet i junglen, gangstertypen *Chark*. Og vi bliver heller ikke skånet for hele kaskader af banaliteter i deres opførsel og oplevelser. Men ind imellem er der stænk af dette foruroligende, som er ægte, ensomt og uforstået blandt mennesker, som heller ikke kan bore sig frem til fuldgyldigt udtryk gennem al denne „handling” – men som er der, og som følger tilskueren hele filmen igennem. Jeg vil kun pege på eet eksempel blandt adskillige: Er hun ikke mærkeligt angstende, denne døvstumme pige, som vi bogstaveligt talt slæber gennem filmen, og som til og med kommer levende ud i den anden ende?

★

Jo, vist er der noget ved at gå i biografen for tiden. Selv om det ikke er situationen, men *Annelise Hovmand* og *Finn Metbling*, der har æren af den danske film „Ingen tid til kærtegn”, så er det dog med til at karakterisere øjeblikkets *muligheder* for dansk produktion, at denne film er blevet til. Det er naturligvis heller ikke nogen tilfældighed, at det er fra *Johan Jacobsens* selskab, *Flamingo*, at dette

kunstnerisk værdifulde, men ikke indlysende indbringende værk kommer. Det tegner til, at filmen også bliver en betydelig publikums-succes. Så meget desto bedre, men det kunne man ikke vide på forhånd.

Hvis jeg skulle *anmelde* denne film, var der en hel del indvendinger, som det var umuligt at tilbageholde. Og man ville antagelig anføre dem først for at kunne konkludere i den positive helhedsfølelse, som filmen giver. Men jeg ser det ikke som min opgave at anmelde, kun at pege på filmen. Jeg vil derfor ikke gå nærmere ind på, at Finn Methlings episodiske stil, hans næsten fragmentariske fortælle-måde sommetider trækker filmen væk fra sit emne. Jeg vil nøjes med at pege på, at de voksne, hvis skæbne trods alt interesserer mig mest – mere end alle, *Lene* træffer på sin vej – er hendes forældre, de to uden tid til kærtegn. De er der, deres reaktioner er registreret, men det havde været mig mere om at gøre at få dem tragisk nuanceret end f.eks. Bodil Ipsens isolerede, midt i Lenes lange rejse. Men selv Bodil Ipsens historie belyser forældrenes – hvad den kunne være blevet. En kritik af filmen ville blive en debat. Lad det ligge. Lag mig blot konstatere, at Finn Methlings brudte fortælling med små forløb kommer så meget mere til sin ret her end i „Himlen er blå”, fordi der ikke i filmens opbygning er gjort noget krampagtigt forsøg på at forvandle hans forløb til parallelhandlinger i et dramatisk skema. Filmen løber, traver, slentrer – og får lov til det. Det er med til at afdække dens menneskelighed, og menneskelighed – d.v.s. kærlighed – er det, som stærkest stråler ud fra den. Ikke alene fordi der spilles frit og levende, ikke alene fordi billedstilen er løs og le-

gende på en befriende, næsten nonchalant måde. Disse ting bidrager, de hører med. I god filmkunst er det helstøbte resultat utænkeligt uden dem. Men først og fremmest fordi man føler en virkelig, en dyb overensstemmelse mellem manuskriptets digteriske intention og instruktionens virkeliggørelse af den. Her er plads til Finn Methlings ord, både de ord, han har lagt i munden på personerne og de ord, som har befrugtet den billedskabende fantasi hos Annelise Hovmand. Det er det, man i gamle dage forstod ved ordet filmisk: Ikke en kategori i modsætning til teatralisk eller litterær, men en virkeliggørelse af det umulige, oversættelsen fra alle udtryksformer til een, filmens.

Muligheden af denne oversættelse eller omsmeltnings beror på ordets og tankens billedskabende værdi, på den billedmæssige dækning. Og her tænker jeg med billede ikke kun på firkanten deroppe i mørket. Lyde og ord, som hører sammen med filmens billeder, er lige så meget „billeder”, som det, der kun ses.

Herefter tør jeg uden at blive misforstået kalde „Ingen tid til kærtegn” et *filmisk* værk. I og med at dens menneskelige, kærlige budskab får en filmisk form, intensiveres dens virkning på os. Den bliver kunstnerisk. Hvis den blot havde affotograferet, reproduceret en handling og menneskelige reaktioner, som måske rummede de selvsamme følelser, kunne vi have omfattet den med sympati, men vi var ikke blevet grebet.

Der er ingen grund til at lægge stor vægt på de fejl, som forfatter og instruktør har begået. Det væsentlige er, at de har løftet hverdagstragedien ud af avisspalten, problemet ud af psykologien. Det er en kunstnerisk bedrift.

„Ingen tid til kærtegn”.



HVEM SKABER FILMENE?

Af A. Blom-Andersen

Spørgsmålet over disse linier skulle synes let at besvare. I en tilfældigt valgt spalte i et af de sidste numre af dette tidsskrift læses om *Jean Renoirs*, om *Berlangas* og *Bardems*, om *Rossellinis*, *Mackendricks* og *Käutners* film. Hvem andre end instruktøren har krav på at blive anerkendt som skaberen af sin film?

Komplikationerne i spørgsmålet dukker dog hurtigt op, også fra den synsvinkel, hvori film ansues her i „Kosmorama“. I bagsidernes film-index møder vi angivelser både af manuskriptforfatter, fotograf, klipper, komponist og producent. Flere af index'ene har ligefrem – i stedet for om et instruktørnavn – samlet sig om skuespillere (*Asta Nielsen* og *Poul Reumert*) og eet om en scenearkitekt (*Erik Aaes*). Og spørgsmålet rækker adskilligt videre end antydnet ved disse eksempler.

Når spørgsmålet i de senere år er blevet brændende, er det ikke blot, fordi det er kommet i hænderne på jurister, som jo af og til beskyldes for at have deres glæde af at gøre enkle ting indviklede. Filmens egne folk har i stigende grad i praksis mødt vanskeligheder ved de til ophavsretten knyttede problemer, og man er nu på det stadium, hvor der til juristen og lovgiveren – som det stadig sker på de forskelligste områder – stilles kravet om, at komplicerede ting skal gøres enkle.

Opfyldelsen af dette ønske er dog næppe umiddelbart forestående. På den senest stedfunde konference i Bruxelles i 1948, hvor Bernerkonventionen til værn for litterære og kunstneriske værker blev underkastet revision og à jour-føring, fremkom forslag fra flere sider til mere detaljerede regler end de ganske summariske bestemmelser om film, der fandtes i konventionen i den form, den havde fået ved den nærmest forudgående revision i Rom i 1928. Der viste sig imidlertid så stor uenighed om, hvilket indhold der skulle gives de nye regler, at man foreløbig afstod fra at

søge spørgsmålet løst i konventionen for at lade det undergive yderligere bearbejdelse i Bernerunionens permanente komité, som imidlertid endnu ikke er kommet meget videre dermed.

I mellemtiden har disse problemer fortsat været under debat her og i udlandet, både i teoretiske afhandlinger og i praktisk lovgivningsarbejde. I sidstnævnte henseende kan særlig nævnes de drøftelser, der er redegjort for i en dansk betænkning fra 1951 og navnlig i en tilsvarende svensk betænkning fra august 1956 med udkast til en fællesnordisk lov om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker. Blandt de teoretiske afhandlinger er der for nylig fra Filmmuseets bibliotek kommet mig en schweizisk bog i hænde af *Peter Sutermeister*: „Das Urheberrecht am Film“ (Basel 1955), af hvilken man vil få et indtryk af problemstillingen, som den har udviklet sig gennem det sidste årti eller to i den righoldige mellemeuropæiske litteratur. Antagelig vil dog hverken filmfolk eller jurister i Norden kunne godtage alle de resultater, Sutermeisters overvejelser fører ham til.

I det første tiår af filmens levetid erkendtes problemet knap nok. Efter de tænkebaner, man fulgte ved århundredskiftet, opererede man med to former for rettigheder indenfor åndsretten: forfatterretten, der tilkom skribenter og komponister, og kunstnerretten for malere, billedhuggere og andre udøvere af bildende kunst. Krav fra anden side på kunstnerretlig beskyttelse var da knap nok formuleret og i al fald kun i ringe omfang anerkendt. Der var derfor intet påfaldende i, at det problem, man hovedsagelig havde øje for, var forfatternes krav på, at deres værker ikke uden deres samtykke – og dermed følgende vederlag – gjordes til genstand for filmatisering. Allerede i den danske forfatter- og kunstnerlov fra 1912 havde man dog, foruden at beskytte forfatterne



Konference før optagelsen af en scene i „Bedrag“ („Deception“). Fra venstre ses forfatteren John Collier, produceren Henry Blanke, instruktøren Irving Rapper, dialoginstruktøren Jack Daniels, Bette Davis og Claude Rains. Hvem skabte „Bedrag“?

mod „kinematografisk opførelse“ af deres skrifter, optaget bestemmelser, der pegede mod en erkendelse af selve filmen som beskyttelsesværdigt værk, idet der tales om rettigheder for „forfatteren“ af værker „i den stumme kunsts form“ og for „den, der . . . overfører et værk til levende billeder“. Disse ikke særlig ramrende eller fyldestgørende formuleringer gik over i den nugældende forfatter- og kunstnerlov af 25/4 1933, og større bidrag yder gældende lov her i landet – så lidt som i flertallet af de til Bernerunionen knyttede lande – endnu ikke til løsningen af disse problemer. Det er altså navnlig et åbent spørgsmål, *hvem* det er, der er indehaver af de rettigheder, man vil knytte til filmen som selvstændigt værk.

Den første frontlinie i striden herom går mellem producenterne (produktionsselskaberne) på den ene side og de kunstneriske medarbejdere (forfattere, instruktører osv.) på den anden. Producenternes synspunkt er, at en film er et værk af en ganske særegen karakter, til hvilket man ikke umiddelbart kan overføre de

i bogens, musikens og den bildende kunsts verden gældende mønstre, men at man her både af teoretiske og praktiske grunde må give de til ophavsretten knyttede rettigheder direkte til produktionsselskabet. Deres betragtninger kan kort sammenfattes således, at til en films – i al fald en spillefilms – tilblivelse kræves dels medvirken af et stort antal personer, dels en central ledelse, og at det er denne, der må anses som skaberen af filmen som helhed. Denne ledelse udgøres af filmselskabet og dets produktionsleder med manuskriptforfatter og instruktør som de nærmest bistående. I det omfang disse eller andre medvirkende ligefrem er ansatte hos selskabet, må deres eventuelle rettigheder anses overført til dette gennem ansættelsesaftalen. Selskabets indsats er både indirekte – gennem disse ansatte – og direkte meget omfattende og betydningsfuld, både på det kunstneriske og ikke mindst også på det tekniske og økonomiske område. Det er derfor et naturligt krav, at selskabet som sådant skal være den eneste rettighedshaver til den færdige

film. Herfor taler efter producenterens opfattelse også praktiske grunde. Hvis man ikke samler rettighederne hos selskabet, men lader dem ligge spredt hos en række af de kunstneriske medvirkende, kan det medføre en rets-usikkerhed, der kan afstedkomme betydelige ulemper. Det vil navnlig være umuligt allerede for de udlejere, der overtager filmen i distribution, og endnu mere for de biograf-ejere, der lejer den til opførelse, at have klarhed over, om der fra alle rette vedkommende foreligger fornøden tilladelse til – og skyldigt vederlag betalt for –, at filmen nu sendes i distribution på den måde og i den skikkelse, de modtager den.

Den modstående opfattelse, der repræsenteres af, hvad man foreløbig kan kalde „film-arbejderne“ i videste forstand, er den, at det, som ophavsretten skal tilgodese, i alle forhold er den kunstneriske indsats, ikke den praktiske eller økonomiske. En sådan ret kan ikke umiddelbart tilkomme en økonomisk erhvervsorga-nisme som et produktionsselskab, men må fra begyndelsen ligge hos den eller de personer, der skaber den kunstneriske frembringelse, filmen som helhedsværk. Producentens indsats svarer principielt til bogforlæggerens, og for-læggeren får aldrig original ophavsret, men kan – som filmproducenten – erhverve denne ved aftale med ophavsmanden indenfor de grænser, loven sætter for sådan overdragelse.

Det er netop disse begrænsninger i overdrageligheden – som dels gælder det område, der kort betegnes som ophavsmandens *droit moral*, herunder hans ret til at modsætte sig kunstnerisk krænkende benyttelse eller ændring af hans værk, og dels giver ophavsmanden en vis økonomisk sikring –, der gør det af interesse for producenterne at hævde en original ophavsret for dem selv til filmen i stedet for at være henvist til at tilkøbe sig rettighederne fra film-arbejderne.

Når man ser denne diskussion gengivet, må det have i tankerne, at der her ikke blot tales om en *Dreyers* eller en *Buñuels* værker, men at filmværker i ophavsretlig forstand er noget andet eller i al fald noget vidererækkende end filmkunst i æstetisk forstand. Ligesom indenfor litteraturen må der principielt gælde samme regler om rettighedernes fordeling for det fuldbårne kunstværk og for produktet på det meget jævne plan, når blot det hæver sig op over den grænse, hvor der overhovedet kan tales om et „værk“ med noget præg af nyhed og selvstændighed.

Den nu standende strid mellem producenter og filmarbejdere kan fremkalde historiske mindelser fra selve forfatterrettens udvikling. Som bekendt har denne sine rødder i bogtrykker-

kunstens opfindelse. Mangfoldiggørelsestekniken fremkaldte snart trang til beskyttelse for den forlægger, der satte penge og teknik i bogfremstilling, en trang, som blev imødekømt ved privilegier fra datidens landsfyrster til gunst for bogtrykkeren, medens forfatteren ikke eller kun som biperson kom frem i billedet. Der krævedes en udvikling over mere end 300 år, inden nutidens tanker om beskyttelse for værkets åndelige skaber, forfatteren, i tiden omkring den franske revolution begyndte at slå igennem.

Hvis man ikke tvinger parallelførelsen for hårdt, kan man sige, at det er samme udvikling, der nu i løbet af et kort åremål er ved at blive gennemløbet for vort århundredes nye kunstneriske medium, filmen: ophavsrettens vandring fra producenten over til filmens kunstneriske skaber. I diskussionen mellem disse parter svinger opfattelsen i stigende grad til fordel for den sidste, og det er da også det udgangspunkt, de nye nordiske lovudkast byg-ger på.

Men længere end til at anerkende dette som udgangspunkt er man heller ikke kommet. For netop ved filmen står man, som indledningsvis berørt, i højere grad end ved nogen anden kunstnerisk udtryksform overfor vanskeligheden ved at fastslå, hvilken enkelt eller hvilke personer man vil tilskrive værket som helhed. Selvom man på forhånd udelukker de optrædende skuespillere og musikere – der som udøvende kunstnere efter hidtidig retsopfattelse ikke kan erhverve en egentlig ophavsret – er der nok tilbage, der kan melde sig med krav på anerkendelse for deres kunstneriske bidrag til filmen: fra forfatteren til det eventuelt underliggende skuespil eller romanværk over forfatteren til synopsis – treatment – drejebog og komponist til produktionsleder – instruktør – fotograf – tonemester – cutter – dekorationsarkitekt – kostumetegner – koreograf m.fl. Og det er umuligt på forhånd og med almen gyldighed at vælge en enkelt eller enkelte ud af denne kreds, som man vil tillægge ophavsretten i konsekvens af den funktion, han efter sin stillingsbetegnelse dækker ved filmens tilblivelse. Selv den, der i så henseende i første række måtte tildrage sig opmærksomheden, instruktøren, kan alt efter samarbejdsformen om den pågældende film og deltagerens personlighed have en væsentlig mere begrænset andel i helhedsresultatet, end det vil være tilfældet, når man alene har film af de helt store instruktørnavne for øje. Ikke mindst i forholdet mellem forfatter, produktionsleder og instruktør kan den skabende indsats om den enkelte film variere betydeligt.

Et lignende samvirke af et stort antal perso-

ner om et kunstnerisk resultat har vel allerede før filmens tid kunnet forekomme ved opsætningen på scenen af store skuespil, operaer og operetter. Men denne indsats har jo – som skabt for øjeblikket og forsvundet med dette – måttet anses som *udførelsen* af forud eksisterende værker og medarbejderkredsen omkring sceneforestillingen altså som et ligeså stort antal *udøvende* kunstnere, der ikke selv erhverver ophavsret til det værk, de fortolker. Først med filmen, hvor hele det store samvirkes resultat er blevet fæstnet og bevaret på filmstrimlen i dens endelige tilklipning, har man fået vanskelighederne ind på livet.

Selvom man nu statuerer, at det kun er den eller dem, der har bidraget væsentligt og centralt til det samlede kunstneriske resultat, der har krav på andel i ophavsretten, når man ikke let frem til en umiddelbart håndterlig løsning. Man vil ud fra dette synspunkt i overensstemmelse med, hvad der også gælder inden for andre dele af åndsretten, fra den berettigede kreds kunne udelukke på den ene side blotte idégivere på det ene eller andet område og på den anden side dem, der kunstnerisk eller teknisk blot bringer værket i udførelse, såsom fotografer, lyssættere, dekorationsmalere m.fl. Selv om der også af disse medarbejdere jævnlig vil kræves en kunstnerisk indfølelse og selvstændig indsats, for at det gode helhedsresultat kan nås, vil man næppe være tilbøjelig til at anerkende egentlig ophavsret for medarbejdere af denne art. Og som allerede nævnt kan efter almindelig opfattelse også udskilles de „fortolkende“ kunstnere, der ikke får egentlig ophavsret, men hvis retsbeskyttelseskrav må imødekommes ad andre veje. Alligevel kan den kreds, som bliver tilbage, og som kan siges at have bidraget på centralt område til skabelsen af filmværket som sådant, stadig være vanskelig nøje at fixere. Også producenten selv kan her komme på tale, men ikke i kraft af sin blotte økonomisk-organisatoriske indsats – hvor betydningsfuld denne end måtte være –, men kun i det omfang, han under manuskriptudarbejdelse og optagelse af selve filmen har medvirket aktivt i tilrettelæggelsen af filmens indhold eller dennes filmiske form.

Det er af disse grunde, at betænkningerne med det fællesnordiske udkast til ny ophavsretslov har afstået fra forsøg på en bestemt angivelse af, hvilken eller hvilke personer indenfor filmens tilblivelsesproces ophavsret til den færdige film bør tillægges, men overladt det til en vurdering for den enkelte film ud fra lovudkastets almindelige ophavsretlige principper i forventning om, at de fleste praktiske

tvivl efterhånden vil blive løst gennem aftaler, eventuelt i kollektiv form.

Det ligger altså tildels i producenterne og filmarbejdernes egen hånd at finde den praktiske vej frem. Let bliver det næppe, efterhånden som de enkelte rettighedshavendes opmærksomhed i stigende grad bliver henvendt på de rettigheder, de kan hævde både under filmens tilblivelse og under dens senere udnyttelse. I sin ovennævnte bog omtaler Sutermeister bl.a. spørgsmålet om „rangfølgen“ mellem de af hinanden afhængige ophavsrettigheder, som omhyggeligt må respekteres ved filmens fremstilling. Som et – i hans øjne anbefalelsesværdigt – middel til klaring af forholdene tilråder han, at der under enhver films optagelse ligefrem føres en protokol, som så at sige dag for dag skulle give eksakt oplysning om de enkelte medarbejders arbejdsforhold, deres retlige relationer til hverandre og til producenten og fremfor alt om hver enkelts kunstneriske bidrag til „den skabende grundplan“. I denne protokol skulle bl.a. også alle deltagende med deres underskrift give tilslutning til alle ændringer, der efterhånden – som vel næsten under enhver filmoptagelse – måtte blive gennemført i det hidtidige kunstneriske grundlag.

Jeg tvivler om, at nogen praktiker vil finde denne tanke hensigtsmæssig, men den skal dog anføres her som en illustration af, at selv om der nok er ryddet noget land på filmophavsrettens problemfyldte område, er der et godt stykke vej igen, førend der er farbart overalt.

6. februar 1957.



Den nye PRODUCTION CODE

Den 11. december 1956 vedtog bestyrelsen for „The Motion Picture Association of America“ en revideret udgave af sammenslutningens „Production Code“, efter hvilken man som bekendt ikke skal rette sig, når man laver film i USA (Otto Preminger har eksempelvis ladet hånt om den), men som er industriens „self-imposed“ regulativ.

Særligt interesserede, der ønsker at studere hvilke ændringer, der er foretaget i den gamle Code, kan henvises til januar-nummeret af det amerikanske tidsskrift „Films in Review“, der sammenligner den nye og den gamle. Her følger den nye Production Code i sin helhed:

ALMINDELIGE PRINCIPPER

1. Der må ikke produceres film, som kan sænke tilskuerens moralske standard. Derfor må tilskuerens sympati aldrig være på forbrydelsens, det ulovliges, det ondes eller det syndiges side.

2. I princippet skal man gå ind for korrekte livsvaner, og de må kun underordnes de dramatiske og underholdningsmæssige krav.

3. Loven – den guddommelige, naturlige eller menneskelige – må ikke latterliggøres, heller ikke må der skabes sympati for overtrædelse af den.

PRINCIPPERNE I PRAKSIS

1. Forbrydelser må aldrig fremstilles på en sådan måde, at de vækker sympati. De må aldrig skabe antipati mod lov og ret eller inspirere til ønsker om efterligning.

2. Forbrydelsesmetoder må aldrig fremstilles tydeligt og detaljeret i den hensigt at forherlige forbrydelsen eller inspirere til efterligning.

3. Scener, der viser drab og lignende, må holdes nede på et minimum. For hyppige scener af denne art kan let mindske forståelsen af, at livet er helligt.

4. Så vidt muligt skal man undgå selvmord som løsning på de problemer, der opstår i den filmdramatiske handling, medmindre det er absolut nødvendigt for handlingens udvikling. Selvmord må aldrig retfærdiggøres eller forherliges eller udnyttes direkte til at omgå loven.

5. Forbryderes overdrevne anvendelse af våben vil ikke blive tilladt.

6. Der må ikke forekomme scener, i hvilke betjente, der er ude i lovens ærinde, bliver dræbt af forbrydere, medmindre sådanne scener er absolut nødvendige for handlingen.

7. Film, der handler om kriminel aktivitet, i hvilken mindreårige deltager, tillades ikke, hvis de har en tendens til at påvirke ungdommen til demoraliserende efterligning.

8. Mord: a) Drabsmetoder må ikke fremstilles på en sådan måde, at de kan inspirere til efterfølgelse; b) brutale mord må ikke fremstilles i detaljer; c) hævnakter i film, der foregår i vor tid, må ikke retfærdiggøres; d) medlidenhedsdrab må aldrig fremstilles, så de forekommer rimelige eller tilladelige

9. Misbrug af narkotika eller ulovlig handel med narkotika må ikke vises, hvis fremstillingen: a) på nogen måde har tendens til at anspore til, stimulere eller retfærdiggøre brugen af dem; eller b) visuelt eller i dialogen understreger deres midlertidigt tillokkende virkninger; eller c) antyder, at hangen til narkotiske midler hurtigt eller let kan helbredes; eller d) på nogen måde giver detaljeret beskrivelse af tilvejebringelsen eller indtagelsen af narkotika; eller e) fremhæver indtægterne ved handel med narkotika; eller f) omfatter børn, der med fuld bevidsthed om, hvad de foretager sig, indtager narkotika eller handler dermed.

10. Historier om barnerov eller illegal bortførelse af børn er kun acceptable, hvis a) emnet behandles behersket og diskret og undgår detaljer, rædsler og overdreven uhygge, og b) hvis barnet tilbageleveres ubeskadiget.

II. BRUTALITET

Overdrevne og umenneskelige brutalitets- og grusomhedshandlinger må ikke fremstilles. Dette indbefatter alle detaljer vedrørende og langvarige fremstillinger af fysisk vold, tortur og misbrug.

III. KØNSLIVET

Ægteskabets og hjemmets hellige ukrænkelighed skal respekteres. Ingen film må forlede tilskueren til at drage den slutning, at løse seksuelle forbindelser eller seksuelle forbindelser i flæng er almindeligt accepterede eller almindeligt forekommende.

1. Ægteskabsbrud og ulovlige seksualvaner, der undertiden kan være nødvendige i handlingen, må ikke fremstilles for tydeligt eller retfærdiggøres eller fremstilles som noget rigtigt og tilladeligt.

2. Lidenskabsscener: a) disse må ikke indføres, undtagen hvor de er absolut nødvendige for intrigen; b) vellystige kys med åben mund, vellystige omfavnelser, suggestive stillinger og bevægelser må ikke vises; i almindelighed skal lidenskab fremstilles på en sådan måde, at den ikke appellerer til de lavere instinkter.

3. Forførelse eller voldtægt: a) må aldrig mere end antydes, og da kun når det er nød-

vendigt for handlingen, og må aldrig vises direkte; b) de er aldrig acceptabelt stof i komisk udførelse; c) de må aldrig fremstilles som noget rigtigt og tilladeligt.

4. Svangerskabsafbrydelse skal helst undgås som emne, må aldrig mere end antydes, og i tilfælde, hvor der refereres til foretelsen, skal den altid fordømmes. Den må aldrig behandles med let hånd eller bruges som komisk emne. Svangerskabsafbrydelse må aldrig vises tydeligt eller indirekte, og en historie må aldrig antyde, at der har været foretaget en sådan. Ordet svangerskabsafbrydelse („*abortion*“) må ikke anvendes.

5. Prostitutionens og den hvide slavehandels metoder og teknik må aldrig fremstilles i detaljer, ej heller må disse emner behandles med mindre de fremstilles i kontrast til de rette livsvaner. Bordeller må ikke fremstilles således, at de klart kan identificeres som sådanne.

6. Seksuelle perversiteter eller antydninger af sådanne er forbudt.

7. Seksualhygiejne og kønssygdomme er ikke acceptable emner i film til biografteatrene.

8. Børns kønsorganer må aldrig fremvises. Dette gælder ikke spædbørn.

IV. VULGARITET

Vulgære udtryk og ekvivokke udtryk, der har samme virkning, er forbudt. Dette indbefatter – uden dog at være begrænset hertil – ord som *chippie*, *fairy*, *goose*, *nuts*, *pansy*, *S.O.B.*, *son-of-a*. Behandlingen af tarvelige, afskyelige, ubehagelige, men ikke nødvendigvis slette emner skal altid være i overensstemmelse med den gode smags fordringer og tage rimelige hensyn til publikums følelser.

V. OBSKØNITET

1. Danse, der antyder eller forestiller seksuelle handlinger eller fremhæver uanstændige bevægelser, betragtes som obscøne.

2. Obskønitet i ordvalg, bevægelser, hentydninger, sange, vittigheder eller antydninger forbydes, også selv om den kun forstås af en del af publikum.

VI. BLASFEMI OG FORBANDELSER

1. Blasfemi er forbudt. Omtale af Guddommen, Gud, Vorherre, Jesus, Kristus må ikke være urebødig.

2. Forbandelser er forbudt. Ord som *hell* og *damn* kan undertiden være acceptable i den dramatiske sammenhæng, men vil, hvis de benyttes uden mådehold, blive betragtet som anstødelige af en stor del af publikum. Benyttes de, skal det være i overensstemmelse med Code-administrationens skøn og velovervejede råd.

VII. KLÆDEDRAGT

1. Fuldstændig nøgenhed, reel eller i sil-

houet må aldrig forekomme, ligesom der heller ikke må forekomme tøjlesløse bemærkninger fra nogen af de medvirkende i forbindelse med antydet nøgenhed.

2. Usømmelig og overdreven blottelse er forbudt: a) det foregående gælder ikke for rigtige scener fotograferet i et fremmed land af de indfødte i landet, scener, der viser de indfødtes liv, forudsat at disse scener indgår i dokumentar- eller rejsefilm, der udelukkende skildrer det pågældende lands skikke og civilisation, og forudsat at sådanne scener ikke i sig selv er forkastelige.

VIII. RELIGION

1. Ingen film eller filmepisode må latterliggøre nogen religiøs tro.

2. Præster eller personer, der udgiver sig for præster, må ikke fremstilles som komiske figurer eller skurke, således at fremstillingen skaber despekt for religionen.

3. Alle rigtige religionsritualer skal gives med omhu og respekt.

IX. SPECIELLE EMNER

Følgende emner skal behandles med diskretion, beherskelse og i nøje overensstemmelse med den gode smag: a) sovekammer-scener; b) hængninger og henrettelser i den elektriske stol; c) spiritus og drikkeri; d) kirurgiske operationer og børnefødsler; e) trediegradsforhør.

X. NATIONALFØLELSE

1. Flaget skal konsekvent behandles med respekt.

2. Alle nationers historie, institutioner, prominente personer og folk skal fremstilles på en forsvarlig måde.

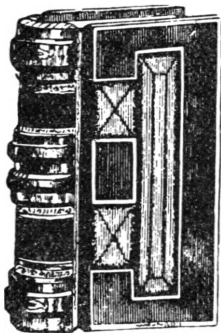
3. Ingen film må produceres, der kan ægge til bigotteri eller had mellem mennesker af forskellige racer, religioner eller nationer. Brugten af fornærmende ord som *Chink*, *Dago*, *Frog*, *Greaser*, *Hunkie*, *Kike*, *Nigger*, *Spig*, *Wop*, *Kid* bør undgås.

XI. TITLER

Titler, der er sjofle, usømmelige, obscøne, gudsbespottelige eller vulgære eller på anden måde overtræder denne Code, må ikke anvendes.

XII. DYREMISHANDLING

Ved optagelse af film, hvori der medvirker dyr, skal producenten rådføre sig med den autoriserede repræsentant for „The American Humane Association“ og indbyde ham til at overvære optagelserne af de scener, hvori dyrene medvirker. Opfindelser eller apparater, der bruges for at få dyrene til at snuble, eller benyttes til at behandle dyrene på en utilbørlig måde, må ikke anvendes.



Om fjernsynet

Paul Rotha (red.): „Television in the making“. The Focal Press, London 1956.

„Television in the making“ er en form for samleværk bestående af 21 forholdsvis korte kapitler omhandlede hver sin side af fjernsynet, med særligt henblik på engelske forhold, og hver for sig skrevet af en specialist indenfor sit om-

råde. Bogen er med hensyn til dispositionen af stoffet ikke helt klar. Er det en praktisk og teknisk redegørelse? Hertil er den ikke dybtgående nok, skønt langt den største del beskæftiger sig med disse sider. Skal den give et helhedsbillede af fjernsynet? I så tilfælde lever den all for lidt plads til mere generelle og teoretiske synspunkter. „Television in the making“ har på en besynderlig måde sat sig mellem to stole og giver af denne grund hverken i den ene eller anden retning noget fyldestgørende billede af dette nye medium.

På en yderst populær måde gennemgås produktionen af de forskellige former for udsendelser. Det disse afsnit giver er mere facts end nogen egentlig stillingtagen til og bedømmelse af de forhold, hvorunder fjernsynet arbejder. Det havde været ønskeligt, om forfatterne i lidt højere grad var gået ind på nogle af de problemer, der opstod under vejs. I følge bogen lider man inden for næsten hele produktionen under et alt for voldsomt tempo, man tvinges til at tage chancer, hvor mere tid havde tilladt en at vælge med omtanke, men hvad der gøres eller kan gøres for at modvirke dette jag, der ikke kan undgå at sætte sit præg på resultaterne, siges der intet om. „For people working in television the fact that the programme goes on at all is often such a miracle that the end product is forgotten“ er i sig selv ikke særlig opløftende ord, men det værste er, at der ikke siges noget som helst om, hvordan man kan forandre disse forhold. I „Television in the making“ accepteres de kun som beklagelige facts, der forhåbentlig med tiden retter sig af sig selv. Men er der nogen grund til at antage dette? Og i alle tilfælde er det vel ikke sundt for et nyt medium, og især ikke for de sider af det der prætenderer at være kunst, at udvikle sig i et klima, hvor tempoet, forårsaget af et stadigt voksende krav på udsendelser, ikke alene udelukker eksperimenter og forsøg, men også et tilstrækkeligt omhyggeligt arbejde med det forhåndenværende stof. Måske man kan ikke forlange, at en bog som „Television in the making“ skal løse disse problemer, men blot at gøre opmærksom på dem uden at tage stilling til dem er ikke forsvarligt.

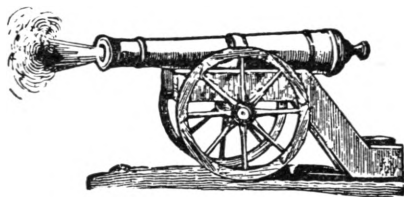
I de passager af bogen, hvor fjernsynet behandles ud fra et mere teoretisk synspunkt, hvor man beskæftiger sig med dets form og dets kvalifikationer som kunstnerisk udtryksmiddel, får man alt for sjældent noget virkeligt indtryk af, hvordan disse mennesker, der selv arbejder indenfor fjernsynet, ser på deres medium. Det siger jo ikke så forfærdelig meget, når man f. eks. i afsnittet „Writing for television“ efter at have anført visse lighedspunkter med og afvigelser fra radio, film og teater konkluderer i, at fjernsynet er „A window on the world, a magic window through which can be seen passing

all the sights and sounds and people of the day“, eller når det i kapitlet „Television drama“ slås fast, at de mere lodige udsendelser vil slå fejl eller blive succes i kraft af de meninger, de fremsætter. De fleste måtte dog formodes at vide, at heri ligner fjernsynet både filmen, radioen og teatret på samme seriøse plan. Det virker så vagt at komme med udsagn af denne art; og når man i samme afsnit opstiller følgende ræsonnement „Drama is fiction, and if it is successful, its success is an artistic success. In other words, television drama is art“, kan det heller ikke undgå at forekomme læseren meget lidt gennemtænkt. Paul Rotha, der har redigeret bogen, kommer nok ind på disse mere teoretiske sider, men det fører ligesom ikke rigtig til noget, bortset fra, at han i slutningen af sit indlæg opkaster spørgsmålet om, hvorvidt fjernsynet i sig selv er kunst. Det kan ikke komme som nogen overraskelse, at fjernsynet ligesom film og radio, i sig selv kun er en teknisk foreteelse, et middel der i enkelte af sine former udgiver sig for og kan blive til kunst.

Alt i alt giver denne del af „Television in the making“ indtryk af, at man nok ved, at mediet er nyt, men ikke på tilfredsstillende måde formår at give udtryk for, hvori dette nye består, hvilke kvaliteter det besidder i sin form til forskel fra teatrets og filmens.

Allerede nu er fjernsynet en samfundsfaktor af stor betydning; man tænke på det enorme publikum, hvortil det henvender sig. Om det også bliver den kulturspredere og opdrager, som nogle anser det for, og om det bliver det i kraft af sine reproducerende egenskaber eller gennem en selvstændig form, herom siger „Television in the making“ ikke meget, hverken direkte eller indirekte. Det er et spørgsmål, om man ikke havde haft mere glæde af at vide lidt bedre besked med disse problemer, end med produktionsformer og deslige.

Olle Gammeltoft.



Som læserne vil huske, havde Theodor Christensen i nr. 24's „Det søgende Øje“ visse indvendinger mod den spanske kritiker J. F. Arandas artikel om Buñuel i nr. 23, skønt han også havde anerkendende ord om den. Theodor Christensen skrev: „Jeg ville have været gladere, hvis Aranda ikke så energisk havde sat Buñuel i modsætning til folk i flæng blandt filmens største og udnævnt Eisenstein og Pudovkin til æsteter, mens Buñuel kommer i kompagni med Dovsjenko, fordi de fortæller os om livets fundamentale vilkår. Som om de to andre ikke gjorde det!“

I et brev fra Portugal skriver Aranda, at han ikke synes, Theodor Christensen har forstået den pågældende passage: „Jeg sagde ikke, at Eisenstein og Pudovkin var æsteter, og at Buñuel og Dovsjenko var det. Jeg sagde, at den plastiske fornemmelse hos Pudovkin var født af æstetiske principper, men at den hos Buñuel og Dovsjenko var naturligt vokset frem af det praktiske arbejde. Ingen kan benægte, at Pudovkin skrev flere teoretiske værker . . .“

Aranda skriver også, at Theodor Christensen nu og da burde glemme „the school“ . . .

Red.

Læserbrev



Jeg har brugt flere af mine søndagseftermiddage til at gå til såkaldte „børnefilm“, og derved har jeg i hvert fald lært een ting: Børnefilm findes sjældent på programmerne. Det er ofte de mest hårrejsende „historier“, man viser de sølle unger. Forleden var jeg i en biograf, der — billigt for så vidt — gav to lange film for 2,50 kr.

Forestillingen blev således annonceret i søndagsbladene:

Kl. 4 Kæmpe dobb. progr. DAKOTA m. John Wayne & VESTENS VILDE KVINDER med „Fuzzy“.

Denne sidste er børnenes favorit. Bare han viser sig med sit idiotiske skæg og sin pjattede gangart, juler de høj — men hvad det er for noget møg, man derved prenter ind i børnene, eller snyder dem med, det tænker ingen på, tilsyneladende da.

Og John Wayne, denne dejlige skuespiller, hvorledes kan han lade sig bruge til sådan noget som „Dakota“? En dårlig handling, en fjollet løsning på problemerne og et par slagsmål, der råt og brutalt siger børnene, at sådan skal du løse dine problemer, hvis noget går dig imod.

Efter „Dakota“ var der en pause, og jeg stod i foyeren og betragtede „livet“ der. Et vildt orgie med aggressive drenge. Større drenge vred armene om på de mindre, dunkede dem i hovedet o.s.v. Det var tydeligt at se, at de „var“ John Wayne, at de havde lært noget af filmen, det eneste, der kunne læres af den: Råhed.

Jeg talte med en „voksen“, der havde sin lille søn med, og jeg kunne ikke lade være med at sige: Sikke noget møg at vise børn. Han stirrede forbavset på mig (han var vel ca. 30 år) — han var nok selv blevet oplært på samme måde. Han svarede: Det var da en dejlig film, John Wayne er sku' da altid go', Mand (dette i et nedladende tonefald). Jeg måtte jo være gal, når jeg kritiserede hans barndoms helt, alle raske drenge helt. Jeg blev ved: Se på alle de små voldsmænd, de leger at de er så stærke at de kan ordne alt. Ikke en af dem prøver at spille stærk over for en større. Nu skal de ind og se den næste, sikkert en af samme skuffe, med en lige så dårlig handling og sikkert værre spil. Igen et nedladende svar: Nej da, den er god, den er med Fuzzy og en hel masse piger.

Jeg gik ind for at se den vidunderlige Fuzzy, men aldrig før har jeg set noget så elendigt: Ingen handling, ingen vilde kvinder, men en fjollet Fuzzy og en naragtig dukkedreng i sort med to vældige revolvere ved lændene.

Og så råbes der — hver gang en bevilling uddes — op om, at den eller den bliver foretrukket, fordi han eller hun har mægtig FORSTAND på film. Men ofte bruger bevillingshaverne deres evner forbandet dårligt, altså deres evner til at bedømme film, medens jeg har en til vished grænsende mistanke om, at de bruger deres økonomiske evner bedre — ofte giver de mobben, hvad den tilsyneladende gerne vil have.

Hvorfor bruger avisritikerne ikke noget af deres spaltepads til at hjælpe de sølle unger? Er de virkelig fordømt til i al fremtid at skulle se underlødige og upedagogiske film? Hvorfor rakker man ikke programmerne ned i mandagsnummeret af Berlingerens og Politiken — af alle aviserne? HVORFOR IKKE???

Ejnar Jensen,
Tømrermester.

Før henrettelsen

YIELD TO THE NIGHT (LAD NATTEN KOMME). Prod.: Kenwood Films 1956. Manus.: John Cresswell og Joan Henry efter Joan Henrys roman. Instr.: J. Lee Thompson. Foto: Gilbert Taylor. Musik: Ray Martin. Dekor.: Robert Jonas. Medv.: Diana Dors, Yvonne Mitchell, Michael Craig, Geoffrey Keen, Marie Ney, Olga Lindo, Mary Mackenzie, Liam Redmond, Joan Miller.

Historien, der fortælles ved hjælp af flashback-metoden, har svage partier. Det er i orden, at den smukke unge ekspeditrice, der ikke har meget ud af samlivet med sin mand, forelsker sig i en noget neurotisk ung herre, som imidlertid ikke ønsker at tage sig af hende, da hun flygter fra manden. Men det er ikke i orden, at denne unge herres forhold til en anden dame, der har uhyggelig stor magt over ham, ikke beskrives nærmere, men svøbes ind i hemmelighedskræmmeri for at virke dæmonisk. Dette giver passage af filmen et præg af billig „mystik“, som kontrasterer med den stilfærdige og pålidelige realisme i det meste af det øvrige. Akceptabelt er derimod ekspeditricens mord på rivalinden.

Langt mere end acceptable er fængsels-scenerne, som er det centrale i filmen og giver den sin eksistensberettigelse. Ekspeditricen bliver dømt til døden, og filmen er som Cayattes „Vi er alle mordere“ et angreb på dødsstraffen. Men hvor franskmændens film ville „ruske op“ i tilskuerne ved hjælp af en polemisk lidenskab, der tog magten fra menneskeskildringen, vil englænderen først og fremmest få tilskuerne til at begribe dødsstraffens umenneskelighed ved at få dem til at identificere sig med den unge kvinde, der skal hænges. Og dette lykkes så godt, at man ikke tager i betænkning at sætte den ret ukendte J. Lee Thompsons film højere som et „humanistisk“ indlæg end „Vi er alle mordere“ af den berømte Cayatte (der dog ikke er blevet så fantastisk berømt, at alle de danske aviser ser sig i stand til at stave hans navn korrekt). Den engelske instruktør fører detalje til detalje i sin pifefulde skildring af den dømtes sidste dage, dagligdags ord og begebenheder bliver rystende, uduhdelige i nærheden af denne urimelig død, og da kameraet henimod slutningen i nogle brøkdelen af et sekund nærmer sig fangens nakke, føler tilskueren sig som bøddelen.

I fængsels-scenerne er instruktionen så god, at Diana Dors som den dødsdømte overbeviser og får os til at føle stærkt, skønt hendes talent naturligvis ikke pludselig er blevet stort. Ekspeditricen er en almindelig, ganske vist smuk, men ikke særlig interessant kvinde, og netop hendes almindelighed har instruktøren og Diana Dors kunnet fremhæve på en så ægte måde, at de færreste vil kunne skubbe figuren fra sig og anskue den objektivt som et særtilfælde, noget uden for dem selv.

„Sight and Sound“ hævdede i sin anmeldelse, at filmen til slut — i scenerne med præsten — bliver konventionel, idet præsten er en „daddy-knows-best prison padre“. Denne indvending synes mig uretfærdig; præstens ro forekommer mig at stå i en eneroverende modsætning til kvindens sjælelige situation, og til det sidste protesterer man.

Erik Ulrichsen.

Fra Sagatiden

GÖSTA BERLINGS SAGA. Prod.: Svensk Filmindustri 1923. Instr.: Mauritz Stiller. Manus.: Mauritz Stiller og Ragnar Hyltén-Cavallius. Foto: Julius Jaenzon. Medv.: Lars Hanson, Greta Garbo, Gerda Lundqvist, Jenny Hasselqvist, Mona Martenson, Hilda Forslund, Sixten Malmerfelt, Karin Swanström, Ellen Cederström, Torsten Hammarén, Svend Kornbeck, Hugo Rönnblad, Sven Scholander.

„Svensk Filmindustri“ har fået den fortræffelige idé at fejre sit jubilæum ved bl. a. at udsende en smuk og fuldstændig kopi af „Gösta Berlings saga“, en af selskabets og *Stillers* berømteste film, som hidtil kun har foreligget i en ukomplet udgave, en kompilation af filmens oprindelige to dele, foretaget i begyndelsen af trediveerne af *Stillers* medforfatter til manuskriptet, *Ragnar Hyltén-Cavallius*. Denne re-premiere er derfor ikke mindst af filmhistorisk interesse, omend der i den danske version er foretaget visse forkortelser.

„Gösta Berlings saga“ er den svenske storhedstids svanesang, og det mærkes. Der er indrømmelser til det publikum, som den svenske filmindustri havde fanget ind, og som det krampagtigt, men forgæves forsøgte at holde på. *Stiller* selv må også bære en del af skylden. Han havde læst for mange feuilletoner, som *Selma Lagerlöf* diskret bemærkede. Han går ikke af vejen for de ydre sensationer eller de mest banale optrin. Men ikke alt skyldes en usikker litterær smag. *Stiller* var bevidst illitterat, handling og personer betød mindre for ham end den gennemarbejdede filmiske udformning. Han ønskede ikke at skabe *Film d'Art*. Han ville stå frit over for det litterære forlæg, men han forladigede det ikke, hvilket „Gösta Berlings saga“ også fører bevis for, skønt det er et ringere arbejde end „Herr Arnes penge“ og „Erotikon“, hans to mesterværker.

I *Selma Lagerlöfs* roman har han taget sit gods, hvor han finder det, betydningsfulde episoder har han strøget, og andre har han akcentueret stærkt. Den ydre handling får på den måde en vilkårlig og sine steder ligefrem uforståelig karakter, men filmens hændelser er alle holdt sammen af en indre enhed. Filmen handler om lidenskabsnet, om synd og soning og alle de betydningsfulde personer ses i deres forhold til dette. Den virkelige hovedperson er majorskan, spillet med voldsom autoritet af *Gerda Lundqvist*, hun er den eneste, der er individualiseret en smule, en bodfærdig, men stolt kvinde, de forsumpede kavalerers ideal. I hende spejler de sig, og hende efterlever de slutligt. *Gösta Berling*, der hele filmen igennem kun er set udefra som et romantisk postulat, er en blot demonstration af lidenskaberne og sansernes rasen i et menneske, og da han har levet sin byroniske rus helt ud, fremstår han som det mandfolk, den sundt sensuelle italienske grevinde *Dohna* aner, at han kan blive. De er skabt for hinanden, og *Stiller* lader dem følgelig få hinanden. Det er logik og ikke alene et offer til publikumssmag, således som det altid udlægges.

„Gösta Berlings saga“ har den åndelige dimension, som de øvrige svenske storværker besad, og som måske i højere grad er deres enorme fortjeneste end de smukke landskaber. De var med til at modne filmen som menneskelig udtryksform. Hændelser og personer i denne film er ikke et mål i sig selv, men får et dybere perspektiv ved at være udsprunget af et sjæleligt indhold, der er filmens enhed, og som holder den sammen. Personerne er typer og karikaturer, undertiden for banale, men for størstepartens vedkommende givet med *Stillers* sans netop for typen. Således *Lars Hanson*, en romantiker for Herren, der kan blive lidt for maniereret i sine vilde udbrud, og først og fremmest *Greta Garbo*, der

ikke imponerer ved sit spil, men som for første gang fængsler ved sin sensuelle sjælfuldhed; her skaber *Stiller* filmens største myte.

Ikke mindst giver „Gösta Berlings saga“ os atter lejlighed til at beundre *Stillers* kunst som instruktør, hans overlegenhed i de dramatiske højdepunkter og hans lyriske naturskildringer, hans sans for filmrytmen og hans og *Julius Jaenzons* intense billeder. Det er en stor instruktørs film. *Ib Monty.*

Set i Landskrona

Nemt og effektivt

TRAPEZE. Prod.: Hecht-Hill-Lancaster productions 1956. Manus.: James R. Webb. Instr.: Carol Reed. Foto: Robert Krasker. Musik: Malcolm Arnold. Dekor.: Pino Mondellini. Medv.: Burt Lancaster, Gina Lollobrigida, Tony Curtis, Katy Jurado, Thomas Gomez, Minor Watson, Gerald Landry.

„Trapeze“ havde været en meget bedre film, hvis *Gina Lollobrigidas* „talent“ ikke havde været begrænset til dilettantens udvendige ageren. Hendes „fatale“ trapezpigge er tænkt lige så fortuende og forførende af indre som af ydre, deri ligger begyndelsen for det i øvrigt ret traditionelt tegnede drama mellem de hårdebrede og følsomme mandfolk *Burt Lancaster* og *Tony Curtis*. Men damen er mildest talt katastrofalt utilstrækkelig.

Dermed er ikke sagt, at en rigtig skuespillerinde kunde have reddet „Trapeze“. Hun kunne have gjort den bedre, men ikke god nok. Den mangler nemlig bid i skildringen af trekantens reale baggrund, cirku-set, der kun er blevet til kulørt staffage. Dette er forsåvidt forbavsende, som man netop husker *Carol Reeds* bedste film, „Under de evige Stjerner“, „Natten uden Naade“, „Øjenvidnet“ og „Den tredje Mand“ for en mættet, næsten ekspresionistisk intensitet i milieuskildring. Cirkusfilmen bekræfter blot påny efter den falske dublet „Den ukendte Mand“ og det forlorne Eastend-eventyr „A Kid for Two Farthings“, at *Reed* uden forbehold er ved at sælge sin dygtighed til den nemme underholdning. Sine effekter kan han stadig på fingrene, men de savner enhver alvorlig hensigt. De charmerer og chokerer, hvor de før fængslede og bevægede. Dytigheden er med andre ord blevet utværsant.

Men selvfølgelig — *Ginas* kostumer er små og stramme, og trapezscenerne er også gevaldigt flotte. Og tænke sig — bredbilledet har plads til trapezernes hele udsving. Er det ikke fantastisk!

Werner Pedersen.



Tony Curtis og Gina Lollobrigida i Reeds „Trapeze“.

POLEMIK

„Politiken“s hyppigt velinformerede *Herbert Steintal* har flere gange – sidst den 10. marts – anket over, at der ikke er „en fast linje“ i Det Danske Filmmuseums programmer.

I denne sag er Steintal imidlertid ikke så velinformeret, som han kan være. Han siger generaliserende, at der i London, Paris og Stockholm er en fast linje i de tilsvarende filmmuseumsprogrammer.

Det er ikke rigtigt. „Filmhistoriska Samlingarna“ i Stockholm viser film efter de samme principper som Det Danske Filmmuseum, på hvilket Steintal er velkommen til mere grundigt at studere de svenske programtryksager. Der er *ingen* fast linje i de tilsvarende svenske serier.

I London og Paris er der *undertiden* en fast linje i serierne, men ingenlunde altid.

Men er det nu så ønskværdigt med sådanne faste linjer? Kan man ikke regne med, at de interesserede er i stand til at sammenligne to eller flere film af f.eks. samme instruktør, skønt der går nogen tid imellem, at de spilles? Kan man ikke regne med, at de interesserede supplerer deres indsigt fra Filmmuseet med besøg i de kommercielle biografteater, når de viser noget „relevant“?

Er det ikke lidt publikumsforagtende at kræve pædagogik i vore serier? Vore medlemmer interesserer sig levende for filmen og skal nok selv være i stand til at trække linjerne op, uden at vi tilrettelægger vore programmer, som om der var tale om skoleundervisning.

Fra Filmmuseets plakatsamling

Den 16. februar 1907 oprettedes „Svenska Biografteatern“, der 12 år senere blev til „Svensk Filmindustri“. I anledning af jubilæet var der i februar repremiere i København på en af de mest berømte af „Svensk Filmindustri“s mange berømte film fra tyverne, *Mauritz Stillers* „Gösta Berlings Saga“, som dette nummer anmelder.

Vi reproducerer her den plakat, der i Danmark blev tegnet til filmen. Som det vil ses, er *Greta Garbo* end ikke nævnt på plakaten, der portrætterer *Lars Hanson*.



Filindex XXIII

UDARBEJDET AF MUSEET

GEORGE BALANCHINE

Dark Red Roses. England 1929. I: Sinclair Hill. M: Stacy Aumonier. Danser: George Balanchine. Medv.: Anton Dolin, Lydia Lopokova og Frances Double. Optaget i Wimbledon, London.

The Goldwyn Follies (Goldwyn Follies). U.S.A. 1938. I: George Marshall. M: Ben Hecht. Foto: Gregg Toland. Klipping: Sherman Todd. Dekorationer: Richard Day. Musik: George Gershwin. Tekster: Ira Gershwin. Dirigent: Alfred Newman. Danser (Romeo og Julie-ballet, Water-Lily-ballet med Vera Zorina og Metropolitan-Operaens ballet): George Balanchine. Medv.: Adolphe Menjou, The Ritz Brothers, Vera Zorina, Kenny Baker, Andrea Leeds, Helen Jepson, Phil Baker, Ella Logan, Bobby Clark, Jerome Cowan, Nydia Westman, Charles Kullman, Frank Shields, Edgar Bergen og Charlie McCarthy. Prod.: Samuel Goldwyn.

On Your Toes (Tossed Mennesker). U.S.A. 1939. I: Ray Enright. M: Jerry Wald og Richard Macaulay efter Richard Rodgers og Lorenz Hart. Foto: James Wong Howe. Klipping: Clarence Kolster. Dirigent: Leo F. Forbstein. Danser (La Princesse Zenobia-ballet, Slaughter on Tenth Avenue med Vera Zorina): George Balanchine. Medv.: Vera Zorina, Eddie Albert, James Gleason, Alan Hale, Frank McHugh, Leonid Kinsky, Gloria Dickson, Queenie Smith, Erik Rhodes, Berton Churchill, Sarita Wooten og Donald O'Connor. Prod.: Warner Brothers.

I was an Adventuress. U.S.A. 1940. I: Gregory Ratoff. M: Karl Tunberg, Don Ettlinger og John O'Hara efter Gregor Rabinovitch. Foto: Leon Shamroy og Edward Cronjager. Klipping: F. D. Lyon. Danser (udsnit af „Le Lac de Cygnes“ med Vera

Zorina): George Balanchine. Medv.: Vera Zorina, Erich von Stroheim, Richard Greene, Peter Lorre, Sig Ruman, Fritz Feld, Cora Witherspoon, Anthony Kemble Cooper, Paul Porcasi, Ineë Palange, Egon Brecher og Roger Imhof. Prod.: Fox, Nunnally Johnson.

Star Spangled Rhythm (Gutter på Landlov). U.S.A. 1942. I: George Marshall. M: Harry Tugend. Sketches af George Kaufman, Arthur Ross, Melvin Frank og Norman Panama. Foto: Leo Tover og Theodor Sparkuhl. Klipping: Arthur Schmidt. Dekorationer: Hans Dreier og Ernst Fegte. Musik: Robert Emmett Dolan. Tekster: Johnny Mercer og Harold Arlen. Danser: (Black Magic-nummeret med Vera Zorina): George Balanchine. Medv.: Bing Crosby, Ray Milland, Vera Zorina, Eddie Bracken, Bob Hope, Victor Moore, Mary Martin, Veronica Lake, Fred MacMurray, Dorothy Lamour, Dick Powell, Alan Ladd, Franchoe Tone, Paulette Goddard, Betty Hutton, Rochester, William Bendix, Susan Hayward, Lynne Overman, Cass Daley, Walter Catlett, Jerry Colonna, Marjorie Reynolds, Gary Crosby, Ernest Truex, Sterling Holloway, Macdonald Carey, Betty Rhodes, Johnnie Johnston, Katherine Dunham, Walter Abel, Dona Drake, Gil Lamb, Arthur Treacher, Cecil B. DeMille, Preston Sturges, Ralph Murphy, Anne Revere, Edward Fielding, Edgar Dearing, William Haade, Maynard Holmes, James Mallican, Eddie Johnson, Slim and Sam, Walter Wahl og Golden Gate Quartette. Prod.: Paramount, Joseph Siström.

Dance Concertante. U.S.A. 1942—43. Musik: Igor Stravinsky. Koreograf: George Balanchine. Medv.: Ballet Russe (Daniela von Franklin og Maria Tallchief). Privat produceret og optaget i New York.

Eligie. U.S.A. 1942—43. Musik: Igor Stravinsky. Koreograf: George Balanchine. Medv.: Ballet Society of New York. Privat produceret og optaget i New York.

Western Symphony. Frankrig 1956. I: George Balanchine. Musik: Hershey Kay. Koreograf: George Balanchine. Medv.: New York City Ballet (Melissa Hayden, Nicholas Magallanes, Robert Barnett, Diana Adams, Herbert Bliss, Tanila Le Clercq og Arthur Mitchell). Prod.: United States Information Service, Den Amerikanske Ambassade i Paris. Længde: 30 minutter.



Fra „Slaughter on Tenth Avenue“ i „On Your Toes“.