

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



3. ÅRGANG APRIL 1957

26

En film fra 1913

Forsidebilledet: *Gabriella Pallotti* og *Giorgio Listuzzi* i *Vittorio de Sicas* „Tag over Hovedet“ („Il Tetto“, 1956).

En film fra 1913	154
Nye billeder	155
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i>	156
12 år efter „Forfulgt“ af <i>Bent Petersen</i>	158
<i>Aleksander P. Dovsjenko</i> (1894–1956) af <i>Erik S. Saxtorph</i>	160
Opgøret med nazismen i tysk film af <i>Werner Zurbuch</i>	164
Appetitvækkende („Japan Motion Picture Almanac 1957“) af <i>Ib Monty</i>	168
Den megen lærdom (<i>Marie- Thérèse Poncet</i> : „Dessin Animé, Art Mondial“) af <i>Werner Pedersen</i>	168
En stumfilmhistorie (<i>Paolella</i> : „Storia del Cinema Muto“) af <i>Marguerite Engberg</i>	169
3 slags fjernsyn af <i>Ole Gammeltoft</i>	170
<i>Film anmeldelser:</i> „Mod ny dag ...“ af <i>Erik Ulrichsen</i>	171
„Den farlige alder“ af <i>Werner Pedersen</i>	172
„Dagdriverne“ af <i>Ib Monty</i>	174
Fra Filmmuseets plakatsamling	175
Filmindex XXIV (<i>Clara Pontoppidan</i>)	176

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K., tlf. Minerva 2686. Biblioteket er åbent hverdage 12–15 (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 marts spillede Det Danske Filmmuseum *Victor Sjöströms* „Ingeborg Holm“ fra 1913. Forevisningen inspirerede både til glædelige tanker og til melankolske.

Filmen er forbløffende. I tidens ikke videre smidige stumfilmstil er skabt et værk, som er i stand til at fængsle og røre os den dag i dag. Filmen har mangler, den skæmmes af lidt for udpenslede børnescener i begyndelsen og nu og da af en lidt snæversynet svensk puritanisme. Men helheden har kunstnerisk magt. *Hilda Borgström* spiller den af skæbnen mishandlede kvinde med kras ægthed, og instruktøren støtter gang på gang fortræffelig skuespillerinden i billedbehandlingen.

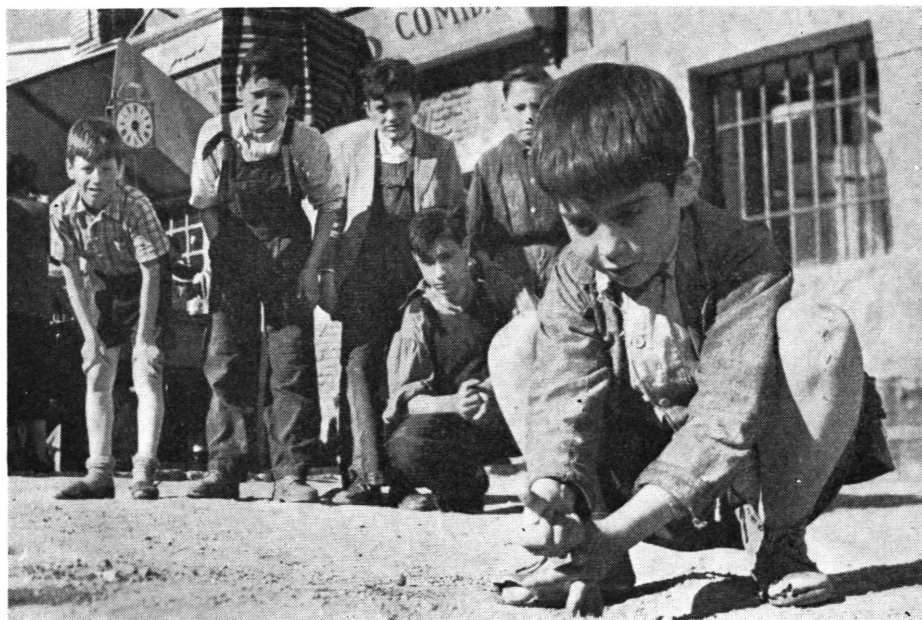
Glædeligt er det at finde en relativt sikker bekræftelse på, at filmen er en kunst. Mange nyere film kan vi måske lide af „uvedkommende“ grunde, fordi de sætter problemer under debat, fordi de taler til vore yndlingsfordomme, fordi de er moderne, „aktuelle“. Men skønt disse interessenomenter naturligvis kan være i intim forbindelse med det kunstneriske, kan de ikke anvendes som kriterier for, at der er tale om kunst. Langt liv er i hvert fald et bedre kriterium, og „Ingeborg Holm“ lever 44 år efter, at den kom til verden, det vil de fleste kunstreceptive mennesker være enige om.

Melankolien sætter ind, når man begynder at fundere over, at der skulle gå mange år efter 1913, før en større del af de dannede erkendte filmens kunstneriske muligheder — og når man tænker på, at det endog i 1957 nu og da bliver regnet for chikt at sige, at man ikke går i biografen, at man ikke har forstand på film.

Ikke mindst sørgeligt er det, at dette syn især kan mødes blandt de bedre begavede. Hvor stor en del af den danske intelligens ulejligede sig ind til *Luis Buñuels* „Døden i Junglen“? Er samme intelligens så lille, at den ikke kan forhindre en fiasko som „Døden i Junglen“? Eller er forklaringen på fiaskoen ikke snarere den, at en stor del af de dannede ser omtrent lige så ligegyldigt på filmkunsten, som de tilsvarende samfundsmlemmer gjorde i 1913, da *Sjöström* udsendte „Ingeborg Holm“?

Homo sapiens — selv den mere tænkende art — synes at være særdeles langsom. Der går nok endnu mange år, før en interessant *Buñuel*-film lokker dem, der vil følge med, i højere grad end et ligegyldigt *Tennessee Williams*-stykke.

Men for nu ikke at slutte langt nede: Dette forhold er medvirkende til, at det stadig er festligt at slås for filmkunsten.



Fra Ladislao Vajdas „Min Onkel Jacinto“ — til højre: Drengen fra samme instruktørs „Marcelino“.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Daniel Mann arbejder for „Paramount“ på en filmatisering af *Lonnie Colemans* teaterstykke „Hot Spell“. Rollelisten tæller bl. a. *Shirley Booth* og *Anthony Quinn*.

Eva Marie Saint og *Don Murray*, cowboyen fra „Bus Stop“, er af „Fox“ engagerede til *Fred Zinnemanns* iscenesættelse af *Michael Gazzos* skuespil „A Hatful of Rain“.

Michael Curtiz har besluttet sig til at give *Ann Blyth* rollen som *Helen Morgan* i „The Helen Morgan Story“, en „Warner Bros.“-produktion. Af de øvrige medvirkende skal fremhæves *Paul Newman*.

J. Lee Thompson, der viste talent i „Lad Natten komme“, er i øjeblikket i gang med „The Woman in the Dressing Gown“ efter et manuskript af *Ted Willis*. *Yvonne Mitchell* og *Anthony Quayle* har hovedrollerne.

Julian Amyes arbejder i Pinewood-studierne på „Miracle in London“ efter et manuskript af *Emeric Pressburger*. Den sympatiske *John Gregson* får *Belinda Lee* som partnerse.

Christian-Jaque optager i „Photosonor“-studierne en film efter *Franck Marshall's* roman „Nathalie“. *Robert Le Febvre* skal fotografere *Martine Carol*.

Prosper Mérimées „Tamango“ er blevet bearbejdet for film, og *John Berry* agter at begynde optagelserne i midten af denne måned. *Dorothy Dandridge* (*Carmen Jones*) og *Curd Jürgens* skal medvirke, og *Max Douy*, der arbejdede for *Buñuel* på „Mod ny Dag . . .“, skal udføre dekorationerne.

Odette Joyeux har skrevet manuskriptet til *Marc Allégrets* næste film, der er bygget over *Fernand Vanderems* roman „L'Amour est un Jeu“. *Robert Lamoureux* og *Annie Girardot* skal have hovedrollerne.

Julien Duvivier skal i maj begynde en filmatisering af *Emile Zolas* „Pot-Bouille“. For dialogen står *Henri Jeanson*: af skuespillere er kun *Gérard Philipe* engageret.

Sacha Guitry har skrevet manuskriptet til sin næste film, „Les trois font la paire“, i hvilken konstellationen *Michel Simon*, *Sophie Desmarets* og *Dany Cowl* præsenteres.

„Körkarlen“, *Selma Lagerlöfs* to gange tidligere filmatiserede roman, skal nu filmes af „Nordisk Tonefilm“. Instruktøren *Arne Mattsson* og manuskriptforfatteren *Rune Lindström*, hvis samarbejde man netop for nylig har haft lejlighed til at bedømme i deres *Strindberg*-film „Den farlige alder“, er engageret til opgaven.

Heinosuke Gosbo har for selskabet „Kabukizi“ iscenesat „Kiirroi Karasu“ (Den gule Krage). Medvirkende er *Chikage Awashini* og *Yoshiko Kuga*.

Issai Mori instruerer „Sujaku Mon“ for „Daiei“ med *Fujiko Yamamoto* og *Ayako Wakao* i hovedrollerne. Manuskript: *Fuji Yabiro*.



DET SØGENDE ØJE af Theodor Christensen

Øje for øje! Den spanske kritiker *J. F. Aranda* forklarer i „Kosmorama 25“, at jeg har misforstået hans udtalelser om forskellen mellem f. eks. *Eisenstein* og *Buñuel*. Jeg vil ikke starte en polemisk brevveksling, som stiller det ubillige krav til læseren, at han skal lede i gamle numre af „Kosmorama“ for at finde ud af, hvordan vi har modsagt hinanden. Men Aranda tilføjer i sin hilsen – som man altså forholdsvis let kan finde i sidste nummer – 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 . . .“

Ser man det. Det er åbenbart farligt for en instruktør også at teoretisere om kunstarten. Han kan blive mistænkt for, at de principper, han når frem til at formulere teoretisk, er nogen han bruger som tommelfingerregler – at han udregner, deducerer sin „plastiske fornemmelse“ af „æstetiske principper“. I så tilfælde er det jo meget værre fat med *Eisenstein*; han har skrevet mere vægtig, dybtborende og detaljeret filmteori, han har grundlagt og formet undervisningen på Moskvas filmakademi, og han analyserer egne film for at finde ud af, hvorfor de virker som de gør.

Nej, lad os nu holde os til den filmiske virkelighed. De teoretiserende instruktører gør et værdifuldt arbejde ved at systematisere deres erfaringer. Men at de sindrige dialektiske analyser, som findes i *Eisensteins* essays, skulle være udgangspunkt for hans praktiske filmvirksomhed, er naturligvis hen i vejret. Bortset fra, at *E.* selv stiltfærdigt gør opmærksom på – flere steder – at alle dette, d.v.s. det analyserende, skematiserende, lovmæssige, havde han ingen anelse om, da han lavede filmen. Det kom bagefter, når hans film ikke længere var et kunstværk i tilblivelse, men for hans vedkommende et afsluttet kapitel, som han kunne underkaste en videnskabelig behandling.

Øg jeg vil sandelig ikke være med til, at de kunstnere, som sjældent eller aldrig ytrer sig teoretisk eller kritisk, skulle være mere spontane som kunstnere. Vil det sige mere ægte? Formentlig, for Aranda skriver – se ovenfor –

„ . . . naturligt vokset frem af det praktiske arbejde . . .“. Det ville ikke være nødvendigt – for Arandas skyld – at imødegå ham så detaljeret. Han vil sikkert heller ikke tilslutte sig den ubønhørlige konsekvens af sin egen udtalelse om, „at *Pudovkin* skrev flere teoretiske værker“. Men der er grund til at ramme en kile i misforståelsen, fordi den deles af et stort antal mennesker. Det er ret almindeligt, at man forestiller sig teori, principper, regler blive omsat i praksis, blive til film. At de kan laves efter opskrifter. Det kan de selvfølgelig godt, men de der gør det bliver ikke til *Eisenstein*'er – de er ikke engang gode, hæderlige kunstnere.

Vi har alle principper. Men vi sætter os ikke ned, stiller principperne op og vedtager med os selv, at nu vil vi lave film, der følger de regler. En neorealister bestemmer sig ikke til at lave neorealisteriske film. Neorealismen er en betegnelse, som udøvende kunstnere tøvende har accepteret som karakteristisk for fælles træk i en periode film. Træk som ikke stammer fra principper, men fra livets forhold og kunstens vilkår, træk som har at gøre med kunstnernes følelse for verden og mennesker, men som sandelig ikke er forudbestemt af et æstetisk system.

*

De væsentligste af filmens *-ismer* er ikke moderetninger, men nye veje, som kunstarten baner sig, når tiden er inde til det. Derfor er det beklageligt, at man flere steder i verden har travlt med at aflive genrer og stilarter. Man siger, at neorealismen er død eller døende. For os i Danmark er den stadig spillevende, for vi oplevede den ikke før adskillige år efter dens fremkomst. Og vi bliver ved med at få neorealisteriske film at se, fordi vi ikke var med fra begyndelsen. Nu er f. eks. *Federico Fellini*'s „Dagdriverne“ kommet frem i København. Og jeg vil have lov til at glæde mig over dens realistiske nærhed, dens hverdagsklarhed, dens usminkethed. Den er i høj grad værd at se, ganske uden forbindelse med, om produktionskonjunkturerne i Rom ikke længere begynder instruktører som *Fellini*, *Lattuada* eller

de Sica. Skønt amerikansk kapital og fransk-italienske co-produktioner har fundet ud af, at det overlevende knudepunkt i neorealismen er makaroni-barme og pasta-lår, forpligter det ikke. Ikke os.

I ovennævnte film af Fellini er mødet med hverdagen en ubesmykket oplevelse. Den er på en gang nøgtern og charmerende. Menneskene er små, egoistiske og lidt smålige – men de er ikke berøvet charme og problemer. Blot har det altså sammen menneskeformat. Det er realisme uden skam. Kun når vi foregiver, at tingene er helt anderledes, end de virkelig er, fører det til naturalistisk illusion – det foregiver ægthed, altså naturalisme, og i samme grad det lykkes at få billedt os det ind, bliver illusionen en vellykket løgn. Eksemplerne kan De hente i dusinvis i dagbladenes biografannoncespalter.

Jeg ønsker ikke at hæve Fellini til grand prix-skyerne for denne film – lige så lidt som jeg vil være med til at proklamere enhver Buñuel-film mere bunuelsk end den er. Men jeg vil gerne være med til at holde interessen vedlige om de genrer og kunstnere, som stadig har meget at give os.

*

Dette i modsætning til den herskende praksis. Man siger, at neorealismen er død. Den har givet alt, hvad den har kunnet yde. Det hedder sig også, at dokumentarfilmen er død, fordi den i en årrække har været i spændetrøje. I al fald den klassiske dokumentarfilm, som sætter problemer under debat og rusker op i tilskueren. Man vil endvidere mene, at den psykologiske og poetiske realisme i Frankrig er færdig. *Carné* laver ikke sådanne film mere. Enkelte

siger, at den er genopstået i *Bressons* individualisme, mens *Renoir* laver noget helt andet, som også er en genfødselse. Hvem tror sovjetfilmen i stand til en renaissance efter sit vældige dyk i den specielt sovjetiske kommerzialisme – allevegne vil man se døde former, forsteninger af fortidens kunstneriske liv, som højt kan bringes frem i museer og filmklubber, men aldrig mere få indflydelse på den store linie i filmhistorien. Ligesom stumfilmen døde af tonefilmen, er det kun et tidsspørgsmål, hvornår vi ser den sidste sort-hvide film, og i konkurrencen med fjernsynet vil den gode billeddannende filmrektangel snart være fortrængt af skydeskærsæstetikken – widescreen, cinemascope og det, der er værre.

Alt dette er galt. Hele denne travlhed med at skrive dødsattester for filmgenrer giver et forrykt billede af filmgenrernes strøm gennem historien. De er ikke døde, højest levende begravet. Et tiårs særpræg kan forsvinde og vil muligvis ikke genopstå. Men det, der ligger bag de her opremsede genrer, den *filmiske realisme*, er stadig levende. Poetisk, psykologisk – kald den, hvad man vil, selv mystisk! Der er knyttet en realistisk funktion til filmens væsen, dens kunstneriske teknik, og det er på denne realisme, vi tør bygge håb og forventninger til fremtiden. Kun hvis den naturalistiske illusion, det reproducerende vrængbillede, den kalkerede ugebladsnovelle, tegneserien sat i hopta, den store illusion i overensstemmelse med Hollywoods nye og gamle *Production Code* – kun hvis disse plastic-indpakkede rædsler virkelig skulle sejre overalt og vedvarende, kan man se sig nødsaget til at skrive under på realismens dødsattest. Men i så fald er det selve kunstarten, man følger til graven.

Scene fra Viscontis „La Terra Trema“ — en neo-realistisk film, der i Danmark kun har været vist af Filmmuseet.



ÅR EFTER „FORFULGT“

Af Bent Petersen

Alf Sjöberg og Ingmar Bergmans første fælles arbejde siden „Forfulgt“ blev ikke nogen kritiksucces. „Sista paret ut“ havde premiere i november sidste år, men forsvandt hurtigt fra repertoire. „Dagens Nyheter“ bragte en kort, harmdirrende anmeldelse og der stod ikke stort andet, end at Sjöberg ikke aner noget som helst om moderne ungdom. Anmelderen undlod desværre at præcisere, hvad der efter hans mening er det typiske ved de unge svenskere, og på hvilket punkt Sjöberg afslører sin uforstand. De øvrige kritikere var inde på samme bane, filmen blev viftet væk som en irriterende flue, og ingen har siden diskuteret den.

„Sista paret ut“ er ikke nogen vellykket film, men den inddrager en ny holdning til det aktuelle tema: de unge contra deres forældre. Formen er noget af en kovending. Sjöberg har lagt „Sista paret ut“ an som et intimt kammerespil, vægten er lagt på en hurtig rytme, som bevidst *trækker* personerne med sig, så de kommer til at virke forsvarsloste. Starten er ren *musical*. Allerede under forteksterne ses på bageste række i et fysikværelse en grammofon, der larmer med en jazzplade. Passagen går lidt efter over i sang og dans, gymnasieeleverne synger om lørdagen og den frihed, der vinker forude, men ikke så snart er lektor Jacobi (*Hugo Björne*) trådt ind i klassen, for konflikten bryder ud. Forholdet mellem denne ældre lærer og eleverne er spændt. Forskellige uroligheder kulminerer med, at han rejser sig og med iskold ro siger:

„Nu kan det være nok! I er uforskammede og uopdragne, I har ingen tro, ingen idealer, ingen mål. I udvikles til små fuldblods materialister, og I vedbliver med at være uoplyste, åndeligt ugidelige hele livet. To eller tre af jer har måske kvalitet og menneskelighed, to eller tre, jeg skal ikke tage munden for fuld, men for øvrigt er I en samling døde nuller, og jer skal jeg undervise, jeg som er kvalificeret til et professorat.

Ja, jeg ved, hvad I tænker nu: den dér gamle mislykkede mand skal ikke sætte sig til doms over os, for han dommer kun sig selv, og naturligvis har I ret ud fra jeres synspunkt. Lad os derfor gensidigt foragte hinanden, fra nu af vil jeg fordrive tiden til eksamen med at behandle de emner, der interesserer mig selv

og et fåtal af jer andre. Timen er forbi – *krapyl!*“

Og lektor Jacobi forlader klassen. Der bliver dødsstille. Ingen siger noget, man tør knapt nok røre sig: Adam og Eva opdager, at de er nøgne! Men så løber en af drengene op bag katedret, går lidt i knæ og siger parodierende: „Timen er forbi – *krapyl!*“ Alle ler hjerteligt. På et sekund er man sig selv igen. Fra denne glimrende start koncentrerer filmen sig om den unge Bo Dalin (*Björn Bjelvenstam*), søn af en velhavende sagfører (*Olof Widgren*). Om eftermiddagen overværer Bo tilfældigvis et bittert opgør mellem forældrene. Det viser sig, at moderen (*Eva Dablbeck*) vil forlade hjemmet og gifte sig med den elsker, hun har haft i de sidste tre år.

I filmens bedste scene: en samtale mellem fru Dalin og Bo, griber Bergman og Sjöberg om nælden. Bo forklarer sin mor, hvordan de kan få det godt hjemme igen, så hun kan opgive sin elsker. Argumentationen har blot den fejl, at den ikke tager hensyn til virkeligheden. Når man er ung, kan man skifte retning. Det kan en moden kvinde som fru Dalin ikke. Netop fordi hun indvilger i at bryde med sin elsker, får det tragiske i denne samtale et hårdt perspektiv. Det vil ikke være muligt at forklare Bo, hvorfor det er for sent. Derfor kommer det som et chok for ham, da moderen alligevel efter denne samtale „svigter“ ham og forlader hjemmet.

Sideløbende med disse begivenheder vokser en ny krise frem i Bo. Kerstin (*Bibi Andersson*) og Anita (*Harriet Andersson*) hedder to piger i klassen. Bo „går“ med Kerstin, men en aften, da han er hjemme hos hende, kommer moderen uventet hjem, og hele personen er bebrejdelse, lummerhed. Bo vil forsvare både sig selv og Kerstin overfor dette modernemartyrium, men Kerstin vender sig pludselig rasende mod ham og tager sin mors parti.

Bo vender sig til Anita, klassens *femme fatale* – man ved om hende, at hun har haft en abort, men hun har mere mod og moralsk styrke end Kerstin. Derfor har hun værdi for ham nu, og over for Bo kan hun på sin side komme til at udfolde sig som hun er, i stedet for at blive klemte ind i rollen som „farlig“ og „letsindig“. Hun fortæller om en søndag eftermiddag, hun aldrig glemmer: „Mor ringede efter lægen, og far tog Knud ved øret og satte ham uden for døren. Da jeg var blevet undersøgt, kom far ind igen, og så sagde han: „Det rager mig en fjer, hvad du har for, men hvis du kommer rendende med en uægte unge, så er det *ud*. Er det klart? Derefter begyndte han at le og trak mig i håret og beroligede mig: Kunne du ikke have fundet nogen bedre end fætter

„Sista paret ut“. Hugo Björne som lektoren. Til højre: Björn Bjelvenstam. Filmen er iscenesat af Sjöberg og skrevet af denne og Bergman.



Knud? Han sidder derude og stortuder! Så brølede han til mor, at hun skulle holde op med at skabe sig. Det var jo for pokker ingen landskatastrofe. Mor sagde, at far var rå, og så skændtes de i flere timer og glemte fuldstændig mig. Jeg var lige fyldt 16 år." Bo svarer forstående: „Burde ikke alle forældre skydes?“

Bo har imidlertid fortsat skilsmissemissten at slås med, den holder ham i stadig angst, og han skriver et brev til lektor Jacobi. Bo vil have et råd. „Begå selvmord,“ siger Jacobi lakonisk. Senere strækker han sig til at sige, at Bo engang vil begå det samme forræderi, som han synes, han er blevet offer for fra sine forældres side. For det andet overlever et menneske kun i kraft af to ting: *vilje* og *tænkning*. Bo vil måske så være så venlig at hente det kort, som skal bruges til timen? „Sista paret ut“ slutter med, at Bo symbolsk forsvinder i skoven af sammenrullede kort – for at finde det, han skal bruge.

Milieuet og handlingen ligner i nogen grad „Forfulgt“'s. I „Forfulgt“ blev alt set fra den unge mands synsvinkel, han var som Bo en *desperado*, klemt oppe i en krog, men han kom igennem sin krise uden at vi fik dybere orientering om den ældre generation, udover, at den ganske hensynsløst holdt på sin magtstilling. „Sista paret ut“ har ikke ændret ved den unge mands rædsel over for de ældres forræderi, men har tilføjet det dilemma, som mange midaldrende nu kommer i. De har givet afkald på en væsentlig del af fortidens diktatur, når det gjaldt børnene, men det vil sige, at de så heller

ikke længere kan skjule, hvor skrøbeligt et stof de selv er gjort af. Men deres halvvoxsne børn vil ikke, kan ikke eller tør ikke se sandheden i øjnene.

Sjöberg og Bergman har sammen skrevet manuskriptet til „Sista paret ut“. Vi har Bergmans udtalelse om, at han sad og filede i det uendelige med manuskriptet til „Forfulgt“, indtil Sjöberg tog det fra ham og gjorde underværker med det. Der er ikke sket underværker med Bergmans oplæg til parrets opus 2, det er for usikkert i sigtet og har egentlig tre-fire slutninger på rad og række, uden at vi når til noget i retning af en dramatisk konklusion. Men den har trods alt strejft et ømt punkt i spændingen mellem generationerne, antydet en variation af temaet, som udmærket engang kan føre til noget på højde med „Forfulgt“. Foreløbig har „Sista paret ut“ sin store værdi i de mange passager, hvor replikkerne har virkelighedspræg og derved kommer til at køre i samme tempo som billederne. Hvad man end vil sige om filmen, så har den i hvert fald stil. Billedmæssigt er den alt andet end symbolsk og fortænk – for Sjöberg har det åbenbart været magtspilgende at finde frem til en nøgtern realisme, som ikke opererer med sympatiske og usympatiske mennesker, men med familielivets krible-krable af dyder og lyder, godt og ondt, jævnt fordelt hos hvert enkelt medlem. Ud fra samme princip må man afholde sig fra at lægge skylden for den halve sejr med „Sista paret ut“ hos enten Sjöberg eller Bergman.

ALEKSANDER P. DOVSJENKO

(1894 - 1956)

Af Erik S. Saxtorph

Filmhistorie og filmæstetik er så nye discipliner, at mange af skaberne af de værker, der regnes for filmens klassiske, stadig er aktive inden for filmen eller først dør nu. Man synes med rette, at både filmens primitive „barn-dom“, stumfilmens storhedstid og brydningen mellem stum- og tonefilmen ligger kunsthistorisk meget langt tilbage, og alligevel er det kun henholdsvis ca. 50, 30 og 25 år siden, filmen befandt sig på disse trin.

Måske løber filmhistorikeren på denne baggrund en stor risiko. Han er så stærkt på udkig efter ikke alene det tidstypiske, men også efter det kunstnerisk vægtige, at han let kommer til at stille så store forventninger til den enkelte værker, at de ikke med rimelighed kan indfris. Inden for andre kunstformer dannes der lettere „skoler“ og foregår der oftere påvirkninger fra generation til generation, end det har været muligt inden for filmhistoriens korte åremål. Hvis filmhistorien har sine klassiske mestre, er de mere kendte inden for filmhistorikernes kreds end blandt de filmudøvende; og geniale filmkunstnere – sådanne dukker heldigvis stadig op – er i kunsthistorisk enestående grad henvist til deres egne ressourcer med det resultat, at den film, der fik filmhistorikerne til at mene, at her var begyndelsen til et mesterskab, måske aldrig får nogen værdig efterfølger. Læsere af „Kosmorama“ og filmmuseets indledninger vil have fået indtryk af en konstant filmhistoriker-irritation over *Hitchcocks* kynisk drevene tomhed, en antydet stående diskussion om *Pabsts* betydning, en bedrevidende skuffelse over *Lubitschs* elegante overfladiskhed, en måske overdreven beundring for *Vigo* og *Jennings*, etc. etc. – altsammen udtryk for, at man hos disse instruktører mener at have fundet en evne til i filmens sprog at lade menneskelig medleven og gennemarbejdet form gå op i den stilmæssige enhed, der fortjener navn af den store kunst, uden at denne evne



Dovsjenko.

i øvrigt præger deres film i almindelighed. *Vigo* og *Jennings* døde så unge, at de tilgives; men de øvrige bliver filmhistorikeren irriteret på!

Måske er det rivende forkert. Har en instruktør vist disse evner, om det så kun er i en enkelt film, så har de dog manifesteret sig! Kan filmhistorien blot opvise *nogle* mesterværker – og der er adskillige – er det filmkunstnerisk nok, og filmhistorikeren kan glæde sig over at have påvist disse værkers betydning og måske tilmed over at have været med til at bevare dem – så de, når filmhistorien er blevet nogle år ældre, måske kan være med til at skabe de „skoler“ og de påvirkninger, der i alt væsentligt mangler i dag.

Jo – alt dette *bar* noget med den nylig afdøde russiske „klassiker“-instruktør *Dovsjenko* at gøre! Sagen er jo, at når man i erkendelse af et begrænset personligt kendskab til hans film gennemgår, hvad der i tidens løb er skrevet om ham, får man et tydeligt indtryk af anerkendelse af store evner og en deraf følgende forventning, der kulminerer i begejstring for „Jord“ (1929–30), men som derefter afløses af en mere og mere affejende udtryk skuffelse. Og det er næppe helt retfærdigt.

Dovsjenko nævnes ofte i treklangen *Eisen-*

sten-Pudovkin-Dovsjenko, og det er flere gange både sagt og skrevet – også af undertegnede, hvad der herved beklages – at hans poetisk langsomme stil er at opfatte som en syntese af Eisensteins rytme- og associationskabende klippeteknik og Pudovkins mere menneskeligt engagerede fortælleform (for ikke at blive misforstået: Pudovkins menneskeskildring lader adskilligt tilbage at ønske, og montage-teknik var ham som bekendt ikke fremmed, men til præcisering af forskellen mellem ham og Eisenstein turde den anførte sætning alligevel have gyldighed). Denne opfattelse af Dovsjenko er ikke rigtig. Han begyndte at lave film i 1926, og selvfølgelig har Eisensteins og Pudovkins arbejder været ham bekendt, men der er stilmæssigt lidet tilfælles mellem hans og de to andres film. Hvor Eisenstein skaber et *problem* og Pudovkin en *episode*, skaber Dovsjenko et *milieu*. Hvor Eisenstein er *dramatisk* og Pudovkin *episk*, er Dov-

sjenko *poetisk*. Hertil kommer, at Dovsjenko i de fleste af sine film beskæftiger sig med udpræget ukrainske emner, der savner den almen-gyldighed, Eisenstein og Pudovkin søgte at give i deres film, men som til gengæld giver indtryk af et stærkere personligt engagement.

Dovsjenko var bondesøn fra Ukraine og begyndte en læreruddannelse, som han afbrød for andre studier, bl. a. i biologi. Han deltog i politisk arbejde såvel i Ukraine som på sovjet-ambassader i udlandet, bl. a. i Berlin, hvor han tillige uddannede sig til maler. I 1926 kom han ind ved det ukrainske filmselskab „VUFKU“ i Odessa, og allerede samme år instruerede han sin første film. Både denne og en tidligere, hvortil han havde skrevet manuskriptet, samt hans næste film har en betydelig mængde farceelementer i sig, hvis karikaturstil og balletagtige præg kan genfindes i hans senere værker. I 1928 kom „Svenigora“, hans første film, der vakte opmærksomhed uden for

Et af de slørede, stemningsfulde, næsten magisk virkende billeder fra „Jord“.



Sovjetunionens grænser. Den er en poetisk folkloristisk gennemgang af Ukraines historie, der i følge samtidige omtaler forudsatte en så stor forhåndsviden om emnet, at det var direkte vanskeligt at følge handlingsforløbet, men som ved sin fremragende fotografering og sin blanding af realistiske og urealistiske elementer virkede både fascinerende og imponerende. På „The National Film Theatre“ i London har den for nylig vakt stor interesse. I 1929 kom „Arsenal“ – en film om kampene i Ukraine under interventionskrigene. Den knytter sig for så vidt til de øvrige revolutionsfilm fra denne periode, men har bevaret de tidligere films mange allusioner til ukrainsk folkelig tradition og en del af de urealistiske effekter fra „Svenigora“ – en person på et maleri puster et helgenlys ud, en hest siger, den ikke kan skynde sig mere, end den gør o. l. Filmen siges ligesom de tidligere at have manglet en del i helhedskompositionen, men frapperede ved sine billedvirkninger og en latent stemning af næsten mystisk skildret uovervindelig hos filmens personer.

I 1930 fik så Dovsjenkos hovedværk „Jord“ premiere. Den skal ikke her omtales så udførligt, som det ellers ville være naturligt, idet der kan henvises til *Erik Ulrichsens* indledning til filmen, da museet for et par år siden viste den i en af sine serier. Det skal dog påpeges, at „Jord“ i kompositionen nøje svarer til det, der har været nævnt som karakteristisk for Dovsjenkos tidligere film. Det er en poetisk, stærkt personligt virkende skildring af det rige og frugtbare Ukraine, hvor jorden, dyrene, korn og frugttræer går op i en højere, halvt mystisk enhed med menneskene. Der er en handling, der har aktuel tilknytning til datidens landbrugsproblemer i Sovjetunionen, men filmen er lige så meget at betragte som et filmdigt, en poetisk dokumentarfilm. Handlingen giver anledning til filmens formmæssige højdepunkter, men det karakteristiske for „Jord“ er, at det her ikke alene er højdepunkterne, der imponerer, men at der er en kontinuitet over helhedskompositionen, som vel nok savnes i Dovsjenkos øvrige film. Det er traktorens indtog og de næsten rituelt virkende danse, der er filmens „numre“, men man husker lige så stærkt den døende mand i filmens begyndelse og den gennemgående dramatisk/poetiske billedudnyttelse af solsikker og

frugter i orgieagtig overdådighed. Filmen er som helhed langsom, men skifter iøvrigt raffineret mellem ofte meget hurtige klip af statiske billeder og længe fastholdte indstillinger med megen bevægelse inden for billedfeltet. „Jord“ er et sjældent vellykket udtryk for en instruktørs fulde beherskelse af sit håndværk, som han benytter til i en stærk personlig stil at give udtryk for noget almenmenneskeligt.

Efter „Jord“ udsendte Dovsjenko en dokumentarisk spillefilm „Ivan“ (1932) om bygningen af den store dæmning over Dnjepr. Den skulle vistnok have været et teknikkens side-stykke til landbrugsskildringen i „Jord“, men manglede den menneskelige medleven og personlige følelse, der havde præget den forrige film. I 1935 kom „Aerograd“ om brydningerne mellem gammelt og nyt ved Sovjetunionens østgrænse, hvor især nogle danse- og åndemanerafsnit skal være af stor virkning, men hvor der synes at mangle den kunstneriske forbindelse mellem „numrene“ og den øvrige film-handling.

I midten af trediverne var filmproduktionen i Sovjetunionen med stor begejstring gået ind for en art film, der i modsætning til tidligere års masse- og typeskildringer fremstillede enkelte heroiske personer, der kunne stå som prototyper for grupper eller fagområder, og hvis kunstnerisk gengivne udvikling kunne benyttes i pædagogisk politisk arbejde. Genembrudsfilmen er her brødrene *Vassiliefs* „Tjapajef“ fra 1934. I 1939 udsendte Dovsjenko en film af denne kategori, „Sjtjors“, om en ukrainsk folkeleder under Petljura-kampene. Der var her næsten ingen „numre“ af den tidligere omtalte art, men kompositions-kontinuiteten og billedtempoets tilpasning til det dramatiske indhold i de forskellige scener var nærmest bedre end i de tidligere film. Dersom kompositionssikkerheden fra „Sjtjors“ kunne kombineres med billedvirkningen og den personlige grebthed fra „Jord“, måtte man kunne vente sig det helt store fra Dovsjenko!

Det kom imidlertid ikke. Krigen begyndte, og Dovsjenko blev medarbejder og tilsynsførende ved den række af fremragende sammenklippede dokumentarfilm, der under krigen udsendtes i Sovjetunionen. Man kan måske gå ud fra, at han specielt har ansvaret for „Kampen om Ukraine“, der blev udsendt i 1945.



Dovsjenkos „Arsenal“.

I 1948 udsendtes en biografisk film af Dovsjenko om den russiske plantefysiolog *Mitjurin*, der nærmest må kaldes en dokumentarfilm, men som har præg af både spillefilm og eksperimentalfilm. Som helhed er filmen en skuffelse, men den indeholder et helt betagende Dovsjenko-„nummer“, hvor hovedpersonen siddende på en høj stige i sin forsøgsfrugtplantage som foran et orkester *dirigerer* blomstring og frugtsætning i en balletkehras af blomster- og landskabsbilleder.

Filmen om *Mitjurin* blev Dovsjenkos sidste. Han var i gang med – havde i hvert fald skrevet manuskriptet til – en film, „Sangen om søn“, der skulle handle om de nye store dømningsanlæg ved Dnjepr. Måske kunne denne modernisering af emnet fra „Ivan“ være blevet den nye storfilm, man stadig håbede på, at Dovsjenko ville lave?

– Men her ytrer den „sure“ filmhistoriker sig igen! Det ville have været godt for filmen

som kunstretning og på grund af den inspiration, det ville have givet andre instruktører, om Dovsjenko i flere af sine film havde nået den samme kvalitet som i „Jord“. Men „Jord“ er udsendt, og man bør være taknemlig for, at Dovsjenko har givet os *en* stor film.

Netop i dag burde „Jord“ tages op igen. Det er ved at blive moderne – det synes at dukke op med bestemte mellemrum som visse sygdomme – at sige, at film *enten* skal have en naturlig kontinuitet *eller* skal have klipning og rytme. „Jord“ er så langsom og arbejder med sin klipning på en så særegen måde, at den for en overfladisk betragtning kan tages til indtægt for dette standpunkt. Som enhver ved en eventuel genoptagelse vil kunne overbevise sig om, er det forkert at slutte således. *En films kontinuitet skabes ved dens rytme- og associationsdannende klipning* – også det viser „Jord“, og bl. a. derfor står den i dag som en af filmhistoriens få *store* film.

OPGØRET MED NAZISMEN

En tysk kritiker giver her en oversigt over 10 års antinazistiske film i øst og vest.

AF WERNER ZURBUCH

Filmatelierne lå stille efter Det Tredie Riges sammenbrud, men omkring 1946 begyndte besættelsesmagterne at give nogle få licenser til producenter af spillefilm. De første film handlede om de forgangne mørke dage og blev af publikum kaldt „Trümmerfilme“, da baggrunden almindeligvis var ruiner og brandtomter.

I den vesttyske forbundsrepublik skiftede billedet dog snart efter møntreformen. Folk var blevet trætte af bestandig at blive mindet om de dårlige tider og søgte tilflugt i drømmen. I butikkerne kunne man igen købe hvad man ville, og også i biograferne søgte man glemmel. Producenterne indstillede sig helt på disse forhold og fremstillede film efter den brede masses smag. Kun få film, der tog stilling til nazitiden, blev nu optaget. Forholdet var anderledes i sovjetzonen. Her holdt man indtryk-kene fra de tolv svundne, frygtelige år i live ved hjælp af filmen. Fascismen blev nu som

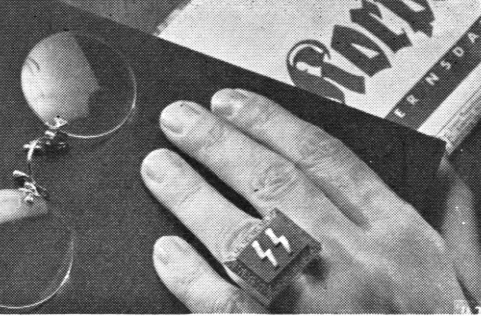
tidligere i næsten alle film fremstillet som den magt, der havde bragt ulykke over verden.

Men tilbage til de tidligste film. Den første film, som blev fremstillet i Tyskland efter krigen, var „Morderne iblandt os“ (1946), iscenesat af *Wolfgang Staudte* for østzoneselskabet „DEFA“. Det er historien om en mand, som vender tilbage efter krigen og forsøger at skabe sig en ny tilværelse. Men nazisterne, krigsforbryderne, er nu atter salonfåhige. Han møder en officer, som under krigen lod en gruppe mennesker henrette en juleaften. Denne mand gør nu livet besværligt for den hjemvendte. Staudte havde skabt en fængslende film, som mødte anerkendelse næsten overalt i verden. Kun har den ikke til denne dag været vist i Vesttyskland, fordi nazisterne allerede igen beklæder de høje embeder her – netop som filmen viste det.

Efter optagelsen af denne film i sovjetzonen kom i 1947 den første film i den britiske besættelseszone. Det var *Helmut Käutners* „Gal-skabens Vej“, en historie om en bil, som skifter

Pabst's „Sidste akt“. S-banen sættes under vand efter Hitlers ordre.





Käutners „Djævelens general“.

I TYSK FILM

ejer flere gange i løbet af tolv år. Man følger forskellige ejeres skæbne i korte episoder. Bl. a. ejes vognen en tid af en jødisk familie, som drives i døden. Til slut, efter sammenbruddet, havner bilen på en autokirkegård. Käutner skabte her en realistisk film, og man kunne på daværende tidspunkt næsten tale om en Berlin- og en Hamburgskole: Film, der blev fremstillet med små midler og dog var ægte tidsdokumenter, ærlige opgør med fortiden. Film, der ejede stil.

„Zwischen gestern und morgen“ (1947), som *Harald Braun* optog som den første film i den amerikanske besættelseszone, beskæftigede sig også med fortiden. Den handlede om et hotel og dets gæster. Deriblandt var en jødinde, som blev et af nationalsocialismens ofre. I disse to film fra 1947 behandles jødernes skæbne ikke perifert, sådan som det senere blev almindeligt.

Samme år kom hos „DEFA“ i Øst-Berlin „Lad os dog leve“, iscenesat af *Kurt Maetzig*, en af de mest bevægende tyske efterkrigsfilm. Hovedpersonen er en skuespiller, som er gift med en jødinde. På grund af nazisternes forfølgelse begår han og hans kone selvmord. Historien stemmer næsten overens med skuespilleren *Joachim Gottschalks* virkelige skæbne. „Lysner det aldrig?“, der blev optaget i den amerikanske zone, fortalte om jødernes lidelsehistorie. Vel sjældent har en film rejst en stærkere anklage end denne. Bombeangreb på Warszawa, tyskernes indmarch i Polen, Ghettoen, KZ-lejre, flugt, partisanekampe, efterkrigskaos, flygtningelejre, endeløs venten. Ud af kollektivskæbnen fremdrages enkeltskæbner: En østjødisk montørs kærlighed til en tysk jødinde og denne mands omflakken for at finde sin forsvundne moder. I den første del er forbindelsen mellem ugevevy-optagelserne og de senere optagne scener lykkedes godt, men slutningen er mislykket. Denne film, der blev iscenesat af *Herbert B. Fredersdorf* og *Marek Goldstein*, udtrykker sit budskab i nogle ord,

der er lagt i den jødiske helts mund: „*Wie kann denn Frieden kommen, wenn niemand aufhören will zu hassen!*“

„Berliner Ballade“ (1948) var et tidsopgør i parodiens form. *R. A. Stemmle* iscenesatte filmen i kabarettstil. „Farligt Vidne“ („DEFA“ 1948) af *Erich Engel* byggede på en sag, som i mere end 23 år havde ophidset gemytterne. Den fascistiske justits forlangte, at der skulle findes en jødisk syndebug, og derfor forsøgte forhørsdommeren at få anklaget Dr. Blum for mordet på sin bogholder på trods af alle de indicier, der pegede i anden retning. Selv da den rigtige morder var fundet, forsøgte man det fortsat. Til sidst lykkedes det dog at bevise Blums uskyldighed. To andre film, som blev optaget i 1948 i den amerikanske zone, behandlede jødeskæbner: „Morituri“ af *Eugen York* (den har ikke holdt sig godt) og den langt betydeligere „Han vendte hjem“ af *Joseph von Baky* med *Fritz Kortner* i en jødisk professors rolle. Professoren vender tilbage til Tyskland efter krigen, og da han her træffer studenter og sammenslutninger, der dyrker den nazistiske ideologi, emigrerer han igen.

„Liebe 47“, som blev optaget af *Wolfgang Liebeneiner* i den britiske zone i 1948, er baseret på *Wolfgang Borcherts* skuespil „Draussen vor der Tür“, et stykke om en soldat, som vender hjem fra fronten. Som drømmevisioner, delvis i negativ, stiger fornedrelsens billeder frem for hans blik. Man ser i en storslået montage dødens fremmarch, og man ser „die glorreichen preussischen Heerschaaren“ pine heltens sind. I 1949 optog „DEFA“ „Rotation“, hvis hovedperson var medløberen, manden, som i begyndelsen forsøgte at gøre modstand mod voldsherredømmet, men som til slut underkastede sig. Filmen blev iscenesat af Staudte, men han havde uheld med den og måtte ændre en nøglescene efter højere ordre.

„Der Rat der Götter“ („DEFA“ 1950), iscenesat af Kurt Maetzig, gjorde det vovestykke at skildre „IG Farben“'s hemmelige internationale forbindelser. Den afdøde digter *Friedrich Wolf* havde skrevet drejebogen. „Der Verlorene“ (1951), optaget i Vesttyskland med *Peter Lorre* som instruktør og i hovedrollen skulle foreløbig blive det sidste eksperiment. Den blev en fiasko – ikke en kunstnerisk, men en kommerciel. Den var også et opgør med de tolv onde års regime. En mand havde myrdet under krigen, havde samarbejdet med nazisterne og kunne ikke finde tilbage til

et normalt liv efter krigen. En læge blev af statsapparatet gjort til morder. Filmen er som en bekendelse, det er, som om lægen siger til publikum: „Her står jeg, jeg kunne ikke andet.“

Tilsyneladende kunne filmindustrien fra nu af ikke andet. I Vesttyskland beklædte nazisterne allerede igen de højeste embeder og tvang nu atter statsborgere til handlinger, som bød deres samvittighed imod. I den sovjet-russiske zone blev der fortsat optaget problem-film.

Af de film, som på den tid blev optaget hos „DEFA“ i øst, må først og fremmest nævnes Staudtes „Kejserens Undersåt“, som ganske vist ikke beskæftiger sig så meget med nationalsocialismen, men snarere med den underdanighedens ånd, den tyske hang til kadaver-disciplin, som førte til nazisternes magtovertagelse. Først til slut, efter afsløringen af mindesmærket med kejserstatuen, kommer der et hårdt klip, og vi er midt i tiden efter den anden verdenskrig: Vi ser ruinerne, Hitler-regimets arv. Satirer af denne art har tysk film kun sjældent skabt. Den overgås måske ikke engang af Käutners vestlige „Kaptajnen fra Köpenick“, som kom flere år senere. Staudte anvender ganske vist velkendte filmiske midler, men han behersker dem med stor dygtighed. Når undersåtten kryber for den overordnede, ses han i fugleperspektiv, hans skikkelse forekommer ganske lille, og så kommer pludselig i nærbillede et ansigt, den kommanderendes fjæs; til slut ser man kun dennes mund, som i et ultranært billede brøler ordrer.

Det følgende år kommer fra „DEFA“ „Frauschicksale“ (1952) med *Slatan Dudow* som instruktør, og 1953 begynder i Vesttyskland krigsfilmernes renaissance med „Beiderseits der Rollbahn“, en dokumentarfilm, der blev sat sammen af ugerovyer, hvoraf flere ikke før var blevet vist, af tysk, britisk, amerikansk, fransk og russisk oprindelse. Nu hørte man igen krigsarmen, men man var foreløbig forsigtig, der var jo tale om dokumentarisk ægte optagelser. Filmen hed i Danmark „Sejren?“.

Kort tid efter indledte *Alfred Weidenmann* med filmen om Canaris – den tyske „*Abwehrchef*“ fra den anden verdenskrig – serien af spillefilm om Det Tredie Rige. Fik man allerede her det indtryk, at alle officerer under Hitler af majorsrang og opefter altid havde været imod Hitler (hvilket jo er forkert), så blev dette indtryk forstærket i det følgende år (1955) med „Djævelens general“ af *Helmut Käutner*. Medens „DEFA“ mest havde brugt ukendte skuespillere – i selskabets film var den enkelte sjældent helten; individet forsvandt i massens anonymitet og repræsenterede

en gruppe – besatte Käutner rollen som General Harras med *Curd Jürgens*. Han var på forhånd en rigtig „helt“ og sikker på tilskuernes sympati. Var filmen et forsvar for det tyske officerskorps? Næppe. Käutner havde vel *til hensigt* at skabe en antimilitaristisk film. Den handlede om de privilegerede 10.000 under Hitlerregimet, foregik i de strålende ridderkors' verden, og man gik let hen over den øvrige befolknings problemer, skønt det var den, som måtte bære følgerne af generalernes undladelsessynder. Det samme var tilfældet i „Hotel Adlon“ fra samme år af *Joseph von Baky*. Den beretter om Hotel Adlon i Berlin gennem de skiftende tider; dets gæster og personale. Kun ganske overfladisk og ligesom undskyldende fortælles i begge film om en jødisk families skæbne, medens hele folkets tragedie lades næsten uanset.

I „*Geliebtes Leben*“ (1953) af *Rolf Thiele* gik det på lignende måde. Et af børnene beken-der sig til nationalsocialismen, men krigen gør det klart for alle, hvor elendigt regimet er. Men erkendes regimets elendighed af alle endog i 1957?

En af de bedste film om nazitiden er „*Ernst Thälmann*“ (1954-55, to dele, „DEFA“). Filmen havde til hensigt at vise, at den revolutionære bevægelse trods nederlag nu og da er uovervindelig. Heller ikke naziregimet kunne helt overvinde den. Arbejderklassen er en uimodståelig kraft, og dens kamp i det fascistiske Tyskland i årene 1933-45 skildres, gennem *Anne Harms'*, *Adje Vierbreiters*, *Krischan Daiks* og andres tragedier.

Der var meget lidt af alt dette i de to film om sammensværgelsen mod Hitler, „Den 20. juli, attentatet på Hitler“, iscenesat af *Falk Harnack*, og „Attentatet“, iscenesat af *G. W. Pabst*, og i samme instruktørs „Sidste akt“ (Østrig 1955). Her kunne opgøret med Hitler have kulmineret, men man lod lejligheden gå fra sig. Igen fik man det indtryk, at officererne altid havde handlet ridderligt og altid havde været mod regimet. Man fik ikke meget at vide om attentatmændenes tragedie. Så enkel som sagen her blev fremstillet var den langtfra, ja, man fik endda det indtryk, at officererne fra den 20. juli havde handlet dumt og uansvarligt. Vi vil slet ikke tale om de tre dele af seriefilmene „08/15“, som blev iscenesat af *Paul May* i tiden 1954 til 1955. I *H. H. Kirsts* bog blev den unge pige narret ind i nazismen – hun tilhørte „Bund Deutscher Mädel“ – men i filmen var dette forhold næsten forsvundet, og antimilitarismen forsvandt omtrent helt til fordel for en flov satire over soldaterlivet.

I modsætning hertil skabte *Slatan Dudow*

en af de stærkeste tyske efterkrigsfilm med „Stärker als die Nacht“ (1954, Sovjetzoneproduktion), som handlede om de tyske kommunisters skæbne i Det Tredie Rige. Hertil slutter sig „Der Teufelskreis“ (1955) efter et interessant skuespil af *Hedda Zinner*. Forfatterinden har knyttet *Georgi Dimitroffs* kamp og sejr sammen med en opdigtet historie, som havde sørgelige følger for det tyske folk, vedkommende og aktuell. Man ser scener fra en SA-kælder, de politiske fanger forhøres, Göring optræder i rigsretten. Filmen udspilles i tiden omkring rigsdagsbranden; det samme gælder den vesttyske film „Hanussen“ af *O. W. Fischer*.

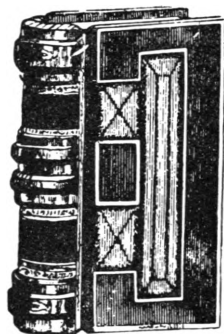
„Spion für Deutschland“ (1956) er instrueret af *Werner Klingler* efter en drejebog af *Herbert Reinecker*. Allerede titlen er vildledende, idet titelhelten, *Gimpel*, slet ikke var spion for Tyskland, men Hitlers spion i Amerika. Han skulle finde ud af, hvor langt man var nået med atombomben i Amerika i de sidste krigsmåned. *Gimpel* påtog sig opgaven

i den hensigt at styrke Hitler. Denne ja-siger til tilintetgørelsespolitikken står som helten i hver meter af filmen. Amerikanerne taler alle tysk. Hvilken dokumentarisk ægthed! En spion, som på dette tidspunkt var kommet til Amerika og havde talt tysk, ville straks være blevet arresteret, men nej, overalt kan han tillade sig at snakke tysk med amerikanerne, og kun fra højtalerne på New Yorks banegård hører man engelsk!

„Der Hauptmann von Köln“ (1956) af *Slatan Dudow* handler om en Kölner-vertjener, der tilfældigvis kommer ind til et fascistisk soldatermøde. Da hans efternavn er *Hauptmann* og hans fornavn *Albert*, bliver han antaget for at være krigsforbryderen kaptajn *Albert*, som i 1945 flygtede til Argentina. Han bliver med stor glæde budt velkommen (filmen udspilles i Vesttyskland og er optaget i Østtyskland), og i løbet af et par dage opnår han en god stilling. Men da den rigtige *Hauptmann* dukker op, bliver den falske stillet for en domstol og dømt, fordi han har udgivet sig for krigsforbryder . . .

„Ernst Thälmann, Sohn seiner Klasse“.





Appetitvækkende

„Japan Motion Picture Almanac 1957“.
Udg. af „Promotion Council of Motion Picture Industry of Japan, Inc.“

Før 1951 ville ingen japanske filmfolk have drømt om, at den vestlige verden kunne have nogen interesse i deres produkter. Men efter de eksempellose succes'er ved festivalerne i begyndelsen af halvtredserne har de sandelig fået en anden opfattelse. I 1955 eksporterede Japan således ikke mindre end 424 spillefilm, heraf alene 298 til U.S.A., og „Daiei“, et af de største selskaber, har nu baseret sin produktionsplan på eksport til den vestlige halvkugle.

Det voksende marked for japanske film er således den væsentligste årsag til udsendelsen af en årbog, som i samdrægtighed er effektueret af den samlede filmindustri. Den indeholder følgende hovedsagelig statistiske og økonomiske oplysninger om produktionsvilkår, filmselskaber, distribution, eks- og import samt biografier, og afgiver bl. a. plads til et imponerende men ret overflødigt portrætgalleri af filmdirektører. Ind imellem disse tørre beretninger kan man dog også finde stof, der har mere relevans til den kunstneriske udvikling. Man læser således, at den første japanske spillefilm i farver produceredes så sent som i 1951, og „Ingen kan tvinge et Hjerte“, hvis farve-kvalitet var så forfintet, at den bar præg af højt udviklet teknik og tradition, var blot den fjerde farvefilm. Ligeledes hefter man sig ved et forsøg til en forklaring på, at langt den overvejende del af de japanske film, der er vist her i Europa, er historiske, skønt forholdet i Japan er, at 60 pct. af filmene har samtidsemne, mens 40 pct. udspilles i historisk milieu. Det hævdes, at man har frygtet for, at det moderne japanske samfund med dets blanding af gamle traditioner og vestlig civilisation ikke ville finde fuld forståelse uden for landets grænser. Dette er dog vel ikke hele forklaringen.

I det hele taget skal man ikke søge til denne bog, hvis man ønsker mere dybtgående analyser af filmsituationen. Den er ikke og skal naturligvis ikke være et kildekrift. Dens form er oversigtens. Og af oversigter er der rigeligt. Det eneste krav man bør stille er nøjagtighed, og det synes, så vidt det er kontrol-labelt for os, at være opfyldt. Her er en liste over importerede film, der viser, at japanerne ser de samme film som vi, eller rettere som vi så i den fjerne lykkelige tid før blokaden, thi hovedparten ud-

gøres af amerikanske, fra *Tarzan* til „Rebel without a cause“. Det bør nævnes, at Skandinavien er repræsenteret med en film, *Bergmans* „Sommaren med Monika“. Endvidere er der en liste over præmierede japanske film. Den er allerede ved at blive imponerende. Mest værdi, ikke mindst for fremtidige filmarkivarer og historikere, har en Who's who og en komplet liste over indspillede film i 1955 og 56, der bl. a. indeholder *Mizoguchis* sidste film, og nyheder fra *Kurosawa* og *Gosho*, som vi vel beklageligvis aldrig får at se. Atter må vi nøjes med billeder, og den japanske filmårbog kan vel ikke aflokke danske læsere nogen videre interesse. Det er dog ikke publikationens skyld, at alt for meget i den kun er navne for os. Maa vi håbe, at de ikke vedbliver at være det.

Ib Monty.

Den megen lærdom

Marie-Thérèse Poncet: „Dessin Animé. Art Mondial“. „Le Cercle du Livre“, Paris 1956.

I strafferetten opererer man vist med en tilstand, der betegnes „utilregnelig i gerningsøjeblikket“. Begrebet falder en i tankerne ved læsningen af *Marie-Thérèse Poncets* bog om tegnefilmen, „Dessin Animé, Art Mondial“. Bogen er i udpræget grad en affekthandling, begået uden for fornuftens kontrol. „Forbrydelsen“ er dog ikke uden tiltalende momenter: 1) den udspringer af en ægte følt (men helt hemningsløs) entusiasme; 2) den har af født en af de mest pudserlige og bizarre bøger, der nogensinde er blevet indlemmet i noget filmbibliotek. Pudserligheden bliver ikke mindre af, at forfatterinden har erhvervet den filosofiske doktorgrad på en afhandling med titlen „L'Esthétique du Dessin Animé“.

Begejstringens og bogens genstand er altså tegnefilmen, *le dessin animé*. Det er ikke for meget sagt, at den er al tings begyndelse og ende for forfatterinden, livets mål og mening, menneskeåndens foreløbige kulmination. Men den megen lidenskab har ganske vendt op og ned på damens tankekit og bragt den mest håbløse uorden i indholdet. Med det resultat, at de argumenter og — ikke mindst — de moraliserende, retoriske, politiserende m. m. digressioner og digressionens digressioner hun trækker op af kisten for det meste savner sammenhæng og rimelige proportioner. Et par eksempler til illustration:

Mlle Poncet går ud fra tegnefilmen som en kunstnar for børn (!), hvilket er hende påskud nok til at moralisere over flere sider om nyten af børnebogsudstillinger og børnebiblioteker. Synspunktet — som jo da ellers er et synspunkt — fastholdes i øvrigt ikke, man må vist sige til alt held for f. eks. *Grimault* og *Disney*.

Side 100 hedder det: „Hvert århundrede har sine dominerende kunstarter. Det 20. århundrede har født en syvende kunstart, filmen, og der er ingen tvivl om, at tegnefilmen bliver dens højdepunkt. Til bevis behøver vi blot at anføre *Gaston Batys* udtalelse: 'Tegnefilmen er filmens fornemste udtryksform'.“

Side 102 forklarer følgende i ramme alvor: „Hvis tegnefilmen er en reklamefilm, betaler den sig således: Bestilleren betaler for at få filmen fremstillet. Han overlader derefter forevisningsretten til biografene, der viser reklamen i mellemakterne. Filmens ejer kan nu iagttage en stigning i salget af sine varer, og de penge, han har investeret i filmen, forrefter

sig hurtigt." Lidt senere hedder det om Disneys tegnefilm: „Disse film distribueres af de mest fremtrædende udlejningsselskaber, og de vises over hele verden. De investerede penge tjener sig ind automatisk“.

Side 107 indleder Mlle Poncet — i et kapitel om samfundet og tegnefilmen — en oversigt over de implicerede i tegnefilmproduktionen. Det tør siges, hun går grundigt til værks, hun går nemlig helt tilbage til forproduktionsstadiet: „Som regel tænker man ikke på denne side af sagen, og dog er det nødvendigt. Der er tegnepapirfabrikanterne, blyantsfabrikanterne, farve- og blækfabrikanterne, celluloidfabrikanterne, tegnebordsfabrikanterne, fabrikanterne af fotografiske artikler o.s.v.“

Side 118 kaster Mlle Poncet sig ud i en lidenskabelig tresiders hudflertning af retfærdighedens tjenere på denne jord under påberøelse af bl. a. *Boileau*. Og hvorfor? Sæmænd fordi der har været ført et par retssager om Disneys film, bl. a. retten til at udnytte Snehvide i reklameøjemed!

Side 159 ff. giver Mlle Poncet os filmpioneren *Emile Reynauds* biografi i kort begreb. Det hedder her: „E. R. var ikke døbt. Skønt hans forældre var katolikker, ville de ikke påtvinge deres barn deres egen religion, et tilladeligt standpunkt, hvis man tager hensyn til den enkeltes samvittighed, men en forfælgelig grille hvis man betænker, at den berøves nåden som lever udenfor det hellige fællesskab. Lad os ikke glemme religionen som en hjælp og tilflugt i livets omskiftelser: den er hvilen i glæden, trosten i smerten!“ I samme kapitel nævnes en passant *Victor Hugo*. Navnet udløser denne svada: „At tænke sig, at der er dem, der tillader sig at se ned på V. Hugo! Stakkels individer! De burde gøre sig den ulejlighed at studere hvad dette førsteangs geni, denne filosof, digter, kunstner har skrevet! En fransk storhed, som alle med indsigt vil vide at forsvare, beundre og elske.“

Da Mlle Poncet altså savner den sunde dømmekraft over for det hun har givet sig i kast med, må man på forhånd stille sig noget skeptisk til de mere tilforladelige dele af hendes bog (jo, de findes også). Til disse hører bl. a. en temmelig detaljeret og oplysende sammenligning mellem *Jacques Prévert's* Paul Grimaults tegnefilm „Hyrdinden og skorstensfejeren“ og *H. C. Andersens* tilgrundliggende eventyr. Bogens sidste halvpart er en oversigt over tegnefilmen og dens kunstnere, begyndende med Frankrig og sluttende med Sovjet og USA. Den fremtræder som et ganske nyttigt katalog, hvor man f. eks. i det grundigste kapitel, det om tegnefilmen i Frankrig, oplyses om helt nye tegnernavne som *Omer Boucquey* og *Jean Image* ved siden af gamle kendinger som *Emile Cohl* og *Paul Grimault*. Desværre savnes også her en hensigtsmæssig systematisering: om filmene meget lidt eller slet intet, om personerne diverse biografiske data, herunder deres hustruers hårfarve, deres afkoms tal etc. Hvad nogen måtte rumme af værdi for fremtiden finder vi dog alligevel i disse personafsnit. Til hvert af dem hører nemlig en omfattende filmografi, med en masse detailoplysninger til hver enkelt filmtitel. Mlle Poncet har med andre ord udarbejdet et ganske imponerende internationalt tegnefilmindex. Indexet er langtfra fuldstændigt og af meget svingende kvalitet fra land til land. Men det der er virker autoritativ nok til at den lærde dame må rådspørges i fremtiden.

Werner Pedersen.

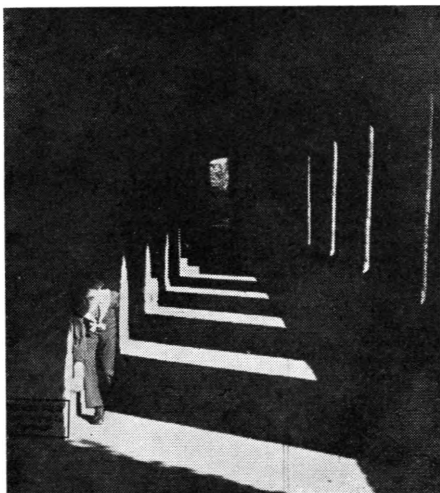
En stumfilmhistorie

Roberto Paoella: „Storia del Cinema Muto“.
Giannini, Napoli 1956.

Italien er et land, der ikke blot laver gode film, men finder det umagen værd at skrive godt og sammenhængende om filmkunst. Italienerne har nemlig den særhed — ligesom praktikere og teoretikere i en række andre store filmlande, Sverige for eks. — at de opfatter filmen som en kunstnar og ikke bare som en industri, der ikke kan gøre krav på andet end sociologiske vurderinger.

Noget af æren for den meget vægtige og righoldige italienske film litteratur tilkommer det berømte filminstitut: „Il Centro Sperimentale di Cinematografia“. Institutet blev oprettet i Rom i 1935 og har gennem årene været samlingssted og uddannelsessted for instruktører, skuespillere og teoretikere. Set med danske øjne er Italien virkelig et ubegribeligt idyllisk filmland, hvor praktikere og teoretikere arbejder sammen og inspirerer hinanden, altsammen med et mål for øje: at skabe filmkunst, folkelig eller eksklusiv, men kunst. Resultatet kender alverdens biografpublikum i dag.

Af de senere års litteratur på italiensk om film kan interesserede henvises til *Guido Aristarco: „Storia delle teorie del film“*, *Carlo Lizzani: „Storia del cinema italiano“* og *Maria Adriana Prolo: „Storia*



„Det hemmelighedsfulde X“.

del cinema muto italiano“. men der er meget, meget mere at pege på. Og nu er der kommet endnu et værk af betydelig interesse, *Roberto Paoellas* „Storia del cinema muto“ er en historisk fremstilling af hele stumfilmens periode. Paoella er medarbejder ved tidsskrifterne „Bianco e Nero“, „Cinema“ og „Revue internationale du cinéma“ og har foreløbt over filmens historie ved Roms universitet. Roberto Paoella vil i sin filmhistorie ikke tage konkurrencen op med

Georges Sadoul i retning af fuldstændighed. Sadoul vil jo simpelt hen have alt med. Det er foreløbig blevet til fem tykke bind. Paoella klarer sig med 554 sider. Men så står der også meget på siderne. Modsat hvad man kunne have ventet giver han ikke italiensk stumfilm en uforholdsmæssig stor plads. Paoella har et udmærket overblik over den samlede stumfilmproduktion. Han påviser klart og rigtigt, hvor stor betydning *Griffith* havde for udviklingen bort fra det teatraliske hen imod filmens naturlige udtryksprog. Derimod har han ikke rigtigt øje for Griffiths forudsætninger, „Vitagraph-perioden“ og *Stuart Blackton*. For en dansker er det rart at se, at han ikke underkender vore tidlige stumfilm. Om vore film fra omkring 1910 konstaterer han, at de var førende, fordi vi som de første lagde vor spillefilmproduktion helt an på lange film (d.v.s. film på ca. ¾ times spilletid) og fordi vore manuskripter var de mest lodige. — Som den bedste danske film fra 1914 nævner han *Benjamin Christensens* „Det hemmelighedsfulde X“. Det han især er imponeret af her er den raffinerede billedstil, som, mener han, muligvis er en forløber for den tyske expressionistiske film. *Carl Tb. Dreyer* får et kapitel for sig. „Jeanne d'Arc“ betragter han ikke blot som hans hovedværk, men som en af de betydeligste stumfilm i det hele taget.

Desværre skæmmes Paoellas oplysninger om dansk film nu og da af unøjagtigheder. En svensk tegnefilmserie udnævner han til at være dansk, Storm P.'s tegnefilm kender han ikke, *Asta Nielsens* danske og tyske film kan han ikke holde ude fra hinanden, blot for at nævne et par ting. Men hvor skulle han også have fået sine oplysninger fra? En videnskabeligt anlagt dansk filmhistorie findes ikke. Men den kommer jo nok, engang, ad åre.

Marguerite Engberg.

3 SLAGS FJERN SYN

Man kan ikke andet end røres over, at fjernsynet rækker de ulykkelige biografejerere hånden ved at vise nogle smagsprøver på de film, man kan se i byen. Selvfølgelig er det kun godt, hvis en udsendelsesrække som „Vi præsenterer“ medfører, at lidt flere får lyst til at stifte nærmere bekendtskab med gode og betydelige film. Men som ethvert kunstværk må en film betragtes som en helhed, og man kan sjældent undgå at øve vold imod en film, når man bringer eet uddrag på 10 minutter eller to på 5 minutter. I forbindelse med „Kaptajnen fra Köpenick“ og „Professoren holder Fridag“ var dette særlig øjnefaldende. De brudstykker man viste virkede afstumpede, uden hoved eller hale, revet ud af en meningsgivende hele, som hverken en introduktion eller en kommentar kunne gøre det ud for. Endvidere var 3 af de 4 film, man havde valgt, optaget i farver, hvilket man selvfølgelig gjorde opmærksom på, men hvad hjalp det, når man ved at køre dem som sort-hvide fratog dem et uhyre væsentligt virkemiddel, ja for „Den røde Ballon“ og „Den tavse Verden's“ vedkommende en af de vigtigste stemningsgivende faktorer. Hvad der blev sagt om filmene var ikke betydningsfuldt. *Bjorn Rasmussen*, der havde tilrettelagt udsendelsen, var fuldt beskæftiget med at holde os underrettet om handlingen. Det medførte, at „Vi præsenterer“ heller ikke havde værdi som filmkritik. At vise film, der er beregnet for et stort lærråd, på en fjernsynsskærm, virker i sig selv ofte generende. Totalbilleder mister i mange tilfælde helt og holdent deres effekt og sprin-

get fra disse til nærbilleder bliver tit uforholdsmæssigt stort. Dette er forskelle mellem de to former, som man vel må finde sig i, men er det nødvendigt hertil at føje filmisk voldtægt af ovenfor nævnte art?

*

En af fjernsynets pligter, en af dets fornemste opgaver er at holde seerne underrettet om, hvad der sker i det samfund, hvori de er borgere. Det var oplysning og belæring af denne art den danske dokumentarfilm ønskede at bringe publikum, hvad den også i mange tilfælde gjorde, før den slumrede hen, svigtet ikke mindst af sin væsentligste interesse, den statslige filmproduktion. Fjernsynet har i dag de bedste betingelser for at gøre en indsats på dette område. Nogen let opgave er det langtfra, det kræver et grundigt forarbejde, hvis resultater må fremlægges i en form, der på en gang er saglig og underholdende. En udsendelse inden for denne samfundsbelysende genre var „Arbejdspladens Forvandling“, nr. 6 i en serie om automatik, rationalisering og andre nyskabelser, denne gang behandlede mekaniseret vej- og husbyggeri. For mig at se var det, der præsenteredes, en række trivielle optagelser, kædet sammen på en lidet opfindsom facon, ledsaget af en næsten intetsigende kommentar og underlagt med en aldeles tilfældig musik. Ikke på noget tidspunkt gik man i dybden, og kun et enkelt vagt forsøg blev gjort på at behandle de problemer, der kunne tænkes at opstå som følge af disse reformer inden for byggeriet. Ikke et ord om de perspektiver de indebar, om den betydning de ville få, på den ene eller anden måde, for tusindvis af mennesker. Man savnede mening og perspektiv i denne udsendelse, som ikke sagde stort andet end: Nu bygges der sådan i Danmark, og det gøres der også i U.S.A. og Sovjetunionen. Forhåbentlig var det en undtagelse, det ser næsten for sort ud, hvis denne udsendelse er normen for, hvad der præsteres.

*

„Var det en Drøm?“ er vel ikke noget betydeligt stykke, det viser os langtfra *Pirandello* fra hans bedste side. Kort fortalt drejer handlingen sig om en kvinde, der i drømme oplever et opgør med sin elsker, som i smerte og ophidselse forsøger at kvæle hende. Hun vågner, elskeren kommer og ganske som i drømmen indledes nu opgøret i virkeligheden. Men dette er kun rammen. Hvad *Pirandello* egentlig vil vise os, er de bestanddele, hvoraf menneskets sjælelige jeg er sammensat, og videre den indbyrdes kamp mellem disse bestanddele, mellem fornuften og følelsen, mellem det oprindelige og det tillærte, set på baggrund af et erotisk forhold, oplevet gennem kampen kønne imellem. Stykket har den store skavank, at form og indhold ikke indgår i nogen højere enhed. Det er som om den sjælelige dybdeboring hæmmer det ydre stærkt erotisk-dramatiske handlingsforløb. Den opførelse, fjernsynet gav stykket, var ikke helt vellykket. Dels virkede *Birgitte Federspiel* og i nogen grad også *Jørgen Reenberg* usikre i deres spil, dels opnåedes kun sjældent den erotiske spænding, som stykket kræver. Instruktøren, som *Bjorn Wati Boelsen* stod for, var som helhed lidt for bstant b. a. grundet på en alt for stor brug af statiske billeder samt meget langsom og ikke altid lige sikker klipning. Endelig var forskellen mellem drøm og virkelighed og overgangen fra det ene til det andet nøjagtigt så meget for markeret, at forbindelsen mellem dem blot blev et postulat. Det var trist, for netop dette problem skulle fjernsynet, i kraft af sine tekniske hjælpemidler, have haft mulighed for at løse. Forfriskende var det at se, hvordan man for en gangs skyld havde arbejdet med lys og skyggevirkninger; dog burde også denne effekt have været brugt lidt mere behersket.

Ole Gammeltoft.



Idéen, sjældent kunsten

CELA S'APPELLE L'AUREORE (MOD NY DAG . . .). Prod.: Les Films Marceau — Laetitia Films 1956. Manus.: Luis Buñuel og Jean Ferry efter en roman af Emmanuel Roblès. Instr.: Luis Buñuel. Foto: Robert Le Febvre. Musik: Joseph Kosma. Dekor.: Max Douy. Medv.: Georges Marchal, Lucia Bosé, Nelly Borgeaud, Julien Bertbeau, Gianni Posposito, Jean-Jacques Delbo, Henri Nassiet, Brigitte Elleoy, Simone Paris, Pascal Mazotti, Gaston Modot.

Midlertidigt bibrage to Buñuel-premierer os den illusion, at vi lever i et land, der følger ivrigt med, et civilisationscentrum. En sød og uvant illusion.

Theodor Christensen kaldte i nr. 25 „Døden i Junglen“ for en underholdningsfilm. Jeg har ikke her plads til at tilbagegive denne opfattelse, som jeg

finder er forkert, men må henvise til en artikel om filmen i det nye nummer af „Perspektiv“. Mange vil nok som flere presseanmeldere anse „Døden i Junglen“ (premiere i „Roxy“) for underholdningsfilmen, „Mod ny Dag . . .“ (premiere i „Dagmar“) for kunstværket. Dette syn forekommer mig overfladisk.

Ingen af filmene er lagt an som underholdning, skabt til tidsfordriv. Begge ønsker at få tilskueren til at tænke sig om, begge er polemiske. Men medens „Døden i Junglen“ ikke pædagogisk nærmer sig gennemsnitstilskuerens forestillingsverden for at propagere for sine idéer, gør „Mod ny Dag . . .“ netop dette. For Buñuel er en sådan fremgangsmåde ikke forræderi — eller rettere sagt: det generer ham ikke at forråde kunsten, når han får lov til at bibeholde sit idébudskab. Buñuel selv ved udmærket godt, at „Mod ny Dag . . .“ ikke er på højde med „Døden i Junglen“, men han sætter ikke kunsten op på en piedestal. Idéen, det intellektuelle er det vigtigste for ham, og *det* mener han ikke, at han forråder i den artistisk meget ujevne „Mod ny Dag . . .“

„Mod ny Dag . . .“ er et idédrama, i den grad et idédrama, at persontegningen er blevet forfladiget, og at handlingen synes konstrueret med et tegnebestik. Hovedpersonen er en Adonis af en læge, der kæmper for de underprivilegerede, erstatter sin borgerligt sarte og egoistiske kone med en ganske anderledes sjælsrobust og erfaren elskerinde og skjuler en mishandlet og af politiet eftersøgt proletar, der i begribeligt

Julien Bertbeau, Georges Marchal og Lucia Bosé i „Mod ny Dag . . .“



sjælsoprør ihjelslår sin plageånd, en hemningsløst groft tegnet kapitalist.

Undervejs tilsidesætter Buñuel så mange som muligt af den amerikanske *Production Code's* forskrifter — nu og da kan „Mod ny Dag . . .“ forekomme en dokumentarfilm om, hvad man helst ikke må i Hollywood.

Filmen er blevet en sær og usædvanlig blanding af det forlorent folkelige og det kunstnerisk fortrinlige. Idéerne er der: hadet til den suffisante borgerlighed, der i ledtog med præsterne og politiet holder de svage nede, og som hygger sig i luksuøse omgivelser i stedet for at *se virkeligheden i øjnene*. Ja, mest foragtelige er overklassemenneskene netop fordi de ikke kan se virkeligheden i øjnene, det kan konen ikke, men det kan elskerinden — og Buñuel elsker hende, fordi hun bevarer roen, da en gammel mand har begået en sædelighedsforbrydelse mod en lille pige (i scenerne omkring denne sædelighedsforbrydelse møder vi kunstneren Buñuel, og denne instruktør, der så hyppigt beskyldes for at være sadist, tager renfærdigt, usensationalistisk, uhysterisk og dog kraast realistisk på passagerne). Den af Buñuel forhadte politiinspektør er den liderlige sadist i denne film, og på en ondsksfuld måde får Buñuel sin antikatsolske holdning frem i skildringen af denne kultiverede herre: på hans skrivebord ligger en bog af *Paul Claudel*.

Der er også andre steder, hvor kunstneren Buñuel kommer op til overfladen. Først og fremmest har han med sin instruktion af den talentfulde *Lucía Bosé* skabt en af de dejligste, mest intelligente og mest modne heltinder i de senere års film. Det poetisk gådefulde er her forbundet med en viden om realiteterne og en selvfølgelig menneskelighed, som bevæger. Desværre er nogle kærlighedsscener ganske ubuñuelsk konventionelle; man gætter på, at de er dikterede af produktionsselskabet. Buñuel tager revanche med sin vidunderlige humor (som bliver endnu stærkere, hvis man skotter til de gravalvorlige ansigter omkring en i biografen), da han i en elskværdigt sjofel scene lader lægen forære elskerinden en skildpadde, og endnu en gang viser Buñuel hende respekt: hun tager naturligt mod gaven, som er *levende* — det levende er det bedste af alt. Den borgerlige kone ville — efter Buñuels i denne film noget naive skema — have hylet og bedt om et guld-armbånd. Et eksempel på Buñuels mere „desorienterende“ humor får man i afsnittet med kunstcyklisten, der surrealistisk kører omkring som indledning til en ægteskabelig scene.

På en stor del af publikum vil „Mod ny Dag . . .“ virke, og Buñuel er tilfreds, sådan da. Men så let slipper han ikke. Det turde være evident, at hvor et idéindhold ikke fremføres med kunstnerisk frihed og konsekvens, der trækkes selve idéindholdet ned for den mere kritiske tilskuer, hvor meget det så end er værd. For hyppigt bliver solidaritetspropagandaen i „Mod ny Dag . . .“ tomme gestus, bl. a. fordi *Georges Marchals* (lægens) replikker er farisæisk skrevet — man kommer nu og da til at tænke på moderne kommunistisk æstetik. Også det dårligt smurte intrigemaskineri trækker ned; det intellektuelle, det retoriske og det melodramatiske dræber „Mod ny Dag . . .“, men liget er smukkere end langt de fleste af de mange lig, vi lugter til i biografene.

Erik Ulrichsen.

Mest Mattsson

HEMSÖBORNA (DEN FARLIGE ALDER). Prod.: *Nordisk Tonefilm 1955. Manus: Rune Lindström* efter *August Strindbergs roman af samme navn. Instr.: Arne Mattsson. Foto: Max Wilén (Eastmancolor). Musik: Sven Sköld. Dekor.: Bibbi Lindström. Medv. Ulla Sjöblom, Birgitta Pettersson, Erik Strandmark, Hjördis Pettersson, Nils Hallberg, Douglas Håge, John Norrman, Curt Löwgen, Margit Carlquist, Georg Rydeberg, John Melin, Ulla Holmberg.*

Filmen er episodisk og splittet, hvor romanen er hel og sammenkittet, lider med andre ord af romanfilmatiseringens ofte jagttagne grundskade: den episke logik er ikke blevet tilfredsstillende omskrevet i en dramatisk. Det går ikke blot ud over den ydre sammenhæng i begivenhederne, men også over den indre sammenhæng i figurerne. De postuleres fra scene til scene, lever ikke deres eget liv i årsagsbestemt uafvendelighed. Hvad filmen har af kvaliteter skal da søges først i *situationen*, dernæst i *spillet*. Inden for denne begrænsning er „Hemsöborna“ hædrende omtale værd. Dens situationer og mennesker er levende nok i *Arne Mattssons* og hans skuespilleres ærlige, ofte noget omstændelige, men ofte også fængslende redegørelse. Men det er drama „fra hånden og i munden“. Mønstrer, det samlende

Nils Hallberg og Hjördis Pettersson i „Den farlige Alder“.





„Den fjarlige Alder“. I forgrunden Erik Strandmark og Hjördis Pettersson.

perspektiv mangler. Just derfor må „Hemsöborna“ siges at komme til kort, hvis den bedømmes som *Strindberg-film*.

Den fremtræder som en ganske smuk kæde af episoder, komiske og rørende og grumme, men den har ikke som romanen et fast orienteringspunkt i et menneskesyn. Strindbergs bog betragtes vist i almindelighed som et humoristisk mellemspil, en saftig og munter folkelivsskildring fra Stockholms skærgård. Dette er kun meget betinget rigtigt. Fortællingen er først og fremmest et udtryk for sin forfatters ensidige og sorte menneskesyn. Dens mennesker er skildret med en besk og konstaterende nøgternhed, som hverken har plads til sympatien eller antipatien. De er der bare, disse skærgårdsfiskere og bønder, i al deres smålighed og uærlighed og snubhed og latterlighed. Snylteren Carlsson og enken Flod, sønnen Gusten og drankerpræsten Nordström, professortyendet Ida og den pimpende røgter Rundqvist o.s.v. Digteren har ikke megen sol til nogen af dem, men han deler vinder meget lige, giver dem alle de samme barske ydre og indre vilkår at leve og dø under. Den medfølelse,

der i *Hjördis Petterssons* i øvrigt aldeles ypperlige fremstilling af enken Flod er på nippet til at give figuren tragisk format og rejsning, kender Strindberg slet ikke. Filmens version af den narrede kvindes onde skæbne er lettere at *leve med* i end romanens. Men just i medlevelsen gås der på tværs af Strindbergs øjensynlige hensigt også med dette værk: at *afsløre* mennesket. Den skete mildning — eller om man vil: popularisering — af menneskesynet fra bog til film ses ganske allerbedst i den vigtigste af bifigurerne, sønnen Gusten (*Nils Hallberg*), der efter moderens død samler sig sammen til at jage parasitten på porten. I filmen er han „helten“, den tilskueren kan knytte sit håb til, og hvis handlekraft der ventes på. I bogen er han skildret akkurat lige så neutralt og uengageret som de andre. Det er således også stik mod Strindbergs ånd og hans bogs bogstav, når der antydes en lykkeligere fremtid på slægtgården for Gusten sammen med tjenestepigen Clara (*Ulla Sjöblom*). Her er der ofret — diskret ganske vist — men alligevel eftertrykkeligt og unødvendigt til den fadeste filmkonvention.

Werner Pedersen.

Fellini før forfaldet

DAGDRIVERNE (I VITELLONI). Prod.: *Lorence Pegoraro* — Cité Films (*Luigi Giacosi*) 1953. Manns.: *Federico Fellini* og *Tullio Pinelli*. Drejebog: *Federico Fellini*, *Tullio Pinelli* og *Ennio Flaiano*. Instr.: *Federico Fellini*. Foto: *Otello Martelli*. Musik: *Nino Rota*. Medv.: *Franco Fabrizi*, *Franco Interlenghi*, *Alberto Sordi*, *Leopoldo Trieste*, *Riccardo Fellini*, *Leonora Ruffo*, *Lida Baarowa*, *Arlette Sauvage*, *Maia Nipora*, *Jean Brochard*, *Enrico Viarisio*, *Paola Borboni*, *Claude Farere*, *Gigetta Morano*, *Carlo Romano*, *Guido Martucci*, *Achille Maieron*.

Fellinis gennembrudsfilm er så langt den bedste af de tre, som vi nu har set af ham herhjemme. Man forstår, at man i 1953 tog visse løfter af den, løfter som ikke indfries i hans to melodrammer „La Strada“ og „Krapyl“, hvori han har bevæget sig stedse længere ud i den villede, forlorne poesi og overfladiske symbolik.

„Dagdriverne“ er mindre dramatisk, mere løs og improviseret, men også mindre skruet i handlingsgangen end de efterfølgende. Emnet er imidlertid det samme på en vis måde: samfundets overflodige. Denne gang drejer det sig om et slæng af unge mennesker af honnet borgerlig familie i en lille provinsby. De er ikke kriminelle, blot uden midtpunkt, uden interesser, uden energi, og nærer en formelig angst for enhver slags arbejde. De driver ørkesløst vegeterende deres unge år bort. De er forlystelsessyge, længes efter lidt spænding i tilværelsen, men er ikke råde og afstumpede som den farlige ungdoms repræsentanter, snarere sentimentale og bange for at forvalde ondt. De kan minde om de unge fra „Marty“. Filmen samler sig om et par af dem, først og fremmest Fausto, en charmerende, men veg og holdningsløs drivert fremstillet fremragende af *Franco Fabrizi*. Han

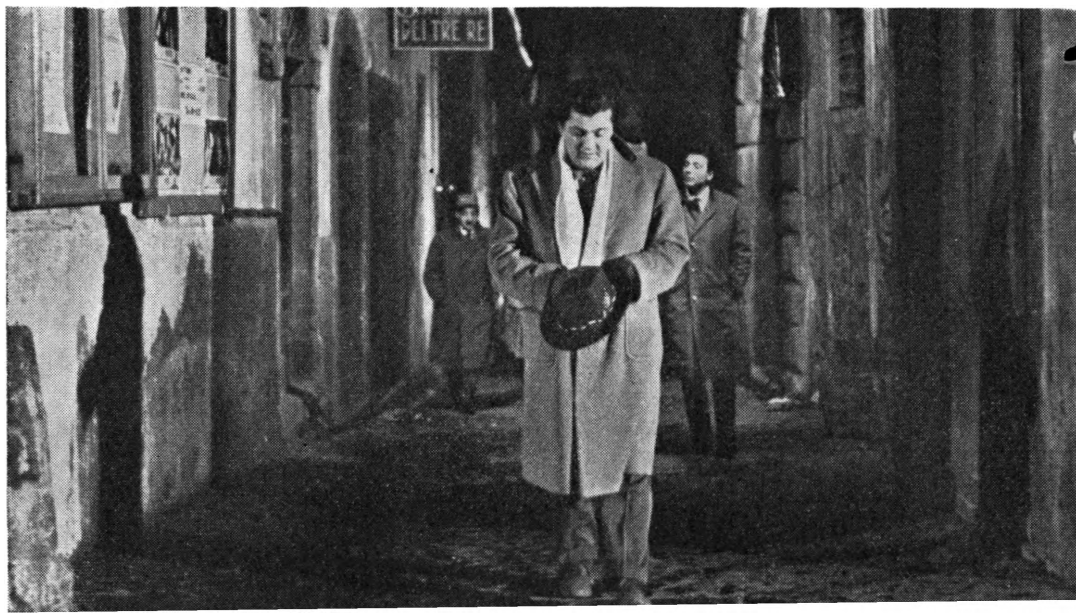
bliver gift med den pige, han skal have et barn sammen med, men det afholder ham ikke fra at flirte til højre og venstre. Først da konen revolterer, rammes noget i ham, og Fellini lader ane en lykkelig genforening, hvor længe den så end vil vare. En anden af banden er *Moraldo*, der muligvis har lånt autobiografiske træk af instruktoren, som er utilfreds med sin levemåde, og som til sidst overvinder alle skruller og tager til byen for at skaffe sig arbejde.

Filmen er lavmælt, balancerende mellem det følsomme og det ironiske. Der er scener, der i deres lidt grumme ironi kan minde om *Castellani*s stil. Ypperlig i sig selv er en afklædende skildring af en omrejsende varietétrup, blot hænger den ikke rigtig sammen med filmens øvrige dele. Dette er typisk for Fellini, han har mange gode idéer, men mangler måske en idé. Ligeledes viser filmen, hvor meget han kan lægge i det enkelte udtryksfulde billede, her er således et billede fra stranden med de unge formålsløst gloende ud over havet. Fellini er en skarp iagt-tager, og i denne film har han formået at skabe en vis atmosfære. Som billedskaber ynder han de grå og sorte nuancer, der er mere regn og gråvej i hans film end italiensk solskin.

Det er det uprætentøse ved filmen, der er dens force. Enkelte steder er der indslag af forsøg på poetisk skildring, som falder igennem. Han magter dem ikke, fordi han er mere betragter end digter. I nogle natlige scener, *Moraldo* har med en ung dreng, skinner den følelsesmæssige simli igennem. Filmen slutter med et billede af drengen balancerende på en jernbaneskinne. Det er måske ganske kønt, men helt uden mening og uden sammenhæng med det øvrige indhold. Men Fellini, der elsker at vride sin hjerne, har set en flot symbolsk slutning for sig. Det er skade, at det er paradenumre af denne art, han skulle fortsætte med. „Dagdriverne“ tyder på, at hans senere film ville have været bedre, hvis han havde udviklet andre sider af det talent, som han ubestrideligt engang har været i besiddelse af.

Ib Monty.

Riccardo Fellini i „Dagdriverne“.



NOTER

Det Danske Filmmuseum er nu flyttet ind til byen igen, til Vestergade 27. Museet har hidtil ført en noget omflakkende tilværelse: Nørrebrogade, Krystalgade, Amagertorv, Hvidovre, Vestergade, men nu kan man regne med, at vor adresse bliver permanent.

For langt de fleste af vore medlemmer vil vort indtog i byen være kærkomment. Vi kunne vanskeligt komme til at bo mere centralt end i Vestergade – et stenkast fra Rådhuspladsen. Vi håber og regner med, at vor nye adresse vil bevirke, at endnu flere medlemmer og „Kosmorama“-abonnenter vil benytte vort bibliotek og vore arkiver.

Det er hensigten senere at flytte *ekspeditionen* fra Frederiksberggade til Vestergade, men foreløbig bliver den, hvor den er. *Filmforevisningerne* finder fortsat sted i Frederiksberggade.

Der arbejdes i øjeblikket med planer om yderligere at forbedre „Kosmorama“'s udseende i næste, fjerde, årgang. Jo flere nye abonnenter vi får, jo større chance er der for, at disse planer kan realiseres. Vi opfordrer derfor vore abonnenter til at propagere for bladet og hjælpe med til at skaffe det større udbredelse.

*

I næste nummer svarer direktør *Anders Røose*, „Aladdin“, på læserbrevet om børnefilm i „Kosmorama 25“.

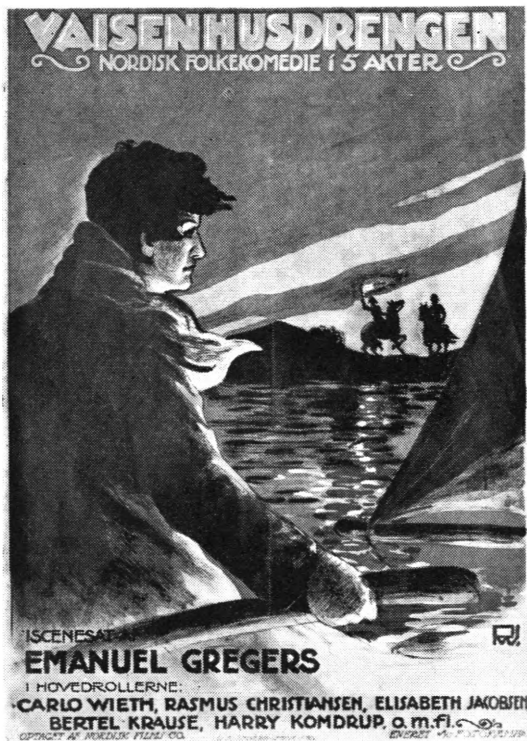
*

Som det vil være medlemmerne bekendt, kan de gennem Det Danske Filmmuseum abonnere på det engelske tidsskrift „Sight and Sound“ til favørpris (12 kr. årlig for fire numre). Vi gør opmærksom på, at abonnementet for den kommende sæson (juli 1957 – april 1958) skal tegnes eller fornyes inden 1. juni. Pengene kan indbetales på giro 46738 eller på ekspeditionskontoret Frederiksberggade 25.

Fra Filmmuseets plakatsamling

I marts døde filminstruktøren og biografdirektøren *Emanuel Gregers*, der efter at have spillet i flere stumfilm blev en produktiv instruktør. Blandt hans film er „Lavinen“, „Madsalune“, „Frie Fugle“, „Mille, Marie og mig“ og „Bolettes Brudefærd“.

Vi reproducerer her en plakat for en af hans stumfilm, første del af *Marryat*-filmatiseringen „Jafet, der søger sig en fader“: „Vajsenhusdrenge“ (1920).



Filmindex XXIV

UDARBEJDET AF MUSEET

CLARA PONTOPPIDAN

- Elskovsleg*. M: Sven Lange. I: ?. Prod.: Regia Kunstfilms Co. Prem.: 16.5.1910.
- Barfodsdansen*. M: eft. skuespillet „Modellen“. I: ?. Prod.: Regia Kunstfilms Co. Prem.: 30.5.1910.
- Dorian Grays Portræt*. M: eft. Oscar Wildes roman af samme navn. I: Axel Ström. Prod.: Regia Kunstfilms Co. Prem.: 6.10.1910.
- Djevlesonaten*. M: Otto Rung. I: ?. Prod.: Regia Kunstfilms Co. Prem.: 15.10.1910.
- Et Menneskeliv*. M: Sven Lange. I: ?. Prod.: Regia Kunstfilms Co. Prem.: 1910.
- Kærlighed og Selmord*. M: eft. pantomime af Gustav Wied. I: ?. Prod.: Regia Kunstfilms Co. Prem.: 1910.
- Den hvide Slavehandels sidste Offer*. M: ?. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 23.1.1911.
- Ved Fængslets Port* el. *Foran Fængslets Port*. M: Erling og Ljuth Stensgaard. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 6.3.1911.
- Den fjarlige Alder* el. *En Moders Skændsel*. M: eft. Karin Michaélis' roman af samme navn. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 7.4.1911.
- Villedt Elskov* el. *Sparekassebogen*. M: ?. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 3.7.1911.
- Expeditricen* el. *Ungdom og Letsind* el. *Ungdomsynd*. M: Lau Lauritzen. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 12.8.1911.
- Mormonens Offer*. M: A. Kjerulf. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 2.10.1911.
- Røveriet paa Væddeløbsbanen* el. *Røveriet ved Væddeløbene*. M: ?. I: ?. Prod.: ?. Prem.: 7.10.1911.
- Gennem de Mange til En* —! M: ?. I: ?. Prod.: ?. Prem.: 13.11.1911.
- Anna fra Æbeltoft* el. *Amors Genistreger* el. *Kærlighed i Tivoli* el. *Hvad Forældrene sammenfører*. M: Johs. Jacobsen. I: E. Schnedler-Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 19.12.1911.
- Noddebo Præstegaard*. M: eft. H. Scharlings roman: „Ved Nytaarstid i Noddebo Præstegaard“. I: F. Schack-Jensen. Prod.: Biorama. Prem.: 13.12.1911.
- En Kvindes Værk* el. *Kvindens Magt*. M: Chr. Nobel. I: Augustinus. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 1911.
- Kærlighedens Styrke* el. *Kærlighedens Magt* el. *Redningkorpsst*. M: A. Kjerulf. I: ?. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 1911.
- Kærlighed og Venskab* el. *Venskab og Kærlighed*. M: Gerda Christophersen. I: ?. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 8.1.1912.
- Vampyrdanserinden*. M: Vald. Hansen eft. Nanni Presskorn-Thygesen. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 4.3.1912.
- En Opfinders Skæbne*. M: Otto v. Fich. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 4.5.1912.
- Onkel og Næve* el. *Fader og Søn*. M: Langkjær. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 25.6.1912.

- Shanghaied el. Mænd som Ofre for Slavehandlen*. M: P. Lykke Seest. I: E. Schnedler-Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 29.7.1912.
- Sypigens Hemmelighed*. M: Bern. Holz. I: ?. Prod.: ?. Prem.: 19.8.1912.
- Et Hjerter af Guld* el. *Hjertets Guld* el. *Den sande Kærlighed*. M: Bern. Holz. I: ?. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 23.9.1912.
- Vor Tids Dame* el. *Millionærdatterens Kapricer*. M: P. Lykke Seest. I: E. Schnedler-Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 19.11.1912.
- Pro Forma* el. *Kærlighed er en løjerlig . . .* M: Harriet Bloch. I: ?. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 13.12.1912.
- Krydsede Klinger*. M: M. Jørgensen. I: E. Schnedler-Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 1912.
- Vennerne fra Officersskolen*. M: Marius Wulff og M. Jørgensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 17.2.1913.
- Pressens Magt* el. *Bankrun*. M: Laurids Skands. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 24.4.1913.
- Scenen og Livet*. M: V. Senger. I: R. Dinesen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 26.5.1913.
- Debutantinden*. M: ?. I: ?. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 14.7.1913.
- Staalkongens Villie* el. *Det mørke Punkt* el. *Staalkongens sidste Ønske*. M: Laurids Skands. I: Holger-Madsen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 24.7.1913.
- En jærlig Forbryderse* el. *En romantisk Historie*. M: ?. I: E. Schnedler-Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 11.8.1913.
- På livets ødesvågar* el. *Smugglarna* el. *Barndomsvænerne* (Smuglerne). M: og I: Mauritz Stiller. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk prem.: 28. el. 29.10.1913.
- Skandalen paa Sorupgaard*. M: ?. I: E. Schnedler-Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 1.12.1913.
- Den Rette* el. *Ud over Graven*. M: P. Christensen. I: Hjalmar Davidsen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 1913.
- Under Lidenskabens Aag* el. *Skæbnens Veje* el. *Kærlighedens Flammer*. M: Irma Strakosch. I: Holger Madsen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 1913.
- Præsten* (Præsten). M: P. Lykke Seest. I: Victor Sjöström. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk prem.: 14. el. 16.1.1914.
- Brøderna* (Brødrene). M: og I: Mauritz Stiller. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk prem.: 2.2.1914.
- Miraklet* el. *Underverket*. (Miraklet). M: Sven Elvestad og Martin Jørgensen eft. Emile Zolas roman „Lourdes“. I: Victor Sjöström. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk Prem.: 23.2.1914.
- Kammerjunkerne*. M: Mauritz Stiller. I: Stiller el. John Ekman. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk prem.: 14.4.1914.
- Bra flicka reder sig själv*. (Rask Pige hjælper sig selv). M: og I: Victor Sjöström. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk prem.: 12. el. 13.10.1914.
- Flyverpionen*. M: ?. I: ?. Prod.: Dania Biofilm. Prem.: 18.1.1915.
- En förtvillelse* el. *Det förtvillnas skugga*. M: og I: Arvid Englund. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk prem.: 1.3.1915.
- Den drøbende Gift*. M: ?. I: ?. Prod.: Kinografen. Prem.: 17.5.1915.
- Ene i Verden* el. *Søngængersken* el. *Under Sønnens Tvang* el. *Den Forældreløse*. M: Chr. Schrøder. I: A. W. Sandberg. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 3.1.1916.
- Kærligheds-Længsel* el. *Den Pukkelyggede* el. *I Rosernes Duft*. M: Sven Lange. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 16.3.1916.
- Hjertestorme* el. *Eva*. M: Vald Andersen. I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 30.6.1916.

Fortsattes i næste nummer