

# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



3. ÅRGANG MAJ 1957

27

## Pressens kærtegn

Forsidebilledet: *Audrey Hepburn* og *Fred Astaire* i *Stanley Donens* musical om *haute couture* og eksistentialisme: „Funny Face“.

Pressens kærtegn .....	178
Nye billeder .....	179
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i> ....	180
<i>Clouzot</i> og <i>Sisyfos</i> af <i>Stephan Kebler</i> .....	182
Portræt af <i>John Paxton</i> af <i>Erik Ulrichsen</i> .....	187
Cinemascopeiske betragtninger af <i>Jan Wahl</i> .....	190
Sorte lister – et referat ( <i>Cogley</i> : „Report on Black- listing“) af <i>Werner Pedersen</i> .....	193
<i>Da capo</i> ( <i>Oldin</i> : „Fakta om film“) af <i> Ib Monty</i> .....	196
Læserbrev fra <i>Anders Roose</i> ...	197
Fjernsynsdramatik af <i>Ole Gammeltoft</i> .....	197
Film anmeldelse: „Tag over Hovedet“ af <i>Erik Ulrichsen</i> .....	198
Filmindex XXIV fortsat .....	199
Fra Filmmuseets plakatsamling	199
Filmindex XXV ( <i>Luciano Em- mer</i> ) .....	200

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

Som man vil huske, fik den af *Annelise Hovmand* iscenesatte og af *Finn Methling* skrevne „Ingen Tid til Kærtegn —“ de københavnske filmjournalisters pris for årets bedste danske film. Det er anerkendelsesværdigt, at man modstod fristelsen til at give den mere populære, men svagere „Qvitoq“ præsien. „Ingen Tid til Kærtegn —“ var vel ikke helt sikker i det filmdramatiske, men den søgte efter poesien, og søgen af denne art er overordentlig sjældnen i dansk film.

Desværre føler man sig ikke helt overbevist om, at alle journalisterne var på det rene med, hvor de poetiske islet var at finde i „Ingen Tid“. Præsien for den bedste mandlige præstation gik til *Peter Malbergs* Kaptajn Nemo i samme film, en figur, hvis „poesi“ kommer af litteraturen — som rollenavnet giver anelser om — ikke af livet. Figuren kan måske forsvares, hvis man ser den som halvt udsprunget af den lille piges fantasi, men det forekommer os besynderligt, at voksne mennesker kan foretrække denne præstation for *Bent Christensens* i samme film. I afsnittet med denne skuespiller arbejdede *Methling* med en lignende poetisk situationsfølelse som den, man fandt i „Himlen er blå“s bedste afsnit (passagen med den sindssyge pige). Det abnormt poetiske har foreløbig været *Methlings* force på film, og hvis han og *Dreyer* i fællesskab filmede „Gengældelsens Veje“, ville man nok have en af de bedst mulige konstellationer i dansk film i dag.

Vi føler ingen trang til at kommentere præsien til *Birgit Sadolin*. Men at „Sommer-nattens Smil“ skulle være årets bedste udenlandske film, er jo et postulat, der er svært at sluge. Så *Bergmans* vulgært-aristokratiske „komedie“ er bedre end *Renoirs* „Elena og Mændene“ og *Buñuels* „Døden i Junglen“? Det er forbløffende så god, denne *Bergman* pludselig er blevet — er der ikke noget om, at man for nogle år siden mest gjorde brug af den fashionable „humoristiske“ kritik, når der var premiere på en *Bergman*-film? Han er måske blevet „moden“, *Bergman*? Men mon ikke nogle af journalisterne inderst inde føler, at det er sket på bekostning af noget? At det nye vid ikke er godt nok til at kunne opveje savnet af den personlige lidenskab?

Præsien til *Jørgen Roos'* Ellehammer-film synes os fortjent, skønt vi har lyst til at bringe en artikel om ulemperne ved i dokumentarfilm at sammenkutte det autentiske og det iscenesatte; de mærkedes også i samme instruktørs *H. C. Andersen*-film.

# NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

*Stephen Bosustow*, Disney-tegneren, der startede UPA-selskabet og tilførte den amerikanske tegnefilm en ny og forfriskende stil, har engageret *Aldous Huxley* til at skrive manuskriptet til en planlagt tegnefilm i spillefilmlængde bygget over „Don Quichote“. En af Bosustows yndlingsfigurer, den nælsydede Mr. Magoo, bliver filmens centrale skikkelse.

*Nicholas Ray* skal med *Paul Graetz* som producer iscenesætte „Bitter Victory“ efter franskmænd *René Hardys* roman. Den kendte engelske kritiker *Gavin Lambert* har skrevet manuskriptet og rollelisten kommer til at rumme navne som *Richard Burton*, *Curd Jürgens*, *Raymond Pellegrin* og den sydafrikanske skuespiller *Sean Kelly*. Optagelserne skal finde sted i Nordafrika.

*Mervyn LeRoy* har skrevet kontrakt med Warner Bros. om iscenesættelsen af 6 film foruden den næsten færdige „No Time For Sergeants“, en filmatisering af Broadway-succes'en med *Andy Griffith* i hovedrollen. Den første af de 6 bliver „The F.B.I. Story“, og optagelserne begynder umiddelbart efter at „No Time For Sergeants“ er færdig.

*Roger Vadim* påbegynder i midten af juni en filmatisering af *Albert Vidalies* roman „Les Bijoutiers du Clair de Lune“. *Brigitte Bardot* skal medvirke, og filmen optages i Eastmancolor og Cinemascope.

*Zizi Jeanmaire* skal i løbet af sommeren indspille „Charnants Garçons“ efter et manuskript af *Charles Spaak*. *Henri Decoin* skal iscenesætte, og filmen optages, som efterhånden halvdelen af den franske produktion, i farver.

*Alessandro Blasetti* er for tiden i Frankrig, hvor han forbereder en filmatisering af *Cécil Saint-Laurents* roman „Le Secret du Chevalier d'Eon“.

Det amerikanske produktionsselskab „Parnassus Film“ har ladet den græsk-amerikanske instruktør *Gregg Tallas*, der iscenesatte den lovende „The Barefoot Battalion“, optage en ny græsk film „Agiupa“ om en forældreløs ung pige, der efter en tragisk kærlighedshistorie dræbes af landsbyens indbyggere, som tror hun er et overnaturligt væsen, der vil bringe ulykke over dem. Den unge pige spilles af en debutant *Anna Bratsou*.

*S. Gerasimov* arbejder i Maxim Gorki-studierne på en filmatisering i wide-screen af *Sholokhovs* „Stille flyder Don“.

Den polske instruktør *Aleksander Ford* iscenesætter for „CCC-film“ „Der achte Wochentag“ med *Sonja Ziemann*, *Ilse Steppat* og *Bum Krüger*.

Blandt „Europa-Film“'s produktionsplaner finder man „In einem Garten von Aviano“, der skal iscenesættes af *Wolfgang Staudte*, og „Schinderhannes“, som *Helmut Käutner* skal optage. „Gloria-Film“ har engageret *Robert Siodmak* til at iscenesætte en film med *Hannes Messemer*, „Geheime Reichssache Bruno Lüdke“.

Den travle *Curd Jürgens* skal nu prøves som instruktør. Det bliver med en „NF“-produktion, „Das königliche Spiel“, og *Curd Jürgens* skal selv spille hovedrollen. Det bliver en farvefilm og optagelserne vil ikke finde sted før sent på efteråret.



Fra Jacques Tatis nye film „Mon Oncle“. Tati, som ses her, spiller selv hovedrollen — som i „En festlig Dag“ og „Festlige Feriedage“.



## DET SØGENDE ØJE *af Theodor Christensen*

H. C. Branner skriver i sin pjece om kunstens uafhængighed: „At være kunstner må altid indebære en risiko. Kunsten kan kun tjene en politisk idé, når den er parat til uafsladelig at konfrontere den med virkeligheden. Alt hvad der bærer navn af konformitet strider mod selve kunstens væsen.” Indsæt i stedet for politisk „religiøs”, „moralsk”, „social”, og man har en altomfattende kunstnerisk programmerklæring, der ved sin vederhæftighed og oplevethed kun kan vinde tilslutning.

Jeg er afskåret fra at argumentere ud fra dette citat – det måtte så ses i sammenhæng med andre fra den samme pjece – og jeg kan da allermindst anvende det mod Branner selv. Det er imidlertid tilladeligt at benytte det som udgangspunkt for at drøfte kunstens uafhængighed.

Er der nogen sådan uafhængighed? Er det ikke sådan, at de, der hævder den, er lige så afhængige som andre, men blot frasiger sig den risiko, som Branner taler om? Moderne amerikansk filmproduktion er f. eks. ikke uafhængig, selv når den prætenderer at være upolitisk og uden etisk eller socialt sigte. Forholdene sørger for at lænke den i afhængighed – og konformitet – til hele vor sociale orden. Den velkendte Production Code er blot et udtryk herfor. Ingen harmløs underholdningsfilm nogen steder i verden er uafhængig. Jeg kan ikke efterspore nogen virkelig forskel på afhængig og uafhængig kunst og filmkunst. Derimod nok en væsentlig forskel på engageret og uengageret. Derfor kom Branner ind i billedet. Han plæderer af grunde, som ikke hører herhen, for en uengageret eller kun menneskeligt engageret kunst. Mange filmkunstnere gør det samme og opnår kun, at de ikke selv i ringeste grad er herre over formen for og retningen af deres afhængighed. Dens eksistens afficerer deres manglende standpunkttagen derimod ikke.

At filmkunstnere, der arbejder i en socialt dramatisk form, vil hævde at de i al uafhængighed kun beskæftiger sig med menneskets og dets „egne”, d. v. s. indre problemer, er en slags faneflugt. De gør pokker, gør de. Film handler om menneskers handlinger og liv i forhold til andre mennesker. Om der så kun er en eneste person på lærredet gennem to stive timer, så bliver handlingen noget der omfatter imaginære andre personer samt tilskuernes millioner. Ofte – jeg siger ikke altid – er denne villen-befatte-sig-med menneskets indre blot en ynkelig flugt fra de medmenneskelige forpligtelser. Resultatet er konformitet og konvention. På baggrund af denne psykologiske mekanisme, som det er trist hver dag at se i funktion i biografen, virker det befriende at være vidne til åbent engagement – bittert og beskt engagement som i *Alberto Lattuada*s film „Den kyske synderinde” – danske titelforfattere engagerer sig også, som regel på konventionalitetens side.

Lattuada's film handler om en luder, der holder ferie ved Rivieraen med sin lille datter. Han afslører skænselsløst, hvad dette fører til, og han forvandler sit billede af Rivieraen, som folk kender bedst fra film, til et spejlbillede af folk selv, vor moralske og sociale orden, vore fælles fordomme. Han gør det med intens dygtighed, hvad *Bjørn Rasmussen* forresten medgav i filmkronikken, hvor han dog som konklusion ville mene, at filmen efterlod en bitter smag.

Ja, gør den nu det? Smager den ikke blot af sandheden, og er Lattuada's engagement i sandhedens præsentation ikke en velgørende gevinst? Filmen viser os i de mest oprivende, lækre kulører de højere klassers feriefacade på strandbredden, ved baren og i flirtens og intringens positioner. Den viser os altså alt det, som den almindelige underholdningsfilm konventionelt forherliger. Den prikker bare hul,

den flår og flænses, den sårer, og såret værsker. Pigen, som iøvrigt er indifferent spillet af *Martine Carol*, får naturligvis ikke lov til at holde fri, hun skal fastholdes og udstødes på sin profession, som alle er tiltrukket af og foragter. Stedets socialistiske borgmester forsøger at skaffe hende fred for de fine – og arbejde. Men det mislykkes for ham, hvorimod det lykkes for den kyniske gamle mangemillionær at genintroducere hende i „selskabet” ved at promenerer med hende under armen. Han gør det med en bemærkning møntet på borgmesteren. Den lyder noget i retning af: „Han er en brav fyr, men han kan ikke ordne det for Dem. Endnu.”

Filmens perspektiv er altså rent samfundsomstyrtende. Om man finder filmens tone hadefuld, afhænger af i hvor høj grad man identificerer sig med hele det miljø, den kritiserer. Det er et miljø, som hører vor samfundsorden til, og selvom vi alle føler – eller bør føle – at vi til en vis grad har lod og del i det, behøver vi da ikke at indsætte os i rollen som dets defensorer. Ved f. eks. at sige, at sådan er det ikke, eller ikke altid – eller sådan er ikke alle. Vi kan glimrende engagere os med Lattuada.

Lattuadas film rørte ved noget og rørte op i det. Man kunne notere sig de ejendomme-

ligste reaktioner på den. En anmelder skrev således, at filmen i al fald gav pragtfulde scenerier fra Middelhavskysten. Vanhelligt enfold! Det gjorde filmen i hvert fald ikke. Det var lykkedes Lattuada at smitte hvert eneste billede af det blå hav med filmens pestbefængte tone; han havde forgiven hvert eneste palmetræ. Det tjener til hans ros, det øgede filmens konsekvente engagement.

Hovedengagementet i al film er vort eget, publikums. Hvilken uhyre betydning det selv i de mest harmløse og betydningsløse sammenhænge har *Brigitte Bardot* for nylig aflagt bevis for. Ikke personligt, snarere figurligt. Vatikanstaten protesterede mod en striptease plakat for en af hendes seneste film. Den var opsat overalt i Rom og er selvfølgelig senere aftrykt i verdenspressen, også den danske del. Jeg går derfor ud fra, at De kender den. Nu har den hellige pavestol næppe pludselig opdaget, hvor syndefuld Brigitte er og af den grund protesteret mod hendes tilsmudsning af Roms facader. Men den havde brug for et påskud til påny at gribe ind i italiensk indenrigspolitik, hvad den ikke har haft held til siden salig Mussolinis dage. De politiske følger er i fuld gang. Film kan bruges til alting, afhængig eller uafhængig. God romerrejse!



En engageret film:  
Chaplins „A King in  
New York”. I midten  
Dawn Addams.

# CLOUZOT OG SISYFOS

Af Stephan Kehler

Henri-Georges Clouzot har i den moderne films historie stillet sig op på et meget vindomsust hjørne. Forkæret, forkælet, forfulgt og forgyldt har han uopholdeligt næret sin kunstneriske stræben ved sit eget sinds lidenskab. Fire år af sit liv måtte han kæmpe mod tuberkulose, og hans anden selvstændige film som instruktør, „Le corbeau” fra 1943, havde nær kostet ham hans karriere i fransk film. Filmen blev indspillet under den tyske besættelse for det tyske filmselskab i Paris, „Continental”, og man kan i *Goebbels’* dagbøger læse om, hvordan nazisterne så deres chance til at udnytte filmens franske provinskarikatur i propagandaens tjeneste. Under titlen „Eine kleine Stadt” blev den i Tyskland vist for at understrege den franske nations degenererede stade. I et befriet Frankrig, hvor hadet og bitterheden havde en stormflods styrke, kan det ikke undre, at Clouzot kom i modvind. Man kan snarere undre sig over, at andre gik fri. Filmen blev forbudt og Clouzot syntes en død mand. Forstå Clouzot kan man ikke med mindre man holder sig denne tid – vor tid – og dette Frankrig – hans Frankrig – for øje.

Clouzot fødtes 20. november 1907 i Niort, siden flyttede familien til Brest, hvor faderen virkede som auktionarius. Oprindeligt havde Clouzot tænkt sig at gå søofficersvejen, men en øjensygdom forhindrede dette og i stedet studerede han statsvidenskab med henblik på en karriere i diplomatiet. En overgang var han sekretær hos Louis Mariné („Union républicaine démocratique”). I begyndelsen af trediveerne startede han sin filmkarriere som manuskriptforfatter. Først 1942 debuterede han



Jouvet og negerdrengen i „Hvem myrdede Brignon?”

som instruktør med „L'Assassin habite au 21?”, en kriminalfilm efter en roman af S. A. Steeman. 1950 giftede han sig med den brasiliansk-fødte skuespillerinde Vera Lapara.

Når man søger efter et systematisk udgangspunkt for en vurdering af Clouzots produktion, er der to ting, som falder i tankerne. Hans forkærlighed for den moderne thriller og hans hang til sygelig udpenning af enhver makaber og afskyvækkende mulighed. Som kunstner er Clouzot aktuel. Det forbigangne og det fremtidige ligger uden for hans kunstneriske sigte. Kun i „Miquette et sa mère” fra 1950 (med *Danièle Delorme*, *Mireille Perrey* og *Louis Jouvet*), hvor han med barok situationskomik skildrer en mors og datters oplevelser ved et omrejsende teaterselskab omkring århundredskiftet, er han gået uden for sin egen tid. Hans samtid, nutidsmennesket som type i en umenneskelig konfliktsituation, er for ham det afgørende. Med en stærk Grand Guignol-tradition bag sig er det vel derfor naturligt, at han har søgt til den kriminalistiske genre, som har skabt sit eget filmsprog og sin egen filmiske „virkelighed”, anerkendt og forstået og værdsat af et stort publikum. Sujettet bringer ham i kontakt med publikum, men det er ikke historien som sådan, der interesserer Clouzot. For skønt han nøje følger spillets regler og giver historien sit, så er det noget bagved-

liggende, umiskendeligt til stede i atmosfære og billedrytme, der for ham bringer forløsningen. Handlingsmønstrene i hans film er så enkle som de er fortalt, uden alvorligere forsøg på at angribe emnet fra psykologisk hold. Såvidt er hans kunst skematisk og strukturelt kølig. I „Le corbeau” (1943) fortælles om de ulykker og den ondskab en kæde af anonyme smædebreve forårsager i en lille fransk provinsby. Filmen er monoton i sin negativitet, og den er kold, personerne mere „repræsenterer” end „er”, selv i centrale roller som dr. Germain (*Pierre Fresnay*) og dr. Vorzets. „Hvem myrdede Brignon?” („Quai des Orfèvres”, 1947) er en ret almindelig kriminalintriqe forfattet af Clouzot selv og *Jean Ferry* på grundlag af *S. A. Steemans* roman „Légitime défense”. Den foregår i Paris’ lettere forlystelsesverden. En gammel liderlig leviemand, Brignon (*Charles Dullin*), myrdes, og mistanken falder på *Bernard Blier*, som er gift med kabaretsangerinden *Suzy Delair* („Avec son Tra-la-la”). Politimanden spillers af *Louis Jovet*, en af Clouzots originaleste skikkelser, en søvngængeragtig, ungkarlesær figur, som yderligere interesserer fordi han har adopteret en negerdreng. I denne udefra set grå misantrop findes syntesen af spredte positive tanker hos Clouzot, og man må i denne forbindelse erindre sig sceneerne i *Christian-Jaques* „Nødråb fra Havet” (1956) med den muhammedanske sømand, som bliver de andre fiskeres egentlige redningsmand efter den uhyggelige kødforgiftning blandt besætningen på den lille kutter. Clouzot var medansvarlig for manuskriptet.

„Rædslernes Hus” („Les diaboliques”, 1955) er en raffineret, men også perverteret variation af trekantdramaet. Manuskriptet er skrevet sammen med *G. Géronimi* efter *P. Boileaus* og *Tb. Narjacs* „Celle qui n’était plus”. Kostskolebestyreren *Michel* (*Paul Meurisse*) forsøger i ledtog med sin elskerinde, en lærerinde på skolen (*Simone Signoret*) at tage livet af sin hjertesvage kone, *Christa* (*Vera Clouzot*) ved en ligeså utroværdig som usmageligt udspikeret plan. Lærerinden hykler (med

næsten lesbisk intensitet) venskab og medlidenhed med den forpinte og mishandlede *Christa* og får hende overtalt til, at de sammen skal myrde deres „fælles” plageånd, en frygtelig ulækker mordscene arrangeres og uindgøres i et badekar, så både publikum og „mordersken” *Christa* bliver overbevist om dens rigtighed, liget forsvinder, dukker op igen i et andet badekar, for derefter at rejse sig for øjnene af den syge *Christa*, der synker afmægtig om ramt af et hjerteanfald. Først da sætter retfærdigheden ind.

„Frygtens Pris” („Le salaire de la peur”, 1952) er ganske vist ikke en kriminalfilm, men filmens typer hører hjemme i denne genre. I 1951 rejste Clouzot sammen med sin hustru til Brasilien, hvor de opholdt sig et halvt år. Clouzot forstod snart, at myndighederne ville lægge alle mulige hindringer i vejen for filmoptagelser, der skildrede landets sociale forhold. Da han var vendt hjem til Frankrig blev han opmærksom på *Hemingway*-epigonen *Georges Arnauts* roman, og han indspillede så under indtryk fra Brasilien i Sydfrankrig sin film, der som bekendt omhandler forhold i en eller anden mellemamerikansk stat. I en civilisationens udørk i en sådan stat er fire vidt forskellige mennesker strandet, pariserjoveren *Mario* (*Yves Montand*), den tuberkuløse italienske murer *Luigi* (*Folco Lulli*), gangsteren *Jo* (*Charles Vanel*) og den tidligere koncentrationslejr fange *Bimba* (*Peter van Eyck*). Subsistensløse som de er, får de deres eneste chance for at slippe væk fra dette hul, hvor folk rådner op i levende live, ved at melde sig som chauffører til en dødsensfarlig transport af nitroglycerin til nogle olie-kilder, som er kommet i brand. De dør alle. *Mario*, som overlever transporten, kører på hjemvejen ud over bjergsiden til akkompagnement af valsetoner fra bilens radio. Det er en brutal film med meget receptpræget effektjageri, men den yder også scener af ubesmitet ægthed og paradoksalt menneskelig patos, som da *Mario*, *Luigi* og *Bimba* stiller sig op og lader vandet. Det er ikke alene en reaktion på en dramatisk klimaks, det er broderskabets

triumf, og man føler hvilken svidende straf det er for den demaskerede gangster Jo, at han må forrette sit alene. „Pigen Manon” (1948, manuskript s. m. Jean Ferry) har krigens Sodoma og efterkrigstidens Gomorra som motiv. Filmen er en parafrase over Prévosts roman „Manon Lescaut” fra 1731. I kirken i Clermont redder frihedskæmperen, den moderne Des Grieux (*Michel Auclair*) pigen Manon (*Cécile Aubry*) fra at lide feltmadrasens skæbne. Sammen flygter de til Paris, og fra begyndelsen til den bitre ende er deres forhold en flugt fra den heksekedel af sortbørssjakken og bordeldufte, der omgiver dem. Des Grieux myrder Manons broder (*Serge Reggiani*) for at frigøre hende fra demomondens miserable tilværelse, og flugten går videre med en illegal jødisk transport til det forjættede land. I ørkenen omkring Haifa dør Manon for en arabisk kugle under den brændende sol.

Når Clouzot har optrukket hovedlinierne i en film, springer de filmiske indfald i et dramatisk crescendo som elektriske udladninger mellem lidenskab, fortvivlelse og bitterhed. Han arbejder ikke metodisk fra synopsis til drejebog, f. eks. fandt han først frem til slutningsscenen i „Rædslernes Hus” på optagelsernes sidste dag, og det er ofte et enkelt billede, som har dannet udgangspunktet for hans film. Således førte et fotografi af en myrdet prostitueret fra Pariserpolitietts arkiv ham ind på sporet af variété- og bordelmilieuet i „Hvem myrdede Brignon?”, og i „Pigen Manon” var startpunktet scenen med den endeløse korridor i flygtningetoget, et billede, der havde ætset sig ind i Clouzots bevidsthed i befrielsesdagens Frankrig.

Nu er hans stil – chokrytmen som *Åke Bengtsson* kalder den i sin bog „Bildrytm og Bildkomposition” – ikke alene tradition, men også disposition. Al kunst består i at overdrive detaljen og simplificere helheden. Hos Clouzot tager dette princip overhånd i en række sidetemaer, som giver helheden et ujævnt og flosset indtryk, men som også må siges at være atmosfæreskabende. Udviklingen

i filmsproget er gået i retning af stadig mere krasse virkemidler, men Clouzot synes simpelt hen forfalden til det morbide og maniererede. Han strammer nervetrådene hos sit publikum så dristigt og vedvarende, at han hele tiden synes at bevæge sig i det grænseland, hvor reaktionen kan sætte ind og opløse det krampagtige i grinet. Hans fabelagtige tekniske dygtighed og hans terrieragtige konsekvens forhindrer som regel nogen sådant. Som eksempler på hans dynamiske klipning kan nævnes de scener i „Hvem myrdede Brignon?”, i hvilke han hele tiden veksler mellem Bernard Bliers selvmordsforsøg i cellen, Suzy Delair i forhør i lejligheden og den prostituerede i cellen ved siden af, eller opbygningen af den dramatiske klimaks i „Rædslernes Hus”, klipningen er underbygget af de forskellige billeders samarbejdede komposition, Christas nervøst forvrængede ansigt, døre, korridorer, fødder, behandskede hænder, en skrivemaskine, som anslås o. s. v.

Varme og finfølelse hører ikke til de clouzotske dyder, og hans mangel på humor, selvironi og sjælelig fordybelse fører ofte til beklagelige misgreb. Slagsmålet på kirkegården i „Le corbeau” kunne en *René Clair* være sluppet elegant fra, Clouzots indædthed forhindrer enhver forsoning. Men det er vel også et spørgsmål om han tilsigter en forsoning. Hvis vi ser på forbindelsen bagud til Grand Guignol-maneren og tyvernes ekspressionistiske og surrealistiske film, forstås vi bedre Clouzots syn på „virkelighed” og „symbol”. Det er ikke nødvendigvis realisme, at en kunstner klipper os i den grad i nerveødderne. Da Clouzot iscenesatte kriminalfilmen „L'Assassin habite au 21?”, var det især opgaven med at skildre familiepengionen og alle dens menneskelige vanskabninger, der fængslede ham. Det var personer, som i og for sig undrager sig hvad vi forstår ved realisme. Det er uomtvisteligt, har Clouzot sagt, at virkeligheden intet har at gøre med realisme i snæver eller bred forstand. Det, der er interessant, men også uhyre forpligtende, er at få sit publikum til at tro en ting er





sand, selv om den måske slet ikke er det. Det er fascinerende at delagtiggøre andre i en subjektiv vision. Eller på en anden måde. Det er uomvisteligt, at selve begrebet virkelighedsopfattelse er uhyre ækvivokt.

Bag underholdningsmasken er Clouzots film idefilm, uden at de dog er ideologiske, på samme måde som han er politisk uden at være partibunden. Hans brug af symbolik svarer hertil. Jeg tænker ikke så meget på den litterære symbolik (*Poes* digt „The Raven“ og „Le corbeau“), men mere på optaktsbillederne i „Frygtens Pris“, hvor forbindelsen til *Buñuel* ikke er til at gå fejl af. Man ser to biller, der kriges i et uhyggeligt favntag, så ser man at de er fastgjort i tråde som kleistske marionetter og endelig afslører kameraet, at trådene samles i en dregehånd. Filosofien er den enkle, at vi også er at ligne ved nogle levende strandvaskere, som har påtaget os en dødsensfarlig transport af et dødsensfarligt sprængstof, og at der også for os har bestået et valg, som ikke var noget valg. Lignende omend mere ramme billeder er ragekniven under den betændte negl i „Le corbeau“, og dødsvandringen og Des Grieux's begravelse af Manon i ørkensandet mellem kamelknoglerne, en scene med nekrofile islæt. Bag det opstyltede, makabre og brillante hos Clouzot fornemmer vi spørgsmålene om det gode og det onde, om døden og om en højere styrelse.

Ikke at Clouzot er moralsk, dertil har han for megen moral, men politifolkene i hans film, Louis Jouvet i „Hvem myrdede Brignon?“ og Charles Vanel i „Rædslernes Hus“, skiller med usvigelig rutine ondt og godt. Der er mere end beslægtede træk i deres halvnuviede, luvslidte ydre og i deres trætte medmenneskelige indre. Der er noget livserfarent, desillusioneret over disse pensionerede eller halvpensionerede skikkelser i udførelsen af deres hverv som retfærdighedens sporhunde. Deres tilsynekomst synes aldrig tilfældig, men altid chokerende. Deres karakterer lader ane en dualisme af mystisk art.

I „Rædslernes Hus“ nærmede Clouzot sig den kaskade vision, og dette er langt fra tilfældigt. Igennem flere år stod det på Clouzots program at filmatisere *Kafkas* „Processen“ eller „Slottet“, men det lykkedes ham ikke at finde den filmiske form, stoffet kræver. *Kafkas* antilogiske yderverden med den stramt knyttede indre logik modsvarer en konsekvent udvikling i Clouzots tankeverden. Clouzots næste film „Les espions“, som i øvrigt har en tjekkisk roman af *Hostowski* som forlæg, peger da også i denne retning. Filmen er under indspilning (med *Curd Jürgens*, *Peter Ustinov*, *Charles Vanel*, *Gerard Séty* og *Vera Clouzot* i hovedrollerne), og handlingen skal kort refereres her: En psykiater driver en lille klinik i et af Paris' fattigkvarterer. I den pavillonagtige

bygning er kun indlagt to patienter. En dag får lægen en anmodning om at tilse en syg. Det viser sig, at den adresse, han har fået opgivet, er nogle slagtehaller i en anden bydel. Lægen henvender sig forundret til portneren, som afviser ham. Men nu dukker der en person op, som lægen tidligere på dagen har bemærket foran gitterporten til klinikken. Vedkommende præsenterer sig som tidligere amerikansk officer. Han tilbyder lægen en rund sum penge, hvis denne vil påtage sig at skjule en hemmelig agent, der er eftersøgt af politiet, på sin klinik. Lægen slår til, og hans tilværelse udvikler sig nu til et sandt mareridt, hvori virkeligheden antager karakter af drøm, idet klinikken befolkes af „syge“, hvoraf nogle er agenter, som har til opgave at beskytte spionen, medens de andre har til opgave at bortføre ham. Den ene kender ikke den andens sande identitet, og lægens kamp med disse „fantomer“ er filmens hovedmotiv. Dens kunstneriske pointe er mareridtet – det politiske mareridt i dag, på et givet tidspunkt synes alt at løbe løbsk på stedet. Personerne røber nok hvem de er, men i en sådan blanding af løgn og sandhed, at der aldrig kan blive tale om nogen form for endelig erkendelse.

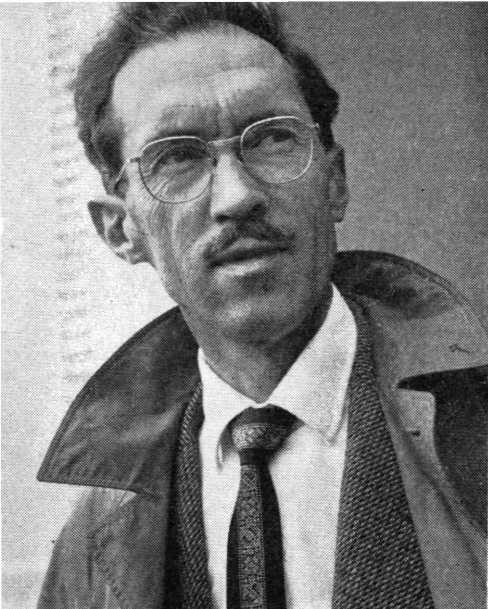
Clouzots seneste færdige arbejde er en dokumentarfilm om Picasso, „Le mystère Picasso“ (1956). Også den må ses som et resultat af hans idelige søgen efter et udtryk for sin samtid.

Med sin store tekniske kunnen og sin intuitive sans for det filmiske står Clouzot blandt de markanteste instruktørskikkelser i dag. Man må tilgive ham mangan smagløshed og bære over med megen kunstnerisk frigiditet, fordi han, når alt dette er sagt, er så sjældent levende og artistisk modig. For ham er filmen ikke en færdig opfindelse, den skal opfindes hver gang en opgave skal løses. Denne eksperimenterer har gjort, at man har savnet et bestemt livssyn hos Clouzot. Dette er uretfærdigt. Det findes, om man så finder det tilstrækkeligt, er en anden sag. Ingen af Clouzots film ender lykkeligt. Men det er snarere

et tragisk-optimistisk end et rentud pessimistisk livssyn han giver os. Konfrontationen med døden som et centralt motiv og den individuelle og aktuelle virkelighed danner i den eksistentialistiske filosofi grundlaget for menneskets tænke og handle. Således også hos Clouzot. Men hvor eksistentialismen ofte tror på et gudløst univers, antyder Clouzot tilstedeværelsen af en højere styrelse. Den menneskelige situation er givet og dens udvikling uafvendelig, men netop denne indskrænkning i de menneskelige vilkår hæver den menneskelige stræben op i et højere plan. Det er denne tanke vi finder udtrykt i Camus' Sisyfosmyte. Sisyfos, denne skæbnetunge skikkelse, som er dømt af guderne til i al evighed at rulle et klippestykke op til toppen af et bjerg. Til tider er stenen og Sisyfos eet, til tider erkendes kun klippen og bjerget, men når Sisyfos retter sig op for at gå ned ad bjerget for endnu en gang at hente sin byrde, er han triumfatoren, så er han sejrherre over klippen. Måske begynder han nedstigningen blind, uden tanke for sin skæbne, men han erkender den på vejen, og så står han som en tragisk skikkelse, thi bevidstheden er forudsætningen for det tragiske, og det tragiske er forudsætningen for den sande triumf. Når Sisyfos så står ved bjergets fod med klippestykket liggende ved sine fødder, så kan han fyldes af den stræben mod højderne, som gør stenen, natten og bjerget til et univers i sig selv, og så må man trods alt forestille sig Sisyfos som et lykkeligt menneske.



Fra optagelserne af Clouzots nye film „Les espions“. I forgrunden Curd Jürgens, i øvrigt fra venstre Gérard Séty, Vera Clouzot og instruktøren.



Paxton

## Portræt af JOHN PAXTON

Af Erik Ulrichsen

Den amerikanske manuskriptforfatter *John Paxton*, der for nylig besøgte Danmark, bl. a. for at undersøge mulighederne for at optage en film her i landet, var i perioden 1945-1955 en af Hollywoods bedste filmforfattere, således som en liste over hans væsentligste film viser det: „Murder, My Sweet” (1945), „Crossfire” („Blindt Had”, 1947), „Fourteen Hours” („Manden på Gesimsen”, 1951), „The Wild One” („Vild Ungdom”, 1954) og „The Cobweb” (1955). Han fik tilbudt „Herfra til Evigheden” og „Rebel Without a Cause”, men sagde nej; i det første tilfælde, fordi han ikke kunne få meget af det efter hans mening bedste hos *James Jones* med, i det andet tilfælde fordi han ikke fandt, at han magtede opgaven.

„Murder, My Sweet” var ganske vist senere end *John Hustons* „Ridderfalken”, af hvilken den er påvirket, men som *Hustons* film bidrog den meget til at give den „sorte” gangsterfilm

vid og artistisk disciplin – Paxton betragter den selv som en komedie, i hvilken man forsøgte at præstere noget halvt så godt som „Ridderfalken”. Filmen er bygget over en roman af *Raymond Chandler*, der hyppigt er blevet taget under behandling af Hollywood, men som føler sig bedst behandlet i „Murder, My Sweet” (også kaldet „Farewell, My Lovely”), der blev iscenesat af *Dmytryk*. Lad os håbe, at vi en dag får filmen at se herhjemme.

Paxton er utilfreds med næsten alle sine film og taler særdeles beskedent om dem. Men en af dem blev helt, som han ønskede det: Den også af *Dmytryk* iscenesatte „Crossfire”, der behandlede antisemitismen i USA i thrillerens form. Paxton er overordentlig dygtig til at skrive et naturligt, naturalistisk repliksprog. I „Crossfire” blev *Robert Young* af forfatteren sat til at holde en længere tale mod antisemitismen; *Young* mente efter at have læst manuskriptet, at den lange replik var umulig at have med at gøre. Men efter at have sagt den komplimenterede han Paxton: Den faldt mundret trods sin længde.

Det blev *Henry Hathaway*, der kom til at iscenesætte „Fourteen Hours”, og dette var efter Paxtons mening katastrofalt for filmen, som han havde skrevet til *Kazan*. *Hathaway* var *Zanucks* valg. Paxton siger, at han ser filmen med ubehag, *Hathaway* afhumaniserede den, han gjorde filmen for rå, for hurtig. I følge Paxton (og man må give ham ret) har *Hathaway* gang på gang arbejdet med svage historier, som han har måttet pace op – denne vane bragte han med til den i sig selv stærke „Fourteen Hours”, som burde være blevet kontrolleret roligt, med følelse. Paxton havde gjort meget mere ud af tilskuerne, end det fremgår af den færdige film. Han finder, at det bedste i den er *Barbara Bel Geddes*.

Om forholdet mellem Paxtons oprindelige manuskript til „The Wild One” og *Laslo Benedeks* film kunne der skrives en tyk og dog bestandigt fængslende bog. Jeg fremhævede i anmeldelsen i „Kosmorama” hvor meget bedre manuskriptet til „The Wild One” er end den novelle af *Frank Rooney*, det er bygget over. *Rooneys* lidt forlorne symbolsprog konkretiseredes af Paxton, og resultatet var efter min mening fortræffeligt. Ikke efter Paxtons. Men man må huske på, hvor van-

skeligt det er for en forfatter at se objektivt på et manuskript, som har måttet revideres utallige gange. En *gruppe* var hovedpersonen i Paxtons originale version, men *Marlon Brando* blev knyttet til projektet, og manuskriptet måtte ændres i overensstemmelse med dennes statur. Brando fik det da forelagt i New York og „godkendte” det. Men da Brando kom til Hollywood, var det forandret betydeligt, og han var vred over at skulle medvirke i en anden film end den, han var gået ind for. Der var konstant slagsmål med *Production-Code*-administrationen; en gang fik Paxton manuskriptet i hovedet af en rasende administrator (jeg skal ikke her gengive den glose, Paxton bruger om ham). Paxton beundrer i nogen grad Benedek, men finder, at denne europæiske instruktør nogle steder har givet filmen en ikke-amerikansk tone. Midt under optagelserne fandt *Stanley Kramer* ud af, at filmen ikke var lang nok, og gav sig til at optage en del nye scener på egen hånd (flere af dem dog udmærkede i følge Paxton). Alle disse forhold og flere til bevirker, at Paxton ikke kan acceptere „*The Wild One*”, men når han taler om replikkernes naturalis-

me, aner man dog en vis stolthed over arbejdet bag hans selvudslettende form. Meget af filmens slang har Paxton selv opfundet; for Paxton er det realistiske ikke identisk med det korrekte – det vigtigste er den realistiske *virkning*.

Paxton foretrækker sit manuskript til „*Crossfire*” for manuskriptet til „*The Wild One*”. Der er dog for mig ingen tvivl om, at „*The Wild One*” er den betydeligste film, han har skrevet.

Hans sidste film i Hollywood blev den af *Vincente Minnelli* iscenesatte „*The Cobweb*”, der er bygget over en roman om en gruppe psykopater af *William Gibson*, og som man i april kunne se i Landskrona. Paxton kunne tydeligvis ikke med Minnelli, hvis syn på psykiatrien han anser for overfladisk. Minnelli havde en række indvendinger mod Paxtons manuskript, der på afgørende punkter ændrede romanen (som Paxton ikke kan lide), og Minnelli hidkaldte Gibson for at få manuskriptet lagt til rette i nøjere overensstemmelse med romanen. *Gavin Lambert* skrev i sin anmeldelse i „*Sight and Sound*”, at de strukturelle problemer, filmbearbejdelsen rejste, ikke er

*Marlon Brando som anfører for den vilde ungdom.*



Fra John Paxtons sidste film, „Uncle George“, der er iscenesat af Nigel Patrick, som også spiller med. Her ses fra venstre Patricia Webster, Katie Johnson (der spillede den søde gamle dame i „Plyds og Papegøjer“, og som døde for nylig), Wendy Hiller og Anthony Newley.



løst tilfredsstillende – måske var de løst i Paxtons oprindelige manuskript. *Richard Widmark*, der er med i filmen, er enig med Paxton i, at den modarbejder forståelsen af psykiatriens værdi.

Paxton lider da under den *frustration*, der så hyppigt findes blandt de ambitiøse manuskriptforfattere. Han føler, at hans originalmanuskripter i de fleste tilfælde var bedre end de omarbejdede, han finder, at instruktørerne hyppigt er tyranniske uden tilstrækkelig indsigt, og at det ofte er de forkerte, der bliver sat på opgaverne. Han vil selv instruere, og det er et af hans mål at oprette små film-kollektiver, hvis medlemmer alle skal have andel i det eventuelle udbytte. Han ønsker at lave „små“ lødige film, men han har mere og mere mistet sin tro på, at filmen i større grad kan ændre det store publikums indstilling til problemerne. Eksempelvis kunne „Crossfire“ kun angribe antisemitismen, fordi der i forvejen fandtes en stigende afsky for fænomenet. Paxton sætter sig nu det mål at *undgå* at bidrage til udbredelsen af vrangforestillinger; han vil først og fremmest underholde på en tiltalende og intelligent måde. Det skal blive spændende at se, om han med dette program kan præstere noget lige så betydeligt som „The Wild One“.

Han har i den sidste tid arbejdet i England, hvor han har skrevet „Interpol“ (en thriller, der efter hans eget udsagn er ret ligegyldig)

og „Uncle George“, som han er meget tilfreds med. Med „Uncle George“ debutterer *Nigel Patrick* – den kendte skuespiller – som instruktør, og Paxton er filmens producer. Den er en brutal komedie i stil med „Syv små Synder“ og „Plyds og Papegøjer“ – det, der i England svarer til faconen i „Murder, My Sweet“, kan man måske sige, hvis man vil finde en linie i Paxtons produktion. Paxton, som man er mest tilbøjelig til at opfatte som sociologisk naturalist, vil nu gerne dyrke komedien. Der er dog et vist sociologisk element i „Uncle George“, idet den handler om en fattig aristokratisk familie, der slår ihjel til højre og venstre for at skaffe penge, men gør det under streng iagttagelse af de engelske høflighedskonventioner. Filmen er „good behaviour carried to its ridiculous extreme“ og indeholder altså en vis satire. Ideen har Paxton taget fra et ikke udgivet skuespil af den franske journalist *Didier Daix* fra „Le Figaro“.

Det kan godt blive morsomt. Måske Paxton vil kunne nå til det fortrinlige uden reformambitioner. Den gammeldavs stærkt venstreorienterede filmkritik har gjort det til en vanetanke hos nogle mennesker, at kunstnere skal være reformatorer. Krav af denne art er snæversynede og puritanske, hvor hyppigt det missionerende end kan inspirere *visse* kunstnere.

# Cinemascope BETRAGTNINGER

AF JAN WAHL

I den sort-hvide talefilms konventionelle format (3×4) ejede instruktøren et relativt intimt medium, i hvilket nærbilledet og klipningen var af vital betydning. Kameraet var i stand til at foretage smidige bevægelser; det havde også den fordel at kunne begrænse sit virkefelt til små areal-enheder. Da den sort-hvide talefilm kunne tillade sig at ofre detaljerne opmærksomhed, kunne den udnytte og forfine islet af vid, fantasi og atmosfære. Netop fordi den *manglede farver*, var det sjældent dens agt at „efterligne virkeligheden”. I sin guldalder – fra omkring 1935 til 1947 – udviklede den flere særegne former, deriblandt talefilmfarven (f. eks. „En Dag paa Galopbanen” med brødrene Marx), det sophisticatede lystspil (*Ernst Lubitschs* „Ninotchka”), gangsterfilmen (*John Hustons* „Ridderfalken”) den talende western (*William Wellmans* „De døde ved Daggrø”), skrækfilmen (*James Whales* „The Bride of Frankenstein”), sang- og dansefilmen (*Mark Sandrichs* „Top Hat”), den „romantiske” film (*George Cukors* „Kamelidamen”) og milieufilmen (*Jean Renoirs* „De ukuelige”).

Men som følge af de omvæltninger, den anden verdenskrig medførte, forandrede situationen sig. Publikum smag skiftede og teknikken ligeså. Amerikanerne (og ikke blot amerikanerne) blev realistisk og socialt indstillede. Man blev materialistisk, og man blev psykologisk interesseret. Man mente også, at man blev mere filosofisk. Livets romantik fløj bort med knækkede vinger, og man underkastede sig dagliglivets hårde, bitre realiteter. De gamle filmformer døde langsomt.

I 1908, i 1930 og atter i 1952 ... hver gang filmen som fuglen Fønix er blevet genfødt, har den i en kort periode fundet ly under teatrets vinger efter at være søgt tilbage til scenekonventionerne og teaterformerne. Og i begyndelsen bragte Cinemascopeinstruktørerne – der sandsynligvis var bange for at bevæge deres kostbare og store nye kameraer – bjerget til Muhammed: de anbragte skuespillerne i selskabelige grupper foran papdekorationer – for det nye lærred var så bredt, at de mente,

det ikke mere var nødvendigt at *klippe* fra den ene skuespiller til den anden. Publikum skulle foretage sin egen klipning ved at dreje hovedet fra side til side og således følge dialogens „naturlige” replik og duplik.

Forsigtigt vovede instruktørerne sig ud af studierne for at finde naturens skønhed. De så, at man i Cinemascope med effekt kunne opnå et samspil mellem skuespillerne og vældige bjergtinder, prærier, ørken og have. Cinemascope-systemets største fordel syntes at være dets muligheder for at gengive det tungt monumentale. Klippingens, nærbilledets og intimitetens tid var forbi – i stedet en diffus, altfavnende og altædende rumudnyttelse. Lad os kalde metoden den panoramiske.

Fugl Fønix havde fået elefantiasis. Det var, som havde man sagt til de grafiske kunstnere: fra nu af må I kun udtrykke jer i frescomalerier. Den gældende længde (otte *reels*) var nu heller ikke længere tilstrækkelig; nu måtte man op på femten eller tyve. Hvad ville blive resultatet – en „Guld”, en „Intolerance” eller en „Gone with the Wind” hver måned?

Af disse eksperimenter og denne nyorientering opstod enkelte gode arbejder, der ganske vist henlede tanken på cirkus og *showmanship*, men alligevel ejede fortjenester.

I 1954 kom „En stjerne fødes” af den rutinerede *George Cukor*, der mange år tidligere havde gjort værdifulde teatererfaringer, og som i trediverne og fremover havde bearbejdet utallige teaterstykker og litterære manuskripter for film, fortrinsvis for „MGM”. Cinemascope er meget forsigtig med at give sig i lag med uprøvet materiale, og handlingen i „En stjerne fødes” blev taget fra *William Wellmans* manuskript fra 1937, blev omdannet til noget i retning af en showfilm for at kunne udnytte *Judy Garlands* talent, og varede nøjagtigt tre timer. Filmen savnede meget af originalens alvor og umiddelbart bevægende karakter: den manglede enhed og som følge deraf overbevisende kraft; resultatet var, at *Judy Garland* – skønt hendes sang og gråd kom fra hjertet – ikke kunne bevæge os, som *Janet Gaynor* havde gjort det i 1937. Efter den panoramiske metode deles følelserne ikke

Judy Garland i  
„En stjerne fødes“.



„The Search-  
ers“. Til venstre  
John Wayne.



Kim Novak  
i „Picnic“.



i større grad med publikum, de lever deres eget liv deroppe på lærredet, hvor alt foregår.

Tilsyneladende var dette ikke hensigten i begyndelsen. Man mente, at det buede lærred ville placere tilskueren midt i begivenhederne og på den måde få ham engageret i dem. Imidlertid syntes virkningen at være den modsatte: tilskueren blev i stedet en turist, der sad og beundrede en respektindgydende udsigt.

*Elia Kazan* var ligesom *Cukor* teateruddannet. Hans effektfulde „East of Eden“, som fulgte i 1955, var bygget over flere kapitler i *John Steinbecks best-seller*. Her anvendes igen den panoramiske metode — helten løber hen over store og frugtbare kaliforniske marker, helten sidder grundende på toppen af et traktorhjul ved et stort marked o. s. v. — men metoden anvendes her med større smidighed end tidligere. Smidigheden kan dog ikke skjule helhedens tomhed. Det er interessant at lægge mærke til, at en af filmens mest virkningsfulde scener udspilles *skjult* for tilskueren: *James Dean* og *Julie Harris* søger ind under en grædepil, væk fra kameraet, ind under træets løv, kun deres bekymrede mumlen høres.

I et medium som Cinemascope må selv så indarbejdede genrer som *the western* og *the musical*, hvis popularitet sikrer dem mod at forsvinde, ændre form. *Gene Kelly* og *Stanley Donen* kom begge fra Broadway tidligt i 1940'erne. Deres første instruktionsarbejde — de er begge både dansere og instruktører — gav øjeblikkelig gevinst: Den berømte „Sø-mænd paa vulkaner“ fra 1949. Den blev skrevet af *Betty Comden* og *Adolph Green* (der tidligere havde optrådt i Greenwich Village-natklubber sammen med *Judy Holliday*). Disse talenter er altså både skabende og udøvende, medlemmer af en gruppe, der ejer ambitioner og entusiasme. „Sø-mænd paa Vulkaner“ var en ægte filmmusical, og det samme var Cinemascopefilmen „It's Always Fair Weather“, der kom i 1955. Atter de samme navne: Comden, Green, Donen og Kelly. Atter friskhed og munterhed. Skønt „It's Always Fair Weather“ var for spredt til at komme på højde med den foregående sikre og velkonstruerede film, indeholdt den dog lystige, eksperimenterende og vitale scener. I nogle af dansenumrene forsøgte man at spalte det brede lærred op i tre dele, der dannede et

triptykon med *Gene Kelly*, *Dan Dailey* og *Michael Kidd* (også koreograf — han havde i 1954 koreograferet til Donens „Seven Brides for Seven Brothers“) foran tre forskellige dekorationer. I filmen benyttedes med udmærket resultat sort-hvidt i forbindelse med farver. „The Alley Dance“, i hvilken skraldespandelåg blev anvendt som skjolde og kinesiske hatte, var underholdende. Hvis filmen (som tog mundheldet „It's always fair weather, when friends get together“ op til vurdering) havde fejl, så skyldtes de, at alt for mange personer var indblandet i dens fornøjelige forviklinger — deriblandt *Dolores Gray* og *Cyd Charisse*; men dialogen, sangteksterne og musikken var charmerende. Cinemascopeformatet virkede nogle steder hæmmende for udfoldelserne; alligevel var det klart, at man nu var ved at tæmme uhyret.

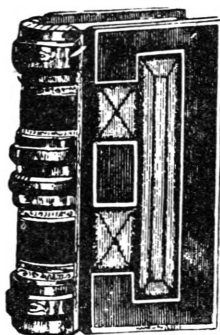
*John Ford*, der atter og atter forsøger sig med det episke, og som blev kunstnerisk moden omtrent samtidig med *William S. Hart*, men som overlevede ham for at blive en af filmens store, har en sjælden sans for historierne fra det gamle vesten og en beundringsværdig fornemmelse for rummet og det perspektivrigt dramatiske. Millionærfinansieringen *Whitney* betroede ham at indlede en serie filmprojekter med emner fra „American History and the American Scene“. „The Searchers“, der blev færdig sidste år, var resultatet. Filmen er en odysse, en form, der er fortrinligt egnet for Cinemascope. Hævnlyst, gengældelse; rejser i en række imponante landskaber på vekslende årstider; det heroiske, den panoramiske metode. Ford benyttede igen *John Waynes* almindelige, vejrbitte ansigt som symbol på den sejge amerikaner. Filmen begynder med, at kameraet er anbragt inde i en mørk hytte; en dør åbner sig for at afdække en betagende udsigt. Den slutter med, at den samme dør lukkes. Fords farveanvendelse er her som altid (selv i hans rent kommercielle film, som man må gætte på, at han iscenesætter for at opfylde visse kontrakter med producenterne og for at skaffe sig *good will* til sine mere personlige arbejder) vidunderligt velafbalanceret og kontrolleret. Særlig effektfulde er scenerne umiddelbart før indianernes massakre; Fords himmel er blodrød, solen går ned som en flamme, der slukkes. Denne idé er tidligere blevet brugt af



Ford — under den vilde, skrækindjagende forfølgelse i „Flammer over Mohawk” og senere i kirkegårdsepisoden i „Kavaleriets gule bånd”; i „The Searchers” er den anvendt med mesterhånd.

Det blev tidligere nævnt, at Cinemascope egner sig for det panoramiske udsyn. Når *det* virker, må vi tilgive formatet, at det næsten helt har fortåret sin ældre broder, den sort-hvide lydfilm, hvis tab af terræn de få kritiske vil beklage dybt, således som de beklagede stumfilmens død for en generation siden. En film, som imidlertid ikke kunne være blevet optaget i nogen anden form, er *Joshua Logans* „Picnic”, der også er fra 1956. Logan betragtes almindeligvis som en Broadway-instruktør; „Picnic” blev bygget over *William Inges* teaterstykke. Vi har dog her et værk, som er fuldkomment uafhængigt af andre former — og som fuldt og helt er sig selv. Her har vi endelig en Cinemascopefilm, der ikke er bange for at skildre dagliglivet i en lille by. Det er heller ikke en film, der må underkaste sig de forhåndenværende stjerners evner (i dette tilfælde er de *William Holden* og *Kim Novak*); den leder dem gennem filmen med entusiasme og intelligens. Udflugter, hjertesorger, menneskemasser, ensomhed. Når det er nødvendigt for at opnå erkendelse og objektivitet eller for at trænge ind til følelsen i situationen, tøver kameraet ikke med at flyve op i luften.

Farverne og det brede lærred bliver funktionelle: Miss Novak (byens smukkeste pige) krones til festivalens dronning og sejles af sted på en lille tømmerflåde, der er dækket med farvestrålende blomster — blåsort nattehimmel — begejstrede tilråb fra beundrerne inde ved bredden, vi er vidne til den lykkeligste begivenhed i hendes liv, men lykken er kortvarig, vi kan se til siden og erkende, at smukke piger bliver gamle, og vi fornemmer, at lyden af begejstringsråbene før eller senere vil drive bort som tømmerflåden. „Picnic” rummer en hel by — en hel livsform — på een gang, og samtidig kan den koncentrere sig om et eller to individer. Den nøjes ikke med „a slice of life”, men kan udvinde den fulde betydning af stoffet, opnå en større enhed. Mønstrer et beundringsværdigt, måske fortæller det om en tendens, der vil blive mere og mere almindelig.



## Sorte lister

### Et referat

*John Cogley: „Report on Blacklisting”. The Fund for the Republic, Inc., 1956.*

Det huskes vist af de fleste endnu i dag, at der engang i en fjern fortid — d. v. s. for ca. 10 år siden — stod stor blæst om Hollywood som skueplads for en række antikommunistiske afsløringer af flere af filmens folk i *the House Un-American Activities Committee* under ledelse af *Representative J. Parnell Thomas*. Man husker også den stemning af indignation, der greb den europæiske offentlighed i den anledning med sigte både mod „hekseprocessernes” principielle berettigelse og mod den måde, *Parnell Thomas* gennemførte dem på. Det huskes også, at stemningen naturligt nok især trak sammen om de kendteste af komiteens velvillige vidner, f. eks. *Gary Cooper*, *Adolphe Menjou*, *Robert Taylor*, *Leo McCarey* og *Walt Disney*.

Men hvor mange herhjemme husker, hvad der egentlig skete dengang. Med hvilke formål afhøringerne blev gennemført, på hvilken måde, med hvilket resultat? Hvor mange har overhovedet nogensinde vidst besked med disse facts? Eller med at 1947-aktionen i virkeligheden slet ikke var den alvorligste i Hollywood, men blev efterfulgt af en endnu mere omfattende kampagne i 1951-54?

Den, der i dag ønsker denne klare besked, kommer ikke uden om den „Report on Blacklisting”, som *John Cogley* har skrevet for den af *Ford Foundation* financerede *Fund for the Republic*, hvis definerede formål det er at udbrede oplysning i Amerika om *civil liberties*, og hvis præsident i dag er *Paul G. Hoffman*, Marshallplanens administrative topfigur. Cogleys rapport er baseret på de umerikanske komiteers beretninger og på et materiale, indsamlet af en stab af medhjælpere gennem interviews med over 200 mennesker, som på den ene eller den anden måde har været begivenhederne inde på livet. Fremlegningen er nøgternt refererende og konstaterende, kun i et par enkelte formuleringer får den et præg, som røber en tone af modvilje imod det, der foregik. Til almindelig ukommenteret orientering skal her refereres de væsentligste hovedpunkter af rapporten.

Det var altså i 1947, at komiteen for uamerikansk virksomhed rettede sin opmærksomhed mod filmmetropolen. Formålet var at undersøge det eventuelle kommunistiske indhold i Hollywood-filmene. Afhøringerne fandt sted i oktober og varede i 14 dage. Fra starten blev 41 vidner (*friendly og unfriendly*) indkaldt for komiteen. 19 af disse nægtede at svare på komiteens spørgsmål, såsom om de var eller havde været medlemmer af det kommunistiske parti. De gjorde det under påberøbelse af forfatningens *First Amendment*, der tilsikrer borgeren tros-, ytrings- og forsamlingsfrihed. De velvillige vidner omfattede bl. a. producenterne *Jack L. Warner, Louis B. Mayer og Dore Schary*. Warner vidnede stærkt antikommunistisk og gav komiteen navnene på et antal formodede kommunister. Mayer erklærede „MGM's film rene for ethvert kommunistisk indslag nu og i fremtiden, mens Schary stod fast på sin ret og vilje til alene at lade de faglige kvalifikationer være afgørende for sine dispositioner i „RKO“.

Manuskriptforfatteren *John Howard Lawson* var det første afvisende vidne i skranken. Afhøringen af ham var kort og meget stormende. Han nægtede at svare på spørgsmålene og anklagede i stedet for komiteen, dens metoder m. m. Han ønskede at fremføre en forud nedskrevet erklæring men blev det nægtet. Det hed bl. a. i erklæringen, at komiteens oplysninger stammede fra en samling „*stool-pigeons, neurotics, publicity seeking clowns, Gestapo-agents, paid informers and a few ignorant and frightened Hollywood artists*“. Efter at Lawson havde forladt vidneskranken, indkaldte komiteen en af sine undersøgere, en tidligere F.B.I.-mand, som under ed erklærede, at han i sit arbejde for komiteen havde haft adgang til et antal medlemskort fra kommunistpartiet fra 1944, og at et af dem lød på Lawsons navn. Lawson blev herefter af komiteen enstemmigt anklaget for foragt for Kongressen.

Ni andre afhøringer forløb efter de samme retningslinjer, som forhøret over Lawson, omend mindre hidtigt. De ni resterende afvisende vidner blev af uopklarede grunde aldrig indkaldt. De ti som nåede at blive anklaget for foragt for Kongressen, *the Hollywood Ten*, måtte 6 måneder i fængsel for deres forseelse og blev alle afskediget fra deres job eller udelukket fra videre beskæftigelse i filmbyen.

De 10 var: produceren *Adrian Scott*, instruktøren *Edward Dmytryk\**), forfatteren *Lester Cole*, *Ring Lardner jr.*, *Dalton Trumbo*, *John Howard Lawson*, *Albert Maltz*, *Alvah Bessie*, *Samuel Ornitz* og forfatteren/instruktøren *Herbert Biberman*.

Komiteens arbejde, der foregik i Washington, vakte naturligvis uro i Hollywood. En lang række kunstnere tilsluttede sig *the Committee for the First Amendment*, der blev oprettet på initiativ af *William Wyler* og *John Huston* med det formål at protestere mod komiteens virksomhed og metoder. Kunstnernes komité organiserede bl. a. en iøvrigt mislykket delegations-protestrejse til selve afhøringerne i Washington.

Industriens stilling til undersøgelsen var til at begynde med afvisende. *The Association of Motion Picture Producers* gav i en erklæring for afhøringerne udtryk for en stærk irritation over at skulle

være syndebug for Kongressens komiteer. Dette standpunkt holdt dog ikke. I november 1947, efter forhørene, samlede repræsentanter for filmindustrien på *Waldorf-Astoria* i New York, og herfra udsendtes en erklæring, hvori det bl. a. hed: „*We will not knowingly employ a Communist or a member of any party or group which advocates the overthrow of the Government of the United States by force or by any illegal or unconstitutional methods*“. Resultatet af denne *Waldorf-politik* var arbejdsmæssige vanskeligheder for de 9 *unfriendlyes*, der ikke var kommet i skranken, og en mere fornemmet end utalt trusel om *blacklisting* af dem, der havde lånt deres navn til *Wyler-Huston-komiteen* eller lignende aktioner. Desuden viste der sig også kvaler med at få arbejde for nogle af de velvillige vidner — de var lige så lidt respekterede i filmbyen som de 10.

Sin redegørelse for 1947-aktionen runder *Cogley* af med et par meget fyldige kapitler om kommunismens placering og virke og om de faglige stridigheder i Hollywood op til 1947, som bl. a. førte til nogle omfattende strejker i 45 og 46. Kapitlerne er med til at tegne baggrunden for *Thomas-komiteens* nidkærlighed. De fortæller om faglige, økonomiske, politiske og personlige interesser, der krydser hinanden i et spil, der er for individet til at blive refereret på dette sted. Her skal blot bemærkes, at den faglige magtkamp endte med sejr for en mand, som siden skulle komme til at spille en fremtrædende rolle i Hollywood-affærens anden runde. Manden hed *Roy Brewer* og var leder af Hollywoods største fagforening, *the International Alliance of Theatrical Stage and Motion-Picture Machine Operators of the United States*, almindeligvis kaldet *IA*.

I 1951, da den kolde krig var blevet voldsomt skærpet siden 1947, kom Hollywood igen i det antikommunistiske søgelys. Afhøringerne begyndte — under ledelse af *John S. Wood* i stedet for *Parnell Thomas*, der i mellemtiden var blevet idømt fængselsstraf for løsvindlen — om foråret og fortsatte lige til 1954. Denne gang havde man på forhånd sat sig en mere omfattende opgave: Man ville ikke blot på sporet af det evt. kommunistiske indhold i Hollywood-filmene, målet var at bringe selve kommunismen og den kommunistiske infiltration i filmverdenen frem i dagens lys. Indkaldt blev kun personer, om hvem man vidste, at de var eller havde været medlemmer af kommunistpartiet. Der var kun tre undtagelser fra denne regel: *Edward G. Robinson*, der selv bad om at blive afhørt, *Jose Ferrer* og *John Garfield*. Ialt blev 90 Hollywoodnavne stævnet for *Wood-komiteen* i 1951. Nogle — som *Garfield* og *Ferrer* — kunne sværge på, at de aldrig havde været medlemmer af partiet og kom ikke til at figurere i de lister over afvisende vidner, som komiteen senere udgav. Andre — som *Budd Schulberg* og *Sterling Hayden* — tilstod at have været medlemmer og nævnedes navnene på personer, som de vidste også havde været det. Et enkelt vidne, forfatteren *Martin Berkeley*, kunne opgive 162 sådanne navne, hvoriblandt *Dorothy Parker*, *Dasihell Hammett* og *Lillian Hellman*. Blandt de vidner, som havde navne at meddele i de efterfølgende forhør, var *Lee J. Cobb*, *Elia Kazan* og *Clifford Odets*.

I denne omgang var der ingen, der påberåbte sig *the First Amendment*. Men der var nogle afvisende

\*) Som bekendt er *Dmytryk* atter aktiv i Hollywood efter at have gjort afbigt overfor offentligheden.

vidner, der i stedet for prøvede en henvisning til *the Fifth Amendment*, som fritager borgeren for „in any criminal case to be a witness against himself“. En af dem, der „took the Fifth“, var Lillian Hellman, der erklærede sig villig til at give alle oplysninger om sig selv, men nægtede at udlevere andre navne. *Carl Foreman* prøvede „the diminished Fifth“: han nægtede at være medlem af partiet på daværende tidspunkt, men ville ikke svare på, om han havde været det tidligere.

I sine beretninger for 1952 og 53 bragte Woodkomiteen lister over ialt 324 personer, der under Hollywood-forhørene var blevet betegnet som kommunister af velvillige vidner. Af disse var 212 beskæftiget i filmindustrien. Ifølge Cogley arbejder ingen af disse 212 i dag i Hollywood-studierne — ligeså lidt som de der „took the Fifth“. Enkelte selskaber har tilbudt ansættelse til reduceret løn og under anonymitet.

1951-forhørene førte til, at forskellige private amerikanske organisationer begyndte at demonstrere foran biografene mod film af eller med visse kunstnere (*picketing*). Grundlaget for disse *picket lines* var ofte yderst spinkelt eller manglede helt. Således blev *Stanley Kramer* af *the Wage Earners' Committee* beskyldt for at have „taught at the Communist Los Angeles training school in 1947“. Kramer havde holdt et oplysende filmteknisk foredrag for *the People's Educational Center* i Los Angeles. Denne udvikling gjorde dog industrien meget vagtsom, som det skulle vise sig med rette. For i december 1951 gik den ind i en særdeles alvorlig fase, da veteranorganisationen *the American Legion* i sit blad *American Legion Magazine*, offentliggjorde en artikel med overskriften „Did the Movies Really Clean

House?“. Artiklen indeholdt oplysninger om en række aktive Hollywoodnavnes forbindelse med kommunistiske og venstreorienterede organisationer. Artiklens forfatter var *J. B. Matthews*, der var kendt som medforfatter til „Appendix Nine“, et syvbindsværk udgivet i 1944 med en beskrivelse af kommunistiske organisationer i Amerika.

Matthews' artikel skabte panik i Hollywood. I marts 1952 mødtes repræsentanter for *the American Legion* og otte store Hollywood-selskaber i Washington for at drøfte situationen. Forhandlingerne endte i en beslutning om, at Legionen skulle overlade det materiale, den lå inde med, til selskaberne, som herefter skulle kontrollere oplysningerne og træffe de fornødne foranstaltninger derefter. Legionen sendte de otte selskaber et officielt brev med anførelse af ca. 300 „mistænkelige“ navne.

På grundlag af denne liste gik man i gang med undersøgelser. Fremgangsmåden var den, at de, der måtte stå til regnskab for listens oplysninger, måtte skrive et forklarende brev, som af deres selskab blev videresendt til Legionens hovedkontor. Nogle af disse forklaringer kunne uden videre accepteres, men andre krævede en nøjere vurdering. Denne vurdering blev overdraget til den kendte Hearst-journalist *George E. Sokolsky*. Var også han i tvivl, forespurgte han i Hollywood hos den førømtalte Labor-leder *Roy Brewer* og *Ward Bond*, der var topfigurerne i den stærkt antikommunistiske organisation *the Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*. Blandt de ting, de „mistænkte“ måtte gøre rede for, var f. eks. deres evt. forhold til *the Committee for the First Amendment*. Flere brevskrivere måtte omarbejde deres bekendelse flere gange, før den kunne godkendes. En vis bodfærdighed i tonen var nød-



Hjerneundersøgelse af en filmmand. Guarino i „Cinema Nuovo“.

vendig, og aggressive forsvarsargumenter tålte ikke. „To write the letter“ blev efterhånden et fast Hollywood-begreb. Nægtede et af de angivne navne at „renskrive“ sig, kom han eller hun på den sorte liste, hvilket betød arbejdsløshed. Sådan gik det f. eks. *Marsba Hunt*. Fra foråret 1952 havde hun ikke eet rolletilbud i 2½ år, trods en lang rolleliste i de nærmest foregående år.

Konklusionen på Cogleys rapport er denne: den ovenfor skitserede udvikling har medført, at filmselskaberne i dag nøje kontrollerer deres ansattes politiske fortid, og undersøgelser og renselser på dette felt har været praktiseret rutinemæssigt siden 1952. Alle selskaberne „are now unanimous in their refusal to hire persons identified as Communist party members who have not subsequently testified in full before the House Un-American Activities Committee. The studios are equally adamant about not hiring witnesses who have relied upon the Fifth Amendment before Congressional Committees“.

Sluttelig oplyser Cogley at til komité-forhørene i 1955 var der kun indkaldt to personer med tilknytning til filmen. Begge „took the Fifth“ og mistede omgående deres job.

Cogley-rapporten efterfølges af to appendiks-kapitler, et om *The Legal Aspects* og et om *Communism and the Movies — a Study of Film Content*. Det første skyldes *Harold W. Horowitz* fra University of Southern California, det andet *Dorothy B. Jones*, leder af *the film reviewing and analysis section of Office of War Information* under krigen. Konklusionen af det juridiske afsnit er i kort begreb denne: de udelukkede i Hollywood kan ikke gøre noget arbejdsretligt krav gældende overfor deres arbejdsgivere i anledning af udelukkelsen, de vil kun vanskeligt kunne gennemføre en retssag under henvisning til loven om bagvaskelse (*defamation*), og de har kun teoretiske muligheder for at gennemføre en retsforfølgelse mod trediemand (Legionen f. eks.) for indblanding i deres ansættelsesforhold.

Afsnittet „*Communism and The Movies*“, som suppleres af en meget omfattende statistisk dokumentation, først og fremmest af *the Hollywood Ten's* virksomhed i Hollywood siden 30erne, kommer til slutninger, som kan opsummeres i dette: enkelte af De ti (f. eks. *Dalton Trumbo*) gjorde meget spredte forsøg på at give udtryk for ideer svarende til kommunisternes i deres film, men tendenserne holdt sig aldrig til den færdige film, takket være Hollywoods produktionsform og en meget nidkær kontrol på alle produktionens stadier fra producenterens side. De ti film (159 ialt) indeholdt ingen påviselig kommunistisk propaganda, svarede i indhold til Hollywoods gennemsnit på de forskellige produktions-tidspunkter, dog med den tilføjelse, at De ti viste en større interesse end andre for socialt prægede emner. Endelig konstateres det, at der måske kan spores kommunistisk propaganda i enkelte film fra 30erne lavet af forfattere, der tilstod at have været kommunister (Clifford Odets' Kina-film „Generalen døde ved dagry“ nævnes som eksempel), men at tilfældene er meget vanskelige at påvise.

John Cogleys *Report on Blacklisting* omfatter også et tilsvarende bind II om amerikansk radio og fjernsyn. Denne del af rapporten er der ikke taget hensyn til i det her meddelte referat.

Werner Pedersen.

## Da capo

Gunnar Oldin: „Fakta om film“. P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1957.

Mens der herhjemme går år og dag imellem udgivelsen af filmbøger, er man i Sverige mere forværet også hvad angår filmlitteratur. Ikke alene kommer der efterhånden et par bøger om året, men disse bøger omhandler også hyppigere og hyppigere mere specielle emner. Man er ved at erhverve sig den baggrund, der bevirker, at en bog om film kan henvende sig til et orienteret publikum, og ikke behøver at begynde med Grand Café i Paris år 1895.

Den sidst udkomne svenske filmbog er ikke destomindre en elementær grundbog. Hvorfor svenskerne nu skal velsignes med en sådan, når vi herhjemme i de senere år har fået to, *Lauritzens* „Filmen“ og hans og *Bjørn Rasmussens* „Hvad er film?“, der dog nok skulle kunne læses af et svensk publikum, er ikke helt klart. Det er kritikeren og sekretæren i Svenska Filmsamfundet *Gunnar Oldin*, husket bl. a. for sit udmærkede essay om *Stanley Kramer* i „Skott i mørkret“, der har fået det lidet misundelsesværdige hverv at skrive filmens historie på 60 sider.

Der er to måder at gøre det på. Enten kan man skrive en objektiv lapidarhistorie for et forudsætningsløst publikum, baseret på fakta om film, eller man kan i lighed med f. eks. *Rubows* to små litteraturhistorier skrive en filmhistorie i kort begreb, bygget på de enkelte kunstnere, på skoler eller generer. Den sidste må blive subjektiv, skrevet ud fra et personligt engagement, funderet på et æstetisk helheds-syn, en ide. Begge dele er lige svært for sig, men at forene de to skrivemåder er en umulighed. Dette bevises bl. a. af Oldin, der har haft en ufrugtbar ambivalent holdning over for sin opgave. Nu er hans historiske memorandum blevet lidt af hvert og følgelig ingenting. Visse ting er skildret alt for indgående, de første filmforevisninger, Oscar-statuetten og det svenske filmsamfundets stiftelse. Til gengæld står der næsten intet om *Griffiths* eller *Straheims* film. Perioder jager han igennem, mens han bruger sider på svensk film. Skønt bogen henvender sig til svenskere, burde man dog have lidt sans for internationale proportioner. Så betydelig har svensk film nu heller ikke været.

Resten af bogen udgøres af en oversigt over filmproduktionen i 58 lande, der kan være ganske nyttig, to afsnit om en films tilblivelse og en smule æstetik. Ingen af disse kapitler bringer noget nyt. Det er den samme kop te som i enhver grundbog. Endelig slutter bogen med hundrede biografier over filmpersonligheder. Også det har man jo set før. Bogen kan således ikke med nogen ret kaldes original. Og dog. *Idestam-Almquist* hævder i forordet, at bogen er så korrekt i sine oplysninger, som det er muligt at blive, og alene det er jo ikke helt almindeligt i en filmbog, skønt fejl er der nu. Nøjagtighed gør det dog heller ikke alene. En bog er andet end en række tilfældige oplysninger og kendsgerninger, hvor korrekte de så end er. Men det beviser Oldin sikkert i sin næste bog, for der er tegn på, at han skriver en anderledes interessant bog end den foreliggende.

Ib Monty.

## Læserbrev

Jeg har læst tømrermester E. Jensens læserbrev i „Kosmorama 25“ vedrørende biografernes programmer søndag eftermiddag.

De samme synspunkter dukker fra tid til anden op i forskellige blade, men uanfægt deraf fortsætter børnene med at foretrække den slags film og biografierne med at spille dem. Jeg tror ikke, det kan laves om, børnene vil ikke se pædagogisk lodige film, og forøvrigt kan biografierne ikke skaffe dem, de findes ikke i så stort antal som nødvendigt (mindst 200 årlig). Der er enkelte gode, og de bliver førstest i biografene så hyppigt, det kan lade sig gøre. Det er heller ikke altid biografierne kan få, hvad de ønsker.

Det er ligeledes et meget omdiskuteret spørgsmål, hvad børn tager skade af og hvad ikke, individuelt og aldersbetonet, og selv her er sagskundskaften langt fra enig. Og for øvrigt, hvilke børn tager De om i Deres indlæg? De film, der egner sig for 8—10 årige, keder 10—12 årige, og 12—14 årige vil se noget helt andet igen, men biografierne må, ligesom censuren, skære alle over en kam. Til de film, der er tilladt for børn, kan børn få adgang — for egen regning og risiko, det må blive forældrenes opgave at sortere film og børn.

Jeg kan oplyse, at flere biografier yderligere har BØRNEFILMKLUBBER måske netop for at imødegå en kritik som hr. Jensens, og i disse klubber forevises for småbørn lodige og uskadelige film for en meget billig penge. De forældre der har indmeldt deres børn, påskønner dette arbejde i allerhøjeste grad, og børnene kan lide at komme i „klubben“. Men tro mig, det er et stort arbejde at få tegnet de nødvendige indmeldelser for at et sådant foretagende bare kan løbe rundt.

Jeg vil tilføje, at jeg forstår hr. Jensens *spontane* følelser, men jeg tror ikke han helt sætter sig i børnenes sted, der er visse ting børn skal erfare og igennem, for de bliver lige så kloge som voksne. Endelig, det er let at kritisere, og måske lettest for en ikke-fagmand, men svært at komme med gennemførlige positive forslag.

Anders Roose  
„Biografmand“

## Fjernsynsdramatik

For godt to år siden havde man i Filmmuseet lejlighed til at se filmatiseringen af *Gian Carlo Menottis* opera „Mediet“. Med store ord blev Menotti introduceret, man gik ikke af vejen for at bruge gløser som nyskabende og banebrydende for at karakterisere „Mediet“ både som film og som opera. Jeg skal inddrømme med det samme, at jeg ikke deler dette synspunkt. Jeg tror, at man i den overstadige bedømmelse er løbet sur i, hvor dygtigheden og hånddelaget hører op, og genialiteten begynder. For dygtig det er Menotti, ualmindelig dygtig. Men hvor er det nyskabende? Er det det, at han lader sin opera foregå i nutidige omgivelser, lader sine personer være mennesker af i dag? Det alene forekommer mig ikke nok til at blive hædret med betegnelsen nyskabende. Eller skyldes det, at han har formået at få handling og musik til at supplere hinanden, forbinde sig med hinanden og blive til en enhed? Men har en Mozart, eller for at tage en moderne komponist, har en Alban Berg ikke nået den samme enhed, blot på et meget højere kunstnerisk stade, musikalsk såvel som litterært? Har de ikke formået at karakterisere personerne i deres operaer langt finere, i musikken fremstillet dem langt mere dybtgående? I „Mediet“ synes musikken mig i alt for høj grad at beflitte sig på at skabe situationer

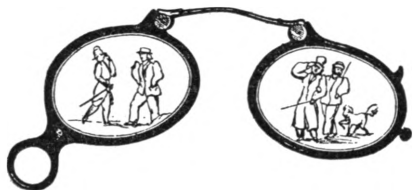
og stemninger; den arbejder med på at forhøje dramatikken og uhyggen i den groft tegnede handling, hvorimod personerne er ladet i stikken, kun fremstår som skabeloner, ligeså fremmede og uvedkommende efter den sidste strofe som før den første. Man har på fornemmelsen, at de forekommer i handlingen ikke for at blive forklaret og forstået, men i højere grad som endnu et par effekter, der kan tilspidse dramatikken og uhyggen. „Mediet“ forekommer mig udvendigt, nok dramatisk højspændt, men ikke fri for at virke noget kold og beregnende. Filmatiseringen af „Mediet“ havde alle disse mangler, men Menotti og hans medinstruktør og klipper *Alexander Hamid* havde formået at dække over dem ved at bombardere publikum med et væld af effekter, en række af skræk- og uhyggedygtede detaljer og et på sine steder aldeles hæslæsende tempo. Man opnåede at få en opera omplamtet til filmens form på en acceptabel måde — noget ret enestående — og at få den gjort så overspændt og uhyggelig, at folk lod sig rive med og overså de, i alle tilfælde for mig, fundamentale mangler.

Fjernsynsteatrets udgave af „Mediet“ virkede i sammenligning med filmen meget neddæmpet; det var både godt og ondt, godt fordi det fik operaen til at virke mindre smart, ondt fordi det gjorde manglerne ulige mere åbenbare. For instruktionen stod *Ole Walbom*. Rollebesætningen var måske ikke så fuldendt som filmens; Mediet, Madame Flora (*Inge Frey*) havde ussedent til denne rolle, og i begyndelsen, før sindssygen og hallucinationerne melder sig, formåede hun også at spille den, men i scenerne, hvor hun over for sine kunder afslører sig selv som en fupmager, der har fremmanet deres kære aføde med, bogstaveligt talt, hjul og trisser, slog hendes dramatiske formåen ikke til. Det samme gjaldt druksenen, hvor hun gerne skulle virke ikke blot halvberuset, men ravende fuld, og ikke blot halvgal, men helt sindssyg. I filmen var de takket være *Marie Powers'* glimrende præstation nogle af de mest effektfulde og dramatiske scener. Her kunne de ikke undgå at virke en smule tamme. Monica, Mediets datter og uskyldige medhjælper ved seancerne, spillet af debutanten *Bodil Jubl*, var alt i alt en pæn præstation, måske var hendes apparition ikke den bedst egnede til rollen, hun virkede lidt for gammel i forhold til mediets plejebarn og anden medhjælper, mulatdrenge Toby (*Bjørn Madsen*) og mimikken var, forståeligt nok, ikke helt skolet og i alle tilfælde ikke ganske egnet til fjernsynets nærbilleder, i hvilke den flere gange blev til krampagtige grimasser. Det mest rosverdige ved forestillingen var instruktørens arbejde med bevægelser, indstillinger og klipping. Ole Walbom havde undgået det statiske og tunge, som en stor del af fjernsynsteatrets forestillinger har lidt under, ved at lade skuespillerne agere voldsommere end normalt i billederne (dekorationen gav personerne betydelig mere spillerum end vanligt og illuderede som et værelse med fire vægge og ikke blot som en trang scene) og ved en hyppigere brug af kamerabevægelser og en betydelig spændstigere og hurtigere klipping end man sædvanligvis møder. Der var brugt alt for mange overtoninger, og størstedelen af dem benyttedes på steder, hvor klip havde virket rigtigere. Til trods for disse skønhedsfejl var forestillingen i smuk balance og et bevis på, at vi i dag kan præstere noget der viser mere end god vilje.

De to andre forestillinger fjernsynsteatret har præsenteret os for i den sidste tid tillader pladsen mig ikke at komme nærmere ind på. Det drejer sig om *Salacroix's* „Marguerite“ og *Molières* „Det tvungne giftermål“ begge instrueret af *Gabriel Axel*. Ingen af dem udviste særlig høj kvalitet. Skuespilpræstationerne var så absolut ikke over middel, tværtimod fristes man til at sige, i „Det tvungne giftermål“ blev der spillet med stor usikkerhed, ja i visse tilfælde havde skuespillerne ikke gjort sig den umage at lære deres roller.

Ole Gammeltoft.

Giorgio Listuzzi og  
Gabiella Pallotti i  
„Tag over Hovedet“.



## Sødt og spændende

IL TETTO (TAG OVER HOVEDET). Prod.: Titanus-Films Marceau, Vittorio de Sica 1956. Manus.: Cesare Zavattini. Instr.: Vittorio de Sica. Foto: Carlo Montuori. Musik: Alessandro Cicognini. Dekor.: Gastone Medin. Kostumer: Fabrizia Caraja. Medv.: Gabriella Pallotti, Giorgio Listuzzi, Gastone Renzelli, Maria Di Rollo, Emilia Martini, Giuseppe Martini, Maria Sittorio, Angelo Visentin, Maria De Fiori, Louisa Alessandri.

I „Tag over Hovedet“ forsøger Zavattini og de Sica sig med en net, rørende og „underholdende“ neorealisme, der ikke er af samme rang som den stærkt følende og formelt originale neorealisme fra „Cykeltyven“ og „Umberto“.

Stofvalget har lighedspunkter med de to betydelige films: Det drejer sig også her om menneskets mindstekrav. En cykel til arbejdsbrug, en tilstrækkelig pension, tag over hovedet. I „Cykeltyven“ og „Umberto“ var hovedpersonerne imidlertid således skilrede, at de foruden at være individuelt karakteriserede „stod for“ mange andre. De var almindelige, ikke særdeles sympatiske. Tilskuernes følelser blev nok vakt for individet, „helten“, men ikke så meget, at han kunne glemme de mange klassefællers lidelser.

Hvor „Cykeltyven“ og „Umberto“ var sociologiske værker, der var socialt tænkt og socialt favnende, er „Tag over Hovedet“ en sociologisk film, der er speciel og usædvanlig, undertiden endda pittoresk.

Tilskuerens interesse begrænses næsten helt til de to hovedpersoner, to nydelige og indtagende unge mennesker, som det er „synd for“, fordi de ingen steder har at bo. Men heldigvis går det dem godt til sidst, og man fristes til i højere grad end „humanistisk“ forsvarligt at ånde lettet op: Ved sine kammeraters hjælp får den unge mand i løbet af en nat bygget et hus, uden at politiet opdager det. Små villet yndefulde kærlighedsscener forekommer (som erotisk instruktør er de Sica meget ubehjælpelig), og filmen holder sig ikke for god til at anbringe en komedie-kliché: Efter at den unge kone har meddelt manden, at hun skal have et barn, optræder han overdrevent omsorgsfuldt, som om hun skulle nedkomme umiddelbart derefter.

Foruden at tage det søde til hjælp anvender handlingen i stødende grad det udvendigt spændende: Vil murerne kunne nå at gøre huset færdigt, før politiet kommer? Ah, hvor er det dejligt nervepirrende!

Dertil kommer, at Cicognini, der hyppigt har skrevet fremragende filmmusik, her gør meget for at behage den lettræde del af publikum.

Alle disse „underholdende“ elementer er naturligvis særdeles bevidst puttet ind i filmen — Zavattini og de Sica har villet præstere populær og indbringende neorealisme; de har ikke voyet at fortsætte med den „afdramatiseringsæstetik“ (se „Kosmorama 8“), der gjorde især „Umberto“ så gribende livsnær. Der er ganske vist rester af den i „Tag over Hovedet“: Den unge kones interesse for forbigående flyvemaskiner og den lille dreng, der optræder som tilskuer i filmens sidste del, har i ringe grad dramatiske funktioner i konventionel forstand. Men disse scener er blot blevet meningsløse. De Sica kunne tidligere give den slags „irrelevante“ og „udramatiske“ passager en beklemmende poetisk alvor.

Vil den gamle de Sica vende tilbage efter de svage „Med Natekspressen Rom—Paris“ og „Tag over Hovedet“? Forhåbentlig har de mange fjollede film, han har medvirket i, ikke smittet ham uheldredeligt.

Errik Ulrichsen.

## FILMINDEX XXIV fortsat:

### CLARA PONTOPPIDAN

- Manden uden Fremtid*, M: Harriet Bloch, I: Holger-Madsen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 28.8.1916.
- Malkepige-kommissen*, M: A. Kjerulf og A. V. Olsen, I: R. Dinesen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 7.3.1917.
- Troen der frelser* el. *Skæbnelygten*, M: eft. Aage Barfoeds „Skæbnelygten“, I: A. Christian. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 9.3.1917.
- Tropernes Datter* el. *Nemesis* el. *Blandt Blod* el. *Brændemærket*, M: Niels Meyn, I: Hj. Davidsen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 21.5.1917.
- Midnatssjælen*, M: Irma Strakosch, I: Martinus Nielsen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 18.7.1917.
- Gengældelsens Ret*, M. og I: Fritz Magnussen. Prod.: Dansk Film Co. Prem.: 29.10.1917.
- Kærlighedens Almagt*, M. og I: A. W. Sandberg. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 25.8.1919.
- Kærlighedsvalsen*, M: ?, I: A. W. Sandberg. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 12.1.1920.
- Stodderprinsessen*, M. og I: A. W. Sandberg. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 18.3.1920.
- Blade af Satans Bog* el. *Blade af Satans Dagbog*, M: Edgar Høyer, I: Carl Th. Dreyer. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 24.1.1921.

- Prometheus I*, M: M. L. Droop, I: Aug. Blom. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 18.4.1921.
- Prometheus II*, se *Prometheus I*. Prem.: 2.5.1921.
- Håsan*, (Heksen), M og I: Benjamin Christensen. Prod.: Svenska Biografteatern. Svensk prem.: 18.9.1922.
- Der var engang*, M: Carl Th. Dreyer og Palle Rosenkrantz eft. Holger Drachmanns skuespil, I: Carl Th. Dreyer. Prod.: Sophus Madsen. Prem.: 3.10.1922.
- Hadda Padda*, M og I: Gudmundur Kamban. Prod.: Edda Film. Prem.: 1922.
- Kirke* og *Orgel*, M: Fleming Lyngé eft. H. Drachmanns roman af samme navn, I: G. Schneevoigt. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 9.3.1932.
- Kongen bød —!* (Stavsbåndsfilm), M: Thomas P. Hejle og Bernhard Jensen, I: Svend Methling. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 16.3.1938.
- Regnen holdt op*, M: Kjeld Abell, I: Svend Methling. Prod.: Palladium. Prem.: 27.2.1942.
- Mens Porten var lukket*, M: Paul la Cour eft. Hasse Ekman, I: Asbjørn Andersen. Prod.: Saga Studio. Prem.: 24.8.1948.
- Bruden fra Dragstrup*, M: Annelise Reenberg, Paul Sarauw og John Olsen eft. de Caillavet, de Flers og Etienne Reys lystspil „Eventyret“, I: Annelise Reenberg. Prod.: Saga Studio. Prem.: 17.8.1955.
- En Kvinde er overflødig*, M: Fleming Lyngé eft. Knud Sønderbys roman af samme navn, I: Gabriel Axel. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 29.4.1957.

## Fra Filmmuseets plakatsamling

*Max Ophüls*'s døde i marts. Han var en af filmens største erotiske instruktører. Hans bedste værk var nok den amerikanske „Brev fra en ukendt Kvinde“ (1947); mere populært herhjemme var hans filmatisering af „Reigen“: „Kærligheds-Karrusellen“ (1950). Vi har endnu ikke set hans „Lola Montès“ (1956), om hvilken der er blevet skrevet meget indgående og interesseret af franske kritikere.

Plakaten her er for Ophüls' „Liebelei“ (1932) — *Schnitzler* var en af de forfattere, der mest inspirerede den afdøde instruktør, som elskede at gengive det gamle Wiens atmosfære.



# Filmindex XXV

UDARBEJDET AF MUSEET

For hjælp ved udarbejdelsen af dette Luciano Emmer-index takkes Emmer selv og Børge Høst.

- Studieoptagelser i 1938 til film over Giotto's fresker samt optagelser af forskellige skifilm i årene 1938—40.
- Racconto da un Affresco.* 1940. I. og manus.: L. E., Enrico Gras og Tatiana Grauding. Musik: Grammfonoptagelser udvalgt af instruktørerne. Kommentar: L. E. Prod.: Dolomiti Film. 260 m.
- Il Paradiso Terrestre.* 1940. I. og manus.: L. E., Enrico Gras og Tatiana Grauding. Musik: Grammfonoptagelser udvalgt af instruktørerne. Kommentar: L. E. Prod.: Dolomiti Film. 276 m.
- Romanzo di un'Epoca.* (En stemning fra halvfems-erne). 1941—42. I. og manus.: L. E., Enrico Gras og Tatiana Grauding. Foto: F. Rampioni, M. Nasi og C. Tiben. Musik: Grammfonoptagelser. Prod.: Dolomiti Film. 314 m.
- Il Cantico delle Creature.* 1942. I.: L. E., Enrico Gras og Tatiana Grauding. Musik: Grammfonoptagelser udvalgt af instruktørerne. Kommentar: L. E. Prod.: Istituto Nazionale Luce.
- Guerrieri.* 1942. I. og manus.: L. E., Enrico Gras og Tatiana Grauding. Musik: Grammfonoptagelser udvalgt af instruktørerne. Kommentar: L. E. Prod.: Dolomiti Film.
- Destino d'Amore.* 1943. I. og manus.: L. E., Enrico Gras og Tatiana Grauding. Prod.: Dolomiti Film. Censurforbudt.
- Il Paese della Mulsolina (?)*. 1943. I. og manus.: L. E., Enrico Gras og Tatiana Grauding. Prod.: Dolomiti Film. Censurforbudt.
- Bianchi Pascoli.* 1947. I.: L. E. og Enrico Gras. Foto: U. Marelli and D. Scala. Musik: Roman Vlad. Kommentar: Enrico Gras. Prod.: Universalialia. 350 m.
- Sulla via di Damasco.* 1947. I.: L. E. og Enrico Gras, ass.: Giuseppe dalla Torre. Manus.: L. E. Foto: Mario Craveri og Ubaldo Marelli. Musik: Roman Vlad. Kommentar: Enrico Gras. Prod.: Universalialia. 278 m.
- Isole della Lagune.* 1947. I. og manus.: L. E. og Enrico Gras. Foto: Mario Craveri. Musik: Roman Vlad. Kommentar: Diego Fabbri. Prod.: Universalialia. 377 m.
- Romantici a Venezia.* (Romantikken i Venedig). 1947. I. og manus.: L. E. og Enrico Gras. Foto: Mario Craveri. Musik: Roman Vlad. Kommentar: Diego Fabbri. Prod.: Universalialia. 308 m.
- La Terra del Melodramma.* 1947. I. og manus.: L. E. og Enrico Gras. Prod.: Lux Film.
- San Gennaro.* 1947—48. I. og manus.: L. E. og Enrico Gras. Prod.: Universalialia.
- Luoghi Verdiani eller Sulle Rome di Verdi* (I Verdis fodspor). 1948. I. og manus.: L. E. og Enrico Gras. Prod.: Lux Film.
- Dramma di Cristo.* (Menneskesønnen). 1945—48. I. og manus.: L. E. og Enrico Gras. Foto: Claudio Emmer. Musik: Roman Vlad. Kommentar: L. E. Prod.: Panda Film. 257 m.
- Il Paradiso Perduto.* (Det tabte Paradis). 1948. Arbejdet udgave af „Il Paradiso Terrestre“, underlagt med musik af Roman Vlad.
- Leggenda di S. Orsola.* (Legenden om Sct. Ursula). 1948. I.: L. E. og Enrico Gras. Manus.: L. E. Foto: Mario Craveri. Musik: Roman Vlad. Kommentar: Diego Fabbri. Prod.: Panda Film — Universalialia. 300 m.
- I Fratelli Miracolosi.* (De hellige brødre). 1949. I.:

- L. E. og Enrico Gras. Manus.: L. E. Foto: G. Vitrotti. Musik: Roman Vlad. Kommentar: L. E. Prod.: Panda Film — Universalialia. 265 m.
- L'Invenzione della Croce.* (Fundet af det sande kors). 1949. I.: L. E. og Enrico Gras. Manus.: L. E. Foto: Ubaldo Marelli. Musik: Roman Vlad. Kommentar: L. E. Prod.: Panda Film — Universalialia. 270 m.
- La Colonna Traiana.* 1949. I. og manus.: L. E. og Enrico Gras. Foto: Ubaldo Marelli. Musik: Roman Vlad. Komm.: L. E. Prod.: Universalialia. 300 m.
- Allegoria di Primavera.* (Den evige længsel). 1949. I.: L. E. og Enrico Gras. Manus.: L. E. Foto: G. Vitrotti. Kommentar: L. E. Prod.: Panda Film — Universalialia. 252 m.
- Domenica d'Agosto.* (En søndag i august). 1949. I.: L. E. Manus.: L. E., Franco Brusati, Giulio Macchi, Cesare Zavattini og Sergio Amidei. Foto: Domenico Scala, Leonida Barboni og Ubaldo Marelli. Musik: Roman Vlad. Medvirkende: Anna Baldini, Franco Interlenghi, Elyv Lissiak, Mario Vitale. Prod.: Colonna Film. Dansk premiere: 18.8.1952 i Park Teatret.
- Goya* (sammensat af *Festa di S. Isidoro* og *Desastres de la Guerre*) 1950. I og manus.: L. E. Foto: Mario Bava. Musik: Albeniz og Tanega spillet af André Segovia. Kommentar: Emilio Cecchi. Prod.: Colonna Film. 570 m.
- Matrimonio alla Moda.* 1951. I. og manus.: L. E. Foto: P. de Antonis. Musik: Händel. Kommentar: L. E. Prod.: L. Perugia. 270 m.
- Parigi e' Sempre Parigi.* (Paris er altid Paris). 1951. I.: L. E. Manus.: L. E., Sergio Amidei, Giulio Macchi og Ennio Flaiano. Foto: Alekan. Musik: Roman Vlad. Medvirkende: Aldo Fabrizi, Lucia Bosé, Franco Interlenghi, Ave Ninchi. Prod.: Fortezzo — Omnium International. Dansk premiere: 2.1.1954 i Park Teatret.
- Leonardo da Vinci.* 1952. I. og manus.: L. E. Foto: Mario Craveri, Harispe og Thomas Kaufman. Musik: Roman Vlad. Kommentar: Gian Luigi Rondi. Prod.: Flag Film Cineart. Simon Schriffrin. 1700 m.
- Le Ragazze di Piazza di Spagna.* (Tre piger fra Rom). 1952. I.: L. E. Manus.: Sergio Amidei. Foto: Rodolfo Lombardi. Musik: Mario Ruccione. Medv.: Lucia Bosé, Cosetta Greco, Ave Ninchi, Leda Gloria, Renato Salvatori. Prod.: A.D.C.N. Astoria Film. Dansk premiere: 30.10. 1953 i Metropol.
- Terza Liceo.* 1953. I.: L. E. Manus.: L. E., Sergio Amidei, Carlo Moreno, C. Bernari og Vasco Pratolini. Foto: Mario Bava. Medv.: Isabella Redi, Anna M. Sandri, Roberta Primavera, Giulia Rubino, Giovanna Tuzi. Prod.: Incim.
- Gli Eroi dell'Artide.* 1954. I.: L. E. Foto: Henryk Chroszczicki, Carlo Ventimiglia, Jette Bang m. fl. Musik: Vlad. Prod.: Lualdi Film. Ca. 100 min.
- Picasso.* 1954. I. og manus.: L. E. Foto: Guglielmo Giannini. Musik: Roman Vlad. Kommentar: A. Trombadori. Prod.: Rizzoli Film. 1600 m.
- Camilla.* 1954. I.: L. E. Manus.: L. E., Ennio Flaiano og Rodolfo Sonego. Foto: Gabor Pogany. Musik: Roman Vlad. Medv.: Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Luciano Angiolillo, Irne Tunc, Elisabetta Emmer. Prod.: Vides Film.
- Il Bigamo.* (Bigamisten). 1956. I.: L. E. Manus.: Sergio Amidei, Age, Umberto Scarpelli, Rosi og Vincenzo Talarico. Foto: Mario Montuori. Musik: Alessandro Cicognini. Medv.: Vittorio de Sica, Marcello Mastroianni, Marisa Merlini, Franca Valeri. Prod.: Royal-Film, Roma Film, Alba Film. D. premiere: 20.9.1956 i Metropol.
- Paradiso Terrestre.* 1956. I.: L. E. Manus.: Lo Duca og Pierre Kast. Foto: Robert Enrico. Musik: Francesco Lavagnini. Prod.: Films du Centaure-Noria Film.
- Il Momento piu Bello.* 1957. I.: L. E. Manus.: Sergio Amidei og Vasco Pratolini. Foto: Luciano Trasatti. Musik: Nino Rota. Medv.: Marcello Mastroianni og Giovanna Ralli. Prod.: Illizia.