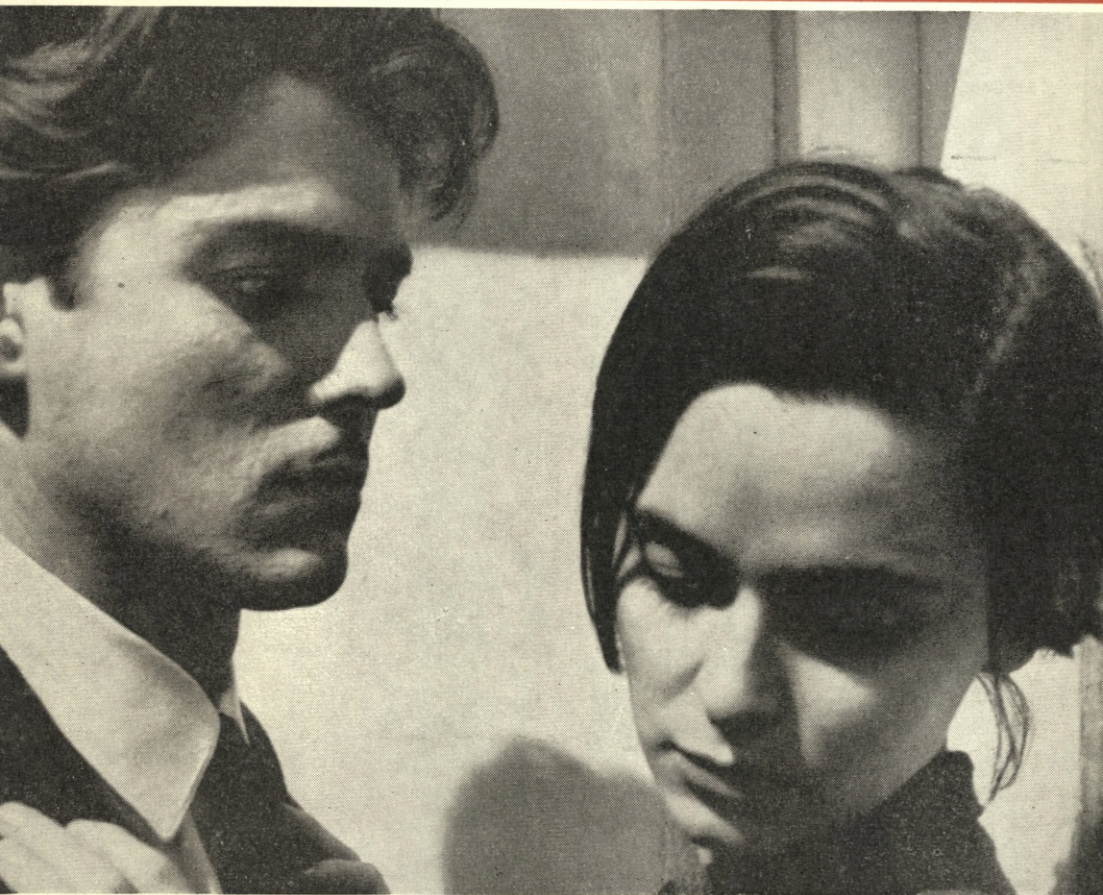


# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG DECEMBER 1957

31



Forsidebilledet: Jean Pierre Mocky og Lucia Bosé i Masellis „Gli Sbandati“.

Respekt for kunstneren .....	74
Nye billeder .....	75
Det søgende øje af Theodor Christensen .....	76
Et 27-årigt talent (Maselli) af Aito Mäkinen .....	78
Rejsesfilm-plager af Jørgen Stegelmann .....	82
Den franske kortfilm II af Jean Béranger .....	84
Pandora i København (Louise Brooks) af Vibeke Brodersen .....	88
Lærredets skribenter (Mauriac: „Petite Littérature du Cinéma“) af Ib Monty .....	91
Hvilken hukommelse! (Pearson: „Flashback“) af Poul Malmkjær .....	91
De gode gamle dage (Ringsted om „Glæden ved gamle Film“) af Erik Ulrichsen .....	92
<b>Film anmeldelser:</b>	
„Det uhyggelige Hus“ af Erik Ulrichsen .....	92
„Den eenogfyretyvende“ af Ib Monty .....	93
Fra Filmmuseets plakatsamling ....	95
Filmindex XXIX (Bodil Ipsen) ..	96

Ansvarshavende redaktør:

ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K, tlf. Minerva 2686. Ekspedition af medlemskort, adgangskort og „Kosmorama“ hverdage 9-17 (lørdag 9-13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12-15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag og torsdag 19-21. „Kosmorama“ koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan købes for 5 kr., anden og tredje årgang for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 3 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738. Årgangen går fra september til maj.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

## Respekt for kunstneren

I februar-nummeret glædede vi os over, at „Sammenslutningen af danske Filminstruktører“ var kommet til verden, og allerede nu kan det fastslås, at foreningen er en kæmpende organisation, der ikke blot arrangerer filmforevisninger og diskussionsmøder, hvor værdifuld denne side af sammenslutningens arbejde end kan være.

Vi lever jo i formatforvirringens epoke: normallærred, widescreen og cinemascop. Undertiden hænder det, at biografer foreviser en film i et andet format end det, instruktøren har beregnet filmen for. Dette er *unfair* over for kunstneren, og „Sammenslutningen af danske Filminstruktører“ er gået til felts mod sådanne vrangforevisninger. Man spørger instruktører af film, der kan ventes til Danmark, hvilket format filmene er optaget til og opfordrer medlemmerne til at rapportere eventuelle tilfælde af formatmisbrug. Om der kan gøres noget ad juridisk vej, står vel endnu ikke helt klart, men alene henstillinger og protester kan være effektive.

Det turde være indlysende, at kampen må føres strategisk fornuftigt, og at værdien af eventuelle protester er proportional med filmenes kunstneriske værdi.

\*

I sammenhæng med det fremdragne problem kan der være grund til at gøre opmærksom på et andet, som vist endnu ikke har optaget „Sammenslutningen af danske Filminstruktører“ så meget, men som er lige så vigtigt.

Af forskellige grunde beklippes udenlandske film ofte, når de udsendes i Danmark. Vi ser bort fra censurbeklipningerne, som er et problem for sig.

Kontrollen er her noget vanskeligere at foretage, end når det gælder formatmisbrug, men nogle ser dog på rejser i udlandet de originale udgaver og er i stand til at påvise „forkortelser“.

\*

Det er respekten for kunstneren — og dermed for filmkunsten — det gælder. For man viser filmkunstneren den samme agtelse og de samme hensyn, som man viser f. eks. forfatteren og komponisten, vil filmkunsten ikke i offentlighedens øjne blive indrangeret på linie med de andre kunstarter.



I Jacques Beckers nye film „Montparnasse 19“ spiller Gérard Philipe, der her ses til venstre, Modigliani. Til højre Lilli Palmer.

## NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

„Hecht-Hill-Lancaster Productions“ har engageret Robert Wise til at iscenesætte „Run Silent, Run Deep“ med Clark Gable, Burt Lancaster og Jack Warden i de ledende roller.

George Pal opholder sig for tiden i England, hvor han iscenesætter „Tom Thumb“. Blandt de medvirkende nævnes Russ Tamblyn, Alan Young og Peter Sellers.

Fra J. A. Bardems nye film „La Venganza“, hvis handling udspilles i Castilien under hvedebøsten. Fra venstre: Raf Vallone, Carmen Sevilla og Jorge Mistral.



I begyndelsen af 1958 skal Jean Anouilh iscenesætte „Mademoiselle Molière“ efter et manuskript af Roland Laudenbach og Anouilh selv. François Périer og Catherine Anouilh skal have hovedrollerne.

André Cayatte er færdig med manuskriptet til sin næste film, „La Nuit et le Jour“. „Franco-London Film“ og „S.N.E.G.“ producerer, og optagelserne skal begynde i januar 1958.

Henri Duvernois' roman „Maxime“ er af Henri Jeanson og Albert Valentin blevet bearbejdet for film. Henri Verneuil skal instruere bl. a. Michèle Morgan og Charles Boyer. Umiddelbart derefter skal Verneuil iscenesætte „L'Aigle et l'Enfant“ efter et manuskript af Jean Aurenche.

Bimal Roy, der for nylig har færdigklippet „Madhumati“, er begyndt at skrive et manuskript efter den bengalske forfatter Subodh Ghosh's roman „Sujata“. Den omhandler problemerne i en familie, hvor datteren bliver stillet over for at skulle dele forældrenes kærlighed med en adoptivdatter.

Mario Camerini er for „Rizzoli“, „Francinex“ og „Bavaria“ begyndt på „Vacanze a Ischia“ med Vittorio de Sica, Nadia Grey og Isabelle Corey.

Alfred Weidenmann har benyttet en pause mellem spillefilmene til at optage den anden film i en planlagt dokumentarfilm-trilogi. I 1953 modtog han en „Bundeskulturfilmpreis“ for den første, „Weg in die Freiheit“. Den anden film „Sonntags-Eltern“ beskæftiger sig med børnehjemsbørn og den utilstrækkelige kærlighed de modtager hos deres „søndagsforældre“. Den sidste film i trilogien, „Vorbestraft“, ventes færdig til næste år. Herbert Reinecker står for manuskripterne, og K. L. Ruppel fotograferer.





## DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

For mange år siden, da filmen kæmpede for sin kunstneriske frihed og uafhængighed, lå det den endnu unge kunststarts tilhængere stærkt på sinde at demonstrere filmens særpræg og selvstændighed. Den var *ikke*, hævdede vi, en afart af teatret, selvom mange blev ved med at påstå det. Den var *ikke* ukunstnerisk, fordi den var fotografi – selvom mange af billedkunstens kloge overlegent fremturede med dette postulat. I vor iver efter at holde de andre, protegerende kunstarter på afstand, gravede vi en teoretisk grøft mellem film og teater, som blev ikke så lidt større end den burde være! Sådan går det, når man står lidt usikkert på egne ben og derfor har umådeligt travlt med at vise, at man kan.

Jeg kan ikke lade være med at tænke på denne, forøvrigt ikke særligt fjerne fortid i filmens og filmkritikkens historie, når jeg læser Jørgen Andersens artikel om TV og filmen i sidste nummer af „Kosmorama“. Det lader til, at historien skal gentage sig – naturligvis med visse variationer. Nu er det fjernsynet som vil hævde sin selvstændighed og ikke for alt i verden vedgå arv og gæld. Derfor Jørgen Andersens utilfredshed med, at jeg kaldte fjernsynet bundfilmisk. Desværre går han ikke rigtigt ind på tankegangen i det korte afsnit af min artikel, som rørte ved fjernsynet. Jeg anførte bl. a., at længe før fjernsynet var filmen begyndt at arbejde intensivt, med en sluttet dramatik, i nærbilledstil. Endda meget længe før. Jeg skal nævne et eksempel, som naturlig-

vis er en undtagelse: Dreyers „Jeanne d'Arc“ virkede ved sin intensitet, opererede på de indre linier, søgte i dybden, ikke i bredden. Senere bredte tendensen sig til mindre eksperimenterende instruktører, og den var allerede godt indført i filmkunsten – dog langtfra dominerende – da fjernsynet slog igennem efter den anden verdenskrig. Men jeg skal gerne medgive, at først fjernsynsspillet – når det er bedst – har udnyttet den intensive stil. Fordi fjernsynet havde brug for den, fordi fjernsynet derigennem kunne skabe kunst af sine begrænsninger, som Jørgen Andersen med rette påpeger. Det var jo endelig også i denne forbindelse, at jeg fremdrog titler som „Marty“ og „Twelve Angry Men“.

Jørgen Andersen skriver i tilknytning til sin omtale af sidstnævnte film, at den „giver afkald på filmens flashbacks“. Der verserede engang en udbredt misforståelse, som gik ud på, at fordi filmen *kunne* springe i tid og rum, lige så galt den ville, så bestod det filmiske i, at den også gjorde det. Denne misforståelse skal naturligvis ikke lægges Jørgen Andersen til last – den hidrører fra filmens tidligste teoretikere. Men det er ligefuldt forkert, og det var denne fejltagelse, jeg prøvede på at rette ved at gå ind på den intensive udvikling i filmstilen, som *også* havde fundet sted – parallelt med den extensive spredt sig i tid og rum.

Så var der mit ironiske udfald – „med fjernsynet er vi sat tilbage ... til filmen i



svøb og markedstelt". Det mener Jørgen Andersens ikke, der er megen mening i, „alene af den grund at vor lydbevidsthed i dag, efter tonefilm og radio, er anderledes ..." Hvis han havde gjort sig den ulejlighed at citere slutningen af mit afsnit, kunne han have sparet polemikken. Der står nemlig: „At vi begynder forfra er desuden en sandhed med en forskel: Den nye start bliver foretaget efter 60 års filmfering“.

Det kunne være fristende at fortsætte med at debattere fjernsyn, men det kræver en artikel for sig. Kun vil jeg fremhæve, at jeg ikke kan være enig med *Paddy Chayefsky*, når han siger, at filmen er for intens til at behandle almindeligheden med dens ejendommeligt skjulte forgreninger. Det er jo netop det, neorealismen har gjort. Og dokumentarfilmen for den sags skyld også.

\*

Jeg modtog i anledning af artiklen om „Erotik for millioner“ et brev fra en af „Kosmorama“'s læsere. Da brevet ikke ønskedes offentliggjort, skal jeg ikke komme nærmere ind på det – endsige polemisere mod det. Men dens stærke kritiske tone fik mig til at tænke på, at min interesse for at fortolke *Poul Henningsens* og *Brusendorffs* bog ganske overskyggede nogle af de konklusioner, jeg kunne have draget. Det drejer sig om synspunkter, som jeg ved andre lejligheder har fremhævet stærkt, men som det også er på sin plads at minde om her. Det, der sker ved underholdningsfilmens forlorne erotik, dens camouflerede seksualitet, dens evige blanding af sex og vold, er en fornedrelse af mennesket. Det er menneskets værdighed, mennesket som menneske, der ustandselig krænkes af den kommercielle film. Og naturligvis ikke kun på det erotiske område, selvom det er meget iøjnefaldende her, fordi det her er den største samlede menneskegruppe, det går ud over. I sin fremstilling af erotik krænker underholdningsfilmen groft *kvindens* værdighed. Og kvinderne er dog rundt regnet halvdelen af os alle sammen. Underholdningsfilmen gør kvinden til et seksualobjekt, en attråværdig dukke, et stykke sensuel luksus – men et inferiørt individ, hvis intelligens skam ikke kan måle sig med mandens, og som trods al sin seksuelle

udfordren dog er ham underlegen, hjælpeløs uden ham. Det vås har både kvinder og mænd accepteret år ud og år ind i alverdens biografere.

Kvinderne er naturligvis ikke den eneste menneskegruppe, det er gået ud over, og det erotiske er ikke det eneste påskud til at fornede mennesket. Vi har gennem hele filmens historie været vidne til, hvordan underholdningsfilmen – fortrinsvis den amerikanske – har mishandlet farvede racer. Negrene har måttet holde for som komiske numre, kinesere og japanere som skurke. Med perfid systematik har filmene fastholdt en latterlig forestilling om den hvide races overlegenhed.

\*

Endnu mere håbløst ser det ud, når den seriøse, kunstnerisk bevidste film giver sig til at fornede mennesket. Ganske vist ud fra helt andre motiver. Man så det i *Fellinis* „La Strada“ og ser det igen i hans „Le Notti di Cabiria“, der endnu ikke har haft premiere herhjemme, men antagelig snart får det. Denne historie om en romersk prostitueret, som vil blive et nyt menneske, men ustandselig slås ned af omstændighederne og de andres onskab, levner os intet håb, ingen værdighed. Vi mennesker kan intet af os selv; alt skal vi have fra oven. Bliver vi ikke bønhort, så kan vi i al fald leve i Guds nåde, hvis vi tror. Hvad der sker, er Hans vilje.

Med al sin filmiske virtuositet, og trods *Giulietta Masinas* spil i hovedrollen, er det en uendelig deprimerende film.

Dette er naturligvis kun udtryk for en tendens i visse af vor tids religiøst prægede og samtidigt kunstnerisk alvorlige film. Dens diametrale modsætning møder man f. eks. i den japanske film „Ikiru“, som Museet for nylig viste. Her har livet både værdighed og styrke – til trods for at det er ved at ebbe ud, til trods for at hovedpersonen, der venter på at dø af kræft, har spildt hele sit tidligere liv som bureaukrat på et kontor. I denne fremragende film, som samtidig er en kras satire, virker hovedpersonen og perspektivet uendeligt livsbekræftende – ansigt til ansigt med døden.

Jeg længes efter humanitet i filmkunsten – i det mindste den del af den, som vil tage dette begreb alvorligt.

# ET 27-ÅRIGT TALENT

*Francesco  
Maselli*

AF AITO MÄKINEN

„Det er den første film af en instruktør, der endnu ikke er fyldt 30“ – det svar får man ofte i vore dage, når man spørger, hvem der har iscenesat en film, som man har fundet usædvanlig og fremragende. Man får det indtryk, at en hel generation er ved at træde i filmens tjeneste – en generation, for hvem filmen og specielt tonefilmen er den naturligste og mest nærliggende kunstart. Unge mennesker, der har annekteret denne komplicerede kunst i dens rene former, dens særegne synsmåde.

*Francesco Maselli* hører til denne nye generation. Han blev født i 1930 i Rom og har beskæftiget sig med film fra han var 16 år. Han startede med dokumentarfilm og manuskripter og skabte som 24-årig sin første lange spillefilm „Gli Sbandati“. I 1957 kom hans anden spillefilm „La donna del giorno“.

I kortfilmen „Bambini“ (1950) skildrer Maselli følsomt børnelege. I „Zona pericolosa“, der kom et par år senere, møder vi igen motivet fra „Bambini“, men nu er tonen en anden. Instruktøren har her noget presserende at

*En pause under optagelserne af „La donna del giorno“ (dagens kvinde). Man ser Haya Haravit, Serge Reggiani og til højre instruktøren, Francesco Maselli.*



udtrykke: han retter en anklage mod de moderne bysamfund, fordi de overlader børnenes opdragelse til gaderne, de kulørte hefter og de lokale biografer. Børnene får deres åndelige næring fra de sadistiske tegneserier og billige kriminalromaner, som de køber i kioskerne, avisernes mord- og krigssensationer afstumper deres følelsesliv, og idealerne finder de i kvarterets biograf. Børnenes leg er ikke længere leg, men en rå krig, og de vokser op til mennesker, der er i stand til at føre krig og til at begå de frygteligste forbrydelser uden at stille overflødige spørgsmål. Filmen er bygget som en montage af tegneseriebilleder og af billeder af børn, der sluger underlødige litteratur eller leger krigslege. Musikken leveres af trommer.

I Masellis nyeste film „La donna del giorno“ er heltinden et produkt af et dårligt miljø. I filmens begyndelse bliver hun fundet en regnvejrsdag ude på en landevej; hun hævder, at hun er blevet voldtaget. Det resulterer i, at hun bliver berømt, modtager gaver og får et job som mannequin. Hun gør, hvad hun kan, for at holde liv i sensationen. Hun går så vidt som til at skrive om sin oplevelse i et stort billedblad. Politiet er på jagt efter den skyldige, og den beskrivelse, pigen har givet af forbyrderen, viser sig at passe på en mistænkt familiefader. En journalist, der er indtaget i pigen, ser til sin sorg, hvor blændet hun er af offentlighedens søgelys, men det samme ser også en reklamemand, der forstår at udnytte det til sin egen fordel. Efter et besøg i pigens hjem og en samtale med hendes publicityjagende mor får den anklagede mands hustru mistanke om, at hele historien er opdigtet for at vække opmærksomhed. Pigebarnet afviser naturligvis først denne beskyldning, men da hun står over for sit endelige mål – en filmkontrakt – bryder hun sammen og løber ud på gaden. Filmen slutter med, at den anklagedes hustru holder den snøftende pige i sine arme og spørger sig selv, hvad hun bør foretage sig . . .

Disse to film vidner om en usædvanlig stærkt engageret interesse for nutidens vitale problemer. „Dagens Kvinde“ vil med djævelens vold og magt opnå berømmelse, og hun klamrer sig af alle kræfter til den opnåede publicity. Filmen er en bitter kommentar og en



Lucia Bosé og Goliarda Sapienza i „Gli Sbandati“  
(ordret: de spredte).



besk afsløring. Den er desværre ikke så kunstnerisk helstøbt som „Den farlige Zone“ eller som instruktørens første spillefilm „Gli Sbandati“. I „Dagens Kvinde“ vil han afsløre overfladiskheden i den verden, i hvis midte han selv lever, og det billede, han giver af film- og reklameverdenen er skarpt, men filmen er ikke blevet en fast helhed. Han forsøger at belyse problemet fra alt for mange sider, og de motiver og personer, der optager ham, bliver ikke fremstillet i rimelige proportioner. Men „Dagens Kvinde“ er selv i sin ikke helt vellykkede form foruroligende, og et dygtigt arbejde af en født filmmand. Situationerne og personerne er ridset sikkert op, og især nogle af scenerne

mellem den unge pige og hustruen er ladede med dramatisk kraft.

Masellis vægtigste film er imidlertid „Gli Sbandati“. Den er en af filmhistoriens mange bemærkelsesværdige debutfilm. Ikke noget fyrværkeri à la „Citizen Kane“, men et modent og afbalanceret værk. Filmen er beretningen om Andrea, der er 19 år gammel, da han møder sin første store kærlighed og sin måske sidste mulighed for at frigøre sig fra sin golde og stivnede tilværelse.

På et gods i nærheden af Milano lever under krigen en grevinde med sin søn og dennes to kammerater en beskyttet og afsondret tilværelse, der mest består af udflugter, måltider



*Haya Hararit som hustruen og Virna Lisi som „Dagens Kvinde“ i „La donna del giorno“.*

og – som aftenadspredelse – snobbede samtaler. Andrea trodser en ordre fra sin mor og går under et besøg i byen ind på at indkvartere nogle flygtninge i en af godsets sidebygninger – to kvinder, en gammel mand og nogle børn; de er alle flygtet under bombardementerne i Milano. Andrea forelsker sig lidt efter lidt i den unge kvinde, der imidlertid ikke er særlig smigret over den unge greves interesse. I det mindste giver hun ikke efter for ham uden betingelser. Mens grevinden er på besøg i Milano, trodser Andrea atter hendes ordre og skjuler nogle italienske soldater, der er undsluppet fra et tysk fangetog i nærheden. Han beviser gennem denne handling sin dybe interesse og sympati for mennesker, der handler spontant, uden beregning. På grund af faren for tyskerens repressalier er det tilrådeligt, at Andrea følger partisanerne og sin elskede op i bjergene, men netop som de er ved at flygte fra godset, vender grevinden tilbage i selskab med en tysk officer. Hun bønfalder sønnen om at blive hos sig – han er hendes eneste beskytter og sin slægts repræsentant. Hun får Andrea til at vakle. Og han har ikke styrke nok til at tage det afgørende skridt, til at stille sig på kærlighedens og det aktive livs side.

Instruktøren har med beundringsværdig sikkerhed truffet atmosfæren i det faldefærdige Italien og givet udtryk for det smertefulde i den unge mands personlige tragedie. „Gli Sbandati“ forekommer næsten en selvbiografisk nøgelfilm, men er det dog næppe. Handlingen udspilles i 1944, og den gang var Maselli meget yngre, hvor „umådeligt tidligt moden“ han end var (udtrykket er hans eget). Det eventuelt selvbiografiske element i beretningen kan snarere vedrøre forfatteren til den originale historie – den ene af filmens tre manuskriptforfattere, *Prando Visconti*, der stammer fra Milano. De to andre manuskriptforfattere var Maselli selv og *Aggeo Saviolo*.

Stilistisk er begge Masellis lange film omhyggeligt udarbejdede, men billedkompositionerne i „Gli Sbandati“ er ligefrem forbløffende fint valgte, og atmosfæren i hvert enkelt billede er helt ægte: de mange modlysbilleder, den sensommerdisede solnedgang ved floden som baggrund for kærlighedsscenen, lervejen der er opløst af støvregnen i slutscenen. Det er ikke vanskeligt at se, hvem der har været Masellis læremestre – han fortæller selv, at inden-

dørsbillederne hos de evakuerede og den måde, hvorpå han har fotograferet *Lucia Bosé*, er inspireret af „La terra trema“, og at han anser *Visconti* for at være vor tids største instruktør. Ligeledes har han hentet impulser hos *Michelangelo Antonioni* – Maselli har ligesom instruktøren af den betagende barneskildring „Amici per la pelle“, *Franco Rossi*, arbejdet sammen med Antonioni. Maselli var for eksempel med til at skrive manuskriptet til „La signora senza camelia“ (1953). Det engagement, der i høj grad præger Masellis film, er sikkert blevet styrket under hans samarbejde med *Zavattini*. Han var dennes assistent under forarbejdet med „Caterina“ – den ene af episoderne i „Amore in Città“ (1953), der består af seks episoder med hver sin instruktør. Slutningsscenen i „Gli Sbandati“ bringer de afsluttende billeder i *Rossellinis* „Païsa“ i erindring. Men det vigtigste er, at Masellis filmiske talent er af en sådan rang, at der ikke er tale om plagiater, men om selvstændig skaben på grundlag af impulser.

I de sidste år har Maselli arbejdet i nært samarbejde med sin hustru *Goliarda Sapienza*. Hun deltog i arbejdet med „Zona pericolosa“, og i „Gli Sbandati“ spiller hun den evakuerede kvinde, som har mistet sin mand ved et bombardement, og som en nat under et luftangreb bryder ud i hjerteskræende gråd. Hustruens rolle i „La donna del giorno“ var oprindelig tiltænkt *Goliarda Sapienza*, men producentens kommercielle hensyn bevirkede, at den meget særprægede kandidat til rollen blev skubbet i baggrunden. I stedet blev rollen givet til *Haya Hararit*.

Maselli blev på biennalen i 1955 præmieret for sin iscenesættelse af filmen, og i Karlovy Vary fik han 1957 tildelt „prisen for en ung filmmands indsats“, men det har ikke desto mindre været vanskeligt for ham at fortsætte. Ingen af hans film har været store publikumssuccesser i Italien, og han har endnu ikke fået en producent til at interessere sig for sine planer (han har tre ideer). Han har i virkeligheden ikke arbejdet med film i et helt år, for „La donna del giorno“ blev færdig allerede i 1956, skønt den først fik premiere i år. Og alligevel er Maselli ubestridelig en af de mest talentfulde af Italiens unge instruktører. En instruktør, som målbevidst bygger på den italienske efterkrigsfilms bedste traditioner.

# REJSEFILM-PLAGER *af Jørgen Stegelmann*

Takket være en akavet helligdagslovgivning gives der som bekendt her i landet tidspunkter, på hvilke det røde lys er tændt for film fra det almindelige repertoire, medens der på de samme tider er fri bane for blandt andet de såkaldte rejsefilm. Det er ofte og med fuld ret blevet påpeget, hvor fattig på konsekvens og logik denne sondring er; den går groft sagt ud fra, at kunst må rationeres, medens der altid kan blive tid til det, der foregiver at være oplysning og belæring – kvaliteten tager man ikke i betragtning. Det må stadig være en gåde, hvorledes man så afgjort formår at sigte oplysning fra kunst – hvor tåbeligt, at man en søndag allerede tidligt kan komme til at overvære underlødige udflugter med amatørerne som fremmedfører, medens man pænt må vente til kl. 16 på, at der blændes op for de lodige film, som det almindelige repertoire som regel kan byde på.

Måske ligger den tanke gemt i bestemmelsen, at der for eksempel om søndagen for kl. 16 kun må vises *kedelige* film; det går ikke an at underholde og fornøje, men ud fra en ærkebanal tankegang tror man det rigtigere at skænke lidt belæring ud, eftersom den slags enten må formodes at være lidet oplivende – den gamle skoledrengementalitet dukker op hos lovgiverne – eller også så lidt tiltrækkende, at kun et fåtal kan ventes at ville møde op, når en af de professionelle turister viser billeder fra den seneste rejse. Det hører da også til en ufravigelig bestemmelse ved forevisning af rejsefilm, at de ledsages af foredrag; den hyppigt anvendte pegepind er ikke direkte påbudt, men dens tilstedeværelse føles helt i pagt med lovens ånd.

Men rejsefilm har i de sidste år vundet sig et stort og – synes man – altfor let taknemmeligt publikum. Man kan vel uden større besvær filosofere sig frem til, hvorfor disse film søges i stadigt stigende grad: tekniske fremskridt gør det også muligt for lægmand at optage billeder, der vel undertiden kan stå mål med den helbefarne fotografers, man lokker ved at appellere til tilskuernes sans for det mystiske, det farvestrålende, det eksotiske – og der spilles i første række på, at folk efterhånden selv er be-

rejste og derfor gerne kommer for at se de kendte steder igen – man behøver blot én gang lytte til et rejsefilmpublikum for at lære dette genkendelsens søde gisp at kende.

En del kommer vel også for at lade sig belære, for at suge nye indtryk til sig og for – som det hedder – at kunne bringe noget med hjem. At man næsten altid kun opvartes med oplysninger af en type, der ikke kan virke overraskende på den, som husker blot en anelse af sin barndoms undervisning, er så en anden sag; man er dog blevet undervist, ikke blot underholdt, og dermed føler vist mange sig beriget.

Men man må undre sig over, med hvor liden kræsenhed publikum sluger til sig – man forbløffes over, at så mange klichéer og så mange ligegyldigheder uden tøven accepteres, ja, man begriber ikke, at tilskuerne ved en rejsefilm ofte ligefrem synes at nyde netop det absolut trivielle. Vil rejsefilmernes publikum kun godtage trivialiteter, og ville det måske protestere, hvis det traditionelle skema blev lagt til side?

Det er jo nemlig sådan, at det store gros af rejsefilm tilrettelægges skematisk og ikke tør fravige en gennemført brug af de gamle travere. Her tales naturligvis ikke om typens undtagelser, om glimrende dokumentarfilm, der med hjerte og sind fordyber sig i et fremmedartet milieu. Det er jo ikke i princippet, at rejsefilmene er så forkastelige; *Flaberty*, *Sucksdorff*, *Basil Wright* – for blot at nævne nogle – har rejst, ladet sig berige og bragt deres oplevelser videre til os i film af en ganske anden kvalitet end den jævne rejsefilm. For dem var det fortærskede noget, som for enhver pris måtte undgås, ligeså det falsk eksotiske, det billigt magiske. For dem var overfladiskhed en forbrydelse, ro og fordybelse en pligt. Det turde derfor være indlysende, at disse kunstneres film ikke kan være inkluderede, når standard-rejsefilmen angribes. Ingen af de i det følgende nævnte skavanker hæfter ved film som „Louisiana Story“, „Vinden og Floeden“, „Song of Ceylon“.

Til gengæld plager de søndagens gængse turistfilm afgørende. Og hovedskavanken hedder tempo, det forcerede japperi, der nødvendig-



vis må spænde ben for enhver form for grundighed og indsigt. En rejsefilm indledes almindeligvis med et landkort, hvorpå turen er indtegnet, for at der dermed hurtigst muligt kan være ført bevis for globetrotterens flid. Enhver tilskuer med blik for, hvad der naturligvis må følge efter, burde straks forlade salen – en tur gennem det pågældende land på en lille times tid! Så startes der da på en susende rundfart, fra kyst til kyst, fra by til by; glimtvist, sporadisk, sjusket lægges en fremmed kultur frem for vore øjne. Intet gøres til genstand for nærmere behandling – jo, måske en folkefest kan slumpe sig til bare et par minutter, men straks efter går det hastigt videre. Pudsigst virker dette fjollede hastværk, når rejseføreren oppe ved lærredet ikke selv formår at følge med, men endnu er i fuld gang med at fortælle om det foregående glimt, medens billederne hopper videre, utålmodigt og meningsløst. En enkelt gang har vel danske rejsefilmfotografer vovet at sætte tempoet ned,

*Fra en rejsefilm. Søde piger i nationaldrægter kan man godt få nok af.*



men hvor det var gjort bedst, i Rostells „Faru Makubwa“, drejede det sig da også om dyrebilleder. Safarifilmen synes at have bedre kår end turistfilmen, der besøger fremmede lande og folk.

Rejsefilmen anvender normalt en række klischeer. Gammeldags geografibøger hånes tit for at bruge faste unuancerede karakteristikker af fremmede landes befolkning; rejsefilmene har imidlertid ikke fattet kritikken, men serverer gerne flovser om folketyper og temperamenter. De henkastede nærbilleder, som skal give os indtryk af landets beboere, samler sig om flotte ynglinge, dekorative oldinge, kønne piger eller rørende småbørn, og billederne ledsages af bemærkninger som „Se denne unge mand, han var rigtignok skummel og vred“, „Her er en gammel kone, et pragtfuldt ansigt, hun solgte min kone en kam uden tænder“ og „Se, er han/hun ikke bedårende“. Hvorpå salen stønner, ikke af lede, men af betagelse.

Til turistfilmenes faste træk hører også udnyttelsen af det eksotiske, der hyppigst anskues fra dets farvestrålende side, men kun særdeles sjældent appellerer til fotografen som andet end ren fotograf. Palmer, templer, pagoder, knækkede søjler, vulkaner – alt bliver man præsenteret for, men igen kun i glimt. Og på samme linie ligger det, at magi og mystik kun dyrkes for deres udvendige attraktioners skyld. Vi ser og vi ser, men vi kommer aldrig nogen sinde bagom og lærer at forstå. Man kommer uvilkårligt til at tænke på offer-scenen i „Song of Ceylon“; hvilken afgrund mellem denne films omhyggelige fordybelse og turistfilmens uanstændige nysgerrighed.

Turistfilmen arbejder desuden ofte meget sensationalistisk, snager med uforstilt fornøjelse i bestialitet og grumhed. Den kan gøre det mere uforstyrret og med større udsigt til at undgå anklager for spekulation end spillefilmen – den underviser jo. Men til tider mærkes en anden hensigt stærkere, og forstemmelsen øges.

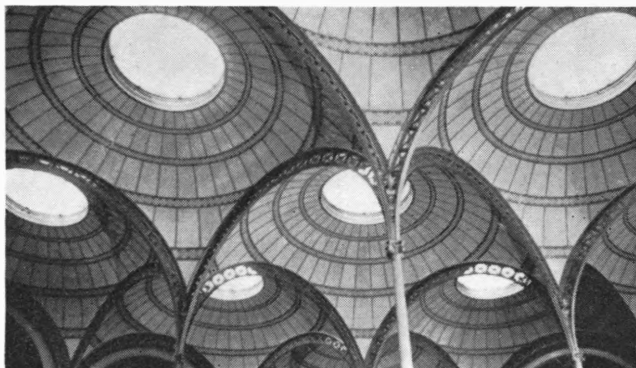
Der er flere skavanker at liste op, mange flere. Unøjagtighed såvel filmisk som i de historiske og geografiske oplysninger, grove generalisationer, når det gælder at karakterisere landenes udvikling, flov og fad humor i de ledsagende foredrag, planløshed ved tilrettelæggningen af det musikalske akkompagnement. Men hovedskavankerne er og bliver overfladiskhed og sjuskeri.

Det er blevet nævnt, at turistfilmene har deres publikum, et ikke særlig lille et endda. Men måske sidder der kun så mange ved søndagens rejsefilm, fordi de „rigtige“ film endnu ikke spilles. Lige kår for alle typer film ville kunne oplære mysteriet.

# DEN *franske* KORTFILM

AF JEAN BÉRANGER

II. Efter 1944



Alain Resnais: „Toute la mémoire du monde“.

Ikke så snart var den tyske besættelse hævet, før filmindustrien kunne lægge den politiske mundkurv. Og den første betydelige kortfilm i 1944 var „Le film de la Libération de Paris“, der i hemmelighed var blevet planlagt af de franske ugerevy-fotografer fra det øjeblik nyheden om de allieredes invasion i Normandie nåede frem, og som i hast blev optaget i fire hjørner af byen blandt frihedskæmperne på barrikaderne og general Leclercs første pansertropper.

Systemet med een spillefilm + kortfilm, der var blevet indført under besættelsen, havde vist sig effektivt, og der var derfor ikke nogen grund til at afskaffe det. Indtægten til kortfilmproducenterne blev dog reduceret til 1 %. Det forhindrede imidlertid ikke den nye generation i at følge i forgængernes spor og på en endnu bredere front at føre deres indsats videre. Fra regeringens side indså man den internationale kulturelle værdi, som mange kortfilm repræsenterede, og der blev vedtaget en lov, hvorefter alle producenter modtog en statsstøtte på 1 % af indtægten fra hele det program kortfilmen var en del af. At dette var en tåbelig idé fik man hurtigt bevis for. En fremragende kortfilm, der blev præsenteret sammen med en tredierangs spillefilm, opnåede kun et minimalt tilskud, og omvendt: hvis en middel­mædig kortfilm blev sat sammen med en kassesukces, modtog den en økonomisk opmuntring på flere millioner francs. Således indbragte en sjusket kortfilm, der blev vist foran „Don Camillos lille verden“, en helt urimelig stor fortjeneste. For at bøde på sådanne uretfærdigheder indførtes „la prime à la qualité“, en særlig præmie for kunstnerisk lodighed, som stadig eksisterer, og uddeles hvert år af en dommerkomité, der er sammensat af fremstående filmfolk, forfattere og kunstnere. Komiteen

gennemser det forløbne års samlede kortfilmproduktion og tildeler priser på et beløb mellem 8.500.000 frs. og nogle få hundrede tusind frs. til de film, der forekommer mest fortjenstfulde. I 1956 præmierede komiteen 81 film af 283 med et samlet beløb på 161.500.000 frs., og af de 168 producenter, der deltog i konkurrencen, fik de 60 præmier.

Udsigten til disse præmier gør, at producenterne har interesse i udelukkende at producere kvalitetsfilm og at anvende de mest kvalificerede teknikere.

I følge statistikker fra „Centre national du cinéma“ beløb kortfilmproduktionens samlede udgifter i 1956 sig til 1150 millioner frs. (248 kommercielle film, 28 ikke-kommercielle). Det vil altså sige gennemsnitlig omkring 4.100.000 frs. pr. film. I realiteten forholder det sig dog således, at visse kortfilm er blevet optaget for kun 2 mill. frs., mens andre når helt op på 10–15 mill. frs. Da farver og Cinemascope i højere og højere grad bliver taget i brug, vil produktionsomkostningerne stige mere og mere.

Min generation startede helt privat for sin egen fornøjelse med 16 mm film. *Alain Resnais'* første forsøg var småfilmene „Van Gogh“ (1948) og „Gauguin“ (1949), i hvilke han fotograferede reproduktioner af de to maleres værker. Reproduktionerne anbragte han rundt omkring i sit værelse, og han belyste dem med stærke projektører. Producenten *Pierre Braunberger* fik disse to film at se og lod dem overføre til 35 mm. Noget lignende hændte *Marcel Gibaud*, der iscenesatte de to nydelige oplysningsfilm „L'histoire du bâton à travers les âges“ (1947) og „Les tramways de Versailles“ (1948). *Alexandre Astruc* optog sammen med nogle venner fra eksistentialist-kældrene i St. Germain de Près (bl. a. *Juliette*

Greco og dekorationsmaleren *Christian Bérard*) „Aller-retour“ (1948) og „Ulysse“ (1949), før han i 1951 gik over til professionalismen med „Le rideau cramoisi“, en halvlang spillefilm efter en novelle af *Barbey d'Aurevilly* med *Anouk Aimée* og *Jean-Claude Pascal*. Selveste *Jean Cocteau* dyrkede private eksperimenter af denne art og optog „Coriolan“ (1949) – med *Jean Marais* – og „Santo-Sospir“ (1951), begge i 16 mm. Og – hvis jeg må fortælle lidt om de kortfilm, jeg kender bedst: mine egne – jeg startede i 16 mm med to emner, som det er vanskeligt at beskæftige sig med kommercielt: erotomani hos en hemmet kvinde („Elisabeth“, 1946) og homoseksualitet („Lafcadio“, 1948). Til min store overraskelse blev disse to film købt af en amerikansk filmklub, der påtog sig at udleje dem til en række andre klubber og til universiteterne. Efter at være gået over til 35 mm forsøgte jeg mig med en række af de mange muligheder, som den professionelle kortfilm ejer. Jeg filmede berømte arkitektoniske værker, „La cathédrale“ (1948) om Notre-Dame i Chartres og efter nogle digte af *Charles Péguy*, „Versailles et ses fantômes“ (1949) og „Le Palais Royal“ (1951) og forsøgte at finde spor af den ånd, der havde besjælet arkitekterne og dem, der havde levet der (i „Le Palais Royal“ lykkedes det mig at filme *Colette* sammen med *Jean Cocteau* kort før hendes død). Jeg forsøgte mig endvidere med komiske sketches, for eksempel „Mic-Mac“ (1951) med pantomimikeren *Marcel Marceau*, og „Les filles d'Ève“ (1955) efter *La Bruyères* essay om kvinderne fra hans „Caractères“, der fuldstændig er i modstrid med det moderne syn på kvinden. Derefter optog jeg ligesom *Astruc* en halvlang spillefilm, „La double Méprise“ (1953) efter en novelle af *Mérimée*. Blandt de medvirkende var *Véra Norman* og *Christian Marquand*. Jeg mener imidlertid, at den psykologiske intrige i modsætning til de komiske emner egner sig langt bedre for normallængden end for kortfilmens begrænsede rammer.

Resnais' succes med „Van Gogh“ medførte en strøm af film om malere, der blev skildret gennem deres værker; „Les charmes de l'existence“ (1949) af *Grémillon* og *Pierre Kast* om de akademiske malere fra *la Belle Époque*, *Pierre Kast*s „Les dames du Louvre“ (1951) og „Les désastres de la guerre“ efter *Goya* (1951), *William Noviks* „Images médiévales“ (1949) og „La route des Épices“ om Marco Polos rejser i Asien – begge i technicolor og i de samme farvetoner, som man finder i de gamle bønnebøger – „Braque“ (1950) af *André Bureau*, og *Jean Auvels* „Les fêtes galantes“ (1950) om *Watteau*. *Lucot* fortsatte

stilen fra „Rodin“ i sin „Bourdelle“ (1949). Arkitekturen blev gjort til genstand for nye fortolkninger i film som „Combours, visage de pierre“ (1949) af *Jacques de Casembroot* (efter *Chateaubriand*), „Vézelay“ (1951) og „Notre-Dame de Paris“ (1956) af *Pierre Zimmer*, en son af dramatikeren *Bernard Zimmer*.

I „Le Bateau Ivre“ (1950), der anvendte *Jean-Louis Barraults* stemme, forsøgte *Chauvel* i billeder at gengive skønheden i *Rimbauds* vers:

„plus léger qu'un bouchon,  
j'ai dansé sur les flots“

og han fortsatte ad denne vej med *Tristan Corbières* digte i „Les Amours Jaunes“. Allerede i 1945 havde *Eli Lotar* forsøgt sig i denne genre med „Aubervilliers“, der var inspireret af et digt af *Jacques Prévert*.

*Jean Mitry* forsøgte at give visuelt udtryk for *Honeggers* musik i „Pacific 231“ (1948) og for *Debussys* i „Images pour Debussy“ (1951). I 1955 optog han efter de samme principper en „Symphonie mécanique“.

Også fortidens begivenheder og personligheder blev behandlet i kortfilm: „Naissance du cinéma“ (1946) af *Roger Leenhardt*, „Pasteur“ (1947) af *Rouquier* og *Painlevé*, „Le grand Méliès“ (1952) og „Monsieur et Madame Curie“ (1954) af *Georges Franju*. Man fortsatte ligeledes med skildringer af store sattedaglige tilværelse: „Matisse“ (1945) af *François Campeaux*, „Colette“ (1950) af *Yannick Bellon*, „Aux frontières de l'homme“ (1952) af *Nicole Védès* om biologen *Jean Rostand*, og „François Mauriac“ (1955) af *Leenhardt*.

*Ichac* fortsatte med sine ekspeditionsfilm: „Padiac, rivièrre de la nuit“ (1948), „Grønland“ (1949), „Himalaya“ (1950), „Victoire sur l'Annapurna“ (1953). Genren blev fornyet, da *Jacques-Yves Cousteau* dykkede ned på havets bund med kameraet og åbenbarede den ukendte skønhed i den undersøiske dyre- og planteverden: „Par 18 mètres de fond“ og „Épaves“ (1945), „Paysages du silence“ (1947), „Autour d'un récif“ (1948), „Dauphins et Cétacés“ (1949), „Carnet de plongée“ (1950), „Un musée dans la mer“ (1954). Disse farveprægtige fiskebatter blev hurtigt suppleret med en anden slags poetiske eventyr, *Albert Lamorisses* „Bim, le petit âne“ (1949), „Crin blanc“ (1951) og „Le ballon rouge“ (1955), i hvilke de vigtigste roller blev spillet af børn, og med visuelle symfonier af en skønhed på højde med de smukkeste kompositioner og kamerabevægelser hos *Orson Welles*: „Vente aux enchères“ (1948) af *Jean Mous-selle*.

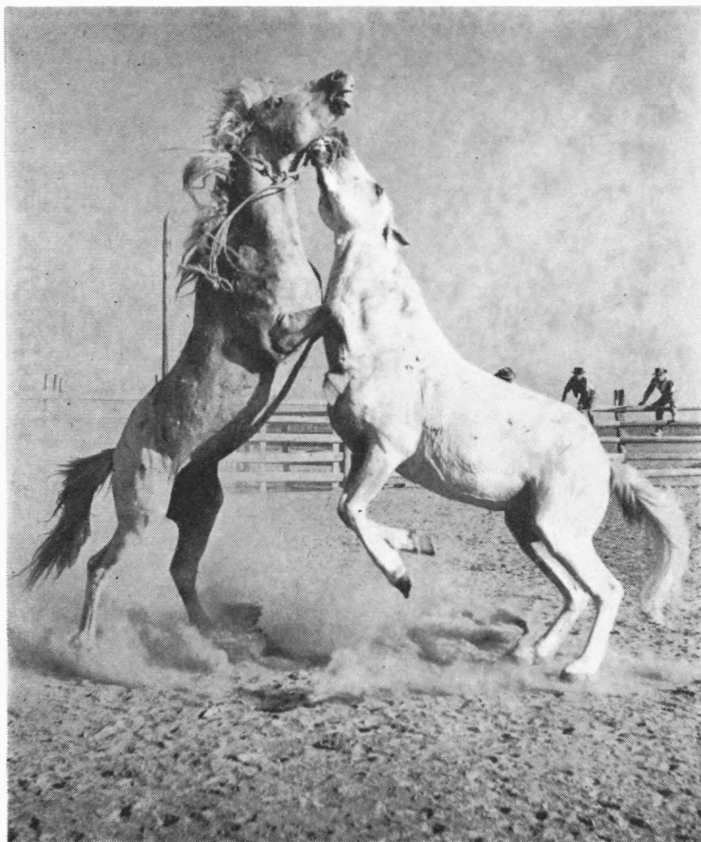


I denne periode udsendte *Grimault* flere nye charmerende tegnefilm: „Le voleur de paratonnerre“ (1946), „La flûte magique“ (1946) og to ret frie eventyrfilmatiseringer efter *H. C. Andersen*: „Le petit soldat“ (1947) og „La bergère et le ramoneur“ (1948-52). Hans film nåede lidt efter lidt op på fuld spillefilmlængde.

Parodien fik en habil dyrker i *Paul Paviot*, som bidende ironiserede over westernstilen i „Terreur en Oklahoma“ (1950), over gangsterfilmen i „Chicago Digest ou: du sang dans la sciure“ (1951) og over rædselsfilmen i „Torticola contre Frankensberg“ (1951), og i „Pantomime“ (1954) og „Un jardin public“ (1955) udnyttede han – ligesom jeg havde gjort det – *Marcel Marceaus* talent filmisk. I „24 heures de la vie d'un clown“ (1945) viste *Jean-Pierre Melville* os vrangsidens af klovnenes tilværelse. Angstdramat fandt kun en enkelt tilhænger, *Dr. Pierre Thévenard*,

som i „Lueur“ (1946) fulgte en fanges flugt gennem labyrinter af gange og kældre. *Thévenards* speciale var forøvrigt den kirurgiske film („Endarteriectomie désoblitérante“, 1949, „Apocalypse extra-faciale“, 1950, „La glande thyroïde“, 1953, „Artériographie“, 1954).

De traditionelle rammer sprængtes overalt. Man kastede sig over eksperimenter af alle slags. „Désordre“ (1949) af *Jacques Baratier* søgte at indfange – og hudflette – den eksalterede intellektuelle atmosfære i *St. Germain des Prés*: „Café de Flore“, nætterne i „Rose Rouge“, jazzentusiasternes, der hopper omkring i „Vieux Colombier“'s kælder til tonerne af *Claude Luters* klarinet, de lesbiske piger i røde bukser, den romantiske stemning på den lille *Place de Furstemberg*. I „Paris la nuit“ (1955) fortæller *Baratier* ikke blot om et enkelt kvarter, men om hele byen. I samarbejde med *François Chalais* lod *Pierre Kast* sig inspirere af en række definitioner i *Larousse* til „Je



*Albert Lamorisses*  
„Crim blanc“, der her-  
hjemme fik premiere  
i Grand Teatret.

sème à tous vents" (1952). Sammen med *France Roche* angreb han i „La chasse à l'homme" (1952) de kvindelige erotiske jagtmetoder og i „A nous deux, Paris!" (1952) en Rastignacs stræben efter at hævde sig i byens kunstneriske kredse efter at være kommet ind fra provinsen. I Franjus „Le sang des bêtes" overværer man et frygteligt blodbad i et slagtehus og bliver mindet om, at mennesket må dræbe for at ernære sig. Synet af en hest, der styrter til jorden, kalve, der bliver slået for panden, køer og får, der med øjnene bønfalder deres bødler om nåde, før de ubarmhjertigt får skåret halsen over, vækker en afsky, der næsten kan sammenlignes med den, vi føler ved krigsforbrydelserne, og gør tilskueren skamfuld over at være nødt til at acceptere disse mord på forsvarslose skabninger. I „Hôtel des Invalides" (1952) fordømmer Franju i samme „antikontormistiske" ånd krigens skændsler ved at lade resterne af fortidens forfængelige militære *gloire* passere revy. Hans stærke sociale følelse kommer frem i „En passant par la Lorraine" (1950), hvori han skildrer livet i et stålværk, og i „Poussières" (1954) om den forgiftede luft i mange fabrikker.

Rouquier fortsætter med sine film om kunst og håndværk („Le chaudronnier", 1949), men beskæftiger sig også med proletariatet: „Le sel de la terre" (1950). Yannick Bellon skildrer i „Goëmons" (1946) dem, der ernærer sig ved at indsamle tang ved kysterne. *Robert Menegoz* optager en reportagefilm – der bliver forbudt – om en strejke („Vivent les dockers", 1950) og kommer igen det følgende år med en skildring i samme ånd af revolterne i 1848 – „La Commune" – en montage af gamle stik. „À l'aube d'un monde" (1955) af René Lucot (kommentar af Cocteau) fører os ind i den første franske atomstation og profeterer, at guldalderen er ved at nærme sig for hele menneskeheden, såfremt menneskene er kloge nok til at anvende disse forbløffende kraftkilder konstruktivt.

„Guernica" (1949) af Resnais var mere end blot en kunsthilm. Med udgangspunkt i Picassos berømte fresko om den spanske borgerkrig tog filmen voldsomt afstand fra terrorhandlinger mod civilbefolkningen. I samarbejde med *Chris Marker* iscenesatte Resnais derefter „Les statues meurent aussi" (1952), en hyldest til den renhed, der præger negerkunsten, før den fordærves ved kontakt med de hvide. Filmen blev naturligvis på grund af sin brændende aktualitet boycottet af alle dem, der havde dårlig samvittighed. I „Nuit et Brouillard" (1955) gik Resnais endnu videre i sin idealisme. Under en pilgrimsfærd til de steder, hvor nazisternes koncentrationslejre lå, ad-

varer han ved hjælp af en rystende dokumentation os alle mod den stadig truende mulighed for gentagelse af disse rædsler – sammesteds eller andetsteds – og mod de irrationelle kræfter der ikke blot findes i de andres underbevidsthed, men hos os alle. I „Toute la mémoire du monde" (1956) udsiftede han sin i øvrigt meget dygtige montage teknik med en lige så sikker anvendelse af *travellings*. I een næsten uafbrudt bevægelse førte kameraet os gennem de mangfoldige sale i „La Bibliothèque Nationale", i hvilke hele den menneskelige viden er koncentreret – den viden, der afskys af tyrannerne, fordi den gemmer muligheden i sig for den altfavende erkendelse. *Chris Marker* berusede sig i „Dimanche à Pékin" (1956) i en kinesisk festdags symfoniske opbud af dragere, fyrværkeri og barnesmil.

Interessen for kortfilmen skyldes ikke mindst, at den – om jeg så må sige – kan glide over i langfilmen. Det er betydningsfuldt i den forbindelse, at der siden 1944 har været produceret en række film af fuld længde, hvis måde at behandle emnerne på tidligere ikke ville være blevet accepteret inden for kortfilmens rammer, når man ser bort fra undtagelser som „Voyage au Congo" (1926) af *Marc Allégret*, „La croisière noire" (1926) og „La croisière jaune" (1934) af *Léon Poirier*. Blandt de nye film af denne art er for eksempel „Farrébiq ou les 4 Saisons" (1946) af Rouquier – en historie om en gård og en bondefamilie – „Paris 1900" (1946) af Nicole Védres, en montage af gamle ugerevyer fra *la Belle Époque*, „La vie commence demain" (1949), ligeledes af Nicole Védres – en række besøg hos personligheder som *Jean Rostand*, *Picasso*, *Sartre*, *André Gide* og arkitekten *Le Corbusier* – „La course des taureaux" (1951) af Pierre Braunberger og *Myriam* – en montage af gamle optagelser af tyrefægtninger – „Avec André Gide" (1951) af *Marc Allégret*, „Le monde du Silence" (1955) af *Cocteau* – endnu en ekspedition til havets bund, men længere end hans tidligere film – og „Picasso" (1956) af *H.-G. Clouzot*.

En række af kortfilminstruktørerne er gået ind i spillefilmproduktionen: *Astruc* er efter „Les mauvais rencontres" (1955) ved at optage sin anden spillefilm „Une vie" – efter en roman af *Maupassant* – med *Maria Schell* og *Christian Marquand*. *Pierre Kast* er netop færdig med en 2.500 meter lang spillefilm, „Un amour de poche" med *Jean Marais* og *Agnès Laurent*. *Leenhardt* gik så tidligt som i 1947 ind i spillefilmproduktionen med „Dernières vacances" og *Lucot* gjorde det samme i 1948 med „Les dieux du dimanche" – en film om et fodboldhold.

# P \* A \* N \* D \* O \* R \* A

## i København

AF VIBEKE BRODERSEN

Louise Brooks – en af Amerikas smukkeste og mest særprægede stjerner fra tyverne, hvis navn dog først blev verdensberømt efter at hun havde spillet hovedrollerne i to af *G. W. Pabsts* stumfilm „Die Büchse der Pandora“ og „Tagebuch einer Verlorenen“ – besøgte for nylig København. Hun er på sin første Europarejse siden 1930, da hun vendte tilbage til USA efter indspilningen af „Prix de Beauté“ i Paris. Hendes tre europæiske film har alle været vist af Det Danske Filmmuseum, men få husker hende i øvrigt i dag, for hendes karriere var kort og ejendommelig. Dog kan man ved gensynet med hendes film i dag konstatere, at hun er en af de få kvindelige stumfilmstjerner, der stadig virker erotisk tiltrækkende, og som besidder en moderne, eller måske snarere tidløs friskhed og charme. Det er så meget mere slående, som hun står som det typiske kvinde-ideal fra tyverne – drenget skikkelse, sort skinnende pandehår over et par mørke øjne, der forener barnlig pigelighed med en gnistrende farlighed. Under Pabsts instruktion fyldte hun til fuldkommenhed rollerne som Lulu, der fører mændene i fordærv i *Wedekind*-filmatiseringen „Die Büchse der Pandora“, og som apotekerdatteren i „Tagebuch einer Verlorenen“, der bliver forført og sendt på en opdragelsesanstalt, men flygter til et bordel.

Louise Brooks opgiver uopfordret sin alder til 51. Hun er smuk, taler og ler meget. Under vor samtale sad hun ikke stille mange minutter ad gangen, og hun opførte i hotelværelset små scener til belysning af, hvad hun fortalte.

Louise Brooks vil på sin rejse opsøge Pabst for at udtrykke sin begejstring for de to af hans film, hun medvirkede i. Hun har først set dem for et årstid siden på filmmuseet i George Eastman House i Rochester.

– De har ikke haft forbindelse med Pabst, siden De forlod Tyskland i 1929?

– Jo, vi har mødt hinanden nogle gange, når han har været på besøg i USA, men jeg



Louise Brooks fotograferet for nylig på Filmmuseet.

var ikke ved disse møder i stand til at udtale mig om „Pandora“ og „Tagebuch einer Verlorenen“. Pabst er den største personlighed, jeg har mødt i mit arbejde med film.

– Hvad var Deres reaktion, da De i Hollywood fik tilbudt rollen som Lulu i „Pandora“?

– Jeg anede ikke, hvem Pabst var, og havde det ikke været, fordi en ven af mig skulle til Europa på samme tid, havde jeg måske ikke sagt ja. Forholdene i Hollywood var præget af feberagtig nervositet for tonefilmen – og den almindelige ængstelse blev benyttet til at true skuespillerne med, at de sandsynligvis ikke ville kunne bruges i talefilm. Man nægtede mig med den begrundelse lønforhøjelse, så tilbudet fra Pabst kom belejligt. Min første filmerfaring havde jeg i New York, hvor jeg fik kontrakt med „Paramount“, mens jeg dansede i Ziegfeld Follies. Jeg kunne lide atmosfæren i det meget primitive studie i New York. Det var unge entusiastiske mennesker med kulturel baggrund, som virkelig forsøgte at præstere noget interessant. Da jeg kom til Hollywood, blev jeg hvirvlet ind i det almindelige maski-



neri. Man var på kontrakt og måtte lade sig byde alt. Skuespillerne blev omtalt som „varer“, og rollerne blev uddelt efter, hvor mange fanbreve man fik.

– Deres amerikanske film er desværre ikke så kendte i Danmark – De arbejdede bl. a. med *William Wellman*?

– Min største kommercielle succes i Amerika var „The Canary Murder Case“ (1928), der blev iscenesat af *Malcolm St. Clair*, min sidste film for Pabst. Men *Frank Tuttle* var den eneste instruktør, jeg brød mig om at arbejde med, og efter at have genset nogle af mine amerikanske film, er det hans „Love'em and Leave'em“, jeg synes bedst om. Tuttle er aldrig blevet videre kendt, han havde ikke evnen til at skabe publicity hverken om sig selv eller sine film, men skabte en række meget indtagende lystspil. Med *Wellman* indspillede jeg „Beggars of Life“ (1928) – iøvrigt er det en forkert oplysning, der gives om mig i *Ado Kyrou's* „Amour-érotisme et Cinéma“, når han blandt mine film nævner *Wellman's* „Public Enemy“. Rollen blev tilbudt mig, men jeg spillede den ikke.

– Pabst havde længe forgæves søgt den rig-

tige skuespillerinde til Lulu i „Pandora“ – hvordan gik Deres første møde med ham?

– Overvældende godt. Jeg følte straks, at jeg var akcepteret, og menneskeligt gjorde han et meget stærkt indtryk på mig. Hans arbejds-metoder var totalt forskellige fra, hvad jeg var vant til. Alting var planlagt og velorganiseret. Han havde i sin hjerne et nøjagtigt billede af, hvordan filmen skulle være. Vi startede kl. 6 om morgenen, og hver scene blev gennemført, som den var tilrettelagt. I Hollywood spildte man megen tid med at vente og vente, til instruktøren bestemte sig til, hvad der skulle ske. Det var på det tidspunkt på mode at improvisere. Paradoksalt nok var *Chaplin* forbilledet. Men *Chaplin* var netop en af de få, der i månedsvis gennemtænkte sine film, før han startede. Jeg glemmer aldrig en scene, jeg så ham optage – han var en undsluppen fange, der blev forfulgt – kulissen han arbejdede i var ikke mere end tre meter lang, så De kan forestille Dem, at en optagelse under sådanne forhold må være udarbejdet i detaljer. De andre instruktører var ligeglade. Kom de ind i et atelier for at begynde på en optagelse – eller rettere vente på den hellige



*Louise Brooks og Fritz Kortner i „Nero-Film“s „Die Büchse der Pandora“ af Pabst.*

inspiration – og fandt et vandhul, der var blevet brugt i en anden film, blev de straks inspireret til at lade en eller anden falde i vandet. Men tilbage til Pabst. Han var uhyre omhyggelig med sin instruktion. Størstedelen af mine medspillende var teaterskuespillere, og han kendte hver enkelt skuespillers stil og spille måde, samtidig med at han selv vidste nøjagtigt, hvordan rollen skulle spilles. Hver skuespiller blev derfor behandlet individuelt. Med *Fritz Kortner*, som også spillede i „Pandora“, havde han lange intellektuelle diskussioner. Jeg var den eneste, der fik en helt anden behandling. Han må hurtigt have indset, at jeg var en uvidende og primitiv lille Kansas-pige, der kun spillede på intuition og i øvrigt var som voks i hænderne på en hvilken som helst instruktør. Han gennemdrøftede ikke hovedrollen med mig. Jeg fik ganske vist manuskriptet i oversættelse, men gad ikke læse det. Mig instruerede han kun i en scene ad gangen, og kun en enkelt gang lod han mig i forvejen vide, hvad jeg skulle gøre. „I eftermiddag skal du tude, så få dig hellere en cognac til frokosten.“ Han forklarede mig ikke en eneste ting intellektuelt. Det kom et par gange til sammenstød imellem os i den anledning. Han tog altid ivrigt stilling til selv den mindste detalje i min påklædning. Jeg var ved at tude af raseri over den brudekjole, jeg skulle have på i „Pandora“. Først nu forstår jeg, hvor helt rigtigt den var valgt. Og da jeg protesterede imod den store hat, jeg skulle have på i slutningsscenen af „Tagebuch“, hvor jeg som velhavende frue besøger opdragelsesanstalten, forklarede han mig ikke grunden til den enorme og efter min mening så uklædelige skygge. Jeg skulle bare have den på. Grunden var naturligvis, at jeg ikke skulle kunne se og genkende min gamle veninde førend til aller- sidst.

– Hvordan klarede De Dem med sproget?

– Jeg kunne ikke et ord tysk, og kom aldrig til at lære det. Heldigvis talte Pabst udmærket engelsk, men det var fortvivlende ikke at kunne tale med andre. Alle var umådelig venlige over for mig, men jeg følte mig lige så isoleret som *Garbo* i Hollywood, der altid bare sad og kiggede. Alligevel var jeg altid lykkelig under arbejdet i Tyskland. Alting var så nyt for mig – hvert eneste udtryk, jeg brugte, var friskt for mig. I Amerika arbejdede man den gang med bestemte stereotype udtryk og positioner – „Lubitsch nr. 7“ bad man for eksempel om. Hos Pabst blev mit spil altid spontant. Men troen på at jeg var en stor skuespillerinde fik jeg aldrig. Jeg forstod ikke, at alene den kendsgerning, at Pabst benyttede mig i to film, var en stor anerkendelse. Na-

turligvis mærkede jeg, han var tilfreds med mig – han var aldrig bange for at rose.

– Og alligevel havde De ikke så megen selvtilid, at De havde lyst til at se de færdige film?

– Nej, jeg husker, at min publicitymand, *Lothar Wolff* – der nu er en fremtrædende producer og manuskriptforfatter hos *Louis de Rochemont* – bragte mig anmeldelserne. Selv kunne jeg ikke læse dem, og han fortalte mig, at der ikke var noget at råbe hurra for.

– Hvordan sluttede Deres arbejde med Pabst?

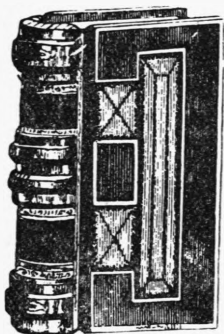
– Han ville fortsætte med mig, men insisterede på, at jeg først måtte tage ophold i 6 måneder i en tysk familie for at lære sproget. Men 6 måneder „afskåret fra civilisationen“ forekom mig utænkeligt. Jeg var 22 – hvordan skulle man undvære mig på „Ritz“, tænkte jeg. Så kom tilbudet om hovedrollen i „*Prix de Beauté*“. Det var Pabsts gode ven *René Clair*, der henvendte sig til ham for at engagere mig. Han havde været med til at skrive manuskriptet, og det var først meningen, han skulle iscenesætte filmen. Da jeg kom til Paris, fortalte han mig, at iscenesættelsen var overdraget til italieneren *Genina*, og han forsøgte at overtale mig til at springe fra. Men kontrakten var skrevet under, så jeg blev. *Genina* kunne ikke et ord engelsk. Jeg måtte ledsages overalt af en tolk. *Genina* og jeg kunne ikke fordrage hinanden, og det gjorde det naturligvis ikke lettere, at vi måtte tale sammen via en tolk. Han kaldte mig aldrig andet end „elle“. Men når vi først var i gang med optagelserne, var der aldrig noget i vejen – jeg kunne godt være besværlig privat, men foran et kamera adlød jeg uden at kny.

– Af en artikel i „*Close Up*“ fremgår det, at Pabst under optagelserne af „*Pandora*“ så *Dreyers* „*Jeanne d'Arc*“, og at han var dybt nedbøjet, fordi han fandt sin egen kunst utilstrækkelig i sammenligning med *Dreyers*?

– Jeg tror, at Pabst i høj grad har hentet inspiration hos *Dreyer*. Men ikke blot hos *Dreyer* – han fandt altid noget godt i filmene, selv de dårligste. Noget, der kunne inspirere ham og sætte tankerne i gang hos ham.

– Efter talefilmen „*Prix de Beauté*“ tog De tilbage til Amerika?

– Ja, men min karriere var slut. Jeg kunne ikke tage tilbage til Hollywood. Filmhistorien påstår, at jeg ikke kunne anvendes i talefilm. Det er ikke sandt. Jeg fik tilbudt flere roller ved min hjemkomst, bl. a. bønfaaldt man mig om at indspille en tonefilmoptagelse af succesen „*The Canary Murder Case*“, men på grund af den behandling, jeg tidligere havde fået i Hollywood, havde jeg ikke lyst til det.



## Lærredets skribenter

Claude Mauriac: „*Petite Littérature du Cinéma*“. Éditions du Cerf, Paris 1957.

Titlen og et første hastigt gennemsyn af *Claude Mauriac*s sidste bog giver appetit på den. Indholdsfortegnelsen omfatter en række af de navne, der i særlig grad har sat deres præg på moderne filmkunst. Desværre indfries forventningerne ikke ganske ved det nærmere bekendtskab med indholdet. Mauriac — en søn af *François Mauriac* — har øjensynligt fået den idé at skrive om en række forfattere af litterær kvalitet, der har direkte tilknytning til filmen, og som har ydet personligt kunstnerisk arbejde inden for dette medium enten ved instruktion, manuskript eller begge dele. Han har valgt *Cocteau*, *Malraux*, *Sartre* og *Grabam Greene*. Han har indlertid ikke haft stof nok (og det er derfor mærkværdigt, at han f. eks. ikke har medtaget *Steinbeck*, der nok kunne passe i dette selskab), og han har derfor i en anden del af bogen i en række kapitler skrevet om „les écrivains de l'écran“. Man kunne forstå, at han her ville medtage *Bresson*, men når man i denne del også ser *Hitchcock*, *Mankiewicz* og *Fellini* forstår man, at hans definition af „lærredets skribenter“ må være ret vid. Det viser sig da også, at det eneste kriterium for at indbefattes i denne kategori er, at man udtrykker sig på en lige så „subtile et complexe“ måde på film som de seriøse forfattere i deres bøger. Heller ikke sådanne kunstnere ville dog strække til en hel bog, og derfor er der føjet endnu to dele til, hvori vi fjerner os mere og mere fra det, titlen antydede. I tredje del skriver han om nogle af de nyere franske gangsterfilm, og overvurderer her enormt kriminalromanens litterære værdi, hvilket som bekendt ikke alene er en fransk fejltagelse. Endog de trivielle *Lemmy*-film efter *Peter Cheyney* er kommet med, ligesom *Clouzots* latterlige „Rædslernes hus“ gøres til genstand for indgående omtale. I sidste afdeling, der nærmest må betragtes som et appendix, giver han sig endelig af med film om kunst og kunstnere.

Bogen kan således i høj grad siges at mangle sammenhæng, både ydre og indre. De enkelte kunstnere og deres værker står mærkværdigt isoleret, og der er ikke gjort forsøg på at formulere et samlende synspunkt på alle de omtalte personligheder og film, ligesom der heller ikke er forsøgt at sige noget principielt æstetisk eller essentielt om forholdet mellem litteraturen og filmen. Det er blevet en serie enkelt-analyser, der i sig selv kan være af betydning, men artikel- og essay-samlinger om film skorter det ikke på i forvejen. Som bogen nu fremtræder er den blot en sådan samling af Mauriacs filmkronikker i „Le Figaro Littéraire“, og skønt de naturligvis er hævet øjvt over, hvad vi er vant til af dagbladskritik, ville det dog fra Mauriacs hånd have været ulige interes-

santere med en bog, der var nyskrevet og gennemarbejdet.

Med alle disse forbehold bydes der dog hyppigt på interessant læsning. Mauriac tilhører ikke den del af den franske kritik, der, som han pudsig turnerer det, falder i svime ved den blotte nævnelse af *Hitchcocks* navn, og hans analyser er præget af en *common sense*, som man såvist ikke finder i „*Cahiers du Cinéma*“s eksesger. Mauriac minder mere om de engelske kritikere, og det kan så være en personlig sag, om man foretrækker disse kritikere. Han er en interessant skribent, omend hans jugement ikke altid er alt for sikkert, og han undertiden ikke synes at tage hensyn til, hvad der er skrevet af væsentlige artikler i tidskrifterne om de kunstnere, han beskæftiger sig med. I samme serie bebudes en ny bog af samme forfatter, og måske vil man her få bevis på, at han mestrer den sammenhængende form, som man savner i den foreliggende.

*Ib Monty.*

## Hvilken hukommelse!

George Pearson: „*Flashback*“. George Allen & Unwin Ltd, London 1957.

*George Pearson* var lærer, da han i 1912, 36 år gammel, besluttede at vie sit liv til filmen. Han blev ansat hos „*Pathé*“ i London og han arbejdede siden som instruktør for 6—7 forskellige selskaber. Han finder det i øvrigt betegnende for sin karriere som instruktør af kommercielle film, at hans første film hed „*The Fool*“ (1913) og den sidste „*The Fatal Hour*“ (1937). Fra 1940 til 1955 arbejdede han i „*The Colonial Film Unit*“ med dokumentarfilm og med at oplære studenter fra de britiske kolonier i filmens anvendelsesmuligheder. Han startede som lærer og sluttede som lærer, og man indføres gennem 225 nøjagtige sider i den mellemliggende periode med uøjagtige oplysninger om hans film, hans tanker og hans mindste handlinger — vi slipper end ikke for navnene på samtlige elektriskere, snekere og scenearbejdere fra 1913. Det er forbløffende, at han har rede på det hele.

Det er frapperende i hvor høj grad den engelske stumfilmproduktion lignede den danske, da denne var på retur. Man drejede løs ad de vante baner og glemte aldeles at følge udviklingen i andre lande. *George Pearson* viser det (ufrivilligt) i sin beskrivelse af den bestyrtelse, der opstod, da han sammen med et par kolleger tilfældigvis så „*Birth of a Nation*“ i 1915! Han beretter, at han straks så geniet bag filmen, og han undskylder sine følgende films kvalitet med, at han kendte sin begrænsning! At han i hvert fald havde håndslag, beviste „*Love, Life and Laughter*“ fra 1923 med *Betty Balfour* (som han „kreerede“) og *Harry Jonas*. Den blev af kritiken hævet til gigantiske højder: „... surpasses even the genius of *D. W. Griffith*“ —!

*George Pearson* kendte naturligvis en række betydende filmkunstnere, og han beskriver dem alle med rosende gløser: *expert*, *genius*, *gentle*, *sweet* eller medlemmer af *a strong cast*. Bogen er irriterende tandløs, og man lives kun op, mens man læser om hans 6 måneders ophold i Hollywood, hvor han var produktionsleder på „*Journey's End*“. Efter beskrivelserne at dømme må det have været hans tilværelses højdepunkt.

Som helhed er bogen en elskværdig indførelse i tilstandene i den engelske filmproduktion for 1930. *George Pearson* har nedfældet de behageligste kendsgerninger med en pietet og et overblik, der vidner om talrige dagbøger.

Det er efter læsningen af bogen vanskeligt at bedømme, om man har været i selskab med en ærligt stræbende filmmand. Hvem var *George Pearson*? En pioner? — Vel knap nok . . . .

*Poul Malmkjær.*

## De gode gamle dage

Henrik V. Ringsteds essay „Glæden ved gamle Film“ i samlingen „Flere gode Glæder“. — *Thaning og Appel. København 1957.*

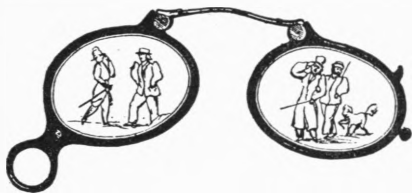
På filmens vegne skal man vel føle sig smigret over, at der nu godt må stå lidt om film i de lækre essaysamlinger. Den store glæde har man dog lidt vanskeligt ved at føle, fordi man ikke helt kan lade være med at tænke på, hvor meget mere hæderfuldt og opvakt det ville have været, om essayisterne allerede havde ytret sig i 1914-15-16 — i 1957 må man finde det forbløffende, at filmens utallige muligheder ikke allerede dengang stod klart for de skønskrivende.

Vi så for nylig, at en *Per Lange* kan knække halsen på filmessayet („Ved en Chaplin-Reprise“ i „Ved Musikken Tærskel og andre Essays“). *Henrik V. Ringsted* viser i „Flere gode Glæder“, at viden og indsigt ikke er at foragte, når det gælder den essayistiske *Kleinkunst*, og han har leveret et særdeles læseværdigt og charmerende bidrag, der med vemod ser tilbage til de gode gamle filmdage, da *Chaplin* og *Keaton* og *Lloyd* var højproduktive. Man tilgiver ham gerne, at han kommer for skade at overvurdere *John Fords* „Førfølgeren“ i sin begejstring for western-genren.

Sentimentalitet er artiklen ikke fri for. De gode nye dage er imidlertid bedre end de gode gamle, og filmkunsten står i dag stærkere end nogensinde, hvilket det tilbageskuende vemod kaster et slør over.

Men Ringsted er en filmdyrker af de trofaste og udholdende, og rundt om i ældre blade (og nu og da i vore dages „Politiken“) kan man finde filmbidrag af ham, der ikke er blevet til i ro og mag, men under et pres, der har resulteret i noget mere centralt.

Erik Ulrichsen.



## Nonsensalvor

*LES ESPIONS (Det ubyggede Hus). Prod.: Filmsonor — Vesta-Pretoria 1957. Manus.: Henri-Georges Clouzot og Jerome Geronimi efter Egon Hostovskys roman „Le Vertige de Minuit“. Instr.: Henri-Georges Clouzot. Foto: Christian Matras. Dekor.: René Renoux. Musik: Georges Auric. Medv.: Marita Hunt, Vera Clouzot, Gabrielle Dorziat, Card Jürgens, Peter Ustinov, Sam Jaffe, Gérard Séty, O. E. Hasse, Paul Carpentier, Louis Seigner, Pierre Larquey, Jean Brochard.*

Det kan næppe bebrejdes *Stephan Kehler*, at han i sit portræt af *Clouzot* i nr. 2 ikke fandt humor hos instruktøren. Men måske tisses scenen i „Frygtens Pris“ burde have forberedt ham på, at humoren en dag kunne komme til rig udfoldelse hos ham — som i „Les espions“.

Det meste af handlingen er absurd, bevidst absurd. En psykiater får et større beløb af en ameri-

kansk efterretningsmand for at huse en ukendt på sin klinik. Snart er klinikken og de nærmeste huse og gader befolket af en hoben spioner, der er himmelråbende indiskrete og mere eller mindre ubehjælpelige, naive, selv når de tror, de er udspekulerede. Nogle er finere end andre; et par af de mindre fine bliver likviderede. Alle lurer på alle i et spil, der synes at være blevet et mål i sig selv.

Psykiateren, der i begyndelsen er politisk passiv (han koncentrerer sig om at helbrede den enkelte), bliver vakt til aktion, men kommer til kort. Det viser sig til slut, at det hele drejer sig om en tysk atomforsker, som alle parter vil have fat i, men som ikke ønsker at udlevere sin frygtelige viden. Psykiateren kan ikke forhindre, at han forsvinder. Det er en tåbelighed i historien, at det ikke står klart, hvad der sker med ham. Det antydes, at spionerne smider ham ud af et togvindue, og at han dør, men alle parter må dog være interesserede i at få ham levende. Til slut synes filmen at blive ufrivilligt absurd.

Det er synd. Den første, største, humoristiske del er det bedste *Clouzot* har præsteret (bortset muligvis fra *Picasso*-filmen, som jeg ikke har set). Den russiske og den amerikanske spion mødes på klinikken. De er gamle bekendte og gamle rotter, og den lidt trætte professionalismisme, med hvilken de akcepterer hinanden, er vittigt givet. Vittigt er også skildringen af spionernes ivrige høflighed, da det gælder om at komme først ind til psykiateren. Den russiske spion er kleptomane, og da han skal opgive sin titel, forsnakker han sig og opgiver sygdomsbetegnelsen. Den amerikanske spion ligger på et givet tidspunkt nede under et bord og fabler om en tændstikæske — der er tale om barokt kodepjank. *Clouzot* leverer fantasifuldt en række vilde overdrivelser, der dog er sikkert kontrollerede og kommer tørt og pseudo-sagligt. Men i det lille, seriøse, afsluttende afsnit er filmen mislykket. Paradoksalt nok kan man tage det, der er morsomt, alvorligt, men ikke tage det, der er alvorligt, alvorligt.

Forklaringen er nærliggende. *Clouzot* har ved hjælp af *Hostovsky* i filmens interessante parti fundet en fængslende måde at udtrykke sin lede og desperation på. Humoren er en desperationens humor, en nonsensalvor, en galgenhumor. De politiske manøvrer i vor tid er så idiotiske, at man må helt ud i fortvivlelsens vrøvl for at skildre dem. *Clouzot* opgiver her næsten helt de „alvorlige“, men ligegyldige og ineffektive gysereffekter, han tidligere har dyrket og får os til virkeligt at gys ved *meningsløsheden*. Måske skal man helt tilbage til *Chaplins* „Shoulder Arms“ for at finde noget lignende. Der er intet principielt at sige til, at *Clouzot* herefter vil prøve at pege på noget positivt, tværtimod. Han peger forsøgsvis på det personlige engagement, derefter på videnskabsmandens frivillige abdikation, men vender til slut tilbage til mareridtet. Fejltagelsen består i,





Sam Jaffe som den amerikanske spion og Peter Ustinov som den russiske.

at hans opklaring af mysteriet og hans tilspidsning af det moralske problem er serveret i en flad hitchcocksk thriller-stil, der i sin almindelighed ikke kan komme op på siden af den friskt og usædvanligt formulerede protest i det øvrige af filmen.

„Det uhyggelige Hus“ bliver da en torso, og dertil kommer, at den danske version (der anvender følgende ord: „bortilliminere“) er en beklippet udgave. Men filmen er over Clouzots sædvanlige niveau, og i en række roller spilles der med den helt rigtige blanding af humor og ækelhed. Charles Vanel er af en eller anden grund røget ud siden Stephan Kehlers foromtale af filmen i den tidligere nævnte artikel, men brillante er Peter Ustinov som den russiske spion, Sam Jaffe som den amerikanske og Marita Hunt som den måske allerskrappeste i bundtet.

Erik Ulrichsen.

## Tøbrud?

SOROK PERVYI (Den eenogfyrrtyvende). Prod.: Mosfilm 1956. Manus.: G. Koltunov efter en roman af Boris Lavrenov. Instr.: Grigori Tjuchbraj. Kunstnerisk overledelse: Mikhail Romm. Foto: Sergei Urusevski (Sov-color). Musik: N. Krukov. Dekor.: B. Kamski og K. Stepanov. Montage: L. Lyssenkova. Medv.: Isolda Isvitskaia, Oleg Strisjenov, Nikolai Krutjkov, N. Dupak, G. Chapovalov, N. Lubeckin, L. Kovylin, Y. Romanov, D. Netrebin, A. Rumuraliev, Y. Kakorin, V. Sinitzin, K. Jarkimbaev.

„Den eenogfyrrtyvende“ kommer til os med et vist ry. I Cannes præmieredes den i foråret for sin drejebog, sine menneskelige kvaliteter og sin „grandeur romanesque“. Dette har man i grunden ikke svært ved at godkende. Det forekommer en, at den har så værdifulde egenskaber i sammenligning med, hvad man er vant til af socialistiske trommesalsmalier,

at det fortjener påskønnelse, selv om en sådan måske ikke regnes for noget i instruktørens fædreland, når den kommer fra den reaktionære og dekadent-borgerske kritiks side.

„Den eenogfyrrtyvende“ er fra sidste år, og altså fra den periode, der i det intellektuelle liv var præget af visse mildere vinde. Man skal dog ikke vende sig et tøbrudsværk i lighed med de litterære af *Dudintsev* og *Jasbin*. Dybere set er der ikke noget forsøg på kritik af kommunistiske idealer eller livsformer i den historie, den debuterende instruktør Grigori Tjuchbraj har valgt, og alene den omstændighed, at Boris Lavrenovs roman, som filmen bygger på, tidligere har været filmatiseret i Sovjetunionen (i 1927 af *Protazanov*, hvis film gik her under titlen „Træffer nr. 41“), har naturligvis været en garanti for, at filmen ikke skulle blive statsfjendtlig. Det bemærkelsesværdige ved filmen er således ikke en politisk nyorientering, snarere en æstetisk, idet man her for første gang i de senere års Sovjetfilm sporer en mindre skematisk menneskeopfattelse, mere interesse for individet, for de intimere personlige følelser og for det romantiske. Personerne går ikke som sædvanlig med den ideale fordring uden på tøjet og taler henført om større produktivitet.

Filmene er historisk. I indledningen siges det udtrykkeligt, at vi nu går tilbage til en tid, da det eventyrlige var hyppigt. Hovedpersonerne er en kvindelig skarpskytte i den røde hær og en aristokratisk garderløjtnant. Disse to isoleres på en øde ø i Aralsøen, og i deres Robinsonade forelsker de sig i hinanden på trods af alle ideologiske skillelinier. Kærligheden er dog ikke mere altopslugende end at de modsatte politiske opfattelser snart må brydes. Pigen er overbevist socialist, mens garderløjtnanten, der repræsenterer det dødsdømte adelsvælde, er en veg tjekhovsk type, der intet positivt har at sætte op mod pigens splinternye idealer. Han er næsten ved at blive omvendt, men historien får dog en tragisk udgang, og alene denne konsekvens giver hele filmen en sandhed, der let kunne være forspildt, hvis man havde set løjtnanten som syngende medlem af den røde armé

Hovedpersonerne er romantiske, men dog ikke unuancerede skikkelser. Garderløjtnanten er opfattet gennemført sympatisk, en smule heroiseret, som en god gammeldags vesteuropæisk elsker. Pigen er vel ikke en elskerindetype af vestligt snit. Hun har dræbt 40 fjender, og man kan vel ikke vende nogen sart kvindelig type, men som hun spilles af *Isolda Isvitskaia* giver hun smukke udtryk for omheden og blidheden, der skjuler sig i denne amazone, som digter flammende poemer i stil med *Tennysons* „The charge of the light brigade“. Erotisk spil i mere nuanceret forstand er der ikke tale om, men pigens hengiven sig er smukt skildret.

Debutinstruktøren har haft veteranen *Mikhail Romm* til at overvåge indspilningen, og samarbejdet har affødt en glimrende instrueret film, der formelt ofte er



De elskende i „Den eenogfyrretyvende“: Isolda Isvitskaia og Oleg Strisjenov.

stærkt påvirket af amerikansk film, De glidende overgange bringer gang på gang *George Stevens* i erindring, de er brugt med samme følelsesfremkaldende virkning. Begyndelsens dødsmarç i Kara-Kum-ørkenen er flot iscenesat og der er hyppigt imponante billedvirkninger. Sådanne har russerne dog altid været mestre i. Det nye og glædelige er intimiteten i udtrykket, det lavmælte i følelsesudbruddene. Instruktøren er idérig; fængslende og temperamentsfuld er en scene, hvori løjtnanten genfortæller *Defoes* „Robinson Crusoe“. Den eventyrlige fortælling, der river pigens helt med, gengives mimisk ved løjtnantens dramatiske foredrag, mens tindrende stjerner funkler hen over lærredet og glimrende giver indtryk af den helt overgivne stemning i scenen. Det er en sådan smittende og spontan fortælleglæde som den, der lægges for dagen i dette afsnit, man gerne ville hilse velkommen i russisk film igen.

*Ib Monty.*

## Noter

Vi gør opmærksom på, at „Øst for Paradis“ („East of Eden“) blev anmeldt i „Kosmorama 14“ og „Trapez“ („Trapeze“) i nr. 25.

På udstillingen „Vi Mennesker“ („The Family of Man“) findes et fotografi med nogle af personerne fra *Satyajit Rays* på Museet foreviste „Pather Panchali“. *Gjon Mili* — den amerikanske fotograf, der iscenesatte den i vort første nummer anmeldte „Jamin' the Blues“ — er repræsenteret med i hvert fald et billede på udstillingen.

✱

I essaysamlingen „Declaration“, der udkom for kort tid siden, redegør en række yngre engelske kunstnere for deres mål. Blandt bidragyderne er *Lindsay Anderson*, hvis artikel *Bent Petersen* kom nærmere ind på i sin anmeldelse af bogen i „Social-Demokraten“'s kronik den 26. 11.

✱

*Alexandre Astruc* „halvlange“ „Le rideau cramoisi“, der omtales i *Jean Bérangers* artikel i dette nummer, blev den 1. dec. vist af „Institut Français“ i København. Filmens sprog er noget søgt og sært — mere raffineret end ægte poetisk og gribende. Vedrørende handlingen henviser vi til *Barbey d'Aurevilly*.

✱

*K. E. Løgstrup*, der skrev den berømmede „Den etiske Fordring“, har i et radioforedrag hævdet, at filmen er en „kunst af anden orden“, og at den bør holde sig til „trick, leg og drøm, naturvidenskab og apokalyptik“. Løgstrups filmæstetiske betragtninger forekommer os noget atavistiske, hvorfor vi i et kommende nummer vil imødegå hans argumenter. Nogle af dem kan findes i „Lyt“ for 1.-7. dec.

## Nyt fra Museet

Det Danske Filmmuseum traf for et årstid siden en aftale med „Nordisk Films Kompagni“ om erhvervelsen af kopier af det stumfilmmateriale, selskabet ligger inde med, og museets samlinger er i den senere tid blevet værdifuldt forøget bl. a. med en række af *Holger-Madsens* film: „Ballettens Datter“ fra 1913, „Hvor Sorgenne glemmes“ og „Manden uden Fremtid“, begge fra 1915, og den pacifistiske „Pax Æterna“ fra 1917. Endvidere 3 af *Schnedler-Sorensens* film fra 1912: „Et Drama paa Havet“, „Mellem Storbyens Artister“ og „Shanghai'et“.

Blandt de øvrige nyerhvervelser til museets filmsamling kan nævnes *Wanda Jakubowskas*

„Kvindelejren Auschwitz“ fra 1947, „White Shadows in the South Seas“ (1928) af *Van Dyke*, *Norma Talmadge*-filmen „Når New York sover“ (1920) og den bl. a. af *Fred Zinnemann* iscenesatte „The Wave“ (1937), som vi allerede har vist medlemmerne.

\*

Museet har erhvervet direktor *Ebbe Neergaards* filmbogsamling, i hvilken der findes en række sjældne værker. Vi har arvet Neergaards billedsamling, der bl. a. omfatter interessante fotografier fra optagelserne af „Jeanne d'Arc“. Der er i samlingen mange værdifulde *stills* fra stumfilmtiden. Også *Ebbe Neergaards* programsamling og scrap-books er overgået til museet.

## Fra Filmmuseets plakatsamling

I sidste nummer af „Kosmorama“ nævntes i anmeldelsen af „Felix Krull“-filmatiseringen „En svindlers bekendelser“, at *Thomas Manns* „Die Buddenbrooks“ var blevet filmet i 1923 af *Gerhard Lamprecht*, og under „Nye billeder“ oplystes det, at der var planer om en ny filmversion af romanen ved *Harald Braun*.

Her er den danske plakat for den gamle udgave af „Die Buddenbrooks“.



# Filmindex XXIX

UDARBEJDET AF MUSEET

## BODIL IPSEN

- Scenens Born*. Prod.: Dania Bio-Film 1913. I: Bjørn Bjørnsøn. M: Wiers-Jensen og Bjørn Bjørnsøn. Medv.: Bodil Ipsen, Bjørn Bjørnsøn, Adam Poulsen, Aud Egede Nissen, Alfred Møller og Victor Neumann. Premiere 5.11.1913.
- Lavinen* ell. Maria Magdalene ell. Synderinden. Prod.: Nordisk 1919. I: Emanuel Gregers. M: Carl Gandrup og Emanuel Gregers. F: Louis Larsen. Medv.: Bodil Ipsen, Jon Iversen, Arne Weel, Carl Lauritzen, Jonna Neiendam, Johannes Meyer, Astrid Holm. Premiere 20.4.1920.
- Frie Fugle* ell. Artemis Sebastopol ell. Kunstnerblod. Prod.: Nordisk 1921. I: Emanuel Gregers. M: Carl Gandrup og Emanuel Gregers efter Betty Marie Ahlbergs roman „Artemis Sebastopol“. Medv.: Bodil Ipsen, Viggo Wiehe, Vera Berg von Linde, Frederik Jacobsen, Aage Fønss, Ingeborg Spangsfeldt, Petrine Sonne, Bertel Krause og Peter Malberg. Premiere 22.11.1922.
- Madsalme*. Prod.: Nordisk 1921. I: Emanuel Gregers. M: Carl Gandrup og Laurids Skands efter Carit Etlaars roman. Medv.: Bodil Ipsen, Grete Rygaard, Aage Fønss, Gerhard Jessen, Robert Schmidt, Peter Nielsen, Marie Dinesen, Ingeborg Spangsfeldt, Ellen Gottschalch, Frederik Jacobsen og Bertel Krause. Premiere 8.2.1923.
- Pausians Ubr*. Prod.: Fotorama 1932. I: Ralph Christian Holm. M: Hans Hartvig Seedorff Pedersen. F: Karl Anderson. Mu: Niels Clemmensen. Danse: Helga og Sven Egdø. Medv.: Bodil Ipsen, Regnar Bjelke, Henrik Malberg, Bergliot Poulsen, Edouard Mielche, Laura Mogensen, Emma Wiehe, Hilma Bolvig, Axel Frische, Jon Iversen, Adolph Wantzin, Alexander Larsen og Vagn Kramer. Premiere 5.11.1932.
- Det gyldne Smil*. Prod.: Nordisk 1935. I: Paul Fejos. M: Kaj Munk. F: Louis Larsen. Mu: Ferenc Farkas. Dek.: Heinz Fenchel. Medv.: Bodil Ipsen, Carl Alstrup, Carlo Wieth, Aage Schmidt, Samuel Besekow, John Price, Victor Montell, Petrine Sonne. Premiere 29.8.1935.
- Bolettes Brudefærd*. Prod.: Nordisk 1938. I: Emanuel Gregers. M: Fleming Lyngre efter Orla Becks og Henrik Malbergs stykke. F: Vald. Christensen. Mu: Kai Normann Andersen. Sange: Viggo Barfoed. Medv.: Bodil Ipsen, Peter Malberg, Peter Nielsen, Pouel Kern, Sigurd Langberg, Asta Hansen, Henrik Malberg. Premiere 17.12.1938.
- Sørensen og Rasmussen*. Prod.: Nordisk 1940. I: Emanuel Gregers. M: Fleming Lyngre efter Palle Rosenkrantz' hørespil. F: Vald. Christensen og Poul Eibye. Mu: Kai Normann Andersen. Sange: Mogens Dam. Dek.: L. Mathiesen og Chr. Hansen. Medv.: Bodil Ipsen, Valdemar Møller, Erling Schroeder, Blanche Funch, Marguerite Viby, Eigil Reimers, Pouel Kern. Premiere 28.9.1940.
- Gaa med mig hjem*. Prod.: Nordisk 1941. I: Benjamin Christensen. M: Leck Fischer. F: Vald. Christensen. Mu: Erik Fiehn. Dek.: L. Mathiesen og Chr. Hansen. Medv.: Bodil Ipsen, Tudlik Johansen, Johs. Meyer, Grethe Holmer, Eigil Reimers, Mogens Wieth, Helga Friier, Karen Lykkehus og Lis Smed. Premiere 21.11.1941.
- Afspektet*. Prod.: ASA 1942. I: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen. M: Svend Rindom efter Karl Schlüters skuespil. F: Rudolf Frederiksen og Alf Schneévoigt. Mu: Sven Gyldmark og Peter Deutsch. Dek.: Max Louw. Medv.: Poul Reumert, Hlona Wieselmann, Bjarne Forchhammer, Eigil Reimers, Ebbe Rode, Johs. Meyer, Preben Lerdorff, Ib Schönberg, Tove Grandjean, Sigrid Horne-Rasmussen, Lise Thomsen. Premiere 19.2.1942.
- Forellen*. Prod.: Nordisk 1942. I: Emanuel Gregers. M: Fleming Lyngre efter Wilfred Christensens skuespil. F: Vald. Christensen. Mu: Kai Normann Andersen. Dek.: Max Louw. Medv.: Bodil Ipsen, Emanuel Gregers, Grethe Holmer, Ejner Federspiel, Aage Fønss, Elith Pio, Bjarne Forchhammer, Agnes Rehni, Sigurd Langberg, Randi Michelsen, Kai Wilton, Carl Heger, Charles Wilken. Premiere 3.9.1942.
- En Herre i Kjole og Hvidt*. Prod.: Nordisk 1942. I: Bodil Ipsen. M: Fleming Lyngre efter idé af Kai Berg Madsen. F: Vald. Christensen. Mu: Erik Fiehn. Dek.: Max Louw. Medv.: Mogens Wieth, Bodil Kjer, Gull-Maj Norin, Ib Schönberg, Charles Wilken. Premiere 21.12.1942.
- Drama paa Slottet*. Prod.: Nordisk 1943. I: Bodil Ipsen. M: Fleming Lyngre efter en idé af Gunnar Robert Hansen. F: Vald. Christensen. Mu: Sven Gyldmark. Dek.: Max Louw. Medv.: Gull-Maj Norin, Bodil Kjer, Mogens Wieth, Angelo Bruun, Vald. Møller, Agnes Thorberg-Wieth, Marie Niedermann, Petrine Sonne, Grethe Paaske, Elith Pio. Premiere 16.12.1943.
- Mordets Melodi*. Prod.: Nordisk 1944. I: Bodil Ipsen. M: Fleming Lyngre efter et hørespil af Tavs Neiendam. F: Vald. Christensen. Mu: Erik Fiehn. Dek.: Max Louw. Danse: Holger Bjerre. Medv.: Gull-Maj Norin, Poul Reichhardt, Angelo Bruun, Peter Nielsen, Per Buckhøj, John Pio, Karen Poulsen, Ib Schönberg, Anna Henriques Nielsen, Charles Wilken, Petrine Sonne, Lili Heglund. Premiere 31.3.1944.
- Besættelse*. Prod.: Nordisk 1944. I: Bodil Ipsen. M: Fleming Lyngre og Hans Severinsen efter Hans Severinsens roman. F: Vald. Christensen. Mu: Erik Fiehn. Dek.: Max Louw. Medv.: Johs. Meyer, Berthe Quistgaard, Aage Foss, Poul Reichhardt, Torkil Lauritzen, Aage Redal, Peter Nielsen, Rasmus Christiansen, Vera Gebuhr, Alma Olander Dam. Premiere 27.10.1944.
- De røde Enge*. Prod.: ASA 1945. I: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen. M: Leck Fischer efter Ole Juuls roman. F: Rudolf Frederiksen. Mu: Sven Gyldmark. Dek.: Helge Noré. Medv.: Poul Reichhardt, Lau Lauritzen, Lisbeth Movin, Per Buckhøj, Kjeld Jacobsen, Preben Neergaard, Bjørn Watt Boolsen, Preben Lerdorff Rye, Freddy Koch, Gyrd Løfquist og Karl Jørgensen. Premiere 26.12.1945.
- Støt staa den danske Sømand*. Prod.: ASA 1948. I: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen. M: Grete Frische. F: Rudolf Frederiksen. Mu: Sven Gyldmark. Dek.: Kai Rasch. Medv.: Poul Reichhardt, Lisbeth Movin, Lau Lauritzen, Johs. Meyer, Pauline Murray, Jørn Ording, Per Buckhøj, Preben Lerdorff Rye, Kjeld Jacobsen, Bjørn Watt Boolsen og Ove Sprogø. Premiere 9.4.1948.
- Café Paradis*. Prod.: ASA 1950. I: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen. M: Johannes Allen. F: Rudolf Frederiksen. Mu: Sven Gyldmark. Dek.: Poul Henningsen. Medv.: Poul Reichhardt, Ingeborg Brams, Else Højgaard, Johs. Meyer, Søren Weiss, Ib Schönberg, Jørn Jeppesen, Inge Hvid-Møller, Asbjørn Andersen, Lau Lauritzen, Aage Fønss, Agnes Thorberg-Wieth og Karin Nellemose. Premiere 21.10.1950.
- Det sande Ansigt*. Prod.: ASA 1951. I: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen. M: Johannes Allen efter Gerhard Rasmussens roman. F: Rudolf Frederiksen. Mu: Sven Gyldmark. Medv.: Lau Lauritzen, Johs. Meyer, Lisbeth Movin, Ib Schönberg, Grethe Thordahl, Oluf Bang, Jørn Jeppesen, Agnes Phister-Andersen, Einar Juhl, Hass Christensen, Jacob Nielsen. Premiere 21.8.1951.
- Ingen tid til kærteng* —. Prod.: Flamingo 1957. I: Annelise Homvand. M: Finn Methling og Annelise Homvand. F: Kjeld Arnholtz. Mu: Erik Fiehn. Dek.: Johan Jacobsen. Medv.: Bodil Ipsen, Eva Cohn, Lily Weiding, Hans Kurt, Jørgen Reenberg, Gerda Madsen, Karen Berg, Bent Christensen, Peter Malberg og Sigrid Horne-Rasmussen. Premiere 1.3.1957.