

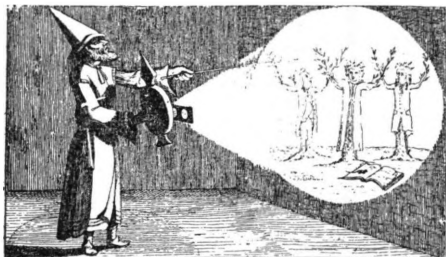
KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG JANUAR 1958

32



Forsidebilledet: *Taina Elg*, *Gene Kelly*, *Mitzi Gaynor* og *Kay Kendall* i *George Cukors* nye: „Les Girls“.

1957's bedste film	98
Bergmanske billeder	99
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i>	100
En metteur en scène: <i>René Clément</i> af <i>Ib Monty</i>	102
Filmordninger af <i>Theodor Christensen</i>	107
Skræk og rædsel! af <i>Jan Wahl</i>	109
Film som skolefag af <i>Erik S. Saxtorph</i>	113
Hele historien (<i>Knigh: „The Liveliest Art“</i>) af <i>Erik Ulrichsen</i>	114
Læs <i>Cacoyannis!</i> („International Film Annual“) af <i>Werner Pedersen</i>	114
Lejlighedsmusik („The Technique of Film Music“) af <i>Robert Naur</i>	115
Film anmeldelser: „Mogambo“ af <i>Erik Ulrichsen</i>	115
„Gadepigen Cabiria“ af <i>Ib Monty</i>	116
Årets bedste filmplakat	118
Filmindex XXX (<i>Lindsay Anderson</i>)	120

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: Bergsø Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

1957's bedste film

Skønt det ikke fremgik tilstrækkeligt af aviserne, var *Luis Buñuel*, der for omtrent 30 år siden skabte sit første mesterværk, den instruktør, der mødte med de betydeligste nye film i danske biografier i 1957. I „Døden i Junglen“ lykkedes det ham i den eventyrlige films form at give os sin særegne livsanskuelse — der går en lige linie til denne film fra hans „Terre sans pain“, som for nylig blev vist af Museet, og som nok er den bedste af alle dokumentarfilm. Hans „Mod ny Dag ...“ var mindre betydelig, men af meget stor interesse.

Der var et trin ned til de bedste blandt de andre franske film: *Vadims*, „Gud skabte Kvinden“, der forfriskende forsøgte at bryde med næsten alle franske filmtraditioner, men nu og da havnede i det bizarre og utroværdige, *Autant-Laras* „I Natens Mulm og Mørke“, hvis intentioner ikke blev tilstrækkeligt markeret, og *Clouzots* „Det uhyggelige Hus“, der undgik det banalt uhyggelige, men spoleredes af en svag slutning.

Hollywood kom igen i forgrunden. Det var ikke de mest opreklamerede værker, der fængslede mest: *Don Siegels* „Læderjakkerne“ var eksempelvis bedre end de „finere“ og mere omtalte *Van Gogh*- og *Steinbeck*-film. *Daniel Manns* „Mens Bruden venter“ („The Bachelor Party“) fik premiere helt ude i villabyerne; den var rejsen værd. *Robert Aldrichs* „Angreb!“ var ikke ganske ægte, men dristig. „Carmen Jones“ af *Otto Preminger* var et næsten helt vellykket eksperiment (den inspirerede *Villy Sørensen* til en ny fantastisk-grusom historie, se december-nummeret af „Perspektiv“).

Ofte russerne kom i form. *J. Friedls* lette filmatisering af „Helligtrekongers Aften“ (med en særdeles pudsigt Andreas Blegne: *G. Vitsin*) og *Tjuchbrajs* „Den enogfyrtretyvende“ gav appetit på flere af de russiske forsøg med det maleriske og det menneskelige.

Fellini var den mest beundrede af årets italienske instruktører; i „Dagdriverne“ var han endnu ikke havnet i det konsekvent præcise.

„En Konge i New York“ må vel nærmest betegnes som engelsk. Her viste *Chaplin*, hvor stort det trods alt kan være at knække halsen på det store.

Den mindst uacceptable af de tyske film var *Käutners* „Kaptajnen fra Köpenick“. Tyskerne leverede også årets mest forbløffende film: den næsten sevrærdigt absurde „Alruene“.

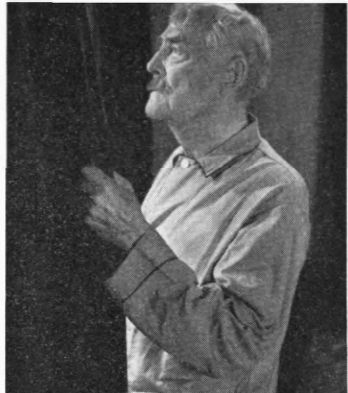
Af de svenske film er først og fremmest at nævne *Anders Henriksons* „Ægtefolk“ — ikke på grund af „Et Dockhem“, men på grund af „Mot betaling“.

Danskerne skabte — som ved et mirakel — en seværdig film: „Ingen Tid til Kærtegn“ —, iscenesat af *Annelise Hojmand*.

Måske årets dejligste skuespilpræstation var *Lucia Bosés* i „Mod ny Dag ...“. *Dorothy Dandridge* var fornøjelig i „Carmen Jones“, og *Heinz Rühmann* leverede en bedre Chaplinfigur i „Kaptajnen fra Köpenick“ end Chaplins Shahdov. *Frank Sinatra* var overordentlig sympatisk i „Manden med den gyldne Arm“, *Kim Novak* var ikke til at stå for i „Picnic“, og *Sam Jaffe*, *Peter Ustinov* og *Martita Hunt* var festligt uhyggelige i „Det uhyggelige Hus“. *Carolyn Jones* udlivered træfsikkert den kunstneriske pige i „Mens Bruden venter“.

Filmmuseet havde danmarkspremiere på en række interessante film, deriblandt *Berlangas* „Bienvenido, Mr. Marshall!“, *Miles* „Chance of a Lifetime“, *Staudtes* „Rotation“, *Kassilas* „Skördemånad“, *Autant-Laras* „Douce“, *Shib Hweis* „Feprinsessens Bryllup“, *Sjöbergs* „Sista paret ut“, *Rays* „Pather Panchali“, *Stevens* „Woman of the Year“ og *Kurosawas* „Ikiru“.

BERGMANSKE BILLEDER



Victor Sjöström i Ingmar Bergmans nye film „Smultronstället“. Sidst har Bergman arbejdet med „Nära livet“.



Fra Hasse Ekmans parodifilm „Ratataa“. Det er ikke svært at se, hvilken Bergman-film der her parodieres. „Ratataa“ bedder på dansk: „Skor efter noder“.

Dødedans i Ingmar Bergmans „Det sjunde inseglet“, der har vakt stor international interesse, og som danskerne forhåbentlig snart får at se.





DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

Det føles lidt pinligt, at man er tvunget til at gå i rette med en anset videnskabsmand, fordi han – som videnskabsmand – bevæger sig ud i ukendt land, på gyngende grund og der henter iagttagelser hjem, som han prætenderer at have bearbejdet på videnskabeligt forsvarlig vis – mens han i virkeligheden kommer med spredte erfaringer, som intet beviser, påstande, som heller ikke er bevist og psykologiske ræsonnementer, som er det rene dilettanteri.

Det har professor K. E. Løgstrup gjort i et radioforedrag. Jeg skal forsøge at begrænse min imødegåelse af professorens betragtninger stærkest muligt. Der er allerede flere, som har taget til genmæle – *Elsa Gress* og *Bent Petersen* i „Lyt“ – og desuden har foredraget næppe gjort større indtryk på andre end netop tilhørere af professor Løgstrups egen kategori, d.v.s. mennesker, der simpelthen ikke aner, hvad filmoplevelse er.

Det er imidlertid en gruppe, som stadig eksisterer, og som heller ikke uddør, så længe kendskab til film ikke er et fag, man lærer om på noget undervisningstrin. Både af hensyn til denne gruppe og ud fra hensynet til de filminteresserede, som føler sig desorienterede ved at høre videnskabsmanden med sin autoritet underskrive hvad de mener er regulært nonsens, må der protesteres.

Det er selvsagt ingen skam, at store områder i tilværelsen er ukendt territorium for en; det skammelige opstår først, når man vil pådutte os vidtgående konklusioner efter en ekskursion gennem dette territorium, i sammenligning med hvilken en 8-dages pariserrejse må karakteriseres som et dybtgående studium.

Blandt et væld af fejltagelser, som professor Løgstrup begik i sit foredrag, er en grundlæggende og helt elementær denne: Han identificerer uden videre filmene (som han kender dem) med filmens væsen. Han kender ikke til,

at filmens ånd og filmenes ånd ikke er identiske, som *Béla Balázs* skrev. Man griber ikke en hvilken som helst kulørt roman på boghandlerdisken og analyserer digtningens væsen ud fra den. Man kan heller ikke på grundlag af nogle virkelig tilfældige eksempler – den russiske „Othello“, *Chaplins* „Rampelys“ og – „Prinsessen holder fridag“ – holde en forelæsning om filmens væsen. Der er vel i filmens historie (for at nævne et omtrentligt tal) produceret ca. 60.000 spillefilm. Deraf er måske 600 værd at huske og kun 60 virkelig betydelige. Ingen af de film, professoren nævnte, ville komme med i den snævraste gruppe, og hvis *Chaplins* „Rampelys“ skulle dukke op i den mellemste gruppe, da kun som led i studiet af *Chaplin*.

Så meget om materialet, professoren ræsonnerer ud fra. Selve argumentationen kan det ikke nytte noget at komme ind på i detaljer her. Teoriene om sammenhængen mellem teater, film og roman er så bagvendte, at jeg vil lade dem ligge. Men jeg vil prøve på at udtrække, hvad der må være det væsentlige i professor Løgstrups tankegang.

Filmen dræber al aktivitet, gør passiv. Fordi mange film gør det, slutter han, at det må høre med til filmens væsen. Derefter søger han i filmens hele kunstneriske teknik efter elementer, der kan støtte hans tese – og opnår derved at snuble over en række elementære filmiske kendsgerninger, der, hvis de overhovedet kan bruges til at bevise noget, desværre nærmest godtgør det modsatte af det, professor Løgstrup vil have frem.

Filmen ophæver tid og rum, løsgør den faste afstand til begivenhederne og den fixerede synsvinkel. Elementært, min kære Watson, men det betyder ikke, at filmen bliver mindre realistisk, for kameraets billede har en virkelighedsnærhed, som vi (heldigvis) ikke finder i tea-

tret, og i identifikationen har vi midlet til at knytte tilskueren så nær til oplevelsens virkelighed, så han bliver konfronteret med den, møder den, tvinges til at erkende den.

Alt dette er sagt mange gange før; professor Løgstrup kommer blot gennem en enorm kolbøtte til den modsatte konklusion: Der finder intet „møde“, ingen konfrontation sted; der er ingen erkendelse mulig i filmoplevelsen!

Hvem har dog gået med professor Løgstrup i biografen? Han har åbenbart sjældent set en god film, endnu sjældnere en realistisk film, og dokumentarfilm har han åbenbart aldrig hørt om.

Det er gribende samtidigt med denne klagesang over filmens virkelighedsflugt at høre professor Løgstrups protesterende stemme udvikle for os, at filmen binder fantasien, intet spillerum giver den (altså skulle være massivt realistisk); i forbigående må det siges, at han ikke nærmer sig det interessante spørgsmål, hvor-

dan og hvorfor ikke bare film og billedkunst, men kunst overhovedet på een gang både binder og inspirerer fantasien.

Klemte af sine egne modsigelser søger professor Løgstrup tilflugt i den påstand – som sikkert er begrundet i jagttagelse – at i film bliver det hele stemning, stemning for stemningens egen skyld. Og det udelukker naturligvis den konfrontation, det møde og den erkendelse, der har været talt om. Men stemning for stemningens egen skyld er bare ikke karakteristisk for filmens væsen, derimod for mange dårlige film, bøger og teaterstykker. Vi er altså nået til at snakke om god og dårlig kunst, men filmens væsen undflyr stadig professoren.

*

Når dette radioforedrag forlængst er gemt og arkiveret som det kuriosum, det er, vil alle der beskæftiger sig med film vedblive have anledning til at spørge sig selv, hvorfor så mange film er kunst af anden rang. Eller tredie, fjerde, femte. Netop fordi vi ikke tror på, at kunsten er af anden rang, som professor Løgstrup sagde, vil vi gerne se nogle frontforandringer i kampen mod de dårlige film. Jeg skal spare læseren for en opremsning af efterårets danske film, men man erindrer sikkert trist omtale af diverse premierer som „spekulation“ og „lavmål“. Der har også været forfattere, som bad sig fritaget for ansvaret.

Det ville vi alle gerne være fri for. Men ingen, der på en eller anden måde er engageret i film, kan sige sig helt fri for et medansvar. Var det ikke en idé at benytte den nye skattefritagelsesbestemmelse, som folkettingen har vedtaget, og hvorefter en *kunstnerisk* værdifuld dansk film kan blive fri for forlystelsesskat, som udgangspunkt for en ændring af kurven i dansk filmproduktion? Det forudsætter alvor og tiltro hos produktionsselskaberne. Og endvidere at myndighederne sætter noget ind på at sikre, at denne præmiering af det kunstnerisk værdifulde ikke bliver en karikatur. Det er ikke nok at lægge ansigtet i alvorlige folder og kaste blikket på de boghylder, hvor de danske klassikere står. De mange danske filmfolk, som jo virkelig kan noget, skal ikke gå hen og blive dundrende kedsommelige efter at have soldet kunstnerisk med engle i sort og andet uværdigt. Men giver man dem lov til at følge deres kunstneriske lyst – og en sådan har de sandelig i behold – kan den nye lovparagraf blive taget i brug og produktionsselskaberne få regnestykket til at gå op – De ved, det regnestykke med een million tilskuere m. v., som vi kender til trivialitet.

Prinsessen holder fridag — og hvad så?



René Clément

AF IB MONTY

Det er den franske kritik, der med vanlig skarp-sindighed har formuleret betegnelserne *auteurs du cinéma* og *metteurs en scène*, hvormed man har søgt at skelne mellem filmdigtere, de i dybeste forstand skabende, og de filmkunstnere, hvis evner groft sagt er fortolkende. Distinktionen er således ret beset den gamle mellem indhold og form, og måske er det til syvende og sidst snarere en grads- end en væsens-forskel. Ikke desto mindre er det glimrende termer at arbejde med og omgås man dem med forsigtighed kan de være til megen nytte. De kan imidlertid også rumme en stærk fare for devaluering af en bestemt kunstnertype, som ikke mindst er hyppig inden for filmen. *Auteurs du cinéma* er ikke vanskelige at bestemme, det er kunstnere som *Renoir* og *Bresson*, der med et udtryk af den sidstnævnte „skriver i billeder“, som forfatterne skriver i ord og sætninger. De skaber deres eget univers og deres tanke- og idéverden er af en sådan karakter, at de tåler sammenligning med de største i deres tid inden for de andre kunstarter. Det er straks vanskeligere tydeligt at afgrænse begrebet metteur en scène. Det er klart, at der ligger en værdidom skjult i distinktionen, men man kommer alt for let til at lægge uforholdsmæssigt meget i det første begreb og reducere repræsentanterne for det andet til upersonlige håndværkere. Dette bl. a. fordi metteur en scène-begrebet kommer til at omfatte alle de andre, de, der får en opgave udleveret, og løser den, ofte med forbløffende teknisk virtuositet, men uden at vise tegn på nogen personlig medleven. Men skal der være nogen mening i at kontrastere de to begreber, må der også være en vis ligevægt mellem det, de skal dække, og metteur en scène-benævnelsen kan ikke klistres på enhver rutineinstruktur. Ved metteur en scène må man forstå en filmkunstner, der uden at kunne yde det dybt originale og frapperende værk, i sine film fortolker sit stof personligt og kunstnerisk tilfredsstillende, fantasifuldt og ukonventionelt. Vi vil i det følgende beskæftige os med en sådan repræsentant for begrebet i dets fornemste betydning.

René Clément er en eksklusiv kunstner i mere end en betydning. Skønt han begyndte at arbejde med film allerede i midten af trediverne, og han nu er 44 år, er det en forholdsvis lille pro-



Clément og Brigitte Fossey under optagelserne af „Forbuds Lege“.

duktion, han har bag sig. Foruden en række kortfilm og to tekniske instruktioner har han indtil nu kun personligt signeret 8 spillefilm. Han blev født den 18. marts 1913 i Bordeaux og kom som ung til Paris for at gå på kunsthøjskolen, betegnende nok ikke for at uddanne sig som maler eller billedhugger, men for at hellige sig den mest funktionalistiske af de skønne kunster, arkitekturen. Det logiske og stringente lå for ham. Ved siden af studiet var han en ivrig småfilmamatør, og han begyndte endog at syssle med tegnefilm. Hans interesse greb ham snart så stærkt, at han begyndte at arbejde som fotograf, for senere selv at instruere kortfilm. Man lagde første gang mærke til ham i anledning af et par kortfilm fra verdensudstillingen i Paris 1937 og flere fulgte efter. Disse nu ret ukendte kortfilm er: fra 1937 „La grande Chartreuse“ og „Soigne ton gauche“, en 12-minutters sketch med *Jacques Tati* som en bøger, der udfordrer en champion. I 1938 optog han på en arkæologisk ekspedition til mere ukendte områder af Arabien tre kortfilm i farver, der samledes under fællestitlen „Arabie interdite“, som kuriøst nok blev hentet frem og premieret med en speciel pris på den markværdige „Festival du Film maudit“ i 1950, hvor man havde sat sig for at drage oversete og misforståede film frem af glemselen. I 1939 kom „La Bièvre“ og „Le Triage“, en film om de franske jernbaner, som han senere skulle vende tilbage til. I 1940 noterer man „Histoire du costume“, og da krigen kom søgte han til den ubesatte zone af Frankrig, hvor han sluttede sig til modstandsbevægelsens filmgruppe

„Centre des jeunes“. For denne optog han sammen med *Henri Alekan* „Ceux du rail“, atter en film om jernbanerne. Efter endnu nogle kortfilm i 1943 („La grande pastorale“, „Chefs de demain“ og „Occitanie“) gik han så endelig i 1944 i gang med sin første lange film, den halvdokumentariske „La bataille du rail“ („Kampen om jernbanerne“), der blev færdig året efter. Filmen, der skildrede den franske jernbanesabotage, og som hentedes både stof og personer lige ud af virkeligheden, var en oplagt opgave for Clément. Her var det stof, der på engang kunne tilfredsstille hans udviklede stilistiske sans og hans interesse for den autentiske virkelighed, begge dyrket frem under hans tid som dokumentarist.

Atter med Alekan bag kameraet skabte Clément her et stykke dokumentarisk ægte modstandshistorie uden falske toner, uden forløren patos og uden ydre spændingsjageri. Spor, frembrusende tog, natlige transporter og drønene fra sabotørernes sprængninger vekslede med det stille, tålmodige og sejge arbejde på stationer og blokposter og hos vagterne langs de uendelige kilometer af spor. Med sine billeder suggererede Clément tilskueren ind i den stemning, der var baggrunden for handlingen. Uden den nervepirrende ydre effekt lykkedes det ham at ramme den angstfyldte spænding i den genoplivede virkelighed. I sin skildring af det ydre ved jernbanenettet, som bestandigt lokker filmfolk, kunne Clément måle sig med de bedste. Man mindes sjældent at have set så dragende billeder af dette milieu. Men ved siden af det reportageagtigt fuldkomne anede man også en anden side af Cléments instruktørpersonlighed. Hans evne til i den betydningsfulde detaille, i et enkelt billede, en enkelt gestus eller bevægelse at lægge en sum af viden og erfaring om menneskelige følelser. Samtidig husker man fra filmen enkelte scener, hvor Clément havde indfanget den mærkværdigt tidløse poesi, der kan opstå i enkelte øjeblikke. Således i en scene fra banelegemet, hvor et tysk troppetog holder i den bagende sommervind, ventende på signal til at fortsætte, mens soldaterne fordriver tiden med fredelige sysler, et lille ophold inden grusomhederne fortsætter, hvor solen skinner og træerne står uberørte, som om der aldrig havde været krig i verden. En anden scene hvori Clément viste, hvorledes han formår at intensivere et følelsesindhold uden brug af de store udsving var den, hvori en række gidsler henrettes. Et stærkere filmisk udtryk for det almindelige menneskes møde med den helt meningsløse død er ikke givet. Ethvert forsøg på sproglig gengivelse ville være afmægtig. Dette var filmisk poesi.

Den samme filmiske poesi finder vi også i

indledningsscenerne i hans næste film „Les maudits“ („U-bådens fordomte“). I en ubådshangar i Norge samles en række slyngler fra det tredje rige, der i de sidste hektiske dage inden krigens afslutning vil trække sig ud af komedien. Denne sammenstilling af billede, et fantastisk, uvirkeligt sceneri, og tone, gungrende og fordrejede lyde, skabte i sin sammen-smeltning et helt apokalyptisk indtryk. Det var en moderne ekspressionisme, og man forstår, at Clément har hævdet at være blevet påvirket af „Dr. Caligaris Kabinet“, af de sidste film fra stumfilmperioden, af værker af *Murnau*, *Dreyer* og *Buñuel*. „Les maudits“ betegnede iøvrigt hans endelige skridt over i spillefilmen. Selv har han udtrykt det således: „Med „Bataille du rail“ lavede jeg en massens film. I „Les maudits“ var der til gengæld tretten hovedpersoner, tretten „individualiteter“: det modsatte af massen“. Med denne film er han fra dokumentarfilmen sprunget helt over i spændingsfilmen. Den er fuld af rystende effekter, men slipper dog aldrig helt den autentiske grund. Intrigen er konstrueret, et almindeligt hæderligt menneske anbringes i en ud-søgt samling af opportunistiske slyngler, men Clément havde held med at væde de forskellige elementer sammen til en eksakt og præcis spændingsfilm med en vis ideologisk undertone og sund politisk holdning, hvilket f. eks. mislykkedes totalt for *Käutner* i „Epilog“ („Det stumme vidne“).

Efter „Les maudits“ skulle der gå tre år, før Clément atter sendte en selvstændig film ud. I 1946 engageredes han imidlertid som teknisk instruktør til to film, *Noël-Noëls* „Le père tranquille“ („Lillefar skyder med skarpt“) og *Cocteau*s „La belle et la bête“ („Skønheden og udyret“). Det er interessant til belysningen af Cléments instruktørfysiognomi, at netop to så forskellige og så selvhævde personligheder som Noël-Noël og Cocteau inden for samme år har ment at kunne bruge ham til to så vidt forskellige opgaver. Som tekniker anerkendte man ham som suveræn, og øjensynligt har man fundet, at han ikke var i besiddelse af så markant en profil, at han ville kunne præge deres arbejder i uheldig personlig retning. For Cocteau har Cléments arbejde sikkert, som det hævdes, indskrænket sig til det rent tekniske. Derimod synes man at spore mere end blot hans håndværksmæssige kunnen i „Le père tranquille“, hele småbyens atmosfære, milieu-beskrivelsen og forholdet mellem besættelsesmagten og de okkuperede er givet i markante detaljer, således som netop Clément evner det. Der spores også en vis dissonans i filmen. Der er ingen helt lykkelig harmoni mellem Noël-Noëls underdrevne og underfundige stil og den

grelle realisme i Cléments sikkert reproduce-rede dokumentariske billeder.

På egen boldgade kom han igen i „Au-delà des grilles“ („På den anden Side Gitteret“), som han indspillede i Italien i 1949 efter et manuskript af *Zavattini*, *Cecchi d'Amico* og *Alfredo Guarini*, bearbejdet af de franske par-hesten *Aurenche* og *Bost*, der har arbejdet for Clément på fire af hans film. Det er påfaldende, hvorledes Clément med hver ny film synes at indlade sig på nye eksperimenter, at udvide sit kunstneriske område. I denne film har han forsøgt at tillempe sin virkelighedsopfattelse til den italienske efterkrigsrealismes. Filmen blev optaget på stedet i Genua, Clément foretrækker den autentiske atmosfære og har selv sagt, at han ikke tror på studiet. I sin historie kan filmen minde om de franske pessimistiske førkrigsdramaer og i hovedrollen finder man *Jean Gabin*, i en tilvant rolle, som en desillusioneret, intelligent, moden arbejder, der i selvpågivelse vil melde sig til politiet for den *crime passionnel*, han i desperation har begået. For en kort tid oplever han dog en kærlighedshistorie med en moden kvinde, men også dette forhold er dømt til at ende som en tragedie. Historien ligger tæt op ad en fransk tradition og filmen undgik ikke som helhed det klichéagtige. Til gengæld viste Clément hele sit milieuskabende mesterskab i skildringen af den myldrende og solstegete havneby med dens fattigdom og overbefolkning. En menneskelig styrke fik den samtidig i beskrivelsen af en lille pige, kvindens datter, der reflekterer de voksnes forhold. Hun føler sig tiltrukket af den fremmede, men aner samtidigt smertefuldt,

hvad der er ved at ske mellem ham og moderen. Det er en følsom skildring af dette lille menneske og dets usikkerhed i de voksnes verden, Clément her har ydet.

I 1950 indlod Clément sig på nye eksperimenter i „Le château de verre“, en filmatisering af en af *Vicki Baums* middelmådige romaner. Jeg har ikke set denne film, der aldrig har været vist i Danmark, men Clément har selv om den sagt: „Le château de verre“ er for mig et nyt eksperiment. Det er, med forlov, en skuespillerfilm, d.v.s. en film, hvor opmærksomheden er overført på de personer, som af sig selv skaber atmosfæren. Med skuespillere som *Michèle Morgan* og *Jean Marais* og en historie i denne genre bliver det instruktørens pligt at lade som om han bringer sig selv i glemsel. Det er hvad jeg har gjort. „Le château de verre“ er formentlig noget andet og bedre end en almindelig kærlighedshistorie. Det er en film om kærligheden, d.v.s. en film, der mere fremhæver følelsernes kvalitet end deres ydre konsekvenser.“ Filmen betragtes i almindelighed som en stilistisk *tour de force*, en artificiel serie øvelser, der ikke har betydet noget væsentligt fremskridt for Clément. I „Positif 18“ betragtes den, betegnende for dette tidsskrift, af *Etienne Chaumeton* som Cléments bedste film, skønt det dog med et citat af *Rimbaud* indrømmes, at „la vraie vie est absente“.

Det ville være forkert at nægte, at det til gengæld er til stede i al sin rystende gru i indledningen til hans næste film „Jeux interdits“ („Forbudte Lege“), en filmatisering af *François Boyers* roman. I disse første scener rykker Clément i en voldsom montage atter krigen helt

„Kampen om jernbanerne“.



„Forbudte Lege“:
Georges Poujouly og
Brigitte Fossey.



ind på livet af os. I de billeder, hvori den lille pige med sin finger rører ved sin dræbte mors ansigt og derefter ved sin døde hund uden at forstå, hvad der er sket, kommer døden os mere nær end i mangel reportagefilms konstante strøm af lidelser. Atter viser Clément sin slående rigtige brug af detalien til belysning af helheden. Ifølge egne udtalelser har han med denne film „villet vise det forfærdende ansvar hos de voksne, hos hvem hver eneste bevægelse er et eksempel for børnene. Når børnene løfter deres øjne mod os, skaber vi automatisk mennesker.“ I deres uskyldige verden tumler børnene derfor rundt med dødsymboler fra de voksnes verden; symbolerne er uden den uheldssvangre betydning for dem. I „Forbudte Lege“ har Clément villet kontrastere to verdener, børnenes uskyldighedstilstand og de voksnes afstumpede og uretfærdige tilværelse, men det kan ikke nægtes, at det ikke helt er lykkedes. Børnene har han skildret med tilbageholdt åndedræt og en lang række scener lyser af poetisk fornemmelse, men til andre tider kan han ikke sige sig fri for en vis glamourisering, især af pigen, og de voksnes verden er mærkeligt træt skildret, ligesom jasket af i en gængs fransk filmtradition, den groteske rustike humor. Filmen har lysende øjeblikke, hvor Clément har skabt med sin nænsomste hånd, men som helhed er den alt for uegal til at regnes blandt hans bedste.

Tre år efter, i 1954, tog han derimod revanche med sin hidtil mest fuldendte film „Monsieur Ripois“ („Don Juan i London“). I denne film var Clément atter udenlands, men dette synes snarere at have inspireret end hæmmet ham. Filmen bygger på en roman af Louis Hémon og handler om en gallisk Casanova, der attackerer den ene engelske pige efter den anden med storartet resultat, skønt der egentlig intet bemærkelsesværdigt er ved ham. Han

har ingen mening med sin forførelseskunst udover at more sig og tilfredsstille sin pubertetsagtige egocentricitet. Der er noget puerilt og umodent over denne forfører. Det er da også i første række hans ofre, der har interesseret Clément. I den række portrætter af kvinder, der falder for franskmænd, har Clément ydet sin mest fuldendte, vittige og præcise karakteriseringskunst. Med hårfin ironi og kunstnerisk økonomi er de spiddet som sommerfugle, karrierkvinden, den huslige, den litteraturinteresserede etc., alle maliciøst hængt ud. Han viste sig her som en ægte landsmand af La Bruyère. Clément er på sin højde som stilkunstner og intet øjeblik svigter hans smag. Der er ingen klichéer, ingen vulgariteter eller håndfast komik, som vi kun kender den alt for godt. Dette var antydningkunst og filmkunst af den mest slebne art. Og trods elegancen, den sammentvævede helhed af billede, tale og lyd, lå der hele tiden varme og poesi under billederne, som kunne give visse passager en svævende følsomhed og poesifyldt smerte, der blev tydeligst i scenerne med den lille almindelige gode pige (fremstillet af Joan Greenwood), der glemmer al erotik, når hun ser en stor våd hund. Ligesom Clément havde aflokket en række angelsaksiske skuespillerinder helt nye nuancerede toner, havde han i sin skildring af London indfanget storbyens poesi i yndefulde billeder. I sin aldrig svigtende troskab mod virkeligheden havde han arbejdet med skjult kamera i udstrakt grad. I denne films blanding af artificiel komedie, dokumentarisk miljøskildring og psykologisk realisme er Cléments evner kommet til deres smukkeste udfoldelse.

Oven på den film måtte hans næste film i alt for høj grad komme til at synes et uheldigt tilbageskridt. Hans filmatisering af Zolas roman „L'Assommoir“ („Faldgruben“) under titlen „Gervaise“ i 1956 var en kunstnerisk fiasko.

I denne film faldt Clément for den formalisme, som altid lurer på en instruktør af hans talent. Filmen blev en genopliven af en gammeldags litterær naturalisme, der naturligvis var stabil på benene med effektivitet, så det osede af fattigdom, snavs og alskens laster. Men symbolismen og den groteske poesi hos Zola var ganske forduftet, og det hele kom til at virke fjært og passé. Det viste sig farligt for Clément at forlade samtidsrealismen og til filmens utilstrækkelige bidrag yderligere Maria Schells totale fejlplacering i titelrollen. Denne uforståeligt yndede skuespillerindes sødmefyldte „naturlighed“ og lidende kvindelighed havde intet at gøre med den parisiske arbejderske, og forskellige udtalelser lader ane, at Clément selv alt for godt mærkede dette.

I sit sidste arbejde er Clément igen på fremmede stier, hvilket ikke behøver at betyde, at han er på gyngende grund. Få kan netop som han realisere sine mest personlige egenskaber under andre himmelstrøg end de parisiske. „La diga sul pacifico“ er en fransk-italiensk coproduktion, optaget i Indokina efter manuskript af Irvin Shaw. Forhåbentlig har instruktøren her atter fundet ind til de kilder hos sig selv, hvorfra hans mest ægte kunst springer.

Det kan være vanskeligt at finde noget samlende synspunkt, hvorunder man kan se René Cléments film. Hans film spænder lige fra dokumentarisk modstandskampskildring til erotisk komedie, fra kontant spændingsfilm til indfølelse barneskildring. I stedet for som den sande filmdigter at udvide sit emneområde i dybden spreder Clément sig i bredden, og hver ny film er for ham et eksperiment inden for et nyt område. Kun „Kampen om jernbanerne“ bygger på et originalmanuskript af ham selv, resten baserer sig på mere eller mindre lodige litterære værker eller på manuskripter af de professionelle manuskriptleverandører Aurenche og Bost. Til gengæld forlanger han af sine manuskripter koncentration og nøjagtighed, og en sammenligning mellem manuskripterne og de færdige film ville utvivlsomt vise, hvor meget rigere Clément gør dem i det billedmæssige udtryk. Kompositionen lader han bygge på den enkelte scenes menneskelige indhold. Det er i bevægelserne, minespillet, det som ikke kan beskrives med ord, men som øjet kan fange, at hans kunst kommer ind.

Den mangel på en formuleret livsholdning, som nogle måske vil savne hos ham, kan for andre måske opvejes af hans rigt facetterede karakteriseringskunst. Clément er iagttagende, iagttagende af den menneskelige virkelighed, han er psykologisk og æstetisk realist, de store syner og indbildningskraften stoler han ikke på.

Respekten for virkeligheden uden det pessimistiske clair-obscur, som trediveårs franske instruktører svøbte om tingene, er en arv fra hans dokumentariske fortid, og det var også da, at hans indlysende filmiske evner udvikledes og skoledes. Skønt han er realist og i sine film har taget tydeligt afstand fra *le genre sombre* er hans virkelighedsgengivelse ikke nøgternt reportageagtig. Få har som han blik for det poetiske i hverdagen, hvormed ikke blot menes en delikat lyrisme, men en virkelig original fornemmelse for tingenes egenartede poesi og den uundgribelige stemning i en situation. Som stilist hører han til de største, og som nævnt vil der altid hos en så glimrende filmbegavelse lure faren for at han forfalder til tom udnyttelse af sit talent, til formalisme, således som vi ofte har set det netop i fransk film (*Duvivier* f. eks.). Endnu håber man ikke at se tegn på et sådant forfald hos ham. Mere anerkendt kan han dårligere blive, seks af hans film har således modtaget priser ved festivalerne, og berømmelse kan føre meget uheldigt med sig.

Med alle disse glimrende egenskaber er René Clément dog stadig den ypperste repræsentant for det positive i metteur en scène-begrebet, kun at jævnføre med en anden fra sin egen generation, som han ligner i mere end en henseende, *Jacques Becker*. Selv les auteurs du cinéma kunne lære adskilligt af disse to „iscenesættere“.

Joan Greenwood og Gérard Philipe
i „Don Juan i London“.



Som i „Det søgende øje“ giver *Theodor Christensen* her udtryk for personlige synspunkter, ikke „institutionelle“.

FILMORDNINGER

Hvad skal der ske med

Dansk Kulturfilm?

AF THEODOR CHRISTENSEN

I 1950 udkom der hos UNESCO i Paris en bog om filmindustrien i seks europæiske lande. Der stod, at den var udarbejdet af Film Centre i London, men en af dens afgørende forfatterkræfter var *Arthur Elton*, gæste-producer i Danmark og kender af danske forhold. I bogen blev den danske filmordning besunget og dens institutioner fremholdt som mønster for de andre lande – og denne gunstige holdning indtog bogen til de fleste enkeltheder i vor filmordning, fra bevillingssystemet til den statslige produktion af dokumentarfilm. Bogen bar slet og ret undertitlen: „A detailed study of the film industry in Denmark as compared with that in Norway, Sweden, Italy, France and the United Kingdom.“

Det var i 1950. Nu, 8 år senere, står vi overfor at skulle gennemføre væsentlige ændringer i denne filmordning. Betyder det, at mange enkeltheder i ordningen må kastes over bord og erstattes med noget nyt – eller med ingenting? Jeg skal holde mig til produktionen af dokumentarfilm og de dertil knyttede institutioner – en side af sagen, som i højeste grad havde Eltons interesse; som bekendt er han en af britisk dokumentarfilms veteraner.

Nu har et udvalg af sagkyndige inden for administrationen formet en betænkning, som ifølge avisanmeldelser bl. a. går ind for en snævrere sammenknytning af filminstitutionerne med en fælles direktør for dem alle. Jeg kender ikke de nærmere enkeltheder i betænkningen, og det er også ganske unødvendigt for at kunne fremsætte nedenstående betragtninger.

Vi ved alle, hvor det halter. Det er produktionen af dokumentarfilm, både „hel“-statslige, som Ministeriernes Filmudvalg tager sig af, og de mere almene, som har været produceret gennem Dansk Kulturfilm. Arten af filmene – d.v.s. deres indhold i forhold til dem, de henvendte sig til – har ikke været tilfredsstillende, og deres kunstneriske kvalitet har det heller ikke. På baggrund af det faktum, at Danmark kom ud af krigen med en stab af dygtige dokumentarfilmfolk, er produktionens niveau temmeligt elendigt i dag.

At man udnævner en generaldirektør for hele filmvæsenet og samordner forgreningerne – produktion, distribution, museum – løser nærtliggende ikke de vanskeligheder, som har været medvirkende til den bedrøvelige status. At det i høj grad er et spørgsmål om personer, fordi de rigtige mennesker nu engang er mere tilbøjelige til at gøre de rigtige ting, medgiver jeg uden videre. Men ligeså interessant det kan være i private diskussioner at endevende disse personspørgsmål, lige så ørkesløst vil jeg finde det her. Derimod kunne det måske have værdi at kaste et blik ud over de filmordninger, som er og har været i funktion verden over.

Det er ikke gjort med nye administrative chefer og souschefer. Hvem skal bestemme, hvilke film der bliver produceret – og hvordan? Den danske ordning har for Dansk Kulturfilms vedkommende hidtil været præget af stærk familielighed med radioordningen. Der findes et radioråd, og Dansk Kulturfilm er en sammenslutning af foreninger, som sender deres repræsentanter og vælger en bestyrelse, hvori staten dog har en kontrollant eller to siddende, fordi det er statens penge, der bliver brugt til produktionen. Der er en lang vej fra repræsentantskabet til det enkelte selskab, den enkelte instruktør og hans emne. Men bestyrelsen har også en lang arm, og filmenes tilblivelse er i enkeltheder fjernstyret. Man genkender kvalerne fra diskussionen om programudvalg og radio.

Her skal det ikke forbigås, at der fra Sammenslutningen af danske Filminstruktører er stillet et opsigtsvækkende forslag. Man ønsker simpelthen et nyt producerende organ oprettet af kunstnerorganisationer og sammenslutninger af videnskabsmænd. Disse stiftede skulle fungere som et tilsynsråd, men produktionen skulle kunstnerisk og programmæssigt dirigeres af det nye organs ledelse, som i hovedsagen må bestå af filmfolk, og når det nye organ først eksisterer, ville det vise sig, om det på en lang række områder var bedre egnet til at stimulere en værdifuld dokumentarfilmproduktion end Dansk Kulturfilm.

Men selv om enden på sagen bliver, at man holder sig til de etablerede produktionsorganer, så er problemerne som nævnt ikke løst – de melder sig netop. Hvem skal bestemme hvilke film, der skal laves – og hvordan? Den administrative direktør? Dansk Kulturfilms „radio-råd“?

*

Da G.P.O. – The General Post Office – i midten af trediveerne overtog den relativt nystartede engelske dokumentarfilmproduktion, fandt man frem til en ret flexibel produktionsform. Den vedblev at fungere – stort set – da G.P.O. blev forvandlet til Crown Film Unit i 1940 for un-

der krigen at tjene det britiske folk med en storstilet og betydelig produktion af dokumentarfilm.

Først bør det fremhæves, at fordi det var G.P.O., der havde overtaget produktionen, var det ikke postfilm alene, der skulle laves. Man lagde et større perspektiv i sin fortolkning: Postvæsen stod for kommunikation, kommunikation betød samkvem mellem mennesker, produktionen bestod af film i den sociale forståelses og fremskridtets tjeneste.

Vi har ikke brug for i Danmark at lægge produktionen ind under en bestemt administrationsgren – vi har en bedre biograflov – men vi har naturligvis brug for at få fastslået og overholdt, at det ikke er Dansk Kulturfilmers repræsentantskabs interesser, produktionen skal varetage på det hvide lærred.

I praksis fungerede G.P.O. således, at der var en permanent administrativ ledelse med en embedsmand i spidsen. Produktionsledelsen stod frit indenfor de administrative rammer, altså først og fremmest de økonomiske. Denne produktionsledelse bestod af filmfolk, produktionsledere og instruktører, og den skiftede sammensætning. I samme grad som den engelske dokumentarfilm var en bevægelse, en skole indenfor filmen, behøvede man ikke at holde fast på og binde sig til de samme ledere, for at der skulle blive orden og enhed i planlægningen. Man begyndte naturligvis med *John Grierson*, senere har *Basil Wright* – i al fald delvis – og i tiden op til krigen *Jack Holmes* været ledende i produktionen. Mens *Jack Holmes* var kunstnerisk programleder for hele den voksende G.P.O.-produktion, var der produktionsledere, som arbejdede med instruktørerne på de enkelte film. Den mest fremtrædende i G.P.O. var en tid *Cavalcanti*.

Programledelsens ret til at bestemme blev ikke anfægtet af administrationen, af de mænd fra *civil service*, som sad på pengekasen. Et eksempel fra 1939, som dengang blev omgivet med en vis diskretion, kan formodentlig uden skade for nogen fremdrages nu. G.P.O. skulle lave en film for BBC, og der var megen uenighed om manuskriptet. (Det drejer sig om film nr. 2; den første film var lavet fem år tidligere). Da BBC, som kunne være noget vanskelig, forlangte at følge filmen dag for dag, se alle prøverne og på den måde overvåge produktionsgruppen skridt for skridt, sagde G.P.O. nej. De ville ikke lave filmen på de vilkår. Den blev heller ikke lavet.

Men ingen i G.P.O.'s administration tænkte på at gribe ind i programledelsens dispositioner, uanset hvor nær BBC's interesser ellers stod G.P.O. Der var naturligvis heller ikke tale om,

at programledelsen måtte vandre over gangen til administrationschefens kontor for at få O.K. på sine manuskripter. Til trods for, at den programmæssige og kunstneriske ledelse af G.P.O. bestod af filmfolk, som kun var der på træk, mens den administrative ledelse blev siddende, forblev magtfordelingen som her skitseret.

Var det noget?

Desværre begik den konservative regering i England den dødssynd at ophæve Crown Film Unit og dermed sætte den statslige dokumentarfilmproduktion ud af spillet, efter at den havde eksisteret uafbrudt i 25 år. Resultatet var katastrofalt, splittende, opløsende.

En anden berømt filmordning består den dag i dag. Den er nedfældet i lov, og loven blev skrevet af *John Grierson*. Ordningen er kendt som „The National Film Board of Canada“. Den forudsætter en rent statslig filmproduktion, og alle medarbejdere er ansat af regeringen. I spidsen står en „Government Film Commissioner“; den første blev *John Grierson* og under hans inspirerende ledelse blomstrede i krigsårene en canadisk dokumentarfilmproduktion op. Man opnår en stærk linie i produktionen ved dette system – som naturligvis også findes i de kommunistiske lande. I Canada synes dog efterhånden en vis uniformitet at gøre sig gældende; iøvrigt rummer ordningen en vis politisk fare, som antagelig ikke var forudset, da *John Grierson* blev Government Film Commissioner. Regeringskommissæren er direkte ansvarlig over for den pågældende minister og han overfor parlamentet. Da nogle parlamentsmedlemmer i den kolde krigs hede dage begyndte at interessere sig for den politiske overbevisning hos medarbejderne ved National Film Board, gik systemet i hårdknude. Den daværende kommissær, *Ross McLean*, foretrak at gå af frem for at lade parlamentet diktere hans interne film- og personalepolitik, og resultatet synes at være blevet en stigende, utilstadelig politisk kontrol med National Film Board.

*

Jeg opfordrer læserne til at drage deres konklusioner af disse spredte træk fra forskellige filmordninger. To af de mange mulige slutninger, man kan drage, synes mig så indlysende, at jeg vil tillade mig selv at formulere dem.

For det første: Hvad man end gør, må man ikke tage livet af nogen eksisterende ordning uden at have sørget for en afløser.

For det andet: Jo mere permanent man agter at gøre den administrative ledelse af en produktionsordning, desto mere nødvendigt er det at sikre filmfolkene fuld frihed inden for de administrative grænser.

Skrækfilmen er en genre, der ligesom western-genren og tegnefilmen er i stand til at udnytte filmens sprog på en særegen måde, men hvis muligheder desværre er blevet alt for lidt udforsket af de store filmkunstnere. *Robert Wiene's* „Dr. Caligaris Kabinet“ og *Carl Th. Dreyer's* „Vampyr“ er blandt de få klassiske værker inden for genren, hvis form efterhånden er blevet knust af det Frankenstein-uhyre, den selv avlede. Genren kan måske dateres fra 1902, da englænderen *Williamson* udsendte en film på ca. to minutter „A Big Swallow“, hvori en mand truende vandrer frem imod kameraet, slikker sig om munden og åbner et enormt gab, som kameraet styrter sig ned i som i en afgrund.

I Frankrig morede troldmanden *Méliès* sig med trickfilm af fantastisk, grotesk eller absurd art. I „La Conquête du Pôle“ fra 1912 lod han et is-uhyre rejse sig af havet for at tilintetgøre en gruppe opdagelsesrejsende. *Abel Gance* fulgte efter med den mislykkede „La Folie du Docteur Tube“, der også gør brug af kameraets særlige evne til at skabe bizarre effekter. Så kom den makabre seriefilm „Fantomas“, der udspillede i underverdenen – vel det nærme-



Simone Simon som kattekvinden i „The Cat People“.

JAN WAHL SKRÆK OG RÆDSEL!

ste filmen nogensinde er kommet til den gotiske romans teknik, der sammenkæder uhyggelige historier og udspikuleret føjer indfald til indfald. Serien havde sit modstykke i Italien i „Itala“-produktionen „Tigris“ (1913) – flagrende kapper, sorte masker, togkatastrofer, blinde knive i kældre, der blev svagt oplyst af kerter – film, der ødslede med forklædninger og tortur. „Tigris“ og „Fantomas“ bremsede lige på tærsklen til det overnaturlige. I USA hentede man inspirationen hos *Poe* (*Griffiths* „The Avenging Conscience“) og i Tyskland hos *E. T. A. Hoffmann* (*Paul Wegeners* og *Stellan Ryes* „Studenten fra Prag“), og da Tyskland i 1919 under ekspressionismens blomstring mødte med „Caligari“ – dette mageløse, suggestive udtryk for det syge sinds forvildelser, som blev givet ved hjælp af stiliserede, overdrevne bevægelser og forvredne malede dekorationer, der spillede med, ligesom skuespillerne var en del af dekorationerne – var der åbnet for maredtets skjulte verden. Det var hermed bevist, at fortællingen og forbandelsen kunne fotograferes, hvis man havde den fornødne fantasi.

Golem, operaspøgelset og andre fantomer krøb ind i biografernes mørke. Tysklands We-

gener og Amerikas *Lon Chaney* var med deres spøgelsesagtige og rædelsvækkende fremtoninger genrens hovedskikkelser i tyverne. De var begge mestre i maskeringens kunst, og til akkompagnement af kinoorglernes dybe akkorder blev de inkarnationen af al uhygge og eet med filmens væsen. Således som det undertiden dengang blev defineret: skyggespillet.

Efter talefilmens gennembrud indsnæveredes skrækfilmens domæne næsten til „Universal“s studier i Californien, hvor *Carl Laemmle* herskede og stadig levede i kære minder om de indtægter, man havde høstet på Chaney. „Dracula“ og „Frankenstein“ genopstod i henholdsvis *Tod Browning's* og *James Whales* iscenesættelser, men filmen led omkring 1930 under de nye klodsede kameraer, der medførte en imitation af teatrets teknik, og de to film var for litterære, for dialogtyngede. Dreyer løste problemet, da han i „Vampyr“ brugte den gamle kameratype, der var mindre, og mere bevægelig, og først bagefter tilføjede lyden. Det forklarer også, at lydbåndet i „Vampyr“ er så rent, så perfekt – hylende ulve i det fjerne, den pibende vind, der smækker dørene i, og – ikke at forglemme – *Wolfgang Zellers* nervepirrende

musik. Blandt de tusindvis af *reels* med koncentreret uhygge, som Hollywood serverede i depressionsårene, må fremhæves Brownings „Freaks“ og „Mark of the Vampire“. Brownings sans for det groteske og mystiske kom her til rig udfoldelse, og han var så heldig under optagelserne af den første at have *James Wong Howe* som fotograf. Det er betegnende, at begge disse film var fra „MGM“ og ikke fra „Universal“, hvor man ukritisk fortsatte med lidet interessante rædsler. På trods af de kommercielle hensyn, der prægede filmene fra „Universal“, skænkede selskabet dog filmhistorien een bemærkelsesværdig film i genren: „The Bride of Frankenstein“ (1935) – James Whales strålende satire over stilen, „The Bride of Frankenstein“ besad et vid og en ægte mystikkens skønhed, der var langt ud over det sædvanlige, og „Universal“ burde herefter være holdt op med at udsende farverige skrækkfilm. Whales spøg gik imidlertid ganske hen over hovedet på selskabet (eller specielt på Laemmle). Det fortsatte i fuldt alvor med de latterlige film, der stadig gav penge og var forholdsvis billige at fremstille. Og til „The House of Frankenstein“ indkaldte man hele vokskabinetet: Ulvemanden, Frankensteins uhyre, Dracula og „the Mummy“.

Under den anden verdenskrig var normalvaren hos „Universal“ film som „Frankenstein meets the Wolf Man“ (*Hitchcocks* „I Tivlens Skygge“) var en af de få undtagelser, og det publikum, man henvendte sig til, var de 11-15-årige. Ingen syntes at have taget ved lære af Dreyers „Vampyr“, der viste, at uhygefilmen ikke bør være for explicite – atmosfæren, det antydende og det usagte kan den først og fremmest dyrke med held. En stil i lighed med den, der anvendes i for eksempel Mrs. *Belloc-Loundes* berømte roman „The Lodger“, i hvilken Jack-the-Ripper bor oppe under taget og kun af og til ses smyge sig ned ad trapperne og ud i nattens tåge.

Mens „Caligari“ appellerede til den æstetiske sans, og „Freaks“ i sin allegoriske form fremførte et psykologisk problem, var „Vampyr“ alene om at tilfredsstille intellektet, idet den på en gang var æstetisk, allegorisk og psykologisk. Skrækkfilmen måtte for at vise sin eksistensberettigelse forsynes med intelligens. I 1942 godkendte „R-K-O“ manuskriptet til „The Cat People“, der kunne bruges til at udnytte den landflygtige franske skuespillerinde *Simone Simons* specielle talent, og som kunne optages billigt. Instruktøren var *Jacques Tourneur* (søn af instruktøren *Maurice Tourneur*). *Val Lewton* (født i Yalta) debuterede som producer og en ung mand – *Mark Robson* – blev sat til at klippe filmen.

Man kan ofte blive inspireret af, at der kun foreligger begrænsede muligheder. „Caligari“s overdrevent urealistiske stil og dekorationer blev i virkeligheden til, fordi „Decla-Bioscop“-studierne på det givne tidspunkt, lige efter første verdenskrig, ikke kunne præstere første-klasses belysning. I „Vampyr“ blev skildringen af de fortabte sjæles dans i skygebilleder, der skulle give indtryk af en stor flok af vampyr-væsen, udtænkt, fordi Dreyer ikke havde råd til flere statuer. Det er vanskeligt at bedømme, hvor meget budgetbegrænsningen bidrog til „The Cat People“s kunstneriske succes. Man husker belysningens mørkegrå tone, de nydelige kompositioner, de små almindelige dekorationer. Man husker hjørnet af lejligheden, buret i Zoologisk Have, psykiaterens kontor, caféen, fortovsstrækningen i tågen, hotelskranken, det øde, underjordiske svømmebassin – man husker *Simone Simon* i hendes lange pels og fornemmelsen af, at en panter lurer i nærheden af bassinet. Med enkle midler og ved hjælp af den største omhu i udarbejdelsen af detaljerne blev tilskuernes skepsis langsomt undermineret. Det umulige, det magiske, blev virkeligt. „The Cat People“ fik både god kritik og et stort publikum ind, og „R-K-O“ lod Lewton fortsætte med sine eksperimenter. Det blev ialt til en snes film under Lewtons ledelse – en enkelt af dem var et forsøg med *Maupassant* („Madelles Fifi“, også med *Simone Simon*) – men størstedelen af Lewtons film fra 1942-46 fortsatte linien fra „The Cat People“.

Den næste var „I Walked with a Zombie“, hvortil drejebogen var skrevet af bl. a. *Curt Siodmak*. Tourneur og Robson virkede atter som instruktør og klipper. Filmen var omtrent ligeså vellykket som sin forgænger. Sceneriet var denne gang i den eksotiske stil; handlingen udspillede i fjerne tropiske egne. „I Walked with a Zombie“ havde i hvert fald een strålende og original scene, i hvilken *Frances Dee* må bane sig vej gennem en kornmark med de sædvanlige lige rækker af kornaks. Men aksene bøjer sig blidt i vinden, kornet rasler ildevars-lende, himlen ovenover er truende sort, og i et glimt ser man pludselig en af de levende døde våge ...

Lewton-Tourneur-Robson-samarbejdet fortsatte med „The Leopard Man“, og *Mark Robson* iscenesatte den følgende „The Ghost Ship“. Titrerne giver idé om handlingerne. Robson iscenesatte også „The Seventh Victim“, hvori der blev hentydet til djæveltilbedelse. Disse film var fortrinlige i deres art og udmærkede sig ligesom de andre ved et forfinet kameraarbejde, enten af *Robert de Grasse* eller *Nick Musuraca*. Det var stadig Lewton, som havde

æren for det sobre producerarbejde, der prægede serien, og for filmenes intelligente intentioner.

„The Curse of the Cat People“ var, skønt titlen antyder en fortsættelse af „The Cat People“, kun med en tynd tråd forbundet med den første kattefilm. Enkelte af personerne sås igen, Simone Simon optrådte glimtvis som et genfærd, der sang små mærkelige sange. Handlingen udspillede på landet (*Washington Irvings Sleepy Hollow*), i et barndommens fantasirige, hvor en have forvandles til et eventyrland i måneskin, hvor broen, man skal over, hjemses af „The Headless Horseman“'s frygtelige genfærd – kort sagt skabes der en atmosfære, i hvilken det fantastiske er lige ved at blive virkeligt. Når kameraet nærmer sig broen, skal rytteren vise sig. Trods nogen naïvitet og overfladiskhed var der noget subtilt over filmen. Den var lettere end den tunge titel. Filmen er ikke mindst af interesse, fordi den var den første af den spændende instruktør *Robert Wise*, der senere har skabt kunstneriske og originale film foruden mere rutineprægede produkter. Det er interessant at bemærke,

at to af de instruktører, der debuterede i denne serie hos „R-K-O“ – *Mark Robson* og *Robert Wise* – senere konkurrerede med to usædvanlig gode boksefilm, „Champion“ og „Knock-out“, begge fra 1949. Måske den mest frugtbare filmdyst der har fundet sted siden *Paul Czinner* og *Josef von Sternberg* i 1934 startede en Katharina af Rusland-duel, da den ene lancerede *Elisabeth Bergner* som „Katharina den Store“ og den anden *Dietrich* som „Den røde Kejserinde“.

Wise fik overladt instruktionen af „The Body Snatcher“ efter en historie af *Robert Louis Stevenson*, en skummel grav-affære, der genforenede *Boris Karloff* og *Bela Lugosi*. Her strejfedes det overnaturlige kun i den sidste scene, hvor en åndeagtig, dæmonisk Karloff ses på vognsædet som i en momentan hallucination.

De sidste film i serien, „The Isle of the Dead“ og „Bedlam“, var inspireret af henholdsvis *Böcklins* maleri med samme titel (der også inspirerede til den gamle danske film „De Dødes Ø“) – og af *Hogarth's* stik. „Isle of the Dead“ hentede også motiver fra *Edgar Allan Poe*. Filmen formåede ikke at genskabe atmo-

„I Walked with a Zombie“.



sfæren i Böcklins berømte billede. Den var for stærkt bundet af dialog og teatersituationer, men skabte en fin parallel mellem overnaturlige hævnkræfter og pestens virkninger. Overtro og galskab var temaerne i disse to sidste film – temaer, der lå betydeligt højere end de sædvanlige hos „Universal“.

Skønt ingen af dem var så intelligente som „The Cat People“, var alle disse „R-K-O“-film præget af deres interessante producer, Val Lewton. Han forlod på grund af sygdom selskabet efter fuldendelsen af „Bedlam“ i 1946, og serien standsede hermed, hvilket viser, hvor afhængig man var af Lewton. For sin død fem år senere producerede han film for „Paramount“ og „MGM“.

Der er ingen grund til her at komme ind på, at film i høj grad er forretning. Men der er grund til at hylde producere som Val Lewton, der forsøger sig med det ekstraordinære og nu og da yder pionerindsatser inden for de kommercielle rammer. Rædselssperimentet på „R-K-O“ bidrog også til, at man i højere grad kom til at interessere sig for den lavt budgetterede film, og man har grund til at formode, at to ypperlige film, som selskabet producere-

de kort efter – Robert Wises „Knock-out“ og John Fords „Karavanen“ – ikke ville være blevet til noget, om uhyggefilmene ikke havde vist vejen. Lidt efter lidt lærte man af „The Cat People“: Robert Floreys „Hånden, der går igen“ (1947, „Warner Brothers“, med Peter Lorre i hovedrollen) og Don Siegels „The Invasion of the Body Snatchers“ (1955, Walter Wanger – „Allied Artists“) er smukke forsøg med genren. Herefter behøver man ikke længere at genere sig for at gå til rædselsfilm eller betragte genren blot som underholdning for de ungdommelige.

Der synes ikke at være nogen grænser for filmens muligheder, når det gælder det allegoriske, det frygtindgydende, det fantastiske. Man må håbe, at nye kunstnere vil anvende formen, hvis effektivitet der er givet mange beviser på. Det er på tide, at en filmens Franz Kafka, Isak Dinesen eller Browning taler til os. „Forvandlingen“, „Aben“ og „Childe Roland to the Dark Tower Came“ indeholder stof, som er værdigt til at blive transformeret for film. Takket være de poeter, der gav os „Vampyr“, „The Cat People“ og lignende værker, er der grundlag for forhåbninger.

Boris Karloff (i midten) i „Bedlam“.



Film som SKOLEFAG

I slutningen af 1957 afholdtes i Amsterdam den første internationale konference om filmforståelse som skolefag.

For at kunne bedømme denne konferences betydning er en kort omtale af det arbejde, der hidtil er udført på dette felt, nødvendig. Allerede gennem en del år har lærere og ungdomsledere i en række lande søgt at bibringe deres elever viden om og forståelse for filmen som kunst. Det er sket enten gennem en direkte undervisningspræget gennemgang af filmens udtryksmidler og udtryksmuligheder, gennem diskussioner om sette film eller ved at lade eleverne lave deres egne amatørfilm. Ligeså forskellige metoderne har været — også inden for de tre nævnte hovedmetoder divergerer den praktiske fremgangsmåde selvfølgelig betydeligt — ligeså forskellige har de pædagogiske udgangspunkter været. Nogle har ønsket at dæmpe op for gennemsnitsfilmenes formodede skadelige indflydelse, andre har mere positivt søgt at interessere eleverne for kunst i det hele taget gennem filmen som den kunstform, de i forvejen kendte; nogle har brugt emnet som et interesseområde, der var egnet til at skabe bedre pædagogisk kontakt til eleverne, andre har ønsket at benytte filmen som et velegnet testmateriale for sociologiske og psykologiske studier; endelig har en del personligt været filmentusiaster og har ønsket at give deres egen interesse og viden videre til deres elever.

Det vil formentlig stå enhver oprigtigt filminteresseret klart, hvor meget filmoplysningen som helhed ville vinde, dersom filmen vandt indpas i de skoleformer, hvor timeplan og lærerinteresse måtte tillade det. En behandling af filmspørgsmål indenfor skolens rammer ville — foruden alle de andre aspekter et sådant arbejde rummer — både betyde større filmforståelse, større filmoplevelse og større filmkritik hos ungdommen og dermed hos fremtidens filmpublikum; og fremtidens filmpublikum er i ikke ringe grad med til at bestemme fremtidens film!

Foregangslandet på dette område er England, men også i andre lande — først og fremmest Vesttyskland — er der arbejdet alvorligt med emnet.

I Danmark har Dansk Skolescene i fortsættelse af sin nu 20-årige filmforevisende virksomhed for skolebørn fundet det naturligt at tilbyde sin hjælp også i det filmoplysende arbejde for skoleelever i det omfang, lærerne ønsker at benytte sig heraf. Der har i efteråret 1955 været arrangeret en drøftelse herom med lærere fra hele landet, i 1957 arrangerede Statens Filmcentral og Dansk Skolescene i fællesskab et sommerferiekursus i Esbjerg, og en del lærere har gennem de sidste år benyttet sig af det orienterende materiale, der er samlet af Dansk Skolescene om disse spørgsmål.

I enkelte lande findes en central ledende eller rådgivende instans, (i England har British Film Institute påtaget sig opgaven, desuden findes et Society of

Film Teachers), og flere steder har der været arrangeret kurser og møder for interesserede lærere, men et internationalt forum for debat om disse emner endsiges et rådgivende center eller lignende findes ikke.

Et væsentligt skridt henimod international kontakt blev gjort i 1955, da den internationale kulturorganisation Fraternité Mondiale ved et møde i Luxembourg nedsatte en såkaldt filmspecialistgruppe, der dog først og fremmest beskæftigede sig med de psykologiske og pædagogiske problemer i forbindelse med filmarbejde med og for børn i det hele taget. Sidste forår etableredes det internationale børnefilmcenter, hvis hovedopgaver drejer sig om børnefilm, men som i sine formålsparagraffer tillige nævner "filmundervisning", og endelig har også International Council for Educational Film vist interesse for disse spørgsmål, selv om dets hovedformål vel må siges at være oplysning med film og ikke om film. I efteråret 1957 tog det ovenfor nævnte Fraternité Mondiale initiativ til i samarbejde med den hollandske institution Film en Jeugd at indkalde til konferencen i Amsterdam.

I konferencen deltog ca. 30 repræsentanter fra 9 lande med deltagere fra såvel kredsen omkring Fraternité Mondiale og fra forskellige filminstitutioner som fra praktisk arbejdende lærerkredse. Fra Danmark var indbudt *Ellen Siersted* — der måtte sende afbud på grund af sygdom — og undertegnede som repræsentant for Dansk Skolescene.

Det officielle resultat af konferencen var, at man konstaterede, at der i de forskellige lande var en stigende anerkendelse af, at oplysning om film er noget, der kommer skolen ved, og at spørgsmålet ikke længer betragtedes som en mærkværdig hobby hos enkelte lærere;

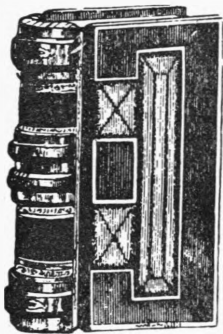
at der opstilledes en tematiske tredeling af stoffet, omfattende: 1) oplysning om filmens udtryksmidler, 2) udvikling af en positiv kritisk holdning over for filmens dramatiske og tematiske opbygning, 3) "bevidstliggørelse" af filmen som kunstnerisk og social faktor;

at det stærkt anbefalede at søge filmen bragt ind i skolen indenfor den regulære timeplan og ikke blot i fritidsklubvirksomhed o. l.;

at det fremhævedes, at filmforståelse måtte finde en om så kun beskedne plads i den almindelige læreruddannelse;

at det vedtoges, at man skulle søge udveje for at arrangere et udvidet kursusmøde i England i løbet af sommeren 1958.

Vigtigere end disse officielle resultater var imidlertid den udveksling af rent praktiske erfaringer, der fandt sted, og de muligheder, der her bød sig for i hvert fald på privat basis at knytte den internationale kontakt, der på dette felt hidtil enten har manglet eller har været forbeholdt en mindre kreds af — i ordets oprindelige, *Cohen-Séat'ske* betydning — filmologer omkring Fraternité Mondiale.



Hele historien

Arthur Knight: "The Liveliest Art". Macmillan, New York 1957.

Titlen er et fund, men bogen lever ikke op til den. Man kan skrive verdensfilmhistorier på mange måder — *Arthur Knight* (mest kendt i Europa for nogle nydelige musical-artikler i "Theatre Arts" og andre steder) har valgt en kedelig: at give det accepterede i fortættet form. På 340 sider repeterer han hele historien. Repetitionen er solid, næsten helt korrekt, pædagogisk (Knight docerer på "New York's Institute of Film Techniques"). Lovlig megen vægt er lagt på det tekniske og på den amerikanske indsats, men bogen kan sikkert læses med stort udbytte af begynderen. Bestyrker ham i hans eventuelle entusiasme kan den ikke.

Er det Filmkunsten, *Arthur Knight* skriver om? Denne kunst, der kan skære billeder ind i vor hjerne, så vi aldrig glemmer dem, som i nærbilleder kan give os nødstede mennesker, der får os til at græde (så vi er lige ved at håbe, at der aldrig bliver lyst igen i biografen), denne kunst, der kan få fotografier til at bedåre og erkende, denne kunst, som bestandig må kæmpe for livet, men som ikke synes at kunne dø — skønt dens modstandere er utallige — denne kunst, der undertiden kan forene en række af kunstarterne med en mægtig kraft. Nej, det kan da ikke være den, *Knight* skriver om i sin pæne lille bog.

Ganske vist indeholder den mange konkret beskrevne eksempler på gode passager, og de er af værdi. Men de forekommer i højere grad baseret på rolige notater end på henrevet oplevelse. En række hæderlige akademiske dokumentarfilm er omtalt, men ikke et ord om *Humphrey Jennings*. *Robert Bresson* er lige nævnt *en passant*. *Sjöströms*, "The Wind" leder man forgæves efter. "My Darling Clementine" er ikke kommet med — o.s.v., o.s.v. Det værste ved den af *Knight* anvendte panoramiske facon er, at *højdepunkter* forsvinder omtrent eller helt i mylderet af middelmådige sager. "Terre sans pain" er end ikke nævnt, men i registret kan man f. eks. finde følgende linier: Transatlantic, Trapeze, The Treasure, Trio, A Trip to The Moon, Triumph of the Will. Atter nej, det kan ikke være filmkunsten, *Knight* fortæller om.

Fejl og unøjagtigheder er der som nævnt få af. Et problem, der er af særlig interesse herhjemme, behandles overfladisk: Side 20 siges det kategorisk, at den danske storhedstids film gjorde indtryk på *Griffith*, side 90 hedder det, at det er vanskeligt at forestille sig, at *Griffith* ikke studerede dem og lærte af dem. Kort sagt: *Knight* ved ingenting om sagen.

"The Liveliest Art" indeholder et godt afsnit om teatrets indflydelse på filmen i de tidligste år, et interessant kapitel om fjernsynets fremvækst i USA og en klar redegørelse for de nye formaters teknik og æstetik.

Erik Ulrichsen.

Læs Cacoyannis!

International Film Annual No. 1. Edited by Campbell Dixon. John Calder, London, 1957.

Ved første gennembladning af denne nye engelske filmårbog, som er redigeret af "Daily Telegraph"s filmkritiker *Campbell Dixon*, konstateres det at billedstoffet, i hvert fald det sort-hvide, er fyldigt, væsentligt og illustrativt. Det sukrede og glamourøse, som andre lignende publikationer oftest forspiser sig i, er her næsten helt vejet for stærkere og sundere sager, nemlig billeder — mange billeder, som virkelig siger noget om filmene.

Dette gunstige førsteindtryk bekræftes og bestyrkes ved læsningen af bogen. Dens bidragydere er både skrivende og ikke-skrivende folk fra filmprofessionen, og de fleste af dem har gjort pæne indskud i den fælles pulje. Det gælder f. eks. *Sir Michael Balcon*, der skriver om "The Secret of Ealing Comedy", *C. A. Lejeune*, som under titlen "We, Too, Were Mixed-Up Kids" filosofiserer irriteret over den øjeblikkelige boom i film om milieuskadede, kærlighedsstørstende, oprørslystne teenagere, og *Alberto Lattuada*, der i "Adventures Among Masterpieces" via sin egen Gogol-film "Kappen" pejer sig ind på de problemer, som rejser sig ved klassikerfilmatiseringer. *Jørgen Budtz-Jørgensen* bidrager med en artikel om skandinavisk film; der gøres nok heri for lidt ud af svensk, norsk og finsk film — i forhold til, hvad der gøres ud af dansk film.

Årbogens mest underholdende islet er *Peter Ustinovs* veloplagte beretning om arbejdsvilkårene i de forskellige landes filmatelier, "Tiring, Wearing, Infuriating — But Great Fun", med bl. a. festlige betretninger om italiensk og fransk planløshed og improvisationslyst sat op mod amerikansk maskinproduktion. Der er ikke langt til en karakteristisk i denne iagttagelse af italienske filmforfattere i arbejde: "Når de er i tvivl, holder de af at indsætte et billede af et tragisk eller benøvet barn, der som ved et mirakel får alt det øvrige til at virke troværdigt."

Helt fascinerende, ikke mindst for en læser fra et lille filmland, bliver årbogen, når den lader *Michael Cacoyannis*, den unge græske films store instruktørnavn, fortælle om, hvordan det er finansielt og praktisk at lave film i Grækenland i dag. *Cacoyannis*' analyse af sine egne arbejdsvilkår har en konklusion, som turde gælde for ethvert lille land, der ønsker at gøre sig gældende som filmproducent: de primitive produktionsforhold behøver ikke at være en hindring for konkurrencedygtige film. De enkle midler og den begrænsede økonomiske risiko kan tværtimod garantere den "direkte behandling af emnerne" og "stilens klarhed" som den økonomisk svage filmkunst må klare sig på. "En græsk (indset forsøgsvis: dansk) instruktør starter med bevidstheden om, at hans film kun kan klare sig internationalt i kraft af sine kunstneriske kvaliteter. Derfor bliver kvaliteten en nødvendighed, den eneste mulighed for at sprænge det græske markedes snævre grænser."

Michael Cacoyannis' intelligente optimisme (hvor-når ser vi mon herhjemme dens praktiske resultater, "Stella" f. eks.?) sættes på pudsig vis i relief af en anden af årbogens artikler: storproducenten *Darryl F. Zanuck's* "Controversy is Box-Office". I kraft af seriøse film som "I Was A Fugitive from a Chain Gang", "The Grapes of Wrath", "Pinky", "The Snake Pit" m. fl. er *Zanuck* en af de mere respekterede og respektable af Hollywoodfilmernes "bagmænd". Alligevel må man ikke tro, at han er profet for alvoren og ærligheden, sådanne er der nemlig relativt sjældent rum for i Hollywoods produktionsmaskineri. *Zanuck*-artiklen viser det. Det er dens forfatter påfaldende meget om at gøre at understrege det synspunkt, som er de amerikanske storproducenters: det afgørende i en film er dens "entertainment value": "Skønt mit navn er knyttet til en række kontroversielle film, har

jeg aldrig valgt et emne udelukkende på grund af dets sociologiske værdi. De problemer, der findes i de historier, jeg har filmet, har altid tiltrukket mig på grund af deres underholdningsværdi." Det er da også fuldt konsekvent, når Zanuck sidenhen erklærer, at "den eneste form for pressen, jeg har taget hensyn til, er box-office-tallene — altså den almindelige meningspression."

Det vil formentlig være uretfærdigt, ikke mindst på baggrund af de værdifulde film, Zanuck jo vittentlig har kunnet fremhjælpe, at bebrejde ham denne holdning. Han har næppe noget andet valg, hvis han vil lege med i Hollywood. Men så meget des bedre er det, at der er folk som Cacoyannis, der foretrækker "en større uafhængighed af de skadelige store box-office-muligheder fremfor deres praktiske fordele".

Werner Pedersen.

Lejlighedsmusiken

"The Technique of Film Music". Written and compiled by Roger Manvell and John Huntley for the British Film Academy. Focal Press, London and New York 1957.

Disse nær 300 sider giver en ypperlig indføring i et stort emne, som har været forsmøgt i filmens litteratur vel omtrent i samme forhold som komponisten og hans indsats har været undervurderet og tilsidesat i filmhistoriens brede strøm. Det er et højt kompetent værk, der vil skærpe sin læsers auditive forhold til filmen og som burde doceres i konservatoriernes komponistklasser.

Efter et historisk afsnit om musikens forhold til stumfilm er tonefilmens problemer behandlet i fire store kapitler: musikken i de tidlige tonefilm, musikens funktioner, det praktiske arbejde med filmpartituret i studiet og komponisternes syn på deres forhold til filmkunstens større arkitektur. Endelig bringes et udførligt listestof, dels en filmmusikens historie i omrids, dels en fortegnelse over grammofoonindspillede filmpartiturer.

I det centrale afsnit om filmmusikens funktioner har man ved at sammenholde et situationsbillede med handling, dialog og effekter over filmpartiturer skrevet ned i tre systemer givet indtryk af nogle store øjeblikke under disse kunstarnes møde. Blandt eksemplerne kan nævnes sekvenser fra "Henry V" (Sir William Walton), "Flabertys Louisiana Story" (Virgil Thomson), "Julius Caesar" (Miklos Rozsa) og et voldsomt dramatisk sted fra "Odd Man Out" (William Alwyn).

Bogen kaster lys over adskillige ofte oversete problemer. Velkendt er det, at de tidlige tegnefilm, Disneys ikke mindst, bragte skred i synkroniserings-tekniken og åbnede mulighed for musikalske eksperimenter for ørerne af et publikum, der udenfor biografens fortryllelse ville stille sig afvisende overfor en sådan radikalisme. René Clair og Jean Cocteau har udtalt sig imod denne form for korrespondance mellem handling og musik, der iøvrigt i fagsproget har fået navn efter Disneys tidlige mesterkab, "Mickey-Mousing". Cocteau er i bogen citeret for bemærkningen: "Intet er mere vulgært end musikalsk synkronisering i film. Det er en pleonasme . . . Jeg sætter pris på den tilfældige samtidighed, hvis virkning jeg har mødt igen og igen. Jeg provokerer den tilfældige samtidighed. Georges Auric er meget ofte blevet stødt over det, men det ender altid med, at han giver mig ret."

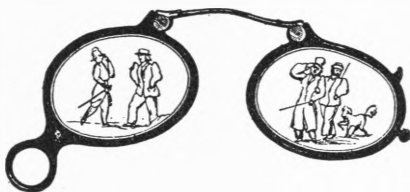
Det sidste afsnit — som vil kunne læses med udbytte også af den i musikken fuldkommen ukundige — giver et indtryk af den professionalisme og evne til dybere kunstnerisk samarbejde, ofte på ulige vilkår, som er filmkomponistens særkende, og den gamle Vaughan Williams, der som 69-årig debuterede som filmkomponist med musikken til "49th Parallel"

(hvis symfoniske udgave John Barbirolli har dirigeret ved en dansk torsdagskoncert), siger forhåbningssfuldt: "Jeg tror stadig, at filmen rummer muligheder for en sammenfatning af alle kunstarter i en udstrækning, som Wagner aldrig drømte om."

David Raksin er fascineret af filmkomponistens muligheder for at eksperimentere i lydens verden: "Jeg forsøger mig med musikalske former og udtryksmuligheder. I et partitur havde jeg kanoner nok til at starte en Balkankrig, i et andet brugte jeg en tolvtonerække, hvis første fem noder stavede navnet på filmens helt, der iøvrigt ikke blev afsløret før sidste øjeblik. (Da selskabets musikalske leder spurgte mig, hvorfor jeg havde valgt en så hasarderet kurs, svarede jeg, at jeg håbede at se direktøren komme farende ud efter præsentationsforestillinger med ordene: "Find sabotøren, han afslørede hele hemmeligheden under filmens foretkster")."

"The Technique of Film Music" er en kyndig, tankevækkende bog om de komponister, der i lighed med de gamle italienske operakomponister kan levere deres musik på opfordring, efter mål, og med fire ugers varsel. Også det kan der komme kunst ud af.

Robert Naur.



Forsonende momenter

MOGAMBO (Mogambo). Prod.: MGM (Sam Zimbalist) 1953. Manus: John Lee Mahin efter Wilson Collisons skuespil. Instr.: John Ford. Foto: Robert Surtees, F. A. Young. (Technicolor). Dekor.: Alfred Junge. Klipping: Frank Clarke. Medv.: Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly, Donald Sinden, Philip Stainton, Eric Pohlmann, Laurence Naismith, Denis O'Dea.

"Mogambo" er et opkog af "MGM's "Red Dust" (1932, Victor Fleming), der gik herhjemme under titlen "Glød". I mange filmbøger kan man se reproduceret et indtagende og berømt still fra filmen: Clark Gable iagttaget Jean Harlow i et diminutivt badekar. Scenen er naturligvis og heldigvis med i "Mogambo", men her er det Ava Gardner, Clark Gable har fornøjelse af. I den nye filmversion af Wilson Collisons skuespil er der foretaget enkelte ændringer: handlingen foregår ikke længere i en plantage, men blandt professionelle stovildtjægere, ægtemanden er ikke ingeniør, men videnskabsmand, og Ava Gardner har mistet sin mand under den anden verdenskrig. Der er imidlertid bevaret en duft af tredivevers facon i John Fords film. Bag det hele aner man Somersets Maughams "Regn" som inspirationskilden, hvis ellers dette ord ikke er for stort i sammenhængen.

Til dem, der anser John Ford for et af filmkunstens største navne, kan man triumferende komme og sige: "Se, så dybt kan han synke!". Men man kan også gøre noget klogere og mere fornøjeligt: lade sig underholde af en uprætentiøs og nogenlunde net ønskedrøm-komædie, der ganske vist er skabt med ven-



Ava Gardner (inspireret af de sortes rytter) og Clark Gable i „Mogambo“.

stre hånd, men med en venstrehånd, der er så overordentlig meget mere kapabel end langt de fleste instruktørers højrehånd. Filmen er i hvert fald langt mindre nedslående end „Følgeren“, hvori Fords højre hånd var lammet.

Og selv et rutineprodukt kan Ford ikke levere uden at være Ford. Også i „Mogambo“ overrasker han os pludselig med skønne *long shots*, der ganske vist ikke som i hans bedste film får poetisk statur, men som dog er med til at gøre filmen seværdig. Nydelige skillingstryk er filmen fuld af, f. eks. er Ava Gardners gule parasol i billederne med flodbåden af stor dekorativ virkning. Morsom er flere steder kontrasten mellem hendes storbysmarte apparition og de vilde omgivelser. Scenerne med de truende negre er iscenesat på basis af gode gamle westernerfaringer, og klipningen er flere steder livlig, således under bilturen, hvor der skiftes mellem hovedpersonerne i bilen og de afrikanske seværdigheder, som kommenteres behageligt uhøjtideligt. Ford har rigtig muntret sig med nogle gorillabilleder, som han ledsager med festligt øredøvende lyd. Hele tiden nægter Ford prisiværdigt at tage sin aldeles utroværdige ugebladsnovelle alvorligt, og passager kan næsten virke som en velgørende parodi på de rejsefilm, der i sidste nummer blev angrebet her i bladet.

Dertil kommer, at Ford-kenderen ikke forgæves vil lede efter personlige motiver bag den lette form. Sympatien samler sig om den katolske synderinde (Ava Gardner), og Fords irritation ved engelsk respektabilitet og puritanisme bliver glimrende udtrykt i skildringen af den småborgerlige kone (Grace Kelly). Køsteligst er Fords antipuritanisme, da Ava Gardner ved synet af en elefant, som hæver sin snabel, siger, at det minder hende om en, hun kender. Og det er uden hekseri, blot ved behændighed, lykkedes Ford

at indlægge en af de folkelige sange, han ynder så meget, i denne Afrika-film: „Comin' Thro' the Rye“.

Ava Gardner og Grace Kelly er aldrig set bedre end i „Mogambo“, og Gable giver det gableske i ren form.

Filmen er lige til at få en *split personality* af: det er forbandet, at Ford ikke har præsteret det betydelige siden „Hvor Solen skinner“, men „Mogambo“ er også ved andet gennemsyn forbandet underholdende. Og den er kemisk fri for de usympatiske træk, som man undertiden alt for generaliserende hævder, at alle „kommercielle“ film, alle „underholdningsfilm“ har.

Erik Ulrichsen.

Ubehageligt natteliv

LE NOTTI DI CABIRIA (Gadepigen Cabiria). Prod.: Dino de Laurentiis — Les Films Marceau 1957. Manus.: Federico Fellini, Ennio Flaiano og Tullio Pinelli. Instr.: Federico Fellini. Foto: Aldo Tonti. Dekor.: Piero Gherardi. Montage: Leo Catozzo. Musik: Nino Rota. Medv.: Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, François Périer, Franca Marzi, Aldo Silvana.

For hver ny film af Federico Fellini, der kommer frem herhjemme, kan man med fornyet undren spekulere over den helt hovedløse begejstring, hvormed disse modtages af dagbladskritiken. Som illusionisten i sin nyeste film „Gadepigen Cabiria“ har han enden til at fremmane stemninger og tilstande, som ikke eksisterer, med troldmandens virtuositet at trylle en pseudoverden frem, der skuffende kan ligne både virkelighed og kunst, men som for en mere kritisk betragtning intet har at gøre med nogen af delene.

Siden hans lykkeligste film „Dagdriverne“, hvori der endnu var liv og følelse, er han for hver film kommet længere ud i fortænk poesi og følelseskold symbolisme, og heller ikke i „Gadepigen Cabiria“ griber man et sekund af den menneskeskabne, som Fellini postulerer for vore øjne.

Filmen er mere direkte katolsk propagerende end hans foregående, men temaet er det samme. En af samfundets outsiders, en skøge, fornædres i episode efter episode, og et forsøg på at blive et nyt og bedre menneske gennem en kirkelig højtidelighed, der er udleveret i al sin larmende modbydelighed, mislykkes totalt. Alligevel finder hun til sidst en uforklarlig lykke, og Fellini giver i modsætning til i tidligere film, der er endt i håbløshed, en anvisning på en religiøs løsning af menneskets dilemma. At Fellini ikke har ladet denne forvandling foregå under den kirkelige handling, har kunnet få nogle til at tro, at filmen ikke er katolsk, en enkelt scene med en franciskanermunk antyder derimod det modsatte. I sin anmeldelse gjorde Harald Engberg opmærksom på, at denne scene er en af flere, de andre er imidlertid bortamputerede i den udgave, vi har fået at se herhjemme. I disse kontrasteres den personlige religiøse oplevelse med det kollektive massehysteri under messen.

Hvor vidt man er enig med Fellini i dennes opfattelse af det fornædrede menneske og dets redning gennem nåden er ikke det væsentlige i bedømmelsen af hans film. Det, den må falde på, er dens kunstneriske form, hvori det forekommer mig, at Fellini er bukket under for den udvendighed og forlorenhed, som han selv så frastødende har skildret i det kirkelige afsnit. Filmen mangler kunstnerisk økonomi og nødvendighed. De løst sammenhængende episoder

kittes aldrig sammen til en enhed. Det er typisk for Fellini, der kan glemme alle proportioner for en enkelt sekvens, som han har forelsket sig i, at lade affæren med skuespilleren fylde uforholdsmæssigt meget i sammenhængen.

Filmen er i den „symbolrealistiske“ stil. Fellini er nok påvirket af *Carnés* hverdagssymbolisme fra krigsfilmene, men af lutter optagethed af at lade tingene symbolisere presser han ganske stille livet ud af billederne, og tilbage er kolde og døde metaforer. Hver gang der er mulighed for en udspekuleret effekt, kan man være sikker på at Fellini er rede. Mangelen på virkelig medleven og interesse for personerne viser sig også i forstærkelsen af de udtryk, som skal postulere stærke følelser. Der råbes, skrives og gestikuleres, hvilket ikke alene er udtryk for sydlandsk temperament. Andre italienske instruktører har vidst at skildre landsmænd uden denne overfladekarakteristik.

Medvirkende til at give dette præg af noget artificielt er *Giulietta Masina*, hvis åbenbare talent for det mimiske er groft udnyttet. I passager, som i natklubscenen, kan hun være effektiv, men hele figuren er et nummer, en menneskelig og momentvis gribende klown, men kun en klown, ikke et menneske. Det groteske og overfladiske spil virker så meget mere urealistisk ved siden af *François Périers* portræt, rigt på over- og undertoner.

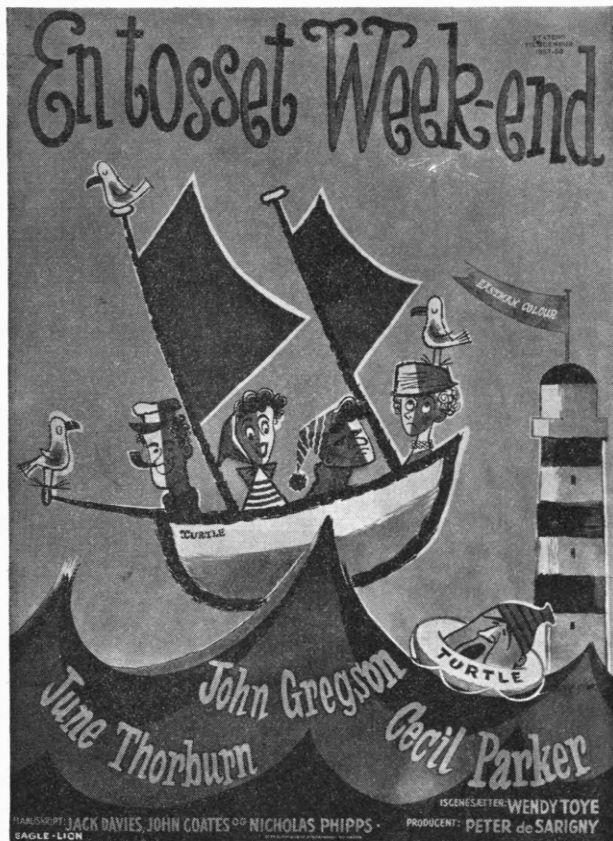
Det ville være forkert at påstå, at Fellini ikke er kunstner. Hans evner er store, men netop derfor er det så meget mere beklageligt, at han så kynisk udnytter sit talent for at blænde sit publikum.

Titlen hentyder sandsynligvis til den gamle italienske film „Cabiria“, i hvilken hovedpersonen Cabiria er en kvinde, der efter mange prøvelser bliver frelst.

Ib Monty.

„Gadepigen Cabiria“.
Til venstre for
Giulietta Masina
Franca Marzi, der
yder en nydelig
præstation i filmen.





Vinderplakaten for
»En tosset weekend«.
Baggrunden er gul,
de muntre farver
er frækt og frit
fordelt på ansigterne.



ÅRETS BEDSTE FILMPLAKAT

Som vi meddelte i nr. 28, vil vi hvert år udvælge „Årets bedste filmplakat“ og offentliggøre resultatet i januar, og i slutningen af december gennemgik udvælgelseskomiteen – Jan Zibrandtsen, Pierre Lübecker, Søren Melson, Ove Brusendorff og Erik Ulrichsen – samtlige 1957's filmplakater, der var lagt frem i Film-museets bibliotek. Vi takker filmselskaberne, fordi de elskværdigt fremsendte deres plakater til bedømmelse, og vi takker de tre gæster, fordi de var så imødekommende at stille deres sag-kundskab til disposition.

Foreløbig er det ikke lukrativt at vinde i kon-

kurrencen, men vi håber til næste år – eventuelt i samarbejde med en interesseret forening eller institution – at kunne udlove en større præmie til den tegner eller (hvis tegneren ikke er dansk) det selskab, der møder med den efter komiteens mening bedste plakat.

Til „Årets bedste filmplakat“ valgtes plakaten for Wendy Toyes engelske komedie „En tosset weekend“. Plakaten har lune og passer fortræffeligt til filmen. Den er udsendt af „Eagle-Lion“ (direktør Ingolf Madsen). Tegneren er engelsk.

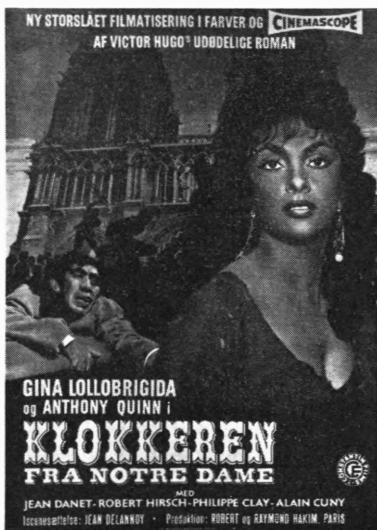
I opløbet deltog to andre plakater. Den ene

for Chaplins „En Konge i New York“ (fremstillet efter et engelsk forlæg af „Film-Centralen Palladium“ ved fru *Ellen Nielsen*), den anden for *Jean Delannoys* „Klokkeren fra Notre Dame“. Sidstnævnte er fremstillet af „Constantin Films“ (direktør *Steen Gregers*) og er en fotomontage, der er blevet til ved et

samarbejde mellem selskabet og „Det Berlingske Bogtrykkeri“.

En dansk tegner kunne vi altså ikke præmiere i år. Det håber vi at kunne gøre til næste år – ved udvælgelsen af 1958's bedste plakater har den samme dommerkomité lovet at medvirke.

Fotomontage -
plakaten for
»Klokkeren fra Notre Dame«



Man lægger mærke til
plakaten for
»En Konge i New York«. Baggrunden er gul.

Filmindeks XXX

UDARBEJDET AF MUSEET

Lindsay Anderson

Født den 17. 4. 1923 i Bangalore i den sydlige del af Indien. Anmeldelser i „Sight and Sound“, „The Times“, „Observer“ og „New Statesman and Nation“. Medstifter og redaktør af filmtidsskriftet „Sequence“ (1947—51). Udgav i 1952 bogen „Making a Film“ og iscenesatte i 1957 Kathleen Sullys „The Waiting of Lester Abbs“ for The English Stage Society på The Royal Court Theatre. — For hjælp ved indeksets udarbejdelse takkes instruktøren.

- Meet The Pioneers*, 1948. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: John Jones. Musik: Grammofonplader. Prod.: Richard Sutcliffe Ltd. 40 min.
- Idlers That Work*, 1950. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: George Levy. Musik: Grammofonplader. Prod.: Richard Sutcliffe Ltd. 20 min.
- Three Installations*, 1951. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Musik: Grammofonplader. Prod.: Richard Sutcliffe Ltd. 30 min.
- The Pleasure Garden*, 1952. I og manus.: James Broughton, Produktionsleder: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Musik: Stanley Bate. Medv.: Hattie Jacques, Diana Maddox, Kermit Sheets, Jean Anderson, John le Mesurier, Maxine Audley, Lindsay Anderson m. fl. Prod.: Farallone Films for Flights of Fancy. 40 min.
- Wakefield Express*, 1953. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Musik: Grammofonplader. Prod.: Wakefield Express Ltd. 35 min.
- Thursday's Children*, 1954. I og manus.: Guy Brenton og Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Musik: Geoffrey Wright. Speaker: Richard Burton. Prod.: Morse Films — World Wide Pictures. 20 min.
- O Dreamland*, 1954. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: John Fletcher. Musik: Grammofonplader. Prod.: Sequence Films. 10 min.
- Trunk Conveyor*, 1954. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: John Reid. Musik: Bert Lloyd. Prod.: Richard Cutcliffe Ltd. 35 min.

- Green And Pleasant Land*, 1954. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Prod.: Basic Films for The National Society of Prevention of Cruelty to Children. 5 min.
- Henry*, 1954. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Prod.: The National Society of Prevention of Cruelty to Children. 5 min.
- Foot And Mouth*, 1954. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Prod.: Basic Films for Central Office of Information. 20 min.
- £20 A Ton*, 1955. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Larry Pizer. Prod.: Basic Films. 5 min.
- Together*, 1956. I: Lorenza Mazzetti. Manus.: Denis Horne. Foto: Hamid Hadari. Supervising Editor: Lindsay Anderson. Musik: Daniel Paris. Medv.: Michael Andrews, Eduardo Paolozzi. Prod.: The British Film Institute's Experimental Production Fund.
- Secret Mission - The Impostors - Isabella - The Haunted Mill - Ambush* alle 1955—56. I: Lindsay Anderson. Manus.: forskellige manuskriptforfattere. Foto: Ken Hodges. Medv.: Richard Greene, Bernadette O'Farrell, Brenda de Banzie, Patrick Barr, Donald Pleasance, Alan Wheatley m. fl. Prod.: Sapphire Films. 25 minutters afsnit af TV-serien „The Adventures of Robin Hood“.
- Every Day Except Christmas*, 1957. I og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Musik: Daniel Paris. Speaker: Alun Owen. Prod.: Ford Motor Co. — Graphic Films. 40 min.

ERRATA:

Lederen af det belgiske filmmuseum, Jacques Ledoux, oplyser, at „Le Sang des Bêtes“ ikke er Franjus første film, skønt denne ikke havde noget at indvende, da vi anbragte den øverst på listen i det ham forelagte Filmindeks XXVIII. Allerede i 1934 optog han „Le Métro“. Det meddeles nu, at han er i gang med en ny film om samme emne.

Der var beklageligvis også en anden fejl i Franjuindekset. Madame Franju gør os opmærksom på, at hendes mand ikke er født 1904 som angivet, men i 1912.

Medens vi er ved vore fejl: i anmeldelsen af „Easy the Hard Way“ i nr. 24 hævdedes det, at Joe Pater-nak producerede „Seven Brides for Seven Brothers“. Men æren er Jack Cummings'.

I Reginald Rose-citatet side 65 i nr. 30 er der en trykfejl: foreholde skal være lige det modsatte: forholde.



Fra „Trunk Conveyor“. I februar spiller Museet Andersens „Every Day Except Christmas“.