

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG MARTS 1958

34



Forsidebilledet: *Spencer Tracy* i thriller-
ren „Bad Day at Black Rock“, der kom-
mer frem herhjemme under titlen „En
Mand steg af Toget“. Instr.: *John Sturges*.

Nye billeder	147
Det søgende øje	
af <i>Theodor Christensen</i>	148
Filmen og romanen	
af <i>Stephan Kebler</i>	150
Den gamle <i>Pierre Brassens</i> og den nye	
af <i>Mogens Fønss</i>	154
„Betrogen bis zum jüngsten Tag“	157
Fem perfekte minutter	
(fra „Syv Brude til syv Brødre“)	
ved <i>E. U.</i> og <i>I. M.</i>	158
IDHEC - det franske filmakademi	
af <i>Rémy Tesson</i>	161
Institut für Film und Bild	
af <i>Werner Zurbuch</i>	162
Officielt	
(<i>Cherkasov</i> : „Notes of a Soviet Actor“)	
af <i>Ib Monty</i>	163
Iscenesatte Bang en film?	
(Hending: „Herman Bang på Film“)	
af <i>Wladimir Winde</i>	165
Entusiastisk	
(Starr: „Film Society Primer“)	
af <i>Poul Malmkjær</i>	165
Film anmeldelser:	
„I en udkant af Paris“	
af <i>Ib Monty</i>	165
„Hvordan man myrder en arve- onkel“	
af <i>Erik Ulrichsen</i>	166
Fra Filmmuseets plakatsamling	167
Filmindex XXXII (<i>Cacoyannis</i>)	168

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske
Filmmuseum, Vestergade 27, K, tlf. Mi-
nerva 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 Film-
museet, giro 46738. Årgangen går fra
september til maj.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Mellemstandpunktet

Den danske filmsmag dyrker i alt for høj grad
de film, der gerne vil være „fine“, „kunstneri-
ske“, men ikke er det. De film, der vel smyk-
ker sig med en glaser af kultur, men ikke er
vitale.

Denne mellemvare („Øst for Paradis“, „Ga-
depigen Cabiria“) roses uforholdsmæssigt me-
get i forhold til de to slags film, der ned gen-
nem historien har været de væsentligste og
danner kunstarens tradition: Den ægte folke-
lige filmkunst („Bus Stop“, „Syv Brude til
syv Brødre“) og den kompromisløse, eksklusi-
ve filmkunst (*Robert Bressons* film, *Kurosawa*
„Ikiru“, flere af *Cocteau*s værker).

Det er ikke svært at indse, hvorfor filmen
normalt opnår de bedste resultater ved enten
at være ugenert folkelig eller stolt eksklusiv.
Disse holdninger giver større frihed og større
muligheder for en konsekvent stil end den me-
tode, der går ind for at popularisere det „høj-
kunstneriske“ og flirte med det komplicerede.
Den „halvkunstneriske“ film bliver normalt
hverken fugl eller fisk, opnår hverken den
store kunsts overrumplingskraft eller den min-
dre, folkelige kunsts charme og acceptable ud-
tryk for gamle sandheder.

Man kan f. eks. erkende dette ved at stu-
dere *Chaplins* film. En række af hans tidlige
uhæmmet folkelige film — f. eks. „Easy Street“
og „The Gold Rush“ — er lige så levende i
dag, som da de blev skabt. Hans særdeles ori-
ginalt og spidsfindigt kunstneriske „Monsieur
Verdoux“ er blandt filmens eksklusive klassi-
kere. Men i „Rampelys“ forsøgte Chaplin i en
populær og noget sentimental form at give ud-
tryk for højest personlige og „eksklusive“ kunst-
nerproblemer — han blev her popularisator i
stedet for at være ægte folkelig (som i f. eks.
„Easy Street“) — og kom til kort.

Naturligvis hænder det, at det forfinet og
eksklusivt kunstneriske indgår lykkelige for-
bindelser med det folkelige i filmens verden —
man kan måske i denne sammenhæng fremhæve
de store russiske stumfilminstruktører. Men
der synes her at være tale om de undtagelser,
der bekræfter regelen, og det kan vel endda
diskuteres, om disse instruktører i deres bedste
film var helt så folkelige som de troede.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Vincente Minnelli regner med i 1958 at iscenesætte to film. Deres foreløbige titler er „Bells are ringing“ og „The Reluctant Débutante“. Endnu har man ikke engageret skuespillerne.

Garson Kanin har efter „The Girl Can't Help It“ arbejdet på manuskriptet til „Devil May Care“, i hvilken Frank Sinatra får hovedrollen.

Martin Ritt, som vi endnu ikke har kunnet bedømme herhjemme, er begyndt på „The Black Orchid“ med Sophia Loren og Anthony Quinn i hovedrollerne.

David O. Selznicks planer for den nærmeste fremtid indbefatter bl. a. en filmatisering af en Broadway-musical bygget over „Gone With the Wind“, en religiøs udstyrsfilm „Mary Magdalene“ med Jennifer Jones og en filmatisering af William Thackerays roman „Forfølgelighedens Marked“.

Forfatteren Louis Morheim har i Japan købt rettighederne til „Schichinin no Samurai“ (De syv Samuraier), som Filmmuseets medlemmer for kort tid siden havde lejlighed til at se i forevisningsrækken. Det er nu amerikanernes agt at lade historien danne grundlag for en western med Yul Brynner i hovedrollen!!

„La Femme et le Pantin“, som først Buñuel og senere Patellière skulle iscenesætte, er nu overladt til Julien Duvivier. Den skal optages i Sevilla, og Brigitte Bardot og Fernando Lamas får de ledende roller.

Henri-Georges Clouzot arbejder i øjeblikket med forarbejdet til en filmatisering af Alba de Cespedes' roman „Dalla parte di Lei“.

René Clément planlægger en ny film, „Le Grand Voyage“. Gérard Philipe får den mandlige hovedrolle og efter sigende skal Clément sætte alt ind på at han i den kvindelige hovedrolle vil kunne præsentere Marilyn Monroe.

En film om modstandsbevægelsen i Frankrig, „La Chatte“, skal markere Henri Decoins jubilæum: 40 film i løbet af 20 år! Jacques Remy har skrevet manuskriptet, og Françoise Arnoul, Bernard Blier og Roger Hanin medvirker.

Otto Preminger befinder sig for tiden i Tyskland, hvor han forbereder en ny filmatisering af Vicky Baums roman „Grand Hotel“. Han kalder den „Menschen im Hotel“, og rollelisten kommer til at rumme navne som Maria Schell, Curd Jürgens, Romy Schneider, O. W. Fischer, Liselotte Pulver og Heinz Rühmann.

Grigori Roschal er ved at være færdig med sidste del af en farve- og wide-screen-filmatisering af Tolstois trilogi „Ildprøven“. Optagelserne for „Mosfilm“ har foregået i Leningrad og Moskva og på Volga.

Russerne er nu begyndt på en filmatisering af Dostoevskis „Idioten“. Ivan Pyriev iscenesætter, og filmen kommer til at hedde „Nastasia Filipovna“. Titeltrollen spilles af Y. Borisova, Myshkin af Y. Yakovlev og Aglaja af R. Maximova.

Ladislao Vajda arbejder for „Praesens“/„DHF“ på „Es geschah am helllichten Tage“. Ved optagelserne, der finder sted i Zürich, medvirker Heinz Rühmann, Michel Simon og Ewald Balser.

„Mädchen in Uniform“ skal nu genfilmes. Det er produktionsselskaberne „CCC-film“ og „Gloria“ der samarbejder, og man har engageret Lilli Palmer, Romy Schneider og Dorothea Wieck (som også spillede i 1931-versionen). Hvem der skal iscenesætte, vides endnu ikke.

Fra Frank
Tashlins kome-
die „The Girl
Can't Help It“,
der især er ble-
vet rost i Fran-
krig. Til højre
en del af Jayne
Mansfield.





DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

„Det må blive instruktørernes opgave at lave filmene, så de kan vises både på normallærred og widescreen.“ Således faldt ordene. Det var en biografteaterinspektør i København, der udtalte dem til et dagblad. Anledningen var en debat om forevisningen af *Arne Skouens* film „Ni Liv“. Den norske instruktør havde anmodet den danske instruktørsammenslutning om at tage sig af hans sag. Og sagen var altså den, at filmen var optaget til normallærred og ønskedes vist på normallærred.

Resultatet blev, at biografejereren besluttede sig til at bøje sig for protesten – og vise filmen på normallærred. Men filmen er, ligesom andre udenlandske film, forsynet med danske tekster med henblik på en widescreen-forevisning. Jeg gad vide, hvad der ligger forude i retning af retssager, protester, skænderier og kampe, før blot nogle af instruktørernes rettigheder vil blive respekteret. Spørgsmålet om lærredets format er kun eet af flere, som berører kunstnerens rettigheder. Det er omgivet med særlig forvirring, fordi der ikke eksisterer eet, men flere widescreen-formater, og fordi den kommercielle panik i filmbranchen er international og meget smitsom. De tror virkelig, udlejere og biografere, at de har en større film, hvis den er bredere. Og de tror især fuldt og fast på, at publikum anser den bredeste film for den bedste.

Hvor længe kan instruktørernes droit moral tilsidesættes? Lovgivningen fastslår, at en væsentlig beskæring eller forvanskning ikke må finde sted. Med formatraseriet sker det over en bank; lige uret for alle. Film er stadig udsat for at blive beklippet, og overalt slutter censuren sig til rækken af forvanskere. Ved at klippe sætter den et eksempel, som selv det dydigste udlejningsselskab må have svært ved at modstå. Det gavner forholdsvis lidt, at cen-

suren her i landet er den mest hensynsfulde af forvanskerne – bare det, at den gør det, virker som grønt lys.

Tilbage står instruktørerne med den opløftende anvisning at lave filmene, så de egner sig for enhver form for beskæring såvel i bredden som i længden.

Naturligvis kan det ikke blive ved. Der vil komme en tid, hvor vi kan se tilbage på disse lovløse tilstande med samme smilende undren, hvormed vi nu betragter den forretningsmæssige jungle i filmbranchen før 1914. Men hvor længe skal det vare?

*

Det er forkert at tro, at instruktørerne i almindelighed er modstandere af de nye formater. De vil blot gerne have lov til selv at vælge – ud fra den forventning, at deres valg bliver respekteret. Jeg nævnte i sidste nummer af „Kosmorama“, at *Elia Kazans* „Øst for Paradis“ så afgjort var formet med det bevidste sigte at gøre kunstnerisk brug af Cinemascope-formatet, altså med den positive indstilling at udnytte det kompositorisk, ikke negativt, facilt affindende sig med de kendsgerninger, som ikke stod til at ændre. Den nye danske film „Over alle Grænser“ af *Svend Aage Lorentz* er optaget til widescreen: *Henning Bendtsens* storartede billeder er formet efter det aflange formats muligheder og krav. Både landskaber og personer er opfanget således, placeret sådan i billedfeltet, at kun forholdet 1:1.85 giver den rette dynamiske balance i de enkelte indstillinger. Også klipningens takt og tempo passer til dette billedformat; den vil adskillige steder fornemmes træg og langsom, umotiveret tøvende, hvis billedet gengives på normallærred. Da ikke alle danske biografer har widescreen, er der også her mulighed for forvansk-

ning. Afklaring af situationen og ro over gemmyterne forudsætter to ting. For det første, at man finder frem til, hvilke formater, der i fremtiden skal rådes over. For det andet, at man indstiller sig på det selvfølgelig, at en film skal vises på det format, den er optaget til – herunder det „gammeldags“ rektangel.

Kun ved at slå ind på denne vej vil det være muligt at finde ud af, hvad de nye formater er værd. Film i forvansket gengivelse giver ikke nogen rettesnor for en kunstnerisk vurdering.

*

I det hele taget må man give filmkunsten og filmfolkene nogle chancer, før en dom kan afsiges. Utilfredshed med dokumentarfilmens niveau både som kunstnerisk og meningsdannende faktor bør ikke munde ud i den forhastede konklusion, at dokumentarfilmen er passé. Hvor kan man vide det fra, når man så sjældent ser kontroversielle dokumentarfilm?

Den privat financerede dokumentarfilm kan være med til at påvise mulighederne ved at slippe brændbare stoffer ind i filmene.

Selv om den privat financerede dokumentarfilm næppe kan bære dokumentarfilmens fremtid, så kan et privat initiativ med offentligt sigte komme til at virke som en katalysator i hele den proces, der bestemmer dokumentarfilmens fremtid både her og i andre lande. Hvis private selskaber kan være så large at lade filmfolkene tumle med emner, der har

almen interesse, og gøre det uden at skæve til de private salgsinteresser, kan det få den allerstørste betydning for genrens udvikling.

Lad os få dokumentarfilm, der ikke pacificerer virkeligheden – for det kan man ikke gøre, hvis dokumentarfilmen skal bevare noget slægtskab med den klassiske dokumentarfilms målsætning, en dramatiseret fremstilling af virkeligheden.

Lad os få nogle flere ufærdige film, hvis konflikter ender uafgjort, men ikke i kompromis. Frem med de fornærmede postulater, lad os træde grundfæstede interesser over tærne, lad dokumentarfilmene åbne debat.

Og lad os ikke være ensidige. Dette gælder også spillefilmene, som ikke udgør en fra dokumentarfilmene væsensforskellig kunstform. Metode og stil er forskellige, men sigtet kan være det samme. Også for spillefilmene gælder det, at enhver anskuelse af verden er en verdensanskuelse.

Men spillefilmen vil ikke være med. Jo vist vil den så. Hvis filmindustrien kan overtale til, at biografpublikummet gerne ser andet end konventionelt affattede patentløsninger på skinproblemer, så lader den også de vrede unge mænd komme til kameraet, selv om de ikke serverer det konventionelle, det letfordøjelige, selv om de viser os verden i dag med dens personlige og almene problemer – den uafgjorte verden.



Helle Virkner i
„Over alle Grænser“.

FILMEN OG ROMANEN

Den problemstilling, der ligger gemt i overskriften, har været aktuel siden først i tyverne. Alle de filmteoretikere, der har hævdet filmens kunstneriske selvstændighed, har forsøgt at afgrænse filmen fra romanens – og teatrets – kunst. At emnet ikke er uddebatteret, ser man bl. a. af dønningerne efter professor *Løgstrups* ligeså velmente som forfejlede angreb på filmen. Der må gives svar på tiltale, når det nu hævdes, at vi der går i biografen med glæde og til tider – til tider – med berigelse, nu pludselig igen bør føle os ikke så lidt pubertetsprægede og besmittede. Dette har adskillige gjort, deriblandt instruktøren *Erik Balling*, som i en behersket og positiv form har givet professoren, hvad professorens er og filmen, hvad filmens er ("Berlingske Tidende"s kronik 1. februar).

Anledningen til denne artikel er imidlertid ikke professoren, men en lærd bog af *George Bluestone*, "Novels into Film", som netop er udsendt af "The John Hopkins Press". Professor Løgstrup baserer en del af sin polemik mod filmen på det postulat, at filmen er en kunst- art, der er afhængig af romanen og derfor uselvstændig. Er det sandt? Kan Bluestone eventuelt hjælpe os med svaret?

At den kommercielle underholdningsfilm temmelig ofte har et litterært værk som forlæg er uomtvisteligt. Grunden er hyppigst den, at producenten vil sikre sig publikums forhåndsinteresse ved at filmatisere et stof, som i forvejen er kendt og har vist sig økonomisk indbringende i sin litterære form. Dette har imidlertid mindre interesse i en teoretisk sammenhæng. Hermed er jo intet bevist om, at filmen er afhængig af romanen i det kunstneriske udtryk.

Det interessante problem er, hvad der sker, når man i en film henter sit "råstof" i litteraturen, og om denne proces er til skade for filmkunsten og dens forløsning nu og på længere sigt.

Det kan være nyttigt straks at gøre sig klart, at der ikke findes en eneste romanfilmatisering, der ikke har ændret det oprindelige værk i

meget betydelig grad. Grundene kan være kunstneriske, eller der kan være tale om hensyn til en eller anden konvention. Hvad det sidste angår, tænkes især på den vel nærmest af økonomiske grunde normerede spillefilm- længde og på de forskellige tabulove, som filmbranchen og censuren har kunnet enes om. Det kan være svært at afgøre, om en tematisk eller dramatisk ændring er sket af kunstneriske, praktiske, tidsmæssige eller moralske grunde eller måske af alle fire.

I *Elia Kazans* Steinbeck-filmatisering "Øst for Paradis" finder man kun stoffet fra bogens sidste trediedel, og handlingen i dette udsnit er på meget afgørende punkter helt omdigtet. I filmen låner Cal pengene til sin spekulation i leynedsmiddelpriiser af moderen, bordel- værtinden. I bogen låner han dem af kineser- tjeneren, en figur, der helt er forsvundet i filmen. I bogen er det kinesertjeneren, der appellerer til faderen om at vise Cal kærlighed – og ikke Abra. Når man har lavet om på møn- strene i disse to nøglesituationer – nogle figurer forsvinder helt, og andre ændrer karakter og struktur – har motivet så alene været hensynet til den normerede spillefilmlængde? Har også moralske hensyn spillet ind? Der kan nævnes adskillige scener og figurer i filmen som ikke forekommer i romanen, f. eks. scenerne hvor Cal iagttager Aron og Abra i faderens fryse- hus, hvor Abra fortæller Cal om, hvor stor- sindet hun tilgav sin fader, scenerne på fest- pladsen og spektaklerne omkring den tyske skomager etc. Man kan gå ud fra, at også andre hensyn end de nævnte har spillet ind, at der må være forskelle i de to former, som kræver en omvurdering, en omdigtning af det litte- rære stof.

Ved at se på et stykke prosalitteratur kan vi klart erkende visse meget væsentlige og kunst- nerisk betingede forskelle på romanen og fil- mens fortællemligheder. Eksemplet, som er hentet hos Bluestone, er fra *Marcel Prousts* "På Sporet efter den tabte Tid":

"... hver gang han rejste sig op og for-



Romanfilm: Victor McLaglen (til højre) i Fords „The Informer“ („Forræder“) efter Liam O'Flaherty.



Romanfilm: Fords „Vredens druer“ efter Steinbeck. Nr. 2 fra venstre John Qualen.



Romanfilm: Laurence Olivier som Heathcliff i Wylers „Stormfulde Højder“ efter Emily Brontë.

søgte at stå på benene, begyndte han at svaje på sine skælvende lemmer (som aldrende ærkebisper, der intet massivt har ved sig undtagen de metalkors, de bærer) og dingle på sin vej langs den bestandigt udfordrende bjergkam, som hans treogfirs år var, som om det var således, at han var anbragt højt oppe på et par kæmpestylter, der – til trods for at de til tider var højere end kirkespir – stadig voksede for til slut at gøre hvert skridt så besværligt og farligt, at han før eller senere måtte falde.“

Prøv at omsætte disse sætninger i filmbilleder, altså i en billedstrøm. Hvis man går slaviske frem, vil den billedrække, som fremkaldes, sandsynligvis producere helt andre associationer end de i romanen tilsigtede (og hvor længe skulle hvert enkelt billede holdes for at „dække“ de verbale udtryk?). Ligeså afgørende er det, at den filmiske billedrække på een gang ville give tilskueren et indtryk af kontinuitet og af „tilstedeværelse“ i hvert enkelt billedes øjeblik, ligesom billedrækken også i visse tilfælde åbner muligheden for identifikation, hvor ordene kun giver mulighed for sammenligning og refleksion.

Hvad der er karakteristisk for filmen er ikke, at den ikke kan udtrykke en abstrakt tanke eller idé, men at det ikke kan ske på samme måde og med samme virkning som i ord. I det normale filmsprog, som vi bl. a. kender det fra romanfilmatiseringer, udtrykkes en abstrakt tanke eller idé i billeder, som i sig selv ingen symbolvirkning eller metaforisk kvalitet har, i billeder, der indgår som naturlige led i billedrækkens fortællende kontinuitet, og som tilskuerne tillægger en reel og nøgtern hverdagsagtig værdi, men som i sammenhængen har en indre tone, der vinder gehør, når selve billedet er forsvundet.

I „Øst for Paradis“ stirrer Cals forfrosne og kærlighedshungrende sjæl ud på os i sprækket mellem to isblokke, et billede hvori filmens centrale tanke og den psykologiske udlevering af Cals fortvivlede sjælelige situation kommer frem. Billedet er nok i en vis forstand symbolsk, men symbolikken er ikke litterær, og billedet er naturligt og suverænt, det er ligesom tilfældigt og „født“. Dets indre mening trænger sig senere gang på gang frem på vor erindrings nethinde for sammen med andre billeder at indgå en symbiose, et samliv.

Balázs siger et sted, at i dramaets abstrakte

åndelige rum er den scenedekoration, som personerne færdes i, kun baggrund og derfor neutral, idet den ikke griber ind i personernes sjælelige tilstand og dermed i handlingen. Der er heri en rigtig tanke, skønt den er for skarpt formuleret. Sammenlignet med filmens dynamiske scenebillede må teatrets virke statisk. Megen overfladisk snak om filmen og romanen som kongeniale kunstarter bunder i, at man tror, at de begge på samme måde benytter sig af et dynamisk scenebillede, at de begge fører os rundt og udpeger de ting, der skal lægges mærke til og dvæles ved, og som har betydning for den psykologiske vurdering og det kunstneriske forløb. Men det er en argumentation, som halter ved nærmere eftersyn. Det billede filmen giver os står fæstnet. Det er os givet. Hvad romanen giver os er rekvisitterne til at danne et billede selv. Når vi ser film er vi midt i billedet. Når vi læser er billedet inde i os.

Romankunsten arbejder altså tilsyneladende med større selvstændig kunstnerisk medskaben hos den oplevende end filmen – men kun tilsyneladende. Filmkunstens fantasieægende virkemidler findes først og fremmest andetsteds. Filmkunstneren bruger montagen, klipningen, billedrytmen, billedkompositionen, dialogen, musikken o. a. som næring for tilskuerens fantasi og udfordring til hans psykologiske og dramatiske indfølelse. Betragter vi specielt det psykologiske moment, er filmen anderledes antydende end romanens forklarende fremstilling.

Et filmbillede skal man lære at aflæse, selv om denne oplæring ikke kendes som en bevist proces. Og det er måske nødvendigheden af denne på een gang tillærte og ubevidste åbenhed i oplevelsen, som gør, at man taler om en åndelig voldførelse af tilskueren, når han sidder på sin plads i biografen. Et andet og finere ord for denne voldførelse er identifikationsteknik. Erik Balling mente i den tidligere nævnte duplik til professor Løgstrup, at muligheden for identifikation indebar langt større kunstneriske muligheder og indre og ydre perspektiver end voldførelsen, skønt han kunne give sin modpart ret i, at den også rummede en stor fare. Det er i det hele taget farligt at leve, og jeg tror, at identifikationsteknikken er en forudsætning for den kunstneriske oplevelse i al dramatisk og psykologisk funderet kunst,

hvilket medium det så end drejer sig om. Fortæller i øvrigt ikke også den nationalistiske krigshymne om poesiens kraft? Selvfølgelig består der en fare (og det er da rart at høre, at en aktiv filmand er sig dette bevidst), men den er ikke alene et filmfænomen. Den teknik filmen bygger på er i sig selv ikke farligere end den pensel *Goya* malede med eller de skriveredskaber professor Løgstrup anvender. Jeg tror ikke, at en roman siger os noget som helst, med mindre den giver os mulighed for at træde ind i milieuet og personerne. Selvfølgelig kan filmen misbruges, og selvfølgelig bliver den det, uendelig alt for ofte. Men det gør det skrevne ord måske ikke?

I et af sine værker sammenligner Balázs det trykte drama, romanen og drejebogen. På denne måde kan han så at sige ord for ord påvise forskelligheder og ligheder. Alligevel finder jeg det rigtigt – som Bluestone gør det – at sammenligne de endelige kunstneriske resultater, altså det spillede drama, romanen og filmen som den vises i biografen. Ikke mindst fordi det først er i denne form, problemerne omkring tid og rum træder frem i det rigtige lys.

Det krav om realisme, som den folkelige komedie og det naturalistiske teater søgte at indfri i slutningen af forrige og begyndelsen af dette århundrede, er teatret lykkeligt blevet befriet for ved filmens fremkomst. Både romanen og filmen udviser en langt større smidighed på disse felter. Virkelighed er ikke det samme for de tre kunstarter. Ligegyldigt hvilke fantastiske spring filmen foretager i tid og rum virker den stadig ved sin virkelighedsillusion, skaber den en fornemmelse af fysisk tilstedeværelse i nuet. Da *Alf Sjöberg* filmatiserede *Ivar Lo-Johanssons* „Rya-Rya“, forsøgte han at nå ud over denne fornemmelse ved at fastholde et nærbillede af *Eva Dahlbeck*, samtidig med at tiden i baggrunden strømmede forbi. Sjöberg søgte en ny filmisk dimension, men det er tvivlsomt, om han havde heldet med sig.

Der er intet nyt i at omsætte et сюжет fra en kunstart til en anden; vi kender f. eks. fænomenet fra *Shakespeare*. *Lessing* behandler udførligt dets problemer i sin „Hamburgische Dramaturgie“, hvori han helt uden foragelse skriver om at konvertere romaner til skuespil, ja han giver endog anvisninger på, hvordan det bedst kan gøres. Det en film låner når den

tager sit stof fra en roman (eller et drama) er et tema, som måske endda omarbejdes til ukendelighed. Men det tematiske er ikke kunst i sig selv. Dette er forklaringen på, at så mange udmærkede film er bygget på elendige romaner. For hver enkelt kunststart gives der et vist sæt kunstneriske muligheder, som man må tage stilling til for at resultatet kan blive kunst.

Der vil til alle tider bestå en vekselvirkning mellem indhold og form, og det er denne vekselvirkning, som i sin spænding drager os til sig og giver kunstnerisk forløsning. Men forløsningen er ikke den samme på scenen, i romanen og i biografen. At udstede æstetiske forbud mod at filmatisere romaner, ville svare til at forbyde en maler at fremstille et billede af Kristus på korset, fordi dette motiv kun kunne udføres af en billedhugger – eller omvendt.

Men forhindrer eller hemmer det en positiv udvikling af filmsproget, at så mange film bygger på et litterært forlæg fremfor på manuskripter lavet med direkte henblik på en filmisk form? Bluestone mener, at dette forhold er til skade for filmkunsten som sådan, og han ser frem til at billedet ændrer sig. Det

kan man selvfølgelig også godt, men det er ikke særlig realistisk at tro det sker snart. Selv synes jeg skaden er til at overse. Dels fordi det jo aldrig er romanen vi skal forvente at se på lærredet, dels fordi jeg synes der er en tendens til at de forfattere, som man kunne ønske ville skrive direkte for film, viser en stadig større interesse og forståelse for filmens særlige krav og problemer, når deres romaner skal filmatiseres. Hvis denne forståelse blot må vokse er det af mindre betydning om stoffet først er blevet udmøntet i romanform. Værdifuldt er det at digterne kan tage positiv del i omdigtningen af sujjettet og give det filmisk værdi.

Hos Bluestone findes alle problemerne behandlet, udførligt, objektivt i det omfang en forlæbet kan gøre det, og fra ethvert tænkeligt hold. Hans kildemateriale er stort og aktuelt, og hans analyser af forskellige typer på romanfilmatiseringer er velvalgte og i det store og hele dækkende. Især er hans udredning af *Emily Brontës* „Stormfulde Højder“ som roman og som film et metodisk svendestykke.

Hans bog kan ikke på alle steder læses i magelighed, men den er umagen værd.



Romanfilm: Orson Welles som Rochester i Robert Stevensons „Jane Eyre“ („Et Vajsenhus-barn“) efter Charlotte Brontë.

PIERRE BRASSEUR

DEN GAMLE

OG DEN NYE

Af Mogens Fønss

Alle sine fine enkeltheder til trods – og de er virkelig mange – må det vist stå nogenlunde klart, at „I en udkant af Paris“ vil blive husket mindre for sin instruktørs indsats, end for *Pierre Brasseurs* overraskende fine spil som forstadsbumsen Juju. Man har, navnlig i Frankrig, villet gøre filmen til *René Clairs* bedste siden „Tavshed er guld“, men påstanden vil næppe vise sig holdbar. Mig forekommer det i hvert fald, at marionetkomediernes store mester denne gang har rystet synligt på hænderne da han trak i trådene. Om det så skyldes, at han har tabt hovedet eller hjertet (eller begge dele), kan altid diskuteres.

Det glædelige ved „Porte des Lilas“ blev mødet med en helt ny side af en skuespiller, som man, efter at have set ham i en god portion af de henvendte fyre film, han har medvirket i, troede at kende så nogenlunde fra alle vinkler, både som den *kedelige ka'l* eller den *muntre fyr*, han har spillet så mange gange. At han, når han var bedst, var en karakterfremstiller af rang, har der i og for sig aldrig været grund til at betvivle. Det var efterhånden bare så sjældent at han var bedst. Meget af hans filmarbejde gjorde indtryk af at være tilfældigt venstrehåndsarbejde udført i pauserne mellem de store scenepræstationer, som i væsentlig grad var medvirkende til at holde hans ry oppe i hjemlandet. Vi andre derimod begyndte mere og mere at se kæmpekrukken frem for karakterfremstillingen, frikadellen frem for charmoren, selv om man ofte måtte indrømme, at krukken havde gallisk stil og elegance og frikadellen en air af det berømte franske køkken. De faste Brasseurs rekvisitter, det højt hævede venstre øjenbryn, de sorte øjne, der kan spærres op, så det hvide i dem antager format som eventyrets tekopper, det ironiske smil om læberne, gik gerne igen fra rolle til rolle. Det var ofte imponerende, ind

imellem også irriterende. Kunne han overhovedet andet?, begyndte man at spørge sig selv.

Det kunne han altså. Når man synes, at Juju er så stor en sejr for Brasseur, skyldes det ikke mindst at han i denne rolle har be-sejret sig selv. At netop han, måske den mest „teatraliske“ af alle franske skuespillere, var i stand til at skabe en så fint gennemført og diskret og intimt spillet figur som Juju, havde man ikke ventet. At finde buldrebasen Pierre Brasseur som suveræn kunstner på det plan, der stort set har stået tomt siden *Raimus* dage, lover godt for fremtiden.

Det opfordrer også til et blik bagud, over en skuespillerkarriere, der bugter sig i en bak-kedal og hist og her slår et par bratte sving.

*

Pierre Brasseur er, som *Judy Garland* synger, *born in a trunk*. Hans mor var omrejsende provinsskuespillerinde og selv var han bare 15 år gammel, da han første gang stod på en scene og spillede en rolle. Seksten år gammel gik han på *René Maubels* skuespillerskole, senere læste han med *Dorival* og *Harry Baur*. Hans forældre så gerne, muligvis af bitter selverfaring, at han fik et lidt solidere grundlag i livet end en usikker komediant-karriere og indskrev ham på en kunsthåndværkerskole, hvor det var meningen at han skulle uddannes som reklame- og plakattegner, men Brasseur solgte sit adgangskort for at skaffe kapital til at gå ud og more sig med unge (dengang) ukendte jævnaldrende kammerater som *Jean Aurenche*, *Henri Jeanson* og *Jacques Prévert*.

Hans første store teaterrolle var i *Jacques Devals* „L'Amant Rêvé“, men direktionen og instruktøren fandt at han var så dårlig, at man hurtigst mulig remplacerede ham med en ung debutant, friskt ankommet fra Belgien, ved navn *Fernand Gravey*. En af de første film, han



Jean Gabin og Pierre Brasseur i „Tågernes Kaj“.

spillede i, var *Léonce Perrets* filmatisering af „*Madame Sans-Gêne*“ med *Gloria Swanson* i titelrollen. Det var i 1925, da Pierre Brasseur var et par og tyve år gammel. Det var kun en statstrolle, så hans filmdebut må nok snarere regnes fra *Jacques de Baroncellis* „*Feu*“ (stumfilmversion fra 1927 eller 28). Senere fulgte så yderligere småroller i „*Mon Ami Victor*“, „*Un Trou dans le Mur*“ o.s.v., indtil han endelig i 1937 fik en hovedrolle som den unge, forgældede doktor Dubois i *Serge de Polignys* „*Pigen Claudine*“, en filmatisering af *Colettes* yndefulde ungpigeskildring, med den ganske unge *Blanchette Brunoy* i titelrollen som skolepigen, der forelsker sig vildt i den fattige, men elegante læge, som tilser kostskolepigerne. Samme år medvirkede han som den unge leviemand Le Rec i „*Natlokale 'Café de Paris'*“, og insolente overklasseflabe syntes at skulle blive hans speciale både på film og på scenen, indtil *Marcel Carné* en aften i 1938 så ham spille på scenen i et engelsk stykke og omgående engagerede ham til „*Tågernes Kaj*“.

Pierre Brasseurs spil som havnegangsteren

Lucien Legardier i Carné-filmen blev hans kunstneriske gennembrud som skuespiller og var den første præstation, der for alvor vakte interesse om hans navn. Rollen var en gennemført studie i fejghed og usselhed og placerede ham som en karakterskuespiller med interessante muligheder.

Selv et summarisk uddrag af hans filmroller fra de følgende år virker næsten som et katalog over fransk film på godt og ondt. Man husker ham som Raimus rival, den unge automobilagent Frossard i „*Hans sidste Ungdom*“ bygget over *Liam O'Flahertys* roman „*Mr. Gilhooley*“, den fordrukne maler i *Jean Grémillons* hovedværk „*Lumière d'été*“ fra 1943, som overfrikadellen og mundvirtuosen Frédéric Lemaître i Carnés „*Paradisets Børn*“ (1944), som gigoloen Rodérique, *Fernandels* konkurrent i kampen om *Simone Simons* gunst i filmatiseringen af *Marcel Achards* kriminal-lystspil „*Pétrus*“ (1946), som den rige, overegoistiske og hysteriske Georges i „*Nattens Porte*“ (1946), som den sleske og hensynsløse kunsthandler i *André Cayattes* moderne Romeo og Julie-gen-

Til højre Pierre Brasseur
i „Lumière d'été“
(herbjemme besynderligt
nok kaldt „Den gale
Elsker“).



givelse „Een Sommers Lykke“ (1948), som den frække handelsrejsende i seler og damestrømper i Max Ophüls' „Kærlighedens Glæder“ (1952) og glemmer ham helst som Rasputin i filmen af samme navn. I „Blåskæg skifter Koner“ (1952) koketterede han åbenlyst med figuren i bedste Lemaitre-stil og han anvendte nu og da samme teknik som kaptajn Buridan i Abel Gances vittige servering af Dumas' „Dronningens musketerer“.

En af hans interessanteste filmpræstationer, som kommunistføreren Hoederer i filmatiseringen af Sartres „Urene Hænder“ (1951), blev aldrig set i Danmark, hvad der for såvidt

var skade, som han her, i sit modspil til *Daniel Gelin* som sekretæren og overklassesønnen, ydede en af sine mest intelligent gennemførte indsatser.

I de senere år har Brasseur vist sig sjældnere på film end tidligere. Han har fejret triumfer som seriøs skuespiller på førende Pariser-scener i fremragende udførte roller som den hårdebrede rå og selvsikre hærfører Goetz i Sartres „Le Diable et le Bon Dieu“, og i et udpræget *pièce d'acteur* som Sartre, på Brasseurs egen bestilling, skabte med sin bearbejdelse af Dumas pères „Kean“. I titelrollen som den berømte engelske skuespiller, et stykke scenekrædderi, som Dumas oprindelig skabte for den samme Frédéric Lemaitre, som Brasseur så glimrende gengav i „Paradisets Børn“, udfoldede Brasseur et stykke teatervirtuositet, der henrykkede selv de mest blaserte franske kritikere.

Det er ikke mindst på baggrund af hans spil i teaterroller som „Kean“ og i film som „Blåskæg skifter Koner“, at Pierre Brasseur har overrasket os med sin Juju i „Porte des Lilas“. Han har selv engang nævnt „Tågernes Kaj“, „Lumière d'été“ og „Paradisets Børn“ som sine bedste film, hvad der vidner om en sikker evne til at vurdere sin egen indsats. Det var også Brasseur selv, der fandt René Fallets roman „La Grande Ceinture“ og gik til René Clair med den fordi han frem for noget andet ønskede at spille en rolle som netop Juju. Det giver os håb om også i fremtiden at få den nye Pierre Brasseur at se. Han skal være velkommen.

Henri Vidal og Brasseur i „I en udkant af Paris“.



„Betrogen bis zum jüngsten Tag“

Inden så længe kommer en i udlandet meget rost tysk film frem herhjemme. Det drejer sig om den af *Kurt Jung-Alsen* iscenesatte „Betrogen bis zum jüngsten Tag“, der er produceret af „DEFA“.

Filmen er bygget over novellen „Kameraden“ af *Franz Fühmann*, en krast antinazistisk historie. Handlingen tager sin begyndelse i juni 1941, da tre tyske soldater strejfer om ved den tysk-litauiske grænse. De har fået fri og bruger tiden til at gå på jagt. Da hænder en rystende ulykke. En af dem rammer en kaptajnsdatter, der dør.

De tre kammerater beslutter sig til at skjule liget. En af dem er søn af en SS-general, og han fortæller faderen om hændelsen. Invasionen i Sovjetunionen tager sin begyndelse, og generalen anklager russerne for at have dræbt den unge pige, der „tilfældigvis“ bliver „fundet“. Den unge piges fader foretager grusomme gengældelsesaktioner i Litauen – han kender endnu ikke sandheden. Men den yngste af de tre soldater fortæller ham den. Generalsønnen



Kurt Jung-Alsen (til højre) under optagelserne af sin nye film, „Polonia Express“.

erklærer kammeraten for utilregnelig – og senere skyder han ham ned med koldt blod. Den tredje af kammeraterne har intet andet valg end at tie ...

Instruktøren, Kurt Jung-Alsen, er især kendt som teatermand. Han har iscenesat en række klassiske og moderne stykker på tyske teatre. I 1955 havde hans første film premiere, komedien „Wer seine Frau lieb hat“, men det er først „Betrogen bis zum jüngsten Tag“, der har gjort ham vidt berømt som filmmand.

Det overvejes at give filmen den danske titel „Forrådt til Dommedag“.

Fra „Betrogen bis zum jüngsten Tag“.





En af indstillingerne i den beskrevne sekvens. Caleb danser, mens Benjamin, Gideon og Frank akkompagnerer med klagesangen.

F E M P E R F E K T E

I den amerikanske filmmusical findes der meget ofte særdeles raffinerede eksperimenter med rytmer af forskellig art. Ypperlige eksempler kan man finde i „Syv Brude til syv Brødre“, der i februar kom op i „World Cinema“. De færreste erkender imidlertid, at mange musicalpassager er resultater af den største kunstneriske omhu, og vi vil derfor her forsøge at beskrive et fremragende afsnit fra „Syv Brude til syv Brødre“ – 5 perfekte minutter.

Ved at studere beskrivelsen vil De hurtigt erkende, at sekvensen er uhyre kompliceret, og at den er vanskelig at følge. Og så er beskrivelsen endda meget forenklet. Alt samvirker til at skabe det rytmisk overvældende, men beskrivelsen ville fylde en hel bog, hvis alle elementernes plads skulle angives eksakt – det ville

være lige så svært at gøre dette som at beskrive en ballet i ord.

Beskrivelsen er en kombination af iagttagelse og studier af den amerikanske continuity til filmen (venligst udlånt af „MGM“). Man må først og fremmest supplere den med en note om, at øksebuggene og bevægelserne på det fineste er afpasset efter sangen og i øvrigt hele sekvensens elegiske rytme – det er ikke overdrevet at hævde, at enkeltbederne er lige så gennearbejdet som detaljerne i Balanchines betydeligste værker.

Vi har bibeholdt de amerikanske betegnelser for kameraets nærhedsgrad. Medium close shot er det nærmeste, derefter kommer medium shot og længst fra medium long shot. Fra „Ude i skoven“ og til sekvensens slutning klippes der



Klagesangens slutning. Brødrene har grupperet sig i et medium long shot: Fra venstre Gideon, Frank, Benjamin, Caleb, Daniel og Ephraim.

MINUTTER VED E. U. OG I. M.

ikke, men kameraet bevæger sig på de sindrigste måder, og resultatet er sjældent smuk billedpoesi med en undertone af humor.

Hele sekvensen fortæller om de 6 brødres længsel efter kvinder ude i deres isolerede vinterverden. Afsnittet er bestandigt udtryk, ikke formalisme.

„Syv Brude til syv Brødre“ er iscenesat af Stanley Donen, og koreografien er af Michael Kidd. Musikken er af Gene dePaul, sangteksterne af Johnny Mercer og klipningen af Ralph E. Winters.

*

Optoning til Pontiepe-brødrenes gård udefra – *medium shot* – huset til højre i baggrunden – skur til venstre i forgrunden – der falder sne – kameraet dykker lidt ned –

VERTONING TIL:

medium close shot – Frank går langsomt frem gennem sneen med sin hest efter sig – kameraet kører tilbage – han stopper og klapper hesten – han ser skråt frem for sig –

medium close shot – Gideon læner sig op ad et led – han slår kraven op – sneen falder

medium long shot – Daniel sidder til venstre og kæler for sin hund – Benjamin læner sig til højre mod et træ; ved siden af sig har han en ged i et reb – til venstre i baggrunden en flok får – sneen falder

VERTONING TIL:

Ude i skoven – *medium long shot* – Gideon og Frank saver brænde til venstre – Benjamin

står i baggrunden til venstre og saver brænde – Ephraim og Daniel bærer langsomt i baggrunden en træstamme fra venstre mod højre – Caleb kløver brænde på en træstub i forgrunden til højre – kameraet kører ind til *medium shot* af Caleb, mens Daniel og Ephraim anbringer træstammen i baggrunden på den sneklædte jord og begynder at hugge den op – slagene går ind i den elegiske rytme – Caleb slår i samme rytme to slag med sin økse, sætter den ene fod på træstubben og begynder at synge:

*I'm a lonesome pole – cat
Lonesome, sad and blue
'Cause I ain't got no – feminine pole – cat
Vovin' to be true
Ooo – ooo – ooo – ooo –
Can't make no vows
To a herd of cows
Ooo – ooo – ooo – ooo –*

Kameraet sænker sig og kører tilbage, da Caleb samler en brændeknude op og i forgrunden går langsomt hen mod venstre – Daniel og Ephraim lægger økserne og går ud af billedet til venstre i baggrunden – kameraet følger panorerende Caleb til venstre – Benjamin passerer ude i baggrunden og forsvinder til venstre – Gideon og Frank kommer igen ind i billedet; de sidder og saver – Caleb standser ved siden af dem, og Gideon og Frank fortsætter sangen:

*I'm a mean old bound – dog
Bayin' at the moon
'Cause I ain't got no lady friend bound – dog
Here to hear my tune*

Kameraet nærmer sig Caleb, der samler en kile op og anbringer den i overensstemmelse med rytmen i den bjælke, Gideon og Frank rytmisk saver i – Caleb samler så sin økse op og slår kilen ned i bjælken – Frank tager kilen ud af bjælken, og han og Gideon går mod højre, mens Caleb går ud mod venstre i baggrunden – Benjamin kommer igen ind i billedet i baggrunden – kameraet panorerer mod højre – Gideon og Frank anbringer saven langsomt på jorden – Benjamin går frem mod kameraet og sparket et brændestykke mod forgrunden – Caleb går ud af billedet – kameraet hæver sig og kører tilbage, idet Benjamin, Gideon og Frank springer op på en træstamme i forgrunden – kameraet sænker sig i nøje overensstemmelse med deres bevægelse, da de sætter sig ned på træstammen – kameraet kører nærmere på, da de alle tre bøjer sig forover og støtter albuerne på knæene; Benjamin, Gideon og

Frank synger, medens de melankolsk stirrer ud i rummet:

*Ooo – ooo – ooo – ooo –
A man can't sleep
When he sleeps with sheep
Ooo – ooo – ooo – ooo –
Ooo – ooo – ooo – ooo –*

Sangen fortsætter, mens kameraet kører baglæns og panorerer til venstre, således at man ser Caleb alene; han svinger med sin økse til venstre i forgrunden og danser fortvivlet – Ephraim og Daniel kommer ind i baggrunden og bærer en træstamme mod højre, og bevægelsen følges af kameraet – kameraet panorerer til Caleb, der fortsat danser i sneen – han er nu alene – kameraet følger hans bevægelser til venstre og højre, mens han svinger øksen og danser – kameraet følger ham mod højre – herunder synger Benjamin, Gideon og Frank, der dog ikke ses:

*I'm a lill' ol' hoot owl
Hootin' in the trees*

Benjamin, Gideon og Frank kommer igen ind i billedet – de træder tilbage over bjælken og går mod baggrunden, mens kameraet kører tilbage – de synger:

*'Cause I ain't got no little gal owl fowl
Here to shoot the breeze
Ooo – ooo – ooo – ooo –*

Daniel og Ephraim kommer ind igen fra højre i baggrunden og nærmer sig billedets centrum – de kløver brænde – Caleb sætter sin fod på en træstump midt i billedet – Gideon og Frank tager fat i saven og arbejder midt i billedet – Benjamin går til venstre i baggrunden og samler en økse op – alle brødrene synger sammen:

*Can't shoot no breeze
With a bunch o'trees
Ooo – ooo – ooo – ooo –
Ooo – ooo – ooo – ooo –*

Caleb vedbliver i forgrunden med at danse, mens han svinger øksen – kameraet kører frem og panorerer til højre – Caleb sætter sig på en savbuk i midten af billedet – Gideon og Frank saver i en træstamme, mens de andre svinger økserne – da sangen slutter, rykker kameraet tilbage til et *medium long shot*, i hvilket de 6 brødre danner en fast gruppe ...

Ooo – ooo – ooo – ooo –

IDHEC

Det franske filmakademi

Af IDHEC's administrationschef
RÉMY TESSONNEAU

Et filmakademi er naturligvis kun en lille ting i forhold til de konsoliderede universitetsinstitutioner, og vi er klar over, at talrige filmkunstnere — og blandt dem de betydeligste — ikke har gennemgået nogen filmskole. Man fødes til filmkunstner og behøver ikke at have gået på akademi først.

Men det er ubestrideligt, at talentets udvikling og erhvervelsen af teknisk viden i høj grad kan fremmes af et filmakademi. Især hvis dette ikke udelukkende beskæftiger sig med den administrative side af filmarbejdet, men også går til bunds i filmkunstens forskellige discipliner.

Vort institut fylder snart fjorten år og modtog i november i fjor sit fjortende hold elever. Det omfatter 95 studerende mellem tyve og tredive år fra over 25 lande. Vore 480 tidligere elever, der repræsenterer 50 lande, er spredt over hele verden.

Hvordan bliver man optaget på IDHEC? Hvad lærer man? Hvad kan man blive, når man har gennemgået skolen?

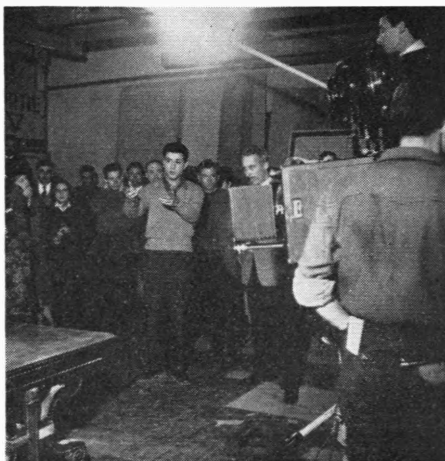
Franske kandidater til kursus i instruktion, produktion, fotografering, manuskriptteknik og montage må have bestået studentereksamen og må gennemgå en optagelsesprøve, der stadig bliver vanskeligere. Den omfatter almindelige kulturelle emner: litteratur, videnskab og kunst samt kulturelt og teknisk kendskab til filmkunsten. Skolen afholder forberedelseskursus til denne optagelsesprøve i et parisisk gymnasium. For at følge kursus i tonefilmteknik må man være i besiddelse af en eksamen i matematik og fysik og bestå en speciel optagelsesprøve. Kandidater til kursus i dekorationskunst må have gået to år på „Ecole nationale supérieure des Beaux Arts“ for at kunne indstille sig til optagelsesprøve i dette speciale.

Udlændinge kan få adgang til skolen enten ved at bestå samme optagelsesprøve, som kræves af franskmænd, eller ved fremlæggelse af eksamensbeviser, hvis værdi svarer til dem, der kræves af de franske elever.

På grund af den store tilgang og i betragtning af de begrænsede midler, skolen arbejder med, har det været nødvendigt at lade en særlig komité foretage en udvælgelse af de udlændinge, der ønsker optagelse i kraft af deres eksamensbeviser. Hertil kommer, at sådanne elever kun optages på prøve. Det kræves, at de i oktober gennemgår et særligt kursus, der afsluttes med en eksamen.

Det lader sig ikke gøre på begrænset plads at bringe en komplet liste over alle kursuser. Vi bestræber os på at få lærerne til at tilrettelægge stoffet så rationelt som muligt, og de væsentlige grupper er i øjeblikket: litteratur og film, filmtæknik, filmmusik, filmmontage, filmjura, økonomisk administration, filmproduktion, filminstruktion og script-girl-teknik.

Skriftlige og mundtlige eksamener afholdes efter både første og andet års studier. Til første års eksamen kræves afleveret en kort stumfilm efter opgivet emne, som eleven skal have iscenesat eller været med



Under ledelse af Jacques Becker optages en elevfilm på IDHEC. Becker ses midt i billedet.

til at iscenesætte. Til den afsluttende eksamen skal eleven på egen hånd have optaget en kort talefilm og forsvare en afhandling for en dommerkomité.

Hvilke muligheder har eleven efter at have gået på IDHEC? Skönt vi ikke har monopol på stillinger inden for filmbranchen, hvilket vi heller ikke ønsker at få, og skønt konkurrencen er hård, er samtlige tidligere elever, der er blevet optaget på skolen efter optagelsesprøven, nu beskæftiget i filmbranchen. De udenlandske elever, der har bestået de samme optagelsesprøver som deres franske kammerater, har ret til at arbejde i Frankrig, hvilket ikke er tilfældet for dem, der er blevet optaget på grundlag af deres udenlandske eksamensbeviser.

I de sidste fire år har undervisningen også omfattet fjernsynsteknik, og omkring 60 af vore tidligere elever arbejder nu for det franske fjernsyn.

En hel del af de dimitterede elever opnår på grund af deres kulturelle og praktiske viden stillinger inden for produktionen af undervisningsfilm, kirurgiske film, industrifilm, etnografiske og geografiske film.

Omkring halvdelen af de franske kortfilm af kvalitet fra de senere år er skabt af folk, der er udgået fra IDHEC. *Albert Lamorisse*, der iscenesatte „Crim Blanc“ og „Den røde Ballon“, har studeret på akademiet, og hans medarbejdere er gamle elever fra IDHEC. *Louis Malle* blev som 23-årig, efter i sin elevtid at have assisteret *Cocteau*, medinstruktør på „Den tavse Verden“, og i 1957 iscenesatte han sin første spillefilm, „Ascenseur pour l'échafaud“.

★

Der findes filmskoler i omkring 12 lande — deriblandt i Tyskland, Østrig, Brasilien, Chile, Spanien, Frankrig, Italien. Den engelske filmskole eksisterer ikke mere, men der findes i stedet en slags fjernsynsskole. I Grækenland findes flere skoler. I Belgien og Holland planlægges skoler. Der er filmskoler i Kina, Ungarn, Polen, Rumænien, Tjekkosllovakiet og Sovjetunionen, og der er ved at blive oprettet en i Indien. I USA har filmfakulteterne fra 75 universiteter dannet et produktionsselskab.

INSTITUT FÜR FILM UND BILD I MÜNCHEN

AF WERNER ZURBUCH

I forbundsrepublikken findes en institution, der løser en vigtig opgave: Ungdommens opdragelse ved hjælp af film, lysbilleder, båndoptagelser og gramfonoplader. „Das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“ i München er oprettet af den tyske forbundsrepublik og Vestberlin med pædagogisk-videnskabelige mål for øje. Midlerne skaffer republikkens „Länder“. Bidragenes størrelse udregnes efter elevantallet i de forskellige Länder. I øvrigt tilflyder der lejlighedsvis instituttet formålsbestemte tilskud andetsteds fra, f. eks. fra industrien. Et tilsynsråd overvåger til stadighed produktionen. Lærere og pædagogiske „Arbeitsgemeinschaften“ fremsætter forslagene. Emnerne udvælges fra alle undervisningsområder, og der tages hensyn til en række alderstrin.

Fremstillingen af filmene (der gennemsnitligt varer et kvarter) varetages i reglen af private dokumentarfilmproducenter. Kun ca. 15 pct. – først og fremmest film, der stiller særlige optagelsestekniske krav – bliver produceret på selve instituttet. Nogle af de anvendte film skaffer man sig fra det forhåndenværende dokumentarfilmrepertoire. Drejebøgerne til instituttets film skrives af erfarne manuskriptforfattere i samråd med instituttets pædagogiske eksperter. Også under indspilningen sørger instituttet for, at pædagogiske kræfter står til rådighed. Mens undervisningsfilmene tidligere for det meste var stumme, indtager tonefilmene

nu en stedse større plads. Tone er f. eks. normalt påkrævet i film om samfundsproblemer og dyrefilm.

Instituttets tidsskrift „Film Bild Ton“, der kommer en gang om måneden, behandler den moderne anskuelsesundervisnings pædagogiske og tekniske problemer. Også filmæstetiske spørgsmål bliver berørt. I en serie pjecer bliver specielle problemer fra instituttets arbejdsfelter behandlet (eksempelvis *Detlof Karsten*: „Die Sprache des Films“).

Af naturfilmene, der hovedsageligt er beregnet for biologiundervisningen, skal her nævnes den begavede *Heinz Sielmanns* film: „Quick, das Einhornchen“, spættefilmen „Zimmerleute des Waldes“, „Die Iltiskoppel“ og „Wiesensommer“.

Blandt filmene om filmkundskab kan nævnes „Variationen über ein Filmthema“ og „Eine Filmszene entsteht“ (af *Ernst Niederreither*) der bl. a. viser, hvor væsentlige de rigtige indstillinger og belysninger er i film.

En af filmene om samfundskundskab skildrer demokratiets ide: „Ein Landsgemeinde-Sonntag in der Schweiz“. En anden film handler om arbejdet i den tyske forbundsstat: „Die Sitzung ist eröffnet“ – man er her bl. a. til stede ved en spørgetime i forbundsdagen.

I de tre film „Der Held“, „Erste Begegnung“ og „Jungens in den Flegeljahren“ løser instituttet en vigtig social opgave. Man skal blot ikke vente socialkritiske studier over

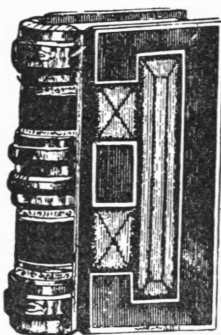
emnerne; pengene kommer delvis fra Bonn, og i de økonomiske miraklers land er alt perfekt! Der er ingen kritik nødvendig! Men i filmene fremstilles kendsgerninger, hvis baggrund bør uddybes ved diskussion. Hvorfor har f. eks. den unge mand i „Erste Begegnung“ – den bedste af filmene – allerede en bil? Hvorfor føler den unge pige sig så stærkt tiltrukket af manden med bilen? Hvorfor fordriver de unge i en anden af filmens episoder tiden med at studere billige postkort? En sekstenårig praler med eventyr, der kun har fundet sted i hans fantasi. Filmen behandler ondt, som måske mere skyldes tiden end forældrene. I ni episoder har Ernst Niederreither meget dygtigt forsøgt at skildre pigers og drenges samvær lige fra sandkassealderen til den første ungdomsforsættelse. *Joachim Faber* hjalp ham med den udmærkede atmosfære i det musikalske akkompagnement, og den kendte forfatter *Paul Alverdes'* manuskript har også bidraget væsentligt til at gøre filmen vellykket. I visse henseender mindede filmen om „Menschen am Sonntag“. Den sidste episode skildrer et beundringsværdigt naturligt forhold. En ung mand og en ung kvinde er beskæftiget i et avistrykkeri, man ser dem ved arbejdet, og senere ser man dem bade. Man får virkelig en fornemmelse af alt det, man søger i kontakten med andre. En dialog om ægteskabet giver mulighed for en passage af oplysende art.

Disse film varer fra 20 til 30 minutter, og det er meningen, at der kun skal vises en pr. mødeaften, således at der bliver god tid til diskussion. De unge mennesker diskuterer som regel problemerne med megen alvor. Ganske vist finder nogle pædagoger, at film ikke er noget for ungdommen. Man må antage, at det er mennesker, som aldrig går i biografen, fordi de har en forkert forestilling om, hvad der bliver budt på. Instituttets medarbejderstab borger for produktionens alvor. Skønt man som nævnt ikke finder nogen social kritik i fil-

mene, viser de dog nye veje for den tyske dokumentarfilm; thi dokumenter er de, og udtryk for en ærlig vilje til at vække ungdommen til eftertanke, til forståelse af forskellen mellem mod og dumdristighed (som „Der Held“, der handler om unge mænds praleri over for pigerne) og til at erkende sine fejl (som „Jungens in den Flegeljahren“ af *Rudolf W. Kipp*).

At arbejdet bliver gjort med megen omhu, fremgår allerede af den kendsgerning, at man indtil nu kun har fremstillet 3 film af denne art. Pengene er der, men man bruger lang tid til planlægningen. Børn og unge er jo meget følsomme. De vil ikke belæres, man må bringe dem erkendelsen således at de på een gang bliver underholdt og belært.

Der samarbejdes med institutioner af samme art i andre lande, og instituttet er medlem af „International Council for Educational Films“, som er rådgivende for UNESCO i spørgsmål, der har med opdragelse gennem film og billeder at gøre.



Officielt

N. Cherkasov: „Notes of a Soviet Actor“. Foreign Languages Publishing House, Moskva 1957.

Det er med stor forhåndsinteresse, at man giver sig i kast med den foreliggende publikation. *Nikolai Cherkasov* er vel den bedst kendte af vor generations sovjetrussiske skuespillere. Man husker ham især fra *Eisensteins* to magtfulde historiske epopeer „Alexander Nevski“ og „Ivan den Grusomme“. Samtidig ved man,



Cherkasov (i Danmark ofte stævet Tjerkassov) som Fyrtaarnet i „Koncert nr. 1“.

at han er en af Sovjets mest ansete og populære sceneskuespillere, udnævnt til Folkets Kunstner. Man skulle derfor mene, at han kunne have adskilligt interessant at berette om de betydende kunstnere han har arbejdet sammen med, ikke mindst på film, og om skuespillerens stilling i den kommunistiske stat.

Når man har læst hans optegnelser, kan man derfor ikke føle sig andet end snydt. Det er i grunden meget lidt han har at fortælle om skuespilkunstens vilkår i Sovjetunionen og bogen efterlader ikke indtrykket af en stor scenisk personlighed. Dertil er hans udtalelser alt for almindelige og partidogmatiske, og man får et klart indtryk af, at det ikke er uden grund at han besidder magthavernes bevågenhed.

Hans bog er ikke opstået af nogen indre trang. Det er ikke fordi han har følt, at han havde noget virkeligt originalt eller centralt at sige om sin egen kunst og dens placering i det nye samfund. Hans optegnelser er tænkt som en samlet fremstilling af de svar, han i tidens løb har givet på de utallige spørgsmål, han har fået fra sin tilsyneladende store beundrerskare.

Han har delt bogen i to afsnit, det første omhandlende hans egen karriere, det andet behandlende mere almene spørgsmål i forbindelse med skuespillerens kunst.

Selv begyndte Cherkasov med at ville være operasanger. Han beundrede voldsomt Sjaljapin. Han kom dog over i varietéen og fik i midten af tyverne som ganske ung stor succes med et nummer sammen med to andre. Trioen fremstillede Fyrtaarnet, Bivognen og Chaplin. Cherkasov var Fyrtaarnet. Denne akt var så populær, at han beholdt den på sit program i 13 år lige til han gav den på film i 1938 i „Koncert nr. 1“. Inden den tid var han dog gået over i det seriøse teater, hvor han spillede en lang række roller, som

han omhyggeligt gør rede for. Skønt han som skuespiller er en stor karakteriseringskunstner mærker man dog intet til denne evne hos ham qua skribent. Han skriver meget vagt og uden evne til at holde personer eller episoder fast, og hver gang man er inde på interessant grund, forlader han den snart. Der er meget få kritiske ord i bogen, de mennesker, han ikke har kunnet lide, har han tilsyneladende udeladt. Selv Eisenstein, hvem han dog i første række skylder sin filmberømmelse, bliver kun omtalt ganske kort. Man synes dog at ane, at han ikke har brudt sig om ham, vel sagtens fordi Eisenstein regnede sig selv for den vigtigste person i sine film. „Ivan den Grusomme“ finder Cherkasov i overensstemmelse med den officielle mening ikke helt vellykket.

Løvrigt bemærker man, at han overhovedet ikke omtaler indsatser i det klassiske repertoire, og man får indtryk af, at han aldrig har spillet i en klassisk rolle. Dette er vel næppe rigtigt, men for Cherkasov er skuespilkunstens mening at udbrede kommunismen, og han har følgelig følt sig mest lykkelig ved at fremstille de sovjetiske helte. I denne forbindelse polemiserer han lidt klunget mod de kritikere, der finder, at en skurk er en bedre dramatisk figur end en helt, der bliver alt for enstregt.

Betragtningerne over skuespillerens håndværk og samarbejdet med instruktører, fotografer og andre indeholder ikke noget, som man ikke har hørt mange gange før, og når man hele tiden vil give alle deres rimelige andel, bliver det svært at få sagt noget som helst prægnant. Det der præger bogen hele vejen igennem er en sådan tandløshed, at man til sidst ville give meget for at se en blive raket ned på god vesteuropæisk manier. For de, der kan holde en sådan spejdermentalitet ud en hel bog igennem er der naturligvis enkelte lyspunkter. Andre kan roligt springe den over.

Ib Monty.

Iscenesatte Bang en film?

Arnold Hending: „Herman Bang paa Film“. Kandrup og Wunsb 1957.

Det mest interessante af de problemer, der behandles i „Herman Bang paa Film“, er: Var det Bang, som iscenesatte „Elskovsleg“ (1910)?

I anmeldelsen af „50 Aar i dansk Film“ ytrede vi tvivl derom. Clara Pontoppidan, der medvirkede i filmen, siger, at det var Bang, der iscenesatte den, Adam Poulsen, der også medvirkede, siger i et brev til Hending: „Jeg husker intet om den omtalte Film eller Herman Bang som Iscenesætter her. Mon der ikke foreligger en Mystifikation?“ M. A. Madsen, der fotograferede en film på „Regia Kunstfilms“ („Elskovsleg's produktionsselskab) i 1910, har intet hørt om Bang som filminstruktør (dette fra en båndoptagelse på Det Danske Filmmuseum), og det har heller ikke Carl Rosenbaum, der en overgang var Bangs sekretær, og som også er blevet interviewet af Filmmuseet om sagen. Hending synes imidlertid at have fundet ny *evidence* af stor interesse, men desværre oplyser han ikke nøjagtigt hvor. Han nøjes med „i et Ugeblad“. Det er muligt, at Hending har ret, når han angiver Bang som instruktør af „Elskovsleg“, men sagen kan endnu ikke anses for fuldt opklaret.

„Herman Bang paa Film“ er i øvrigt ganske net at se på og næsten helt korrekt (der er for mange trykfejl). Den er underholdende, men man savner en filmografi og et register. For at bøde lidt på savnet skal her nævnes de film, Hending omtaler mere indgående: „Elskovsleg“, „De fire Djævle“ (1911), „De fire Djævle“ (Sandbergs), „De fire Djævle“ (Murnaus), „Stillers og Dreyers filmatiseringer af „Mikael“, og „Sommerglæder“.

Det er ikke en bog, man læser på grund af prosaen (hyppigt misforstået *fin de siècle*), men på grund af stoffet.

Wladimir Winde.

Entusiastisk

Cecile Starr: „Film Society Primer“. The American Federation of Film Societies, New York 1956.

Begrebet filmklubber, der opstod allerede i tyverne i Frankrig og England, blev betegnende nok ret sent kendt i filmens hovedland, U.S.A. Man har imidlertid i løbet af årene efter krigen fået oprettet filmklubber i et sådant omfang, at man i 1955 kunne danne „The American Federation of Film Societies“ og allerede året efter udsende en lille bog om og af pionierne inden for bevægelsen.

Bogens indlæg er delt i to hovedgrupper: „Comparing notes on what film societies are doing and why“ og „Background on organizations of interest to film societies“.

Første gruppe fremstår som en samling redegørelser for de erfaringer pionierne har høstet under oprettelsen og sammensætningen af programmer til klubberne. Fælles for disse indlæg er, at de er skrevet af entusiaster: lærere, bibliotekarer, arkitekter og studerende, og at de er præget af en optimisme, der lover godt for de amerikanske filmklubbers fortsatte trivsel. Man kan måske indvende, at enkelte af bi-dragyderne i for høj grad akcepterer turistfilm og lignende i programmerne. Det skyldes dog i reglen, at klubberne af økonomiske grunde er henvist til at låne film fra ambassadernes arkiver.

Men helhedsindtrykket af denne vejledning er, at de mennesker der arbejder med filmklubberne tror på deres opgave og er levende optaget af at tilføre programsammensætningerne og agitationen nye ideer (det kan i denne forbindelse oplyses, at en gruppe amerikanske filmklubfolk i sommeren 1958 har planlagt en rundtur til en række af Europas filmmuseer). Resultatet af det idealistiske arbejde ses da også i en hastigt voksende interesse for filmklubberne, skønt det er sket, at disse efter forvekslingen af russiske film (f. eks. „Stenblomsten“) af offentligheden er blevet beskyldt for kommunistiske sympatier, ligesom mange forarget har talt om disse uartige franske film man kunne overvære i filmklubberne (*Méliès'* tryllefilm!).

Anden del af bogen består af bidrag fra forskellige institutioner af interesse for filmklubberne. Christopher Bishop gør rede for „The Museum of Modern Art Film Library“ og James Card beretter om „George Eastman House“ og dets filmarkiv. Der er endvidere beretninger fra filmklubber i Canada, England og Skotland, og det er sandsynligt, at disse sidste bidrag fra ældre film societies kan inspirere og opildne de amerikanske filmklubber yderligere.

Også de danske filmklubber vil kunne drage nytte af denne „primer“ — prisen er overkommelig, kr. 6,20, og det er givet at flere af de fremsatte ideer kan overføres på danske forhold — lad så være at vi smiler ad amerikanernes betænkeligheder ved at vise film som „Ekstase“ og „Un Chien Andalou“ — for det gør vi da?

Poul Malmkjær.



Clair som melankoliker

PORTE DES LILAS (1 en udkant af Paris). Prod.: Filmsonor Cinetel Rizzoli Film 1957. Prod.leder: Jacques Plante. Instr.: René Clair. Manus.: René Clair og Jean Aurel efter René Fallets roman „La Grande Ceinture“. Foto: Robert LeFebvre. Dekor.: Leon Barsacq. Musik: Georges Brassens. Klipping: Louise Hauteceur. Medv.: Pierre Brasseur, Georges Brassens, Henri Vidal, Dany Carrel, Raymond Bussières, Amédée, Alain Bouvette, Bugette, Gerard Bubl, Jacques Marin, Annette Poivre, Gabrielle Fontan.

Det var ikke den samme René Clair, der vendte tilbage til Frankrig efter krigen, som den, der drog ud. Set i sammenhæng vidner hans 5 efterkrigsfilm om hans forseg på at genfinde melodien eller et nyt grundlag, og bortset iøvrigt fra deres kvaliteter har ingen af dem ejet den kunstneriske selvfølgelighed som de gamle besad. Allerede i „Tavshed er Guld“ var livsglæden og det ironiske vid afløst af vemod og længsel tilbage til den tid, der nu var uigenkaldelig

forbi, og i flere af de andre har der ikke været langt fra humoren til den dramatiske attitude. Helt alvorlig blev han endog i sin Faust-film, der var noget så voldsomt som et tidssøpør. I „Nattens Skønheder“ syntes han ligefrem at ville overbevise sig selv om, at de gamle dage ikke var bedre, men at menneskene er ens under alle forhold. Nu kan man se, at denne film, der er hans hidtil bedste efterkrigsarbejde, var en skøn men selvbedragerisk drøm. I hans sidste „comédie dramatique“ „Porte des Lilas“ er grundlaget så tydeligt overbevisningen om, at „ils sont passés, ces jours de fêtes“.

Atter er vi tilbage i det parisiske forstadskvarter, som Clair elsker så højt, og atter møder vi de personer, som Clair før har skildret med så megen omhed. Bistroværten, den negang i *Bussières'* gennemsympatiske skikkelse, den unge sværmeriske pige (*Dany Carrel* går her i *Annabellas* fodspor) og endelige de pariser, som tilsyneladende intet bestiller. Man genfinder dog ikke den samme spontane og umiddelbare glæde ved livet hos Juju og „l'artiste“ som hos tidligere hovedpersoner. Tværtimod er disse to kommet helt ud af trit med tilværelsen. Den guitarspilende *chanteur* er sunket ned i en fuldstændig resignation. Han har en vis medlidenhed med andre, men hans følelser er passive. Juju er naiv og godmodig. Han har et behov for menneskelig kontakt og når nogen trænger ud af deres egoistiske skal for at vise ham lidt forståelse er han lykkelig og overtræder skønt han er gennemhæderlig, loven for at gøre gengæld. Begge er de imidlertid et par overkomplette i den moderne verden.

Juju trang til at betyde noget for andre honoreres, da den billige gangster slår sig ned hos ham. Clair foragter denne repræsentant for den ny tid. Men Juju besnæres, fordi der her endelig er en, der har brug for ham. Først da forbrøderen viser al sin følelsesrighed ved at ville svigte pigen, får Juju øjnene op for hans egoisme, og han rydder ham af vejen.

Filmen er elegant og desillusioneret, hvilket for mange er det samme som smuk og følelsesfuld. Det kan dog ikke bortforklares, at filmen ikke griber. Dette kan ikke begrundes med at Clair ikke har været optaget af filmen. Måske er det hans mest personlige film og ved siden af „Djævelens Skønhed“ hans mest seriøse. Det er hans eget kunstneriske problem, han har taget under behandling. Filmen er en lang og kun delvis bevidst demonstration af, hvor meget Clair er ude af trit med sin samtid. Det er ikke mere på sin plads at tage hinanden i hænderne og danse og synge som i „Millionen“, og man løser ikke mere samfundsproblemer således som i „Leve Friheden“. At Clair er blevet bitter og desillusioneret klæder ham imidlertid dårligt. Det forekommer en, at han tager lidt for tungt på tingene. Måske er det også blot Clair, der nu er blevet så gammel, at han ikke kan få øje på charmen og livsglæden mere.

Denne negativitet i indholdet har naturligvis også smittet af på formen. Clair kan stadig lave kønne billeder, der er fulde af stemning og i samspil mellem mennesker få mange toner frem; han har fine billedmæssige ideer (bornescenerne), men der er ingen stærk og ægte atmosfære i miljøet denne gang, og den virkelighed, der i gangsternes skikkelser bryder ind er helt grotesk. *Henri Vidal* har det ikke let med denne rolle, der allerede fra Clairs hånd er helt ovre i parodien. Det mest påfaldende træthedstegn er

dog måske nok, at ikke engang de morsomme scener, som Clair dog altid har mestret, er vittigt pointeret. Den tilgift af humor og menneskelighed, som filmen får, skyldes alene *Pierre Brasseur*, der har udvidet sit rolleområde med Juju, hvis figur han holder sikkert fri af det sentimentale og det alt for rørende.

Som helhed er „I en udkant af Paris“ imidlertid en deprimerende film, et pessimistisk og selvopgivende arbejde, der uden styrke præsenterer os for Clairs eget dilemma. Det er i sandhed illustrerende at sammenligne med *Renoir*, en anden fransk filmkunstner, der også vendte forandret hjem efter krigen. Men hvor kunsten hos ham flyder rigere og fyldigere end nogensinde er den hos Clair tørret ind. Det grundlag hvorpå han skabte sine befriende film er nu borte, og han har ikke kunnet finde et nyt. Tilbage er blot mismodet.

Ib Monty.

For virkeligt

HOW TO MURDER A RICH UNCLE
(Hvordan man myrder en arveonkel). Prod.: Warwick Productions 1957. Manus.: John Paxton efter *Didier Daix*s teaterstykke „Il faut tuer Julie“. Instr.: *Nigel Patrick*. Foto: *Ted Moore*. Musik: *Kenneth V. Jones*. Dekor.: *John Box*. Medv.: *Nigel Patrick, Charles Coburn, Wendy Hiller, Katie Johnson, Anthony Newley, Athene Seyler, Noel Hood, Kenneth Fortescue, Patricia Webster, Michael Caine*.

Da „How to Murder a Rich Uncle“ endnu havde arbejdstitlen „Uncle George“, bragte vi et interview med filmens manuskriptforfatter og producer, den velmeriterede *John Paxton* („Kosmorama 27“). Han erklærede sig tilfreds med værket. Vi andre kan ikke være helt så tilfredse.

Den flittigste morder i filmen er en engelsk godsejer, som har svært ved at klare den, og som derfor på mange måder forsøger at aflive den stenrige arveonkel, der kommer på besøg fra Amerika. Det lykkes ham imidlertid blot at få dræbt en stribe af familiens medlemmer — og til sidst sig selv. Men i filmens afsluttende scene ser det ud til, at hvad der mislykkedes for den opfindsomme godsejer vil lykkes uden større besvær for en halvsenil tante.

Man ler ikke tilstrækkeligt ofte af kontrasten mellem de skumle forhavender og den nonchalant aristokratiske tone, i hvilken de omtales. Der er for langt mellem de vittigt kyniske passager; så langt, at man får tid til at reagere med sine normale menneskelige instinkter og bliver lidt ilde til mode. Reaktionen af denne art burde *stilen* have suspenderet konsekvent, men Paxton har givet manuskriptet realistisk overvægt — han slæber for meget af sin fortid som naturalist med.

Nigel Patrick har ikke formået at give iscenesættelsen den lette stilisering, som i betragtning af manuskriptets understilisering var ekstra påkrævet. Cinemascope-formatet er brugt noget usmidigt.

Op spillet er ikke så elegant, at det kan redde filmen, der vel indeholder pudsige indfald, men ikke som de beslægtede „Syv små Synder“ og „Plyds og Papegojer“ er i stand til at gøre brutaliteterne vedvarende underholdende.

Den engelske filmkomedies krise fortsætter.

Erik Ulrichsen.

NOTER

Den 20. februar afholdt „Sammenslutningen af danske Filminstruktører“, der nu har 43 medlemmer, generalforsamling. Man valgte følgende nye bestyrelse: *Henning Carlsen, Theodor Christensen, Annelise Hovmand, Børge Høst og Jørgen Roos.*

*

Flere abonnenter har efterlyst et index over artiklerne i „Kosmorama“. Det er nu besluttet at publicere et sådant efter 5. årgang, altså i maj 1959. Indexet vil også omfatte alle de film, der er mere end blot nævnt.

*

Filmmuseet på „George Eastman House“ i Rochester erhvervede for nogen tid siden en kopi af *August Bloms* „Atlantis“ (1913). I museets tidsskrift „Image“ hedder det bl. a. om filmen: „Bloms pragtfulde film var et af læreredets mest modne og betydningsfulde værker før „En Nations Fødsel“ . . . Filmen var så

meget forud for sin tid, at både dens længde og dens indhold skræmte de amerikanske branchefolk, da den kom her til landet i 1913. Først et godt stykke ind i 1914 blev den langt om længe forkortet til distribution i Amerika.“

*

Den svenske Asien-kender *Torgny Sommeliu*s, der skrev „Bort genom Asien“, besøgte i nogen tid *Arne Sucksdorff* under optagelserne af „En djungelsaga“ i Bastar i Indien, og i februarnummeret af „BLM“ skriver han indgående om Sucksdorffs film, som han betegner som et mesterværk med enkelte små skønhedspletter. Sommeliu s noterer, at Sucksdorff giver et noget forskønnet billede af Muria-folket, men han akcepterer forskønnelsen som rimelig stilisering i den subjektive helhed. Han gør opmærksom på, at musikken af *Ravi Shankar* (komponisten fra „Pather Panchali“) ikke hører til den kultur, den akkompagnerer.

Fra Filmmuseets plakatsamling

I februar døde filminstruktøren og biografdirektøren *Hjalmar Davidsen*, hvis navn først og fremmest vil blive stående i dansk filmhistorie, fordi han i 1910 producerede *Asta Nielsen*s debutfilm „Afgunden“.

Nogle år senere blev Davidsen en meget benyttet instruktør på „Nordisk“, og her reproducerer vi den plakatsamling til hans *Alstrup*-lystspil „Skomagerprinsen“ fra 1920. Stregen må være *Svend Brasch's*.



Filmindex XXXII

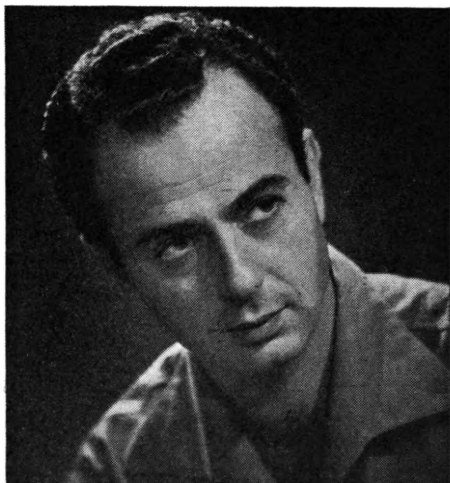
UDARBEJDET AF MUSEET

MICHAEL CACOYANNIS

35 år gammel. Født i Limassol på Cypern. Under 2. verdenskrig studerede han jura i England. Senere virkede han som producer for BBC og som skuespiller optrådte han på forskellige teatre i London (bl. a. i *Camus'* „Caligula“). Han vendte i 1953 tilbage til Grækenland, hvor han gik ind i filmproduktionen. Hans planer for fremtiden rummer bl. a. en filmatisering af *Euripides'* „Iphigenia i Aulis“ med *Ellie Lambetti* og en filmatisering af amerikaneren *Frederic Wakemans* roman „The Wastrel“. For hjælp ved indexets udarbejdelse takkes instruktøren. Cacoyannis' film, der endnu ikke har været vist herhjemme, blev nærmere omtalt i artiklen om græske film i „Kosmorama“ nr. 23.

Kyriakatiko Xypnima. (Windfall in Athens). Grækenland 1953. I og manus.: Michael Cacoyannis. Foto: Alvize Orfanelli. Musik: Andrea Anagnosti. Dekor.: Yanni Tsarouchi. Medv.: Ellie Lambetti, Dimitri Horn, George Pappas, Tasso Cavvadia, Sappho Notara, Margarite Papageorgiou. Prod.: Millas Film Productions. 110 min.

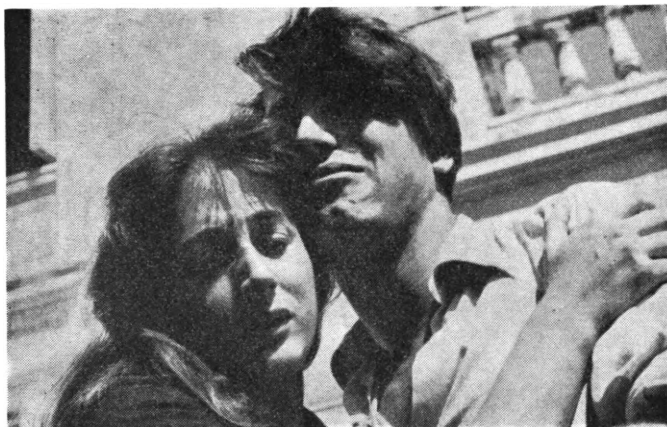
Stella. (Stella). Grækenland 1955. I: Michael Cacoyannis. Manus.: Michael Cacoyannis efter et skuespil af J. Campanelli. Foto: Costa Theodorides. Musik: Manos Hadjidakis. Dekor.: Yanni Tsarouchi. Medv.: Melina Mercouri, Georges Fountas, Aleko Alexandrakis, Sophia Vembo, Voula Zoumboulaki. Prod.: Millas Film Productions. 96 min.



Koritsi me ta mavra, to. (A Girl in Black). Grækenland 1957. I og manus.: Michael Cacoyannis. Foto: Walter Lassally. Musik: Argyris Kounadis. Dekor.: optaget helt „on location“. Medv.: Ellie Lambetti, Dimitri Horn, Georges Fountas, Tassos Vlachos, Eleni Zafirion, Stefanos Stratigos, Notis Pergialis. Prod.: Hermes Film. 102 min.

Telefteo psema, to. (A Matter of Dignity). Grækenland 1958. I og manus.: Michael Cacoyannis. Foto: Walter Lassally. Musik: Manos Hadjidakis. Dekor.: Yanni Tsarouchi. Medv.: Ellie Lambetti, George Pappas, Eleni Zafirion, Mikalis Nikolinakos, Athena Michaelidou, Dimitri Papamichail, Minas Christides. Prod.: Finos Films. 109 min.

De engelske titler er indsat efter originaltitlerne, da man ofte i litteraturen træffer på dem.



„A Girl in Black“. Til venstre Ellie Lambetti.