

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG OKTOBER 1958

38



Forsidebilledet: Fra John Fords „Gideon fra Scotland Yard“, som Lindsay Anderson anmelder i dette nummer.

Har filmen klassikere? 26
Nye billeder 27

Debat
Mogens Brandt og Erik Ulrichsen.. 28

Stanley Kubrick
af Giulio Cesare Castello 30

Den tidligste danske filmdebat
af Ib Monty 34

De tjekkiske trickbrødre
af Birger Jørgensen 39

Det foragtede fjas
(Ulrichsen og Stegelmann:
„Showfilmens förvandling“)
af Harald Engberg 42

Franske damer
(Siclier: „La femme dans le
cinéma français“)
af Ib Monty 43

Filmanmeldelser:
„Gideon fra Scotland Yard“
af Lindsay Anderson 43

„Tranerne flyver forbi“
af Ib Monty 45

Kosmoramas blå bog
af Werner Pedersen 46

Fra Filmmuseets plakatsamling 47

Filmindeks XXXVI (Henning Carlsen) 48

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) — de fire første årgange kan fås for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 4 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738. Årgangen går fra september til maj.

Thomas Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Har filmen klassikere?

I artiklen om Stanley Kubrick (måtte hans film snart komme hertil!) i dette nummer giver Giulio Cesare Castello udtryk for den overbevisning, at „Paths of Glory“ vil blive stående som en klassiker, og man har netop til verdensudstillingen i Bruxelles udvalgt „Verdens 12 bedste film“ — de kritikere, der har udvalgt dem, regner formodentlig vinderfilmen for „klassikere“.

Filmkritikerne og filmhistorikerne går da også normalt ud fra, at der kan tales om filmklassikere, at der er skabt en række film, som vil kunne fængsle slægted efter slægted. Men undertiden kan det være klogt at undersøge det, man normalt går ud fra, lidt nærmere.

Man behøver ikke at gå til T. S. Eliots „What is a Classic?“, der næsten er komisk kræsen i sin definition af det klassiske inden for litteraturen, for at erkende, at glosen „klassiker“ bør anvendes med større varsomhed end den, der lægges for dagen af filmkritikerne. Det ville være særdeles flot, om der blot var et par film fra de sølle 50 år, kunsten har eksisteret, der med rette kunne betegnes som „klassikere“. Ikke desto mindre betegnes mange flere film jævnligt som „klassiske“.

Filmene kan i modsætning til teaterforestillingerne leve langt ud over nuet, men deres levetid er — selv i de tilfælde, hvor museerne opbevarer dem efter de bedst tænkelige metoder — begrænset.

Dertil kommer, at filmhistoriernes ret enstemmige (og nok ofte forhastede) udnævnelse af visse film til klassikere kan lægge en dæmper på den revaluering, der i højere og højere grad bør finde sted, efter at de interessante gamle film er gjort tilgængelige af filmmuseerne. Bruxelles-listen er nedslående ortodoks. Ingen af Jean Vigos film er med, medens Doktor Caligaris uundgåelige kabinet figurerer. Dette skyldes nok, at de adspurgte filmhistorikere har skelet til det historiske betydningsfulde og ikke koncentreret sig om det i dag bedste. „Zéro de Conduite“ må kunne spilles så længe, man kan skelne noget på strimlen.

Jo, den må vist være en klassiker. Og der er muligvis flere klassiske film. Men lad os bestandig forsøge at se på de kanoniserede mesterværker med friske øjne og uden sentimentalitet — ellers bliver „klassikerne“ ikke udsat for de mange prøver, de må kunne bære for med rette at kunne blive betegnet som sådanne.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

„Hecht-Hill-Lancaster Films“ har overladt *Charles Chrichton* at iscenesætte en filmatisering af *James Thubers* roman „The Catbird Seat“ efter et manuskript af *Monja Danischewsky*.

Stanley Kubrick iscenesætter for *Marlon Brandos* selskab en western, „Guns Up“, med *Brando* og *Karl Malden* i hovedrollerne.

Joseph L. Mankiewicz er for sit eget produktionsselskab „Figaro Inc.“ begyndt på „Showcase“ efter en roman af *Martin Dibner*. Han både skriver og iscenesætter filmen, der handler om et stormagasin på 5. Avenue.

Richard Brooks skal skrive manuskript til og iscenesætte „The Travels of *Jaimie McPheeters*“ efter en roman af *Robert Lewis Taylor*. „MGM“ producerer.

„Warner Bros.“ har overdraget *Irving Rapper* at filme „The Miracle“, som i sin tid vakte så stor interesse i *Max Reinhardts* iscenesættelse. Det skal foregå i det nye Cinemiracle-system, og *Carroll Baker* og *Gladys Cooper* medvirker.

Elia Kazan fortsætter sine *Tennessee Williams*-filmatiseringer med „Sweet Bird of Youth“, som skal indspilles til foråret. *Paul Newman* får hovedrollen.

Robert Siodmak skal iscenesætte „The Rough and the Smooth“ efter en roman af *Robin Mangham*. *George Minter* har skrevet manuskriptet, og optagelserne skal finde sted i England.

Alain Resnais er begyndt på en fransk-japansk coproduktion: „Hiroshima mon amour“. Udeoptagelserne foregår i Tokio.

Satyajit Ray har fuldført „Jalshagar“ efter en moderne novelle om feudalismens forfald i Bengalen.

Et rygte vil vide, at *Helmut Käutner* i Tyskland skal iscenesætte en moderne version af „Hamlet“ med *Montgomery Clift* og *Marlene Dietrich* (som *Ophelia*?).

George Bernard Shaws „Arms and the Man“ er under indspilning i Tyskland. Den kommer til at hedde „Helden“, og blandt de medvirkende er *O. W. Fischer*, *Liselotte Pulver* og *Kurt Kasznar*. *Franz Peter Wirth*, et nyt navn, er hentet fra fjernsynet for at sætte i scene.

Tyskerne har endvidere planer om at genindspille to „klassikere“. „Die freudlose Gasse“ skal iscenesættes af *Geza Radvanyi*; *Ulla Jacobsson* og *Sonja Ziemann* skal spille de to kvindelige hovedroller. „Die Dreigroschenoper“ skal iscenesættes af *Helmut Käutner*, og rollelisten ser foreløbig således ud: *Curd Jürgens* (*Mackie*), *Brigitte Bardot* (*Polly*), *Giulietta Masina* (*Sørover-Jenny*) og *Alec Guinness* (*Peachum*). Det tilføjes dog forsigtigt, at der muligvis vil blive foretaget ændringer i rollelisten, før optagelserne begynder!

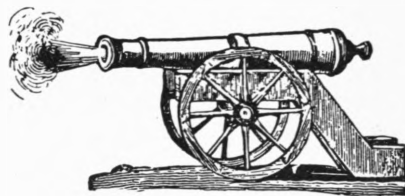
Fra *Mario Monicellis* morsomme tyvekomedie „I soliti ignoti“, der blev nævnt i Venedig-reportagen i sidste nummer. *Vittorio Gassman* (til venstre) og *Marcello Mastroianni*.



★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

DEBAT

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★



Maa jeg ulejlige læserne med et par bemærkninger i anledning af red. *Ulrichsens* angreb paa undertegnede og min redaktion af Biograf-Bladet.

Med langhaaret sigtes efter min opfattelse ikke til de intellektuelle, hvortil jeg ovenikøbet med blu maa vedgaa, at jeg i flere aar har været saa ubeskeden at regne mig selv (men jeg tager maaske fejl), men udelukkende til den skare af pseudo-intellektuelle, der anbringer sig selv paa en piedestal, hvorfra de fordømmer alle laverestaaende meninger, hvis de blot i mindste maade differentierer fra deres egne ophøjede.

Naar jeg skrev om herr Hultberg, at ingen af os andre havde lejlighed til at træffe ham, bestrider jeg ikke herr Hultbergs ret, saavel som min til selv at vælge sin omgangskreds, men ønskede kun at understrege – hvad tydeligt fremgik af min artikel – at hr. Hultberg hidtil som filmbetragter har været aldeles ukendt, og at han i den almindelige internationale glæde over „Guld og grønne skove“ succes indtog et særstandpunkt, ikke blot afvigende fra de danske korrespondenters i Berlin, men tillige fra Vesttysklands førende kritikere, *Fr. Luft*. Det havde været i overensstemmelse med „elementær polemisk etikette“ ogsaa at anføre det, og red. Ulrichsen burde benytte sig heraf, før han korrekser andre.

Vedr. *Børge Høsts* krav paa instruktørtitlen opgiver Politikens filmleksikon *een* selvstændig dokumentarfilm, som jeg beklager trods

hyppige biografbesøg ikke at have set, + et medarbejderskab. Altsaa, undskyld hr. Høst! Men det fremgik iøvrigt klart af min artikel, at der sigtedes til spillefilm, eftersom det var spillefilminstruktører, hr. Høst havde angrebet i sit essay. Igen et spørgsmaal om „elementær polemisk etikette“.

Hvad angaar biografdirektørernes tanker om min „særegne polemiske tone“ (som red. Ulrichsen maaske erindrer ved en lejlighed, hvor den passede i hans kram, at have komplimeret mig for), redigerede jeg næppe nu paa tolvte aar biografdirektørernes blad, hvis ikke flertallet af dem stort set var tilfreds. Tilfredsstille alle kan man naturligvis ikke, men synes virkelig red. Ulrichsen, at det er et saa ophøjet maal at sætte sig?

Nej, biografdirektørerne er utvivlsomt mere utilfredse med f. ex. „den særegne polemiske tone“, som præger filmmusæets blad, en pseudo-intellektuel tone, der med fuld ret kan betegnes som langhaaret, og som bl. a. giver sig udslag i en næsten systematisk hoven holdning overfor saavel kyndige kritikerer som publikums stillingtagen til biografteatrenes repertoire, en holdning, som hvis den havde magt, som den har agt, ville jage folk langt væk fra biograferne.

Red. Ulrichsen har saa omsorgsfuldt taget sig af min journalistiske opdragelse. Maa jeg til gengæld fortælle ham, at den til det uforkammede grænsende, ensidige og nedladende tone, der præger hans redaktion af Kosmorama

har skræmt mange interesserede væk fra film-musæet, hvis ide er sund, og hvis ellers dygtige ledelse kun skæmmes og skades af Kosmoramas langhaarede pseudo-intellektualitet.

I al uærbødighed

Mogens Brandt.

Mogens Brandt forsvaret sin brug af ordet „langhåret“ med, at det hos ham betyder „pseudo-intellektuel“. Dette forsvar kan gå an i relation til den første af de af os citerede sætninger, men hvad med den anden: „Japan-ske film har desuden i slet ikke så ringe omfang (publikumsantallet for „langhårede“ film taget i betragtning) været vist i Danmark...“. Hvis langhåret også her betyder „pseudo-intellektuel“, er Mogens Brandts indlæg blot en bekræftelse på, at han ikke respekterer den tænkende kunst – *Akira Kurosawa* og *Kenji Mizoguchi* er jo alt andet end pseudo-intellektuelle.

Mogens Brandt bestrider ikke Helge Hultbergs ret til selv at vælge sin omgangskreds. Vi fastholder da, at han ikke burde have anvendt Hultbergs udnyttelse af denne ret til en mistænkeliggørelse af ham som kritiker, hvilket han gjorde i sætningen: „... i den danske lejr var der udelte glæde over den modtagelse „Guld og grønne skove“ fik – undtagen altså hos hr. Hultberg, som imidlertid ingen af os andre havde lejlighed til at træffe“.

Det er glædeligt at se Mogens Brandts undskyldning til Børge Høst. For resten burde redaktøren af „Biograf-Bladet“ kende den af Børge Høst iscenesatte „Fregatten Jylland“, der ganske vist ikke er kommet med i „Filmens hvem-er-hvem“, men som havde premiere i biograferne i april.

Jeg har aldrig komplimeret Mogens Brandt for hans „særegne polemiske tone“. Jeg har en gang – før Mogens Brandt gik over gevind i sin polemiske tone – talt om „den

stimulerende og velgørende polemiske ildhu, der karakteriserer „Biograf-Bladet““. Det var for 7 år siden, da Mogens Brandt ikke virkede så overspændt.

Til det lidt for gennemskuelige forsøg på at sætte skel mellem Det Danske Filmmuseum og „Kosmorama“ er der blot at sige, at flere og flere søger Filmmuseets bibliotek og forevisninger, hvorfor det er hasarderet at påstå, at min redaktion af „Kosmorama“ har skræmt mange interesserede væk fra Filmmuseet. Det er sådan noget, det er let at slynge ud, men betydeligt vanskeligere at dokumentere. Hvorfor det da heller ikke forsøges.

Med nogen munterhed har vi modtaget meddelelsen om, at Mogens Brandt hører til de intellektuelle.

Erik Ulrichsen.

Udover at det glæder mig at have muntret red. Ulrichsen, der saamænd nok kan trænge til det, finder jeg ikke yderligere anledning til at svare. Læsere, som er i stand til at tænke udenfor de af red. Ulrichsen afstukne baner, har forlængst forstaaet, hvad jeg skrev.

M. B.



STANLEY KUBRICK

Det store nye navn i U.S.A.

Giulio Cesare Castello er en af de mest kendte italienske filmkritikere og medarbejder ved bl. a. „Bianco e Nero“.

Sidste år, efter at „The Killing“ var blevet vist i Italien, forekom det os, at vi i Stanley Kubrick kunne se den nye mand i amerikansk film. Nu, efter „Paths of Glory“, mener vi roligt at kunne fastslå, at denne instruktør, der netop er fyldt tredive, er det mest betydelige talent i efterkrigstidens amerikanske film.

„Paths of Glory“ er ikke en film af en ung „lovende“ instruktør, den er et værk, der kvalificerer sig til snart at kunne optages mellem klassikerne.

Inden vi opholder os ved filmen, vil det være hensigtsmæssigt at kaste et blik på den karriere, der har ført Kubrick frem i første række, denne instruktør, hvis navn publikum endnu ikke er fortrolig med, men mod hvem kritikernes opmærksomhed allerede er rettet med tillid. Stanley Kubrick er født i New York. Hans far var en fremragende læge og en passioneret fotograf. Og sønnen, som havde arvet denne lidenskab, begyndte allerede som student at forsøge sig med fotografering. Nogle prøver på hans tidlige dygtighed blev udstillet og bemærket. En skønne dag indfandt den sekstenårige dreng sig på redaktionen af det store tidsskrift „Look“, og under armen bar han nogle af sine fotoreportager (en af dem skildrede hans lærer i færd med at læse „Hamlet“ op). Det var besværligt for Kubrick at nå frem til redaktørens kontor, men da han endelig kom ind, oplevede han, at alle hans serier af fotografier blev købt. Fra dette øjeblik fortsatte han, samtidig med at han studerede, med at bidrage til tidsskriftet, i hvis stab af pressefotografer han blev optaget kun sytten år gammel efter at have taget sin eksamen på Taft High School i Bronx. I fire år var der mange af „Look“'s store fotografiske serier, der var signeret Kubrick, og for bladets regning rejste han verden rundt og fotograferede alt mellem himmel og jord – allerede

som 21-årig blev han kendt som en af Amerikas bedste fotografer.

På dette tidspunkt begyndte filmen at friste ham, og han iscenesatte en kortfilm, i hvilken han beskrev det nervepres, som en bokser udsættes for før en vigtig kamp. Kortfilmen, der blev udsendt i 1951, hed „Day of the Fight“, kostede Kubrick 3900 dollars og blev afhændet for 4000. Ingen tog særlig notits af den dengang, men den betragtes i dag som et udmærket forsøg med genren. Heller ikke den følgende kortfilm „Flying Padre“ blev den store succes. Den handler om en præst i New Mexico, der holder en flyveforbindelse ved lige med de fjerneste samfund af troende (i mellemtiden havde Kubrick sagt sin stilling op på „Look“). I 1953 aflagde den unge instruktør sin første prøve inden for spillefilmen: „Fear and Desire“, en krigsfilm om fire soldater, der er faret vild bag fjendens linier. Kritikken anerkendte værkets iøjnefaldende kvalitet, men det blev negligeret af publikum. Kubrick havde produceret filmen for 50.000 dollars, som han havde indsamlet i sin familie (ved „Fear and Desire“'s tilblivelse havde også Joseph Burstyn en finger med i spillet – Burstyn er også kendt for at have distribueret nogle af de første italienske neo-realistiske mesterværker i USA og for at have støttet andre „uafhængige“ amerikanske filmtalenter, f. eks. Meyers („The Quiet One“) og de tre forfattere af „The Little Fugitive“). Den følgende Kubrick-film, som blev finansieret af nogle venner af Kubricks familie, blev „Killer's Kiss“, der ligesom de foregående blev produceret, skrevet og iscenesat af Kubrick.

Instruktøren gik i gang med denne film, bl. a. fordi han fandt, at mange Hollywood-film gav et falsk billede af New York. Kubrick ville lave en film, i hvilken New York og dens indbyggere blev fremstillet realistisk. „Killer's Kiss“ handlede om en bokser og hans bekendtskab med en ung pige, der arbejder i et danselokale, hans møde med hendes

ækle chef og „beskytter“. Til denne film, der blev distribueret af „United Artists“, anvendte Kubrick nogle små stykker fra sin første kortfilm, den om bokseren. Også „Killer's Kiss“ blev en kommerciel fiasko, men den vidnede tydeligt om instruktørens talent. Af størst betydning var det, at James B. Harris lagde mærke til talentet; Harris var en ung fjernsynsproducent, der havde skabt sig et godt navn, og som havde til hensigt at give sig i kast med filmen. Medens Harris aftjente sin værnepligt, fortalte en soldaterkammerat, der kendte Kubrick, ham om instruktøren, og Harris fik yderligere interesse for ham, da han hørte, at Kubrick producerede filmene helt alene, fik ideen, skrev drejebogen, iscenesatte, klippede.

Harris sørgede derefter for at få set „Killer's Kiss“, en film, som han fandt var „ret mislykket, noget rod, men tiltalende på grund af sine ambitioner. Det var dog let at fornemme en meget interessant personlighed bag den“. Da Harris havde mødt Kubrick, blev han helt sikker på, at her var en instruktør, som kunne hjælpe ham med at realisere de ambitioner, han nærede om at skabe film i direkte polemik med Hollywood-konformismen, som Harris hadede intenst. De to unge kompagnoner (der oprettede „Harris-Kubrick Films Corporation“) ønskede naturligvis at sikre sig, at deres første film ejede egenska-

ber, der kunne interessere et distributionselskab, og de valgte en kriminalroman: „Clean Break“ af Lionel White, en historie om et røveri af kassen på en væddeløbsbane. Efter at have læst drejebogen gik „United Artists“ med til at investere 200.000 dollars i filmen. Harris indskød yderligere 120.000, og således fødtes „The Killing“, der blev en pæn kassesukces og skabte en vis interesse for Kubrick blandt de kyndige. Handlingen i „The Killing“, det første af Kubricks værker, der kom til Italien, er alt andet end original. Instruktøren beskriver i alle detaljer forberedelserne til det „fuldendte røveri“, dets udførelse og dets fiasko – som det sig hør og bør kommer alle bandens medlemmer til kort. Filmen var tydeligt påvirket af John Huston: opbygningen fik tilskueren til at mindes „Asfaltjunglen“, og slutningen havde ligheder med den lidt søgte sluteffekt i „Tre mand søger guld“. Kort sagt, „The Killing“ kunne være blevet en af de mange ordinære gangsterfilm med moralen „Crime doesn't pay“, hvis den ikke havde ejet en original og sikker typeopfattelse og nerve i den velartikulerede fortællestil, der var baseret på en funktionalistisk brug af det bestandigt rørige kamera – der var tale om en virtuos beherskelse af teknikken. De raffinerede, hurtige, gennemførte og aldrig overflødige kamerabevægelser er et af de mest iøjnefaldende træk ved Kubricks stil,

Fra optagelserne af „Paths of Glory“. Til venstre Stanley Kubrick.



hvilket bekræftes af „Paths of Glory“ (det er i denne sammenhæng interessant, at Kubrick sætter *Max Ophüls*'s højst blandt filminstruktørerne). Men det mest slående originale i „The Killing“ var manuskriptets konstruktion.

Fortællingen om røveriet betjente sig af en slags mangedoblet „suspense“-teknik, idet man fulgte hvert enkelt af bandens medlemmer, medens han løste sin specielle opgave. På denne måde blev handlingen ført op til sin kulmination; den blev afbrudt og begyndte forfra flere gange med en særegen virkning. Alene dette „påfund“ ville have været tilstrækkeligt til at karakterisere Kubrick som et udpræget skabende talent.

„The Killing“ var og blev dog kun en film om gangstere. Man måtte afvente, at dens skaber blev sat på en prøve, der engagerede ham helt.

Og det varede ikke længe, før Kubrick modigt indstillede sig til prøven: „Paths of Glory“, som Kubrick og Harris skabte så frit, at der er tale om noget næsten enestående i vore dage, da filmene i endnu højere grad end tidligere tjener interesser af forskellig art og viser hensyn til mange sider.

Harris kan tillade sig den for en producent uhørte luksus ikke at tjene på sine film, fordi fjensynet allerede indbringer ham tilstrækkeligt. Dertil kom, at han og Kubrick optog deres film i Tyskland, hvor produktionsomkostningerne er mindre end i USA (den tekniske stab var praktisk talt helt og holdent tysk), og hvor der ikke var nogen fare for at risikere boykot af den art, som *Robert Aldrich* kom ud for, da han optog „Angreb!“. „Paths of Glory“ er en af de mest aggressivt polemiske film i filmens historie. (Det bør her bemærkes, at „Angreb!“, der blev overvurderet af alt for mange kritikere, ved siden af Kubricks værk afslører sig som det, den trods visse kvaliteter i virkeligheden er: En omgang sadistisk Grand Guignol). Stoffet i „Paths of Glory“ fandt Kubrick i en gammel roman af *Humphrey Cobb*. Handlingen, der udspilles under første verdenskrig ved den franske front, er bygget over en virkelig begivenhed. Situationen er denne: En fransk general overtaler (med et listigt løfte om forfremmelse) sin kollega, der har kommandoen over en ilde tilredt division, til at forsøge det umulige: at erobre en meget stærk fjendtlig stilling. Forgæves forsøger den regimentsoberst, der har fået opgaven pålagt, at overbevise sin overordnede om, at en frygtelig massakre vil blive resultatet. Angrebet mislykkes totalt til trods for, at divisionskommandoen i forbit-



„Killer's Kiss“.

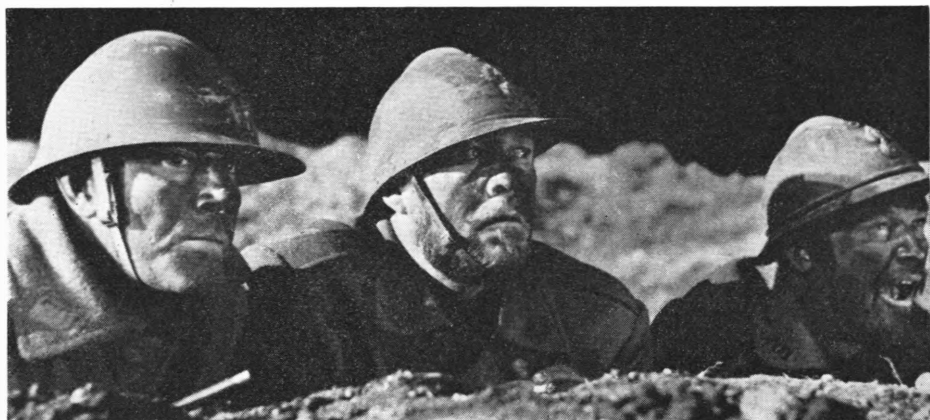
relse og såret forfængelighed på et vist tidspunkt har givet artilleriet ordre til at skyde på landsmænd for at tvinge dem til fremrykning. Det bliver besluttet at „statuere et eksempel“. Man fører en absurd proces mod tre uheldige, og de bliver dømt til døden. Forgæves forsvarer obersten dem for militærdomstolen, senere forsøger han at forhindre eksekutionen. Det hjælper ikke engang, at han fortæller om den forbyderiske ordre, som divisionskommandanten har givet. Dødsdommen bliver eksekveret, og divisionskommandanten glæder sig over det eksempel, han har stauteret, og den „hævn“, han har opnået, da generalen honningsødt meddeler ham, at han kan vente sig en proces på grund af den ordre, han gav artilleriet. Generalen tilbyder nu obersten udnævnelse til divisionskommandant. Den gamle rævs forbavelse er ægte og grænseløs, da han må erkende, at han står over for en mand,

der ikke handler af forfængelighed og ambition, over for en mand, der med foragt afviser den forfremmelse, som bliver ham tilbudt, og udelukkende har handlet for at følge sin samvittighed. Efter at være kommet ud fra samtalen med generalen står obersten et øjeblik ubeslutsom ved synet af sit løsslupne mandskab i et forlystelseslokale (soldaterne synes at have glemt kammeraternes død). Han må tvivle på, at den menneskelighed, han har påtaget sig at repræsentere, virkelig eksisterer. Men kort efter er soldaternes bevægelse, medens de lytter til en ung, forskræmt tysk pige, som er blevet jaget op på scenen, tilstrækkelig til, at han atter fatter tillid til menneskene og roligt og afklaret vender tilbage til ildlinien.

Kubrick har erklæret, at han ville skabe en film med almenmenneskelig appel (valget af den franske hær er tilfældigt), men uden et „budskab“. Efter hans mening drejer det sig ikke om en film for eller imod hæren. Snarere måske om en film mod krigen, „der kan bringe menneskene i situationer af denne art“. Vi er ikke enige i denne erklæring. Snarere end at være en film mod krigen er „Paths of Glory“ en film mod militærstanden. Og dens næsten utrolige kraft i polemikken kommer af, at den bryder med den vanlige fremgangsmåde i selv de mest fordomsfri polemiske amerikanske film. Disse slutter som regel med at lade den stand, der skildres, slippe for tiltale – man dømmes en enkelt sydebuk. I „Paths of Glory“ er det derimod en hel klasse, der revses voldsomt. Den eneste, der klarer frisag, er obersten, som er officer af reserven og en berømt sagfører i det civile liv. „Paths of Glory“ er en film, der fortjener en detailleret gennemgang; en sådan er der dog ikke

plads til her. Det må være tilstrækkeligt at fremhæve, at filmen i sin ubønhørlige konsekvens røber en modenhed i synspunktet og stilen – i intim forbindelse – der er meget usædvanlig hos en så ung instruktør. Efter en begyndelse, der er en anelse usikker og „literær“, skrider dramaet i „Paths of Glory“ frem mod de polemiske mål med en uforsonlig strenghed. Et ensidigt raseri bærer den inspirerede slagkraft, men filmen ejer også midt i bitterheden og grusomheden en menneskelig patos, som gør billederne så rene, så rørende, så prægnante.

Man har ret til at sætte al sin lid til Kubrick og Harris, for de ved, hvad de vil, og – til forskel fra de fleste af filmens store – de nægter at bøje sig. De løb en risiko ved ikke at indlægge en kærlighedshistorie i „Paths of Glory“. De leverede ikke et kompromis og takket være den garanti, der blev ydet „United Artists“ af navne som *Kirk Douglas* (fortræffelig som obersten; i øvrigt medvirker bl. a. *Adolphe Menjou* og *George Macready*), lykkedes det dem at skabe en fri film. Det er deres hensigt også i fremtiden at indtage den samme ubøjelige holdning. De planlægger at producere en film om året, og alle filmene skal være gennemtænkte og modne. „Paths of Glory“ er på højde med de mest berømte værker, der ned gennem filmens historie har kæmpet mod militarismen og mod krigen – militarismens uundgæelige konsekvens. Endnu i dag, efter næsten tredive års forløb, bevarer „Intet Nyt fra Vestfronten“ (en film, som Kubrick har lært af) den aktualitet og den vitalitet, der kendetegner klassikerne. Vi tør tro, at man kan sige det samme om „Paths of Glory“ om tredive år.



„Paths of Glory“.

Den tidligste danske filmdebat

Det er først i 1910, at den danske films storhedstid for alvor begynder. Allerede et par år tidligere var ganske vist den danske film begyndt at trænge frem over det meste af verden, men det drejede sig endnu kun om spredte landvindinger, og først fra 1910 kan man med rimelighed tale om en virkelig ambitiøs dansk filmproduktion.

Dette år ansættes *August Blom* som instruktør på „Nordisk Films Ko.“, og han indspiller „Ved Fængslets Port“, der dog først blev udsendt marts 1911, og som blev *Valdemar Psilanders* gennembrudsfilm. Det var året for „Afrunden“, *Peter Urban Gads* film med *Asta Nielsen* og *Poul Reumert*, og endelig er det værd at notere, at i 1910 kom den første længere danske film, „Fotorama“s „Den hvide Slavehandel“.

Disse var de mest iøjnefaldende tegn på, at filmproduktionen var ved at antage en mere seriøs karakter, og dermed fulgte også, at film fra at betragtes som det rene varietégøgl begyndte at trænge sig ind i bevidstheden hos det mere dannede publikum. Skønt det i overvejende grad var med skepsis, at intelligensen mødte filmen, beskæftigede den dog forfattere og kunstnere i de næste par år i så høj grad, at man kan tale om en filmdebat. Eksempelvis kan det som et kuriosum nævnes, at selv *Sophus Clausen* har beskæftiget sig med den nye kunst. I en kronik i „Politiken“ 5. maj 1911 skriver han i anledning af, at han havde set „Afrunden“ i Paris, mod filmfolkenes trang til at internationalisere vore film, og går ind for, at man netop skal udtrykke det nationale særegne. Skuespillerne „paatager sig en Maske og en Elegance og Lidenskabelighed, som man ikke havde ventet af os, og som vi heller ikke har herhjemme“. Og han slutter: „De danske Filmfabrikanter, som driver Eksport, bør, saa vidt gørligt, vaage over Lokal-farven“. Slutsalutten lyder: „Hold Eders Films rene!“

Det var naturligt, at det, man i første række beskæftigede sig med, var filmens forhold til teatret. For de fleste tog det sig ud, som om

filmen blot var en underafdeling af teatret, og at filmens vigtigste bestanddel var skuespillerne, der var de samme, som man kunne se på teatrene. Positivt opfattede man det således, at filmen kunne popularisere skuespilkunsten og rent praktisk var det tilbagevendende diskussionsemne skuespillernes indtjeningsmuligheder. Skuespillerne fandt selv, at filmen først og fremmest bød dem let tjente penge, og reflekterede ikke nærmere over, om filmen krævede en speciel spillestil. Undtagelsen var *Asta Nielsen*.

Et af de første mere artikulerede bidrag til filmdiskussionen fremkom i teaterbladet „Masken“ den 23. april 1911 i en artikel om og et interview med „Afrunden“s instruktør *Peter Urban Gad*, signeret *Edm. B. H. Gad*, der var filmentusiast, siger i dette interview: „For Biograf-Teatret giver netop Publikum, hvad det forlanger: en kort og kraftig Handling; Lejlighed til at følge de Agerendes ofte udmærkede Minespil uden fantasiødelæggende Lytten til tidt trættende Replikker; en mere levende Forestilling af personligt og paa nært Hold at deltage i Begivenhedernes Gang; Skildringens større Sandsynlighedspræg; den lynsnare Følgen med fra Sted til Sted, hvor Dramaets enkelte Scener udspilles; den næsten samtidige Beskuelse af og Indlevelse i de vidt forskellige Situationer, der afføder Konfliktens Udvikling og Forløb; og sidst men ikke mindst den store Frihed for „Teater“: Undgaaelse af omstændelige Forklaringer, illusionsforstyrende Tale ud til Publikum, Oplæsning af Breve — i Biograf-Teatret læser Tilskuerne selv Brevet — og Indvielsen i de ofte ikke overvundne Vanskeligheder, Forfatteren har haft for at faa indført i Skuespillets enkelte Akter de for Stykkets Handling nødvendige Personer og Situationer.

Paa disse Felter kan det „rigtige“ Teater virkelig lære noget af de levende Billeder, der staar Livet og Virkeligheden, som det jo dog er al Kunsts Opgave at gengive saa nøjagtigt som muligt, betydeligt nærmere end Scenens Udtryksmidler i al Almindelighed . . .

Naar hertil kommer den bekvemme og billige Adgang til at faa en Biograf-Teater-Forestilling at se, kan man forstaa, at Teatrene, de „rigtige“, føler sig truede paa deres ømme Punkt, Portemonixen, og har erklæret Films-Konkurrenterne Krig paa Kniven.”

Gad slutter dette interview, hvori han ret bevidst sætter filmen over teatret som kunstform med den erklærede entusiasts ensidighed, med at råde teatrene til at tillade skuespillerne at spille film, fordi skuespillerne ganske simpelt ville blive dygtigere. Filmarbejde kunne

uddybe deres mimik og skærpe deres fremstillingsevne.

Den samme fornemmelse for, at filmen var et helt selvstændigt medium, der kunne udvikle sig til at blive en kunstnat jævnbyrdig med de andre, findes et halvt års tid senere i samme teatertidsskrift („Masken“ 24. dec. 1911), som ellers i 1910 og 1911 kun sparsomt beskæftigede sig med filmforhold.

Denne artikel er skrevet af forfatteren *Thomas Krag*, der også var leverandør til filmen. Artiklen hedder „Teater-Films“ og er formet som et (fingeret) interview med en ven, forfatteren har besøgt i Berlin. Forfatteren er en tydelig tilhænger af fremskridt og teknik og beskriver verdensmetropolen med megen retorisk verve. Filmen er derfor for ham et fuldgældigt udtryk for den nye og spændende tid, han lever i. Han siger således: „Men kan ikke Kinematografen udvikles, saa den engang vil tilfredsstille – ikke blot den „voxne“, men den dannede, den kræsne?“

Jo, jo, jo ... kanske! Der kunde sikkert komme en Kunst, som kunde i Essens give vor Tids nervøse, spraglede Liv. Om de vilde vove noget, om de nu og da vilde gribe det sjældne, selv om det ikke saa selvsagt vilde blive pekuniær Succes. En Filmkunst kunde bygges op. Og de har unægtelig begyndt. Flere udmærkede sceniske Kræfter har de jo. Men noget maa de ha: virkelig gode, lodige Stykker, saa man kunde sige: „Se, se! der har Filmen dokumenteret sin Berettigelse. Der er Sejren. Dette peger udover Pengekassen ogsaa. Dette peger ind i Fremtiden! Men da maa der i Spidsen for Filmsforetagender komme Folk med den store Forretningsmand og den virkelige Kunstners Syn paa Tingen. Som det nu gaar, vil det hele Væsen før eller siden have fortæret sig selv ...“

Men et er sikkert: Tiden med dens gnistrende Elektricitet, med dens dirrende Hast er Kinematografien gunstig ...“

Også i dette fantasifulde lyriske udbrud mærker man en forståelse for, at filmen har sin egen æstetik, men udover disse velmente og absolut virkningsfulde bekendelser til den nye kunst finder man ikke meget eksakt diskussionsmateriale. Debatten om film og teater befinder sig hyppigst som disse to indlæg på det proklamerende plan.

Af størst interesse er en enquête i tidsskriftet „Teatret“ januar 1912, hvor „Den stumme Kunst“ tages under seriøs behandling.

Sven Lange siger i sit bidrag, at filmen aldrig havde „naaet en saa umaadelig Udbredelse, som den har, hvis den ikke stod i et harmonisk Forhold til noget meget dybt og noget

meget intimt i Tidens Aand: dens Sensationslyst, dens Trang til hurtig og heftig Nydelse, dens nervøse og brutale Hast, – ja, hvorfor ikke blive højtidelige og kalde det, hvad vi mener: dens Sjæl.“ Lange finder, at filmen ikke er et tilfældigt og flygtigt smagslune. Han mener, at filmen har enorm eksistensberettigelse, men personligt finder han, at det mekaniske kvæler poesien: „Hvad Poesien kan eje af digterisk Ejendommelighed, bliver alt for ofte fortæret af Skuespillernes Personer, – og hvad disse kan give af menneskeligt Liv og Puls og Varme og Duft, bliver atter snuppet bort af Fotografkassens Mekanik. Selv den ægteste Poesi i den smukkeste Fremstilling vil paa Biografteatrenes graa Lærred aldrig kunne komme til at føre andet end et Skyggeliv, en Slags Spøgelsestilværelse.

Derfor – men ogsaa kun derfor – vil „det stumme Teater“ aldrig komme til at give, hvad vi i egentligste Forstand kalder scenisk Kunst. Det mangler det væsentligste: Liv.”

Redaktør *Christian Gulmann* har samme indvending, og forfatteren og maleren *Louis v. Kohl* fordømmer filmen, fordi den efter hans mening er imitation og kun er i stand til at more, ikke berige. En teaterdirektør (*Johannes Nielsen*) affærdiger den, fordi den mangler talen, der er menneskets vigtigste udtryksmiddel.

Et par andre teaterdirektører finder film overfladisk underholdning og hefter sig især ved den økonomiske konkurrence, den påtvinger deres branche, og en skuespiller (*Johannes Poulsen*) finder filmene vulgære og tarvelige og uden interesse.

Mest interesse har instruktøren August Bloms bidrag. Han siger, at filmen kun har eksisteret så kort tid, man kan ikke dømme den på dens fortid. Han mener, at der er vilje og lyst til stede til at lave noget seriøst. „Der arbejdes i Kinematografien lige saa ærligt – villende det bedste – som paa de „rigtige“ Teatre, og Resultatet er jo heller ikke udeblevet. De moderne Dramaer og Lystspil, som Biografteatret nu har paa sit Program, har formaat at samle et trofast og interesseret Publikum.”

Blom finder, at adskillige af de forbryder- og rabalderkomedier, der spilles paa forstads- og privatteatre, ikke har mere kunstnerisk berettigelse, end hvad der gennemsnitligt præsenteres i biografen, og mener, at filmens påståede demoraliserende virkninger er helt hen i vejret. Han slutter sit indlæg således: „Man skal være abnormt skabt for at forstaa, hvorfor en Fremvisning af et levende Billede kan virke mere demoraliserende paa Indivi-



Urban Gad.

Sophus Claussen.

Sven Lange.

det, end en Fremstilling i et Blad, eller paa et Teater, hvor tilmed Repliken lægger et ganske godt Plus til Forstaaelsen."

Teaterbladet „Masken“ indeholder ikke mere filmstof i løbet af 1912 end i 1911. Under den formentligt ironisk mente overskrift „Kino-Kunsten“ rakker en hr. E. Valeur-Fausbøll to danske film ned („Indbruddet hos Skuespillerinden“ og „For aabent Tæppe“). De tages begge med den overbærenhed, hvormed man ogsaa anmelder cirkus- og varieté-fremstillinger.

Mere positiv er en artikel i „Masken“ 4. august 1912 af G. Hetsch med titlen „Har Biograf-Teatrene Berettigelse eller ikke?“. Den er et referat af en enquête i „Frankfurter Zeitung“ blandt „bekendte og fremragende Personligheder indenfor den germanske Aandsverden“. Skønt enquêten vel ogsaa må have omfattet negative bidrag, citeres dog kun udtalelser af datidige berømtheder, der er meget positivt indstillet over for den nye kunst, og som mener, at den kan få overvældende betydning, hvis den administreres fornuftigt. De citerede er professor dr. Oscar Bie, dr. Fre-

derik van Eeden, Friedrich Freksa, Ernst Heilborn og Maurice Maeterlinck.

I 1912 er der imidlertid tilsyneladende kommet så stort et filmpublikum blandt de læsende, at man finder det forsvarligt at udsende et selvstændigt filmtidsskrift, og 15. 10. 1912 udsendes første nummer af „Filmen“, der øjensynligt skal være en pendant til teaterbladet „Masken“ og bringe filmstof, anmeldelser og skuespillerportrætter, alt i en let causerende, petit-journalistisk, men dog acceptabel form.

I første nummers leder hedder det: „Det er vort Haab, at de to Kunstarter maa trives Side om Side til gensidig Glæde, og at „Filmen“ maa blive det Bindeled, der en Tid har syntes at mangle.“

Det er således intet kamporgan, men et blad, der vil formidle et samarbejde mellem de to konkurrerende fornøjelsesmidler. Man skriver altid om filmen som en pendant til teatret, men dog ofte med en fremtidsoptimisme, der tyder på, at forholdene mellem de to kunstarter ikke er de bedste for øjeblikket. Man kan læse det mellem linierne og undertiden direkte: „Litteraturen og Scenekunsten



Palle Rosenkrantz.

Emma Gad.

Alfred Nervo.

begyndte med at spotte og true, nu er de revet med, Filmen var dem for stærk?". Man har indtryk af, at dette i lidt for høj grad er udtryk for ønsketænkning. I øvrigt indeholder bladet i udtrakt grad artikler om teaterdirektørernes indstilling til deres skuespilleres filmtjeneste, og i disse synes man ofte lidt forræderisk at smiske for teaterfolkene ved at antyde, at den er så god en indtægtskilde, at den kan lette det økonomiske tryk for teaterlederne.

1913 er imidlertid det år, i hvilket der er rigest aktivitet blandt filmskribenterne. Måske ægget af det nye blad beskæftiger „Masken“ sig mere og mere med filmstof. Man bringer regelmæssige anmeldelser, journalistiske portrætter af skuespillere og skuespillerinder og reportager fra „Filmsfabrikker“ i Danmark og i udlandet. Bladets redaktør *Palle Rosenkrantz*, der selv leverer manuskripter til dansk film, virker imidlertid ikke videre overbevist om filmens selvstændighed, og han holder i hvert fald i dette blads spalter på teatrets forrang for filmen, hvad han naturligvis også til en vis grad var nødt til for at tækkes det publikum, bladet skrev for. Ustandseligt vender

vendinger som følgende: „Man mene om Filmen som „Kunstst“, hvad man vil, men . . .“, cadeau'er til filmfjenderne, tilbage i anmeldelserne.

1913 var det store år i dansk film; de, der havde filmaktier, tjente store summer, og misundelsen hos dem, der stod udenfor, var følgende stor. Dansk films store succes i udlandet tvang også folk til at regne med dansk film, i hvert fald på det økonomiske område, og filmdiskussionen var livlig.

I den københavnske studenterforening arrangeredes en stor diskussion, som indledtes med et foredrag af forfatteren *Carl Muusmann*, der navnlig betonedes forfatterens betydning for filmen. Måske er det forkert at kalde det efterfølgende symposium diskussion, thi alle var vist enige om at rakke filmen ned og understrege dens demoraliserende virkninger. Da der ikke findes referat af diskussionen, er det umuligt at rekonstruere den, men i kroniken i „Politiken“ den 6. marts 1913 tager *Emma Gad* sit udgangspunkt i denne diskussion.

I sin kronik „Film-Eventyret“ gengiver hun fint ironisk diskussionsmedlemmerne, der for

størstepartens vedkommende var mennesker, som ikke satte deres ben i biograferne. Hun efterlyser det unge menneske, der med liden-skab skulle være sprunget op denne aften og have talt filmens sag og have understreget dens folkeopdragende betydning og dens in-ternationalisme. Emma Gad erkendte, at det ikke var kunst, alt hvad der serveredes i bio-graferne, men hun fandt, at grunden var den, at filmen var kommet i børsspekulanternes hænder, og hele denne pengespekulation, der omgav filmen, var dens værste fare. Hun laster også skuespillerne, og hun siger: „Der findes Films, som bliver til paa samme kunstnerisk forsvarlige Maade og indstuderet lige saa samvittighedsfuldt som paa et hvilket som helst Teater, om end gennem en anden, særegen Teknik. Der findes Films, hvis Hovedfremstil-lere er saa fuldt og fast overtydede om Kunst-artsen Berettigelse og Betydning, at de altid yder deres bedste og inderste i den mimiske Rolle, de paatager sig. Behøver man at sige, at kun ved denne Alvor og faste Tro kan det blive til Kunst og visselig ikke ved Ønsket om at faa Penge til et nyt Sommer-Antræk eller en attraaet Pariserrejse, hvad kun altfor ofte danner Grundlaget for vore Skuespillers Film-Medvirkning.

Hvor tidt har man ikke hørt de selvund-skyldende Ord: „Jeg filmer i denne Tid – Herregud, man vil jo gerne tjene de Penge.“ Men saa bliver det ogsaa derefter. Filmen hævner sig.”

Emma Gads kronik efterfulgtes af en række indlæg uden betydning. Især kastede man sig over honorarspørgsmålet. Først da forfatteren og „Gyldendal“-direktøren *Peter Nansen* tog til orde, kom der lidt kød på emnet igen. Den direkte anledning til kroniken var de prote-ster, der var fremkommet, fordi Peter Nansen havde givet tilladelse til, at man filmatiserede *Jonas Lies* „Kommandørens Døtre“.

Nansen fandt, at det synspunkt, at littera-turen bør holde sig for fornem til at lade sig bruge af filmen, var det rene pjat, og han fortsatte: „Filmkunsten kan ingen komme udenom, den er allerede nu naaet til en Fuldkommenhed, der paa visse Omraader sik-kert er uovertræffelig. Og som har fastslaaet den som en kulturel Faktor, der maa regnes med“. Nansen fremhæver især dens betydning som historisk opbevaringsmiddel og videre, at den kan give „en kunstnerisk Popularisering, der kan blive af en hidtil ukendt Betydning for Litteraturen.“ Hvor smukt dette kan tage sig ud, så er det dog ganske klart, at Nansen betragter film som en tjenende ånd for de

andre kunstarter, og hans betydning som film-forkæmper er højst problematisk. Film er en god indtægtskilde for forfattere og et middel til at udbrede dem. Dette er hans argument, æstetiske grunde har han ikke. Og det, han finder værdigt til filmfremvisning, er de in-feriøre værker i forfatternes produktion: „Men saa lidt som ethvert Værk egner sig til Dra-matisering, saa lidt egner det sig til Films-Fremstilling. I enhver betydelig Forfatter-Pro-duktion vil der dog sikkert findes et og andet, som Filmen med Held kan popularisere.“

Efter dette fulgte flere indlæg, der diskute-redes lønninger, og det sidste ord, hvilket også var det overhovedet fornuftigste, der blev sagt, kom fra *Alfred Nervø*. Som *Ove Brusendorff* har sagt, indeholder dette indlæg („Politiken“ 31. marts 1913) „sikkert over-hovedet det første betydelige, der er sagt om filmens dramaturgi herhjemme.“

Nervø siger, at skønt der er mange, der har ytret sig i filmdiskussionen, er der endnu ingen, der „direkte har gjort opmærksom paa, at Filmen, den digtede Film, slet ikke er et Drama, allermindst Teaterdrama, men For-tælling i Billeder i Stedet for i Ord.“ Dette er den første paragraf i filmens kunstneriske grundlov, og filmen skal derfor så hurtigt som muligt bort fra teatret.

„Filmforfatterne har endnu langt fra opda-get alle „Filmens Love“, der er helt forskel-lige fra „Scenens Love“. Men selvfølgelig faar Filmen eller er ved at faa sine Digtere, der forstaar disse Love og ud fra dem vil skabe Værker, der er lige saa god Kunst som de andre Kunstarters gode Værker.“

Dette blev sidste ord i diskussionen. Der er ikke senere noget indlæg af betydning, og fil-men mistede i 1914 magt. Gennemgår man „Masken“, vil man opdage, at der efter meget filmstof i 1913 næsten intet er i 1914. Det økonomisk usunde leje, filmproduktionen var kommet op i, knækkede en lang række fir-maer i begyndelsen af 1914, og verdenskrigen betød det fatale slag mod dansk filmproduktion, der i så høj grad var baseret på et udenlandsk marked, som nu for en tid lukke-des. Situationen afspejles i en artikel i „Ma-sken“ 26. juli 1914 af „fhv. Filmatiker“ med overskriften „Filmens Eventyr“. Han finder, at eventyret nu er ude, og sammenligner „Ma-sken“ nu med „Masken“ for et år siden, da filmstoffet var rigt. Forklaringen finder han i bedste samklang med teaterbladets redaktio-nelle linie er denne: „Nu kender man den Kunst. Det var en Kunst . . . men det er kun en Kunst, ikke Kunsten.“

De TJEKKISKE *trickbrødre*

BIRGER JØRGENSEN

BRATRI V TRIKU er det „firmanavn“, hvorunder den tjekkiske tegnefilmindustri er samlet. „Bratri v triku“s bomærke er tre små mænd i sweaters, idet navnet indeholder det ordspil, at det dels kan betyde *brødre i sweaters* og dels *trickbrødrene*.

Det er navnlig efter den anden verdenskrig, de tjekkiske tegnefilmkunstnere har påkaldt sig opmærksomhed og klart har placeret sig blandt de allerdygtigste på feltet. Der blev dog også lavet tegnefilm i Tjekkioslovakiet før krigen; interessen dengang samlede sig i første række omkring ægteparret *Irene og Karel Dodas* produktion. Deres film var næsten altid eksperimenterende og ikke bare som det meste den gang gold efterligning af Walt Disney. Af parrets film har man særligt fremhævet den komiske „Den uforglemmelige Mona Lisa“, den stærkt stiliserede „Det gyldne Prag“ og den rent abstrakte „En tanke søger lyset“.

Da den tjekkiske filmindustri efter det tyske nederlag i 1945 nationaliseredes, blev der stillet ret betydelige midler til rådighed for tegnefilmproduktionen, og man åbnede dørene på vid gab for tegnere, der havde lyst til at forsøge sig på området. En af dem, der fik mere end næsen indenfor, var den nu verdensberømte dukkefilminstruktør *Jiri Trnka* (se *Børge Trolles* artikel i Kosmorama 13), der allerede inden krigen havde vundet sig et navn som bogillustrator og maler. Hans første film, som blev lavet i 1946, var „Zviratka a petrovsti“ (De Bremer Stadsmusikanter), som han naturligt byggede over sine egne illustrationer til en børneudgave af eventyret. Musikken til filmen blev tilrettelagt af komponisten *Oskar Nebal* på grundlag af hans ballet „Die Bremer Stadtmusikanten“. Samme år lavede Trnka endvidere „Dárek“ (Gaven) og „Pérak a SS“ (Springfyren og SS), og gik derefter over til at lave dukkefilm. Sporadisk er han dog siden dukket op på tegnefilmens felt. I 1951 kom hans festlige „Vesely Cirkus“ (Den lystige cirkus), i hvilken han kombinerede papirklip med film. Samme år lavede han sin version af „Konen i muddergroften“ („Pohádko o zlate rybce“), i hvilken han arbejder med statiske tegninger optaget med kørende kamera. To år senere, i 1953, kom „Jak Starecek menil, az vymenil“ (Bedstefars handel),

en ren tegnefilm inspireret af *H. C. Andersens* „Hvad fatter gør, er altid det rigtige“. Trnka er fornylig igen vendt tilbage til den tegnede film i en opgave for UNESCO, i hvilken han skal skildre denne verdensorganisations nødvendighed.

Som medarbejder på sine to første tegnefilm havde Trnka bl. a. *Eduard Hofman*, som man i dag almindeligvis regner for den betydeligste blandt de tjekkiske tegnefilmkunstnere. Han er nok bedst kendt for sin film om „Verdens skabelse“ („Stovreni Sveta“), som han lavede for nogle år siden i samarbejde med den franske *Jean Effel* på grundlag af dennes tegninger. Har man ikke set filmen, kan man næppe have undgået at støde på billeder fra den, og man vil i så fald sikkert have lagt mærke til tre små englebørn, der fungerer som Vorherres hjælpere i hans store projekt. At de i de tre sweaterbrødres tøj optræder som bomærke for filmen, er et typisk udslag af den humor, der kendetegner så mange af de nyere tjekkiske tegnefilm.

Sin selvstændige tegnefilmkarriere begyndte Eduard Hofman med „Hold fast“, der handlede om en mand, der forsøger at snyde sig med sporgvognen. Som baggrund for sine tegninger benyttede Hofman „rigtige“ optagelser fra Prags trafik. International berømmelse vandt han med „Atomt på skillevejen“, som bl. a. er distribueret gennem UNESCO. Filmen fortæller om en ond troldmand, som bistået af det sorte atoms ånd har fremstillet en bombe. Samtidig har hans assistent imidlertid opdaget det hvide atom, som vil hjælpe menneskene, men det lykkes desværre troldmanden at få det lukket inde i sit pengeskab. Han vil prøve sin bombe på en lille ubeboet tropeø, men assistenten når at „rette“ i hans kort med det resultat, at bomben i stedet rammer troldmandens eget hus. Den voldsomme eksplosion frigør det hvide atom fra dets fangenskab, og sammen med troldmandens assistent begiver det sig ud i verden, og efterhånden får de to følgeskab af folk af alle racer og nationaliteter.

Undertiden sker det, at man lidt inkonsekvent taler om tegnefilm „for voksne“ i modsætning til de gængse tegnefilm, der imidlertid kun sjældent er „for børn“. „For børn“ kan man derimod med fuld ret kalde en hel serie film, Hofman har lavet med udgangs-

punkt i en berømt billedbog af *Karel Capeks* broder *Josef* om en hund og en kats oplevelser. Disse film er blevet rost af pædagoger verden over.

Blandt medarbejderne på Trnkas første film finder man også *Jiri Brdecka*, som i de seneste år har gjort sig bemærkelsesværdigt gældende som selvstændig instruktør. Med *Kamil Lhoták* som tegner lavede han for nogle år siden „Luftskibet og kærligheden“, en vittig parodi på en ungpigeroman, som foregår i slutningen af sidste århundrede. I år fik *Jiri Brdecka* en velfortjent andenpris i Cannes for sin „Flyvningens morsomme historie“. Det er en aldeles festlig og ofte fint ironisk redegørelse for flyvningens udvikling lige fra legenden om Daidalos, der som man husker opfandt vinger til sig og sin søn for at slippe ud af kong Minos' labyrint. Sønnen Ikaros blev imidlertid så begejstret for at flyve, at han steg og steg, indtil han kom så nær solen, at den smeltede vokset, der holdt vingerne fast, og han styrtede i det hav, som siden har heddet „det ikariske“. Brdecka fortæller oplagt videre om de første balloner, hvis førere priste sig lykkelige, hvis de undgik at lande i et træ, om flyvemaskinerne og luftskibene og når op til vore dages jetjagere, sputnikker og drømme om verdensrummets erobring. På overraskende vis blandes ind i denne overdådig morsomme tegnefilm autentiske optagelser fra flyvningens barndom. En særlig charme ved filmen er dens mangel på „stil“, idet tegnemåden skifter fra sekvens til sekvens i overensstemmelse med indholdet. Jeg har desværre ikke set *Jiri Brdeckas* „Luftskibet og kærligheden“, men den synes på grundlag af de *stills*, man har kunnet se fra den, på mange punkter at adskille sig afgjort fra de andre tjekkiske film på det tidspunkt. Disse er nok vidt forskellige fra hinanden, men det er ligesom Brdeckas film har en mere „moderne“ strek. En fornemmelse, som i øvrigt synes bekræftet, når man ser „Flyvningens morsomme historie“.

Det „moderne“, lidt „UPA“-agtige, genfinder man hos en mand som *Josef Kábrt*. Kábrt har ført en relativt tilbagekrækket tilværelse inden for tegnefilmen, men har ikke desto mindre været med til at sætte præg på en del af det sidste tiårs betydeligste film på dette felt. Han var ligesom de andre med fra „begyndelsen“, som disse begyndte han som medarbejder hos Trnka. Ligesom Trnka havde han en fortid som maler og illustratør, han er i øvrigt stadig yderst aktiv i den sidste egenskab. Han var med på Trnkas „Springfyren og SS“, springfyren var hans „barn“. Hans rolle ved tilblivelsen af „Ver-



„Vandspøgelsets tragedie“.

dens skabelse“ var så stor, at han undertiden anføres som Hofmans medinstruktør. Ligeledes skal hans andel i Hofmans børnefilm have været væsentlig. Sin debut som instruktør fik han i 1949 med „Telegram“, en tegnefilm, som byggede på en historie af *Ad. Hamrlík*. Filmen blev til i samarbejde med tegneren *Frantisek Freiwilling*. Den siges at være fuld af vittige indfald og kendetegnet af en livlig rytme. I 1956 fik han en førstepris for sin reklamefilm „Den hurtigste måde at foretage indkøb på“, der helt var hans eget arbejde. I denne film lagde han på en vis måde grunden til sin særlige stil, der hidtil har fået sit festligste udtryk i „Vandspøgelsets tragedie“, som blev præsenteret i Karlovy Vary i år. Den er det første opus i en række af film over sange af den i Tjekkosllovakiet højt elskede *Jaroslav Jazek*. Den sang, som denne film illustrerer (på lignende måde som UPA-filmen „Rooty Toot Toot“ illustrerer „Frankie and Johnny“) synges af *Jan Werich*, der akkompagneres af Tjekkoslavakiets betydeligste jazzorkester, *Karel Krautgartner*, hvis jazzmæssige kvaliteter dog ikke er de stærkest fremtrædende i denne forbindelse. Musikken har et vist *Kurt Weill*'sk præg. Sangens tekst er skrevet af parret *Voskovec* og *Werich*. Sangen, og altså også filmen, fortæller om et „vandspøgelse“,

som en dag gør sin entre gennem en vandhane i en rigmands hjem. Spøgelset er en ung og charmerende herre, som meget snart forelsker sig i pigen i huset. Rygtet om den mærkelige hændelse spredtes hurtigt, og huset oversvømmes snart af journalister og pressefotografer samt af giftelystne kvinder. Spøgelset undgår imidlertid behændigt disse, han har kun øjne for sin elskede husassistent, som han ikke forlader et eneste øjeblik. Da han imidlertid bliver klar over, hvor mange dokumenter han skal udfylde for at kunne gifte sig med hende, fortvivler han ganske og fortrækker samme vej, som han kom. Hans forhold til pigen har imidlertid fået følger. Bedrøvet lægger hun sin lille dreng i hans „vugge”: vaskeekummen. Det lille væsen gør så stort et indtryk på vandspøgelset, at han strækker armen ud af vandhanen og tager sit barn op til sig.

Jazeks sang stammer fra en satirisk komedie „Store Bertha”, som opførtes i 1937 af det eksperimenterende „Frie Teater” i Prag, som havde en uhyre politisk betydning, og inden-

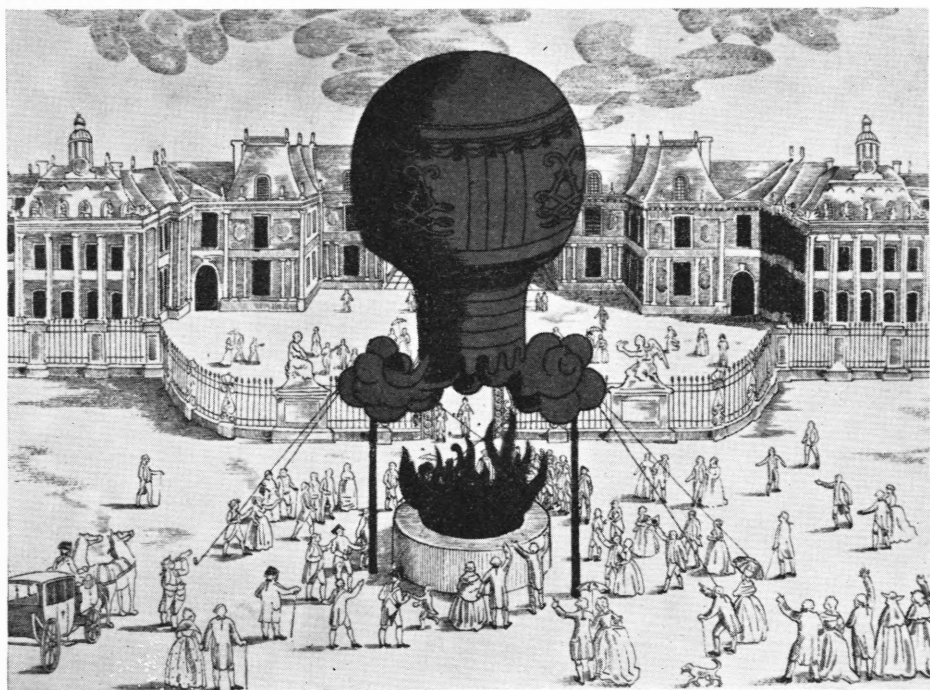
for hvilket George Voskovec og John Werich var foregangsmand. Sigtet var særligt rettet mod de nazistiske bevægelser ved den tjekiske grænse.

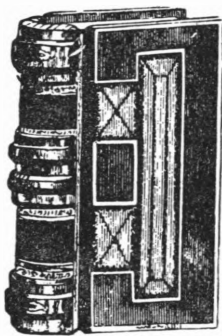
Sigtet i denne sang er dog et evigt aktuelt, og det er filmens også. Når jeg har opholdt mig, måske uforholdsmæssigt længe, ved „Vandspøgelsets tragedie”, er det ikke bare, fordi den i sin stil, ligesom Brdeckas film, viser nye veje, men også fordi den gør det rent indholdsmæssigt. Vi har i de senere års russiske film kunnet fornemme betydeligt friere tøjler, og det er glædeligt, at Tjekkoslovakiet også på dette område følger trop.

„Vandspøgelsets tragedie” er yderst forfriskende i sin satire over bureaukrati, politik og sensations- og andet hysteri.

Det er sikkert fra folk som Jiri Brdecka, blandt hvis seneste bedrifter er den morsomme, ironiske kommentar til Karel Zemans Jules Verne-film „En ødelæggende opfindelse”, og Josef Kábrt, vi kan vente de største overraskelser inden for den tjekiske tegnefilm i de nærmeste år.

„Flyvningens morsomme historie”.





Det foragtede fjas

Erik Ulrichsen og Jørgen Stegelmann: „Showfilmens förvandling“. Wahlström och Widstrand. Stockholm 1958.

Der hersker så fordomsfulde synspunkter, når det gælder den såkaldte showfilm eller „film-musical“ fra Hollywood, at bare det at tage hele denne ualvorlige genre op til alvorlig vurdering i en rigtig filmbog med illustrerende eksempler er en så positiv indsats i sig selv, at den næsten er harmeligt, at der også skal høres indvendinger.

Men indvendinger må der komme og vil der komme. „Showfilmens förvandling“ af de to meget vidende filmeksperter Erik Ulrichsen og Jørgen Stegelmann er karakteristisk nok formodentlig den første og eneste i sin art. „The Musical“ behandles med fuld honnor i alle amerikanske teaterårer og tidsskrifter som det, den er, det originaleste bidrag, amerikanske teater har givet til verdensdramatikken i dette århundrede. Den tilsvarende film-musical, i reglen med foragtfuld betoning tituleret Hollywood-showfilmen, har også den populære filmreportages bevhæng, især ses overalt aftrykket af dens firmamærke på dag- og ugeblades for- og bagsider: *the girl*, udstyret fra naturens og Hollywoods hænder. Men i den seriøse kritiks øjne er den gennemgående smil og sex, serveret med tom rutine for tomhjærnede, der skal have slået tid ihjel. Når vi europæere skal illustrere den amerikanske konformisme, kan vi hente hurtige eksempler fra denne forlæstelses-industri.

Det står dog næppe et flertal af europæiske tilskuere klart, at der er tale om en særlig genre. At der f. eks. er fundamental forskel på en amerikansk „musical“ og en tysk operettefilm af wiener-typen. Om det vil stå dem klarere efter læsningen af denne bogs teoretiske indledningskapitel: „Hvad er en musical“, kan man håbe, men ikke være forvisset om, for dette stykke filmteori bærer præg af at være et første forsøg på at præcisere genrens typiske træk: dens rytmiske enhed af story, sang og dans i et mere eller mindre stiliseret, næsten abstrakt univers, hvor bevægelsens dynamik kan udfolde sig uhemmet af alle hensyn til „virkeligheden“ og „sandsynligheden“.

Der kan til tider være noget næsten gribende i kritikens bestræbelser for at måle denne omstættede af tilværelsens elementer til lutter bevægelse og musikalitet med den naturalistiske virkeligheds alen. Da denne kunstnar mere end nogen anden må følge den Andersenske parole for springfyre: Krop må der til, kan det ikke undre, at resultatet, man kommer til, er mere eller mindre negativt. Showfilm er usandsynlig d.v.s. tåbelige i handlingen, et overflødighedshorn af kulørt kødelighed, kontante slagere, badutspingere.

Skylden kan ikke lægges ensidigt hos et publikum, der er flasket op med Strauss, Offenbach og efterfølgere. Ikke uden grund har de to forfattere af denne bog haft svært ved at afgrænse den rene „musical“ fra andre arter af sang- og dansefilm og musikalske lystspil. Showfilmens skabere har på deres side gjort altfor store indrømmelser til alle sider. De har — tyranniseret af filmens og fotografiets krav om realisme — slæbt „sandfærdige beretninger lige ud af livet“ og andet gods fra den realistiske film med over i deres sang- og danseudfoldelse, således at et flertal af showfilm er et uegalt væv af „handling“, som dansenumre og sang gør usandsynlig, og sang- og dansenumre, som bliver jordbundne af den prosaiske „handling“, de skal slæbe med sig.

De to forfattere må derfor begynde med at forsikre, at der virkelig er tale om en kunstart, når „handling“ (eller som man hellere må sige situationskæde) sangnumre og danseoptrin går op i en enhed, der rigtig bemærket har en udtalt *livsglæde* eller bedre *forbøjet livsfuldelse* i sig. Ser vi bort fra det store spild af penge og kræfter, den umådelige tomgang i denne kunstneriske underholdning, når den er uinspireret, og koncentrerer os, som man bør, om de lykkelige triumfer, der aldrig er mange, er det denne bogs fortjeneste, at den peger på det fond af musikalsk, koreografisk, danse- og dekorationsmæssigt talent, der er nedlagt i denne den måske flygtigste af alle filmens genrer.

Desværre har de to lærde film-herrer den vane at ville være udfordrende for enhver pris. På anden måde er det svært at forklare sig deres ihærdige bestræbelser for at fastslå ting, der er, om ikke forkerte, så i hvert fald så diskutabile, at det modsatte kan hævdes med samme vægt og virkning. De kan ti gange tage *Ado Kyrö* til vidne på den ægte erotisk i sang- og dansefilmen — det sørgelige ved det store flertal af amerikanske film-musicals er — ofte i modsætning til den tilsvarende teater-musical — deres forstemmende mangel på virkelig sensuel udstråling. Det er sex indpakket i cellofan. Filmteoretikere, som Ulrichsen og Stegelmann er om en hals, er det dem om at gøre at få demonstreret, at „vi ikke lægger større vægt på indflydelsen fra teatret“. Desværre ville jeg ikke kunne gendrive denne urimelige udtalelse bedre, end de selv i deres redelige saglighed kommer til at gøre det i kapitlet „Broadway-baggrunden“. Det er dog teatrets særlige illusionskabende evne (ofte med helt primitive midler), der har muliggjort genrens opståen og hele vejen er kilden til dens fornyelse, selvom filmen med sine egne midler kan nå nye synteser af situation, sang og dans, og har sine egne muligheder for at skabe bevægelsesrytmik og lydlig effekt ved kamera, klipning af sekvensen og mikrofon-teknik.

Balanchine eller ikke Balanchine melder jeg mig blandt dem, der anser *Busby Berkeleys* tvetullede fantasier for en hovedårsag til, at så mange meter showfilm er endt som infantile udstyrsopretter, alle hans spejlblanke raffinementer til trods. Og man kan forsikre de to forfattere om, at de balletkyndige blandt deres læsere, om ikke før, så ved læsningen af side 48-49, hvor det hævdes, at Balanchine (af alle akkurat Balanchine) „selv ofte arbejder med dansen som en selvstændig kunstart (!), som i *grundden endogså kan frigøres fra det musikalske underlag*“ (!?) — vil være fristet til at overgive bogen til ballet i deres første raseri.

Vigtigt er det derimod at få sat *Fred Astaires* individuelle indsat i genren i relief. Fra denne hovedskikkelse går linjen lige op til „dandyen“ *Minnelli*, dynamikeren *Gene Kelly* og hans tvillingbror *Stanley Donen*. Der er ikke noget at sige til, at det har været svært for de to forfattere at få trukket hovedlinjer op og gjort status i 40'ernes og 50'ernes film-musical, der har haft så overdådig en udfoldelse. Har vi set det bedste? Eller kan genren overleve den kulørte pragtudfoldelse, som de stadig større lærreder for-

langer? Seriose film-teoretikere er fødte pessimister. De ser forfaldet i blomstringen. Men hvis man overhovedet tør nævne teatret i denne forbindelse, er „My Fair Lady“ i hvert fald ikke noget tegn på genrens teatraliske afmagt. Og denne stofrige bog til trods vil der efter min mening stadig være en stærk og direkte kontakt mellem teater-musicals og film-musicals.

Forsynet med læserens mange protesterende spørgsmålstegn i marginen vil „Showfilmsens forvandling“ være et stortartet udgangspunkt for diskussionen om denne genre. Når den ikke kan udkomme på dansk er det et held, at de to forfattere har fundet husly i „Svensk filmbibliotek“. Man må dog dér have en særlig tradition for typografisk ubehagelige omslag.

Harald Engberg.

Franske damer

Jacques Siclier: „La femme dans le cinéma français“, Les Éditions du Cerf. Paris 1957.

Der skal som bekendt mere end almindelig originalitet til for at gøre sig gældende inden for fransk kunstkritik. For filmkritikens vedkommende er dette ikke mindst gyldigt, og de franske filmskribenter, der er samlede omkring „Cahiers du Cinéma“, skyr ikke særstandpunkter eller formuleringer på skruer i deres analyser og eksegeseer, som de ynder at kalde deres filmkritiske artikler. Skønt man næsten konstant er uenig med dem, er de dog hyppigt morsomme at læse, fordi de er intelligente, skarpsindige og raserende af lærdom, og selv i de mest afsindige overfortolkninger, som *Hitchcock* f. eks. er faldet som offer for, er der enkeltiagttagelser af blændende klarhed. Naturligvis bliver det ekstreme også hurtigt konvention, og i brugen af begreber mærker man ofte en mangel på sproglig fantasi. Der opereres ustandseligt med udtryk som metafysisk, allegori, myte.

Det sidstnævnte har Jacques Siclier, der ikke tilhører kliquen, og som er mere afbalanceret, fået på hjernen. Jeg har tidligere haft lejlighed til her („Kosmorama 20“) at omtale hans bog om kvinde-myten i amerikansk film. Sidst har han beskæftiget sig med sit hjemlands skuespillerinder, og skønt han ikke her kommer til så pessimistisk en konklusion om kvindehad på film, som han gjorde i den tidligere bog, er resultatet af hans efterforskninger ikke opmuntrende. På sin evige jagt efter myter finder han kun en rigtig (*Bardot*) og så nogle halve (*Morgan, Sologne*).

Det gælder om denne studie som om den foregående, at man har vanskeligst ved at godtage de konklusioner, han kommer til via enkeltanalyserne, der er begavede nok. Man må også gøre sig klart, at skønt han har skrevet en hel bog om kvinderne i fransk film, er det mindre skuespillerinderne i sig selv end det de repræsenterer, der har hans interesse.

Som vanligt disponerer han også som det passer i hans kram, og tiden indtil 1930 er hurtigt overstået. I tiden efter 1930 ser han det imidlertid som sin opgave at efterforske, om fransk film, der efter hans udsagn resolut har vendt myterne ryggen, med gyldighed har defineret den virkelige kvinde, den franske kvinde i hendes forskellige aspekter.

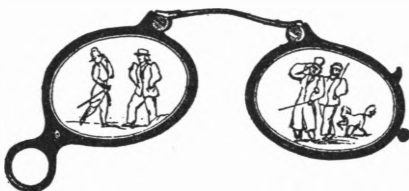
Til dette formål gennemgår han da de franske skuespillerinders roller ret systematisk og efterprøver, om deres typer svarer til realiteten. Han begynder med „de unge piger i blomst“ *Annabella, Danielle Darrieux*, fortsætter med skøgen *Viviane Romance* og eventyrersken *Mireille Balin*. „La grande Arletty“ får sit eget kapitel, og Michèle Morgan tager han effektivt livet af som en falsk myte. Om kvinderne hos *Renoir* skriver han med fornuft og finesse, at han er den eneste franske instruktør, der „hindsides det sociale har formået at fremstille den dybe sandhed i kvindens verden“.

I krigens tid opstod Madeleine Sologne som den blonde Isolde, der blev modtaget som et budskab af fransk ungdom og fødte en ny romantisme. Hun blev, siger Siclier, fransk films *Garbo*, naturligvis uden at vide det.

Efter krigen gennemgik *Darrieux* en metamorfose, og blandt de nye stjerner var *Martine Carol*, der blev kvinden. Det foreløbige højdepunkt er selvfølgelig *Brigitte Bardot*, der i følge Siclier har indført en myte, baseret på erotik og realitet. „*Elle n'est pas une idéalisation, une abstraction, ni une incarnation de l'amour ou de l'adolescence. Elle est chair et non esprit. Eve sans la conscience.*“

Al denne småfilosofien kan man tage sig let. Der er adskilligt værdifuldt stof i Sicliers bog, der er en slags panorama over fransk film, og som især fra trediveerne tager film op, som det ellers er svært at finde omtalt. Enkelte skuespillerinder henter han frem af glemselen, bl. a. *Florelle* og den kun lidet kendte, tidligt afdøde *Andrée Clément*. Til gengæld er der andre, som man synes han negligerer. Den mest prominente undladelsessynd er *Maria Casarès*. Men det ville naturligvis også være vanskeligt at få hende anbragt i kategorierne.

Ib Monty.



Fords England

Den fineste kender af John Fords produktion, den engelske kritiker og instruktør *Lindsay Anderson*, opholder sig for tiden i Danmark, og vi har bedt ham anmelde „Gideon fra Scotland Yard“: *GIDEON'S DAY* (Gideon of Scotland Yard) (Gideon fra Scotland Yard). Prod.: Det engelske „Columbia“, John Ford, Michael Killanin 1958. Manus.: T.E.B. Clarke efter romanen af J. J. Marric. Instr.: John Ford. Foto: F. A. Young (Technicolor). Musik: Douglas Gamley. Dekor.: Ken Adam. Medv.: Jack Hawkins, Anna Lee, Andrew Ray,

Anna Massey, Frank Lawton, John Loder, Michael Trubshawe, Dianne Foster, Ronald Howard, Grizelda Hervey, Cyril Cusack, James Hayter, Derek Bond, Jack Watling, Marjorie Rhodes, Laurence Naismith, Howard Marion-Crawford, Barry Keegan.

En egenskab har *John Ford* i det mindste ikke mistet i årenes løb: Evnen til at overraske. Har nogen anden stor instruktør vekslet mellem det ypperlige og det ligegyldige på hans bestandigt forbløffende maner? Ofte synes han næsten i højere grad at følge sine indskydelser end at lægge planer eller arbejde ud fra bestemte principper: Vi kan aldrig være sikre på, hvad der nu skal ske. Hans ry er som bekendt dalet i den senere tid (af en eller anden grund bliver nogle kunstnere altid bedømt ud fra deres seneste arbejde og ikke deres bedste). De 117 akademiske hoveder, der deltog i afstemningen om de bedste 12 film i verden i forbindelse med Bruxelles-udstillingen, fik ikke et eneste af hans arbejder med på listen. Men er det nu så afgjort, at „Cykeltyven“ og „Den store Illusion“ er „bedre“ end „Vredens Druer“? Hvem vil ikke hellere se „Kavaleriets gule Bånd“ end „Der letzte Mann“? Men modens luner er altid uden interesse, og med akademiske hoveder er der intet at stille op.

Det er i hvert fald usandsynligt, at Fords sidste film vil få dem til at skifte mening. Den er på mange måder mærkelig og fuld af uventede træk. For det første er den helt engelsk. Ganske vist har Ford som bekendt tidligere arbejdet i England, atelierbillederne i „Mogambo“ blev optaget på „Elstree“, og „officielt“ var filmen engelsk. Men kun „officielt“; dens rigtige fødegrund var umiskendeligt „MGM“. Stoffet i „Gideon fra Scotland Yard“ er derimod gennemengelsk. Dens tema — en dag med en politikommissær fra Scotland Yard — kunne meget vel være blevet til en af disse rædsomme, „typisk engelske“ samlebandsfilm, som vore selskaber optager med så kompetent konventionalisme; manuskriptforfatteren er endda T. E. B. Clarke, der skrev „Den blå Lygte“, denne karakteristiske Ealing-hyldest til det engelske politi. Og hvad der er endnu mere foruroligende: Politikommissær Gideon spilles af *Jack Hawkins*, denne overdrevent sikre engelske helt, med hvis piberygende *complacency* man ikke kunne vente, at den demonstrativt irske Ford ville komme på bølgelængde.

Ford har nemlig aldrig holdt af englænderne. Ellers rettere: Der er visse engelske karakteristika, som den meget bevidst irsk-amerikanske Ford altid har moret sig med at gøre nar af. Dette benægter han naturligvis i interviews, men hans film siger noget andet. Tænk f. eks. på, at Gypo Nolan i den historie, „The Informer“ er bygget over, forråder kommunisterne. I Fords film forråder han „IRA“, og det er en engelsk officer, der betaler ham de 30 sølvpenge. Og på et lidt andet plan: Når der forekommer englændere i Fords andre film, er de som regel snerpede eller vigtige tåber: Manden fra ambassaden i „Den lange rejse hjem“, den usikre og småborgerlige *Grace Kelly* i „Mogambo“. Hvorfor i alverden gik Ford i gang med en film om det engelske politi?

Svaret må sandsynligvis søges i den kendsgerning,

at producenten af „Gideon fra Scotland Yard“ er *Michael Killanin*, den irske aristokrat (han er Lord Killanin) og ven af Ford, som også var producent af den for ikke så længe siden udsendte Ford-film „The Rising of the Moon“, et ikke alt for vellykket forsøg på at skabe en uafhængig irsk film. Jeg vil gætte på, at de først og fremmest optog denne engelske film for at få nogle af de penge, de havde tabt på „The Rising of the Moon“, hjem igen. Muligvis finder Ford det ganske pudsigt, at den engelske succesfilm betaler den irske fiasko. Og hvorfor skulle han ikke også have det morsomt under selve optagelserne?

Han har tydeligvis haft det morsomt. „Gideon fra Scotland Yard“ er en munter film. Jeg mener ikke først og fremmest hermed, at den hensesæter tilskuerne i munterhed, men at instruktøren virkelig har nydt at iscenesætte den. Skønt den overfladisk set er virkelighedsskildring, er den slet ikke realistisk: den er en *fantasy*, en serie „variationer“, i hvilke instruktøren har nedlagt sin humoristiske sans, sin sans for det eventyrlige og sin stilsans. Han har tydeligvis (og med rette) ikke haft ringeste respekt for sit manuskript, en ligegyldig samling almindeligheder. Han har blot brugt det som et *prétexte* (som en koreograf bruger udkastet til en ballet) til en opvisning af sin dygtighed. Dette er grunden til, at en vis sympati for Ford og et vist kendskab til ham nok er nødvendige for, at man kan dele hans glæde. Hvis man venter sig en klar, konventionelt komponeret handlingsfilm, bliver man sandsynligvis forvirret og skuffet.

Det må indrømmes, at man i begyndelsen må vente sig en sådan — vel fordi T. E. B. Clarke troede, at han skrev en sådan. Gideons besværlige dag begynder ganske almindeligt i middelklassehjemmet i det londonske middelklassekvarter. Hans kone beder ham købe en laks i løbet af dagen og sørge for, at han ikke kommer for sent til den koncert, datteren spiller ved den samme aften. Han kører sin søn og datter til skole og sætter sin ældre datter af ved „Royal College of Music“. Han tager hen til sit kontor. Og nu begynder det fantastiske.

Hermed mener jeg ikke, at der er noget fantastisk i, at Gideon må anklage en af sine undergivne for at have taget imod bestikkelse. Det er vidunderligt forfriskende at se en engelsk film, i hvilken ikke alle dem, der har myndighed at udøve, er monumenter for ubestikkeligheden og elskværdigheden. Jeg mener blot, at Gideons dag fra nu af bliver en så hektisk serie af forbrydelser og kriser, at der ikke er tid til at bekymre sig om realismen og sandsynligheden, eller til at spekulere på, nøjagtigt hvordan alle disse underholdende episoder hænger sammen. Kirby (den korrupte politimand) har en hysterisk, neurotisk kone, som må klares, og dette bliver endnu vanskeligere, da manden pludselig bliver myrdet . . . En lille irsk halvforbryder, der bliver brugt som politistikker, fører os på en eller anden måde til en kirke i et slumkvarter, og her plages en ung præst af kvarterets unger . . . En seksualforbryder begår endnu et mord, og en ung maler og hans fotomodel af en kone viser sig at stå bag en serie smarte roverier. Sammen med Gideon føres vi hid og did i et London, der overfladisk set er hverdagens, men som er befolket med alle de maleriske excentrikere, det behager Ford at stampe op af jorden. Fil-

men er det ene øjeblik farce, det næste drama, og den styrter af sted med en tilsyneladende utrættelig energi. Det burde alt sammen være urimeligt — det er urimeligt — men det er levende.

Hvis vi kunne forklare, hvad der gør alt dette levende, kunne vi forklare selve skaberakten. Men det kan vi ikke. Vi kan kun sige, at et væsentligt element er troen. På en vis måde tror Ford på alle sine personer, og dette giver dem en særegen virkelighed, hvor utroværdige optrædende og omgivelserne end er. Troen giver endog personerne værdighed. Ford kan le ad nogle af sine personer, eller hade nogle af dem, men ingen af dem patroniserer han. Og hvis en situation er absurd, stræber han ikke efter at gøre den sandsynlig ved at snyde os, han giver den simpelthen så magtfuldt, han kan. Og da han er en stor tekniker, er resultatet uimodståeligt.

Men selvfølgelig er alt dette ikke på det højeste niveau, og skønt „Gideon fra Scotland Yard“ er en film, som alle, der forstår Ford, vil nyde, har den aldrig den poesi, der findes i de værker, som gør ham stor. Den er lige ved at være der: Som mange af de mindeværdige Ford-helte er Gideon en almindelig mand, der ejer principfasthed, mod og humoristisk sans, og som gør sin pligt. Hans uformelle og kammeratlige forhold til de andre politifolk forlener Scotland Yard-sekvenserne med megen charme — og gør dem måske mere virkelige end det øvrige i filmen. Men Hawkins er ingen Fonda; og Ford er klog nok til ikke at forsøge at forvandle ham til en Fonda. Instruktøren kender det forhåndenværende materiales begrænsning, og derfor er filmen lykkedes. Det er ikke sandsynligt, at den finder vej til en liste med „De bedste 12 film i verden“, og de akademiske hoveder vil sikkert foragte den. Lad dem.

Lindsay Anderson.

Poesi

LETJAT SJURAVLI (*Trænerne flyver forbi*). Prod.: Mosfilm, 1957. Instr.: Mikhaïl Kalatozov. Manus: V. Rozov. Foto: Sergej Urusevskij. Musik: M. Vainberg. Medv.: Tatiana Samoilova, Aleksej Batalov, A. Svorin, V. Merkurjev, S. Haritonova, A. Bogdanova.

I de sidste par år har man kunnet spore de glædeligste tegn på et tæbrud inden for filmproduktionen i Sovjetunionen. I flere film er der kommet en frihed i følelsesskildringen og en fornemmelse for psykologiske nuancer for dagen, som man ikke i mange år har været vant til at se i de heroiserende, partidogmatiske film.

Det er påfaldende, at det først og fremmest er i kvindeportrætterne, at denne nye romantik ytrer sig. Hos kvinderne er det måske ligesom mere tilladeligt, at man undertiden glemmer den foreskrevne og ideale marxistiske levevis og giver sig den naturlige menneskelighed i vold. I „Den enogfyrretyvende“ var det den bastante kvindelige partisan, der for en stund glemte revolutionens idealer til fordel for en lidenskabelig hengiven sig til den hvide gardeløjtnant, i *Gorki*-filmatiseringen „Malva“, der endnu

ikke er vist herhjemme, hævdede den kvindelige hovedperson friheden til at administrere sine egne følelser.

I den sidste og interessanteste, både ideologisk og kunstnerisk, „Trænerne flyver forbi“, er det også en kvinde, der står i centrum. Skildringen af den kvindelige hovedperson er så facetteret og så psykologisk konsekvent, at Mikhaïl Kalatozovs film bevæger os så stærkt som kun de allerbedste. Der er praktisk talt ingen indrømmelser til fastslåede dogmer om det socialistiske menneske, alene livet rører sig i den unge kvinde. I Tatiana Samoilova har instruktøren da også fundet en skuespillerinde af de meget meget sjældne. I hendes ansigt afspejler sig glæden og smerten med en poesi, der er ren og klar. Der er intet øjeblik teatraliske træk, og man føler, hvorledes hendes figur er gennemlevet. Kalatozov, som man ikke husker som nogen videre original instruktør fra „Tre mand på en tømmerskib“, har i samarbejde med den unge skuespillerinde skabt sit mesterstykke. Hovedpersonens følelsesmæssige konflikter modsvares af voldsomt lidenskabelige billedrækker, hvori instruktøren arbejder helt originalt inden for den russiske expressive filmtradition. I den helt selvfølgelig vekslen mellem lyriske og afslappede scener og spændte dramatiske sekvenser opnås de mest medrivende virkninger. Indledningen med beskrivelsen af de to unge forelskedes svævende lykketilstand hører til det smukkeste, man har set på et lærred. Afskeds-scenerne, da pigens forlovede skal drage af til fronten, har til gengæld med deres hidsige billedskift ramt en tone af kaotisk oprub og anspændt nervøsitet, der gør krigens afbrydelse af alt normalt liv forfærdende nærværende for os.

Fotografen Urusevskij, der også stod bag kamerateatet i den spændende fotograferede „Den enogfyrretyvende“, har i sensitive billeder fastholdt de mindste følelseskrusninger — stærkest af alle filmens scener er måske den, hvori pigens forlovedes ven kommer til hende, og det endeligt går op for hende, at hendes elskede er død.

Det er skildringen af den unge kvinde, der fængsler os i filmen. Det er virkelig lykkedes for Kalatozov at overføre et kompliceret følelsesmæssigt forløb i foruroligende æggende billeder. Fra den første ubekymrede forelskelsesglæde over skredet, da komponistfætteren forfører hende (i en dramatisk ekstravagant scene) indtil følelsen af samhørighed og forpligtelse over for tilværelsen.

Ved siden af skildringen af den unge kvindes følelsesmæssige udvikling indtager beskrivelsen af miljøerne en væsentlig plads. Heller ikke på dette punkt finder man glorificering af hverdagen, men instruktøren har medlevende følt sig ind til den daglige lavmælte tone i familien. Der er endog plads til ikke så få ret kritiske bemærkninger. Faderen affærdiger sønnen, da han vil melde sig til hæren ved krigsudbruddet, og kalder hans reaktion romantisk; det siges også klart, at fætteren har betalt sig fri for militærtjeneste.

Der er således adskilligt, der tyder på, at filmen er blevet til i frihed, uden indblanding af partikommissærer. Man må håbe, at dens succes bliver så stor, at de andre begavede instruktører i Sovjetunionen får lov til at arbejde lige så frit i fremtiden.

Ib Monty.

WERNER PEDERSEN

KOSMORAMAS

blå BOG

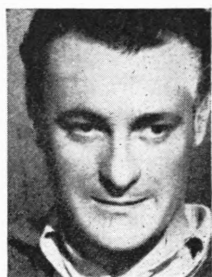
Det er dannet at kende Hamlet, Raskolnikof og Mr. Micawber. Det er også dannet ikke at kende von Rauffenstein, Jefferson Smith og Umberto D. Ferrari. Hvorfor? Også den tiende muse har født store og små skabninger med en stump af evigheden i sig. I KOSMORAMAS BLÅ BOG i dette og kommende numre ydes et lille udvalg af dem biografisk retfærdighed. Medtaget er kun navne, som alene eller især skylder filmen deres eksistens. Udeladt er navne, som filmen har overtaget fjærdige fra andre kunstformer.

ANDERS AND (*Donald Duck*), amerikansk andrik af den kendte *Disney* slægt. A. A. fødtes på tegnebrættet 1934. Omk. 1940 er han udvokset og færdig som type. Skønt han aldrig vokser fra matros-tøjet. Hans nøjagtige alder kendes ikke, men han er vel en and i sin bedste alder, dog med en vis for-hastet gammeldandsurhed i sindet, der måske kan forklares med ungkarlens mangeårige ensomhed og mangel på kvindelig omgang og omsorg til afledning af livets fortrædeligheder. A. A.'s åndelige udrustning er ikke den allerbedste — IQ ca. 90—95, altså lidt under middel, hvilket først og fremmest giver sig udslag i en manglende tilpasning til om-givelserne. Tilpasningsvanskelighederne kulminerer,



når A. A. prøver på at forme virkeligheden efter sine egne ønsker og taber ynkeligt derved. Sine sværeste lussinger henter han sig, når han, uden det nødvendige snilde, vil gøre sig til herre over ma-skinen, af hvad art og konstruktion den måtte være. Han ender altid med at blive behersket og terrorise-ret af det, han ønsker og tror, han har magten over. Men han er ude af stand til at drage slutninger for fremtiden af sine bitre erfaringer. Han er ureflekteret i sine øjeblikkelige reaktioner, føler sig krænkert og bliver derfor grov i munden og mo-torisk aggressiv som en læderjakke. De evindelige nederlag lammer ingenlunde hans handlekraft og idiotoptimisme, men synes tværtimod at oplade ham til nye kamphandlinger. Det var først og fremmest i kraft af denne udholdenhed, at A. A. indlagde sig fortjenester i det amerikanske beredskab under kri-gen. Han kan ikke med sin fornuft kanalisere sin vældige energi. Han erkender ikke denne brist, men kan naturligvis ikke undgå at mærke følgerne af den, og just dette infantile i hans psykiske anlæg slår ind og gør ham til en isoleret, kværlantisk gnavpot, som kun kan vække en meget betinget medlidenhed og medfølelse. Hans forhold til sine tre uopdragne nevøer, hans eneste kendte familie-omgang, gør det nærliggende at forklare A. A. som et tragisk resultat af et pinefuldt tids- og genera-tionsskifte. Nevøerne har den evne til at tilpasse sig, som onklen mangler. De er formet i deres samtds billede og behersker derfor den moderne verden, som vil være den anakronistiske ener A. A.'s uforsonlige og triumferende fjende til hans sidste dag.

ANTOINE OG ANTOINETTE, fr. ægtepar, han født ca. 1920, hun ca. 1925. Kendt af offentligheden siden 1949 (*„Antoine et Antoinette“* eller *„To i Paris“*). Han (alias *Roger Pigaut*) er trykkeriar-bejder, hun (*Clair Maffei*) ekspeditrice i et stor-magasins lynfotoafdeling. Bopæl: et parisisk arbej-derkvarter, hvor boligmangelen tvinger dem til at beholde en lejlighed, der er ringere, end deres sammenlagte løn egentlig gør det nødvendigt, og som er en såre ubekvem ramme om det unge familie-liv. Af udseende er de begge kønnere end gennem-snittet af deres lige, men det kunne ligge i det almindelige, er uden æstetisk raffinement. Naturligvis gælder det mindst hende. Hun er fiks, „en flot pige“, men med en antydning af vulgær usikkerhed i smagen — modekongernes pariserschic omvekslet i folkelig valuta. Når A. og A. omtales under eet, som een identitet, er det ikke, fordi de er uden individuelt særpræg. Men de eksisterer kun i kraft af hinanden. De danner i udpræget grad den kom-plementære enhed *et par*, socialt og biologisk. Deres samfundsstilling er klar: de er arbejdere, og ingen af dem, heller ikke hun, tænker på at blive andet. De er, hvad de er, for alverden, uden opstignings-ambitioner, hvilket giver dem begge en smuk men-eskelig balance og værdighed. Naturligvis er de ikke uden drømme og planer for fremtiden. Men de drømmer realistisk: en bedre bolig med plads til det barn, de nu må afstå fra, en motorcykel. Derfor har de deres classes alvor i pengesager — de har ikke råd til andet. Derfor den store ståhej mellem dem, da lotterisælden med gevinsten på 800.000 francs forsvinder. Derfor den uforbeholdne forso-ning, da sædlen dukker op igen, og motorcyklen er en realitet — lejligheden må de jo stadig vente på. A. og A. er ikke kultiverede i småborgerlig forstand — deres kulturbehov dækkes af makulatureksempla-rer fra hans trykkeri, og hun ikke engang læser dem, men bruger dem som gaver til romanhungrige ven-inder i kvarteret. Men de har *kultur*. Den bunder i deres selvfølgelig ubetingede respekt for hinanden, en respekt, som er et naturligt ekko af deres livs melodi, den sitrende varme erotiske ræsonnans imel-



lem dem. Respekten har ikke gjort dem tværsikre på sig selv og hinanden, de ved, at de er mennesker midt i verden, med de vilkår, som deraf følger. Grønthandlerens tilnærmelser til hende er en trusel ikke blot mod ham, men lige så fuldt mod hende. Katastrofens mulighed er altid til stede. Deraf det stormende i deres korte uvenskaber, den dybe ro i deres hyrdetimer. Adam og Eva, efter uddrivelsen, i en etværelses på femte, med trædecyklen parkeret i entreen. Antoine og Antoinette — et elskovspar af de store.

ARTO, CARMELA, ital. pigebarn, født ca. 1934 og opvokset i landsbyen Cusano Città i nærheden af Napoli, hvor hun træder frem i 1951 i „For to øre håb“. C. A. (*Maria Fiore*) er datter af Pasquale A., landsbyens kunstfyrværker, en alvorstung, indelukket mand, der betragter sit eksplosive håndværk som Guds mening med ham og i øvrigt styrer sit hus med en from patriarkalsk strengthed, der ikke tåler modsigelser. I hjemmets atmosfære af ydmyg tvang er C. oprøret. Ikke at hun repræsenterer noget så fint som et generationsoprør. Men er nogensinde bogstaveligt naturen gået over optugtelsen, er det i tilfældet C. I virkeligheden akcepterer hun uden at tænke over det den samfundsorden, hun lever i, den har bare ikke plads til hendes viltre, højroastede vitalitet. Man kan sige, at C. er stærk



i at ville have Antonio, den hjemvendte soldat, der arbejdsløs må forsørge en mor og fem søskende og derfor ikke straks kængælde pigens kærlighed. Men det er rigtigere at sige, at hun er stærk i at skulle have ham, så sandt som hun i alt, hvad hun udfolder af kvindeligt kun gør, hvad hun *må*. For resten er det overfladisk set så som så med kløgtigheden i hendes anslag mod Antonios frihed.

Gang på gang forværrer hun med sin geskæftighed hans situation og forhaler deres forening — og hvem har vel nogensinde haft held til i hysteri at drukne sig i et vandfad, sådan som hun forsøger det! Alligevel gør hun immer det rigtige, for hun er lutter sikkert instinkt og umiddelbarhed, er derfor også rigelig stærkt til at tåle de nedværdigelser, der følger med hendes fremturen: faderens lussinger, der falder uden tøven, sladderkællingernes spot og til slut den endelige udstødelse af familien, C. A. er trolden, der *ikke* kan tæmmes. Hos hende får Antonio i sandhed sin sag for.

NOTER

I forbindelse med Bruxelles-udstillingen har 117 filmhistorikere fra 26 lande udvalgt „Verdens bedste 12 film“. Her er listen: „Potemkin“ (100 stemmer), „Guldfeber“ (85), „Cykeltyven“ (85), „Jeanne d'Arc“ (78), „Den store Illusion“ (72), „Greed“ (71), „Intolerance“ (61), „Moderen“ (54), „Citizen Kane“ (50), „Jord“ (47), „Der letzte Mann“ (45) og „Dr. Caligaris Kabinet“ (43).

Ved at optælle stemmerne på instruktørerne får man følgende liste: *Charles Chaplin* (250), *Eisenstein* (168), *Clair* (135), *de Sica* (125), *Griffith* (123), *Ford* (107), *Renoir* (105), *Stroheim* (93), *Pudovkin* (91), *Murnau* (90) og *Flaherty* (82).



Den film, der i artiklen om *Frank Wisbar* i nr. 36 blev nævnt med titlen „Brændende Hav“, har haft premiere under en ny titel: „Hajer og småfisk“.



„The British Film Institute“ fylder i år 25, og i den anledning har „Sight and Sound“ udsendt et stort jubilæumsnummer, i hvilket der bl. a. findes et lille leksikon med biografier af de engelske spillefilminstruktører og en debat om engelsk filmkritik med *Paul Rotha*, *Basil Wright*, *Lindsay Anderson* og *Penelope Houston* som deltagere.

Fra Filmmuseets plakatsamling

I anledning af vor Danmarkspremiere på *Yulkevitchs „Othello“* sendte „Sovexportfilm“ os denne plakat, der viser *Sergei Bondarchuk* i hovedrollen.



Filmindex XXXVI

Henning Carlsen

er født i Aalborg 4. 6. 1927. Fra 1948 ansat ved Minerva-Film, hvor han fik sin uddannelse som instruktør. Fra 1953 fast knyttet til Nordisk Film Junior. Har ind imellem nedestående film arbejdet med reklamefilm og med versioneringer af dokumentarfilm og journaler, bl. a. „En svunden verden“ (1955), „Afrikas løve“ (1956), „Den tavse verden“ (1956), „Rummeneske“ (1956) og „Livets hemmelighed“ (1957). Siden oktober 1958 free-lance instruktør og manuskriptforfatter.

I formerlære. 1949. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Kield Arnholtz. Musik: Arkiv. Speaker: Gunnar Hansen. Prod.: Minerva-Film for Metalindustriens Læringleudvalg. 10 min.

Dukkestuen. 1950. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Rolf Rønne. Musik: W.A. Mozart. Speaker: Pouel Kern. Medv.: Tekla Boesen, Louise Eibye, Ebba Nørager og Poul E. Christiansen. Prod.: Minerva-Film for Dansk Kulturfilm. 22 min.

Civilforsvaret. 1950. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Rolf Rønne. Musik: Herman D. Koppel. Speaker: Poul Overgård Nielsen. Prod.: Minerva-Film for MFU og Civilforsvars-Forbundet. 4 min.

Kong Haakon V. 1951. I: Henning Carlsen og Titus Vibe-Müller. Manus.: Per Ratvik. Foto: Arkivmateriale og Per G. Joensen. Musik: Gunnar Sønsteve. Prod.: Norsk Film. 80 min.

El-gjort er velgjort. 1952. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Arkiv. Prod.: Minerva-Film for Foreningen ELRA. 11 min.

Danish Motorboat Story. 1953. I: Henning Carlsen. Manus.: Peter Balis. Foto: Rolf Rønne og Henning Christiansen. Musik: Arkiv. Prod.: Nordisk Film Junior for USIS — Paris. 6 min.

Mælkebygiejne. 1954. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen. Speaker: Ib Rehné. Prod.: Nordisk Film Junior for Landbrugets Informationskontor. 30 min.

Vendssysel. 1954. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen. Musik: Ole Mortensen. Speaker: Axelsen-Dreyer. Prod.: Nordisk Film Junior for FDB. 30 min.

Penge. 1954. I: Henning Carlsen. Manus.: Jens Henriksen. Foto: Poul Petersen. Musik: Hans Schrei-

ber. Speaker: Per Buckhøj. Prod.: Nordisk Film Junior for Danske Bankers Fællesrepræsentation. 8 min.

Havets Husmænd. 1954. I: Ingolf Boisen. Manus.: Henning Carlsen. Foto: Rolf Rønne og Jørgen Juul Sørensen. Musik: Kai Rosenberg. Speaker: Pouel Kern, Knud Madsen og J. Jespergård. Prod.: Minerva-Film for MFU i samarbejde med Foreningen til Søfartens Fremme. 11 min.

På Vej mod et Job. 1954. I: Nic. Lichtenberg. Manus.: Henning Carlsen. Foto: Rolf Rønne og Jørgen Juul Sørensen. Musik: Svend S. Schultz. Speaker: John Heindorff Nielsen. Prod.: Minerva-Film for MFU. 10 min.

Knive. 1954. I: Henning Carlsen. Manus.: Jens Henriksen. Foto: Poul Petersen. Musik: Hans Schreiber. Speaker: Hans Henrik Krause. Prod.: Nordisk Film Junior for Raadvad Knivfabrik. 8 min.

Køleskabe. 1954. I: Henning Carlsen. Manus.: Jens Henriksen. Foto: Poul Petersen. Musik: Hans Schreiber. Prod.: Nordisk Film Junior for Atlas.

Jeg et Hus mig bygge vil. 1955. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Speaker: William Rosenberg. Prod.: Nordisk Film Junior for Danske Bankers Fællesrepræsentation. 10 min.

Gulvbehandling. 1955. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Erik W. Willumsen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Speaker: Kirsten Rølfes. Prod.: Nordisk Film Junior for Dyrup & Co. 8 min.

A Kingdom of Islands. 1956. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen. Musik: Ole Mortensen. Speaker: Lotte Wäver. Prod.: Walt Disney. 10 min.

Copenhagen. 1956. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen. Musik: Ole Mortensen. Speaker: Lotte Wäver. Prod.: Walt Disney. 10 min.

Lifeguards. 1956. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen. Musik: Ole Mortensen. Speaker: Lotte Wäver. Prod.: Walt Disney. 10 min.

Tivoli. 1956. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen. Musik: Ole Mortensen. Speaker: Lotte Wäver. Prod.: Walt Disney. 10 min.

Circusfarm. 1956. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Erik W. Willumsen. Musik: Ole Mortensen. Speaker: Lotte Wäver. Prod.: Walt Disney. 10 min.

Cyklisten. 1957. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Erik W. Willumsen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Speaker: Buster Larsen. Prod.: Nordisk Film Junior for BP. 15 min.

Ligend ad Luftvejen. 1958. I og manus.: Henning Carlsen. Foto: Henning Christiansen og Erik W. Willumsen. Ingen musik. Speaker: Ib Rehné. Prod.: Nordisk Film Junior for SAS. 10 min.