

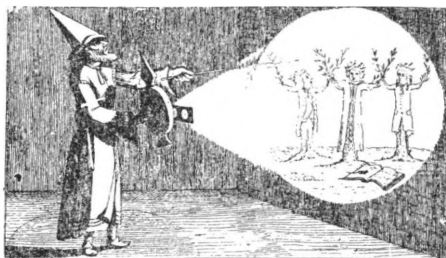
# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG NOVEMBER 1958

39



Forsidebilledet: *Richard Burton* som *Jimmy Porter* i *Tony Richardsons* filmatisering af *John Osbornes* „Ung Vrede“. *Richardson* var med til at iscenesætte den af Filmmuseet viste „Free Cinema“-film „Momma don't allow“.

Den nye ordning .....	50
Nye billeder .....	51
Debat	
<i>Ake Bengtsson</i> og <i>Hans Erik Hjertén</i> .....	52
Forfatterne snakker film	
af <i>Erik Ulrichsen</i> .....	54
<i>Fritz Arno Wagner</i> , 1889—1958	
af <i>Jørgen Stegelmann</i> .....	59
Polsk film før og nu	
af <i>Bengt Idestam-Almquist</i> .....	63
„Filmhistoriska Samlingarna“ 25 .....	66
Læserbreve .....	66
Filmgrafologisk	
( <i>Briot</i> : „Robert Bresson“)	
af <i>Werner Pedersen</i> .....	67
Velkommen igen!	
(„Filmen 1958“)	
af <i>Erik Ulrichsen</i> .....	68
Filmmeldelse:	
„Un Condamné à Mort s'est	
Echappé“	
af <i>Wladimir Winde</i> .....	68
Kosmoramas blå bog	
af <i>Werner Pedersen</i> .....	70
Fra Filmmuseets plakatsamling .....	71
Filmindex XXXVII a ( <i>Käutner</i> ) .....	72

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

Erik Hauerslev.



## Den nye ordning

Som det vil være „Kosmorama“s læsere bekendt, har filminstitutionerne i huset i Vestergade 27 i de sidste par år — siden direktør *Ib Koch-Olsens* afgang fra Dansk Kulturfilm efterfulgt af direktør *Ebbe Neergaards* og direktør *Agnar Hølaas' død* — levet under en slags provisorium, hvor man stadig har afventet udgangen af de bestræbelser henimod en fornuftig koordinering af de offentlige filminstitutioners arbejde, som har været drøftet gennem en årrække. Provisoriet er nu endt, idet det første og afgørende skridt til samordningens gennemførelse er taget med justitsministerens ansættelse fra den 1. november af *Erik Hauerslev* som direktør for Filmmuseets institutioner.

Erik Hauerslev er uddannet som typograf, et af de fag der siges at kunne føre til alt, blot man forlader det i tide. Han svigtede sortekunsten i 1940 til fordel for Esbjerg Arbejderhøjskole, hvor han virkede som lærer til 1943. Efter et toårigt intermezzo, som indbragte ham artium, kom han i 1945 til Arbejdernes Oplysningsforbund i Danmark som sekretær, og som sådan fik han rig lejlighed til at nyttiggøre sine store og påskønnede organisatoriske og administrative talenter. Da forretningsførerposten i AOF blev vakant i foråret 1957, var det en selvfølge, at Erik Hauerslev rykkede ind på pladsen. I mellemtiden havde han dog gjort en lille afstikker til Paris, hvor han i årene 1954—55 forestod kursusvirksomheden i det europæiske produktivitetscenter.

Hauerslev kommer til sit nye job med et særdeles intimt førstehåndskendskab til en af filminstitutionernes vigtigste kontaktflader udadtil, det folkelige organisations- og oplysningsarbejde. Dertil kommer, at den verden han nu skal udfolde sig i langt fra er ny for ham, idet han fra 1947 og indtil indtoget i Vestergade med en afbrydelse har været medlem — og et fremtrædende sådant — af Filmsrådet (og dermed af Statens Filmcentrals bestyrelse) og af bestyrelserne for Dansk Kulturfilm og Det Danske Filmmuseum.

Vi byder Erik Hauerslev velkommen.

# NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Walter Wanger har købt filmrettighederne til *Albert Camus'* „Faldet“, som blev noget nær en bestseller i USA. Filmen, der bliver den første Camus-filmatisering, skal optages i Paris og Amsterdam.

James Mason har fået hovedrollen i *Alfred Hitchcocks* næste thriller, „North by Northwest“, i hvilken også *Cary Grant* og *Eva Marie Saint* medvirker.

Henry King skal i gang med en ny mammut-film, (lange film — lange anmeldelser!), „This Earth is Mine“, for „Universal“. *Rock Hudson*, *Jean Simmons*, *Dorothy McGuire* og *Claude Rains* skal spille hovedrollerne.

Jack Webb er for sit eget selskab „Mark VII“ begyndt på filmen „— 30 —“. Webb selv spiller hovedrollen som en journalist i New York.

Ken Annakin arbejder for *Walt Disney* på „Third Man on the Mountain“ med *Michael Rennie*, *James MacArthur* og *Janet Munro*.

Danny Kaye, *Louis Armstrong*, *Barbara Bel Geddes* og *Harry Guardino* medvirker i „The Five Pennies“, som *Melville Shavelson* iscenesætter for „Paramount“.

Edward Dmytryk begyndte først i oktober på „Warlock“ for „Fox“. Rollelisten byder på så gode navne som *Henry Fonda*, *Richard Widmark*, *Anthony Quinn* og *Dorothy Malone*.

Gamle *Frank Borzage* er netop begyndt på „The Big Fisherman“, en *Rowland V. Lee*-produktion med *Howard Keel*, *Susan Kohner* og *Herbert Lom* i de vigtigste roller.

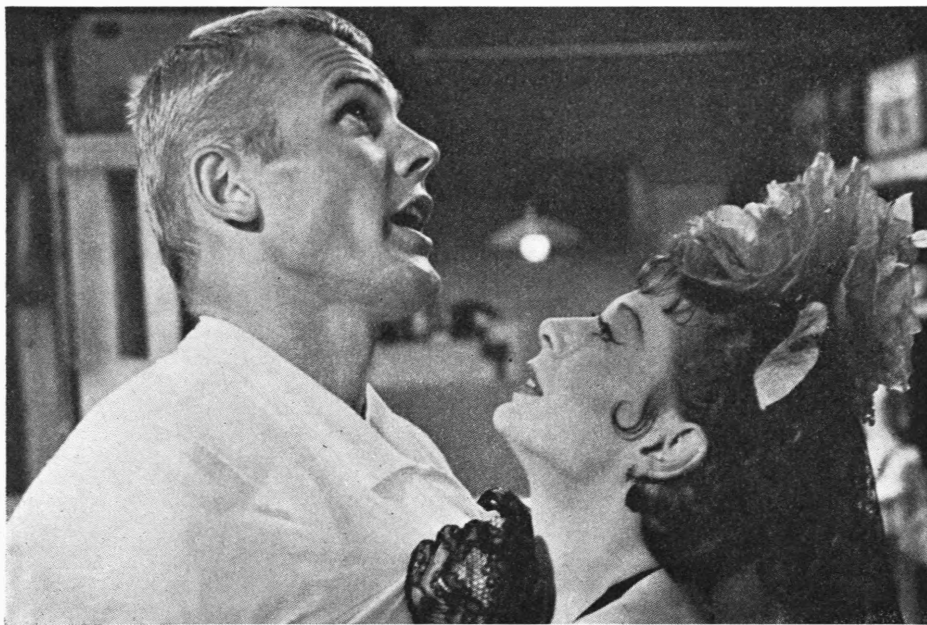
Den australske forfatter *Ray Lawlers* meget omtalte skuespil „Summer of the Seventeenth Doll“ er købt til filmatisering af „Hecht-Hill-Lancaster Productions“, og *James Cagney*, *Rita Hayworth* og *Burt Lancaster* skal medvirke. Samme selskab har engageret *John Huston* til i denne måned at begynde på iscenesættelsen af „The Unforgiven“.

*Julien Duvivier* er begyndt på „Le Rendez-Vous“ efter et manuskript af *Paul Andréota* og *Claude Bois-sol*. Filmen optages i Boulogne-studierne, og blandt de medvirkende nævnes *Danielle Darrieux*, *Bernard Blier*, *Paul Meurisse* og *Serge Reggiani*.

Den fremragende franske dokumentarfilminstruktør *Georges Franju* er gået over i spillefilmproduktionen. Det skete med „Tête Contre les Murs“. *Pierre Brasseur* og *Paul Meurisse* medvirker som repræsentanter for lægernes gamle og nye behandlingsmetoder. *Pierre Brasseur* skal ligeledes medvirke i Franjus næste film, „Les Yeux sans Visage“.

*Luchino Visconti* har sammen med forfatteren *Vasco Pratolini* skrevet manuskriptet til sin næste film, „Rocco e i suoi fratelli“, en fortælling om en familie, der flytter fra Syditalien til Milano for at søge lykken i storbyen.

*Robert Siodmak* er for „Divina“ begyndt på „Dorothea Angermann“ efter dele af *Gerhart Hauptmanns* skuespil. Titelrollen spilles af *Ruth Leuwertik* og andre medvirkende er *Kurt Meisel* og *Alfred Schieske*.



Tab Hunter og Gwen Verdon i Stanley Donen og George Abbotts nye (i England og USA roste) musical „Dann Yankees“.



Hjertén synes ikke at sætte „Tranerne flyver forbi“ så højt som Bengtsson; i hvert fald siger han, at kritikeren bør tage afstand fra filmens slappe epigoneri — „et ord, som af en eller anden grund mangler i filmkritikernes gløseforråd“.

Hjertén mener, at det at hæge om filmenes form stammer fra den forsvundne tid, da filmkunsten måtte kæmpe for sit særpræg og en sund selvfølelse. Dog, når filmkunsten kræver en indgående æstetisk undersøgelse, bør også kritikeren være beredt.

★

Den 23. oktober kom Bengtsson igen. Han spurgte: Hvorfor skulle interessen for formen være et primitivt og passeret stadium ved bedømmelsen af filmene? Inden for kritikken af malerkunsten var formanalysen ganske vist blevet både kedelig og meningsløs (Bengtsson er for resten ekspert i hollandsk landskabsmaleri), fordi den er udartet til den rene formalisme. Når det gælder maleriet, kan man ikke afholde sig fra at tale om farver, lys, linjer, komposition o.s.v. og om, hvorledes disse stilmidler er organiseret. At de oftest forekommer på den ene eller anden måde kan vel ikke tjene til undskyldning for, at man slet ikke nævner dem. „Når det gælder filmen, er det jo indlysende, at en kameravinkel, *travelling* eller billedsammensætning ikke i sig selv er noget særlig interessant; de bliver det først i en bestemt sammenhæng, hvor de får en speciel betydning“.

Og videre skrev Bengtsson: „Hjertén mener, at kritikeren ikke behøver at fortabe sig i triste detailanalyser, han kan i stedet give udtryk for sine synspunkter vedrørende formen

„indirekte“, lade den æstetiske „oversættelse“ finde sted „hos kritikeren“. Men faren ved denne metode er blot, at sådanne „oversættelser“ — når de overhovedet har fundet sted — ikke giver læseren ret meget. Det kan være meget godt med Hjertén at tale om et „synetisk sprog“ — og det bliver vel i fremtiden redningsplanken for alle de dårlige svenske anmeldere — men ad den vej kommer man sjældent længere end til almindelige domme af den art, der kan tillempes alle kunstarterne“.

„En film kan betegnes som „dynamisk“, „realistisk“, „neorealistic“, „romantisk“ o.s.v., men det, der er af særlig interesse, er dog *på hvilken måde* den er neorealistic eller romantisk. Kritikeren bør jo motivere og kvalificere sin dom, oplyse *hvordan* og *hvorfor*. Og derfor kan formen, billedsproget ikke negligeres.“

Og lidt længere henne sagde Bengtsson: „Jeg vil gerne betone, at jeg ser den formelle tolkning som et slags *udgangspunkt* for filmbedømmelsen og ikke som et mål i sig selv. Af betydning er jo den filmhistoriske sammenhæng, historiens eventuelle sociale, psykologiske eller ideologiske perspektiver, filmen som formidler af aktuelle stemninger etc. Men blæser man på billedsproget, tror jeg, at den videre analyse gøres betydeligt vanskeligere, man behøver jo blot at slå op i Stockholmsaviserne om tirsdagen for at det skal komme til at stå helt klart“.

Men det har heller ingen interesse her i landet, for her glæder vi os jo hver gang, der kommer en god film hertil, over de fængslende anmelder-analyser af form-indhold-sammenhængen i den.



Erik Ulrichsen:

# FORFATTERNE SNAKKER FILM

En af de bøger, der for tiden er mest omtalt i de engelsktalende lande, er interview-antologien „Writers at Work“ („Secker & Warburg“, 1958). Interviewene stammer fra det foretagsomme tidsskrift „The Paris Review“, der blev skabt i 1957 af en gruppe expatrierede amerikanere. De foreløbig udvalgte stykker (et nyt bind bebudes) omfatter samtaler med E. M. Forster, François Mauriac, Joyce Cary, Dorothy Parker, James Thurber, Thornton Wilder, William Faulkner, Georges Simenon, Frank O'Connor, Robert Penn Warren, Alberto Moravia, Nelson Algren, Angus Wilson, William Styron, Truman Capote og Françoise Sagan, altså 16 prominente forfattere. I 11 af disse interviews berøres filmen; derfor de følgende linier.

Det er ikke hensigten at postulere, at forfatternes udtalelser om film er det mest interessante i bogen, eller at filmbetragtningerne på nogen måde dominerer (skønt det jo uægtelig fortæller noget, at der så hyppigt snakkes film). Bogen er noget af et mesterværk og belyser på en særdeles konkret og uortodoks måde den digteriske skaberacts faser, og det er dens væsentligste værdi. Men det må være tilladt her i bladet at isolere dens filmrefleksioner.

Der er tre slags: Bemærkninger om filmens indflydelse på romanteknikken, mere eller mindre anekdotiske udbrud vedrørende Hollywood og generalisationer om forfatteren i relation til filmkunsten og filmindustrien.

Skønt emnet vistnok ikke er blevet studeret indgående nogetsteds, kan man roligt slå fast, at filmens fortællerteknik i høj grad har påvirket romanforfatterne i det 20. århundrede. Mauriac beretter således i „Writers at Work“, at han i „Thérèse Desqueyroux“ anvendte flere af stumfilmens virkemidler: *lack of preparation, the sudden opening, flashbacks* — „metoder, der var nye og overraskende dengang“ (bogen er fra 1927). Derimod vil Joyce Cary ikke indrømme, at hans anvendelse af flashback-teknikken er inspireret af filmens (som han synes at foragte: „*The flashback in my novels is not just a trick*“). Frank O'Connor pointerer, at det ville være tåbeligt at anse Angus Wilsons „Anglo-Saxon Attitudes“ for

god, fordi den udnytter alle de tekniske fif, den moderne roman benytter sig af. „Den bruger filmens erfaringer; den fortsætter „Kontrapunkt“, som også er fuld af tekniske indfald, og det er altsammen unødvendigt“. — O'Connor beklager også i nogle senere sætninger i interviewet filmens indflydelse. Angus Wilson havde læst dette interview, før han selv blev interviewet, og han finder O'Connors bemærkninger besynderlige. „O'Connor synes ikke at have lagt mærke til, at den teknik, der anvendes i „Anglo-Saxon Attitudes“, ikke blot betjener sig af flashbacks som filmens, eller er episodisk som „Kontrapunkt“'s — jeg læste for nylig „Kontrapunkt“ igen og fandt den formløs“. Wilson omtaler en subtitlet i sin romans komposition og tilføjer: „*It's not just cinema, you see, it's very carefully planned, though I say it myself*“.

Undtagen hos Mauriac (hvis søn er en kendt filmkritiker — det forklarer måske sagen) finder man altså en næsten komisk angst for at blive beskyldt for at imitere filmens teknik. I en film er et flashback bare et trick, i en roman er det noget meget finere — i hvert fald i de pågældende forfatters egne romaner. Wilson går så vidt som til at antyde, at en film ikke kan være *carefully planned*. Men han indrømmer senere i interviewet, at han sjældent går i biografen (jfr. de Emma Gad-udtalelser, der blev citeret i sidste nummer).

Lysteligere læsning er Hollywood-snakken. Dorothy Parker er som venteligt vidunderligt bidsk: „*Hollywood money isn't money. It's congealed snow, melts in your hand, and there you are*“. „Et mareridt, da jeg var der, og et mareridt at tænke tilbage på“. Hun fortæller med afsky om en instruktør, der slyngede følgende i ansigtet på Scott Fitzgerald: „Betale Dem? Næ, det var Dem, der burde betale os“. Og om en scene, i hvilken Monty Woolley og Robert Benchley medvirkede, og i hvilken Woolley fik en spand vand i hovedet. Han kom dryppende hen til Benchley og sagde: „Benchley? Benchley of Harvard?“. „Ja,“ mumlede Benchley, og spurgte: „Woolley? Woolley of Yale?“.

Faulkner, der stadig nu og da skriver for



Dorothy Parker var med til at skrive „Hollywood bag Kulisserne“. Fredric March og Janet Gaynor i filmen.

filmen (med små resultater), fortæller en festlig historie om sin tilknytning til „MGM“ i trediveerne. Forfatteren havde et stykke tid arbejdet i Hollywood, og hans instruktør sagde: „Hvis du er interesseret i et nyt job herude, så skriv til mig — så skal jeg tale med selskabet om en ny kontrakt.“ Et halvt års tid senere telegraferede Faulkner til instruktøren og tog imod tilbudet. Kort efter fik Faulkner tilsendt den første uges løn af sin Hollywood-agent — forfatteren var meget overrasket, for han havde ikke set nogen kontrakt. Den følgende uge fik han endnu et brev fra agenten og endnu en uges løn. Dette begyndte i november 1932 og fortsatte til maj 1933. Så kom der et telegram til Faulkner: *William Faulkner, Oxford, Miss. Where are you? MGM Studio.* Forfatteren gik ind på et postkontor og skrev følgende telegram: *MGM Studio, Culver City, California. William Faulkner.* Men på postkontoret sagde den unge dame, at der skulle stå noget mere, at telegrammet skulle indeholde en meddelelse. Så rodede han lidt blandt de forhåndenværende standardformularer og sendte en af fødselsdagshilsenerne. Derpå fik han en telefonopringning fra selskabet. Han skulle flyve til New Orleans og melde sig til instruktør *Browning* (må vel være den berømte skrækfilminstruktør *Tod Browning*). Han kunne have taget et tog og været i New Orleans 8 timer senere. Men han adlød selskabet og tog til Memphis, hvorfra der nu og da var flyveforbindelse til New Orleans. 3 dage senere var der en. Faulkner tog hen til Brownings hotel, hvor der var selskab, og spurgte instruktøren, hvad det var for en historie, han skulle i gang med. Brow-

ning sagde: „*Oh, yes. Go to room so and so. That's the continuity writer. He'll tell you what the story is.*“ Faulkner gik derhen. Filmforfatteren sad derinde alene. Han sagde: „*When you have written the dialogue I'll let you see the story.*“ Faulkner gik tilbage til Browning og forklarede, hvad der var sket. Instruktøren sagde: „*Go back and tell that so and so — Never mind, you get a good night's sleep so we can get an early start in the morning.*“ De følgende morgener tog filmfolkene ud for at studere omgivelserne. Tre uger gik

„*At have og ikke have*“ (efter Hemingway) blev skrevet af William Faulkner. Humphrey Bogart og Walter Brennan.



på den måde. Nu og da blev Faulkner lidt nervøs og spurgte, hvordan det gik med historien, men Browning svarede altid: *"Stop worrying. Get a good night's sleep so we can get an early start tomorrow morning"*. En aften ringede telefonen, da Faulkner kom ind på sit værelse. Det var Browning. Han sagde, at Faulkner skulle komme hen på hans værelse. Browning havde et telegram i hånden. Det lød: *Faulkner is fired. MGM Studio. "Don't worry"*, sagde Browning, *"I'll call that so and so up this minute and not only make him put you back on the payroll but send you a written apology"*. Det bankede på døren. En piccolo kom ind med et nyt telegram. Det lød: *Browning is fired. MGM Studio.*

Og så videre og så videre. Faulkner kan blive ved og bekræfter til fulde, at han er en stor humorist — som O'Connor siger i sit interview. Hans Hollywood-satire er dog ikke blot komisk, men også tragikomisk.

Den er ikke forældet. Nelson Algren, der skrev romanen *"The Man with the Golden Arm"*, bliver spurgt: *"How about this movie, The Man with the Golden Arm?"*

Algren: *"Yeab"*.

Spørgsmål: *"Did you have anything to do with the script?"*

Algren: *"No. No, I didn't last long. I went out there for a thousand a week, and I worked Monday, and I got fired Wednesday. The guy that hired me was out of town Tuesday"*.

Mere alvorlige er de principielle betragtninger, der anstilles om forfatteren i relation til filmkunsten og filmindustrien. På spørgsmålet om, hvorvidt Hollywood ødelægger forfatterens talent, svarer Dorothy Parker:

*"Nej, nej, nej. Jeg tror ikke, der er nogen i verden, der skriver nedad. Skønt Hollywood-forfatterne leverer bras, skriver de ikke nedad. De giver deres bedste"*.

*"Fuld af Løgn"*, der blev skrevet af Truman Capote. Til venstre Gina Lollobrigida, til højre Peter Lorre.





På et lignende spørgsmål svarer Thornton Wilder:

„Fjernsynet og Hollywood er en del af *show business*. Hvis den unge forfatter vil være dramatiser, agter han efter min mening at forsøge sig med en af de vanskeligste professioner — en langt vanskeligere end romanforfatterens. At nå det fremragende er lige svært inden for alle former, men set fra et rent metier-synspunkt bør den unge forfatter, der vil skrive for teatret, prøve det hele — dramatisere romaner, oversætte skuespil, studere teatret indefra, male dekorationer, om muligt spille komedie. At skrive for fjernsynet eller radioen eller filmen er et led i denne uddannelse”.

På det samme spørgsmål svarer også Faulkner overraskende positivt fra den filminteresseredes synspunkt:

„Intet kan ødelægge en forfatters skrivekunst, hvis han er en førsteklases forfatter. Hvis han ikke er en førsteklases forfatter, er der ikke meget at gøre ved det”.

Intervieweren spørger videre Faulkner:

„Må en forfatter indgå kompromis'er, når han skriver for filmen?”

Svar: „Altid, for en film er altid en kollektiv indsats, og i enhver form for samarbejde er det nødvendigt at indgå kompromis'er; det fremgår alene af ordet samarbejde: der må ydes og modtages”.

Senere spørger intervieweren Faulkner om, hvordan forfatteren opnår de bedste resultater inden for filmen. Han svarer:

„Efter min egen mening har jeg ydet den bedste filmindsats, når manuskriptet blev skudt til side og scenen digtet under prøverne lige før den skulle optages. Hvis jeg ikke havde følt, at jeg var i stand til at tage filmarbejdet alvorligt, eller hvis jeg ikke havde gjort det, ville jeg ikke have beskæftiget mig med det — jeg ville i så fald have følt, at jeg var uærlig over for filmen og mig selv. Men jeg ved nu, at jeg aldrig vil blive en god filmforfatter. Så filmen vil aldrig blive så vigtig for mig som min egen form”.

Den næsten overmenneskeligt produktive belgier Georges Simenon (interviewet med ham er et af de mest forbløffende og åbenbarende i bogen) indrømmer, at han også har arbejdet „kommercielt“ og siger bl.a.:

„Man kan ikke arbejde „kommercielt“ uden at acceptere en eller anden *code*. „*There is always a code — like the code in Hollywood, and in television and radio*”. Men lige så lidt som Thornton Wilder og William Faulkner fraråder Simenon forfatteren at beskæftige sig med filmen.

Frank O'Connor fortæller om sit arbejde

med en film og siger, at han gjorde bitre erfaringer. Han opholder sig ved, at man ikke på film må fornærme nogen, f.eks. katolikkerne, jøderne, Frelsens Hær eller borgmestrene. „*They make a list of taboos a mile long, and then they say, „Now, inside this, you can say what you like” — and it's manic. The moment big money's involved and the pressures are put on, that is going to happen. And they're the most wonderful artists in the world. I mean, it's all damn well to talk, but Hollywood has the finest brains in the world out there. But they're up against all these vested interests, and vested interests are the very devil for the artist*”.

Og senere i interviewet: „Og så er der den smarte kommercielle fyr, der siger: „Her kunne tilskuerne godt tænke sig lidt sadisme. Kunne du ikke være rar og putte bare en lille sadistisk scene ind her?”. Og den kommer ind. De 40 millioner, der normalt opfører sig meget ordentligt, ville sandsynligvis egentlig helst være fri for den sadistiske scene. Men de får at vide: „Sådan noget er det, I kan li””.

Italieneren Alberto Moravia har heller ikke været særlig begejstret for sit filmarbejde. Han forstår, at filmen er en kunstst, men spørgsmålet er efter hans mening: „I hvor høj grad kan man få lejlighed til at udtrykke sig fuldt og helt på film?”. Moravia finder, at kameraet er et mindre fuldendt kunstnerisk instrument end pennen, selv i en *Eisensteins* hender. Det vil aldrig kunne udtrykke så meget som f. eks. *Proust* kunne. „Alligevel er filmen et fænomenalt medium, fuldt af liv, hvorfor arbejdet ikke er den rene trædemølle. Filmen er den eneste virkelig levende kunstart i Italien i dag — på grund af den store kapital, der er investeret i den. Men at arbejde for filmen er udmattende. Og forfatteren er aldrig mere end idemand eller dialogforfatter — han er i virkeligheden en *underling*. Arbejdet giver ham ikke megen tilfredsstillelse bortset fra pengene. Hans navn kommer end ikke på plakaterne. For forfatteren er det et bittert job. Og yderligere er filmen en uren kunstst, der er bundet til en række mekaniske fif — *gimmicks* siger man vist på engelsk — *ficelles*. Der er ikke megen spontaneitet. Dette er jo ikke så mærkeligt, når man tænker på de mange hundrede mekaniske påfund, der anvendes i filmene, og på hæren af teknikere. Hele processen er mekanisk. Inspirationen bliver mere og mere slap, når man arbejder med film, og — hvad der er værre — man venner sig til bestandigt at være på udgik efter gimmicks, hvorved talentet bliver flosset”.

Moravia er her refereret så indgående, fordi hans misforståelser er almindelige blandt for-

fatterne. Han identificerer flot filmen med den konventionelle film og har ingen fornemmelse af, at det bl.a. er „op til“ ham at ændre filmsproget, som det normalt fremtræder. De bedste „neorealistiske“ film (Moravia har ikke bidraget til nogen af dem) er jo netop påfaldende fri for gimmicks og beviser, at filmen ikke naturnødvendigt er bundet til de mekaniske fif, Moravia foragter, men åbenbart er gået ind på at anvende. I Moravias attitude ser man afspejlet, hvorfor de anerkendte moderne forfattere har betydet så lidt for filmkunsten.

Heller ikke Angus Wilsons svar på spørgsmålet „*What about the cinema?*“ er behagelig læsning. „Det ville glæde mig meget, om mine bøger blev filmatiseret, men jeg ville næppe bryde mig om at skrive originale filmmanuskripter — jeg er ikke inde i den nødvendige teknik, ja, jeg går endda sjældent i biografen“.

Atter et velkendt og forkert forfatterargument mod at grise hænderne til med filmarbejde. Det kræver en særlig teknik. Vås! En forfatter behøver ikke at kunne nogen særegen filmteknik for at bidrage værdifuldt til en film. Den talentfulde instruktør skal nok vide at oversætte den gode historie til drejebogsformen. Selvfølgelig bør der være visse visuelle muligheder til stede i forfatterens filmhistorie, men det er der i næsten alle gode historier. Der er ingen, der vil hævde, at alle gode forfattere bør bidrage til filmkunsten, men det ville være rart, om forfatterne hørte op med at bruge de dårlige argumenter, når de afviser den. For Wilsons argumentation må man foretrække et direkte „Film interesserer mig ikke“.

Det glædeligste bidrag om filmen i „*Writers at Work*“ er at finde i interviewet med Truman Capote. Intervieweren spørger: „De har skrevet for filmen, ikke sandt? Hvordan var det?“, og Capote svarer:

„Festligt. Det var vidunderligt morsomt at arbejde med den eneste film, jeg har skrevet: „Fuld af Løgn“. Jeg arbejdede på den sammen med *John Huston*, da den blev optaget *on location* i Italien. Undertiden blev nogle scener skrevet umiddelbart før de blev optaget. De medvirkende var helt forvirrede — undertiden syntes endog Huston ikke at være klar over, hvad der skete. Scenerne måtte skrives i små bidder, og der hændte meget besynderligt, da jeg var den eneste, der havde handlingen — hvis man overhovedet kan tale om en handling i filmen — i hovedet. De har aldrig set den? De bør se den. Den er en vidunderlig spøg. Ganske vist lo produceren ikke. Skidt med det. Når den bliver genoptaget, går jeg altid ind og ser den. Og har det pragtfuldt.

Men for at tale mere alvorligt så tror jeg ikke, at en forfatter har større chance for at præge en film, hvis ikke han føler sig meget nært knyttet til instruktøren eller selv er instruktør. Filmen er i så høj grad et instruktøremedium, at der kun findes en forfatter, der udelukkende arbejder som manuskriptforfatter, som kan kaldes et filmgeni. Jeg tænker på den generte, elskelige lille bondekarl *Zavattini*. Hvilken sans for det visuelle! 80 % af de gode italienske film blev optaget efter *Zavattini*-manuskripter — alle *de Sicas* film f.eks. De Sica er et charmerende menneske, begavet og meget *sophisticated*; men han er først og fremmest *Zavattinis* megafon, hans film er helt og holdent *Zavattinis* skabninger: Hver nuance, hver stemning, hvert påfund er tydeligt angivet i *Zavattinis* manuskripter“.

De store forfattere er ikke nødvendige for filmkunsten, der har udklækket sine egne *auteurs du cinéma* (f.eks. *Stroheim*, *Jean Vigo* og *Jean Renoir*). Men forfatterne kunne være af langt større værdi for filmen, end de er. Der er mange grunde til, at de helst holder sig væk. Den væsentligste er den enkle, at de hellere vil have æren for et kunstværk alene end dele den med andre, og det er jo ikke så mærkeligt. Mærkeligt kan det dog forekomme, at de sjældent føler et ansvar i relation til filmen, og at et sådant ansvar ikke oftere tilsidesætter de naturlige egoistiske krav. Mærkeligt kan det også forekomme, at de mange dårlige film og de mange vanskeligheder ved at få skabt gode film normalt blot afskrækker dem og ikke hyppigere virker som en *udfordring* til dem: Her er noget konkret at slås for.

*Alida Valli* i „*Det sidste Møde*“, der blev skrevet af bl. a. *Moravia*.



Jørgen Stegelmann

# FRITZ ARNO WAGNER

1889-1958

Fra Göttingen meddeles det, at en trafikulykke i forbindelse med optagelserne til „Ohne Mutter geht es nicht“ kostede filmens fotograf livet. Fotografen var den 69-årige *Fritz Arno Wagner*, et af de betydeligste navne i tysk filmhistorie, en af de store fotografer, som var med til at skabe en guldalder i tyske filmstudier i den første efterkrigstid.

Der er noget bittert og dobbelt tragisk deri, at Fritz Arno Wagner skulle miste livet, mens han arbejdede som fotograf ved „Ohne Mutter geht es nicht“, efter alt at dømmes en pauper og ligegyldig film af en type, som tyskerne har dyrket i de seneste år med kynisk spekulation i den billigste sentimentalitet, og som den ikke synes at ville tage hænderne fra foreløbig — til ubodelig skade for de folk, der endnu måtte have talent og ambition i behold. Hvilket utilgiveligt misbrug af en kunstner som Fritz Arno Wagner; hvilken mangel på fornemmelse for, ikke blot hvad tysk film skylder ham for hans indsats i de gyldne år, men samtidig for, i hvor høj grad den rette placering af hans rige evner kunne have bidraget til en tiltrængt kunstnerisk fornyelse. Den første efterkrigstid havde brug for og skabte sin blomstring ved hjælp af inspirerede billedkunstnere og begavede teknikere som *Fritz Arno Wagner*, *Karl Freund*, *Günther Krampf*, *Karl Hoffmann*, *Willy Hameister*, *Guido Seiber*, *Erich Nitschmann* og *Günther Rittau*. Den anden efterkrigstid mente kun at have brug for teknikere og lod kunstneren i Fritz Arno Wagner vansmægte. Man kunne have undt den aldrende fotograf et andet punktum på en fornem karriere end „Ohne Mutter geht es nicht“ — Wagner, der stod bag kameraet ved optagelserne af „Schatten“, „Die Liebe der Jeanne



Ney“, „Nosferatu“, „Kameradschaft“, „M“, „Dreigroschenoper“ . . .

★

Fritz Arno Wagner blev født i Thüringen i 1889. I 1909 kom han til Pathé i Paris, oprindelig vistnok mere som medlem af den organiserende stab end som fotograf. Men snart udsendte firmaet ham som kameramand, først til Wien og Berlin, siden til New York og Mexico, hvor han dækkede *Huerta-Villa*-revolutionen. Som medarbejder på „Pathé Daily News“ udviklede han sine visuelle evner så vidt i teknisk fuldkommenhed, at det efter nogle års forløb stod klart, at de måtte benyttes til andet end blot og bar reproduktion af døgnets sensationer. I 1921 fotograferede han sin første spillefilm, „Schloss Vogelöd“, der blev instrueret af *F. W. Murnau*.

Der sker nu det forbløffende, at Wagner med det samme gør sig fri af ugerevue-teknikken og kaster sig ud i billedeksperimenter. Sammen med Murnau, hvis intentioner han både i „Schloss Vogelöd“ og siden i „Nosferatu“ forstod at fange med sit kamera, skabte han en billedstil, i hvilken grænsen mellem det virkelige og det uvirkelige synes at være forsvundet. Ifølge *Siegfried Kracauers* „From Calligari to Hitler“ er „Schloss Vogelöd“ en kriminalfilm med påvirkning fra de store svenske film, hvilket skal sige, at naturen spiller en væsentlig rolle som stemningsopbyggende faktor. En grundtone af noget gådefuldt og uheldsvangert støttes af Wagners kameraarbejde: mistanken, det desorienterende, fortættes ved hjælp af mange nærbilleder af mysteriets hovedpersoner. Reportagefotografen viser allerede i sin første film, at han i sine billeder kan åbenbare det følelsesmæssige stof, der ligger

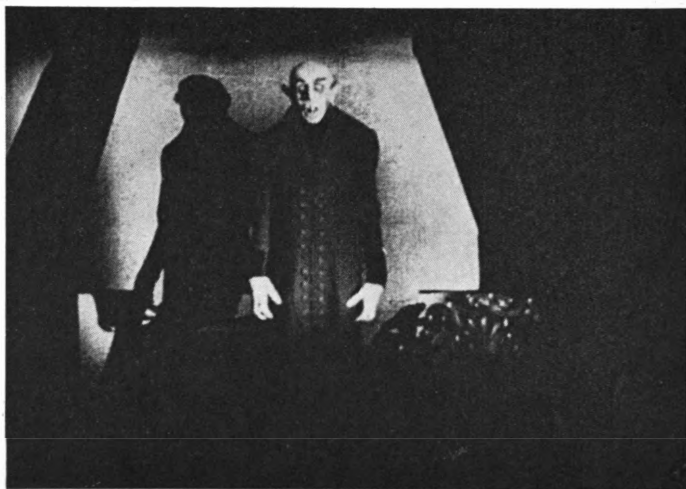
gemt i den dramatiske historie; det hemmelighedsfulde og foruroligende, der synes at udgøre filmens særpræg, virker besættende takket være det lykkelige samarbejde mellem Murnau og Wagner.

Året efter fandt Murnau og Wagner påny sammen, denne gang i „Nosferatu“, en af de mest berømte skrækkfilm, et fantastisk eventyr à la Hoffmann og slet intet nazi-varsel, som Kracauer så gerne vil gøre den til. „Nosferatu“ blev en af Wagners største triumfer; hvad han havde antydet i „Schloss Vogelöd“, fik nu her fuldt kunstnerisk format. Igen danner det foruroligende og det hemmelighedsfulde grundtonen, og denne gang dyrket med et raffinement og et mesterskab, der aldrig taber balancen i dette spil på grænsen mellem drøm og virkelighed. I „Nosferatu“ udviklede Wagner sig for alvor som teknisk eksperimentator. Han benytter filmnegativet sammen med positivt og frembringer dermed spøgelsesagtige effekter: billeder af de karpatiske skove viser de hvide træer mod en sort himmel. Vampyrens vogn er fotograferet med en underdrejende, rykvis teknik, der får den til at køre frem mod os i en uhyggeligt springende rytme. Spøgelseskibet med sin frygtelige last sejler hen over et hav, der lyser med fosforescerede bølger. Men hvad der trænger sig mest på i „Nosferatu“ er måske det kameraarbejde, hvormed Murnau og Wagner beskriver vampyrens næsten lammende langsomme tilsynekomst. Kameraet står vendt direkte mod Nosferatu, tager ligesom imod ham, da han nærmer sig os fra billedets bageste plan. Det er på samme

tid så kontrolleret og så ophidsende uhyggelig en scene, at den næppe i hele skrækkfilmens historie har sin magt. Og den betegner højdepunktet i samarbejdet mellem Murnau og Wagner — her digter instruktør og fotograf sammen en filmisk *tale of horror*, som kun *Dreyers „Vampyr“* kan måle sig med.

Det er værd at notere, at naturen igen er en væsentlig faktor i denne Murnau-Wagnerfilm. Medens man på den tid ellers næsten altid arbejdede i atelier, benytter Wagner sig her af udebilleder og lader naturen overtage den rolle, som dekorationerne havde i tidens ekspressionistiske stil. Den spiller med i filmens drømmeagtige stemning; filmens natur rummer det overnaturlige. Der kan overmange af filmens naturscenerier være en *Grimmsk* mareridtsstemning; f.eks. den natlige scene på engen, hvor hestene pludselig opskræmmes.

Samme år som Wagner fotograferede „Nosferatu“, arbejdede han sammen med Arthur Robison på „Schatten“, den bizarre „natlige ballucination“, som Museets publikum så i 1956. Påny skabte Wagner et fotografisk mesterværk. Når man i dag oplever filmen, fascinerer den ikke så meget på grund af Robisons instruktion, der gerne vil dyrke de tørre psykoanalyser, som takket være den besnærende billedpoesi, der hviler over dens bedste afsnit. Man mindes den fantasi, som kameraet arbejder med, navnlig i de scener, som er filmens centrale, de gådefulde afsnit i de lange korridorer, hvor spejleffekter og skyggevirksomheder er komponeret sammen til et ekstravagant drømmespil. Der er en poetisk uro over denne



Wagner og Murnau:  
„Nosferatu“.  
Max Schreck.

billedmæssigt så perfekte sekvens; den dekorative leg får kunstnerisk mening, fordi de naturlige hallucinationer virkelig er formet som et filmdigt — dette fornemmes som en rejse ind i mistanken og jalusiens labyrinter. Man forbløffes atter over den sikkerhed, hvormed Wagner rammer det væsentligste i historien, hvordan han med sit foto trænger ind på livet af det u håndgribelige, men alligevel altid vedligeholder kontakten mellem drømmen og virkeligheden. Om hans indsats i „Schatten“ har man sagt, at han ved hjælp af belysningens trylleri giver de klassiske teaterdekorationer nyt liv og udskifter Caligari-fantastikken i de malede kulisser med de store sorte skyggers levende spil.

Om „Schatten“ fortalte Wagner selv, at den ikke gjorde indtryk på det store publikum, men begejstrede æsteterne. Når det i dag nævnes som en af de fornemste egenskaber ved tysk film i dens guldalder, at man dyrkede lysets og skyggernes udtrykskraft, må en stor del af æren herfor gå til Fritz Arno Wagner — i hans billeder benyttes belysningen som en dramatisk faktor, som et vigtigt stemningsskabende element, og mange store fotografer står i gæld til ham.

★

I 1923 fotograferede Wagner „Zur Chronik von Grieshaus“, en filmatisering af en *Theodor Storm*-novelle. Filmen er instrueret af *Arthur von Gerlach*, en af periodens mindre kendte kunstnere, men den omtales som mættet med en dystert, middelalderlig atmosfære. Tydeligt nok har Wagner arbejdet videre med de samme virkemidler, som han anvendte i

„Schloss Vogelöd“ og „Nosferatu“; en dæmonisk uhygge hviler over „Zur Chronik von Grieshaus“, der af Kracauer omtales som „*a brilliant straggler*“. Wagner stod desuden for fotograferingen i første halvdel af Murnau-filmen „Der Brennende Acker“; lighedspunkter mellem denne og „Schloss Vogelöd“, navnlig i nærbilledteknikken, skal være påfaldende.

★

Fritz Arno Wagners navn er i tysk films storhedstid ikke blot nært knyttet til Murnaus, han er samtidig blandt *G. W. Pabsts* og *Fritz Langs* foretrukne fotografer. I 1921 fotograferede han for Lang „Der müde Tod“; i forbindelse med denne film taler *Lotte Eisner* i „*Dämonische Leinwand*“ om lyset som „*raumgestaltender Faktor*“. Men på trods af Wagners snilde leg med trickoptagelser præges filmen af en ufrisk og støvet atmosfære, og først senere skulle Lang og Wagner finde melodien.

Det skete i 1928, da Lang indspillede „Spione“, og i endnu højere grad i de følgende år, da „Das Testament des Dr. Mabuse“ og „M“ blev til. Måske den sidste visuelt trænger sig stærkest på; de fattige trapper, den gustne, kolde hverdag i et uhyggens Berlin, hvor den reportageagtige naturalisme aldrig bliver groft realistisk, men igen i billedernes spil mellem lys og skygge, mellem det grelt lysende og det dystert sorte, får et hemmelighedsfuldt liv, en indre uhygge, der er lige så uafrystelig som den, man møder i „Nosferatu“. Både „Das Testament des Dr. Mabuse“ og „M“ husker man ikke mindst for fotoets skyld, lyset som rumdannende faktor, en billedets stemning af



Wagner og Lang: „M“.

angst og terror. Da Wagner i 1932 fotograferede „M“, forbandt han sine erfaringer fra skrækkfilmene med Langs virkelighedsforfølgelse, og resultatet blev et nyt fotografisk kunstværk.

I „Die Liebe der Jeanne Ney“, som Pabst instruerede i 1927, træffer vi en Fritz Arno Wagner, der arbejder med en billedstil, som adskiller sig væsentligt fra den, han hidtil havde dyrket. Pabst fik Wagner til at samle sig om de naturlige lysværdier, så at sige; samtidig koncentrerede man sig om at skabe det dramatiske billedstof ved hjælp af kameraets bevægelser. I „The Film Till Now“ siger Paul Rotha om Wagners foto i „Die Liebe der Jeanne Ney“, at det i teknisk henseende aldrig er blevet overgået. „Wagner fulgte Pabsts ordrer, stak næsen ind i alle kroge og løb efter alle skuespillerne; han fotograferede fra positioner under øje-højde, ned ad trapper — men aldrig misbrugte han sit værktøj. Hver en runding, hver en vinkel, hver en bevægelse med kameraets linse blev holdt i stadig kontrol af selve dette, at det gjaldt om at udtrykke sindstemninger. Bedrøvelse, glæde, jubel, depression, frygt, elendighed, fryd — alt fandt udtryk gennem kameraets placering og bevægelse.“

Kracauer beskriver i „From Caligari to Hitler“ den afgørende ændring af tysk films billedstil, som indtrådte med Jeanne Ney-filmen. Pabst lader Wagner mobilisere det virkelige livs effekter og sammensætter disse mange partikler, hvori selv de mindste indtryk rummes, til en fintspundet helhed, der afspejler virkeligheden som en sammenhæng. Man har også fremhævet de enkelte billeders næsten plastiske karakter, de minutiøst arrangerede afgrænsninger, der giver billederne ny dybde. Wagners kamera udforsker i denne film med omhu en verden af kendsgerninger; „klassisk“ er i så henseende den første scene, hvor kameraet ved langsomt glidende bevægelser og med nøje granskning af alle enkeltheder præ-senterer skurken for os.

For Pabst fotograferede Wagner senere „Westfront 1918“, „Kameradschaft“ og „Die Dreigroschenoper“. I den sidste træffer vi igen den typiske Pabst-Wagnerske kamerarytme: de lange glidende bevægelser, næsten uledeligt langsomme, men i stadig forbindelse med filmens helhedsvirkning. Denne gang anskuer man ikke en realistisk omverden; filmen over Brechts stykke har bygget en urealistisk atmosfære op og samler sig om det fantastiske og det bizarre snarere end om det satiriske. Spejle og vinduer anvendes med ud-



Wagner og Pabst: „Die Liebe der Jeanne Ney“.

spekuleret effekt; en atmosfære af noget utroligt og uvirkeligt udfordrer påny det mest spændende i Wagners talent.

★

En nekrolog i „Cahiers de Cinéma“ fortæller om Fritz Arno Wagner, at han aldrig var nazist. Af væsen var han robust og vital, og en trang til at sige, hvad han følte om tingenes tilstand, har måske været medvirkende til, at han i trediverne gled noget i baggrunden. I den anden efterkrigstid har man som nævnt almindeligvis kun haft ringe opgaver at byde ham; blandt de seneste Wagner-fotograferede film, der har haft premiere herhjemme, er „Den gamle lyngård“! Hans meget omhyggelige arbejdsfacon værdsattes ikke længere efter fortjeneste, hans sans for de nøjagtigt beregnede effekter fik ikke tid og plads til at udvikle sig — så vidt er det kommet med planløsheden i tysk film nu om stunder.

Ved en festival i Venedig for et par år siden blev der vist en reklamefilm fra Folkevognsfabrikkerne. Fritz Arno Wagner havde fotograferet den, *magnifiquement*, siger den omtalte nekrolog. Han skal i denne film have bevist, at han stadig var en stor fotograf, en kameraets digter, selv når der som i denne reklamefilm blev anvendt farver og et lærred af ganske andet format end det, som han skabte sine bedste værker til i tyverne og trediverne.

# Polsk film før og nu

AF BENGT IDESTAM-ALMQUIST

På den store eksperimentalfilmfestival (alleerede omtalt i „Kosmorama 36”), som i foråret indledte verdensudstillingen i Bruxelles, gik Grand Prix og tredieprisen til to polske film, „Dom” (Huset) og „Dway Ludzie Z Szafa” (To mænd med et skab).

Festivalen var den første i sin art. Den ville — i den prekære situation, filmkunsten befinder sig i på grund af TV — undersøge, om nye strømninger kunne spores, om filmen virkelig var så forkalket, som det hævdes, eller om den kunne opvise en vital, begavet og entusiastisk *Nachwuchs*, som med liv og sjæl gik ind for fornyelse. Festivalens idé og de store pengepriser vakte interesse over hele verden, og deltagelsen blev større end man havde drømt om. Ikke så få unge mennesker blev inspireret til at skabe en film til lejligheden.

Hele filmverdens opmærksomhed var i de pågældende dage rettet mod Bruxelles, og Polens triumf var stor. Om de polske films kvalitet fortæller ikke blot de to priser, men også den kendsgerning, at udvælgelseskomitéen havde antaget syv af de ni film, der var tilsendt fra Polen, en meget høj procent (80%) sammenlignet med de „ledende” filmlande USA og Frankrig, der kun nåede op på henholdsvis 40 og 25 %.

Det nye filmland Polen slog altså de gamle lande ud. Polen fremstod pludseligt som et førende filmland. Det vakte forundring og diskussion visse steder — hvordan kunne det gå til? Man bliver da ikke en-to-tre førende på et område, der kræver traditioner og lang tids skoling.

Men det er netop det Polen har, skønt verden ikke har bemærket det. Polen er ikke så „nyt”, som mange tror.

Filmen har tværtimod eksisteret længere i Polen end i Sverige, og Sverige er endda et gammelt filmland. Vi begyndte tidligt at producere film (i beskedent omfang), men i selve opfindelsen af filmteknikken deltog ingen svenskere. Det gjorde flere polakker derimod.

En af filmens fædre, *Ottomar Anschütz*, som allerede før *Lumière* fremviste bevægelige billeder på et lærred for et betalende publikum, var født i Lissa (det daværende tyske Posen), hvor han foretog sine første eksperimenter. Måske bør han dog betegnes som tysk. Fuld-

blodspolak var derimod ingeniøren *Lebiedzinski*. Han konstruerede sit eget filmapparat, der imidlertid ikke fik nogen praktisk betydning, men *Lebiedzinski* og *Anschütz* gav teknologen *Prószynski* inspiration til i 1894—95 at bygge et originalt projektionsapparat, en „pleograf”. I 1898 viste han egne film — 20 meters reportage, dansefilm og en stump film med kendte skuespillere — på Warszawas sommer-teater.

På samme tid kom de franske apparater til Polen; fotografen *Matuszewski* optog en reportage fra præsident Faures officielle besøg i St. Petersburg 1897 og fremsatte i en parisisk brochure det forslag, at der burde oprettes et historisk arkiv med filmbilleder af kendte personligheder.

Den polske filmproduktion kom i gang nogenlunde samtidig med den svenske og udviklede sig omtrent på samme måde. Polakkernes *Charles Magnusson* og „Svenska Bio” hed *Alexander Hertz* og „Sfinx”.

Hertz var ingeniør og åbnede sin første biograf „Sfinx” i Warszawa 1906. To år senere begyndte han at udleje franske, danske og italienske film. Det var forøvrigt „Sfinx”, der lancerede Magnussons første lange film, „Värmlänningarna” i Rusland. Og i 1911 — samme år som „Svenska Bio” flyttede fra Kristianstad til Stockholm — slog Hertz sig sammen med to af Ruslands største producenter, *Hansjonkov* og *Jermoliev* (Polen hørte på det tidspunkt under Rusland) og begyndte at producere polske film, der blev distribueret over hele Rusland.

Han fortsatte til sin død 1928 og producerede ialt 172 film, hvoraf han selv iscenesatte 60. Han havde konkurrenter, men formåede efterhånden at skaffe „Sfinx” en monopolstilling, der svarer til den, „Svenska Bio” indtog i Sverige. Hans film var naturligvis først og fremmest melodramer i tidens stil, men han filmede også forbløffende mange litterære polske klassikere.

Den første verdenskrig knuste helt den polske filmindustri. En mængde instruktører, fotografer og skuespillere søgte tilflugt i Rusland og fandt arbejde der. Blandt de polakker, der filmede i Moskva, var den unge *Ryszard Boleslawski*, som mange år senere iscenesatte

Garbo-filmen „Det brogede Slør” i Hollywood. En anden var *Wladyslaw Starewicz*, dukkefilmens berømte fader.

Men Hertz fortsatte i det krigshærgede Warszawa under store vanskeligheder. Hans mest benyttede stjerne hed *Apolonia Chalupiec*, en balletdanserinde som verden bedre kender under navnet *Pola Negri*.

Med krigen og revolutionen blev Polen løsrivet fra Rusland, og Warszawa blev første stoppested for de tsar-russiske producenter på deres flugt mod vest. Også de polske producenter måtte nu vende sig til vesten. Men de havde vanskeligt ved at klare sig i den kvalitetsmæssige konkurrence med svensk film og i den kvantitetsmæssige med tysk film. Hertz overlod Pola Negri til Berlin, og hendes efterfølger som første stjerne på „Sfinx”, *Lya Mara*, gik samme vej.

Det kneb ligesom i Sverige med pengene. Og i tyverne truedes den polske film ligesom den svenske af den fremstormende flod af amerikanske film. Det ruinerede Polen producerede dog stadig i omtrent samme omfang som Sverige, til trods for at det nye polske regime ikke nærrede nogen interesse for filmkunsten, men belastede den med skatter.

Krigen havde reduceret landets 800 biografer til 400. Der blev fremsat forslag om at forhøje tallet til 1200, men planerne nåede ikke

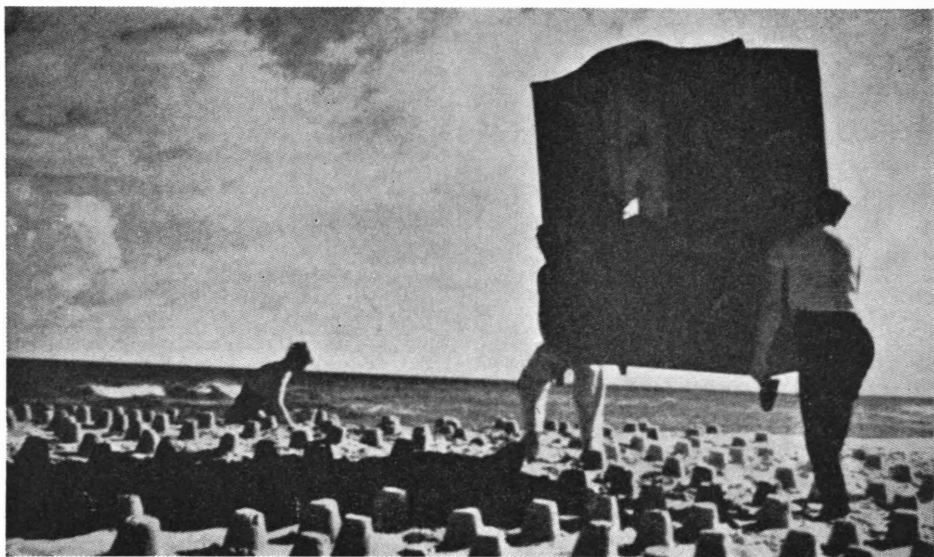
længere end til papiret. Lidt efter lidt blev forholdene imidlertid bedre, biograferne nåede igen op på 800, og producenterne tjente atter penge — flere end de svenske på det tidspunkt — men filmene skal have været meget ringe, primitive i formen og fyldt med anti-russisk propaganda, sortsværtede bolsjevikskurke og forherligede polske patrioter.

Men filmene gik godt både i de polske afkroge og i Tyskland, og producenterne følte derfor ingen trang til at ændre stilen og hæve niveauet. Initiativet til en forbedring måtte komme fra filmkunstnerne selv.

Og den kom. Omkring 1930 opstod der i Polen en „avant-garde-bevægelse”, anført af bl.a. to studenter, *Aleksander Ford* og *Wanda Jakubowska*. Ganske vist kæmpede de unge polakker ligesom de franske og russiske eksperimentalfilmfolk med tekniske og formelle problemer, men deres stræben var først og fremmest rettet mod at befri filmene for forløjjet propaganda og virkelighedsforvanskning og nærme dem til den polske virkelighed. At gøre dem realistiske i ordets gode forstand, ligesom *Eisensteins* og *Pudovkins* værker. En af Aleksander Fords første film hed „Tetno polskiego Manchesteru”, en dokumentarisk skildring af arbejdernes tilværelse i Lodz.

I trediveerne indspillede Ford og Jakubowska en halv snes film, men deres lovende virksomhed blev afbrudt af den anden verdenskrig.

„Dway Ludzie Z Szafla” (To mænd med et skab).





Ford producerede reportagefilm omkring krigsbegivenhederne, Jakubowska sendtes til koncentrationslejren i Ravensbrück.

Den anden verdenskrig sønderflængede Polen. Et bombehærgat Warszawa, forladte landsbyer. Af biograferne var kun 120 tilbage — ikke flere end Stockholm har i dag!

Med forbløffende hurtighed begyndte man at genopbygge den nu nationaliserede filmindustri. Man måtte næsten begynde helt forfra. Unge mennesker skulle uddannes på en filmhøjskole — heldigvis var der filmveteraner, der kunne fungere som professorer, bl. a. Ford.

Medens der blev bygget normalfilmbiografer over hele landet, måtte man nøjes med ambulantly forevisning af smalfilm. Produktionen henlagdes hovedsagelig til Lodz, der lykkeligvis havde undgået de voldsomere bombeangreb. Der blev bygget førsteklasses atelierer med sovjetisk hjælp. Den første spillefilm efter krigen kom i 1947, den handlede om okkupationstiden og hed „Forbudte sange“. Instruktøren *Leonard Buczkowski* var en af veteranerne, han var 47 år gammel.

Det varede ikke længe, før Polen begyndte at gøre sig gældende på filmfestivalerne i vesten. Og som konkurrent, der måtte regnes med. Fords „Grænsegaden“ fik førsteprisen i Venedig 1948, og Jakubowskas „Den sidste Etape“ — en skildring i autentisk milieu af erfaringer fra koncentrationslejren — fik Grand Prix i Marienbad samme år og den internationale fredspris i 1950. Følgende år prisbelønnedes Fords „Warszawa — den ubesejrede død“ i Karlovy Vary, hvor også hans „Chopins ungdom“ modtog en præmie, og 1954 belønnedes hans „De farlige år“ forskellige steder, bl.a. med instruktørpræmien i Cannes.

Også andre instruktører sejrede internationalt: *Kawalerowicz* med „Pod gwiazda frygijska“ (Under den frygiske stjerne, præmie i Karlovy Vary 1954), *Munk* med „Blekitny Krzyz“ (Mændene med det blå kors, præmie i Venedig 1955) og *Andrzej Wajda* med „Kanal“ („De 63 dage“, premieret i Cannes).

Det interessanteste i vore dages film-Polen er utvivlsomt eksperimentalfilmene. Eksperimenterne opmuntres af staten. Flere steder rundt omkring i landet findes filmklubber. De er ikke af samme karakter som de svenske filmstudiekredse, men består af unge mennesker, der selv vil optage film.

De låner af staten enkle kameraer og 8 mm smalfilm. Så skriver de manuskript, spiller, instruerer, klipper og sætter musik til selv. Resultaterne vises ved store konkurrencer. De bedste begyndere får lov at låne bedre kame-

raer og 16mm film. Til sidst får de højmoderne apparater, et atelier og 35 mm film. Det er mesterklassen. De talenter, der når hertil, har en stor chance for at blive ansat inden for filmindustrien og komme til at optage spillefilm.

For at give et indtryk af denne brogede produktion kan man nævne de to unge kunstnere *Walerian Borowczyk* og *Jan Lenica*. De skabte i 1957—58 tre eksperimentalfilm, der vakte stor interesse. Den første — „Der var engang“ — handler om en underlig skabning, hverken pattedyr, fugl eller menneske, der ikke er tilfreds med tilværelsen og sig selv, og som stadig antager nye former, den ene vanvittigere end den anden. Filmen blev improviseret på et trickfilmbord med brogede papirstykker, avisudklip, prospektkort m.m. som materiale.

„Den belønnede følelse“ fortæller om en trommesalsmaler i en vittig montage af billeder, han har malet i sin fritid. En meget morsom „kunstfilm“.

Den tredje er den alvorlige „Dom“, som er en montage af gamle filmklip, kolorerede postkort, familiefotografier og indspillede trickscener, billeder, der tilsyneladende mangler sammenhæng, men i virkeligheden på symbolsk måde skildrer Polens kamp for sine kulturværdier. Flere fortolkninger er mulige.

Eksperimentalfilmene kan være abstrakt leg med farver, som den unge kunstner *Andrzej Paulowski*s „Kineformer“. Eller stærkt gribe-nde, personlig montage af avisudklip som for eks. *Tadeusz Makarczynskis* „Livet er skønt“, en ironisk titel på en skildring af den hemmelige skræk, som alle mennesker kender i atombombens tidsalder.

Men de kan også være små, „realistiske“ film med symbolsk indhold som den berømte „To mænd med et skab“. Den blev lavet af studenterne ved filmhøjskolen; de spillede selv rollerne. I *Chaplin*-stil. Aldeles udmærket.

Man ser ud over en sandstrand og et hav. Langt ude kommer en lys prik til syne. Man tror først, det er en båd, men så viser det sig at være to lidet Afrodite-lignende vagabonder, der stiger op af havet slæbende på et kæmpe-mæssigt klædeskab.

De begiver sig ud i byen. Men ingen vil vide af dem — hverken sporvognskonduktørerne, restaurationsværterne, hotelportiererne eller de kønne piger — på grund af skabet, som de ikke vil skille sig af med, men slæber med overalt.

Til sidst ser de ingen anden udvej end at vende tilbage til havet med skabet. Et symbol på idealistens hårde vilkår, her i livet: han går hellere under end svigter sin elskede idé.

## Filmhistoriska Samlingarna fylder 25



I oktober 1933 oprettedes „Svenska Filmsamfundet“ — og hermed lagdes grundstenen til den bygning, der hedder „Filmhistoriska Samlingarna“. Fra „Svenska Filmsamfundet“'s konstituerende møde stod det på programmet at skabe et filmmuseum og -arkiv, og man gik hurtigt i gang med at indsamle materiale.

Det Danske Filmmuseum har et særlig varmt forhold til kollegaen i Stockholm, og det er derfor naturligt, at vi stiller blandt jubilæumsgratulanterne. Der går næppe en dag, uden at vi er i kontakt med „Filmhistoriska Samlingarna“. F. eks. må vi meget hyppigt appellere til vor svenske broderinstitution, når det gælder sjældne *stills* — „Filmhistoriska Samlingarna“ har en af de største samlinger af filmbilleder i verden (den største?) og hjælper os altid, når det kniber. Museet ejer op imod 400,000 billeder.

At „Filmhistoriska Samlingarna“ har nået den position, de indtager i dag, skyldes ikke mindst deres leder, *Einar Lauritzen*, som utrætteligt har kæmpet for Museet — uden altid at opnå den påskønnelse hos den svenske stat, som arbejdets betydning berettiger ham til.

Einar Lauritzen er en stor filmentusiast og en meget fin kender, måske især af den amerikanske film (i „Kosmorama“'s 5. nummer skrev han om *Preston Sturges*), og man bliver ofte lammet af mindreværdskomplekser, når man ser film sammen med ham og hører hans kommentarer. Han besidder en formidabel hukommelse, kender navnene på de mindste billedskuespillere og ser næsten alle film, der bliver udsendt. Hans blik for kopifejl er usædvanlig skarpt, og imponerende metodisk går han til værks, når han skal jugere en kopi og overføre dommen til et kartotekskort.

„Onkel Einar“ — som vi altid overdrevent familiære danskere tillader os at kalde ham — er et elskeligt menneske og en perfekt museumsmand, og vi benytter jubilæumslejligheden til at ønske for ham, at de svenske bevilligende myndigheder vil være mere generøse i fremtiden, når det gælder den vigtige kulturindsats, der ydes af ham og „Filmhistoriska Samlingarna“.

Det Danske Filmmuseum.

## Læserbreve

En dagbog er noget så personligt, at den ikke altid bør offentliggøres. Måske kun i uddrag. Når *Erik Ulrichsen* i septemhernummeret af „Kosmorama“ taler arrogant om „vestens non-figurative kunst“ under ét, på baggrund af Venedig-biennalen, må man huske, at han gør det i dagbogsform. Der er ikke tale om overfladiskhed. Hans påstand, at billedkunsten i dag står fjernere „det menneskelige“ end filmen, må stå for hvad den er.

Er filmen og billedkunsten så langt fra hinanden? Det drejer sig om at se. Filmkunsten og billedkunsten repræsenterer begge en fintmærkende visualitet; filmen har et publikum, billedkunsten derimod ikke. Filmene kunne blive et naturligt udtryk for en visuel kultur, ikke blot hos nogle få, — kunne give Klee hans folk. Måske kritikken kunne udrutte noget mere positivt end blot at tale om „brugte præservativer“.

Troels Andersen.

Jeg talte ikke om vestens non-figurative kunst under ét, men kun om den non-figurative kunst, der var at se på biennalen. Udtrykket „brugte præservativer“ stammer — som det blev angivet — fra den interessante engelske kunstkritiker John Bergers artikel om biennalen i „New Statesman“; jeg gav mig ikke ud for at være kunstekspert i de bevidst provokerende

linier, der har provokeret *Troels Andersen*, syntes blot, at det måtte være mig tilladt at erklære mig enig med en ekspert — og bruge denne enighed til at give min glæde ved mange af filmfestivalens arbejder perspektiv. At sørge for, at en ny Klee ikke behøver at sige „Uns trägt kein Volk“, må være kunstkritikkens opgave i langt højere grad end min. E.U.

I tilknytning til meddelelsen under „Nye billeder“ i sidste nummer af „Kosmorama“ om *Helmut Käutners* forskellige filmplaner, skal jeg oplyse, at jeg påtænker at iscenesætte „Eventyr på Fodrejsen“ med *Curd Jürgens*, *Brigitte Bardot*, *Lemmy* og *Greta Garbo* i hovedrollerne efter et manuskript af *Poul Henningsen* og *Brasendorf*. Det er dog muligt, at der vil blive foretaget ændringer i både det ene og det andet før optagelserne begynder.

Anders Bodelsen,  
stud. polit.

Det ville være synd og skam, om det blev nødvendigt at indgå kompromiser.

Red.

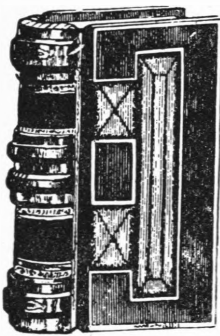
Kan det tillades et menigt medlem af Filmmuseet at fremkomme med et par betragtninger i anledning af herr *Mogens Brandts* og herr red. *Ulrichsens* „Debat“! Jeg vover ikke at regne mig som norm for Filmmuseets kyndige medlemmer, jeg ønsker blot at give min fulde tilslutning til herr *Mogens Brandts* ord

gående ud på at „Kosmorama“ med fuld ret kan betragtes som langhåret, og overgås i den henseende kun af de programmer, som udleveres før hver forevisning. Med enkelte undtagelser.

Herr red. Ulrichsens afsluttende bemærkning, „at vi med nogen monterhed har modtaget meddelelsen om, at Mogens Brandt hører til de intellektuelle“, virker temmelig uheldig og burde være udeladt, da dette selvgode „vi“ meget let får læseren til at tænke sit om herr red. Ulrichsen og Co.

Med hilsen

Per Engbolm.



## Filmgrafologisk

René Briot: „Robert Bresson“, 7<sup>e</sup> art.  
Les Éditions du Cerf, Paris 1957.

Hovedtesen i René Briots lille stilistiske studie over Robert Bressons fire film („Les Anges du Péché“, „Les Dames du Bois de Boulogne“, „Journal d'un Curé de Campagne“ og „Un Condamné à Mort s'Est Echappé“) er denne: Bresson er en af de meget få filminstruktører, som gennem filmens sprog udtrykker sig i sin egen *écriture* — den nærmeste dækkende oversættelse må være den bogstavelige: *håndskrift*. Beviset for tesens rigtighed søges ført gennem en indkredsning af nøglebegrebet *l'écriture*. Til en begyndelse understreges det, hvad det *ikke* dækker: det er ikke de genkendelige, tilbagevendende manerer i selve måden at lave film på, som hos flertallet af instruktører går for at være deres stil. (Eksempler for anmelderens regning: *Duvivier*-stilen, *Hitchcock*-stilen). Skriften er noget mere organisk end visse motiviske og fortælletekniske særkender. Den er ikke bare en valgt ydre form for et givet indhold, den er på en gang ydre funktion og indre nødvendighed. „*Il ne peint, ni ne décrit, mais signifie*“, for at citere bogen gallsk-tilspidsede formulering.

Og hvad er det så der iflg. Briot udmærker Bressons „skrift“? Dens særart er først og fremmest bestemt af, at det aldrig er et ydre, altid et indre drama den omslutter. Bresson retter sin opmærksomhed alene mod en handlings psykologiske, aldrig mod dens dramatiske forløb. Derfor kan temaerne i hans film defineres udtømmende med enkle, næsten asketiske formler: i „Les Anges“ en kvindes omvendelse ved en anden kvinde, i „Les Dames“ en kvindes hævn, i „Journal“ en ung præsts lidelseshistorie, i „Un Condamné“ en fanges psykiske udholdenhed. I denne te-

matiske enkelhed og koncentration omkring det indre forløb finder Briot et nært og direkte slægtskab med den franske klassicisme, først og fremmest med *Racine*. Filmkunstneren når i sit sprog den samme simple storhed, som digteren nåede i sit.

I den filmiske praksis fører temaets rensende enkelhed til en absolut fornægtelse af det Briot kalder „*la rhétorique cinématographique*“, hvormed han mener enhver form for facilit anvendelse af de filmiske virkemidler, klipning, lydmontage, belysning etc. Naturligvis både kender og bruger Bresson disse udtryksmidler. Men han bruger dem aldrig for at dramatisere en situation eller for at føre den ydre handling videre, han griber kun til dem, hvis de kan føre noget til forståelsen af hvad der foregår på det indre sjælelige plan. Kan de ikke det, lader han det „nøgne“ filmbillede (naturligvis i sort-hvidt) tale enkelt og ligetil for sig selv. Dette giver hans film en afspændt „udramatisk“ rytme, som den uopmærksomme vil kalde tung og langsom, men som i virkeligheden er fuld af ekspressiv spænding.

Til denne filmiske askese svarer også en nedstemt spillestil, der — som Bresson selv har påpeget det — udelukker egentlig dramatisk ageren. Hos Bresson *spiller* skuespillerne ikke deres replikker, de *siger* dem, *reciterer* dem. Det kommer sig af, at dialogen for Bresson hverken er meddelelse eller befordring af konflikten, men derimod et kontrapunktisk akkompagnement til de psykiske forløb i billederne. Derfor er det kun naturligt, at Bresson foretrækker at arbejde med ikke-professionelle *interprètes* i sine film. Det er ikke, at de professionelle skuespillere spiller dårligt der er ham på tværs, men overhovedet at de spiller. Han præciserer selv sit syn på skuespilleren sådan: „Selve hans talent forhindrer ham i at give mig det jeg har brug for.“

Til disse summariske hovedtræk af Bresson-stilen følger Briot andre oplysende iagttagelser. Han peger således på, hvordan temagtagelser er med til at bringe orden, balance og fasthed i Bresson-filmens struktur, og han påviser med hvilken omhu menneskene og deres ting på en gang stiliseres og konkretiseres, gøres stoflige i dem. Her er ingen nem kostume-, dekorations- og rekvisitekspressionisme som i den germanske udtryksfilm, der jo også udspringer på sjæleplanet. Det mest slående eksempel på denne særlige Bresson'ske „materialisme“ er den minutiøse, teknisk-analytiske skildring af, hvordan fangen skaffer sig friheden i „Un Condamné“, hvordan han sliber spiseskeen skarp, hvordan han med den snitter et bræt ud af celledøren, hvordan han fremstiller et bæredygtigt tov af sengefjedrene o.s.v.

Ud af René Briots formalanalyse træder som det bestemmende træk i Bressons kunstnerkarakter hans intelligensbetonede evne til at beherske sin stil ved at holde sig på afstand af sit stof. Igen er „Un Condamné“ det mest illustrerende eksempel. I dens tema, en fanges fantastiske flugt, er der jo stof til en film af ordinær „spænding“ i lighed med andre besættelsesfilm. Men Bresson har med vilje tømt filmen for denne vulgære slagge, så kun den lutrede renhed er tilbage. Hvordan er det sket? Først og fremmest ved at lade filmen fremtræde som hovedpersonens egne nøgterne beretning i *grammatisk datid* om forberedelserne til flugten. I denne afstandsforneemmelse har man vel lov til at se et særligt fransk-klassisk, antiromantisk træk, jvf. den ovenfor omtalte sammen-

ligning med Racine, som bliver særlig talende på denne baggrund. Men er Bresson tilstrækkelig forklaret dermed? Vil en analyse af motiverne, specielt de religiøse, hos ham føre til et lignende eller et modsat resultat? Spørgsmålet er væsentligt, men det ligger uden for rammerne af Briots studie at besvare det. Der ventes derfor stadig på bogen om Robert Bresson.

Werner Pedersen.



VIST AF INSTITUT FRANÇAIS:

## En anden realisme

## Velkommen igen!

„Filmen 1958. Svenska Filmsamfundets Arsboek“. Gebers. Stockholm 1958.

Mon svenskerne er klar over, hvor ofte vi herneude må ty til „Svenska Filmsamfundet“s årbøger? De fire første bærer årstallene 1934, 1935—36, 1937—38 og 1944 — det er altså 14 år siden, den sidste kom. Velkommen til den femte, som bringer en prægtig liste over alle de film, der blev sendt ud i Sverige i 1957. På listen er mange film, der også burde være sendt ud herhjemme: „La città di defende“, „The Strange One“, „Det sjunde inseget“, „En djungelsaga“, „The Catered Affair“, „The Wrong Man“, „Friendly Persuasion“, „Celui qui doit mourir“, „Salt of the Earth“, „Giant“, „Les Girls“, „Nattens lys“, „Oklahoma“, „The Killing“, „12 Angry Men“ o.a. Men der er jo intet nyt i, at Sverige hurtigere får de interessante film — og flere af dem.

„Filmen 1958“, der er redigeret af *Lasse Bergström*, *Gunnar Oldin* og *Jurgen Schildt*, bringer også artikelstof. *Bengt Idestam-Almquist* møder med en lynhurtig, optimistisk gennemgang af de sidste 14 års film: „Filmvännen känner ingen oro“, *Jurgen Schildt* med en velskrevet og kritisk artikel om den nye Hollywood-realisme, direktør *Einar Lauritzen* med en meget koncis oversigt over „Filmhistoriska Samlingarna“'s indsats i de første 25 år, *Mauritz Edström* med et velorienteret, men ukritisk *Fellini*-portræt, *Bertil Lauritzen* med en *Sucksdorff*-artikel, der side 103 kan give den ukyndige det indtryk, at det er „Det store åventyret“, der refereres, skønt det er „Människor i stad“, og *Ake Bengtsson* med en for kort artikel om *Robert Bresson* (mærkeligt nok har denne den største af de analyserede instruktører fået mindst plads).

I de svenske kritikers afstemning om 1957's bedste film i Sverige sejrede blandt de svenske film „Det sjunde inseget“ og blandt de udenlandske „12 Angry Men“. Betydningligt er det at se, at der er nogle svenske anmeldere, der sætter „Smultronstället“ højere end „Det sjunde inseget“.

Et afsnit af „Filmen 1958“ hedder „Fritt ur hjärter“; her får en række filmfolk luft for irritation. *Carl Anders Dymling* bemærker især ironiserende over, at staten støtter fjernsynet, men brandskatter filmen, *Bergman*- fotografen *Gunnar Fischer* gør meget rigtigt opmærksom på, at de nye formater ikke er af større æstetisk interesse, og *Lars Krantz* og *Peter Weiss* raser over censuren.

På kort plads siges der meget i „Filmen 1958“. *So ein Ding müssen wir auch haben* . . .

Eric Ulrichsen.

UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ÉCHAPPE. Prod.: S.N.E. Gaymont-Nouvelle Edition de Films 1956. Instr.: Robert Bresson. Manus: Robert Bresson efter André Devignys virkelighedsberetning. Foto: L. H. Burel. Musik: Mozart. Medv.: François Leterrier, Charles Leclainche, Maurice Beerblock, Roland Monod, Jacques Ertaud, Jean-Paul Delhumeau, Roger Treberne, Jean-Philippe Delamare, Jacques Oerlemans, Klaus Detlef Grevenhorst, Leonhard Schmidt.

Populært — og endog blandt nogle filmanmeldere — anvendes ordet realisme fortrinnsvis om film, der koncentrerer sig om det brutale i vor verden, og som gør det ved hjælp af de velkendte „stærke“ klippings-effekter og scener med fysisk voldsomhed. Men kritikeren må ofte finde denne „realisme“ suspekt. Dels betjener den sig ofte af et fladtrådt billedsprog, dels er brutaliteten der hyppigt for at dække over, at in-struktøren ikke har så meget på hjerte. Især må den kritikere, der kender *Robert Bressons* værker, finde den populære opfattelse af, hvad der er filmrealistisk, fejlagtig. Og af Bressons fire værker er „Un Condamné à Mort s'est échappé“ den, der mest underminerer „gå på og slå hårdt-realismen“.

Virkeligheden er ellers brutal nok for den unge franske officer, der i 1943 bliver arresteret af Gestapo i Lyon og anbragt i en enecelle i Fort Montluc-fængslet (i en overført betydning af ordene lever også præsten i „Journal“ i en enecelle, idet det næsten aldrig lykkes ham at komme i kontakt med omverdenen). Officeren bliver mishandlet, og i en række billeder ser man ham med blodstrimer over ansigtet, men disse billeder virker ikke chokeffektfulde. Brutaliteterne finder gang på gang sted uden for billedfeltet, og de er slet ikke det væsentlige i filmen. Den modbydelige fængselsatmosfære gives subjektivt, således at man kun erfarer, hvad det er muligt for fangen at erfare. Bankesignaler og i det hele taget lyde af alle slags bliver ladet med betydning. Tyskerne ser man meget lidt til; med kold foragt undlader Bresson at interessere sig for dem; de er mere faktorer, kræfter, maskiner end mennesker.

Den unge fange beslutter sig hurtigt til at forsøge at flygte. Med meget stor omhu og detaljrighed skildres det, hvordan han praktisk går til værks, men der er ikke tale om en blot saglig dokumentarisme — det er næppe for meget sagt, at selv det mindste udslag af fangens tålmodige snille er handling i Guds nærhed. Fangen beder, og også en medfange, der er præst, nærmer ham til Gud. Men der vendes op og ned på vore sædvanlige begreber om stort og småt i denne ekstraordinære film, og det skulle ikke undre mig, om Bresson mener, at fangen er nærmere Gud,

når han sammenfletter et af sine tove af ståltråd fra madrassen og iturevet tøj, end når han beder mest intenst. Et fingerpeg om den tilsigtede „perspektivforskydning“ giver de scener, i hvilke fangerne tømmer deres skraldespande: det foregår til Mozart-akkompagnement. Hvorfor? Ja, det er den anden realismes paradoks, som man kan beskrive og måske forstå intuitivt, men næppe analysere på den sædvanlige måde.

Det ydre liv og det indre bliver et. Fangeren bliver nu og da modløs — og standser sine flugtforberedelser. Men han vender tilbage til arbejdet med hænderne, og hvert lille resultat bliver en fortrøstningsfuld bøn — Gud er usynligt til stede i menneskeåndens udholdenhed. En dag får fangeren at vide af apparaturet, at han er dømt til døden. Han kaster sig på sit leje og græder, for filmen handler ikke om den pokerfacede heroisme, men om noget større: den menneskeligt-guddommelige sejhed over al forstand og hinsides alle fysiske reaktioner.

Dommen betyder, at han inden længe må flygte, og ved den fælles vaskekumme mumler han til medfangerne derom, men foreløbig er han lammet. Tro og tvivl er forbundne, komplementære. Nu sker der det overraskende, at en 16-årig dreng i resterne af en tysk uniform pludselig bliver anbragt i hans celle (man ved aldrig, hvad der sker i dette fængsel, pludselig bliver (formodentlig) en fange skudt, pludselig begynder en anden at klage sig — bliver han torteret?). Officeren — Fontaine — får at vide, at drengen hedder Jost. Kan Fontaine stole på ham? Langsomt — forholdet kan minde lidt om forholdet mellem Robinson og Fredag i *Bunuels* film — forvandles mistænksomhed til fællesskabsfølelse. De beslutter at flygte sammen. Og det lykkes — at det ville lykkes, vidste vi allerede fra titlen, og filmen er ikke et drama, der skal holde os i konstant spænding, men først og fremmest en undersøgelse af, hvilke åndelige betingelser, der gjorde alt dette passerende muligt. Som tidligere omtalt i „Kosmoramá“, er filmen baseret på *André Devignys* redegørelse for sin virkelige flugt i „Le Figaro Littéraire“. Alligevel er flugten spændende. Men spændingen når helt op på et metafysisk plan: Er der en god vilje i universet? *Chesterton* — en anden berømt katolik — ville sikkert have hævdet, har måske endda et eller andet sted hævdet, at vi altid stiller dette spørgsmål, når vi er spændt i den slags situationer, selv når vi ser banale knaldfilm. Så vidt jeg kan se, bliver spørgsmålet direkte stillet i Bressons film. I hvert fald får svaret Mozart-akkompagnement, da de to står sammen på jorden uden for murene. Og de går. Filmen er forbi.

Men tilskueren er ikke færdig med den. Det er sikkert og vist, at den — som de fleste usædvanlige film — er symbolsk uden at bruge symboler, men er dens kristendom for håndfast behandlet i det foregående? Man må se den endnu en gang. Men man har ikke hørt om, at der er nogen herhjemme, der tænker på at importere den, og til foresvisningen for „Institut Français“-medlemmerne vrimlede det just ikke med journalister og filmeksperter, der var ivrige efter at gøre propaganda for den. Skønt det er deres pligt at gøre det.

Er den god eller fremragende? Det umiddelbare indtryk er, at den ikke virker på højde med Bressons tidligere værker, måske bl.a. fordi Bressons stil ikke mere kan virke så overraskende som tidligere.

Men er der ikke bedre argumenter at fremføre? Det synes mig ikke, at Bresson har løst det tidsproblem, filmen stiller, helt tilfredsstillende. Fængselslivets blanding af monotoni og kafkask uberegnelighed er formelt glimrende dækket bl.a. af den monotone brug af halv nære indstillinger og den gang på gang overraskende brug af lyden. Men jonglerer Bresson ikke alt for flot med tiden? Måske stiller Bresson os bevidst uden for tiden ved at skifte så overlegent mellem den realistiske tid og den komprimerede tid, men der forekommer mig at være noget i stoffet, som er i modstrid hermed. Men får f.eks. ikke et tilstrækkeligt stærkt indtryk af, hvilken uendelig tålmodighed flere af Fontaines anstrengelser må have kostet.

En meget stærk følelse synes Bresson mig ikke i denne film at overføre til tilskueren. Det er dristigt af ham at dæmpe og afdramatisere i det omfang, han gør det, og man har at være han taknemmelig for, at hans film er komplet fri for tricks (jeg mener ikke tekniske tricks, men intriguetricks), og *forholdet* mellem Fontaine og Jost er ypperligt skildret. Men går Bresson ikke for vidt, når han indskrænker sig til at fortælle om Jost, hvad Fontaine i virkeligheden ville få ud af ham? Man kan hævde, at noget andet ville være at bryde filmens disciplin (vi erfarer jo kun, hvad Fontaine ville erfare), men står Bresson ikke i øjeblikket i fare for at ofre for meget på sin formelle disciplin, sin stils, alter? Der er intet før og intet efter i „Un Condamné“ — ville ikke et før og et efter kunne have givet os rigere, mere emotionel menneskeskildring uden alvorlig formel forringelse? — Shakespeare er nu en gang større en Racine. *Hele* portrætter er Jost og Fontaine i hvert fald ikke, og helt levende bliver de ikke, hvor interessante end Bressons filmskuespilidealer er.

Måske har jeg uret i disse forbehold. Vigtigt er det under alle omstændigheder at få filmen frem herhjemme.

Wladimir Winde.

François Leterrier i „Un Condamné à Mort s'est Echappé“.



## KOSMORAMAS blå BOG

**BIENERT, WILHELM OG SARA B.** (f. Levi), (*Willy Maertens* og *Ida Ebre* i *Käutners „Galskabens vej“* 1946). Ty. ægtepar, begge født omk. 1880—85, begge døde ca. 1935. Indehavere af en glarmester- og ramme-forretning i Berlin, der sikrer dem en solid småborgerlighed, repræsenteret bl.a. af et beskedent sommersted i storbyens udkant og af tidens folkevogn, en Opel Olympia årg. 1933, overtaget brugt efter en „entartet“ komponist. Til den ydre soliditet svarer en indre stilstand i det mangeårige ægteskab, som er uden egentlige storme, men også uden følelsesmæssigt sammenhold — tilsyneladende da. Afstanden i hverdagen mellem ægtefællerne camoufleres af halvkosmiske småskænderier, hvor han i reglen giver godmodigt efter for hendes uomtvistelige myndighed. Alligevel er der i de sidste år kommet et nyt moment af foruroligelse ind i forholdet mellem dem, en foruroligelse som han er offer for uden at ville erkende det for sig selv og hende, men som hun forstår kun altfor vel: Han, småborgeren, hvis moral altid er „de



andres“, er ikke fri for at være påvirket af det almindelige syn på hendes race, som de nye magthavere har gennemtruffet. Om en politisk begrundet opportunisme er der aldrig tale, „kun“ om en viljeløs svigthed som et resultat af manglende mod og tilbøjelighed til at tage selvstændige risikable standpunkter. I denne nervøse situation bevarer hun sin styrke og myndighed: Hun ser smerteligt klart hans svaghed, men hun dømmes ham ikke — tilbyder ham tværtimod friheden netop i det øjeblik, da pogrambøllernes stenkast splintrer butiksruden med hans navn. Men — da det kommer til stykket tager W.B. ikke mod det tilbud, som han inderst inde både har ønsket og frygtet. Stillet over for nedrighedens afsindige konsekvens bliver det livslange fællesskab med Sara atter levende for ham. Deres sidste tur i mørket med Opelen ud til sommerhuset er udadt en tragisk nødvendig flugt. Indadtil er den en bekendelse og besøgning. Wilhelm og Sara Bienert har aldrig været hinanden nærmere end i denne nat, som tvinger dem i den frivillige gasdød sammen.

**BIRGITTA-CAROLINA** (alias *Doris Svedlund* i *Ingmar Bergmans „Fængelse“* 1949). Sv. pigebar, født 1932, død 1949. Ansat som ekspeditrice i EPA-forret-

ning i Stockholm, men driver desuden det gamle erhverv fra bopælen på Väster Långgatan i Gamla Stan. Hvorfor denne dubiøse dobbelttilværelse? B.-C. kan sikkert ikke selv give nogen gyldig forklaring — og der gives næppe heller nogen anden, end at hun er en af livets ulykkesfugle, begavet med et særligt talent for lidelsen. Ganske vist kan vi datere hendes



vanskæbnes begyndelse til hendes møde med den brutale og ansvarsløse Peter, postkontorist og soudenør, der dræber deres af ham uønskede barn og dermed fremkalder den traumatiske neurose, der lægger B.-C. værgeløst åben for dette elendige livs ubarmhertigste prøvelser. Men i hendes færdige livsmønstre er Peter blot en tilfældig fuldbryder af en djævelsk hensigt. Det er derfor også kun konsekvent, at den vej ud, der synes at åbne sig for hende hos den forkrampede 40-tals-forfatter Thomas, hurtigt viser sig at være en blindgyde, hvor hendes livs og lidelsers endemål venter hende: den selvvalgte død. At søge kæden af ydre årsager bag B.-C.s undergang lader sig naturligvis gøre, men er dybest set uden mening, for tilbage vil altid stå det sidste store ubesvarede spørgsmål: Hvorfor? Birgitta-Carolina er dette kvalfulde spørgsmål.

**BOM, FABIAN** (alias *Nils Poppe* i „Bom-filmene“). Sv. stationsforstander, soldat, auktionsholder, toldkontrollør, borgmester m.m. Alder 40—45. Hjemsted: de byer Trämåla, Himmelsta, Lilleby-Bomby — eller et hvilket som helst andet svensk *sambälle* af i dag. Har når det behøves en tvillingbror, der optræder som cirkusklovner under navnet Dum-Bom. F.B.s menneskelige og sociale egenart kan sammenfattes i eet begreb: *pligtfølelsen*. Han ejer denne storattede egen-skab i et sådant farceagtigt overmål, at man virkelig kan tale om „for meget af det gode“. Pligttrøskaben kombineret med en tilsvarende portion stædighed giver ham en sådan fremfusende handlekraft, at han f.eks. som borgmester uden mindste besvær kan omskabe Lilleby til Bomby i sit eget firkantede billede — ja, der kan oven i købet blive noget næsten heroisk over

hans udholdenhed, f.eks. når han som soldat bliver på sin post til han bogstaveligt står i mudder til hårtoppen. Folk uden fantasi vil formentlig kalde F.B. retlinet, mens andre med mere sans for livets charmerende kruseduller vil foretrække ordet ensopret. — Begge parter har forsåvidt ret — men begge vil være tilbøjelige til at glemme, at der dog er mere i mønsterborgeren F.B.



end en nåde- og fantasiløs bureaukrat. Det viser sig gang på gang, at han, det altfor velordnede samfunds altfor nidkære stempeltjener, trods alt er modtagelig for selve livets belæring. Og hvad menes der vel her med livet andet end — kærligheden, kvinden. Lad hende hedde Agnes eller Lena eller Kerstin eller Camilla eller hvadsombest — det er underordnet over for den kendsgerning, at selv en pindsvinstilling som F.B. må falde for hende. Det kan tage lang tid, og det kan ske mod hans næstnæste vilje, men det sker. Og just gennem denne revne i panseret lyder det altforsonende menneskelige forsvar for F.B. som samtidssatirisk monstrum.

**CALIGARI** (alias *Werner Krauss* i „Dr. Caligaris Kabinet“ 1919). Ty. gøgler, kaldet *Dr. C.* Rejser omkring på markeder etc., hvor han, ekspressivt formummet i slængkappe, høj hat og store briller, fremviser søvngængerens Cesare i en opretstående kiste i sit „kabinet“ og lader ham besvare spørgsmål om fremtiden fra tilskuerne. I C.s triumferende beherskelse af Cesare lurer en farlighed af rent hypnotisk karakter. Gøglerens psykiske magt over mediet er så absolut, at dette helt er berøvet sin egen vilje, i påkommende tilfælde et lydigt redskab for bestialske forbrydelser — og et redskab som Dr. C. ikke viger tilbage for at bruge. At han ikke gør det åbenlyst siger sig selv, men just det snigende i hans fremfærd fører kun yderligere til den kolde gru, der gemmer sig bag det uskyldige gøgls spraglede facade. Dr. C. falder til sidst på sine gerninger i den lille nordtyske by Holstenwald nær den hollandske grænse. Mens han optræder her med sit nummer, myrdes først en embedsmand, så en ung student Allan (efter at være blevet spået en hurtig død af Cesare), mens en ung pige Jane bortføres, alt på mystisk vis. Bortførelsen bliver C.s skæbne: Jane genkender Cesare som „forbryderen“, og hendes kæreste og Allans ven, studenten Francis

afslører, at C. har en livløs dukke i Cesares skikkelse, der kan tage dennes plads i kisten, når somnambulisten er ude i sin herres forbryderiske ærender. Retfærdigheden indhenter altså Dr. C. Men — maredidets dæmon er ikke dermed udryddet, thi — som det viser sig — Dr. C. eksisterer ikke på eet, men på to planer. Han er ikke blot en infam trolldmand, han er også — en elskelig og vennesæl overlæge på et sindsygehospital. Denne hans dobbeltlivværelse har en såre enkel forklaring: gøgleren Dr. C. (og somnambulisten og Jane o.s.v.) er kun projektioner af virkeligheden i et sygt menneskes sind. Caligari-affæren udspringer af Francis' sidsygepatientens Francis' fantasi med læger og medpatienter som agerend. Er det altså end gruelt hvad der sker, gøglet er dog hele tiden under psykiatriens fulde og betryggende kontrol. Hvilket turde være den opløftende morale af denne Dr. C.s eksistens. På papiret findes der imidlertid en anden Dr. C., som bare aldrig næde at træde ud i filmens



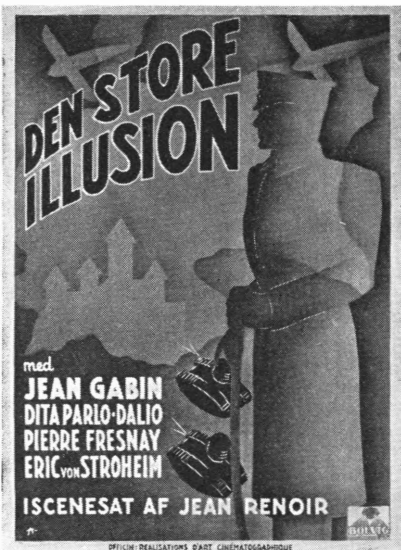
skyggeliv. Denne anden, oprindelige Dr. C. eksisterer også på to planer, men det ene er ikke mere virkeligt end det andet. Dr. C. er nemlig her virkelig identisk med lægen, som nu er en farlig og fantastisk eksperimentator, der med en søvngængerpatient som forsøgsredskab hensynsløst prøver og udnytter sin psykiske magt. Med andre ord: Det dæmoniske har her taget magten fra den kontrollerende fornuft. Hvilket turde være en ganske anden og nedslående pointe i en helt anden Caligari-historie.

## Fra Filmmuseets plakatsamling

Som omtalt i sidste nummer blev *Jean Renoirs* „Den store Illusion“ (1937) udvalgt til en af verdens 12 bedste film ved afstemningen i forbindelse med Bruxelles-udstillingen, og i øjeblikket er filmen en meget stor succes i Paris. Her er den plakat, der blev tegnet til den danske premiere i november 1937.

## NOTER

Novemhernummeret af „Cahiers du Cinéma“ indeholder bl. a. et interview med *Nicholas Ray* og en artikel af den tidligere „Sight and Sound“-redaktør *Gavin Lambert* om mere eller mindre bitre erfaringer som filmforfatter i Hollywood — artiklen har været bragt på engelsk i „Film Quarterly“ (den interessante afløser af „Quarterly of Film, Radio and Television“, der i sin tid afløste „Hollywood Quarterly“). I bladets afstemning om de bedste film på repertoire kommer „Den store Illusion“ ind som en flot nummer et.



# Filmindex XXXVII

AF WERNER ZURBUCH

a

## Helmut Käutner

*Født i Düßeldorff den 25. marts 1908. Som kabaretkunstner var han en overgang knyttet til „Die 4 Nachbrieter“. Efter at have virket som manuskriptforfatter iscenesatte han i 1939 sin første film. Han har på teatret iscenesat bl. a. Jean Anouilh's „Colombe“, og han har skrevet flere noveller og sangtekster.*

*Marguerite: 3.* (Marguerite som Hjerteknuser). 1939. I: Theo Lingens. Manus.: Käutner og Axel Eggebrecht efter teaterstykke af Fritz Schweifert. Foto: Hans Schneeberger. Musik: Peter Igelhoff og Paul Hühn. Medv.: Gusti Huber, Hans Holt, Theo Lingens, Hermann Thimig. Prod.: Minerva Tonofilm. Dansk prem.: 31.7. 1940.

*Salonwagen E 417.* 1939. I: Paul Verhoeven. Manus.: Käutner og B. E. Lütthge. Efter ide af Lütthge. Foto: Karl Hasselmann. Musik: Guiseppa Becce. Medv.: Käthe v. Nagy, Curd Jürgens, Maria Nicklisch, Paul Hörbiger. Prod.: Deka-Film.

*Schneider Wibbel.* 1939. I: Viktor de Kowa. Manus.: Käutner og B. E. Lütthge efter teaterstykket af Hans Müller-Schlösser. Foto: Friedl Behn-Grund. Musik: Clemens Schmalstick. Medv.: Erich Ponto, Irene v. Meyendorff, Fita Benkhoff. Prod.: Majestic-Film.

*Kitty und die Weltkonferenz.* 1939. I: Käutner. Manus.: Käutner efter Stefan Donats komedie. Foto: Willy Winterstein. Musik: Michael Jary. Medv.: Hanelore Schroth, Paul Hörbiger, Fritz Odemar, Christian Gollong. Prod.: Terra.

*Frau nach Mass.* (En kone efter ønske). 1940. I.: Käutner. Manus.: Käutner efter stykke af Eberhard Foester. Foto: Walter Pindter. Musik: Norbert Schultze. Medv.: Hans Söhnker, Leny Marenbach, Dorit Kreysler. Prod.: Terra. Dansk prem.: 12. 5. 1941.

*Kleider machen Leute.* 1940. I: Käutner. Manus.: Käutner efter Gottfried Keller. Foto: Ewald Daub. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Heinz Rühmann, Hertha Feiler, Aribert Wäscher, Fritz Odemar. Prod.: Terra.

*Auf Wiedersehen, Franziska.* (På Gensyn, Franziska). 1941. I: Käutner. Manus.: Käutner og Curt Johannes Braun. Foto: Jan Roth. Musik: Michael Jary. Medv.: Marianne Hoppe, Hans Söhnker, Hermann Speelmanns, Rudolf Fernau. Prod.: Terra. Dansk prem.: 2. 3. 1942.

*Anuschka.* (Storbyens Malstrøm). 1942. I: Käutner. Manus.: Axel Eggebrecht og Käutner. Foto: Erich Claunigk. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Hilde Krahl, Siegfried Breuer, Rolf Wanka. Prod.: Bavaria. Dansk prem.: 24. 3. 1943.

*Wir machen Musik.* (Så swinger vi). 1942. I: Käutner. Manus.: Käutner efter motiver af Manfred Rösner og Erich Ebermayer. Foto: Jan Roth. Musik: Peter Igelhoff og Adolf Steimel. Medv.: Ilse Werner, Viktor de Kowa, Edith Oss. Prod.: Terra. Dansk prem.: 19. 2. 1943.

*Romaner in Moll.* (Det gædefulde Smil). 1943. I: Käutner. Manus.: Willy Clever og Käutner efter ide af Willy Clever. Foto: Georg Bruckbauer. Musik: Lothar Brühne og Werner Eisbrenner. Medv.: Marianne Hoppe, Paul Dahlke, Ferdinand Marian, Siegfried Breuer. Prod.: Tobis. Dansk prem.: 4. 10. 1943.

*Große Freiheit Nr. 7.* (La Paloma). 1944. I: Käutner. Manus.: Käutner og Richard Nicolas. Foto: Werner Krien. Musik: Werner Eisbrenner. Medv.: Hans Albers, Ilse Werner, Hans Söhnker, Gustav Knuth. Prod.: Terra. Dansk prem.: 28. 2. 1945.

*Unter den Brücken.* 1944. I: Käutner. Manus.: Ernst Schnabel. Foto: Igor Oberberg. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Winnie Markus, Werner Hinz, Karl John, Alice Treff, Hans Nielsen. Prod.: Camera.

*Film ohne Titel.* (Filmen uden Navn). 1948. I: Rudolf Jugert. Manus.: Käutner, Ellen Fechner og Rudolf Jugert. Kunstnerisk ledelse: Käutner. Foto: Igor Oberberg. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Hildegard Knef, Hans Söhnker, Willy Fritsch, Irene von Meyendorff. Prod.: Camera. Dansk prem.: 23. 5. 1950.

*Der Apfel ist ab.* (Syndefaldet). 1948. I: Käutner. Manus.: Käutner og Bobby Todd efter en komedie af Kurt E. Heyne, Käutner og Bobby Todd. Foto: Igor Oberberg. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Bobby Todd, Joana Maria Gorvin, Bettina Moissi, Irene von Meyendorff. Prod.: Camera. Dansk prem.: 15. 1. 1951.

Indexet fortsættes i næste nummer.

*Käutner under optagelserne af „To Elskende i Paris“ med Horst Buchholz og Romy Schneider.*

