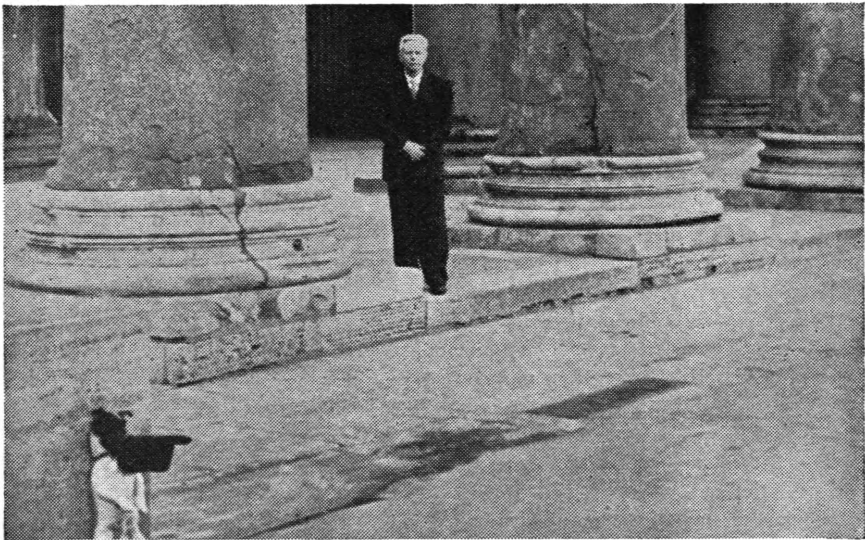


KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

NR. 4 JANUAR 1955



Om kort tid får Aladdin, der hyppigt viser påskønnelsesværdigt initiativ, premiere på Vittorio de Sicas »Umberto D.«, fra hvilken billedet ovenfor er hentet. Inde i bladet skriver Bjørn Rasmussen om filmen og om andre af de Sicas værker. Han fremhæver bl. a. den scene, vort billede giver et glimt fra. Umberto D. (Carlo Battisti) lader sin elskede hund tigge for sig — efter at han ikke selv har kunnet overvinde sig til at bede om almisse.

INDHOLD:

Teater eller biograf?	2
En ny genre (PH-filmen) af Ib Monty	2
Instruktøren Vittorio de Sica af Bjørn Rasmussen	5
Den „kunstige“ filmkunst (Manvell: „The Animated Film“) af Werner Pedersen ...	8
<i>Filmmeldelser:</i>	
„Dannys sidste Kamp“ af Jørgen Stegelmann	9
„Den lille Flygtning“ af Erik Ulrichsen	10
Filmindex IV (Jørgen Roos)	11

TEATER *eller* BIOGRAF

Igen er der røre om Nygadeteatret. Igen er der tabt penge på teatret. Igen ankes der fra filmbranchens side over, at man ikke ombygger teatret til biograf. Direktør *Karmark* udtaler til „Berlingske Aftenavis“: „Helt nøjagtigt kan det ikke siges, hvad folk har imod at komme i teatret, men noget teknisk galt er der, noget, som ikke behøver at gøre sig gældende, hvis lokalet drives som biograf.“

Vi skal ikke blande os i det spil, der altid sættes i gang, når der nævnes noget om en biografbevilling. Vi skal ikke tage stilling til de særinteresser og de personer, der er indblandet i sagen.

Men der er grund til at tale *filmens* sag i denne forbindelse (og det er i det hele taget meget sjældent, at filmen selv får ordet i debatter af denne art). Og der er grund til at se lidt på det principielle.

For det første er det nu således, at der relativt er meget få biografer i København (man sammenligne f. eks. med Stockholm), og at en udvidelse af de københavnske biografers antal sandsynligvis ville gøre repertoiret bedre, især hvis man udvider med premierebiografer, og man kan vanskeligt tænke sig andet end en premierebiograf på Strøget. Repertoiret ville sandsynligvis blive bedre, fordi større konkurrence som regel er kvalitetsfremmende, og fordi udlejerne har vanskeligt ved at få lejlighed til at ansætte de gode film hurtigt, når der er pladsmangel på premierebiograferne. Og i udlandet er man naturligvis ikke alt for glad for, at de gode film må vente relativt længe med at komme frem — de udenlandske distributionsselskaber fristes da til at undlade at sende os det bedste og til at prakke os det næstbedste på. Og jo flere premierebiografer vi har, des større chance har vi for at få de af

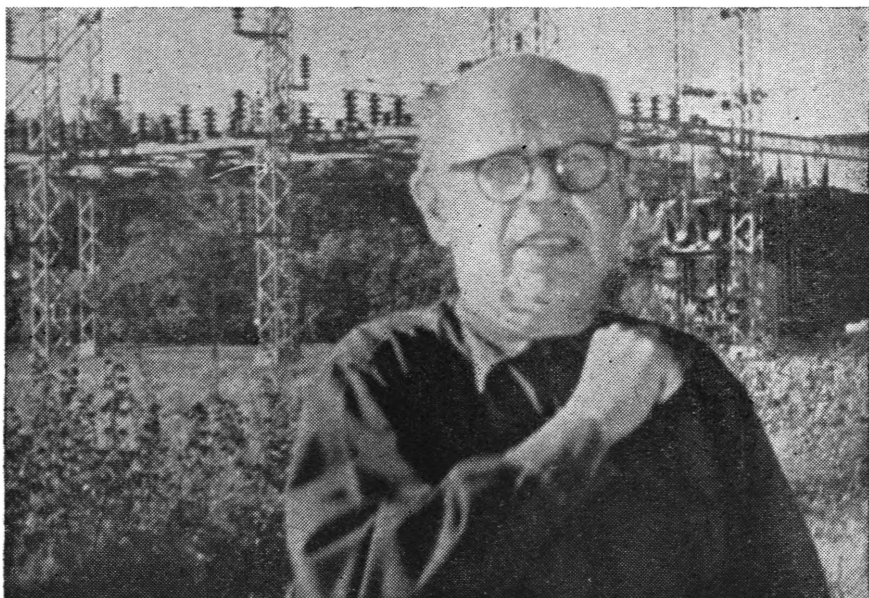
de udenlandske film, der er værdifulde på en upopulær måde, hertil — der vil måske ligefrem blive tale om, at vi får en biograf på niveau med „Academy“ i London, hvis vi får nogle flere centralt beliggende biografer.

For det andet er der det principielle i sagen. Måske mange traditionelt er for tilbøjelige til at gå ud fra, at et teater under alle omstændigheder er en større kulturel værdi end en biograf. Men dette synspunkt er næppe tidssvarende. Sammenligner man f. eks. Nygadeteatrets repertoire med repertoiret på et par af vore bedste centralt beliggende biografer, vil man hurtigt erkende, at teatrets kulturelle forrang langt fra er noget absolut. Meget afhænger naturligvis af, hvem der får tildelt en eventuel ny biografbevilling på Strøget, men dette vedrører ikke det principielle i sagen — man må kunne tillade sig at gå ud fra, at myndighederne er i stand til at finde en kvalificeret leder.

EN NY GENRE

Af *Ib Monty*

I al stilhed har et nyt dansk filmeksperiment set dagens lys: *Borge Høsts* og *Bror Bernilds* film om *Poul Henningsen*. Det er en diskussionsfilm for foreninger, den første i en planlagt serie »Meninger i tiden«, og det må straks indskydes, at den intet har tilfælles med tidligere arkivfilm om *Braner*, *Axel Juel*, *Seedorff* o. a. Hensigten er at præsentere nogle af PH's anskuelser i polemisk form, hans syn på kærlighed, kunst, skole, familieliv etc. Der er afgjorte svagheder ved filmen; allerede i manuskriptets udformning af hovedpersonens naivt-romantiske naturlighedsevangelium er der forgrovelser og selvmodsigelser, der hentes lidt for mange letkøbte pointer hjem til den PH'ske lade. Den er



Billede af hovedpersonen fra Høsts og Bernilds film om Poul Henningsen.

naturligvis stærkest i det negative, det karikerende, og har betydeligt sværere ved at overbevise om det salige i den docerede »livskunst«. I to kontrasterende afsnit om syngende børn, ser de i den autoritære skole således absolut ud til at more sig ligeså godt som de, der leger opera. Det bedste i den er den friskhed, der præger mange af de filmiske påfund, skønt den flere steder står i gæld til mange ældre film, direkte i et par »citerer« lånt fra den engelske »Daybreak in Udi« (Afrikabillederne) og Eisensteins »Generalinien« (tyreafsnittet). Det sidste er taget med i sin helhed og dets animalske voldsomhed harmonerer ikke ganske med filmens øvrige let causerende tone. Det fineste afsnit er ubestridt slutningen, PH's og Bernhard Christensens vise »Ånd og elskov«, skiftevis sunget af en ukrukket pigestemme fri for refrainmanner og rytmisk reciteret af forfatteren selv, ledsaget af illustrerende livlige billeder, der følger visens rytme i skift og

tempo. Høst har tidligere bearbejdet Emmers kunstfilm for Danmark og har her lært at samarbejde de kommenterende sætningers længde og rytme med billedernes. Denne sekvens er det mest vellykkede eksempel på filmens hele karakter af formeksperiment.

Den er direkte inspireret af *Nicole Védre's* populærvidenskabelige »Livet begynder imorgen«, som var en film, der ud fra bestemte synspunkter søgte at give almindelige tilskuere et begreb om fremtiden gennem oplysende samtaler med nogle fremtrædende kulturpersonligheder, *Sartre, Gide, Picasso, LeCorbusier* og biologen *Jean Rostand*. Deres teoretiske udtalelser ledsagedes undertiden af anskueliggørende filmiske illustrationer. LeCorbusier demonstrerede således et af sine egne huse, og der var gjort brug af indklippede ugerevyoptagelser, afvekslende med glimt fra eksistentialistklubber. Filmen var på mange punkter svag, fordi der dvæledes mere ved berømtighederne selv end ved de-

res meninger. Her overgår PH-filmen forbilledet. Mens Védre's film faldt fra hinanden og undertiden gav op, hengivende sig til ren affotografering af de talende, er Høsts og Bernilds film konsekvent i sin form. Der er altid en mening med at vise PH selv, som iøvrigt er behagelig fri for poseren. Og skiftene mellem de talte ord og de illustrerende og uddybende billeder veksler bestandig i et fint forhold. Men principielt bygger de to film på samme formelle ide, nemlig den, at abstrakter som ideer eller synspunkter ikke kan udtrykkes alene i billeder. Deres naturlige udtryksform er sproget, uddybende eller understregende.

Mange film bygger på ideer eller synspunkter. Men i disse er de fremført indirekte gennem handling og karakterer, man iklæder dem dramatisk klædebon som i tendensfilmene, eksemplerne er legio, det sidste *Cayattes* »Vi er alle mordere«. Her arbejdes først på følelsen. Det gælder al kunst. Men ligesom Branner, efter at have udtrykt sit humanistiske livssyn i fiktiv form i »Rytteren«, i en pjece »Humanismens krise« redegjorde for det i essayform uden poetisk iklædning, kan filmkunstnere føle trang til at gå en mere direkte vej.

Men til filmens sprog hører bl. a. billederne, og det var derfor naturligt, at idekunstneren Eisenstein søgte at udtrykke sin problematik i dem, uden handling at lade billederne af tingene gå direkte til tilskueren. De alene skulle udtrykke hans ideer. Han ville skabe dialektik i billederne eller i sammenstillingen af billederne, montagen. Eksemplarisk i den retning er »Oktober«. Men udtryksmåden rummer klare muligheder for at blive misforstået eller slet ikke forstået. *Karel Reisz* har engang gjort opmærksom på, at når Eisenstein (i »Oktober«) viser et kirketårn på hovedet, vil det for en, der

allerede er fortrolig med hans tankegang, være udtryk for det tåbelige i kirkelige ceremonier, men for en, der ikke er det, vil det bestandig blot være et kirketårn vist på hovedet. Det er vel nok sat lovlig hårdt op, thi en tilskuer, der ikke er fuldstændig ukendt med brugen af symboler, vil dog søge en mening i dem. Men symboler kan udlægges på flere måder afhængigt af fortolkeren, og vil man klart udtrykke ideer, der går på intellektet, har vi ikke noget bedre udtryksmiddel end ordet. Billedet kan støtte og anskueliggøre konkret, men intellektuel argumentation vil næppe kunne gennemføres uden brug af sproget.

Det er ikke uden betydning, at en så visuelt begavet kunstner som *Humphrey Jennings* indså dette. Da han efter krigen søgte at definere det britiske særpræg, som han i sine krigstidsfilm så ofte havde afspejlet i fuldentd filmpoetisk form, forstod han, at han måtte bruge ordene i større udstrækning end før. Det resulterede i »Family Portrait«, hvor filmens ide, den engelske folkekarakters blanding af »poetry and prose«, udtrykkes i kommentaren, der danner den tankemæssige parallel til det visuelle følelsesindehold. Det betyder ikke, at kommentaren bliver det vigtigste, men at der er tale om en bestræbelse for at knytte ord og billede intimt til hinanden, at smelte dem sammen til en uadskillelig helhed. Det samme, som sker, når en kunstner på kongenial vis illustrerer et digterværk. Jennings havde den lykkelige evne, digter som han var, også at kunne udtrykke sig i ord, og hans film er ikke alene i tankens dybde, men også i den filmiske form PH-filmen overlegen, at ligne ved et essay, hvor Høsts og Bernilds beskedne forsøg er en polemisk artikel, men begge går de nye veje. Væk fra utallige triste dokumentarfilms flade landeveje, de film, hvor kommentaren ikke spiller anden

rolle end at forklare os, hvad der foregår i billedet. Men også væk fra tallose eksperimentalfilms subtile forsøg på at udtrykke alt i billeder. I denne sammenhæng kan de måske ses som et udtryk for de tendenser i tiden, der går ud på at fjerne filmen fra de mange

hysteriske teorier om »cinéma pur«. Det vil måske være for meget at tale om en ny form, men forsøgene betegner en bestræbelse for at udvide filmens muligheder. Det er som et sådant forsøg, PH-filmene har krav på vor interesse: det første danske i en ny genre!

Instruktøren

Vittorio de Sica

Af BJØRN RASMUSSEN

I denne artikel skriver Bjørn Rasmussen især om indholdet og livssynet i de film, de Sica har iscenesat. Før de omtalte film instruerede han „Rose scarlatte“ og „Maddalena, zero in condotta“ (1940), „Teresa Venerdi“ (1941), „Un garibaldino al convento“ (1942), „I bambini ci guardano“ (1943) og „La porta del cielo“ (1944). De Sica har yderligere virket som skuespiller (f. eks. i „I morgen er det for sent“), som manuskriptforfatter (f. eks. „Teresa Venerdi“) og som producent (f. eks. „Buongiorno, elefante!“).

Den første af de store de Sica-film var „Imorgen Mister!“ („Sciuscia“, 1946), filmen om de fattige skopudserdreng og deres elendige levevilkår, om deres drømme om frihed og en menneskeværdig tilværelse, og om, hvordan det samfund, der skulle gøre dem til skikkelige borgere, i stedet forrædede dem. Vi har svigtet ungdommen ved kun at tænke på os selv, sagde de Sica med vægt i denne filmiske *tour de force*, hvori rystende realistiske optrin var blandet med scener, der forekom symbolske indtil det vildt romantiske (den hvide hest), men hvori en varmhjertet mand bestandigt talte de ulykkeliges sag, så det måtte kunne røre en sten. Filmen

opnåede, hvad den ville. Myndighederne reformerede ungdomsforsorgen.

Den anden og på mange måder mest betydningsfulde af de Sicas film var „Cykeltyven“ („Ladri di biciclette“, 1948), hvori instruktøren i fortsat nært samarbejde med sin højt begavede forfatter Cesare Zavattini tog fat på det mere end ømtålelige arbejdsløshedspøblem. Gennem den individuelle historie lykkedes det instruktøren ikke blot at give et stærkt indtryk af Roms fattigkvarterer med de forhulede beboere, der lever uden sentimentale skånsomhed overfor næsten og uden evne til at tænke ud over dagen og vejen, men tillige at hæve den psykologiske skildring op til et alment plan; det var ikke bare denne far og denne lille søn, vi hørte om, men om mange familier i årene efter den anden verdenskrig. Slået ud af samfundet. Uden egen skyld ude for katastrofen. Og derved også muligheden for at gå karaktermæssigt til grunde. Filmen burde på dansk have heddet: „Cykeltyve“. Dels er ordet i flertal i den italienske titel, dels ville det løfte historien ud over særtilfældet og op på et symbolsk plan. Cyklen er jo i filmen et realistisk opfattet symbol på det at få arbejde, mens cykeltyverierne er tilsvarende symboler på det destruktive element i samfundet.

I „Miraklet i Milano“ („Miracolo a Milano“, 1951) blev lignende problemer som i de to foregående film taget op til drøftelse. Men denne gang i en ny filmisk form, grotesken. Mange har opfattet „Miraklet i Milano“ som en sjov film, en farce. De mange lystige situa-

tioner i den, de mange festlige klownerier og trylletricks kan overfladisk set berettigede dertil, men ser man nøjere til, er filmen ikke komisk, men tragisk. Eventyret om tiggersamfundet på lossepladsen udenfor Milano og om den olie, der opdages på grunden, er ret beset ikke det mindste morsomt. (Milieuet er iøvrigt dokumentarisk skildret i kortfilmen „Milano senza miracolo“). Både blandt tiggerne og blandt rigmændene er der gode og dårlige elementer, men i ingen af kredsene kan det godes talsmænd vinde gehør, når det kommer til en afgørende prøve. Så vinder gridskheden og guld tørsten en billig sejr. Da tiggerne har fået fat i ønskeduen, og de kan få deres ønsker opfyldt, er det lutter kapitalistønsker, de møder frem med, — med rigdommen er de blevet akkurat som de rigtige kapitalister inde fra Milano. Kun eventyrfiguren Toto, der gennem den gamle Lolotta har fået ønskeduen i hænde, søger efter en verden, hvori næstekærlighed og medmenneskelig respekt står i højsædet. Og da de alle tilsidst er overmandet af milaneserpolitiet og køres ind mod domkirkepladsen, og så en sidste gang Lolotta lister sig til at låne dem den misbrugte due, ønsker Toto for dem alle for en eneste gang uden at konferere med de andre. Hver politivogn går itu, fangerne myldrer ud på kirkepladsen, tiggerne griber gadefejernes koste, og ridende på dem flyver de op mod himlen, bort mod det land, hvor udtrykket „goddag“ virkelig betyder ønsket om, at dagen må blive god. Men dette land findes altså ikke her på jorden.

Disse tre film hænger nøje sammen. Men man mærker, at de Sica er vokset med årene i artistisk henseende og i menneskeklogskab. I „Imorgen Mister!“ slog han ned på et isoleret fænomen, ungdomskriminaliteten og rettede et flammande angreb på fængsler og lejre, et angreb, der kunne få effekt i praksis og

altså også fik det. I „Cykeltyven“ var angrebet rettet mod os alle, det angrebne lod sig ikke uden videre rette og forbedre, anklagen var almen. I „Miraklet i Milano“ er de Sicas harme over menneskenes moralske og humane forfald blevet universel. Her er grunden ryddet helt. En tomt står tilbage. Og vel at mærke har han ryddet denne grund gennem en historie, der gang på gang kalder på smilet og latteren. De Sica har utvivlsomt haft både *Chaplin* og *René Clair* i tankerne, da han lod sin skarpest formulerede samfundsanklage fremtræde i komisk klædebon, fordi han som de to filmmestre indså, at tilskueren påvirkes stærkest, når han får lov til at le — og så pludselig opdager, at latteren er skabt af elementer, der lige så vel havde kunnet kalde på den absolutte fortvivelse. *Chaplin* og de Sica har nærmet sig den universelle kritik ad modsatte veje; *Chaplin* kommer til den fra den komiske groteske, de Sica fra det tragiske melodrama.

Efter trilogien var det de Sicas mening at skifte over til det, der egentlig var det oprindelige udgangspunkt: Det positivt opbyggende efter det nådeløst nedbrydende. Men situationen havde nu forandret sig for ham. Sværere end nogensinde før havde han ved at opstille et positivt program. Han så kun håbløshed omkring sig; at vise andet, som om det var rigtigt, ville for denne redelige mand virke forløjet. Han kunne ikke. I stedet for drøftede han i sin fjerde efterkrigsfilm „Umberto D.“ (1952) de tyste kvaler hos en samfundsgruppe, som han længe havde haft den inderligste medlidende med: De trofaste små statsbedsmænd, der hverken helt eller halvt kunne få den usle pension til at slå til, folk som den anonyme *Umberto D.*, han her fortalte om. En mand, der hele sit liv har været gennemhæderlig, en mand, der altid har tænkt pænt om andre og ikke krævet



De Sica fotograferet under optagelserne af »Umberto D.«.

meget for sig selv, en ensom tilsidesat, der gik en fortvivlende alderdom i møde. Det er de Sicas stilsfærdigste film, et mesterværk af indtrængende karakteristik, uhyre behersket i argumentationen — derfor virker den med dobbelt styrke. Den er næsten britisk i sin forbeholdne tysthed. „Umberto D.“ kalder ikke på det store publikum, der jo er blevet vænnet til de høje råb og de store fagter, men dens tale er vægtigere end flertallet af de sociale films patetiske udbrud. Historien er tilsyneladende udramatisk (i det ydre), i virkeligheden høj-dramatisk (i det indre). Især er der een scene i den, jeg altid vil huske: Den gamle er med sin elskede lille hund gået ned foran det ministerium, i hvilken han i sin tid var ansat, og han prøver der at tigge; men han kan ikke overvinde sig til det alligevel, og da en fremmed vil lægge en mønt i den fremstrakte hånd, trækker Umberto den til sig, som havde han blot villet undersøge, om det blev regnvejrs; så diskret og så svidende sandt kan kun den suveræne artist skildre den dannedes angst

for at synes tigger, selv når han inderst inde godt ved, han er underbetalt, skønt han sled i fyre år i det offentliges tjeneste. „Umberto D.“ er de Sicas hidtil mest forfinede, ædleste film — af dem, jeg har set. Den er som flere af de Sicas film en slags tidsindstillet bombe; den største virkning gør den på tilskueren længe efter, at han er kommet hjem fra biografen.

Efter „Umberto D.“ iscenesatte de Sica et knap så interessant kærlighedsmelodrama, der foregår på en af Roms banegårde og er benævnt efter den: „Stazione Termini“ (1953); når den føles ringere end de foregående film, skyldes det nok, at de Sica her har arbejdet sammen med amerikanske filmfolk (*David O. Selznick* bl. a.) og er hæmmet af at skulle instruere udenlandske skuespillere, der igennem en år-række har fået indarbejdet Hollywood-stilen. Det er *Montgomery Clift* og *Jennifer Jones*, der spiller hovedrollerne.

Vittorio de Sica er knap så estimeret i sit hjemland, som han er blevet det i udlandet; hjemme har man ofte antydnet, at han skulle være kryptokommunist, en gløse, der ofte hæftes på den, som med indtrængende varme retter uimodsigelige anklager imod samtidens samfund. På de Sica passer glosen ikke, han er en frihedskæmper imod enhver form for reaktion, bagstræb og tyranni, hvad enten det kommer fra vest eller fra øst; hele hans livsindsats som filmkunstner har været rettet udelukkende mod det ene mål: At få os andre til at indse det uværdige i af egen nytte, dovenskab eller grumhed at øge despekten for medmennesket; at foragte mennesker eller blot at negligere dem og deres naturlige krav fører til, at man hader dem og holder dem nede, det første skridt på vej mod ødelæggelse af samfundet. Vittorio de Sica er en samfundsbevarer trods nogen.

Den „kunstige“ filmkunst

Roger Manvell: *The Animated Film*. Sylvan Press 1954. 64 p. 21 s.

Historiens første lange tegnefilm med aktuelt socialt-politisk sigte er undervejs. Med den amerikanske halvdokumentarismes fader, *Louis de Rochemont* som producer og efter et par års ihærdigt arbejde har de to englændere *John Halas* og *Joy Batchelor* netop haft premiere på deres i England fremstillede tegnede filmversion af *George Orwells* politiske dyrefabel »Animal Farm« (på dansk: »Kammerat Napoleon«). Begivenheden kan kaldes celeberr, også når bortses fra filmens emne, eftersom den hele filmhistorie kun kan opvise 25 andre *full-length* tegne- eller dukkefilm, hvoraf ingen britiske (men en dansk). *Roger Manvell* har af filmen taget anledning til at udsende sin lille bog om *the animated film*, filmkunsten med de kunstigt frembragte bevægelser: tegnefilmen (*Cohl, Disney, Fleischer, Grimault, McLaren, UPA* m. fl.), dukkefilmen (*Ptushko, Pal, Trnka* m. fl.), silhuetfilmen (*Lotte Reiniger*), »klipfilmen« (*Bartosch*) etc. Lejligheden har fået lov til at dominere det nydelige skrift, for så vidt som hovedparten af det optages af en beskrivelse af tegnefilmen som håndværk med de forskellige faser i *Orwell*-filmens genesis som illustrerende eksempler. Afsnittet er særdeles underholdende og instruktivt både æstetisk, teknisk og økonomisk, ikke mindst takket være de ledsagende, velvalgte »arbejdstegninger« af filmens figurer og baggrunde. Men af størst almen interesse er dog alligevel bogens første kapitel om tegnefilmens udvikling, et net lille essay som, skønt summarisk i sine domme og meget skitsemæssigt i sin helhed, dog når at anslå et par vigtige temaer, som venter på en

fuldere instrumentation i en anden sammenhæng. Temaerne er tegnefilmens (herunder dukkefilmens etc.) æstetik, naturligtvis især sammenlignet med realfilmen (*the live action film*), samt dens historie fra *Emile Cohls* første tændstikmændfilm i århundredets begyndelse til *Bosustow (UPA)* og *Norman McLaren* i dag.

Manvell har rigtigt fat i, at tegnefilmens æstetiske særart i og for sig ikke er forklaret af den enkle kendsgerning, at den er tegnet og irreal, eftersom de fleste af realfilmens dramatiske og tekniske love også gælder for den kunstigt bevægede film. Det er noget meget mere fundamentalt, der spiller ind, nemlig det primære forhold mellem kunstneren og hans stof. Som kunstnerisk udtryksmiddel er den tegnede film først og fremmest bestemt af den enkelte kunstners absolutte og enevældige suverænitæt. I det øjeblik en realfilms instruktør står i atelieret med en færdig opbygning og en stab af skuespillere og teknikere og giver signal til optagelse, sætter han en masse forskelligartede kræfter i gang, som han aldrig kan kontrollere til 100 pct., uanset hvor stileret han har tænkt sig filmen udformet. Anderledes med tegnefilmkunstneren. Han har, fra det øjeblik han sætter sin blyant til det hvide papir, den fulde kontrol med den virkelighed, han skaber, det er alene op til ham selv at puste kunstens liv i den og føre sine intentioner igennem. Her ligger hans chance — og hans (og ikke mindst hans økonomiske garanters) risiko. Men dermed er også kravene til hans specielle talent formuleret: det skal være en tegners, men det skal kunne omsættes i drama, for tegnefilmkunstnerens streg og farve eksisterer ikke statisk på papirets flade, men kun på lærredet, i filmens dynamisk bevægede forløb.

Tegnefilmens kunstnere, navnlig de tidlige, har ofte demonstreret deres ene-

vælde direkte ved at lege med selve illusionensbegrebet i deres film: tegnerens redskab fremtryller for vore øjne en figur, som derefter bliver levende (*Storm P.* i »De tre små Mænd«, Disney i »Make Mine Music« f. eks.), eller ting og personer opstår og ændrer sig på lærredet »af sig selv« uden ydre foranledning (UPA i flere film, McLaren i »Chants populaires«-serien, *Jørgen Roos* i »Opus I«). At denne romantiske ironi især er at finde i de ældre og i de nyeste tegnefilm siger noget centralt og typisk om tegnefilmkunstens historiske udvikling. Manvell lægger op til en stimulerende undersøgelse af dette emne ved at vise, at siden tegnefilmen i tyverne finansielt fik fast grund under fødderne har den, uanset en uhæmmet fantasiudfoldelse i valget af milieuer, figurer og dramatiske situationer, i sit fremtrædelsespræg bevæget sig hen imod en stadig større grad af realisme (*representationalism* er Manvells udtryk). Dette tænker vist de færreste på, når de overværer f. eks. en Anders And's udfoldelser. Men det er jo indlysende rigtigt. Hos Disney sigter alle virkemidler, streg, farve, rumillusion, lyd, klipning osv. mod at give den tegnede verden en real eksistens (inden for genrens konventioner naturligtvis). Disney-filmene stræber med andre ord på deres måde bort fra den frie fantasi mod håndgribeligheden — hvilket kanhænde er en af årsagerne til, at vi er adskillige, der i de senere år har fundet dem stadig mere maskinelt opfindsomme og tørre just i det fantastiske.

En del af forklaringen på denne udvikling mod det reale finder Manvell deri, at tegnefilmen tidligt lod sig inspirere af tegneseriens artistiske og dramatiske traditioner, mens det først er i de allerseneste år — i Amerika (via tegnere som *Steinberg* og *Thurber*) med UPA-film som »Madeline« og

»Frankie og Johnny« — at de moderne maleriske og grafiske former har smittet af på den. Tendensen, som lykkeligtvis stadig virker, kan man naturligvis kun billige og ønske fortsat, vel at mærke inden for *filmkunstens egne* rammer. Som Manvell må man på forhånd gøre sig klart, at det ikke er muligt — og forresten næppe heller ønskeligt, jvf. hvad der ovenfor er sagt om tegnefilmkunstnerens særlige talent — at gøre den tegnede film til en variant af den moderne grafiske billedkunst. Den er en ny kunstart *in its own right*, i sin udvikling afhængig på godt og ondt af de kunstneriske, tekniske og økonomiske vilkår, den har at virke under.

Werner Pedersen.

I New York

DANNYS SIDSTE KAMP (*City for Conquest*). Produktion: Hal B. Wallis og William Cagney for Warner 1940. Manuskript: John Wexley efter roman af Aben Kandel. Instruktion: Anatole Litvak. Foto: James Wong Howe og Sol Polito. Musik: Max Steiner. Medv.: James Cagney, Ann Sheridan, Elia Kazan, Arthur Kennedy, Frank Craven, Anthony Quinn, Donald Crisp, Frank McHugh, George Tobias, Jerome Cowan, Ward Bond, Thurston Hall.

»City for Conquest« — »Dannys sidste kamp« — er produceret af Warner i 1940 og er tydeligt nok en film, der falder inden for kategorien »The Warner Heavy«. Man får i det hele taget ikke noget ringe indblik i den amerikanske filmproduktions linier ved at tage sit udgangspunkt i de store producerende firmaer, der virkelig — hvad man sjældent gør sig klart herhjemme — hver har sine særpræg og også i dag har tendenser til at specialisere sig.

Warner red i trediverne den ovennævnte kæphest, en art folkelige melodramaer, hvis helte var hverdagens amerikanere ansigt til ansigt med hverdagens problemer. »City for Conquest«



Elia Kazan som skuespiller. Fra »Dannys sidste Kamp«.

hører til genres bedste, dens beretning om den vanskelige vej til den attråværdige succes er tegnet med klar enkelhed i de fire hovedpersoners skæbner, og dens billede af storbyen er broget og levende gengivet af to så fremragende fotografer som *James Wong Howe* og *Sol Polito*.

Bedst er filmen i sin indledning, hvor storbyen præsenteres; konsekvent og smukt gennemfører man denne lidt ambitiøse ramme og giver dermed filmen ikke blot perspektiv, men sandelig også et stæk af poesi. *Anatole Litvak* har instrumenteret med den nærmest sejge nøjagtighed i detalillen, som er hans kendetegn; han taber henimod slutningen sit greb i filmen, men i de sidste billeder genoptager han tråden fra starten og får dermed filmen rundet fint af. Glimrende er *James Cagney* som bokseren, der med ulyst kæmper sig frem mod stjernerne; sandsynligvis er rollen også af den art, som denne udmærkede skuespiller holder mest af. Man bør nemlig lægge mærke til, at blandt filmens producenter er Cagneys broder *William Cagney*; som bekendt skabte de sammen med *H. C. Potter* få år senere »Livet er jo dejligt«, hvis mennesker og stemninger har mange berøringspunkter med en film som »City for Conquest«. Endelig har *Elia Kazan* i

»City for Conquest« sin vistnok eneste filmrolle, og den senere så berømte instruktør leverer en spændende, omend lidt vel teatralisk og påtrængende præstation. I samspil med en typisk filmskuespiller som *Cagney* afsløres *Kazans* voldsomme, noget udvendige spillestil, hvor nuancer synes bandlyst. Men personality har han — man er overbevist om, at man har en ægte og temperamentsfuld kunstner foran sig, og det er under alle omstændigheder givet, at hans præstation i »City for Conquest« fra 1940 giver nøglen til mangt og meget i hans egne film, ligesom det sikkert vil være fængslende at sammenligne netop »City for Conquest« med *Elia Kazans* egen *New York*-skildring »Der vokser et træ i Brooklyn«.

Jørgen Stegelmann.

VIRKELIGHED

DEN LILLE FLYGTNING
(Little Fugitive). Produktion:
Ray Ashley og *Morris Engel*
1953. Manuskript og instruktion:
Ray Ashley, Morris Engel
og *Ruth Orkin*. Dialog:
Ray Ashley. Foto: *Morris Engel*.
Musik: *Eddy Manson*.
Medv.: *Richie Andrusco, Ricky Brewster, Winnifred Cushing, Jay Williams, Will Lee, Charlie Moss, Tommy de Canio*.

Man vil næppe have noget at indvende mod disse to punkter:

1. Handlingen i »Den lille Flygtning« udspilles bl. a. i en del af Brooklyn, der ikke yder børn de bedste vækstkår. Gadens brutalitet, tegneseriernes og fjernsynets her ikke mindst hypnotiserende magt, alt det kan ikke være sundt. Handlingen udspilles også på Coney Island, hvor der mildest talt ikke er nydeligt, hvor massen tramper omkring og vulgariserer terrænet.

2. »Den lille Flygtning« protesterer ikke, ja, den satiriserer endda kun såre spagt, måske endog slet ikke. Milieuerne er gjort poetiske, de er set med barneøjne, i hvilke næsten alt er dragende, fængslende, spændende.

Man må protestere mod, at den ikke protesterer, kan »Den lille Flygtning« være god, skønt begge punkterne ovenfor er rigtige, fører den falske værdier til torvs?

»Vredens Druer« var anderledes, den var Bådens poesi og protest. Ligeså, om-

end ikke helt på samme niveau, »Mikrolet i Milano«.

Det er imidlertid således, at kunstneren ikke *har* at se tingene på en bestemt måde, der er mange »virkeligheder«, og han har lov til at vælge den, der inspirerer ham. Forestillinger om virkelighed er *også* virkelighed, når de behandles kunstnerisk intenst, og med kunstnerisk intensitet er de forestillinger om virkeligheden, som Joe (*Richie Andrusco*) nærer, behandlet af »Outsiderne« *Ray Ashley, Morris Engel og Ruth Orkin*. Virkeligheden er for ham først og fremmest noget at røre ved, at gå på, at ride på, at lege med — han er på et tidligere stadium end den ældre broder, der er ved at komme lidt på afstand af tingene selv, der derfor kan planlægge, lægge fælder, være utilfreds uden en direkte fysisk årsag, klare ærterne til slut. Han har på godt og ondt smagt af abstraktionens træk, den lille kender kun det konkrete.

Muligvis er »Den lille Flygtning« lidt didaktisk på lignende måde som PH er det i Høsts og Bernilds film: Glem aldrig helt det barnlige i dig, genvind forholdet til de nære ting, find det stadig dejligt at røre ved en kold appelsin eller en hård golfkugle, vær også lidt erotisk med tingene omkring dig. Men i hvert fald er det i »Den lille Flygtning« med en sjælden intuition og iagttagelses-evne lykkedes at beskrive denne uskyldighedstilstand, at omsætte den i en strimmel, der vel er lidt for lang og ikke psykologisk dybtborende, men som i sin helhed er meget levende, skønt den momentvis (især i de montageagtige afsnit) kan minde om et videnskabeligt eksperiment: man anbringer en dreng i en



Richie Andrusco som den lille flygtning.

række forskellige situationer, hvordan vil han da reagere?

Dette sidste er nok grunden til, at man ikke tror, de tre denne gang særdeles heldige filmfolk vil kunne yde meget mere end denne ene film. De har evne til at liste sig ind på en drengs virkelighed, til at beskrive den nøjagtigt (dog også til at meddele følelse), men man har på fornemmelsen, at »Den lille Flygtning« har udtømt deres dramatiske opfindsomhed, deres fantasi — man aner ikke reserver her. Måtte denne fornemmelse være forkert!

Erik Ulrichsen.

FILMINDEX IV

JØRGEN ROOS

Ved Werner Pedersen.

Jørgen Roos (f. 1922) er den mest alsidige blandt de unge danske kortfilminstruktører. Foruden som instruktør for nedennævnte film har han virket som manuskriptforfatter, klipper, bearbejder og ikke mindst som fotograf. Blandt de film, han »kun« har været kameramand på, fremhæver han selv »Copenhagen Calling« (1947, instruktør Karl Roos), »Gården hedder Vikagardur« (1947, instruktør Vald. Lauritzen) og »De nåede færgen« (1948, instruktør Carl Th. Dreyer). I perioden 1945—47 ledede Jørgen Roos,

de første to år sammen med Albert Mertz, filmklubben »Københavns Film Studiez«, hvis forevisninger af filmens klassikere etc. fik stor betydning for den unge filmgeneration.

Forkortelser: DK: Dansk Kulturfilm. MFU: Ministeriernes Filmudvalg. SFC: Statens Filmcentral.

Årstallene er produktionsår.

FLUGTEN. 1942. Prod.: Privat. Opr. stum. 1948 overtaget af DK og forsynet med lyd. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos og Albert Mertz. Kamera: Jørgen Roos. Trommesolo: John Steffensen.

KÆRLIGHED PÅ RULLESKØJTER. 1943. Prod.: Saga for Barbett. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos og Albert Mertz. Kamera: Annelise Reenberg. Musik: Arvid Müller.

HJERTETYVEN. 1943. Prod.: Privat. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos og Albert Mertz. Kamera: Jørgen Roos. Stum.

HISTORIEN OM EN MAND. 1944. Prod.: Privat. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos og Albert Mertz. Kamera: Jørgen Roos. Spillefilm henlagt uafsluttet.

PA BESØG HOS KONG TINGELING. 1947. Prod.: SFC. Manuskript og bearbejdelse: Jørgen Roos og Albert Mertz. Stum.

GODDAG DYR! 1947. Prod.: SFC. Manuskript og bearbejdelse: Jørgen Roos og Albert Mertz. Opr. stum, men foreligger i en toneversion med lydoptagelser af en flok børnehavebørns reaktioner ved en forevisning af den stumme udgave. Lyden optaget af Helmer Lund Hansen.

ISEN BRYDES. 1947. Prod.: Nordisk Film for MFU. Manuskript: Albert Mertz. Instruktion: Poul Bang og Jørgen Roos. Kamera: Annelise Reenberg og Verner Jensen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre.

OPUS I. Nogle streger ridset i filmen af Jørgen Roos. 1948. Prod.: Privat. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Prix Henri Chomette-Germaine Dulac på Festival de Courts Sujets i Paris 1948.

MIKKEL. 1948. Prod.: DK. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos i samarbejde med Carl Weismann. Musik: Kai Rosenberg.

PARIS PÅ TØ MÅDER. 1949. Prod.: DK. Manuskript, instruktion og kamera: Jørgen Roos. Stum.

JEAN COCTEAU. 1949. Prod.: Privat. Instruktion og kamera: Jørgen Roos. Medv.: Jean Cocteau.

TRISTAN TZARA, DADAISMENS FADER. 1949. Prod.: Privat. Instruktion og kamera: Jørgen Roos. Medv.: Tristan Tzara.

DET DEFINITIVE AFSLAG PÅ ANMODNINGEN OM ET KYS. 1949. Prod.: Privat. En film af W. Freddie og Jørgen Roos. Kamera: Jørgen Roos.

SPISTE HORIZONTER. 1950. Prod.: Privat. En film af W. Freddie og Jørgen Roos. Kamera: Jørgen Roos. Prix Spécial på Festival de Courts Sujets, Paris 1950.

SHAKESPEARE OG KRONBORG. 1950. Prod.: Teknisk Film Co. for DK. Manuskript: Carl Th. Dreyer og Jørgen Roos. Instruktion: Jørgen Roos og Erling Schroeder (sidstnævnte af skuespilscenerne). Kamera: Arn Jensen. Musik: Leif Kayser.

HISTORIEN OM ET SLOT. 1951. Prod.: Teknisk Film Co. for DK. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Paul Solbjerg-høj. Stum.

J. F. WILLUMSEN. 1951. Prod.: Teknisk Film Co. for DK. Manuskript, instruktion og kamera: Jørgen Roos. Kom-



Jørgen Roos

mentar: Svend Rindholt og Jørgen Roos. Musik: Vagn Holmboe.

KROGEN OG KRONBORG. 1952. Prod.: Teknisk Film Co. for DK. Manuskript og instruktion: Carl Th. Dreyer. Kamera og færdiggørelse: Jørgen Roos.

DEN STRØMLINJEDE GRIS. 1952. Prod.: Teknisk Film Co. for Marshall-administrationen. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Arn Jensen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Tilkendt prisen »Det gyldne Aks« ved Festival Internazionale del Film Agricolo, Rom 1953.

SLUM. 1952. Prod.: Jørgen Roos for Vesterbros Boligaktion. Manuskript, instruktion og kamera: Jørgen Roos. Musik: Bent Fabricius-Bjerre.

FERIEBØRN. 1952. Prod.: Jørgen Roos for Komiten for københavnske Skolebørns Landophold. Manuskript, instruktion og kamera: Jørgen Roos. Stum.

LYSET I NATTEN. 1953. Prod.: Teknisk Film Co. for MFU. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Paul Solbjerg-høj. Musik: Herman D. Koppel.

SPÆDBARNET. 1953. Prod.: Teknisk Film Co. for MFU. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Paul Solbjerg-høj. Musik: Bent Fabricius-Bjerre.

GODDAG BØRN! 1953. Prod.: Teknisk Film Co. for DK. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Paul Solbjerg-høj. Stum.

SKYLDIG — IKKE SKYLDIG. 1953. Prod.: Teknisk Film Co. for Landbostandens Sparekasse, Nykøbing F. Manuskript: Ib Romer-Jørgensen. Instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Paul Solbjerg-høj. Musik: Bent Fabricius-Bjerre.

KALKMALERIER. 1954. Prod.: Teknisk Film Co. (med bistand af Arcady, Paris) for DK. Manuskript: Jørgen Roos på grundlag af R. Broby-Johansens bog »Den danske Billedbibel i Kalkmaleri«. Instruktion og kamera: Jørgen Roos. Musik: Sv. E. Tarp.

INGE BLIVER VOKSEN. 1954. Prod.: Teknisk Film Co. for Schous Fabrikker. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Paul Solbjerg-høj. Musik: Bent Fabricius-Bjerre.

AVISEN. 1954. Prod.: Teknisk Film Co. for Berlingske Tidende. Manuskript: Erik Witte. Instruktion og kamera: Jørgen Roos.

MARTIN ANDERSEN NEXØS SIDSTE REJSE. 1954. Prod.: Minerva for Dan-Ina Film. Instruktion: Jørgen Roos. Kamera: Julius Sørensen, Ib Dünneweber og Jørgen Roos.

MIT LIVS EVENTYR. 1955. Prod.: Teknisk Film Co. (med bistand af Arcady, Paris) for DK. Manuskript og instruktion: Jørgen Roos i samarbejde med Erik Witte. Kamera: Jørgen Roos. Musik: Sv. E. Tarp.

★

ARKIVFILM for DK: Johs. Larsen. 1949; Johs. Jørgensen i Assini og Svend-borg, 1949, delvis 1953; Johs. V. Jensen, 1949.

Film i arbejde:
DANSK SØLV.
MINE ERINDRINGER.