

# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG DECEMBER 1958

40



Forsidebilledet: Til venstre *Orson Welles* i den i første omgang herhjemme forbudte „Touch of Evil“, der er iscenesat af Welles selv.

Udfordringen fra øst .....	74
Nye billeder .....	75
Debat („Film i tiden“) af <i>Werner Pedersen</i> .....	76
Den gamle mand og filmen af <i>Birger Jørgensen</i> .....	78
Neorealismens indhold af <i>Børge Høst</i> .....	83
Det historiske filmdokument af <i>Børge Trolle</i> .....	87
Hvad er 'insolite'? ( <i>Agel: „Miroirs de l'insolite dans le cinéma français“</i> ) af <i>Erik Ulrichsen</i> .....	91
Den store kamp („International Film Annual No. 2“) af <i>Wladimir Winde</i> .....	91
Film anmeldelse: „Hvide Nætter“ af <i>Erik Ulrichsen</i> .....	92
Kosmoramas blå bog af <i>Werner Pedersen</i> .....	93
Fra Filmmuseets plakatsamling .....	95
Filmindex XXXVII b ( <i>Käutner</i> ) ..	96

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

## Udfordringen fra øst

Det kan næppe være undgået læsernes opmærksomhed, at vi i de senere år har beskæftiget os mere med filmene fra de østeuropæiske lande. Vi har bragt artikler om ungarsk, tjekskisk, polsk og jugoslavisk film, og et par russiske film er blevet rost i vore spalter.

Der har fundet en kvalitetshøjnelse sted i disse lande, og det tjener intet formål at stikke hovedet i busken og lade som om, den ikke er der. Polen kan hævdes at være det førende filmland i Europa i øjeblikket. Ikke blot virker her *Andrzej Wajda*, *Jerzy Kawalerowicz*, *Andrzej Munk* og *Aleksander Ford*, men også en række talentfulde instruktører af eksperimental- og dokumentarfilm.

Den kendsgerning, at kun få af de østeuropæiske landes moderne film har været vist i Danmark, bør ikke forlede den filminteresserede herhjemme til at tro, at man stadig i øst udelukkende kører på de gamle propaganda-klicheer.

Der sker i øjeblikket så meget i øst, at man med føje kan tale om en udfordring til vesten. Dette bliver særlig iøjnefaldende, fordi produktionen i USA og Vesteuropa i hvert fald ikke ligger på et slående højt niveau i disse år. Man synes ikke at have erkendt, at det kan være farligt for vesten og dens idealer, hvis den inspirerede filmkunst i højere grad kommer fra øst end fra vest.

Ganske vist kan man hævde, at dette ikke betyder så meget, hvis kun en lille del af de gode film fra øst bliver importeret til de vestlige lande. Men for det første er det sandsynligt, at flere og flere østlige film vil komme vespå, efterhånden som kvaliteten stiger, og for det andet er det ikke uden betydning, at de østeuropæiske lande klarer sig godt på filmfestivalerne. Man synes i disse lande at gøre et målbevidst arbejde for at nå en international standard, der kan accepteres overalt af de kritiske. Vel at mærke samtidig med, at f. eks. fransk og engelsk film synes uden vitalitet.

Det er næsten for let at pege på, hvordan udfordringen bør mødes: Bedre film fra vesten. Lad os derfor prøve at nærme os det lidt mere konkrete. Det er bl. a. os, danskerne — ikke bare de andre — der bør levere nogle bedre film. *Ingmar Bergman* i Sverige er — i den verden, vi nu en gang lever i — ikke blot med til at skabe respekt om svensk film; han er med til at vise, at der er livskraft i vesten. Hvis vi ikke også er med til at give prøver på denne livskraft, svigter vi på et vigtigt punkt den verden, vi bekender os til. Og en af de mest effektive måder at give udtryk for livskraft på i vor verden er at skabe gode film.

# NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

**Stanley Donen** skal til næste år iscenesætte „A Gift From the Boys“ for „Columbia“. Filmen er bygget over en roman af **Art Buchwald**, New York Herald Tribunes Pariskorrespondent, og optagelserne skal foregå i London.

**Michael Curtiz** iscenesætter for „Paramount“ en filmatisering af **Luke Short's** roman fra „the old west“, „The Hangman“. **Robert Taylor** og **Tina Louise** medvirker.

Den gamle „Cimarron“ bliver genindspillet. Det sker for „M-G-M“, og **Edmund Grainger** producerer. **Anthony Perkins** skal muligvis have hovedrollen — den der i sin tid gjorde **Richard Dix** berømt.

**Frank Capra** vender efter års tavshed tilbage med „Goodbye Eden“ med **Frank Sinatra** og **Edward G. Robinson** i hovedrollerne. Filmen beskrives som værende på een gang drama og komedie.

**John Ford** er i gang med „The Horse Soldiers“ for „Mahin-Rackin-Mirisch Prod.“. **John Wayne**, **William Holden** og den gamle western-helt **Hoot Gibson** får hovedrollerne.

**Michael Anderson** arbejder i Dublin på „Shake Hands With the Devil“ efter en roman af **Rearden Con-**

*ner. James Cagney, Don Murray, Dana Wynter og Glynis Johns* medvirker.

**William Dieterle** opholder sig i Jugoslavien, hvor han iscenesætter en jugoslavisk-italiensk co-produktion, „Il Vendicatore“. Foruden Dieterle selv medvirker **Rossana Schiaffino** og **John Forsythe**.

**Henri Decoin** er i gang med „Pourquoi viens-tu si tard?“ med **Michèle Morgan** og **Claude Dauphin**. Manuskriptet er af Decoin og **Pierre Roustang**.

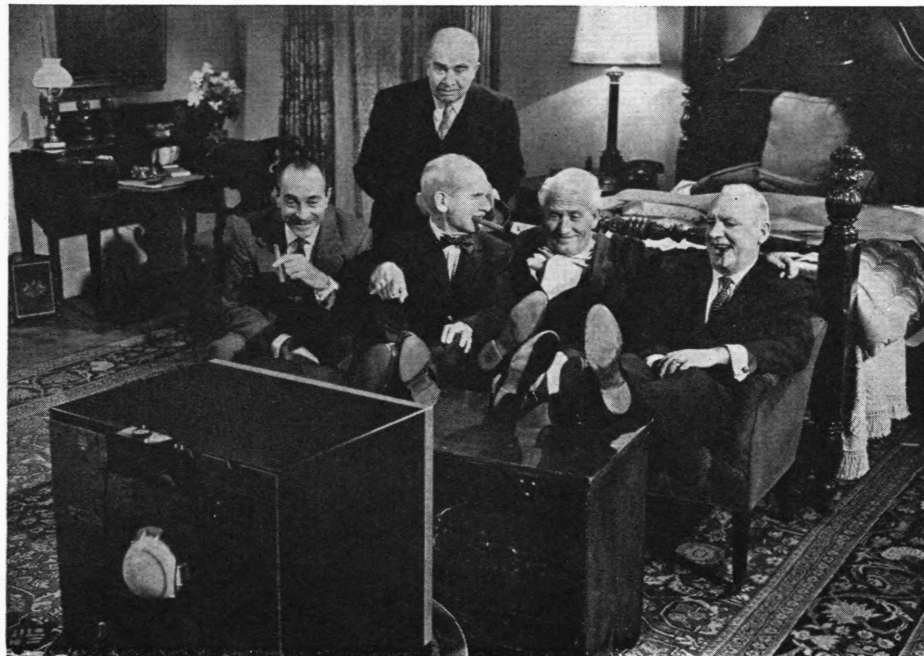
**Michelangelo Antonioni** forbereder manuskriptet til en ny film, „Maccaroni“, der henter sit emne fra en tysk koncentrationslejr, hvor fem italienere er anbragt.

**Cesare Zavattini** har afsluttet et nyt manuskript, „Alle ore 18 comincia il Giudizio Universale“. **Vittorio de Sica** skal sætte iscene, og rollelisten pranger med navne som **Gina Lollobrigida**, **Martine Carol**, **Silvana Pampanini**, **Aldo Fabrizi**, **Renato Rascel**, **Alberto Sordi**, **Paolo Stoppa**, **Toto**, **Raimondo Vianello**, **Marcel Marceau** og de Sica.

„Nepi Film“ har engageret **Luciano Emmer** til at instruere „La Ragazza in vetrina“. Optagelserne skal begynde i januar.

**Juan Antonio Bardem** har afsluttet optagelserne på „La Fiera“, en film om tyrefægtning, med matadoren **Miguel Dominquin** og **Lucia Bosé** i hovedrollerne.

Efter billederne at dømme minder **John Fords** nye film „The Last Hurrah“ meget om den ypperlige „Hvor solen skinner“. Også den nye film handler om en aldrende politiker. Han spilles af **Spencer Tracy** (under lampen).





I den danske faglitteraturs flora er filmbogen en så stor botanisk raritet, at man undertiden fristes til at tro, at arten simpelthen er uddød på disse breddegrader. Når der så endelig dukker et eksemplar af slagsen op, er man parat til at modtage det som en kær forøgelse af herbariet. Således også med *Bjørn Rasmussens* bog „Film i tiden“, som Gyldendal har udsendt i dette efterår. Bare det at se filmkunsten forfremmet til at blive taget alvorligt fra perm til perm i en „rigtig“ bog på modersmålet er nok til at gøre en rørt.

Når der er for store mellemrum mellem glæder af denne sort skyldes det i første række, at efterspørgslen efter filmlitteratur er for lille herhjemme, publikummet er for fåtalligt, tabet skulle på forhånd være sikret det forlag der vover pelsen. Forklaringen er bogudgiverens, og dens rigtighed skal i og for sig ikke anfægtes her – der kan sikkert føres bitre beviser for den. Men jeg vil alligevel tillade mig at spørge, om forlagene kan sige sig helt fri for et medansvar for det dødvande der hersker i dette lille aflukke af vor faglitteratur. Et forlag skal som bekendt ikke blot trykke og udgive bøger, det hører også med til dets arbejde at sælge dem. Men hvad gøres der for at nå rette vedkommende med de få filmbøger man drister sig til at udgive? Radioens filmkronik, Film-museets forevisningsvirksomhed og filmklubbernes arbejde ude over landet må dog efterhånden have resulteret i en væsentlig vækst i antallet af de alvorligt filminteresserede. Men hvad er der gjort for at sælge f. eks. Bjørn Rasmussens bog til netop disse dens naturlige købere. Jeg spørger, fordi jeg selv ikke har modtaget så meget som eet varsko om bogens udsendelse hverken fra min boghandler, fra forlaget eller fra noget andet organ engageret i bogens afsætning, og jeg formoder, at jeg, f. eks. i kraft af mit medlemskab i Film-museet, må være en af dem en sådan henvendelse havde nået, hvis den var blevet udsendt. Men er det så at undre sig over, at filmbøger ikke går i dette land? Og at de der udsendes ikke er så gode som de kunne være, hvis der eksisterede en filmfaglig bogtradition at måle dem med?

Men tilbage til Bjørn Rasmussens bog. Alle dens udmærkede kvaliteter uførtalt (hvortil vi bl. a. henregner et forbilledligt valgt og redigeret billedstof, et oplysende afsnit om indisk og japansk film samt et særdeles nyttigt kapitel om de nye billedformater og andre tekniske nydannelser) repræsenterer den den eneste filmbogtype, der synes at have en chance for udgivelse i Danmark i dag; den brede historisk-æstetiske oversigt, som beflitter sig på at fremlægge almindelige og generaliserende synspunkter på filmen mere end på filmene. Fra en snævert national synsvinkel er dette naturligvis bedre end ingenting, men set i en større sammenhæng er det ikke den slags filmbøger der er mest brug for. De seneste årtiers filmlitteratur vrimler nemlig med dem, og det er sjældent de har noget virkelig nyt at sige. Filmkunsten er nu blevet så voksen, at den behøver og fortjener sine specialstudier, æstetiske, historiske, sociologiske, biografiske til afløsning af de harefodede fremstillinger (bl. a. for at disse kan blive mere nuancerede og korrekte). „Film i tiden“ kan ligefrem siges indirekte at kalde på en sådan specialundersøgelse. I bogens skildring af de sidste tyve års film er begrebet „realisme“ en magnetisk pol, som bestemmer hele fremstillingens kurs. Med fuld ret eftersom filmen og virkeligheden heldigvis har fået nye berøringsflader med hinanden siden den anden verdenskrig. Men nøglebegrebet trænger tydeligvis til at blive defineret og præciseret. Hos Bjørn Rasmussen som hos alle andre kritikere anvendes det snart om en films ydre fremtrædelsesform, snart som et egentligt stilkriterium, snart som et ideologisk program. Men udtømmende beskrivelser og klare afgrænsninger af begrebet når man aldrig frem til. Hvori består egentlig den nye „realisme“ i den italienske efterkrigsfilm, f. eks. set i forhold til den klassiske dokumentarfilm eller den amerikanske „Marty“-„realisme“? Hvilke revisioner vil trænge sig på, hvis vi tager „realismen“ i orientalsk film med i billedet?

Det mest tankevækkende i „Film i tiden“ er iøvrigt bogens behandling af det sidste tiårs udvikling i gennemsnitsfilmen, hvilket for for-



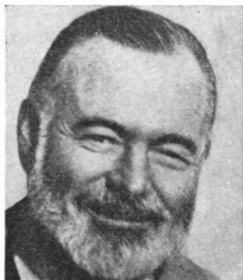
fatteren først og fremmest er den amerikanske gennemsnitsfilm. Bjørn Rasmussens iagttagelser og konklusioner her forekommer rigtige og rammende. Han påpeger som et hovedtræk i denne udvikling den dekadente forgrovning som er synlig i alle gennemsnitsfilmens genrer i dag: De realistiske (ordet igen!) film er blevet voldsomt realistiske, de psykologiske genrer domineres af psykiatriske analyser af særtilfælde, komedierne er blevet larmende og grove, gangsterfilmene excessivt brutale, de frivole film sex-spil domineret af barnfagre frøkner etc. Bjørn Rasmussen finder fire hovedgrunde til dette bedrøvelige forhold: 1) Filmene produceres bevidst for en kundefleks i alderen 16–25 som formodes ikke at kunne følge de finere nuancer i et kunstværk; 2) dekadencen er et resultat af TV-desperationen; 3) de nye store og pengeslugende formater, hvor der males med den bredeste pensel, har fremmet forfladigelsen; 4) i den aktuelle krise står industrien flamlende i valget af passende stof til omsætning i underholdningsfilm.

Dette er i sig selv interessant og lyder plausibelt nok. Men man havde gerne set tanken forfulgt lidt længere. Gennemsnitsfilmene er jo ikke bare afspejlinger af visse øjeblikkelige mere eller mindre gunstige produktions- og afsætningsforhold i filmindustrien. De opstår ikke i et socialt vakuum, men tværtimod i levende vekselvirkning med det omgivende samfund, og når gennemsnitsfilmene kunstnerisk set er uden større selvstændighed og interesse, er det så ikke netop denne vekselvirkning der er det relevante, når de er til debat? Men om denne filmens „udadventede“ sociologi bringer „Film i tiden“ intet udover en helt forbløffende dogmatisk konstatering af at de grasserende „Vild ungdom“-film er skadelige. Just dette gennemsnitsfilmproblem kunne der have været ræsonneret mere om, eftersom uenigheden om det både er stor og kvalificeret. Sociologiske betragtninger omkring dusinfilmen havde muligvis gjort „Film i tiden“ mindre rigtig og lettere at blive uenig med. Men det havde nu ikke gjort noget.

Når Bjørn Rasmussen gør meget ud af gennemsnitsfilmene begrunder han det selv med, at de danner den nødvendige, men for ofte oversete baggrund for hvad filmkunstens enere skaber. Synspunktet lader sig høre – men de forventninger det til gengæld vækker til behandlin-

gen af enerne indfries ikke. Ganske vist drøftes kunstnerens indsats i kapitlet „Enerne“, men den anskues fra en lidt besynderlig synsvinkel. Den dokumenteres nemlig groft taget i fire hovedpunkter: 1) *Thorold Dickinsons* snilde løsning på et vanskeligt atelierteknisk problem, fordi han havde for få rummeter til rådighed ved optagelsen af „Queen of Spades“; 2) *John Hustons* farveeksperimenter i „Moulin Rouge“ og „Moby Dick“; 3) *Stanley Kramers* rationaliserede kontinuerlige produktionsmetode og 4) anvendelsen af dybdefokuslinsen og dens betydning for en ny kontinuitetsrytme.

Men dækker dette nu også det væsentlige i enerens indsats? Er det hvad der i et billede af „filmen i tiden“ er at sige om en *Buñuel*, *Ford*, *Renoir* eller *Bresson*? Eller *Bergman* og *Sucksdorff*? *Visconti* og *de Sica*? *Dreyer* og *Clair*? Det er dog først og fremmest for deres og deres liges værker, at gennemsnitsfilmene danner den mere eller mindre flatterende baggrund, og var en karakteristisk og præciserende af deres egenart *specielt* i forhold til dusinproduktionen derfor ikke en naturlig forpligtelse? Ganske vist fremholder Bjørn Rasmussen kraftigt, „at man hvergang man drøfter filmens eneres kunstneriske indsats gang på gang vender tilbage til den tekniske udvikling. Teknikken er forudsætningen for det hele, selv om mange ofte lader, som om teknikken er kunstnerens ydmyge tjener . . .“ Men det turde da vist være en lovlig flot forenkling. At de filmtekniske muligheder har haft indflydelse på filmdramaturgien er dog en ganske selvfølgelig og banal kendsgerning, som kan have en vis begrænset analytisk interesse, men som ikke nytter så forfærdelig langt, når den kunstneriske karat skal bestemmes. Det tekniske snille – så nyttigt det iøvrigt er – tæller kun lidt i forhold til det der er enerens egentlige force: personlighed, oprigtighed, stilformelse. Man sammenligne eksempelvis en *Hitchcock* med en *Bresson*. Eller tænk på ypperlige kunstværker som er ypperlige *trods* åbenlyse tekniske mangler, f. eks. „Rom, åben by“ eller „Galskabens vej“. Det skæve i ræsonnementet rettes iøvrigt op af Bjørn Rasmussen selv, når han efter omtalen af dybdefokuslinsens betydning for den nye kontinuitetsrytme oplyser, at den samme fortællestil har været dyrket af store instruktører i Europa (*Dreyer*, *de Sica*) – *uden* brug af den magiske optik.



Hemingway.

# DEN GAMLE MAND OG F\*I\*L\*M\*E\*N

Af Birger Jørgensen

Om Ernest Hemingway i 1932 blev skuffet af Frank Borzages filmatisering af „Farvel til våbnene“, ved jeg ikke. Men det fortælles, at han forlod premieren på Henry Kings udgave af „The Sun Also Rises“ i 1957 efter at have set halvdelen af filmen – og dermed tilstrækkeligt.

Der ligger 25 år imellem disse to film, der ligger syv andre Hemingway-filmatiseringer imellem dem, og der er allerede kommet tre efter „The Sun Also Rises“. Vil man være meget flot, kan man sige, at af de over 35 km Hemingway, man har indspillet siden 1932, er bare en procent rigtig lykkedes. Naturligvis Robert Siodmaks blændende indledningssekvens i „Den der hævner“ („The Killers“). Så flot tør man dog trods alt ikke være, dels af frygt for „Den gamle mand og havet“'s mange beundrere, og dels fordi der blandt de otte romanfilmatiseringer og fire novellefilmatiseringer har været ærlige men mislykkede kunstneriske bestræbelser, som det hedder.

\*

Richard Griffith hævder, at Borzage i „Farvel til våbnene“ ved at erstatte den hemingway-ske forlorne og sentimentale realisme med en utvetydig romantisk *approach* har givet sin film mere ærlighed og styrke. „Krigens menneskelige konsekvenser symboliseres i historien om de to elskende.“ Jeg finder synspunktet forkert og kan ikke se, at „Farvel til våbnene“ som kunstværk står meget højere end andre Hollywoodfilm på den tid. Og gør den det, har den i hvert fald ikke meget med Hemingway at skaffe. Lad mig pege på nogle af de mange væsentlige afvigelser fra romanen, som jeg ikke finder forlørene. At Cathrine og Henry bliver gift i filmen, for at hun kan komme på sine natlige sengebøger, bærer man over med. Også fordi det er elegant gjort, idet vielsen foretages hemmeligt af den katolske feltpræst, og således ikke er afgørende for deres forhold til deres omgivelser. I romanen indleder Harry

sit forhold til Cathrine, fordi det altid er bedre end at gå på bordel. Han er først klar over sine følelser, da han genser Cat på hospitalet i Milano. „Da jeg så hende, var jeg forelsket i hende.“ Og i filmen „flygter“ Cat *alene* til Schweiz for at føde sit barn. Henry deserterer, fordi han ikke hører fra Cathrine, Rinaldi, som spiller langt større rolle end i romanen, har holdt hendes breve tilbage. Tyve breve, som Cathrine får samlet tilbage, bliver medvirkende årsag til den tidlige og svære fødsel. Henry ankommer naturligvis til hendes dødsleje i sidste minut, så hun kan dø i hans arme. Mens fredsklokkerne ringer, bærer han sin døde hustru mod hospitalets franske dør, idet han mumler: Fred ... fred. Klokkerne ringer, fredsdruerne flyver mod himlen, og solen skinner.

I Hemingways roman forlod Henry hospitalet „og gik hjem til hotellet i regnen“.

Størstedelen af ansvaret for denne forvanskning af et litterært arbejde må placeres hos manuskriptforfatterne Glazer, Garrett og Lang. Det er ejendommeligt at se ting, de åbenbart har ladet sig fascinere af i romanen, dukke op andre steder i filmen. Den makabre skildring af manden i båren ovenover Henry og af hvordan hans blod skyller ned over Henry, er i romanen en uhyggelig parallel til det gennemgående regnmotiv. I filmen er det en ganske irrelevant såret, det går ud over.

Skønt Ben Hechts manuskript til *King Vidor*'s udgave af „A Farewell to Arms“ fra i år har været mere trofast mod Hemingway, er resultatet tilsyneladende blevet langt fra tilfredsstillende. Man har rettet den hovedindvending mod filmen, at den forsøger at skabe et epos over et ikke episk stof. Filmen betegnes som overdreven og svulstig. Man kan nævne slutsekvensen, der vist om muligt er endnu værre end i førsteudgaven, her er den oven i købet i cinemascopet og farver. Henry forlader her hospitalet efter Cathrines død, gennem underlægningsmusikken høres Cats stem-

me. Der følger et tilbageblik, hvori hun siger: „We're going to have a strange life, but it's the only life I want“. Der *Jades* over til et himmelsk kor, og i den tidlige morgensol ses Henry langsomt gå ned ad en gade. Så begynder regnen. I Borzages film spillede parret af *Gary Cooper* og *Helen Hayes*, som man syntes dækkede de to skikkelser. I Vidors film er det *Rock Hudson* og *Jennifer Jones* (som er gift med filmens producer *David Selznick*), og ingen af dem synes at have format til opgaven. *Alberto Sordi* er blevet kaldt en europæisk version af en *Bing Crosby*-præst.

Hemingwayfilmatisering nummer to kom i 1943. Med selveste *Dudley Nichols* som manuskriptforfatter og *Sam Wood* som instruktør indspillede „Paramount“ en næsten tre timer lang „Hvem ringer klokkerne for“. En film som står svagt i min erindring. Det er karakteristisk nok bipersonerne, man husker. *Katina Paxinou* var god som *Pilar*. De ledende roller som *Jordan* og *Maria* spillede af *Gary Cooper* og *Ingrid Bergman*. *Ebbe Neergaard* ramte plet, da han om *Bergman* skrev, at hun virkede „som en kultiveret, stilfærdig studine, der er på sommerferie i bjergene og har en romantisk kærlighedsoplevelse der“. Hemingway var der ikke meget tilbage af. Det var den reneste skæreste kulørte underholdning.

Året efter kom den første filmatisering af „At have og ikke have“, og i den var der ikke stort andet tilbage fra romanen end titlen. *William Faulkner* skrev manuskriptet i samarbejde med *Jules Furthman*. De komponerede en helt ny melodi på de hemingwayske harmonier. Hemingway skrev „At have og ikke have“ umiddelbart før han rejste til Spanien for at deltage i borgerkrigen. Den er en af hans svageste romaner, men den er kendt for netop af en social bevidsthed, som allerede antydes i titlen. Denne bevidsthed er imidlertid gået fløjt i filmen, hvorfor titlen bliver meningsløs. Et kort referat af handlingen vil gøre det klart, hvor stærkt den afviger fra sit forlæg. *Harry Morgan* (*Humphrey Bogart*) bor på *Martinique* (og ikke i *Florida*), det er tiden umiddelbart før *Frankrigs fald* (i bogen før krigen). *Harry* nægter at transportere to mennesker for den franske undergrundsbewægelse, men efter en *razzia*, *Vichy*-politiet foretager, ændrer han mening. En mand, som har lejet hans båd, bliver skudt og sammen med pigen *Laureen Bacall* forhøres han. *Marie* prygles under forhøret, hvilket får *Harry* til at fragte modstandsfolkene til en nabø – mod betaling, så han kan købe en flyvebillet til *USA* til hende. Der sker imidlertid adskilligt flere forviklinger, men det lykkes dog modstandsfol-

kene, drankeren *Eddie* (*Walter Brenman*), *Marie* og *Harry* at slippe bort, efter at *Harry* har dræbt politimanden, som slog *Marie*. *Howard Hawks* iscenesatte. Filmen er med rette blevet betegnet som et forsøg på at gentage succeszen med „Casablanca“ fra året før. *Hoagy Carmichael* var med og var som altid god.

Næste filmatisering af „At have og ikke have“ kom i 1950 i *Michael Curtiz'* instruktion under titlen „Bristepunktet“ („The Breaking Point“) og med *John Garfield* i rollen som *Harry Morgan*. Denne gang havde man altså ændret titlen, men til gengæld beholdt størsteparten af handlingen. Det sociale aspekt er antydet. Men meningen i romanens centrale replik: „En mand kan ikke klare den alene. Ikke nu om stunder ... står man alene, går man fa'en i vold“ går tabt i filmen og dermed også romanens idé, idet *Harry* ikke mister livet, men kun en arm. Da han efter amputationen kommer hjem, er han, som programmet fortæller, „trods alt lykkelig over at kunne vende tilbage til sin lille tapre kone og børnene“.

Den tredje filmatisering af „At have og ikke have“ er udsendt af „United Artists“ i år. Den er iscenesat af *Don Siegel*. Denne gang hedder den „The Gun Runners“, og *Harry*, som her spilles af *Audie Murphy*, har fået navneforandring til *Sam Martin*. I denne udgave er handlingen også væsentligt ændret, idet *Harry* (som man foretrækker at kalde ham), efter at han er blevet snydt for betalingen af bådeleje af en lystfisker, tilbydes hjælp af en *Hanagan*, mod at han hjælper denne og hans pige til *Havana*. *Hanagan*, som viser sig at være våbensmugler, når at dræbe en politimand og en taxachauffør, inden han stikker af. *Hanagan* har sikret sig en part i båden og vil have *Harry* til at fragte våben til *Cuba*. *Harry* ændrer imidlertid kurs mod *Bermuda-øerne* og dræber *Hanagan*. Handlingen er ændret og det sociale tema næsten forsvundet. En anmeldelse i „Monthly Film Bulletin“ kalder *Audie Murphys* spil „insensitive“ og betegner *Siegels* instruktion som livløs og ikke overbevisende. Derimod roses *Hal Mohrs* foto, som ganske rammer bogens stemning. Men, siges det, denne undtagelse fra en komplet mishandling af stoffet er ikke tilstrækkelig til at redde filmen.

Hemingways første roman „The Sun Also Rises“ fra 1926 er først blevet filmatiseret i 1957, fordi den, som *Fox* så gribende udtrykker det, er „a love story that was too daring to film until now“. Hemingways desperate dokument om en fortabt generation har man lavet til en film „to make you forget your worries“.



Hemingway forlod som sagt premieren midt i filmen. „Den har ikke meget med min roman at gøre,“ sagde han. Selv mindre seriøse filmpublicationer gør sig lystige over *Henry Kings* udgave af „The Sun Also Rises“. En engelsk kritiker skriver, at Jakes (*Tyrene Power*) impotens og Bretts nymfomani meddeles kort og brutalt, som om disse ting i sig selv var tilstrækkelige til at give filmen dramatisk og psykologisk rejnsning. Filmen roses for autentisk virkende tyrefægtningsscener og smukt farvefoto. Hvad filmen mangler synes at være en tilstrækkelig skarp koncentration omkring Jake (bogen er som bekendt en jeg-roman). Powers, *Errol Flynn*s og *Eddie Albert*s spil roses, *Ava Gardner* kaldes sporadisk overbevisende som Brett. Imidlertid siges *Juliette Greco*s ludder i filmens første kvarter ganske at overstråle alle øvrige præstationer, og at gøre det endnu vanskeligere at komme igennem de resterende to timer.

„Den gamle mand og havet“ fra i år har vi fået at se her forbløffende hurtigt. Hemingway har selv haft hånd i hanke med den (og viser sig i øvrigt à la *Hitchcock* i et glimt), og der var jo mange, der kunne lide den. Der er meget at opføre på dens kreditside, måske først og fremmest *James Wong Howes* briljante fotografering. Men den synes mig langt fra at have truffet tonen i romanen (eller hvad man vil kalde den), og dens budskab er ikke så indtrængende som bogens. I denne er man med til at fange fisken, i filmen er man blot tilskuer. Og havde Hemingways berømte grundighed i sports- og lignende anliggender dog bare præget filmen noget mere end tilfældet er! Jeg tænker her blandt andet på de *to* liner i billedet, da Santiago haler fisken til sig. Være var nærbillederne af Santiagos hænder. Her kunne man dog have benyttet et par rigtige fiskernæver i stedet for *Spencer Tracys* egne. *John Sturges* instruerede.

\*

I 1946 kom den første filmatisering af en Hemingway-novelle, nemlig *Siodmaks* allerede nævnte „Den der hævner“. Filmens første halve snes minutter følger slavisk novellen „Morderne“, en af hans betydeligste. Det er fuldstændig lykkedes *Siodmak* at ramme den fortættede knugende stemning i novellen om de *to gunmen*, der kommer til den lille by for at myrde *Ole Andreson*. „Novellen er filmisk i sine Virkninger“, skrev *Niels Kaas Johansen* allerede i 1940. „Den der hævner“, som er produceret af *Mark Hellinger*, holder sig imidlertid ikke bare til novellens tekst, men manuskriptforfatteren *Anthony Veiller*

digter „frækt“ videre og fortæller, *hvorfor* den fredsommelige svensker skulle slås ihjel. Det lyder afskrækkende, men det lykkedes i virkeligheden ham og *Siodmak* at fastholde den hemingwayske atmosfære, skønt indledningssekvensen står stærkest i filmen.

„Safari på liv og død“ („The Macomber Affair“), som kom i 1947, var en filmatisering af novellen „Francis Macomber's korte uheldige liv“ i *Zoltan Kordas* instruktion. Umiddelbart forekommer konstellationen *Korda/Hemingway* ikke lovende, men resultatet var forbausende godt. *Casey Robinson* havde skrevet manuskriptet sammen med *Seymour Bennett*. Der er ændret lidt i handlingen og byttet lidt rundt på episoderne, men i det store og hele har ydmygheden overfor det litterære forlæg været fremherskende. Hemingway fortæller i sin novelle om ægteparret *Macomber*, som er på safari i Afrika under førerskab af jægeren *Wilson*. *Macomber* gribes af angst, da han en nat vækkes af en løves brøl. Angsten stiger og stiger, indtil han næste dag står ansigt til ansigt med løven og gribes af panik og simpelt hen løber sin vej til *Wilson*s og sin kone *Margaret*s dybe foragt. Om natten er hun hos *Wilson*, men på en bøffeljagt næste dag overvinder *Macomber* sin angst (delvis på grund af had til *Wilson*). Han er fuldkommen forandret, da jagten på bøflerne begynder, og efter at de to første er nedlagt, og han og *Wilson* går ind i et krat, hvor en tredje ligger såret, „trykkede (de) hinanden i hånden og smilede til hinanden“. For *Margaret* er hendes utroskab med et blevet absurd, og hun er ikke i stand til at beherske sit had. Hun skyder sin mand, netop som det ser ud til, at bøflen skal til at sætte sine horn i ham. Det ligner et vådeskud, men det er mord. Der kan rettes adskillige indvendinger mod filmen. Hovedindvendingerne må være, at der i den er tale om et ægte kærlighedsforhold mellem *Wilson* og *Margaret*, og at *Macomber*s angst ikke kommer tilstrækkeligt til udtryk. Noget af brodden var taget af den grumme novelle om vore dybeste drifter, men filmen syntes på den anden side båret oppe af en vis ærlighed og havde mange steder truffet noget typisk hemingwaysk, hvorfor man mindes den med langt større glæde end den bombastiske og imponante „Sneen på *Kilimanjaro*“.

*Jean Negulescos* „Slutspurten“ („Under My Skin“) fra 1950 er en filmatisering af novellen „Min gamle“. *Casey Robinson* er igen manuskriptforfatter, denne gang alene. Det er lykkedes ham i dette tilfælde helt at spolere ideen i Hemingways novelle. I denne hører man om en jockey, der sammen med sin søn rejser fra væddeløbsbane til væddeløbsbane i

Fra begravelsen i "The Killers"  
 („Den der hævner"). Nr. 2  
 fra venstre er Edmond O'Brien.



„Safari på liv og død".  
 Robert Preston, Joan Bennett  
 og Gregory Peck.

Italien og Frankrig. Jockeyen er på retur og lever af billige småfiduser I novellen åbenbares sandheden om ham langsomt for drengen og for læseren. I filmen afsløres den straks i de første billeder, og helt modsat novellen ofrer faderen sig for sin søn i sit sidste løb. *John Garfield* og *Orley Lindgren* ydede glimrende sammenspil i rollerne som fader og søn. Som den kvindelige part i den kærlighedshistorie, *Robinson selv* har digtet, så man *Micheline Presle*. Instruksen var i *Negulescos* glatte og koncise stil, der her ofte var i samklang med *Hemingways* litterære, men det lykkedes ham ikke at få en *Hemingway*-film ud af det umulige manuskript.

„Sneen på Kilimanjaro" fra 1952 skrev *Cassey Robinson* også manuskriptet til, og igen arbejdede han på egen hånd. Med denne film og „Slutspurten" *in mente* synes der god grund til at tilskrive *Seymour Bennett* æren for de positive sider i manuskriptet til „Safari på liv og død". I den bedske novelle „Kilimanjaro sne" gør den døende forfatter (*Hemingway*) sit regnebræt op, mens gribbene og hyænerne venter, hidkaldt af dødslugten fra hans betændte ben. Filmen, som blev instrueret af *Henry King*, var en gang kulørt underholdning fra Hollywoods værste skuffe. Flyvemaskinen, der

i novellen i forfatterens fantasi bærer ham op til toppen af *Kilimanjaro*, kommer selvfølgelig i filmen rigtigt og henter ham (*Gregory Peck*) og kvinden (*Susan Hayward*) „...bort fra *Kilimanjaro* mod frelse og ny forståelse af hinanden", for endnu engang at citere et program.

Som det vil vides, forlod *John Huston* Hollywood, fordi man skamklippede „The Red Badge of Courage". Da man planlagde filmatiseringen af „A Farewell to Arms", havde man *Huston* i tankerne som instruktør, og *David Selznick* indledte forhandlinger med ham. *Huston* var meget interesseret i at filme „A Farewell to Arms", men det fortælles, at *Selznick* først og fremmest var interesseret i kærlighedshistorien med sin kone, *Jennifer Jones*, som en strålende stjerne. Så forhandlingerne brød sammen. Beretningen er tankevækkende på mere end én måde. Konstellationen *Huston/Hemingway* lyder spændende. Som nævnt af *Erik Ulrichsen* i artiklen om *Huston* i „Kosmorama 23" tiltrækker blandingen af „adventure og skæbnens eller magtens onde luner" ham. Man havde gerne set en „Farvel til våbnene" med *Huston* som instruktør, og „At have og ikke have" synes at være oplagt stof for ham.

Er historien om Hemingway og Hollywood nærmest en tragedie, har en Hemingwaytekst til gengæld sat sit uafrystelige præg på en europæisk film, *Joris Ivens'* „The Spanish Earth“. Museets medlemmer vil huske, på hvilken fremragende måde Hemingways kommentarer og stemme var i overensstemmelse med billederne i denne harmfulde film om det spanske folks kamp mod fascismen. Som *Eisenstein* påpeger i „Film Form“, har speakerkommentaren i adskillige senere dokumentarfilm sit forbillede i Hemingways tekst til „The Spanish Earth“. Den hører også med i billedet af den gamle mand og filmen.

## Filmindex: Ernest Hemingway

- A Farewell to Arms* („Farvel til våbene“) 1932. I: Frank Borzage. Hjælpeinstruktor: Jean Negulesco. Manus.: Benjamin Glazer, Oliver H. P. Garrett, Charles Lang. Medv.: Gary Cooper, Helen Hayes, Adolphe Menjou. Prod.: Paramount. 80 min.
- The Spanish Earth*. 1937. I og manus.: Joris Ivens. Kommentar og speaker: Ernest Hemingway. Foto: John Ferno. Musik: Marc Blitstein. Prod.: Contemporary Historians Inc.
- For Whom the Bell Tolls* („Hvem ringer klokkerne for“) 1943. I: Sam Wood. Manus.: Dudley Nichols. Foto: Ray Rennahan. Musik: Victor Young. Medv.: Gary Cooper, Ingrid Bergman, Akim Tamiroff, Arturo de Cordova, Joseph Calleia, Katina Paxinou. Prod.: Paramount. 170 min.
- To Have and Have Not* („At have og ikke have“) 1944. I: Howard Hawks. Manus.: Jules Furthman, William Faulkner. Foto: Sid Hickox. Musik: Leo B. Forbstein, Hoagy Carmichael. Medv.: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael. Prod.: Warner. 100 min.
- The Killers* („Den der hævner“) 1946. I: Robert Siodmak. Manus.: Anthony Veiller. Foto: Woody Bredell. Musik: Miklos Rosza. Medv.: Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien. Prod.: Mark Hellinger, Universal. 105 min.
- The Macomber Affair* („Safari på liv og død“) 1947.

I: Zoltan Korda. Manus.: Casey Robinson, Seymour Bennett, efter novellen „The Short Happy Life of Francis Macomber“. Foto: Karl Struss, O. H. Borroddaille, John Wildcox, Fred Francis. Musik: Miklos Rosza. Medv.: Gregory Peck, Joan Bennett, Robert Preston. Prod.: Casey Robinson, U. A. 80 min.

*The Breaking Point* („Bristepunktet“) 1950. I: Michael Curtiz. Manus.: Ronald Mac Douglall efter romanen „To Have and Have Not“. Foto: Ted McCord. Musik: Ray Heindorf. Medv.: John Garfield, Patricia Neal, Juano Hernandez. Prod.: Jerry Wald, Warner. 97 min.

*Under My Skin* („Slutspurten“) 1950. I: Jean Negulesco. Manus.: Casey Robinson efter novellen „My Old Man“. Foto: Joseph la Shelle. Musik: Daniele Amfitheatrof. Medv.: John Garfield, Micheline Presle, Orley Lindgren. Prod.: Casey Robinson, Fox, 86 min.

*The Snows of Kilimanjaro* („Sneen på Kilimanjaro“) 1952. I: Henry King. Manus.: Casey Robinson. Foto: Leon Shamroy. Musik: Bernard Herrmann. Medv.: Gregory Peck, Susan Hayward, Ava Gardner, Hildegarde Neff. Prod.: Darryl F. Zanuck, Fox, 117 min.

*The Sun Also Rises*. 1957. I: Henry King. Manus.: Peter Viertel. Foto: Leo Tover. Musik: Hugo Friedhofer. Medv.: Tyrone Power, Ava Gardner, Errol Flynn, Eddie Albert, Juliette Greco, Mel Ferrer. Prod.: Darryl F. Zanuck, Fox, 129 min.

*A Farewell to Arms*. 1958. I: Charles Vidor. Manus.: Ben Hecht. Foto: Piero Portalupi. Musik: Mario Nascimbene. Medv.: Rock Hudson, Jennifer Jones, Vittorio de Sica, Oscar Homolka, Alberto Sordi. Prod.: David Selznick, Fox, 152 min.

*The Gun Runners*. 1958. I: Don Siegel. Manus.: Daniel Mainwaring, Paul Monash efter „To Have and Have Not“. Foto: Hal Mohr. Musik: Leith Stevens. Medv.: Audie Murphy, Eddie Albert, Patricia Owens, Everett Sloane. Prod.: Clarence Green, Seven Arts Productions, U. A. 82 min.

*The Old Man and the Sea* („Den gamle mand og havet“) 1958. I: John Sturges. Manus.: Peter Viertel. Foto: James Wong Howe. Musik: Dimitri Tiomkin. Medv.: Spencer Tracy, Felipe Pazo, Harry Ballaver. Prod.: Leland Hayward, Warner.

Foruden de i indexet nævnte film har Lev Kuleshovs studenter på filmnstituttet i Moskva i 1938 (?) lavet en eksperimentalfilm efter novellen „Bjerger som hvide elefanter“ med A. Fait som manden og V. Lopotina som pigen.



Spencer Tracy i „Den gamle mand og havet“.



„Neorealismen er ikke død“, sagde den italienske instruktør *Alberto Lattuada* i et interview i „Kosmorama“ for et par år siden. Selvfølgelig har han ret, neorealismen har haft så kolossal betydning for filmen, at den ikke sådan afgår ved døden. Men som bevægelse betragtet er den forlængst ophørt med at eksistere. *Bjørn Rasmussen* fastsætter i sin nye bog tidspunktet til ca. 1952 – det år da „Umberto D.“ havde premiere. Det er næppe meget galt. Så meget desto mere er det på tide at få fastslået, hvad der egentlig ligger i begrebet neorealisme, for det bruges jo stadig i flæng og ofte kun som betegnelse for en rent ydre form. De efterfølgende betragtninger er desværre ikke den indgående analyse af perioden som nu skulle være mulig, men det skulle glæde mig, om de kunne inspirere en eller anden til at trænge dybere ind i emnet. Jeg bygger kun på en meget begrænset litteratur, på selvsyn af en væsentlig part af filmene og på personlig kontakt med nogle af neorealismens bipersoner under ophold i Italien i 1948 og 49.

Neorealismen voksede frem som et åndeligt opgør med fascismen. Tendensen kan spores allerede under krigen – i 1942 i *Viscontis* „*Ossessione*“ (besættelse) og i 1943 i *Vittorio de Sicas* „*I bambini ci guardano*“ (børnene ser på os) – men fascismens nederlag var selvfølgelig en forudsætning for, at den kunne komme til fri udfoldelse. *Rossellini* lagde for med „Rom, åben by“, og dens økonomiske succes var betingelsen for at man kunne fortsætte. Det bemærkelsesværdige er, at man ikke først og fremmest fortsatte med at lave modstandsfilm, sådan som man gjorde det i andre lande, men vendte sig mod de aktuelle forhold i Italien. Landet lå i ruiner, industrien var for en stor del sat ud af funktion, og dertil kom, at de tidligere soldater strømmede hjem fra krigstjeneste eller fra fangelejre. Arbejdsløshed, bolignød og mangel på alle nødvendige varer med en deraf følgende blomstrende sortbørs karakteriserede Italien på den tid. Det, som gennem mange år havde været dokumentarfilmens drøm – at få lov til at beskæftige sig med de dagsaktuelle problemer – blev grundlaget for en hel gren af den italienske spillefilm.

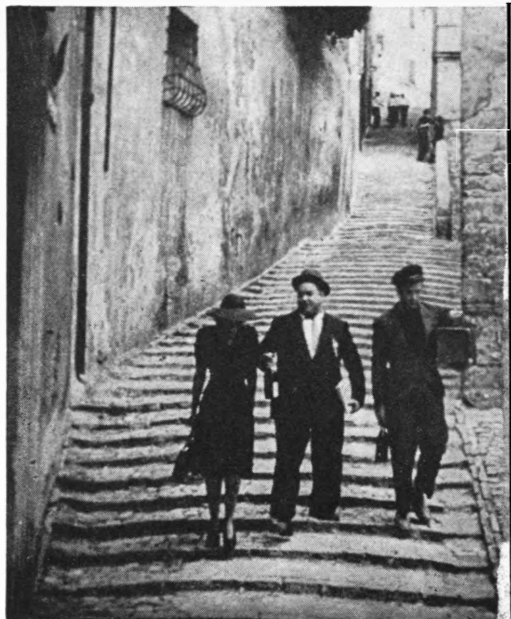
Man tog ved lære af dokumentarfilmen, i det mindste på to punkter: man forlod ateliererne og optog filmene i det autentiske miljø, og man foretrak i vid udstrækning at bruge almindelige mennesker, amatører, i stedet for professionelle skuespillere. Det er disse to punkter, som gang på gang bliver nævnt som de eneste afgørende for neorealismen, skønt de dog aldrig kan blive mere end ydre former, som benyttes til at udtrykke det egentlige indhold. Hvis begrebet neorealisme kun dækkede en fælles form, kunne det aldrig have vakt en sådan opsigt og fået en så afgørende betydning for filmen verden over. Det er også betegnende, at man kan nævne flere italienske film, som slet ikke opfylder disse betingelser, og som dog må regnes for neorealistiske, og omvendt film som er optaget i autentisk miljø og uden skuespillere, men som man alligevel føler adskiller sig afgørende fra de øvrige.

Det er næppe noget tilfælde, at den film, som af mange regnes for neorealismens reneste værk, *Viscontis* „*La terra trema*“ (jorden skælver), er bygget over en novelle af *Giovanni Verga*. *Verga* levede fra 1840 til 1922, og hans sociale noveller om de ludfattige sicilianske bønder og fiskere blev naturalismens gennembrud i italiensk litteratur. *Viscontis* film er en strengt realistisk skildring af fattigdommen og dens umenneskelige følger i det kapitalistiske samfund. Den er båret oppe af en tro på det jævne menneske og et krav om retfærdighed for de små i samfundet. Det er træk vi genfinder i næsten alle de neorealistiske film, og det kunne forlede os til uden videre at kalde dem socialistiske. Men heller ikke dette begreb er tilstrækkelig dækkende. Vi må til en anden af de store instruktører for at få billedet skarpt. I et interview i „*Sight & Sound*“ blev de *Sica* spurgt om, hvem der efter hans mening har betydet mest for filmkunstens renaissance siden krigen. Svaret kom uden tøven: „*Charlie Chaplin*, selvfølgelig“.

Chaplin og dokumentarisk realisme, det ville have lydt som et paradoks for 15 år siden. I dag er det en fuldt naturlig ting, for er det ikke netop dette, der er hemmeligheden bag neorealismen: Chaplins dybe tillid til menne-

sket forenet med en u-parodisk hverdagsskil-  
dring? For at blive ved de Sica, så handler  
hans „Imorgen mister!“ („Sciuscia“) ikke blot  
om to drenge der kommer i ungdomsfængsel,  
men også om et sammenstød mellem to ver-  
dener, en oprindelig, som er nært knyttet til poe-  
sien, og en, i hvilken reglementer og love har  
udryddet enhver sans for ret og uret. „Cykel-  
tyven“ er ikke blot en film om arbejdsløshedens  
svøbe, men nok så meget om forholdet mellem  
en far og hans lille søn, hvor det er den gen-  
sidige menneskelige respekt, der får de to's tri-  
vlelle historie til at hæve sig op over hver-  
dagen og blive en sejr for kærligheden på en  
helt anden led end vi er vant til.

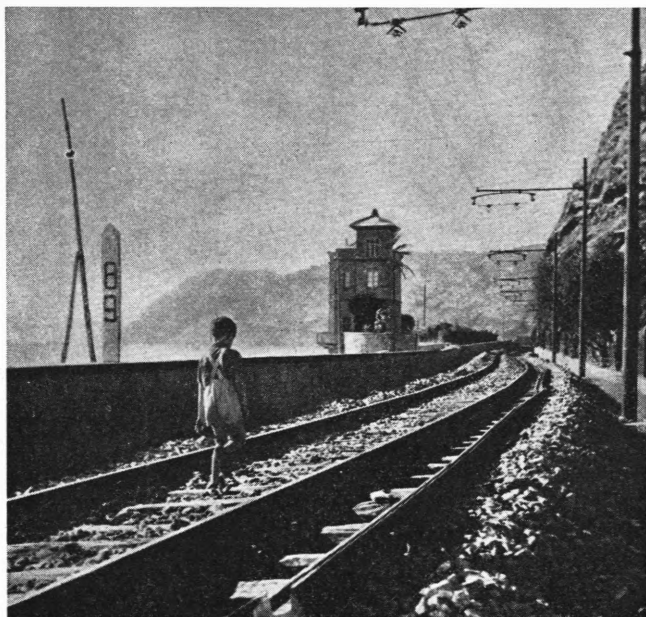
Gang på gang er de neorealisticke film ble-  
vet beskyldt for at være pessimistiske, men  
efter min mening er de lige det modsatte. Nok  
er der sjældent nogen happy ending i tradi-  
tionel forstand, men det overskygges ganske af  
den varme tillid til menneskene, som gennem-  
strømmer filmene. Og som manuskriptforfatter-  
ren *Zavattini* har udtrykt det: „Personerne og  
situationerne i de film, som jeg har skrevet,  
forbliver „uløste“ udelukkende ud fra et prak-  
tisk synspunkt, nemlig fordi „sådan er virke-  
ligheden“. Men hvert sekund i filmen er et  
uafbrudt svar på visse spørgsmål“. Det disse  
film viser er, at der i menneskene ligger et  
grundlag for en bedre verden, ikke at denne  
verden allerede eksisterer, for det gør den jo  
ikke. Det er heller ikke altid, at filmene ender  
sørgeligt. Neorealisterne anser ikke menneske-  
heden for tabt, sådan som man sommetider  
har på fornemmelsen, at de franske hverdags-  
film gør det. I *Marcel Carnés* „— og ved dag-  
gry“ og *Autant-Laras* „Djævelen i kroppen“  
begynder man ligefrem filmene med de tra-  
giske slutningsscener: det er meningen at man  
skal se filmene ud fra det perspektiv, at de  
ender ulykkeligt. Selv glade scener får her-  
igennem et skær af melankoli. Såvidt jeg ved,  
er denne fortælleknik ikke benyttet i en en-  
este neorealisticke film, og det ville også være  
en inkonsekvens, for neorealismens mening og  
optimisme ligger netop i, at livsglæden er no-  
get virkeligt og positivt. For igen at citere  
*Zavattini*: „Vi er kommet fra en ubevidst mis-  
tro til virkeligheden, en overfladisk og tve-  
tydig holdning, til en ubegrænset tro på ting,  
på kendsgerninger og mennesker. Filmens vold-  
somme begær efter at se, at analysere, dens



*Fra Viscontis „Osessione“ (billede fra strimlen).  
Til venstre Clara Calamai (der spiller gadepiggen i  
Viscontis „Hvide Nætter“), til højre Massimo Girotti.*

hunger efter realisme, er en oprigtig hyldest til  
andre mennesker, en hyldest til det som sker,  
og det som gror i verden.“

En film er som bekendt et kooperativt fore-  
tagende, og det kan være meget svært at ud-  
rede, hvem der har æren for hvad. Instruktøren  
er for tiden næsten altid sikker vinder, det er  
hans skyld, hvis det går godt, manuskriptfor-  
fatterens hvis det mislykkes. Nu er produktion-  
slederen også begyndt at komme ind i bil-  
leddet som en væsentlig figur, og det gør jo  
ikke sagen enklere. Der er ingen tvivl om, at  
de italienske neorealisticke instruktører ikke  
blot er formidlere men i allerhøjeste grad ska-  
bende kunstnere, det fremgår bl. a. af, at de  
praktisk taget altid står opført som medforfat-  
tere til filmene. Alligevel skal man nok være  
forsigtig med at frakende de egentlige manu-  
skriptforfattere deres betydning. Hos neoreali-  
sterne er der det usædvanlige, at manuskrip-  
terne ofte er blevet til ved et samarbejde mel-  
lem 5–6 forfattere, men ud af de mange navne,  
man her støder på, træder to, som synes at



Vittorio de Sicas „I bambini ci guardano“  
(børnene ser på os), der desværre aldrig har været  
vist i Danmark.

have haft afgørende indflydelse, Cesare Zavattini og *Sergio Amidei*. Zavattini er velkendt, først og fremmest som de Sicas manuskriptforfatter, mens Amidei sjældent ses fremhævet. Han har bl. a. været med til at skrive „Rom, åben by“, „Imorgen, mister!“, „Under Roms sol“ og „En søndag i august“, men synes iøvrigt også at have haft stor betydning som inspirator.

De mange manuskriptforfattere til hver enkelt film kan sikkert tages som et udtryk for, at man i langt højere grad end normalt arbejder ganske bevidst på at finde frem til det manuskript, som netop passer til den instruktør der skal iscenesætte filmen. Resultatet er i al fald, at man i sjældnen grad kan tale om en linie og et særpræg hos næsten hver eneste neorealistic instruktør. Når man prøver at gennemgå de mest kendte af instruktørerne og efterprøve, om de synspunkter, som jeg har gjort mig til talsmand for, nu også passer på deres produktion, så synes det at slå ganske godt til, undtagen i to tilfælde. Der er først

og fremmest undtagelsen Rossellini, manden der satte det hele i sving. Det, der gør hans film „Rom, åben by“ så fremragende, er dens intensitet og dens rige skildring af hovedpersonerne, filmens helte. Men ser vi på skurkene: fascisterne, tyskerne, er skildringen ikke nær så psykologisk gennemarbejdet, her er tale om klicheer. Både denne og Rossellinis øvrige film er også unødigt brutale, det er som om *han* ikke har nogen dyb tillid til menneskene. Han har da også selv udtalt, at det, det drejer sig om for ham, er tro: uden tro er menneskene onde.

Det samme møder vi hos *Fellini*, der i øvrigt har været med-manuskriptforfatter til en række af Rossellinis film. Når *Theodor Christensen* i sin anmeldelse af „La Strada“ her i bladet slog ned på perfektionismen, „perfektionisme og neorealisme går ikke rigtig sammen“, så har han næppe ret. Film som „Cykeltyven“ og „Umberto D.“ har såvidt jeg ved været minutstøst udarbejdede på manuskriptstadiet. Men når han siger, at *Fellini* „vil sine personers van-



held", er han inde på det centrale. Både Fel-  
lini og Rossellini tror ikke på livet her på jor-  
den. Det gør dem ikke til ringere kunstnere,  
men det gør, at de kommer i modsætning til  
det, der synes at være det centrale i neoreal-  
ismen.

Neorealismen er sommetider blevet kaldt  
italiensk films renæssance. Man har dermed  
sandsynligvis blot ment italiensk films gen-  
fødsel uden at tænke på nogen sammenstilling  
med den oprindelige, store renæssance. Men  
der er virkelig lighedspunkter med det, der  
skete inden for italiensk malerkunst. Ganske  
som renæssancen dengang bragte individet ind  
i malerkunsten, sådan har neorealismen bragt  
individet ind i filmen. Men i dag er problem-  
stillingen en anden end i slutningen af mid-  
delalderen. Hvor der dengang var tale om in-  
dividets modsætning til masse mennesket, er  
det i neorealismen individet i modsætning til  
typen – eller man kan måske sige det endnu  
stærkere, i modsætning til stereotypen: den  
unuancerede, overfladiske menneskeskildring,  
der dybest set bunder i ringeagt for mennesket,  
i en mistillid til at mennesket kan forandre sig.  
Ser vi en god film af den gængse type der for-  
tæller om en sømand, så siger vi bagefter: ja,  
det er rigtigt, sådan er sømænd. Ser vi en neo-  
realistisk film om en arbejder, så siger vi ikke:  
sådan er arbejderne, men: sådan er *menne-  
skene*.

Det er ikke så mærkeligt, at neorealismen  
har svært ved at trives i dag, i en verden hvor  
alle efterhånden er blevet tvunget til at tage  
stilling i striden mellem øst og vest og fordøm-  
me den ene af parterne. Der er ikke tid til at  
tro på mennesket, når man føler, at man har  
en pistol for brystet. Men neorealismen vil  
aldrig dø helt, den har allerede sat sine spor  
inden for spillefilmproduktionen verden over.  
Det er også den, der er den egentlige årsag til  
dokumentarfilmens krise. Den traditionelle do-  
kumentarfilm, der var så stor en fornyelse da  
den kom frem, føles i dag overfladisk og util-  
strækkelig efter at neorealismen har vist os  
samspillet mellem menneskene og deres om-  
givelser.

\*

Zavattini har selv givet bolden videre til  
dokumentarfilmen med sin film „Amore in  
città“, der blev vist under den italienske film-  
uge. Den er en episodefilm, i hvilken forskel-  
lige instruktører fremsætter deres syn på kær-  
lighedens vilkår i dag, og den er på mange  
måder mere dokumentarisk end nogen doku-  
mentarfilm. Man kan diskutere, hvor vellykke-  
de de enkelte episoder er, men dens værdi som  
inspirationskilde er umådelig. Gid doku-  
mentarfilmen ville tage udfordringen op og videre-  
udvikle den humanisme, som sprang frem af  
ruinerne i Italien, da man mindst havde vent-  
tet det.



Et af fiskerhjemmene i  
Viscontis „La terra trema“.

## BØRGE TROLLE: Det historiske filmdokument

Al virkelig god og sand kunst er en form for propaganda, og al propaganda må samtidig være kunst, hvis den skal være effektiv. Det er noget, som vi alle i grunden meget godt véd inderst inde, men som de fleste vægrer sig ved åbent at indrømme af frygt for de konsekvenser, det kunne medføre.

Så i grunden er det en tilsnigelse at tale om „propagandafilm“ i modsætning til andre filmgenrer. Al film er simpelthen propaganda i den ene eller anden form, for det meste endog grov og håndfast politisk propaganda, som fortæller, at det bestående er godt og retfærdigt og uforanderligt. Men drister man sig til at sige dette åbent, er man et fordægtigt individ, der vil fratage menneskene livets simple glæder og harmløse fornøjelser. Selvstændig tænkning er og bliver svært, ubehageligt og trættende. Og i det moderne, velorganiserede samfund findes der rigeligt med institutioner, der er mere end villige til at tænke for alle borgere.

Hvis propagandan går på tværs af de på bjerget herskende meninger, kan den dog tolereres, om den holder sig inden for rammerne af de anerkendte former for kunst, idet den kommercielle kulturs effektivt arbejdende maskine for længst har fået begrebet „kunst“ rubriceret som noget „dannet“, „intellektuelt“ og „langhåret“, d.v.s. noget, som gennemsnitsborgeren bør vise respekt, men for guds skyld ikke tage alvorligt!

Går man uden for disse rammer, rejser der sig uvægerligt et ramaskrig! Derfor blev de russiske stumfilm i tyvernes sidste halvdel mødt med en storm af protester næsten overalt, blev forbudt, forfulgt og massakreret til ukenlighed af censuren. I dag står disse film på filmmuseers og filmklubbers program næsten overalt i verden, ja vises endog i TV. I mellemtiden er det samfund, hvis eksistens var en væsentlig forudsætning for disse films skabelse, undergået så store ændringer, at der ikke længere eksisterer nogen aktuel sammenhæng

mellem filmene og den politiske situation, og så kan man jo roligt opøje dem til at være kunst og gøre det til noget „fint“ at kende dem og diskutere dem.

Det var ikke den unge sovjetiske stat, der skabte begrebet „den politiske propagandafilm“. Den havde udfoldet sig livligt allerede under den første verdenskrig, først og fremmest i Tyskland og USA. Den trivedes bravt i Hitlers Tredie Rige og nåede modning og format i England og USA under den anden verdenskrig. Russerfilmernes udskrigelse som „politisk propaganda“ skyldtes derfor blot, at de gik på tværs af den herskende opfattelse, samt at de var effektive i disse bestræbelser. Da de østlige propagandafilme senere stagnerede og blev til langtrukne paradenumre – et forhold som hverken en *Joris Ivens* eller en *Alberto Cavalcanti* formåede at ændre synderligt ved – døde forargelsen ud af sig selv. Den kommunistiske filmpropaganda var ikke længere effektiv.

De politiske omvæltninger, der fulgte i den anden verdenskrigs kølvand, medførte ikke i første omgang større ændringer af denne situation. Ganske vist kan der peges på adskillige bemærkelsesværdige tilløb til en nyorientering i flere af de østeuropæiske lande, men dels udfoldede de sig næsten udelukkende inden for spillefilmens område, dels blev de uden undtagelse kvalt af udviklingen efter 1948. Det var først i kølvandet af den politiske udvikling, som fulgte efter Stalins død i 1953, at billedet begyndte at ændre sig. For filmens vedkommende blev følgerne af den mere liberale kurs så store og gennemgribende, at deres virkninger ikke vil kunne udslettes foreløbig, hvor ivrigt man nu end påny søger at bremse udviklingen.

Nyorienteringen har gjort sig gældende inden for så at sige alle bestående filmgenrer, men er også resulteret i noget, som virkelig fortjener at blive betegnet som en filmisk nyskabelse. Skont navnet endnu ikke er kanoni-

seret, vil jeg foretrække at kalde det „Det historiske filmdokument“. Og skønt det har flere forløbere, er det først blevet virkelig rendyrket af det østtyske DEFA med instruktørægteskabet *Annelie og Andrew Thorndike*.

\*

Trods sit engelskklingende navn er Andrew Thorndike ud af en gammel tysk overklassefamilie. Faderen var en af *Hugenbergs* fortrolige medarbejdere, og sønnen blev derfor tidligt knyttet til det af Hugenberg kontrollerede UFA, for hvis „Werbefilmabteilung“ han blev leder. I 1942 havde han imidlertid pådraget sig Gestapos mistanke, kom i forhør, men klarede frisag, dog kun for straks efter at blive indkaldt og sendt til Østfronten. Her faldt han i russisk fangenskab. 1948 vendte han tilbage til Østtyskland som overbevist kommunist.

Efter sin tilbagekomst begyndte han straks at arbejde som dokumentarfilminstruktør. Han debuterede i 1949 med „Der 13. Oktober“ (om de hjemvendtes problemer), senere på året fulgte „Von Hamburg bis Stralsund“ (om skibsværftsindustriens problemer som følge af Tysklands deling); i 1950 kom filmkronikken „Der Weg nach oben“, i 1950–51 „Wilhelm Pieck – das Leben unseres Präsidenten“, hvori gamle filmoptagelser og nyoptagede rekonstruktioner af tidligere begivenheder kombineres. I denne film stemples *Adenauer* som forhenværende separatist – historisk en fuldstændig korrekt påstand – hvor der nedkaldte Bonn-regeringens harme over Thorndike, og under et besøg i Vestberlin blev han arresteret og ført til Karlsruhe, men blev dog efter protester løsladt igen. I Østtyskland fuldendte han i slutningen af 1951 den i alle måder stereotype „Freundschaft siegt“.

I 1950 havde Andrew Thorndike giftet sig med en lærerinde fra Mecklenburg, og hun blev ikke blot hans hustru, men også snart hans medarbejder som manuskriptforfatterinde og medinstruktør. Deres første fælles arbejde kom i 1952: „Die Prüfung“ (om skoleproblemer), to år senere fulgte „Sieben vom Rhein“ (om 7 vesttyske arbejderes besøg i DDR). 1956 kom så det store gennembrudsarbejde „Du und mancher Kamerad“, i hvilket „Det historiske filmdokument“ finder sin endelige form, i 1957 „Urlaub auf Sylt“ (om SS-general Reinefarth), i 1958 „Unternehmen Teutonenschwert“ (om general Speidel).

Om filmene fra før 1956, af hvilke jeg dog ikke har set nr. 1 og 3, er at sige, at de virker meget stereotype i deres argumentation, ligesom de i filmisk henseende er temmeligt traditionelle; dog sporer man efterhånden en voksende sans for klippingens muligheder. Thorndike er her tydeligvis på godt og ondt påvirket af *Walter Ruttmann*. Annelie Thorndikes medarbejderskab siden 1951 tilføjer filmene en vis menneskelig varme og forståelse, men frem til „Du und mancher Kamerad“ er de stadig snøret inde i et stalinistisk korset, som forhindrer ethvert engagement, selv om man skulle være enig med nogle af filmenes standpunkter.

Det må derfor være berettiget at betegne „Du und mancher Kamerad“ som instruktørparrets store gennembrud og samtidig det arbejde, i hvilket filmgenren: „Det historiske filmdokument“ finder sin endelige form.

\*

„Du und mancher Kamerad“ behandler Tysklands historie fra omkring århundredskiftet og frem til tiden efter den anden verdenskrig, spænder altså over rundt regnet et halvt århundrede, og den samlende ledetråd i denne historiske antologi er den rolle som den tyske højfinans har spillet i Tysklands militære ekspansionsbestræbelser. Råmaterialet til filmen bestod af 1.500.000 m film, udvalgt af det østtyske filmarkivs beholdning af 6.000.000 m film, samt en del materiale fra det sovjetrusiske filmarkivs righoldige samlinger. 7 % af det endelige filmmateriale var nyoptagede rekonstruktioner af tidligere begivenheder, optaget i overensstemmelse med datidens kamera- og belysningsteknik, således at stilen ikke brydes, når de bliver sammenstillet med samtidigt originalmateriale.

Anvendelsen af den sidstnævnte metode blev først besluttet på et forholdsvist sent tidspunkt. Mens der fandtes et righoldigt filmmateriale om kejseren og hans generaler, var hverdagen og arbejderens forhold kun sparsomt repræsenteret i det forhåndenværende filmstof. (En undtagelse var dog den opsporede Krupp-film fra 1911). For at skabe balance i forholdet rekonstruerede man derfor visse begivenheder som f. eks. Friedrich Engels besøg i Berlin i 1895, kulminearbejderens strejke i Mansfeld i 1909, politiets nedslagning af Hal-





„Unternehmen Teutonenschwert“. General Stülpnagel, Grev Schwerin-Krosigk og Oberst Hans Speidel i Paris. Fra højre til venstre.

I demonstrationen i 1910 og afstemningen i den tyske rigsdag den 4. august 1914. Endvidere er 3 kejsertaler blevet eftersynkroniseret med talernes ordlyd.

Rekonstruktionerne er i alle tilfælde sket på grundlag af øjenvidneberetninger, bevarede fotografier og samtidige beskrivelser, og der er næppe tvivl om, at filmskildringerne ligger så tæt op ad virkeligheden som muligt. Metoden er også åbent beskrevet af instruktørerne, der udførligt har gjort rede for den i tidsskrifterne „Iskusstvo Kino“ og „Deutsche Filmkunst“, henholdsvis i maj og august 1957. Dog er der grund til at spørge, om ikke forholdet burde have været nævnt i filmens fortekster? Som det nu er, siger forteksterne direkte, at alt i filmen er autentisk.

„Du und mancher Kamerad“ fremtræder ved første konfrontation som en hensynsløst afslørende film. Dette at det er tyskerne selv, der afdækker tyskernes tidligere forbrydelser og voldshandlinger, bevirker, at den på afgørende vis adskiller sig fra tidligere eksempler inden for genren, i hvilke det altid har været *de andres* ugerninger, man har afsløret. Med Europas udbombede ruinbyer som baggrund ses marcherende tyske soldaterkolonner, mens speakeren beretter: So zogen wir über Europa – således drog *vi* gennem Europa. Dette „vi“ er afgørende! Endvidere bemærker man, at det her for første gang ikke var russerne, der vandt den anden verdenskrig, men at de gjorde det i fællesskab med de øvrige allierede nationer.

Denne frie og i det store og hele objektive holdning over for materialet er uden tvivl en følge af den mere liberale kurs, som fulgte efter Stalins død og især efter SUKP's tyvende partikongres. Først med en vis politisk frihed og ret til kritik kunne genren det politiske filmdokument begynde at udfolde sig.

Men frihed og kritik er farlige ting. De tåler ingen halvheder og kompromis'er. Og „Du und mancher Kamerad“ er aldeles ikke fri for halvheder. Den mest iøjnefaldende er, at den helt ubegrundet gør et spring fra 1921 til 1929. Og man skal ikke have ret megen historisk viden for at erindre, at der skete væsentlige og afgørende ting i Tyskland i dette tidsrum: Ruhr-besættelsen, statsbankerotten, Hitler-kuppet i München og det tyske kommunistpartis sammenbrud og fallit i 1923! Der er jo næppe tvivl om, at det især er i den sidstnævnte omstændighed, at man skal søge forklaringen på sagen. Også begivenhederne op til Hitlers magtovertagelse i 1933 er behandlet mærkeligt spredt og tilfældigt. Noget opgør med kommunisternes ultravenstre politik, der udnævnte socialdemokraterne til „social-fascister“ og Hitler til en temporær forbundsfælle, og som var en væsentlig forudsætning for nazismens triumf, er der ikke tale om. Sådanne ting vil måske blive overset i udlandet, men næppe i Tyskland selv. Disse begivenheder huskes dog stadig af mange. Og netop fordi filmen ripper op i dette, har dens farlighed hurtigt vist sig. Det, at filmen viser tilskuerne det tyske kommunistparti i årene op til Hitlers magtovertagelse som et velorganiseret og vel-disciplineret masseparti med egne kamporganisationer o.s.v. bevirkede, at befolkningen i DDR begyndte at spørge sig selv, hvorledes KPD som masseparti kampløst og æreløst kunne kapitulere for Hitler-fascismen? Og sådanne spørgsmål lader sig ikke eliminere af nogle optagelser fra de nationaliserede fabrikker, hvor kommentatoren fortæller, at nu ejer arbejderne for første gang selv fabrikkerne og arbejder for deres egne interesser. De tyske arbejdere kender den slags floskler til trivialitet. De føler dagligt virkeligheden på deres egen krop og lades kolde.

Resultatet er blevet, at „Du und mancher Kamerad“ efter Ungarns-opstanden stille er gledet ud af billedet i Østtyskland. Den viste sig at have en rekylvirkning, som ikke var for-

udset. For os kan denne omstændighed dog kun bevirke, at vi må se på filmen med så megen større respekt og interesse.

\*

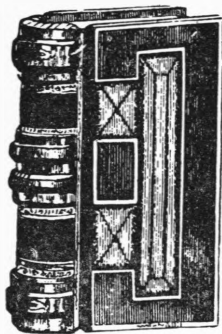
Thorndikernes følgende film beskæftiger sig da også udelukkende med forhold i Vesttyskland. Her har man kunnet slå løs uden fare. Og her var jo ganske rigtigt også nok at slå på.

„Urlaub auf Sylt“ er en på mange måder saglig film om, hvorledes tidligere SS-folk og andre forbydere påny er kommet til magt og værdighed i Forbundsrepublikken. Men den vil jo nok uvægerligt fremkalde det spørgsmål: Hvordan forholder det sig i DDR? Ikke desto mindre fortjener filmen al mulig udbredelse i Vesteuropa, og der er grund til kraftigt at protestere imod de censurindgreb, som den har været udsat for bl. a. i England. En sådan forholdsregel klæder ikke det engelske demokrati.

\*

Med „Unternehmen Teutonenschwert“ er det en større fisk, man vil have på kroen, nemlig selveste general Speidel. Her har man sat alle sejl til, desværre så ivrigt, at man i skyndingen er kommet til at sluge et falsum rå! Filmens indledende påstand om Speidels andel i mordet på Kong Alexander af Jugoslavien og den franske udenrigsminister Barthou holder nemlig ikke stik. Thorndikerne har sikkert været i god tro, da de indspillede filmen, men østtyske historikere fra Humboldt-universitetet (som i parentes bemærket har været positivt indstillet over for regimet) har over for mig indrømmet, at materialet har vist sig at være et falsum, fabrikeret af smarte forretningsfolk, som havde erfaret, at Thorndikerne arbejdede med stof om Speidel. I den jungle, som Berlin er i dag, vil der altid dukke belejligt materiale op, når man „erfarer“, at en eller anden arbejder med temaer om dette eller hint.

Thorndikernes film stiller en række problemer under debat, og disse problemer er af vital betydning for os alle. De kan på mange måder ægge til modsigelse, men fremfører på den anden side væsentlige træk, som vi må tage stilling til; de vedkommer os på godt og ondt.



## Hvad er l'insolite?

Henri Agel: „Miroirs de l'insolite dans le cinéma français“. 7e art. Les Editions du Cerf, Paris 1958.

En af de glosser, der anvendes hyppigt i det franske filmkritiske sprog, er *insolite*. De mindre ordbøger oversætter det til usædvanlig, påfaldende — og undertiden bruger de franske kritikere det, hvor de danske kritikere ville sige ukonventionel. Der er dog den forskel, at medens den tænksomme danske (eller engelske) kritiker ikke uden videre vil lægge en værdi i ukonventionel (eller unconventional), bliver hos franskmændene *insolite* meget let rosende i sig selv. Det chokerende, overraskende, forbløffende kommer let til at stille andre æstetiske begreber i skyggen hos den franske entusiast.

Henri Agel (der skrev om Grémillon i „Kosmorama 13“) er derfor ret sikker på at blive læst af mange landsmænd, når han beskæftiger sig med l'insolite i fransk film. Men han bruger *insolite* på en lidt anden måde end den gangse. Istædts definerer han ganske vist, hvordan han bruger det — måske ud fra den betragtning, at der er lige så mange slags *insolite*, som der er kunstnere. Efter læsning af bogen står det dog næsten helt klart, hvad han forstår ved ordet. Indledningskapitlet påkalder især surrealisterne, og ord som surrealistisk, mystisk, drømmeagtig, særegent poetisk kan hjælpe os til at indkredse l'insolite. Men paradoksalt nok havner Agel til sidst — efter at have gennemgået en række film, som disse ord i større eller mindre grad passer på — i en begejstret omtale af flere nyere franske dokumentarfilm. Paradoxet er dog ikke så stort, som det ved første øjekast kan synes: Flere af disse film søger netop at uddrage en særegen poesi af virkeligheden og at finde de største og de mærkeligste kræfter i de mindste verdener. For at undgå enhver misforståelse er det måske nødvendigt at tilføje, at poesien ikke mindst findes i skildringer af det frygtelige og grusomme. Franjujs slakterifilm „Le Sang des Bêtes“ og Resnais' film om de tyske koncentrationslejre, „Nuit et Brouillard“, er ikke ladet ude af betragtning.

Bogen er ganske interessant lagt an kompositorisk, idet den begynder med det svageste og slutter med det bedste — altså det efter Agels mening svageste og bedste. Stort set. For tarveligt *insolites* regner han instruktører som Decoin, Davivier, Christian-Jaque og Delannoy. I en lidt grov forkortning kan man måske tillade sig at resumere hans indvendinger derhen, at deres mystifikationsapparat er alt for iøjnefaldende.

Meget viligere er han ikke imod Marcel Carné (måske den af alle filminstruktører, der har været ude for den mest pinefulde revaluering), og det er glædeligt at se Agel tage afstand fra den forlorent

bizarre „Juliette ou la clef des songes“. Den katolske Agel kan heller ikke gøtere manuskriptforfatteren Jacques Prévert — han skynder sig dog at pointere, at dette ikke skyldes Préverts antiklerikalisme, og fremhæver, at antiklerikalismen hos Buñuel ikke generer ham. Agel finder Jacques Prévert alt for didaktisk og alt for klovnagtig til at være en rigtig digter og foretrækker langt broderen Pierre („Voyage Surprise“). I det hele taget synes for Agel det didaktiske ofte at diskvalificere til det ægte insolite (som ofte kan findes i den „rene“ farce) — selv Autant-Laras „L'Auberge Rouge“, der i hvert fald er højt usædvanlig i sin blanding af det makabre og det burleske, anses for overvættets belærende, skønt flere scener roses.

Clairs „I en udkant af Paris“ er bare et bolsje, og René Clément frapperer først og fremmest ved den åndelige tomhed, der mærkes i hans film. Lamorisses „Den røde Ballon“ er forceret „poetisk“, ikke poetisk.

Alt dette lyder måske urimeligt i referat, men dommene underbygges med solid argumentation (og nærværende anmelder er næsten enig i alle Agels domme). Først da vi kommer til Cocteau's „Orphée“ („Kærlighedens mysterium“) begynder der for alvor at komme varme i Agels stemme, skønt han ikke undlader at bemærke, at denne instruktørs beherskelse af l'insolite er „invertit“.

Men de største insolites er Jean Epstein (ikke i Poe-filmen, men i flere af de andre værker), naturligvis Jean Vigo og naturligvis Buñuel. De ophæver skellet mellem virkeligheden og mysteriet — som også en række af de moderne franske dokumentarister (som nævnt bl. a. Franju og Resnais) kan gøre det. Med en flot blanding af koncise iagttagelser og intelligent provokerende *dicta* siges der overordentligt meget fængslende og sandt om disse elskede filmkunstnere — dette er filmkritik på et niveau, ingen drømmer om at nå herhjemme inden for en overskuelig fremtid.

Til allersidst kommer — som en apotheose — Rouquié's „Lourdes“. Filmen kaldes enestående — „le surnaturel capté à l'état brut“. For Agel må det højeste insolite blive det mystiske i religiøs betydning.

Erik Ulrichsen.

## Den store kamp

International Film Annual No. 2. Edited by William Whitebait. John Calder, London 1958.

Vi henlede sidste år med glæde opmærksomheden på den første „International Film Annual“, der er en langt mere lødig og interessant årbog end Maurice Speeds „Film Review“.

Og nr. 2 er endnu bedre end nr. 1. Som redaktør er Campbell Dixon blevet afløst afløst af den bedre begavede William Whitebait („New Statesman"s filmkritiker), der har været klog nok til at knytte „Sight and Sound“-folkene til foretagendet, som derved har fået et mere sagligt og indsigtfuldt præg.

I artiklen „Three to cheer for“ skriver Lindsay Anderson om Richard Williams' eksperimenterende, filosofiske tegnefilm „The Little Island“, Claude Chabrol's her i bladet tidligere omtalte „Le Beau Serge“ og Andrzej Wajdas „Generation“ og „Kanal“. Disse tre instruktører har undgået konformismens morals, og Anderson hylder dem generøst. I nogle principielle betragtninger fremhæver han, at det synes vanskeligere og vanskeligere for filmkunstneren at holde sig fri af konformismen, og han finder derfor, at det i højere og højere grad først og fremmest må være kritikerens opgave at hjælpe de få kunstnere, der ikke bøjer sig for filmverdenens mange trykpression. „On the battlefield of the cinema, the critic also has his place in the line“. Med en let fornær-

melse og nogle blaseret-ironiske bemærkninger om, at kritikeren nu ikke kan betyde så meget, ville de fleste danske anmeldere læse om denne „overspændte“ appel til kamp — og undlade at se og skrive om den næste interessante, uimporterede film, der vises af „Institut Français“ (f. eks.). Men Anderson ved, hvad han taler om; han er selv en kompromisløs instruktør, der gang på gang møder vanskeligheder, og han har erkendt, hvad kritisk støtte kan betyde. De dårlige film får kaskader af publicity, og hvis kritikeren tror, at pæne gennemtænkte anmeldelser af de importerede film er tilstrækkeligt som modoffensiv, ser han urealistisk på vor verden. Det er tvivlsomt, om den kritiker, der ikke også konstant i interviews, kronikker, filmboeanmeldelser og omtale af væsentlige uimporterede film er kæmpende, kan være til nogen større nytte i filmlivet.

At filmkunsten kræver kamp, ses af den store indiske instruktør *Satyajit Rays* artikel om sit arbejde med „*Pather Panchali*“ og „*Aparajito*“ — den viser også, hvor meget international anerkendelse kan betyde for kunstneren. *Karel Reisz* skriver med verve om eksperimentalfilm-festivalen i Bruxelles, og *Penelope Houston* påviser forskellene mellem den italienske neorealisme og den moderne amerikanske *Chayefsky-realisme* i et af bogens bedste bidrag. I en jermiade fortæller *Graham Greene* om, hvorledes hans romaner er blevet forvansket af filmindustrien, og *Louis Marcourelles* analyserer kyndigt filmsituationerne i østlandene — med fremhævelse af den ungarske indsats. Den amerikanske kritiker *Arthur Knight* har sendt en rapport om Hollywoods fjernsynspåvirkede film og *spectacles* (de to dominerende forsvarsidéer i slagmålet med fjernsynet), *Frank Hauser* forsøger at sondre kritisk mellem science fiction-filmene, og *Whitebait* selv spørger i en *tough* artikel: Hvornår bliver den engelske film voksen? Yderligere er der stof fra *Jean Renoir*, *Orson Welles*, *Harry Watt*, *Jean Quéval* og *Gilbert Salachas* (fransk film), manuskriptforfatteren *Carl Foreman* og *Dilys Powell*.

„International Film Annual“ er nu noget nær den ideale filmr bog. Den gode tekst synes man dog at have „købt“ for rigeligt mange billeder fra underlige film blandt de værdifulde *stills*.

Wladimir Winde.



## Drømmens virkelighed

*NOTTI BIANCHE (HVIDE NÆTTER)*.  
Prod.: Franco Cristaldi | Vides 1957. Instr.:  
*Lucino Visconti*. Manus.: *Suso Cecchi D'Amico* og *Luchino Visconti* efter *Dostojevskis*  
novelle „Hvide Nætter“. Foto: *Giuseppe Rotunno*. Dekor.: *Mario Chiari* og *Mario Garbuglia*. Klipning: *Mario Serandrei*. Musik:  
*Nino Rota*. Medv.: *Maria Schell*, *Marcello Mastroianni*, *Jean Marais*, *Clara Calamai*,  
*Marcella Rovena*, *Dick Sanders*, *Maria Zanoli*.

*Dostojevskis* novelle „Hvide Nætter“ søger at op-hæve skellet mellem drøm (i betydningen længsel) og virkelighed. En ung mand, der er en drømmer, og som er ude af kontakt med „virkeligheden“, møder

en aften i St. Petersborg en ung pige, der drømmer om at gense den „prins“, hun mødte for et år siden. Han var fattig, og han tog til Moskva for at forsøge at skaffe sig et udkomme. Han lader imidlertid vente på sig, skønt aftalen var, at de to skulle mødes igen, og den unge drømmer håber at kunne indtage hans plads, men håbet er kortvarigt: „Prinsen“ kommer, den unge piges inderste længsel bliver til virkelighed, medens virkeligheden hos den unge drømmer bliver til længsel.

Næsten alt siges i novellen gennem dialogen, og *Visconti* har intelligent indset, at stoffet måtte transformeres meget i en film, der skulle give, hvad *Dostojevski* havde på hjerte.

Han (og *Suso Cecchi D'Amico*) har da først og fremmest foretaget to ændringer, der er i nær forbindelse med hinanden, og som *tilsammen* skulle give omtrent samme facit som *Dostojevskis*. Den unge drømmer er gjort til mindre af en drømmer og „outsider“ — i novellen skildres hans isolation i lange replikker, som det vist ville være umuligt at overføre til filmformen. Til gengæld er *helbeden* blevet mere drømmerisk, *bele* filmens verden svinger ved hjælp af små nuancer fra drøm til virkelighed og tilbage igen. Der er tale om en slags objektivisering af tilstanden hos novellens jeg, og teoretisk forekommer denne fremgangsmåde rigtig. Den må i det foreliggende tilfælde være den rette vej fra litteratur til billeder.

Det virkeligt/uvirkelige har man i filmen søgt at skabe ved hjælp af en række forskellige metoder. Medens den russiske forfatters historie er fast forankret i St. Petersborg, har man i højere grad i filmen arbejdet med *dépaysement*, med at slå jorden væk under vore fødder. Man kan i denne forbindelse først og fremmest pege på valget af skuespillere: Pigen spilles af den i Østrig fødte *Maria Schell*, den dominerende mandlige hovedrolle af italieneren *Marcello Mastroianni* og „prinsen“ af franskmænden *Jean Marais*. Den nationalitetsblanding, som ofte gør coproduktionerne urealistiske, er her sandsynligvis tilstræbt med det æstetiske mål at skabe det virkeligt/uvirkelige.

Yderligere led i denne *dépaysement* er det, at begge mændene er „fremmede“ i filmens by, og at en russisk historie er henlagt til Italien, vel at mærke ikke et realistisk Italien, men et Italien, der delvis er bygget op ved hjælp af „teaterdekorationer“. I sneseenen fornermer man et bevidst islet af noget „russisk“.

Filmens vil vise os drømmens virkelighed og det drømmeriske i det virkelige. Om det første fortæller især slutningen, i hvilken „prinsen“ kommer tilbage til den unge pige, om det andet f. eks. den store dansescene. Der er næsten hele tiden et „spil“ mellem drøm og virkelighed i billederne, f. eks. i den sidste sekvens, i hvilken den unge mand fjerner sig med sin længsel, og hvis stemning kontrasterer med det „Esso“-skilt, der ses i billedet. Som regel svarer de hastigt skiftende omgivelser og kulisser dog til personernes sjælelige tilstande, f. eks. i den fortrinlige passage, i hvilken man ser på *Maria Schell* og *Jean Marais* i teaterlogen og hører tonerne fra operascenen. *Visconti* interesserer sig stærkt for operaen, og det har været hans hensigt ikke blot at give dens scene, men også meget af det øvrige i filmen, noget højspændt stileret — som det også var det i den politisk-erotiske „*Sansernes Rus*“.

I „Hvide Nætter“s erotisk-poetiske afsnit er der en diskret symbolik, som ikke findes hos *Dostojevski*. Det er sandsynligt, at denne symbolik må ses i forbindelse med *Viscontis* læretid hos *Jean Renoir*. I en berømt artikel har den franske kritiker *André Bazin* påvist, hvorledes symbolske vande spiller en stor rolle ned gennem *Renoirs* produktion. Som i megen moderne lyrik er vandet hos *Renoir* ofte det kvindelige, livets kilde, og i „Hvide Nætter“ får det en lignende værdi, da *Maria Schell* og *Marcello Mastroianni* sætter sig i båden.



Jean Marais og Maria Schell i den i anmeldelsen omtalte scene fra teatret.

„Hvide Nætter“ er da en gennemtænkt stilfilm, et på mange måder duperende forsøg. Men som i „Sannes Rus“ kommer spillet ikke altid på højde med Viscontis inspiration. Hos Maria Schell bliver det højstemte til maner, både Marais og Mastroianni er bedre. Som helhed virker filmen først og fremmest som stileksercits, og den bekræfter, at Visconti mere er en stor *iscenesætter* end en stor filmdigter, der har noget bestemt på hjerte — i hvert fald, når han for-

lader de sociale emner. Hovedpersonerne i filmen bliver ikke til mennesker, som vi kan føle meget for, hvor sympatisk end deres godhed og renhed er. Det bør dog måske anføres, at italienerne — da jeg sidste år så filmen i Venedig — blev revet voldsomt med og klappede under filmen, som også er blevet godt modtaget af den franske kritik. Så „vi“ ovenfor må begrænses nationalt, skønt filmen forsøger at sætte over de nationale grænser. *Erik Ulrichsen.*

WERNER PEDERSEN

## KOSMORAMAS *blå* BOG

*Caligula*, sv. gymnasielærer, f. ca. 1905, ugift. Underviser bedre folks børn i latin på et „almänt högre läroverk“ i Stockholm. C.s borgerlige navn kendes ikke, om hans fortid og ekstraktion vides intet. Han er formentlig gået direkte fra sin skoleembeds-eksamen (fra Uppsala?) ind i den højere skole, hvor han med den magt som institutionen forlener hans stilling med, hurtigt har vidst at etablere et stramt adfærdsmønster, som kun kender eet hensyn: ham selv. C. er alle nuværende og tidligere skole-

elevers ondeste skoledrøm — måske er han endog Den Onde selv. Han eksisterer kun bag det tyrannavn, som hans disciple og ofre har hettet på ham med sikkert instinkt for det væsentlige i hans natur. Formodentlig betragter han selv Caligula-navnet som en hæder, en vellystig bekræftelse på, at hans metoder er rigtige og effektive. Han kender og anerkender kun een hensigtsmæssig anvendelse af sin magt: torturen, det åndelige sejjpineri af eleverne, der må forekomme ekstra raffineret og svingagtigt, fordi det til-



syneladende kun er en korrekt individuel variation af skolens autoriserede undervisningsform. Hans undervisning kan stå for en saglig inspektion, men ikke for en menneskelig. Han har i og for sig ret, når han finder sine elever dårlige i latinen. De er umulige.



Men C. ved udmærket, at deres umulighed er et direkte og ønsket resultat af hans egen facon. Just dette føler han som en triumf, og den bliver kun større af at den kan bruges og bliver brugt i en hensynsløs nervekrig imod de sårbare unge mennesker med hånsord, dårlige karakterer og indberetninger som våben. Til billedet af C. hører også, at han naturligvis har det med at udse sig yndlingsofre. Jan-Erik Widgren i en af ældsteklasserne er et af dem, og et af dem forfølgelsen går værst ud over, fordi modgangen i latinen fører sig til uøselige problemer i hjemmet. Sammenstødet med C. bliver dyrt for Jan-Erik: den pige han slutter sig til i sin råvildhed, den simple kioskpige Bertha, viser sig at være et „fritidsoffer“ for C. og drikker sig ihjel i fortvivlelse over hans hetz mod hende, og Jan-Erik reagerer fra skolen — stukket for sit forhold til Bertha af C. Denne yderste gemenhed er C.s største sejr, kompensationen for det afslørende nederlag han led over for Jan-Erik, da denne fandt magisteren i et hjørne af den døde Berthas entre, rystende af skræk og sanseløst stammende i det uendelige: „Jeg har ikke gjort det!“ Med god samvittighed og offentlig autorisation kan C., endnu tætere klynget til sit embedes magt end før, fortsætte med at tortere sine gymnasiaster. — C.s forhold til Bertha er uforklaret og derfor uadalt det dunkleste punkt i billedet af sadisten C. Men indadtil giver denne gåde måske netop nøglen til hans farlige ynkelighed. Thi er C.s hadske fremfærd over for det eneste hunkønsvæsen han vides at omgås og over for de unge uferdige mennesker på pulterne foran ham mon ikke simpelthen den kærlighedsudueliges desperato og blinde hævn på livet? — (Stig Järrel i Bergman/Sjöbergs „Forfulgt“ 1944).

Calvero, eng. musichall-klovn, f. i London ca. 1850. I tresårsalderen, d.v.s. i årene omk. 1910, må han se sig svigtet af et ellers stort og hengivent publikum. Til hans kunstneriske nedgang svarer en social og menneskelig: den før så sejrige stjerne logerer nu ensom og glemt og forgældet i et Londonpensionat af de beskedneste, hvor han med flasken som sin eneste fortrolige bereder sig på den absolutte og evige forglemmelse. Over hans situation ligger der et skær af kønt tusmørkevedmod, som fortættes af den filosofiske galgenhumor, der er hans sidste og eneste selvforsvar. Men C. har endnu ikke spillet sin sidste rolle, hverken på teatrets scene eller livets. Den tildeles ham af tilfældet (eller skæbnen?), der sender ham Terry, en ung danserinde, der af egen drift er på vej ind i døden, fordi sygdom og fattigdom har forhindret hende i at leve og danse. Den unge fortvivlelse kalder på den gamle kunstners medfølelse, livsmød og handlekraft. Han, selv den slagne, bringer Terry tilbage til livet og dansen. Denne moralske sejr smitter af på ham selv og synes at tænde glimtet af et kunstnerisk håb også for ham: han får en lille klownrolle i den ballet, som bringer hende det endelige gennembrud. Men i mellemtiden er forholdet mellem Terry og C. blevet mere kompliceret end som så. I sin oprigtige taknemmelighed og hengivenhed forevælsker hun sine følelser for ham med kærlighed. Han ser og forstår forevælsingen — men er til gengæld selv ramt i sit bævende hjertes dyb. Klarsynet og registreret vælger han den bitre eneste udvej. Han for-

lader hende, for at hun kan være åben for lykken og fremtiden. — Dermed er C. tilbage hvor han var, da Terry krydsede hans nedadgående bane, men nu i besiddelse af et nyt uigendriveligt bevis på sin livskurves ubønhørlige fald. C. ernærer sig herefter som gadeartist i London, den fordums storhed er nu reduceret til en pittoresk, hurtigt overset anonym detalje i storbybilledet. Der går lange tider, før tilfældet atter bringer ham sammen med Terry. Da det endelig sker, er det hende der af medlidenhed kan tilbyde ham sin hjælp. I en blanding af genoplivet forelskelse, kunstnerstolthed og absurd forhåbning for fremtiden lader han sig overtale af hende til at vende tilbage til scenen i en beneficeforestilling for den store gamle Calvero. Planen lykkes i den forstand, at C. får den gamle gnist til at springe mellem sig og sit publikum. Men det er kun en stakket frist han vinder. Som en overstadig kulmination på sit store klownnummer springer han under tilskuernes jubel ned i stortrommen i orkestergraven — og kvæstes så hårdt i springet, at han må bæres døende ud. Mens den unge Terry erobrer scenen med sin dans — til benefice for C. — udånder den gamle klown ude i kulissen. I denne på en gang rørende og pinefulde samtidighed spiller alderdommen sin evige tragedie til ende. — (Charles Chaplin i „Rampelys“ 1952).



Camilla, ital. skuespillerinde, f. omk. 1750. Medlem af en skuespilletrup, som i slutningen af 1700-tallet turnerer i Sydamerika med commedia dell'arte forestillinger, hvori hun med en pragtfuld temperamentsudfoldelse spiller en Columbine helt ulig senere traditioners pigelige strutsrørdede pantomimefigur af samme navn. Under truppens optræden i en af de spanske vasalstater bliver C. centrum i en række elskovsforviklinger med tre mænd som de øvrige medspillende: en ung officer der ledsager hende på rejsen, dukkestatens vicekonge samt en af dens populære tyrefægttere. De gør alle tre kur til C., og hendes åbne rummelige hjerte afviser til en begyndelse ingen af dem. Officieren er smægtende romantisk med drømme om at flygte bort fra civilisationen for at leve med C. i nært forbund med naturen. Vicekongen ser i hende en åbenbaring af den natur, der kvæles under det opstyltede marionethofs rokokofernis, og han hylder den ved at forære hende den guldkaet, man netop har ladet bygge som symbol på statens magt og værdighed. For matadoren endelig er C. må-



let for en stormende spansk ridderlighed, hvis egentlige drivkraft dog er skinsyge og selvisk begær. For alle tre elskere gælder det, at de i virkeligheden kun bruger C. som et middel til at realisere deres egne ønsker. Men C. kan ikke fanges ind i så snævre bånd. *Gæmmildheden* er hendes væsens kendetegn, og hun, hvor hun kan komme til at give og give af hele sit sinds og sin kropps rig-

dom: gøglet, kunsten er hendes verden og hendes livs mening, den eneste der rummer glæder og sorger stærke nok for hendes gemt. Kærligheden må miste C. — men teatret beholder hende, og verden bliver rigere derved. „Hvor holder kunsten op, og hvor beh-

gynder livet?" spørger C. engang sig selv. Hun har ikke noget svar, thi modsætningen eksisterer ikke for hende. Kunst er liv, potenseret liv, og C. er dets umiddelbare udtryk. C. er teatret selv, gøglers genius iklædt en funkende harlekinfarvet dragt af menneskeligt, altfor menneskeligt kød og blod. (*Anna Magnani i Renoirs „Guldkaret“ 1952*).

*Carter, Gil*, amer. cowboy, f. ca. 1850 i Nevada eller et andet sted *out west*. Kommer som en fremmed sammen med venen Art Croft til den lille kvæg-avlerby Bridger's Wells i Nevada i sommeren 1885. Byen er i oprør, en af ranchejerne er blevet myrdet og hans kvæg stjålet. Trods enkelte besindiges advarende røster er stemningen kogt således op, at den eneste mulige udløsning er lynching af de skyldige snarest muligt. G. C. hører til de besindige, men som fremmed på stedet tør han ikke tage parti — mistanken mod ham og hans ledsager ligger i luften, og for ikke at bestyrke den slutter de to sig til lynchingshoben. Desuden deler G. C. som fagmand de andres voldsomme moralske fordømmelse af forbryderne, selvom han altså instinktivt vender sig fra den valgte retslose fremgangsmåde. G. C. holder sig da også så nogenlunde i de passives baggrund, da hoben fanger tre mænd, som alle indicier peger mod som de skyldige trods deres ihærdige benægtelser. Han har hverken mod eller kraft til at sætte sig op mod

de andres galskab og sin egen magtesløshed, måske finder han endog en undskyldning for sig selv deri, at han kommer i håbløst mindretal sammen med en eller to andre, da der stemmes om de tre mænds straf. Efter dommen køber han en slags aflad for sig selv ved at tilbyde den ene af de dømte, Martin, sin fortrolighed. Martin tager imod G. C.s „sjælesorg“ — den eneste imødekommenhed han møder i denne yderste stund. Han skriver et afskedsbrev, som han beder G. C. om at



overbringe sin kone. Ved dagry hænges de tre mænd, og den stille morgen rider bøderne tavse hjem — blandt dem G. C. Ved tilbagekomsten til Bridger's Wells opklarer det, at de tre henrettede var uskyldige. I saloon'en, med de forvægede mænd hængende over whiskeyglassene, tager G. C. Martins afskedsbrev frem og læser det med skamfuld lavmælted for sig selv og de andre. Brevets stilfærdige tale om den forrædte menneskelighed er Martins — men tankerne er Gil Carters, humanisten der betænkte sig så længe, at det blev for sent. (*Henry Fonda i William A. Wellmans „De døde ved dagry“ 1943*).

## NOTER

I anmeldelsen af den svenske filmrøbe „Filmen 1958“ blev det hævdet, at „La città si difende“ ikke har været vist herhjemme. Men den kom op i Danmark i 1957 under titlen „Storbyens Jungle“.

\*

En mangelfuld fremføringsteknik kan spolere oplevelsen af selv det største filmkunstværk. Dette gælder ikke mindst, når der er tale om forevisning af 16 mm-film, hvor tilskueren i forvejen må indstille sig på en vis overbærenhed med den tekniske kvalitet. Mange af de ulemper man kommer ud for ved ikke-professionelle filmforestillinger i foreninger, studiekredse etc. (uskarp billedindstilling, dårlig lydgen-givelse m. m.) skyldes dog ikke nødvendigvis formatets „medfødte“ mangler, men kan ofte henføres til foreviserens ukyndighed i selve forevisningens teknik. Denne udbredte ukyndighed kan nu modvirkes bedre end før, idet „Statens Filmcen-tral“s skolefilm-konsulent, *Svend Holbæk*, netop har udsendt en vejledning i forevisning af 16 mm-film, „Smalfilmpoperatøren“, som vil være særdeles nyttig for enhver der fusker i operatørfaget. Bogen udmærker sig ved at gå velgørende praktisk og instruktivt til værks — den tager ikke modet fra læseren ved at bilde ham ind, at man skal mindst være udlært finmekaniker, elektriker og biografoperatør på en gang for at betjene en KZ eller en Bell and Howell på tilfredsstillende måde.

wp.

\*

*Charles Laughtons* film „Night of the Hunter“, der blev „forbudt“ ved en „prøvecensur“ herhjemme, går for tiden i Sverige. Filmen, der blev omtalt i „Kosmorama 17—18“, er stilistisk interessant, og det må håbes, at beklipninger kan få den gennem censuren.

## Fra Filmmuseets plakatsamling



For 50 år siden udsendtes i Frankrig den berømte „film d'art“ „L'Assassinat du Duc de Guise“, og det varede ikke længe, før filmen kom til Danmark. Her er den danske plakat for filmen.

# Filmindex XXXVII

AF WERNER ZURBUCH b

## Helmut Käutner

- Königskinder.* 1949. I: Käutner. Manu.: Emil Burri, Herbert Witt og Käutner. Foto: Reimar Kuntze. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Jenny Jugo, Peter van Eyck, Hedwig Wangel. Prod.: Klage-mann.
- Epilog.* (Det stumme vidne). 1950. I: Käutner. Manu.: R. A. Stemmler efter ide af Arthur Brauner og Fritz Böttger. Foto: Werner Krien. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Fritz Kortner, Bettina Moissi, Hans Christian Blech. Prod.: Central Cinema Company (CCC). Dansk prem.: 25. 3. 1957.
- Weisse Schatten.* 1951. I: Käutner. Manu.: Käutner og Maria Osten-Sacken. Foto: Helmut Fischer-Ashley. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Hilde Krahl, Hans Söhnker, Claude Farrell. Prod.: Dornas.
- Nachts auf den Strassen.* (Natførsel til Frankfurt). 1952. I: Rudolf Jugert. Manu.: Käutner og Fritz Rotter. Foto: Vaclav Vich. Musik: Werner Eisbrenner. Medv.: Hans Albers, Hildegard Knef, Marius Goring, Karin Andersen. Prod.: Erich Pommer. Dansk prem.: 8. 5. 1953.
- Käp'n Bay-Bay.* 1952. I: Käutner. Manu.: Per Schwenzen og Heinz Pauck. Foto: Friedl Behn-Grund. Musik: Norbert Schultze. Medv.: Hans Albers, Bum Krüger, Lotte Koch. Prod.: Meteor.
- Die letzte Brücke.* (Den sidste Bro). 1953. I og Manu.: Käutner. Foto: Elio Carniel. Musik: Carl de Groof. Medv.: Maria Schell, Bernhard Wicki, Barbara Rütting. Prod.: Cosmopol, Wien. Dansk prem.: 30. 7. 1954.
- Bildnis einer Unbekannten.* 1954. I: Käutner. Manu.: Hans Jacoby. Musik: Franz Grothe. Medv.: Ruth Leuwerik, O. W. Fischer, Erich Schellow, Irene von Meyendorff. Prod.: Sirius.
- Ludwig II.* 1955. I: Käutner. Manu.: Georg Hurdalek efter Peter Berneis' bearbejdelse af Kadidja Wedekinds fortælling. Foto: Douglas Slocombe. Musik: Richard Wagner, bearbejdet for film af Heinrich Sutermeister. Medv.: O. W. Fischer, Ruth Leuwerik, Marianne Koch, Paul Bildt. Prod.: Aura.
- Des Teufels General.* (Djævelens General). 1955. I: Käutner. Manu.: Käutner og Georg Hurdalek efter Carl Zuckmayers teaterstykke. Foto: Albert Benitz. Medv.: Curd Jürgens, Viktor de Kowa, Karl John, Marianne Koch. Prod.: Real. Dansk prem.: 23. 5. 1956.
- Griff nach den Sternen.* 1955. I: Carl-Heinz Schroth. Manu.: Käutner og Maria von Osten-Sacken. Foto: Friedl Behn-Grund og Dietrich Wedekind. Musik: Werner Eisbrenner. Medv.: Erik Schumann, Liselotte Pulver, Ilse Werner, Gustav Knuth. Prod.: NDF.
- Himmel ohne Sterne.* (Himmel uden Stjerner). 1955. I og Manu.: Käutner. Foto: Kurt Hasse. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Erik Schumann, Eva Kotthaus, Georg Thomalla, Horst Buchholz, Erich Ponto. Prod.: NDF. Dansk prem.: 2. 4. 1956.
- Ein Mädchen aus Flandern.* (Pigen fra Flandern). 1955. I: Käutner. Manu.: Heinz Pauck og Käutner efter en fortælling af Carl Zuckmayer. Foto: Friedl Behn-Grund. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Nicole Berger, Maximilian Schell, Viktor de Kowa. Prod.: Capitol. Dansk prem.: 28. 1. 1957.
- Der Hauptmann von Köpenick.* (Kaptajnen fra Köpenick). 1956. I: Käutner. Manu.: Käutner og Carl Zuckmayer efter Zuckmayers skuespil. Foto: Albert Benitz. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Heinz Rühmann, Martin Held, Hannelore Schroth, Walter Giller. Prod.: Real. Dansk prem.: 4. 1. 1957.
- Die Zürcher Verlobung.* (Min kæreste i Schweiz). 1957. I: Käutner. Manu.: Käutner og Heinz Pauck efter Barbara Noacks roman. Foto: Heinz Pehlke. Musik: Michael Jary. Medv.: Liselotte Pulver, Paul Hubschmid, Bernhard Wicki. Prod.: Real. Dansk prem.: 30. 9. 1957.
- Monpti.* (To elskende i Paris). 1957. I og Manu.: Käutner efter en roman af Gabor von Vaszary. Foto: Heinz Pehlke. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Romy Schneider, Horst Buchholz, Boy Gobert, Mara Lane. Prod.: NDF. Dansk prem.: 3. 1. 1958.
- Auf Wiedersehen, Franziska.* (På Gensyn, Franziska). 1957. I: Wolfgang Liebeneiner. Manu.: Käutner, Curt J. Braun og Georg Hurdalek. Foto: Werner Krien. Musik: Franz Grothe. Medv.: Ruth Leuwerik, Carlos Thompson, Josef Meinrad. Prod.: CCC/Gloria. Dansk prem.: 4. 7. 1958.
- The wonderful Years.* 1957. I: Käutner. Manu.: Edward Anhalt. Foto: Ernest Laszlo. Medv.: John Saxon, Sandra Dee, Luana Patten, Teresa Wright, James Whitmore. Prod.: Universal-International.
- A Stranger in my Arms.* 1957. I: Käutner. Manu.: Peter Berneis. Foto: William Daniels. Medv.: June Allyson, Jeff Chandler, Sandra Dee, Conrad Nagel, Mary Astor. Prod.: Universal-International.
- Schinderhannes.* 1958. I: Käutner. Manu.: Georg Hurdalek efter Carl Zuckmayer. Foto: Heinz Pehlke. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Curd Jürgens, Maria Schell. Prod.: Real-Film.

## RETTELSE

I første halvdel af Käutner-indexet blev ved en fejltagelse *credits* på „Unter den Brücken“ og „In jenen Tagen“ (hvis titel manglede) rodet sammen. Vi beklager fejlen. Der burde have stået:

*Unter den Brücken.* 1944. I: Käutner. Manu.: Käutner og Walter Ulbrich efter idé af Leo de Laforgue. Foto: Igor Oberberg. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Hannelore Schroth, Carl Radtatz, Gustav Knuth, Hildegard Knef. Prod.: Ufa.

*In jenen Tagen.* (Galskabens Vej). 1947. I: Käutner. Manu.: Ernst Schnabel. Foto: Igor Oberberg. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Winnie Markus, Werner Hinz, Karl John, Alice Treff, Hans Nielsen. Prod.: Camera. Dansk prem.: 15. 8. 1949.