

# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG JANUAR 1959

41



Forsidebilledet: *Walter Slezak og Grete Mosheim i Dreyers „Mikaël“.*

1958's bedste film ..... 98

Nye billeder ..... 99

Debat  
af *Theodor Christensen* ..... 100

*Dreyer og „Mikaël“*  
ved *Erik Ulrichsen* ..... 102

Næsten et mesterværk  
*Andrzej Wajdas* nye film  
af *Jörn Donner* ..... 106

Jugoslaviske indtryk  
af *Erik Ulrichsen* ..... 110

*Dreyer 70* ..... 112

En idealist  
(„*Carl Th. Dreyer om Filmen*“)  
af *Werner Pedersen* ..... 113

Permanent værdi?  
(„*Agee on Film*“)  
af *Erik Ulrichsen* ..... 114

Film anmeldelse:  
„*Giganten*“  
af *Erik Ulrichsen* ..... 115

Årets bedste filmplakat ..... 116

Kosmoramas blå bog  
af *Werner Pedersen* ..... 118

Fra Filmmuseets plakatsamling ..... 119

Filmindex XXXVIII (*Dreyers* manuskripter for „*Præsidenten*“) ..... 120

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:  
JØRGEN JENSEN

## 1958's bedste film

I 1958 blev der i Danmark vist 3 film, som ejede storhed. De havde fejl, men fejlene betød lidet i relation til deres stort tænkte helhed. Alle tre skildrede en epoke gennem en gruppe individer — de var meget af det, *bogen* „Krig og Fred“ er, men *filmen* „Krig og Fred“ ikke blev.

Filmene var naturligvis *Kalatozovs* „Tranerne flyver forbi“, *Wajdas* „De 63 dage“ („Kanal“) og *George Stevens'* „Giganten“. „Tranerne flyver forbi“ var undertiden for effektjagende stumfilmisk, undertiden ubehageligt retorisk og undertiden ubehageligt seksualpuritansk, men disse fejl var sider af fortrin: Den visuelle poesi, det inspirerende optimistiske og selvkritiske og den erotiske varme. „De 63 dage“ var ikke hele vejen præcis nok i det psykologiske, men den ejede et meget sjældent virkelighedsmod, der ikke blev identisk med defeatisme. „Giganten“s formidable krav kunne ikke helt honoreres af alle skuespillerne, men dette ødelagde langtfra den storslåede, smukt didaktiske tegning. Om kun disse tre film havde været vist i Danmark i 1958, ville vi også med rette kunne have sagt: Filmen er en af vor tids vigtigste kulturbærere herhjemme.

Men der var andet at glæde sig over.

*John Ford* hyldede påny med lune kammeratskabet i „*Mister Roberts*“ og „*Gideon fra Scotland Yard*“ — bedst var den sidstnævnte, som han iscenesatte alene, ikke en af Fords store film, men dynamisk, fræk og spillevende.

Og man kunne i 1958 ikke klage over musical-mangel. Mest indtagende var den af flere mørkemænd ugle-sete „*Syv Brude til syv Brødre*“ (*Donen*); landvindende, robust og opfindsom var den mere realitetsnære „*Py, Pep og Piger*“ (*Donen* og *Abbot*). Og *Jerome Robbins'* ballet i den svage „*Kongen og jeg*“ var ikke til at stå for.

Medens vi er ved Hollywood: *Richard Quine* forlystede os mere eller mindre i „*Min søster Eileen*“, „*Rekrutter med krudt i*“, „*Politi-forræderen*“ (Årets bedste Quine-film) og „*En Cadillac af guld*“. Forhåbentlig kan Quine blive mere end en *Cukor*. Morsom var *Josbua Logans* „*Bus Stop*“, og *Jack Arnolds* „*Manden, der blev mindre*“ var excentrisk poetisk. *Joseph L. Mankiewicz'* „*Den stilfærdige amerikaner*“ polemiserede frækt og intelligent mod sit forlæg.

*Ingmar Bergmans* ujevne „*Ved vejs ende*“ var meget smukt iscenesat. *Luchino Viscontis* „*Hvide nætter*“ var et mislykket forsøg i den store stil. *René Clairs* „*I en udkant af Paris*“ var et mislykket forsøg i den lille stil, der var bedre behersket af *Jacqueline Audry* i „*Mitsou*“.

Blandt de bedste skuespillerpræstationer kan nævnes *Tatjana Samailovas* i „*Tranerne flyver forbi*“, *Anna Magnanis* i „*Den tatoverede rose*“, *Trevor Howards* i „*Manuela*“, *Michael Redgraves* i „*Den stilfærdige amerikaner*“ og *Rock Hudsons* i „*Giganten*“.

# NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Kirk Douglas' produktionsselskab, „Bryna Productions“, har engageret *Anthony Mann* til at iscenesætte „Spartacus“ med Douglas, *Tony Curtis*, *Laurence Olivier*, *Charles Laughton* og *Peter Ustinov* i de største roller.

„Fox“ har erhvervet rettighederne til *John O'Haras* roman „From the Terrace“, en familiekildring fra USA i tiden 1880 til 1945. *Mark Robson* skal iscenesætte.

*Paddy Chayefsky* har skrevet et originalmanuskript for film, „Middle of the Night“, som *Delbert Mann* skal iscenesætte og *George Justin* producere. Hovedrollerne får *Fredric March* og *Kim Novak*.

Det ser ud til, at *John Huston* vil vende tilbage til Hollywood, idet han der skal producere „The Misfits“. Manuskriptet er udarbejdet af *Arthur Miller* efter et af dennes tidligere arbejder.

To Hollywood-selskaber har bekendtgjort, at de vil filme *Mark Twains* „Huckleberry Finn“: „Shenandoah Productions“ har engageret *James Poe* til at udarbejde et manuskript, og „M. G. M.“ vil producere den som musical med *Arthur Freed* som producer.

*William Inge* har skrevet manuskriptet til „Splendor in the Grass“ for „Warner Bros.“, og *Elia Kazan* begynder på iscenesættelsen i begyndelsen af det nye år.

*Grabam Greene* skal skrive manuskriptet til filmatiseringen af sin sidste roman, „Vor mand i Havana“. „Columbia“ skal producere, og *Alec Guinness* skal have hovedrollen som støvsugerforhandleren, der bliver agent for den engelske efterretningstjeneste. Instruktør: *Carol Reed*.

*Guiseppe de Santis* har i Jugoslavien iscenesat „Cesta duga godinu dana“ (Årets lange vej) med *Silvana Pampanini*, *Eleonora Rossi-Drago*, *Massimo Girotti* og det nye jugoslaviske teen-age-idol, *Ivo Pajer*.

*Leopold Lindtberg* er for „Thalia-Film“ i Wien begyndt på *Schillers* „Maria Stuart“ med *Liselotte Schreiner*, *Judith Holzmeister* og *Fred Liewehr*. Filmen bliver en noget forkortet version af Wiener Burgtheaters opførelse af stykket.

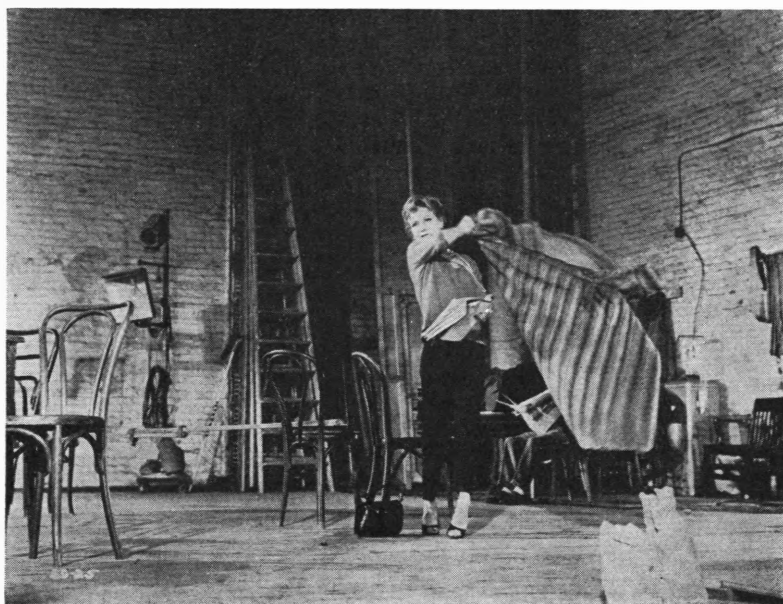
*R. A. Stemmle* arbejder på „Majestät auf Abwegen“, en filmatisering af *Sinclair Lewis'* børnebog „Let Us Play King“. *Lewis'* bog er blevet ført up-to-date, og historien er henlagt til verdensudstillingen i Bruxelles.

*Frank Wisbar* forbereder „Hunde wollt ihr ewig leben“ efter romanen af samme navn af *Fritz Wöss* og med anvendelse af motiver fra bøgerne „Stalingrad — biz zur letzten Patrone“ og „Letzte Briefe aus Stalingrad“. Blandt de medvirkende nævnes *Joachim Hansen*, *Peter Carsten*, *Horst Frank* og *Wolfgang Preiss*.

*Robert Siodmak* udarbejder sammen med manuskriptforfatteren *Werner P. Zibaso* drejebogen til en film om menneskets drøm om det evige liv på jorden, „Das letzte Geheimnis“.

*Christian-Jaque* er begyndt på optagelserne til „Babette s'en va-t'en guerre“ med *Brigitte Bardot* og *Jacques Charrier*. Manuskriptet er udarbejdet af *Gérard Oury*.

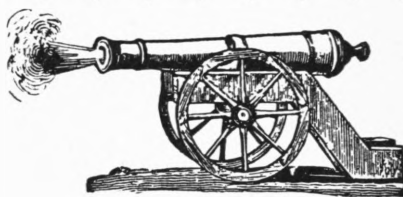
*Joan Greenwood* i *Sidney Lumets* Broadway-film „Stage Struck“. Den mandlige hovedrolle spilles af *Henry Fonda*, der også var med i *Lumets* „Twelve Angry Men“.





# DEBAT

Theodor Christensen



Der findes et ord, som man kun ugerne tager i sin mund – og gør man det, opfører man en magisk dans af ubehjælpssomme fagter, som om ordet var en skoldhed kartoffel.

Ordet er *kunst*, og man er snart sagt enhver. Det er i al fald meget ofte kritikere, og jeg lader mig ikke bluffe af den med sænkede øjenbryn fremførte undskyldning, at det skyldes hensynet til den store KUNST, at man ikke i tide og utide vil misbruge ordet. Det er bl. a. kritikeres – men også andres – opgave at vide besked om kunst, skrive om kunst, vurdere ud fra, i forhold til og sammenlignende med kunst. Det skyldes ikke overdreven blufærdighed, når man sniger sig uden om betegnelsen kunst. Ordbogens andre superlativer gør man flittigt brug af, og når anmelderne har ladet sig blænde af „Broen over floden Kwai“, så blænder de gerne videre og skriver *blændende*.

Hvorimod de kom til kort overfor „Tranerne flyver forbi“ – som det er blevet fremhævet her i „Debat“ med en svensk kilde – hvor kritikken lod sig nøje med at skildre hovedpersonens egenskaber (kunstneriske, filmkunstneriske?) og iøvrigt komme med lidt nedladenhed, fordi filmen var god, til trods for, at den er sovjetisk.

Nærmest en kunstnerisk analyse af kvindereollen i „Tranerne“ kom man forøvrigt i „Kosmorama“, hvor man sammenlignede med andre kvinder i sovjetiske film, „Den enogfyrretyvende“ og „Malva“. Men hvorfor ikke *Pudovkins* „Moderen“? Måske havde også et tilbageblik over sovjetfilmen givet nøglen til at forstå og forklare noget af det, som hele kritikken her i landet lod ligge, „Tranerne“s kamerastil, klipning, kompositoriske bølgebevægelser. Der var en enkelt, som mente, det var

så eksperimentelt, at det behøvede man ikke at tage alvorligt i vor tid, hvor man gør jorden rundt i 80 dage.

✱

Ordet kunst er forfatterne i Berlingskes leksikon-bibliotek om film, radio og fjernsyn ikke så bange for. Selv om de forresten foretrækker betegnelsen „æstetisk“, der godt kan være vanskelig at definere, noget der udskilles som element og betragtes for sig. Mens kunst er en totalitet.

Men er kunst i denne lille omfangsrige bog altså både brugt og respekteret, så er der til gengæld et andet ord, som ikke mindst i afsnittet om film er tabu, ja mere endnu, udtrykkeligt undsagt af forfatteren. Det er ordet *teori*.

*Bjørn Rasmussens* bidrag om fjernsyn er ikke teori, det er praktisk og instruktiv refereren; det fortæller folk noget om fjernsyn, og hvem der intet ved, fortæller det mest, selv om det beretter meget, der ikke er kunstnerisk relevant.

*Jørgen Andersens* afsnit er en ren, uforfærdet radioteori. Det er velgørende, og det fortæller en mængde om problemet radio og kunst, sætter sagen kunst på sin plads i sammenhængen. Det fremgår ikke af dette bidrag, om forfatteren har noget imod, at man betragter hans afhandling som indlæg i en teoretisk debat. Man skulle ikke tro det.

Derimod siger *Erik Ulrichsen* udtrykkeligt i sit afsnit om filmen, i kapitlet „Filmens ansigt“, at „det må altså i dag siges at være overflødigt og naivt at arbejde med filmkunstens teori“. Dette „altså“ refererer til nogle få liniers referat, hvis oprindelse spores tilbage til *Peter Nathans* „Retreat from Reason“,



og som på mildest talt ufuldstændig måde gør det af med filosofiens forsøg på at udforme teorier om kunsten. De kunstnere, som har teoretiseret om kunst – og indenfor filmen er det forresten ikke den mindst betydningsfulde del af filmteorien, der stammer fra denne kant – lader Ulrichsen ganske ligge. Så tilføjer han forresten, at „ingen ville nu fable om at opstille en romantearteri“. Det er synd for *Sven Møller Kristensen*, som har nedlagt et stort og værdifuldt arbejde i bogen „Digtningens teori“ for ikke så længe siden.

Hvad gør Erik Ulrichsen da så i sit i øvrigt interessante og flere steder meget væsentlige indlæg om film? Han teoretiserer naturligvis. Han er ovenikøbet ikke praktiker, så hans fornemste adkomst til at blive hørt ligger i, at han er en teoretiker med noget på hjerte. I ovennævnte kapitel siges der afgørende ting om filmen som en selvstændig kunstform, dens omfattende karakter understreges, og han trækker en lige linie fra tidligere tiders „specifikt filmiske“ indstilling til neorealismen og moderne filmkunst. Kun behøvede han ikke at tale om „det specifikt filmiske“ som en tidsbestemt afart, eftersom det er det, der er hovedsagen for filmkunst før og nu.

Det er meget indlysende, naturligvis især i kapitlet om moderne filmkunstnere og genrer, at personlige præferencer spiller en stor rolle for det udsnit af halvandet ti-års filmhistorie han giver os. Det bliver Ulrichsens egen sag, at han bedre kan lide *Bresson* end *Eisenstein*, men hans læsere bør vide det. Blandt andet fordi Sergei Eisenstein er den førende af de filmteoretikere, som Ulrichsen med et let anslag på skrivemaskinen søger at aflive. Naturligvis polemiserer Ulrichsen ikke direkte mod Eisenstein – han omtaler ham kun flygtigt, som en museums-kustode et af samlingens mindre fund. (Mens forresten Jørgen Andersen med vægt citerer ham!)

Det biografiske afsnit i Erik Ulrichsens biografi bliver noget skævt formet gennem den begrænsning, der øjensynlig er lagt på det i tidsmæssig henseende: De gamle må ikke komme med. Det er „nogle“ moderne filmkunstnere, der fortælles om, og det bliver det også. Ikke bare Eisenstein og Pudovkin må man savne, *Pabst*, *Clair* og *Carné* fra trediverne får man ikke noget indtryk af, og amerikansk film svæver frit i luften. Som dansefilm. (*John Ford* er også med, som aldrig.)

Det får være, hvad det være vil. Det må vel også passere, at vi får velafstemte handlingsreferater af et fåtal film, som læseren ved Gud må tro har haft enestående betydning i filmhistorien, hvad jeg bestemt ikke kan gå med til.

✱

Men man kan jo ikke skrive sådan noget uden at teoretisere, hvad enten man vil kalde det teori eller æstetik eller kritik. Resultatet bliver af og til bizart: Der indbygges en verden af symboler i *Buñuels* „Døden i junglen“. Det er ligegyldigt, om de har været tilsigtet; de kommer ikke ud fra lærredet med den vægt, som Erik Ulrichsen vil give dem. Og når han vil demonstrere Bressons mesterskab ved at referere en panorering fra „Les Dames du Bois de Boulogne“, så virker det ude af format, at så jævn en effekt skal tillægges så enorm en betydning – uden at det fremhæves, at helheden giver den en kulminerende værdi. Hvad den forresten heller ikke gør. Bresson er mange gange bevidst stillestående – derfor er han ikke manden, der „får noget ud af“ en enkelt kamerabevægelses placering i klippekombinationen.

Lad alt dette ligge. Jeg er skrupenig med Erik Ulrichsen i hans verdensbillede af filmkunsten. Men jeg vil i al fald gå med til, at han har et verdensbillede. Det er mere end han selv vil. For han er nemlig ikke teoretiker.

✱  
✱

Den 3. februar fylder Carl Th. Dreyer 70 år. Det Danske Filmmuseum viser i den anledning Dreyers „Mikael“, der blev fundet og erhvervet af museet i 1958. Denne artikel om filmens tilblivelse er baseret på en samtale med instruktøren.

Den 26. september 1924 havde Carl Th. Dreyers „Mikael“ efter Herman Bangs roman premiere på „Ufa-Theater Kurfürstendamm“ i Berlin.

I 1921 havde Dreyer været i Berlin for at finde et selskab, der ville producere hans første tyske film, „Die Gezeichneten“ („Elsker hverandre“). Han henvendte sig også til den berømte *Erich Pommer* på „Ufa“ – eller rettere sagt han forsøgte at gøre det. Oppe på selskabets kontor ventede han i 1½ time for at komme til at tale med den store mand. Da denne ikke kom, gik Dreyer sin vej. Og det blev „Primusfilm“, der kom til at producere „Die Gezeichneten“.

Senere modtog Dreyer imidlertid et brev fra Pommer, i hvilket denne undskyldte det passerende og meddelte instruktøren, at han næste gang skulle komme til ham.

Foreløbig efterfulgtes „Die Gezeichneten“ af „Der var engang“, der blev produceret af *Sophus Madsen*. Men derefter kom turen til Pommer. Det var tyskeren, der foreslog „Mikael“ – denne bog og i det hele taget Bang fængslede meget i Tyskland på det tidspunkt. Dreyer mener dog også, at valget havde nogen forbindelse med, at Pommer var meget frankofil (handlingen i „Mikael“ udspilles jo i et fransk kunstnermilieu). Og dertil kom naturligvis, at Dreyer var Bangs landsmand.

Skønt Dreyer havde tænkt at foreslå andre ideer (han husker ikke hvilke), slog han straks til. Dreyer havde ikke kendt Bang særlig godt, men havde dog besøgt ham i Berlin under en rejse ned gennem Europa sammen med redaktør *Einard Skov*, „Politiken“. Bang døde i 1912, og Dreyer besøgte ham vel nogle få år før hans død. Han levede i en slags eksil i Berlin. Filmhistorikerne skændes om, hvorvidt Bang iscenesatte filmen „Elskovsleg“ – som det vil være „Kosmorama“s læsere bekendt – men Dreyer kan ikke bidrage til gådens løsning. Han siger, at Bang kunne være blevet en god filminstruktør, så vidt man kan dømme efter hans artikler om iscenesættelse, og at mange af detaljerne i Bangs bøger er „filmiske“.

Dreyer gik da i gang med at skrive manuskriptet i København, og da han var færlig, rejste han ned til Pommer, som imidlertid på

# DREYER OG „MIKÆL“

VED ERIK ULRICHSEN

dette tidspunkt var stærkt knyttet til *Fritz Lang* og dennes hustru, *Thea von Harbou* (der jo skrev Langs manuskripter) – det var en uskreven lov, at Thea von Harbou skulle gennemse alle manuskripterne, og Dreyers manuskript blev da også overladt damen. Hun foretog forskellige ændringer og satte nogle „kruseduller“ på – f.eks. skulle fyrstinden lade tungen spille i munden efter en replik. Dette behagede ikke den danske instruktør, der meddelte Pommer, at han ikke fandt manuskriptet var blevet bedre. Pommer lod sig overbevise derom, og Dreyer lavede filmen helt efter det oprindelige manuskript. Thea von Harbou er da heller ikke nævnt i *Ebbe Neergaards* „Mikael“-credits i Dreyer-bogen.

Dreyer fremhæver, at han fulgte Bang nøje, og han bestræbte sig for hverken at gøre homoseksualiteten mere eller mindre tydelig, end den er i romanen. Man skal være lidt usikker – ligesom man er det i virkeligheden. „De homoseksuelle går jo ikke omkring med et skilt på sig“, og Dreyer ville undgå at blive plavet ved at gøre homoseksualiteten alt for evident.

På et spørgsmål om, hvorvidt han havde set *Mauritz Stillers* „Vingarna“ (1916), der også er baseret på „Mikael“, svarer Dreyer nej. I samme åndredrag nævner han, at han havde set Stillers „Erotikon“, som han holdt meget af, og lidt tidligere har han sagt, at han i „Mikael“ stræbte efter antydningens kunst – måske kan man heraf slutte, at Dreyer nu og da har tænkt på det antydende i „Erotikon“, da han arbejdede med „Mikael“. Dreyer havde jo tidligere (i „Prästänkan“) ladet sig påvirke af de svenske instruktører, som han også på tryk hyldede i 1920.

Så kom valget af skuespillere. Dreyer diskuterede de forskellige muligheder med Pommer, men der var vist ikke tale om større uenighed, og Dreyer var meget glad for den stab, han fik samlet – han siger endda, at han var særdeles heldig. Til Mesterens rolle havde han ganske vist oprindeligt tænkt sig *Albert Bassermann*, men denne var ikke ledig på torvet. En dag kom Dreyer imidlertid til Pommer og meddelte, at nu havde han fundet den, han kunne bruge: *Benjamin Christensen*.



Fra optagelserne af „Mikaël“. I midten Grete Mosheim, til højre med ryggen til Dreyer.

Benjamin Christensen havde på dette tidspunkt en høj stjerne hos Pommer. Han var netop blevet færdig med den af Pommer producerede „Seine Frau, die Unbekannte“ („Hvem er hans kone?“) med *Willy Fritsch* og *Lil Dagover*. Christensen var den første, der blev engageret til „Mikaël“ – de andre skuespillere måtte jo stemmes af efter hovedrolleindehaveren. Disse andre kom „heldigt dumpende“, siger Dreyer med en *understatement*, for „Mikaël“ kan prale med flere deciderede fund.

Som naturligt og venteligt forløb samarbejdet mellem Dreyer og Benjamin Christensen ikke absolut gnidningsløst, det var dog vist kun i begyndelsen, det kneb. En dag havde Dreyer optaget en enkelt scene med Benjamin Christensen. Det var vanskeligt at finde det rette udtryk, så samme scene måtte tages om flere gange. Det viste sig, at Benjamin Christensen netop i de af Dreyer godkendte billeder havde følt noget, men i de andre havde været „uden for rollen“. Så i professionalismens sikre intuition kunne de to største danske filminstruktører finde hinanden. Men efter samarbejdet fortsatte de hver sin vej.

Til „Mikaël“'s rolle fandt Dreyer den purunge *Walter Slezak*, der var ganske ukendt og debuterede i filmen. Han var den store sanger *Leo Slezaks* søn. Dreyer valgte ham, fordi han besad wienercharme.

Størst vanskelighed havde Dreyer med at finde den, der skulle spille fru Adelsskjolds rolle. Først fandt instruktøren en meget aristokratisk og velbegavet dame, men da han præsenterede hende for Pommer, blev hun helt stum af betuttelse – Pommer sad som en anden diktator bag et kæmpeskrivebord i et kæmperum, og det var for meget for hende. Så sagde Pommer nej tak – mere skulle der ikke til.

Derefter opdagede Dreyer *Grete Mosheim*, der ligesom *Slezak* debuterede i „Mikaël“ og ligesom *Slezak* skulle blive en berømt stjerne. *Grete Mosheim* var netop kommet til „Deutsches Theater“ og havde endnu ikke gjort sig synderlig gældende. Hun var en lille ung pige, der ikke umiddelbart virkede særlig imponant, og da Dreyer trak hende op til Pommer, sagde denne (dog forhåbentlig efter at hun var gået igen), at han ikke forstod Dreyers smag.

Den *casting*, Dreyer imidlertid er allermost glad for i „Mikaël“ (og man har let ved at give ham ret) er *Robert Garrisons* som kritikeren – en tredje filmdebut. Trods navnet var *Garrison* tysker. Han var en provinsskuespiller, der lige var kommet til Berlin. *Garrisons* ansigt virker i filmen som en raffineret maske, men Dreyer ændrede ikke meget ved hans udseende – blot bad han ham stryge håret ned i panden. Jeg siger til Dreyer: „Han ligner . . .“, men kommer ikke videre før Dreyer supplerer med „ . . . P. A. Rosenberg“, idet han



dog benægter, at dennes ansigt bevidst var i hans tanker. Jeg ville have fortsat „... So-phus Michaëlis“.

Endelig nævner Dreyer skuespillerne *Murski* (en russer) og *Aslan* (ud af en berømt familie af wienerskuespillere) – de medvirker i baggrunden som et par af aristokraterne og er ikke nævnt hos Neergaard. Yderligere medvirker i „Mikaël“ *Nora Gregor* som fyrstinden Lucia Zamikof – 15 år senere skulle hun spille en anden aristokratisk dame i en anden stor instruktørs *Kammerspiel* om overklasse-forlorenhed: *Jean Renoirs* „La Règle du Jeu“.



Dekorationerne og kostumerne spiller en meget stor rolle i „Mikaël“. Smilende erindrer Dreyer, at Pommer med nervøsitet så tjenernes fantasikostumer. Men instruktøren ville netop understrege, at perioden elskede simili. Mesteren er lidt af en *poseur*, lidt ekstravagant. Nogle har hævdet, at figuren var et portræt af *Monet*, men dette er efter Dreyers mening forkert. *Monet* levede fattigt. Snarere har Bang tænkt på *Rodin* – mener Dreyer; denne kunstner levede mere grandseigneuragtigt. Hos *Jean Cocteau* kan man læse om det kloster, *Rodin* indrettede til sig selv (*Cocteau* boede en overgang i nærheden) – Dreyer gav særdeles bevidst dektionerne en vis forloren klosteratmosfære. Samtidig mener Dreyer, at Bang har lånt træk fra *Delacroix* i skildringen af Mesteren.

Det var Dreyer magtpåliggende at skabe en baggrund af snobberi og forlorenhed, og for at belyse den „stil“, han forsøgte at gengive, nævner han, at *Charlotte Wiehe-Berény* anbragte en prædikestol i sit hjem. Det er nærliggende at sætte periodeironien i „Mikaël“ i forbindelse med disse ord om Dreyers ungdom i Neergaards bog: „Men han var og blev aldrig „Bohème“, tværtimod fortæller han selv, hvordan han i den tid „opdroges til selv at arbejde og til at se det latterlige ved alle de forfattere, journalister, skuespillere, malere og billedhuggere, der hang og drev rundt på vore litterære kafeer og tillagde sig selv en uhyre betydning.“ Som et af disse „centre“ nævner Dreyer *Dagmar-Caféen* (nu jo remplaceret af hans eget „Dagmar Teatret“), hvor en klike af mere eller mindre store kunstnere holdt til.

Interiørerne afspejler altid hos Dreyer deres indehavere. Mesteren er eller er ikke en betydelig kunstner – hvem ved? Måske har moden hjulpet ham frem. Givet er det, at der er forlorenhed i ham. Det er Bangs lidt forlorne kunstnerideal, Dreyer har visualiseret. Man kan også sige, at det snarere er Bang end den store kunstner, Bang har portrætteret. (Bang siges at

have haft sorte silkelagner i sin seng). Med Dreyer kommer der ironi med i spillet. „Mikaël“ bliver da en kompliceret film, ikke en nem.

Scenearkitekten *Hugo Häring* var en arkitekt af høj klasse, der gerne ville til teatret. Dreyer mindes, hvorledes han sammen med Häring tog rundt for at finde møbler, der både var fornemme og hængelige. Det har nu måske ikke været så svært i 1924's Berlin.

Mesterens kunstværker – eller hvad man nu skal kalde dem – blev fremstillet af en kendt tysk maler, som Dreyer desværre ikke længere husker navnet på. Det hele blev anbragt i en kæmpedekoration i „Tempelhof“-studierne. På illustrationen side 27 i Neergaards bog ser man kun ca. halvdel af dektionerne – der var lige så meget foran buen. Dreyer nød tydeligvis festen. Her passede det overlæsedede. Der er ikke – som den naive tilskuer kunne tro – nogen uoverensstemmelse mellem Dreyers dekonationsæstetik i denne film og dekonationsæstetikken i f. eks. „Ordet“. I begge film er dektionerne i overensstemmelse med emnet og menneskene.

Til at bevæge kameraet omkring i kunstner-atelieret eller klosteret eller lejligheden havde Dreyer selvste *Karl Freund*, og instruktøren siger, at han lærte en masse af ham. Han besad en velgørende ro. Dreyer ville gerne have haft flere „kørebilleder“, *travellings* – det var noget nyt dengang – men *Freund* ønskede at gemme køreoverraskelsen til *Murnaus* „Der letzte Mann“, som han skulle fotografere bag-efter – ja, som han allerede var begyndt at planlægge, før „Mikaël“ var færdig. Dette var grunden til, at udebillederne i „Mikaël“ blev fotograferet af *Rudolf Maté* – Dreyers første kontakt med „Jeanne d'Arc's“ og „Vampyr's“ fotograf. Dreyer ville gerne have haft *Maté* med til Norge for at lade ham fotografere „Glomsdalsbruden“, men *Maté* var *anderswo engagiert*, og i den store stil kom de først til at samarbejde under optagelserne af „Jeanne d'Arc“. Så vidt Dreyer kan huske, mødte han også allerede under optagelserne af „Mikaël“ *Sybil Schmitz* – hun så fattig ud og spillede kun småroller. Eksperten i ansigter huskede hendes.

Ca. et halvt år var Dreyer i Berlin i denne omgang. Han var ikke til stede ved premieren. Filmen imponerede. Det første „Film-Kammerspiel“ – sagde kritikerne. Og det var just præcis, hvad Dreyer havde håbet, de ville sige. Og publikum? „Jeg tror ikke, den blev en kommerciel succes. Tiden var ikke moden til den slags.“

„Mikaël“ er en af de film, Dreyer sætter højest blandt sine værker. Selv i dag kunne han

ikke tænke sig at lave den anderledes. Han siger, at den meget vel kunne optages som en talefilm, men at han ikke ville bryde sig om at gøre det – den blev til under særdeles gunstige omstændigheder, og just disse omstændigheder ville det være meget vanskeligt at fremtrylle i dag (Dreyer tænker bl. a. på „heldet“ med skuespillerne). En gang blev det tilbudt Dreyer at genoptage „Jeanne d'Arc“ som talefilm, men heller ikke dette ville han bryde sig om at gøre. „Når man en gang har lagt mere end 100 % af sig selv i en film, kan man ikke håbe at kunne gøre det en gang til.“

✱

Det ulmede i 1924's Berlin. Hvis man tror, at Dreyer ikke så andet end sit forlorne kloster, tager man fejl.

Der var stillet biler til rådighed for „Ufa“s instruktører – Dreyer, der holdt sig tilbage i det store slagsmål om de mest komfortable, havde en gammel skrammelkasse af en taxabil til sin rådighed. I den kørte han ud til „Tem-

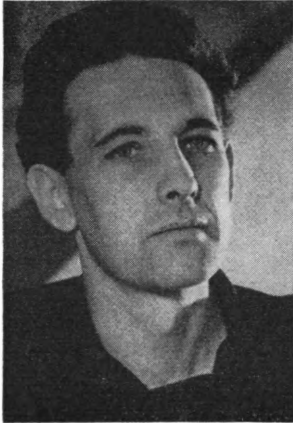
pelhof“. Det var en fordel, at hans bil ikke var så flot. Proletariatet kastede sten efter de luksuøse vogne, som blev standset af arbejderne – Dreyers sjofle vogn var de ligeglade med.

Også på en anden måde ulmede det. Dreyer mener, at der må have fundet antisemitiske aktioner sted. Han mindes, at Robert Garrison („et strålende menneske at arbejde sammen med“) var meget nervøs og uheldig – han var jøde. Også Karl Freund var jøde, men han tog lettere på tingene. Han kunne altid levere et stort godt smil, som de færreste kunne stå for, og det mente han vel, at han kunne klare sig med i en farlig situation.

Disse oplevelser forlener følgende linier fra Dreyers anmeldelse af „Professor Traumulus“ i „B. T.“ (24. 3. 1936) med et særligt perspektiv: „Da det nuværende regimente kom til magten i Tyskland, bestod en af dets første handlinger i at rense tysk film og tysk teater for ikke-arisk blod. Da udrensningen var endt, var der ikke andet en savsmuld tilbage. De films, som siden har været udsendt, har været uden blod, uden nerve, sække med savsmuld!“

„Mikaël“. Fra venstre Robert Garrison, Walter Slezak og Benjamin Christensen. Slezak priser som Mikaël livets dejlighed.





Jörn Donner

## NÆSTEN ET MESTERVÆRK

*Andrzej Wajdas nye film*

*Wajda*

Under mit ophold i Prag i november fortalte mine polske venner mig, at *Andrzej Wajda* med „Asken og diamanten“ („*Popiol i diament*“) havde skabt et næsten fejlfrit mesterværk, der ikke bare var den bedste polske film, der nogensinde var skabt, men også et værk, der ville blive stående i filmhistorien. Følgen var, at det var med en ret negativ forhåndsindstilling, jeg en uge senere gik ind i den biograf ved Marszalkowska i Warszawa, hvor filmen gik. Der var næsten fuldt i biografen, skønt det var en eftermiddagsforestilling. Man havde fortalte mig, at „Asken og diamanten“ betød et stort fremskridt, og at polakkerne selv tippede filmen som vinder i Cannes. Nu hører man jo så tit rosende forhåndsomtaler af film, som senere viser sig ikke at leve op til forventningerne. Og filmåret 1958 hører jo i hvert fald efter festivalerne at døme langt fra til de uforglemmelige.

Jeg vil være så forsigtig at sige, at Wajdas film næsten er et mesterværk. Ordet „næsten“ ville jeg med glæde stryge, hvis ikke „Asken og diamanten“ havde haft nogle få af de svagheder, „*Pokolenie*“ og „*Kanal*“ var præget af. Men skønt der nu er gået et stykke tid, siden jeg så filmen, står dens visuelle og dramatiske kvaliteter stadig stærkt i min bevidsthed.

Det er forståeligt, at Wajda fængsledes af *Jerzy Andrzejskis* allerede i 40'erne udkomne roman, som han sammen med forfatteren har bearbejdet for film. Og det er lige så forståeligt, at visse politiske autoriteter efter sigende var betænkelige ved den. Mens jeg var i Polen, førtes en polemik om filmens ideologi, og debatten fandt bl. a. sted i partiorganet „*Trybuna Ludus*“.

Det er karakteristisk for Wajda, at han allerede i de første scener af filmen slår dens fremherskende tone an. I „*Pokolenie*“ forelægger han miljøet i en langsom og grundig kameraføring. I „*Kanal*“ siger han med det samme, at de mænd, der marcherer forbi, er dødsdømte. Han vil forklare os, hvorfor de handler, som de gør. I „*Asken og diamanten*“ lader han os opleve en efterårsagtig stemning ved en landsbykirke. I virkeligheden er det ikke efterår. Det er foråret 1945: vold og kaos overalt. Polen er blevet befriet for tyskerne, men endnu raser kampene mellem nationalisterne og kommunisterne. Man ved ikke, hvem der vil få magten. Ved landsbykirken afventer nogle nationalister (eller terrorister om man vil) den lokale kommunistiske parti-sekretær Szczukas ankomst i sin bil. Nationalisterne er blevet beordret til at skyde parti-sekretæren, men han er ikke med i den bil, der kommer, og de to, der bliver skudt i stedet, er uskyldige. Indledningen beretter om vold og ræd, og dens stemning bliver liggende over filmen også i de senere scener, i hvilke Wajda skildrer ømhed og varme følelser. Denne baggrund af vold og død er ikke noget, filmen har fundet på – den fandtes i det virkelige Polen i årene mellem 1939 og 1945 – og også senere.

Filmens hovedpersoner er Maciek og Szczuka; den første er den unge nationalist, der har fået til opgave at foretage likvideringen af kommunistfjenden. Maciek flytter ind på et hotel, på hvilket Szczuka opholder sig, for at vente på et gunstigt øjeblik til at slå ham ihjel. Det er aften på det snuskede, grå og triste hotel, som bliver symbolet på det, der skete i Po-



len i hine forårsdage. Der holdes festmiddag for en ny minister, som politisk står mellem kommunisterne og nationalisterne. En russisk officer er med i selskabet. I baren forbander en gammel journalist sin skæbne: han er ikke blevet inviteret med til festen. I en lang række ironiske scener skildres kontrasterne mellem de mennesker, som til akkompagnement af soldaterstøvler i gaderne forsøger at komme i feststemning i anledning af det nye Polens fødsel. Der er intet smukt eller forsonende i denne skildring.

Forholdet kommunister-nationalister tilspid- ses ved, at Szczukas søn har sluttet sig til nationalisterne. I denne forbindelse kan man notere sig det ideologisk „tvetydige“ i filmen. Personernes handlinger forekommer strengt determinerede. Det er nærmest på grund af et tilfældighedernes spil, at Szczuka og hans søn står på hver sin side. Maciek er terrorist, en lejemor- der, men som *Åke Runnquist* ganske rigtigt har påpeget i „BLM“, står han ikke desto mindre som den mest sympatiske figur i filmen, den med hvem tilskueren lettest identificerer sig. I ejendommelige, spændingsmæ- tede scener skildres Macieks møde med bar- pigen Kristina, hans irritabilitet og arrogance, den vågnende kærlighed og samtidig Macieks viden om, at han må udføre sit hverv. Maciek er så stærk, at han kan give afkald på mulig- heden for lykke på grund af en mission, som kun kan føre til en katastrofe.

Hvervet udføres. Men selv dør morderen en

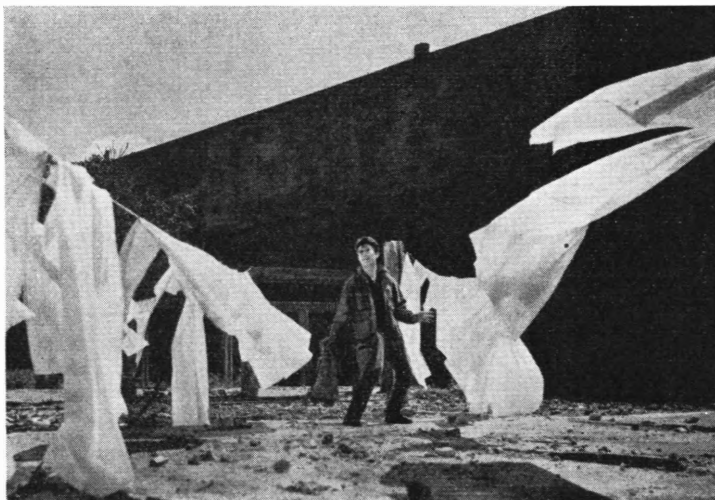
grusom død, som skildres med samme næsten kvalmende realisme, hvormed Wajda begyndte sin beretning om Polen i maj 1945. Jeg sad tilbage med et indtryk af en verden uden nåde, af et skæbnedrama fra en tid, som for bog- stavelig talt hver eneste polak er et smerteligt minde. I opgøret mellem nationalisterne og kommunisterne var ingen af parterne skyldfri.



Til trods for at „Asken og diamanten“ er fortalt med lidenskab, er den på mange måder en lidenskabsløst objektiv film. Jeg fik det ind- tryk, at de kæmpende parter blev skildret, uden at fortælleren tog parti. Derfor bliver det men- neskelige dominerende, og individet fremstil- les, som om det var ideologiløst. Hvad det nat- urligvis ikke er, deri har marxisterne ret. På den anden side er beskrivelsen af de menne- sker, der mødes i „Monopol“, fuld af politiske allusioner. Men disse skubbes ofte i baggrun- den til fordel for Macieks problem.

Inderst inde handler filmen om ham – hvem er han? Hvorfor handler han sådan? Der gives intet svar.

I „Asken og diamanten“ er Wajda endelig nået frem til fuld beherskelse af sine udtryk- smidler, og han har formået at fjerne den æste- ticisme, som jeg mener at kunne finde i visse sekvenser af hans tidligere film. „Asken og diamanten“ er mesterligt fotograferet af *Jerzy Wojcik*, men æren for de plastisk formede grupperinger og den naturlige symbolik i bil-



Zbigniew Cybul-  
ski i „Asken og  
diamanten“.

ledsproget må vel i første række tilskrives Wajda. De enkelte billeder har en rigdom på detaljer og en dybde, som Wajda ikke tidligere har opnået.

Hvordan kan man begrunde påstanden om, at „Asken og diamanten“ er en naturlig fuldbringelse af de bestræbelser, man tidligere har oplevet hos Wajda? I modsætning til tidligere lykkes det ham her at holde en let ironisk afstand. Mens hans romantik før virkede kunstig, er den nu indarbejdet i handlingen – i skildringen af forholdet mellem Maciek og Kristina. Og mens han i „Kanal“ ville rejse et mindesmærke for heroismen, har han i „Asken og diamanten“ givet os en skildring, hvori handlingen (Macieks handling) ikke fører til noget. Det ironiske i filmen kommer også frem, når den viser, hvordan det passerede også bestandigt er til stede hos dem, som fejrer sejren 1945. En falsk spillet Chopin-melodi er den musik, man danser til under frihedsfestens rus.

„Asken og diamanten“ er uden al tvivl Wajdas bedste film, og, som polakkerne selv siger, den bedste polske film, der nogensinde er skabt. De kunstneriske mål er nået helt og fuldt. Men jeg fastholder betegnelsen „næsten et mesterværk“, fordi der i Wajdas kunstneriske mål synes at indgå et element af *Kitsch* og eklekticisme, som han formodentlig med tiden kommer ud over. Men måske Wajdas stræben efter at søge sin egen vej gennem filmkunsten i virkeligheden er karakteristisk for en hel generation af filmskabere – 50'ernes nye mænd? Jeg tænker på vanskeligheden ved at være personlig uden at forfalde til tom originalitet, vanskeligheden ved rigtigt at absorbere de skiftende stilarter, der står til rådighed. Disse vanskeligheder findes måske ikke i så høj grad hos de „fødte“ filmdramatikere, men så meget mere hos de „intellektuelle“ af typen Wajda, *Antonioni*, *Bardem* og *Sjöberg*. Det er i dag lettere end nogensinde før at lære af andre, at finde udgangspunktet (i det mindste i Polen), men det er sværere end nogensinde før at være sig selv.

Det bør ikke bebrejdes Wajda, at *Zbigniew Cybulski* (som også spiller hovedrollen i „Ugens ottende dag“) i Macieks rolle fremkalder visse Dean-associeringer. Den personlighed, som Maciek skal udstråle, er i grunden beslægtet med den amerikanske type, som man fandt, at Dean symboliserede. Men hos Maciek er følsomheden under forholdenes pres blevet til koldblodig beslutsomhed. Cybulskis præstation er helt igennem autoritativ og overbevisende. Men „Asken og diamanten“ er ikke en film, hvori en bestemt skole dominerer; de enkelte skuespillere fremstiller deres roller med

en stærk individualisering af de detaljer, som skal fremhæve den almen gyldighed, hændelserne i „Monopol“ har.

Trods sit relativt enkle grundtema er filmen strukturelt kompliceret. Den stiller os over for en række adfærdsmønstre, som var mulige under den store nyordning. Derved kommer den til at indeholde mange overfladisk set uforsonlige elementer, som det nok kan lønne sig at analysere, når filmen kommer frem i de vestlige lande – det er dog endnu ikke helt sikkert, at den gør det.

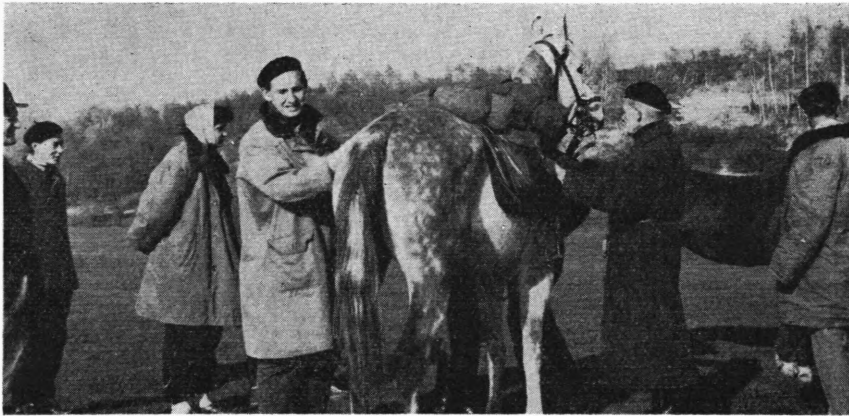
✱

Hvor stærkt Wajda er engageret i problemerne fra tiden 1939–45, fremgår af hans nyeste film „Lotna“, som vist er ved at være færdig. Wajda synes nemlig ikke kun at kræve dramatiske situationer, han ønsker først og fremmest at kunne knytte den enkeltes skæbne til hele nationens – Polens. Handlingen i „Lotna“ udspilles i efteråret 1939. Den skildrer bl. a. et af de mest desperade udslag af nytteløs polsk heroisme, kavalieri-angrebene mod de tyske panservogne i september samme år. I mange henseender kan jo også opstanden i Warszawa, som danner baggrunden for „Kanal“, betegnes som en tom heroisk aktion, eftersom også de fleste polakker i dag synes at være klare over, at russerne under ingen omstændigheder kunne nå frem i tide.

Begivenhederne i september 1939 danner baggrunden for „Lotna“, som dog synes at være lagt an som en blanding af poesi og realisme. Filmens hovedperson er den hvide hest „Lotna“, som ulanerne konkurrerer om, som de drømmer om at ride på og eje. Temaet synes at give udmærkede muligheder for en instruktør af Wajdas type.

Udescenerne er blevet indspillet i Zegrzynek 30 km nord for Warszawa i et landskab, der er som skabt til formålet. Efter at have oplevet „Asken og diamanten“ tog jeg en tur ud til optagelsesterrænet for at se Wajda arbejde. Da jeg kom derud, stod Wajda og hans medarbejdere på en mark og ventede. Man skulle i gang med en panorering. Det var hudekoldt. I en hulvej ventede ca. hundrede ryttere med deres heste. Det var ikke let at komme til at tale med Wajda, da man behandlede ham som en V. I. P. Han stod midt i en gruppe og måtte ikke forstyrres. Jeg benyttede tiden til at snakke med hans studiekammerat og fotograf *Jerzy Lipman*, som fotograferede „Pokolenie“, „Kanal“ og „Ugens ottende dag“. Wajda og Lipman kom ind på filmakademiet i Lodz i 1948 og afsluttede deres studier sammen. Wojcik, som har fotograferet „Asken og diamanten“, er en af Lipmans elever.

Lipman, en sorthåret, bastant herre, beklage-



Wajda (til venstre for hesten) under optagelserne af „Lotna“.

de sig over, at optagelserne var begyndt alt for sent. Nu kunne man kun arbejde mellem kl. 9 og 15. Filmen optoges i Agfacolor, hvilket Lipman heller ikke syntes at være begejstret for, fordi kvaliteten er noget ujævn. Lidt efter sluttede Wajda sig til os, men det blev ikke let at få en samtale i gang. Wajda forstår tysk, men han bryder sig ikke om at tale det, og jeg var tvunget til at bruge tolk. Wajda har som sædvanlig selv skrevet manuskriptet, men i samarbejde med forfatteren, *W. Zukrowski*. Wajda synes temmelig påvirket af sine succes'er, men han virker sikker og definitiv i sine udtalelser. I udseende og væremåde minder han slående om *Bergman*, og i lighed med Bergmans film har Wajdas et fællespræg, som overbeviser om, at han har mulighed for at arbejde relativt frit og give udtryk for sin egen personlighed.

Det tog lang tid at foretage panoreringsen, for rytteren kunne ikke holde Lotna, skønt en berømt hjulbenet træner havde forsøgt at instruere ham og hesten. Både hest og rytter var nervøse. Rundt om i landskabet så man panservogne, heste med ryttere, en ild, ved hvilken nogle soldater lå og varmede sig, enkle trækors, kanoner, lastbiler. Over alt dette en kold og klar efterårshimmel.

✱

„Asken og diamanten“ har i høj grad optaget sindene i Polen. Og det er forståeligt. Wajda beretter så intenst, føler så stærkt, at noget andet ville være uforståeligt. Utvivlsomt har han lært af *Aleksander Ford* og andre, men det er der jo intet ondt i. Han arbejder i et land, hvor de fleste stillinger inden for filmindustri-

en er besat af unge mennesker, som er blevet uddannet på filmakademiet i Lodz. Det betyder, at de kunstneriske ambitioner er fordelt på alle, og at der skabes mulighed for, at den enkelte kunstners krav med held kan tilpasses et socialt krav til filmproduktionen. Wajda og hans bedste polske kolleger vil måske kunne nå til en frugtbar syntese af de to forskelligartede synsvinkler, der almindeligvis betegnes med de groft skematiske modpoler: individualisme – kollektivism. Wajda kan arbejde uden at tage hensyn til kommercielle instrukser, og det politiske tryk synes ingenlunde at være øget, i det mindste ikke inden for filmen. Det ikke mindst interessante ved Polens nye kulturliv er jo, at filmen intellektuelt set indtager en ledende stilling og foregreb det tødud, som kom. Derved er filmen i Polen blevet en kunstens avant-garde i ordets bedste betydning, hvilket man ikke kan sige om mange andre landes filmkunst. Det normale er jo, at filmen overtager ideer, som var aktuelle inden for litteraturen ti år tidligere.

Fra marxistisk side kan man måske rejse indvendinger mod „Asken og diamanten“, fordi den i mange henseender forekommer upolitisk og negligerer de politiske forklaringer på, hvad der skete foråret 1945. Men derved har Wajda også dybere set overladt det til andre instanser at dømme om kampen mellem nationalister og kommunister. Det centrale i filmen er Wajdas usædvanligt stærke følelse for mennesket, hans evne til at gengive den enkle og talende gestus, det korte og kraftige sproglige udtryk, de væsentlige detaljer. En filmproduktion, der ejer en instruktør som Wajda, behøver ikke at være ængstelig for fremtiden.



# JUGOSLAVISKE INDTRYK

ERIK ULRICHSEN

I slutningen af december startede det jugoslaviske filmmuseum en retrospektiv serie med skandinaviske film, og jeg blev inviteret ned for at introducere filmene. Efter at jeg havde gjort det i Beograd, talte jeg i mu-seets sal i Zagreb. I det officielt juleløse Jugoslavien fortalte jeg juleaften om bl. a. *Ole Olsen*, *Sjöström* og *Stiller*, og derefter så de sagesløse tilskuere „Hr. Arnes penge“.

Efter forevisningen i Beograd af „Jeanne d'Arc“ fandt der en lang *Dreyer*-diskussion sted. For en dansker, der er vant til at se timide lukkede ansigter ved den slags arrangementer, var livligheden velgørende. En af de jugoslaviske deltagere insisterede på at opfatte „Prästänkan“ som en religiøs-mystisk film (et slemt skældsord i næsten alle deltagernes mund) og blev ved med at henvise til *Calderón*, hvilket ikke hjalp så meget. En ung sort skønhed, der oversatte mit engelsk til serbisk og diskussionsdeltagerens indlæg for mig, havde aldrig hørt om samme *Calderón*, hvilket ikke gjorde samtalen lettere. Det hele kom til at minde lidt om den litterære aften i „The Third Man“.

Man snakkede ikke mindst om rytmen i „Jeanne d'Arc“. For de unge jugoslaviske filminteresserede var filmrytmen stadig omtrent det samme som den stumme *Eisenstein*, og for dem var motiverne bevægelser stadig noget primært i filmkunsten, hvorfor ordet statisk blev brugt nedsettende om „Jeanne d'Arc“, skønt nogle af deltagere dog talte med megen respekt om filmen.



Der var flere, som ytrede ønske om at se „Ordet“. Den vil i Jugoslavien kun kunne vises for en sluttet kreds. Landets filmcensur er utroligt streng. Den ideologiske censur er deprimerende skrap. En stor komité afgør, hvilke film der må importeres. Det erotiske er suspækt. Det er endnu ikke lykkedes at få en eneste af *Ingmar Bergmans* film frem i biografene. „Det sjunde inseglet“ er blevet forbudt, ingen af dem, jeg spurgte, kunne fortælle mig hvorfor („Dr. Zivago“ er for resten også forbudt). Yderligere findes der en kvalitetscensur. Film kan blive forbudt, fordi de er for tåbelige. Man mindes, at Litauen i sin tid forbød „En dag på galopbanen“, fordi den var „værdiløs“, og ser med bange anelser hen til nogle nye *Marx*-brødræs

skæbne i Jugoslavien. *Frank Tasblins* pænt iscenesatte „Artists and Models“ med *Martin* og *Lewis* har dog gået dernede.

Repertoiret i Beograd er i nogle henseender bedre end det københavnske (der jo imidlertid er ret dårligt). Man kunne i Beograd se *Kenji Mizoguchis* mester-værk „Ugetsu Monogatari“. Det er vanskeligt at forestille sig denne film i en københavnsk biograf.

Der vises mange russiske og en del franske, italienske og amerikanske film i Beograd. Jugoslaverne producerer — ligesom danskerne — ca. 15 film om året. Relativt mange af dem er coproduktioner.

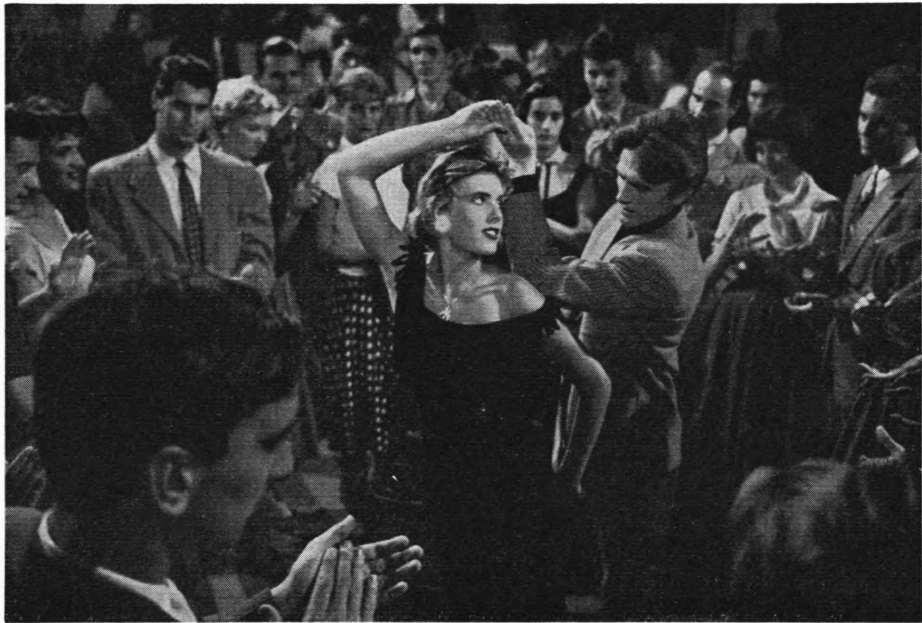


Jugoslaviens to mest prominente instruktører er *Vladimir Pogacic* og *Fedor Hanzekovic*, der begge blev indgående omtalt i *Rune Waldekrantz'* artikel om filmlandet Jugoslavien i „Kosmorama 36“.

Af deres ansigter og væremåde kan man næsten slutte sig til, hvordan deres film er. *Pogacic* er livlig, et typisk storbymenneske, har rejst meget, er lige så meget europæisk som jugoslaviske og er en stor filmkender — han er leder af det jugoslaviske filmmuseum. *Hanzekovic* (tryk på anden stavelse) har et meget markeret ansigt, er kraftig og lidt mere tung i det. Han er ganske usnobbet, og han anså det ikke for under sin værdighed at oversætte min introduktion, da jeg talte i Zagreb.

Jeg fik desværre ikke set en eneste af *Hanzekovic's* film, men de jugoslaviske kritikere fortæller mig, at han især dyrker kostumefilm, og at han holder af at basere sine arbejder på jugoslaviske klassikere. Hans film regnes ikke for så „filmiske“ som *Pogacic's*, men han skal være fremragende til at gengive forgangne tiders atmosfære. Han beskæftiger sig gang på gang med den unge kærligheds vanskelige kår og synes mere personlig i sit emnevalg end *Pogacic*. *Hanzekovic* har lidt besvær med at finde stof til sin næste spillefilm og går foreløbig i gang med to kortfilm.

*Pogacic* besidder en filmsans, der er blevet skærpet gennem studium af de store instruktører, måske især *Clair*, *Hitchcock* og neorealisterne. I slutningen af december var han ved at færdigklippe en hård krigsfilm.



Fra den sidste episode i Pogacics „Subotom uvece“ (lørdag aften).

Hans næste film bliver et psykologisk kærlighedsdrama.

Jeg havde lejlighed til at se hans „Subotom uvece“ (lørdag aften), der almindeligvis regnes for hans bedste film, og som Waldekrantz fortalte om. Jeg skal til Waldekrantz' omtale blot tilføje, at Pogacic var enig med mig i, at den sidste novelle i filmen, der består af tre noveller, er den bedste (jazzrytmer fører to generede unge mennesker sammen). Denne sidste episode udnytter med megen følelse Beograds lokaliteter, og de unge menneskers Beograd-slang skal være truffet præcist.



Alberto Lattuada og Silvana Mangano var til stede ved førpremierer i Beograd på den af Lattuada iscenesatte „La Tempesta“, en italiensk-jugoslavisk coproduktion, i hvilken vigtige roller spilles af Van Heflin og Agnes Moorehead, og hvis handling udspilles i Rusland under Katharina 2. (Viveca Lindfors) — det litterære forlæg har Pusjkin leveret. Cinemascope og spektakel.

Læseren vil allerede have forstået, at „La Tempesta“ er en styg film, der er præget af næsten alle coproduktioners nationalitetsforbistring, men til belysning af den moderne kommunistiske kommerzialisme har den en vis interesse. Man tager en oprørske barbar, der til nød kan gå an som en slags revolutionshelt, og går så i gang

med at fabrikere en grandios western, der ikke indeholder for meget erotik (Mangano er meget trist hele filmen igennem, og om Katharina 2.'s amourøse af-færer hører man intet — men hun aner til slut i nogle halvt symbolske billeder, at der engang vil komme en revolution).

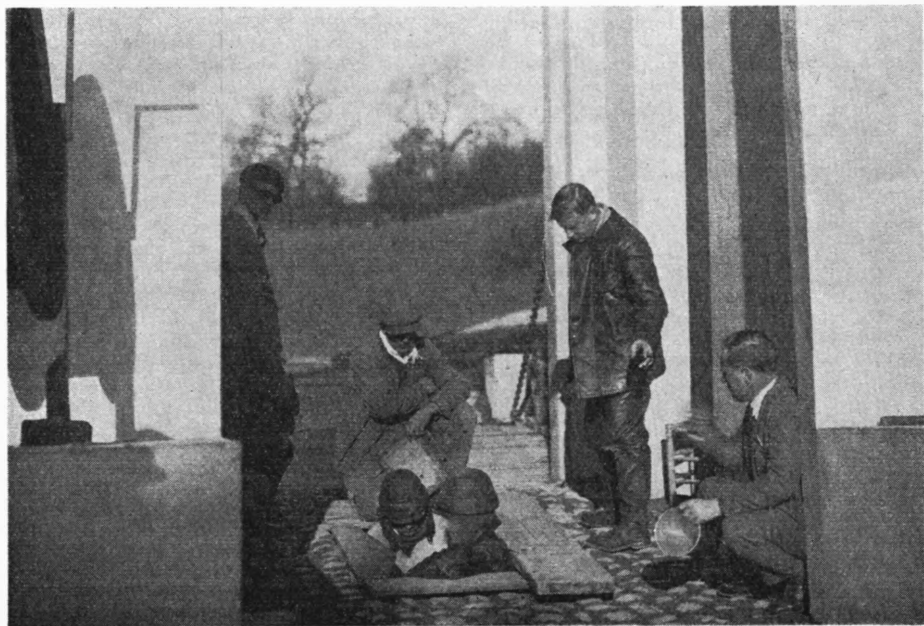
Lidt, men ikke meget bedre er den rent jugoslaviske, også cinemascopiske „Miss Stone“ af Zika Mitrovic. I dette historiske maleri bliver en amerikansk kvindelig missionær taget til fange af partisaner, der kæmper mod tyrkerne. Hun fordømmer i begyndelsen partisanerne, der bruger vold mod vold, men skifter til slut sind. Det psykologisk-ideologiske er imidlertid ikke blevet exploreret tilstrækkeligt, og „Miss Stone“ er ikke meget mindre af en rabalderfilm end „La Tempesta“.

Den kommunistiske kommerzialisme og konformisme kan også studeres i en ny russisk-jugoslavisk coproduktion, og man mærker i det hele taget i Jugoslavien intet til den kunstneriske frihedskamp, som fortsat præger dele af filmproduktionen i Polen og Ungarn. Man kan vente sig pæne indsatser af de bedste jugoslaviske instruktører, men f. eks. næppe kritiske dokumentarfilm i stil med de bedste polske eller spillefilm, der beskæftiger sig fængslende med aktuelle problemer.

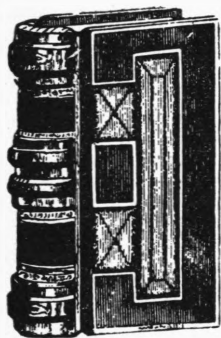
Dette være ikke sagt i national selvglæde, for film-situationen er jo mildest talt heller ikke for køn her-hjemme.

\* \* \* \* \* DREYER 70 \* \* \* \* \*

Øverst: Den unge journalist Dreyer (med skindhue) dækker modtagelsen af Cook i København 1909. Nederst: Fra optagelserne af „Jeanne d'Arc“ omtrent 20 år senere. Fra venstre: Paul la Cour, Louis Née (der var altmuligmand under optagelserne og nu er en meget benyttet filmfotograf), Dreyer og scenearkitekt Herman Varm. I hullet til kamerateget ses til venstre Rudolf Maté.







## En idealist

„Carl Th. Dreyer om Filmen“. Udg. af Erik Ulrichsen. Nyt Nordisk Forlag. Arnold Busck, 1959.

Det tør uden videre antages, at „Kosmorama“s læsere kender filminstruktøren Carl Th. Dreyer og ved, hvad han står for i denne egenskab, der har placeret ham som vor eneste nulevende virkelig verdensberømte kunstner ved siden af Karen Blixen. Men det tør også uden videre antages, at de samme læsere ikke kender synderligt til filmskribenten Carl Th. Dreyer. Og det er synd, for den store instruktør har mellem år og dag skrevet og sagt vægtige ting til belysning af filmkunsten som helhed og derigennem også af hans egen skabende indsats. Derfor er den gave, som „Nyt Nordisk Forlag“ opvarter den store gamle med på hans 70-årsdag den 3. februar, et udvalg af hans filmartikler i Erik Ulrichsens redaktion, overmåde velkommen, ikke blot for den egentlige adressat, som forhåbentlig modtager den med glæde og stolthed, men også for alle dem, der føler taknemmelighed mod Dreyer for hans bidrag til at gøre filmen til andet end tomt tidsfordriv. „Carl Th. Dreyer om Filmen“ bringer anmeldelser, polemiske indlæg og principielle tilkendegivelser af Dreyer dækkende et tidsrum af ca. 35 år, fra han i 1920 skrev kyndigt og forstående om de nye svenske film (i „Dagbladet“), til han i 1955 (i „Politiken“ og senere i „Sight and Sound“) ofentliggjorde sin måske betydeligste filmæstetiske betænkelse, artiklen „Fantasi og farve“, baseret på et foredrag holdt ved Edinburgh-festivalen samme år.

Det var naturligvis kun at vente, at den lille artikel-samling på hver af sine små hundrede sider er mærket af den samme kvalificerede alvor, som vi finder i mestersens film. Alligevel varmer det en som læser at se sit tilskuerbillede af Dreyer som en kompromisløs, stædig filmkunstner bekræftet. I Dreyers filmjournalistik finder vi den samme drivkraft som i hans film: den ideale fordring, her forstået som kravet om respekt for den digteriske tanke i filmstoffet, ærlighed og dybde i menneskeskildringen og mening og konsekvens i den stilistiske udformning. Det er disse krav, Dreyer i 1920 ser opfyldt hos Victor Sjöström, men forrådt i de samtidige danske „grevefilm“s fladbundethed, og det er i

naturlig konsekvens af disse krav, at han gang på gang må fremhæve instruktørpersonligheden som filmens egentlige og eneste „formgiver“. Ikke at Dreyer — hvad myterne om intensiteten i hans instruktion måske kunne forlede nogen til at tro — kræver instruktørens absolute eneret over filmkunstværket. Tværtimod er det ham om at slå fast med kursiv (i artiklen om Benjamin Christensen fra 1922), at „filmens opgave er og bliver det samme som teatrets: at tolke andres tanker, og instruktørens at underordne sig den digter, hvis sag han tjener“. Men han fortsætter rigtigt nok i samme åndedrag: „Er instruktøren en personlighed, skal vi nok få øje på ham bag hans værk. Det er både Griffith og Reinhardt eksempler på.“ Og Carl Th. Dreyer, kunne vi tilføje, så sandt som jo filmatiseringen „Ordet“ ikke fremtræder mindre Dreyers end f. eks. den originale „Jeanne d'Arc“. På denne baggrund er det også følgerigtigt, at Dreyer (som i polemikken med Kjeld Abell fra 1939) står fast på filmkunstnerens uindskrænkede suverænitæt over den egentlige filmiske skabelsesproces: „... selve drejebogen bør udarbejdes af filminstruktøren og ikke af nogen anden ... Manuskriptet kan og bør laves af forfatter og instruktør i forening, men for drejebogen bør instruktøren ene have ansvaret. Det er ham, der er formidleren mellem manuskriptet og lærredet. Han skal visualisere forfatterens tanker. Det er ham, der skal „se“ billederne for sig, ikke blot „se“ de enkelte billeder, men „se“ dem i deres skiften og rækkefølge ... At lade andre udfærdige en drejebog til en instruktør ville svare til at give en fuldt udarbejdet tegning til en maler og bede ham lægge farver på. Som linier og farver for kunstnerens øje udgør et udeligt hele, således er også for filminstruktøren billedudstyknung og iscenesættelse uadskilleligt forbundet. Derfor er drejebogen ikke et „teknisk“, men i højeste grad et „kunstnerisk“ anliggende. Gennem drejebogen beviser instruktøren, om han er kunstner eller ej.“

Dreyers synspunkt rummer jo et stærkt krav om frihed for filminstruktøren til at forme filmen efter sin egen inderste overbevisning. Men med fordringen følger også et næsten puritansk krav til den kunstneriske personlighed om at være ubetinget forpligtet over for denne frihed. Det ses i Dreyers lille diskussion med Frederik Schyberg fra 1936. Schyberg havde i et foredrag i Studenterforeningen kritiseret René Clair for i „Leve friheden“ at have eksperimenteret sig ind i kunsten, men bort fra publikum, og hilst med tilfredshed, at Clair med „Spøgelset flytter med“ var vendt tilbage til „brugsfilmen“. Dreyer gør — vægtigt og rigtigt, synes vi — indsigelse mod denne tankegang. Den er for ham et forræderi mod den høje kunstnermoral, som kun er alt for sjælden i filmen, og som kritikeren efter hans mening tværtimod at udsidige burde støtte af al sin evne. Det var, har man lov til at tro, den samme lyst til at protestere, der i 1943 fik Dreyer til i Studenterforeningen at træde frem og redegøre klogt og sagligt for, hvorfor „Vredens dag“ fik den form, den fik — redegørelsen er i udvalget trykt som artiklen „Lidt om filmstil“. Vor instruktør viser her — som i bogens to sidste afsnit „Farvefilm og farvet film“ og „Fantasi og farve“ (begge 1955) — at han ikke blot er en genial praktiker, men at han også har fast grund under fødderne i det æstetiske. Dreyer peger her gentagne gange på *stilen* som en livsbetingelse for filmen som kunst, idet han (i „Fantasi og farve“) bestemmer stil således: „Indskrænker han (instruktøren) sig til en sjælløs, upersonlig affotografering af det, hans øje ser, har han

ingen stil. Men bearbejder han i sit sind det sete til en vision, og bygger han filmens billeder op i overensstemmelse med visionen uden at tage hensyn til virkeligheden, der inspirerede ham, så vil hans værk bære inspirationsens hellige mærke, så har filmen stil, for stil er personlighedens stempel på værket."

*Uden at tage hensyn til virkeligheden, der inspirerede ham.* Sætningen er væsentlig for forståelsen af Dreyer som filmkunstner. Den indebærer en fornægtelse af al fad naturalistisk udvendighed og en bekendelse til den målbevidste stilisering, som uddybes senere i samme artikel: „Hvor ligger muligheden for en kunstnerisk fornyelse af filmen? Jeg for mit vedkommende ser kun een vej: *abstraktionen* — idet jeg, for ikke at blive misforstået, skynder mig at definere ordet „abstraktion“ som udtryk for den kunststopfattelse, der kræver, at kunstneren skal abstrahere fra virkeligheden for at forstærke dens åndelige indhold, hvad enten dette er af psykologisk eller ren æstetisk art. Eller endnu kortere sagt: Kunsten skal fremstille det *indre* og ikke det *ydre* liv. Vi må derfor bort fra naturalismen og finde udveje for at indføre abstraktionen i vore billeder. Evnen til at abstrahere er forudsætningen for al kunstnerisk stræben."

Med det „uofficielle“ festskrift som udgangspunkt er der her forsøgt redegjort for en hovedlinje i Carl Th. Dreyers filmæstetiske ideer, og enhver kan ved at sammenholde, hvad teoretikeren har sagt, med hvad kunstneren har skabt, se at ordene ikke har været mundsvæjr. Netop derfor følger man også gerne og tillidsfuldt Dreyer ad stier, som han foreløbig kun har betrædt som teoretiker: I artiklerne fra de senere år fremlægger han et sæt æggende tanker om farvefilmen, tanker, der, hvis de blev realiseret, kunne virke revolutionerende som de første kunstneriske eksperimenter med tonen. Denne præsentation af fødselsdagsbogen skal derfor slutte med et fromt ønske til dagen: At der snarest må blive givet Carl Th. Dreyer lejlighed og frihed til også at få sine ideer og sin kunnen prøvet på farvens stilistiske muligheder. Han fortjener det — og filmen behøver det.

Werner Pedersen.

## Permanent værdi?

„Agee on Film“. McDowell, Obolensky, New York 1958.

Amerikaneren James Agee, der døde i 1955, var mest kendt som filmkritiker og manuskriptforfatter („The African Queen“, „The Night of the Hunter“). Hans posthumt udgivne roman „A Death in the Family“ fik Pulitzer-prisen i 1958.

Artikelsamlingen „Agee on Film“ indledes med en voldsom fanfare. W. H. Auden meddeler, at han finder Agees kritik i „The Nation“ på højde med *Berlioz'* og *Shaws* og forsikrer, at hans tidsskriftnmeldelser har permanent litterær værdi. Samtidig oplyser Auden — for at alle kan se, at han er et dannet menneske — at Agees emner, filmene, ikke forekommer ham af større vigtighed. Det forekommer da urimeligt, at Auden leverer så flot en dom om Agees anmeldelser — hvordan kan en sådan dom blive mere end formalistisk,

når den fremsættes af en, der ikke interesserer sig videre for det behandlede stof? Permanent litterær værdi i kritik er dog vel ikke noget fritsvævende, der kan nydes, uden at det er i den intimeste kontakt med det behandlede stof.

Agees artikler er normalt intelligente og velskrevet døgnkritik, der er dikteret af god smag. Men de er ikke den blændende syntese af analytisk skarpsindighed og smuk form, som sikrer f. eks. *Gavin Lambertis* eller den for kort tid siden afdøde *André Bazins* bedste artikler permanent værdi. Agees form er ganske smuk, han skriver med verve og fantasi, men han tyer i de bedømmende passager for ofte til abstraktioner og billeder — og at gøre det er altid det nemmeste for kritikeren. I den konkrete argumentation — *hvorfor* er det og det ikke overbevisende, *hvorfor* er det og det charmerende o. s. v. — er Agee kun nogenlunde god.

De fleste af anmeldelserne i „Agee on Film“ er hentet fra „The Nation“ og „Time“. Det er først og fremmest tiden 1941—48, der dækkes, og da overordentlig mange film fra dette tidsrum bliver omtalt fornuftigt, er den tykke artikelsamling af stor værdi som opslagsbog (der er et prægtigt register bag i bogen). Agee skriver som venteligt med meget større forståelse om Hollywoods film end den, man almindeligvis møder i Europa, men naturligvis betyder dette ikke, at den amerikanske film ikke ofte angribes bidsk. Agee er en solid liberal af den gamle skole, og han langer lige lidenskabeligt ud efter de værste stalinistiske krigsfilm og efter censur og heksejagt i USA.

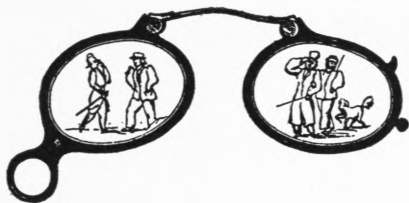
Hvad der ikke mindst præger „Agee on Film“ er en velgørende, karakteristisk amerikansk mangel på snobberi. Det prætentiøse gennemskues — også når det kommer fra Europa. Det lette, charmerende, populære er ikke på forhånd suspikt, og der siges f. eks. meget rosende om „Meet Me in St. Louis“. Det er sandsynligt, at denne holdning har påvirket det mageløse engelske tidsskrift „Sequence“, der begyndte at komme i 1946. „Sequence“ nåede dog hurtigt et højere niveau end Agees.

Agee fik skrevet en halv snes længere filmessays, og nogle af dem blev berømte, f. eks. den glimrende „Comedy's Greatest Era“, der blev trykt i „Life“ og er en eksakt analyse af de store amerikanske stumfilmkomikeres raffinerede gagteknik. Berømt blev også med rette den indgående artikel om „Henry V“ i „The Nation“. Mindre præcise synes mig Agees betragtninger over „Monsieur Verdoux“, som han forsvarede varmt; kritikeren tager *Chaplins* spilfægtteri for bogstaveligt. Til gengæld var anmeldelsen af „Sunset Boulevard“ i „Sight and Sound“ førsteklases.

Pudsigt er det at se, hvor forskelligt Agee skrev i „The Nation“ og „Time“, der krævede en mere „smart“ facon. Det er anerkendelsesværdigt, at Agee kunne få sagt så meget trods den obligatoriske „Time“-slang, men det er ikke videre værdifuldt at få serveret „Time“-anmeldelser efter rigere anmeldelser af de samme film i „The Nation“.

Agee er læseværdig og var i fyrreerne den bedste amerikanske filmkritiker. Men helt på højde med de bedste franske og engelske penne var han nu ikke. Alligevel må bogen anbefales det danske publikum; han var bedre end vore egne mandariner.

Erik Ulrichsen.



## Det store mål

*Giant* (*Giganten*). Prod.: George Stevens og Henry Ginsberg/Warner 1955. Instr.: George Stevens. Manus.: Fred Guiol og Ivan Moffat efter Edna Ferbers roman. Foto: William C. Mellor. Musik: Dimitri Tiomkin. Medv.: Elizabeth Taylor, Rock Hudson, James Dean, Jane Withers, Chill Wills, Mercedes McCambridge, Carroll Baker, Dennis Hopper, Sal Mineo.

„Giganten“ er herhjemme de fleste steder blevet behandlet som en ganske flot, men for lang underholdningsfilm med den overvurderede James Dean.

Det er svært at forstå dette standpunkt, men man kan jo gøre et forsøg. Hos kritikerne er der normalt ringe forståelse for, at de samme fejl i forskellige sammenhænge kan være ganske forskellige. Hos den betydelige instruktør, der møder med en storslået vision, kan fejl, som er graverende i den småt tænkte film, være relativt ubetydelige — som fejlene i „Giganten“.

Man kan yderligere gætte på, at filmen er blevet undervurderet, fordi den er bygget over en roman af Edna Ferber, som jo ikke er blandt de større. Hos nogle film anmeldere er der for stærk en tilbøjelighed til at skæve til det litterære forlæg.

Måske har der også manglet fantasi til at sætte sig ind i et andet lands nationaldigtning — i det hele taget kan måske selve begrebet nationaldigtning være suspekt hos nogle af kritikerne — og til at sætte sig ind i, hvor stærk en følelse der er i skildringen af sammenhængen mellem amerikansk fortid og amerikansk nutid, og hvor central skildringens moraliseren er.

Handlingen spænder over tiden fra tyverne til nogle år ind i den anden verdenskrig, men den peger både længere bagud og fremad. Hovedpersonen er Texas, der næsten hele tiden trækker sin fortid med sig, men også kan tænke nyt — som det ses af filmens heroiske klimaks: Den konservative plutokrat, der er et produkt af det traditionsbundne, patriarkalske bondearistokrati, giver sig en skønne dag til at slås med en racegal bartender, fordi han smider nogle mexikanske småkårsfolk ud af sit etablissement. Med den ægte folkedigtningens visuelle prægnans giver Stevens i denne ugenert grove scene sine progressive tankers sum. Samtidig med at arvekapitalisten genfødes som menneske, går opkomlingen — symbolet på den nemt vundne rigdom, olien har skaffet Texas — til grunde i storhedsvanvid. Arvekapitalisten har hele sit liv været bornert, men han har dog elsket jorden og hustruen fra Maryland — og gennem denne kærlighed kan han blive et rigere menneske. Hustruens indflydelse er et symbol på det moderne civiliserede samfund, som før eller senere må tørne sam-

men med bondesamfundet, men som dette ikke kan undvære.

Det er George Stevens' store fortjeneste, at han har formået at samle alle disse sociale og kulturelle aspekter og flere til i skildringen af en lille gruppe mennesker, der er mennesker — selv når skuespillerne ikke helt formår at leve op til hans usædvanlig store krav.

Filmene begynder i Stevens' kønne „nostalgisk“ poetiske stil, og lige som i „En plads i solen“ anvendes raffinerede, forkortende overblændinger. Med så meget større kraft virker derefter billederne af giganten selv, det forblæste, soltørre Texas, der ikke gengives i indledningens indsmigrende stil, men i en hårdere rytme, uden overblændinger. Og nu kommer de sociale kontraster til, patrien James Dean neden for de rige bonders borg og ikke så langt derfra deres fattige mexikanske arbejderes elendige boliger. Hustruen fra Maryland sørger for forbindelse mellem de to verdener, langsomt, langsomt kommer de hinanden nærmere, krigen betyder meget i denne sammenhæng, og til sidst finder det næsten mytiske slagsmål sted i den lille beværtning, der får historisk aura.

Det er en liberal, der taler. Stevens er fascineret af rigdommen og hader den ikke sentimentalt, kun dens magt til at bornere og ødelægge i visse sociale sammenhænge. Det er en „progressiv“, der taler, men ikke en revolutionær i ordets almindelige betydning. Stevens vil *a change of heart*.

Visuelt er „Giganten“ prægtig, og den er den første af de lange film, man har kunnet nyde fra begyndelsen til enden. Rock Hudson er forbløffende god som den lidt for maskuline, lidt for selvsikre, tyranniske, lidt dumme, men ikke ucharmerende plutokrat, og Elizabeth Taylor og James Dean opfylder en overraskende stor procent af de krav, der stilles til dem — som ældre mennesker er de naturligvis ikke overbevisende. Men „Giganten“ er ikke i første række en psykologisk film, den er digtning om tiden og landet ved hjælp af nogle maleriske, næsten mytiske skikkelser. Den har søgt efter det store perspektiv og fundet det — på basis af en roman af Edna Ferber. Således kan kunstneren transformere og forny og forundre.

Erik Ulriksen.

Rock Hudson, Elizabeth Taylor og James Dean i „Giganten“ (slagsmålet efter oliefundet).





Plakaten for „Pigen Rosemarie“. Et fotografi af Nadja Tiller er effektivt kombineret med en rød baggrund.

## ÅRETS BEDSTE FILMPLAKAT

For anden gang udvalgte en dommerkomité i begyndelsen af januar „Årets bedste filmplakat“. 1958's filmplakater var lagt frem i Det Danske Filmmuseums bibliotek, og dommerkomitéen bestod ligesom sidste år af Jan Zibrandtsen, Pierre Lübecker, Søren Melson, Ove Brusendorff og Erik Ulrichsen.

Vi takker udlejerne, fordi de var så imødekommende at indsende deres plakater til konkurrencen, og vi takker Jan Zibrandtsen, Pierre Lübecker og Søren Melson for deres medvirken ved udvælgelsen.

Til „Årets bedste filmplakat“ valgtes plakaten for Rolf Thieles „Pigen Rosemarie“. Denne plakat er i modsætning til den sidste år præmierede rent dansk. Den er udsendt af „Film-Centralen Palladium“ (fru Ellen Nielsen) og tilrettelagt af tegneren Benny Stilling efter et udkast af selskabets filmansætter Per Deleuran.

I opløbet deltog to andre plakater. Den ene for Ingmar Bergmans „Ved vejs ende“ („Smultronstället“). Det er direktør Olaf Dalsgaard-Olsen („Nordisk Films Kompagni“),



der har ladet plakaten fremstille efter det svenske forbillede, men med flere ændringer. For udførelsen står *Willy Andersen*.

Den tredje plakat, der deltog i opløbet, var den, der reklamerede for *Jack Webbs* „*Pete Kelly's Blues*“. Den er som vinderplakaten tegnet af *Benny Stilling*, og den er udsendt af

„*Warner Bros. Film*“ (direktør *Aage W. Petersen*).

Vinderplakaten blev foretrukket, bl. a. fordi den kompositionelt blev anset for den bedste, skønt dommerne var enige om, at den nok ville have været endnu bedre, hvis fladen til teksten nederst havde været lidt lavere.



På plakaten for „*Ved vejs ende*“ udnyttes *Victor Sjöströms* karakterfulde ansigt (fotografi).



Plakatens baggrund er mørkeblå, hvorved den gule trompet bliver stærkt fremhævet.

## KOSMORAMAS blå BOG

DALLAS, amer. prostitueret, f. omk. 1850. Forargel-sens bandstråle rammer D., da hun omk. 1875 jages fra pionerbyen Tonto i Arizona af sædelighedsens nidkære vogtere og over hals og hoved må skaffe sig plads i diligenccen til Lordsburg. Hun kommer her til at dele den trange kupé med et mangfoldigt rejseselskab, om-fattende en afblanket spiller, en fordrukken læge, en



svigagtig bankdirektor, en fjottet whisky-agent og en frugtsommelig officersfrue. Selv i dette lille tætte fæl-lesskab får D. pariaens en-ensomhed at føle, og hun understreger den yderligere ved at forsøge sig util-nærmeligt bag en stædig stolthed, som siger så me-get som, at hun i hvert fald er sig selv bekendt. Hun ak-cepteres kun af een, en ud-stødt selv: den fredløse Ringo Kid, der border dili-gencen undervejs på vej til

sin endelige retfærdige hævn for en stor personlig for-urettelse. Den følelse af solidaritet, som øjeblikkelig binder disse to outsiders sammen mod de andre, er ikke en forfrossen tilflugt for de svage, men derimod udtryk for en menneskelig og fordomsfrí modenhed, som deres mere respektable rejsefæller er foruden. D. og Ringo Kid står ikke på nogen særlig god fod med livet, men til gengæld behersker de det med deres bitre erfaringer og kan ikke mere overrumples af det. Derfor bliver det dem, der tager føringen i de kritiske situatio-ner, der venter selskabet, hun da officersfruen laver til barsel i utide under umulige ydre forhold, han da dili-gencen overfalder af de vilde apacheindianere. At D. og Ringo Kid, da den farefulde køretur er til ende, får en uventet chance for at begynde forfra sammen, er en poetisk retfærdighed, som man kun gerne så modsva-ret af en jordsk. (Claire Trevor i John Fords „Dili-gencen“ 1939).

DEEDS, LONGFELLOW, amer. menigmand, f. omk. 1910, opvokset og bosat i den vestamerikanske lilleby Mandrake Falls. Den lille mand med det associations-rige navn finder sig godt til rette med den lille by og den med ham. Han er med i stedets liv, som troskyldig lejligheds-poet, som ivrig festarrangør og som hengiven tubablæser i messingørkestret. Han er i udpræget grad *sig selv* i hele denne udadvendte menneskekærlige virk-somhed, men finder også let albuenum for små uskyld-ige individuelle særheder som f. eks. den, at han helst må blæse på sit kolossalhorn, når han skal tænke rig-tig dybt og inderligt. I L. D. lever en kon og enfoldig, men ikke overvætted dyb hverdagsidyl, som formodes at stå for noget typisk amerikansk. Typisk amerikansk på en anden led er også den måde, hvorpå L. D. rives ud af denne idyl: Han arver i begyndelsen af 1930'erne en millionformue, som gør ham til centrum for hele nationens interesse, især for den del af den, der vejer kontant bytte, kapitalistlakajerne, kultursnobberne, pres-schajerne. Hentet til New York i denne anledning står L. D. over for sin afgørende moralske styrkeprøve, det

er hans ærlighed og renfærdighed mod deres skamløse rævesnuhed og svingagtighed. L. D. klarer prøven på sit instinkt for ret og redelighed og afviser alle anslag — undtagen eet, journalisten Mary Dawsons, hvis lum-ske kvindelyst gør ham til skive for latteren på „Mor-ning Mail“'s forside, uden



at det stakkels forelskede offer aner den infame sam-menhæng. For L. D. er det en selvfølge at tage sine fø-lelser alvorligt, derfor reg-ner han med, at også andre gør det. Da han opdager, at dette ikke er tilfældet, ikke engang med Mary, indleder han i sin desperation sin egen storsindede New Deal-politik, som med eet slag sætter alle sjakalerne ud af spillet: han forærer hele sin arv til de arbejdsløse og

de kriseramte farmere for at kunne rejse fri tilbage til idyllen i Mandrake Falls. Men denne på en gang sub-tile og ligefremme fornøft kan de små griske egoister selvfølgelig ikke følge med i. De får sat L. D. fast som utilregnelig. Hans reaktion på dette baghold viser end-nu en gang hans i grunden ureflekterede holdning til tingene: for ham, følelsesmennesket, er det så idiotisk en tanke, at de andre skulle repræsentere fornøften og han selv vanviddet, at han simpelthen nægter at sige noget i retten til sit forsvar, skønt sagen derved er tabt på forhånd. Først da Mary i et dramatisk udbrud demen-terer sin egen svigefuldhed og erklærer ham sin kærlig-hed, vågner kamplysten igen i L. D. Og nu er der til gengæld ikke noget, der kan hindre ham i at nedlægge gemenhedens drageuhyre — for bakket op af kærlig-heden og ærligheden repræsenterer L. D. den stærkeste samfundsmagt i verden: det almindelige demokratiske menneske, der vil det rette — og gør det. (Gary Cooper i Frank Capras „En gentleman kommer til byen“ 1936).

EVA, tj. godsejerdatter, f. omk. 1910, gift (uforståeligt og uforklaret) omk. 1930 med en midaldrende viden-skabsmand, en stuelærd tørvetriller med ædle følelser, men ældet i sind og krop og derfor ude af stand til at



forstå den unge sunde kvin-des elskovslængsler, endside komme dem i møde. Tom ydre forkælelse kan ikke i længden gøre det ud for ægteskabets uldbrydelse, og den åndelige mesalliance ender da også hurtigt i en uløselig krise, som bringer E. tilbage til det fædrene gods. Her i naturen finder E. — moderne kvinde og urnatur i eet — endelig sin Adam. Han er ingeniør på et stort teknisk nyanlæg i nærheden, arbejder altså skabende og virkelighedsnært på den menneskelige lyk-

ke her og nu. E. møder ham en dag i skoven, nogen efter badet, fordi hesten er stukket af med hendes klæder. Situationen er entydig for dem begge — de er drifternes udvalgte og tøver ikke med at følge kaldelsen. I kønnets absolutte enhed af krop og sjæl realiserer E. og Adam den for deres samtid typiske variation af den Rousseau'ske naturdrøm. Men det hører med til det tidstypiske i E.s skæbne, at drømmen ikke får lov til at være. Den, der bryder ind i den, er naturligvis samfundet, repræsenteret af den forurettede ægtemand. Han og Adam mødes tilfældigt under omstændigheder, som udløses i et pistolselv mord på førstesalens hotelværelse, mens de unge holder stævne med lykken i restauranten nedenunder. Efter denne kontante opførelse, symbolet på en træt og udlevet civilisations selverkendte undergang, står det hen, om der bliver nogen fremtid for E. sammen med Adam. Men mærket af lykken er de alligevel begge parate til at møde livet åbent og ærligt — han i sit skabende ingeniørarbejde, hun som moder for deres elskovsbarn. (*Hedy Kiesler i Gustav Machatys „Ekstase“ 1933*).

FARRELL, GILDA, amer. politispion. F. omk. 1920, gift første gang med spilleren og eventyren Johnny F., anden gang med Ballin Mundson, leder af et lyssky minesyndikat, som han styrer med G.s førstegemal som sin højre hånd fra chefkontoret i en mondæn natklub i Buenos Aires, tredje gang (efter Ballin Mundsons selvmord) igen med Johnny F. Af fysik er G. skøn som synden, viltert rødhåret og i øvrigt formet i alle afgørende detaljer med en rundhåndet hudbrasonverdighed, som hun hverken kan eller vil fornægte eller skjule. Hendes egentlige og eneste *raison d'être* ligger i mænds sære beredvillige svar på hendes vældige og vælige kropps vellystige udfordringer og forjættelser, som giver hende en æggede moralsk integritet på tværs af de normer, der gælder for hendes stakkels af naturen forfordelte medsostre. Med den særligt begavedes for ikke at sige geniets ret repræsenterer og praktiserer G. ønskedrømmen: det absolutte amoralske seksuelle anarki. *Tilsyneladende* — thi hvad der tager sig ud som en magisk og sødt dragende afgrund viser sig ved nøjere eftersyn blot at være en lumpen faldgrube. G. er nemlig i virkeligheden slet ikke den rå og utæmmede naturkraft, hun gives ud for at være. Hendes amoralitet er kun på skromt, et dække for en halvnuftet småborgerlig kræmmermoral, der har gjort kønnet til en godt betalt handelsvare. Hendes udfordrende sjofelhed er ikke som man kunne tro og håbe en på sin egen måde storslået hel og original personligheds mærke, men kun et middel, som bruges kynisk og lidenskabsløst til gennemførelse af et sæt kolde beregninger: G.s giftermål med Mundson er alene et led i poliitiets bestræbelser på at afsløre ægtemanden som storbryder og i hendes egne planer for tilbageerobring af Johnny. G.s prostitution af sig selv begrundes og undskyldes med disse sekundære formål, men netop derved fældes den hårdeste moralske dom over den. Hvor hun kunne og burde have været stor i synden, er hun smålig og småtskåren. Hun spiller uden at blinke på rødt og sort på een gang — med sikkerhed for at begge farver kommer ud: G. er den fuldendte kropsliggørelse af den hollywood-mishandlede amerikanske G. I.s hedeste pin-up-fantasier, — men hun har sikret sit tilbagetog ved samtidig at være pigen, han kan være bekendt at tage med hjem til Ma og Grandma. (*Rita Hayworth i Charles Vidors „Gilda“ 1946*).



## Fra Filmmuseets plakatsamling



Som den første film i januarserien spillede Filmmuseet Jacques Feyders Garbo-film „The Kiss“ (1929). Her er Sven Braschs plakat for filmten.

## NOTER

Det ser ud til, at Dreyers 70 års fødselsdag vil kunne fejres i forventning om et gensyn med en af de Dreyer-film, man troede var forsvundet: Den norske „Glomsdalsbruden“ (1926). Det Danske Filmmuseum har i mange år søgt efter denne film; nu meddeles det fra Norge, at man har fundet negativkerner, og forhåbentlig er negativet komplet og i god stand. Det er sandsynligt, at vore medlemmer inden så længe vil kunne se filmen.

Hvis „Glomsdalsbruden“ er bevaret, eksisterer 7 af Dreyers 9 stumfilm — de manglende er „Elsker hverandre“ og „Der var engang —“. Museet har endnu ikke opgivet håbet om at finde også disse to film.



Werner Pedersen, der fra 1. januar er blevet knyttet til „Statens Filmcentral“, hvor han skal beskæftige sig med produktion, distribution og indkøb af film, har netop meget få propos udsendt kataloger „Kunsthilsmuseum i Danmark“, som han har redigeret for „Dansk Komité for Kunsthilsmuseum“. Kataloger er en overordentlig nyttig tryksag, ikke mindst fordi Werner Pedersen har gennemset alle de i Danmark tilgængelige kunsthilsmuseum (ca. 280) og givet en beskrivelse af deres indhold. Filmene er ordnet i grupperne *Maleri, Skulptur* o. s. v., derunder efter landene. Et alfabetisk filmregister og et navne- og emneregister øger katalogets anvendelighed.

# Filmindex XXXVIII

AF GRETE OLSEN OG  
POUL MALMKJÆR

## Carl Th. Dreyers manuskript- arbejde før „Præsidenten“

Da Carl Th. Dreyer i en årrække var knyttet til Nordisk Film som litterær konsulent, kom han i berøring med mange manuskripter. I det følgende index er kun medtaget originalmanuskripter af Dreyer samt bearbejdede foretaget af Dreyer, idet han udtaler: „I denne egenskab (som konsulent) har jeg læst de fleste manuskripter og også fremsat forslag til ændringer og omarbejdelser, men det betyder jo ikke, at jeg har været med til at skrive manuskripterne.“

De med \* mærkede film kan Dreyer med sikkerhed erindre at have skrevet.

Vi takker Carl Th. Dreyer for velvillig hjælp ved udarbejdelsen.

- Bryggerens datter.\** 1912. I: Rasmus Ottesen. Foto: Adam Johansen. Medv.: Olaf Fønss, Emilie Sannom og Richard Jensen. Prod.: Det skandinaviske-russiske Handelshus. Prem.: 9. 8. 1912. Skrevet af Dreyer i samarbejde med *Viggo Cavling*.
- Ballonexplosionen.* 1913. Medv.: Richard Jensen, Emilie Sannom, Valdemar Møller. Prod.: Filmfabriken Danmark. Prem.: 6. 3. 1913.
- Krigskorrespondenten.\** 1913. Foto: Alfred Lind og Adam Johansen. Medv.: Emanuel Gregers, Richard Jensen, Emilie Sannom. Prod.: Filmfabriken Danmark. Prem.: 27. 4. 1913.
- Hans og Grethe.* 1913. I: Wolder. Foto: Axel Graatkjær og Rasmussen. Medv.: Maja Bjerre-Lind, Gerd Egede Nissen og Svend Bille. Prod.: Nordisk Film.
- Chatollets hemmelighed* eller *Det gamle chatol.* 1913. I: Hjalmar Davidsen. Foto: L. Larsen. Medv.: Aage Fønss, Ella Sprange, Lauritz Lauritzen. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 15. 9. 1913.
- Ned med våbnene.\** 1914. I: Holger-Madsen. Manus.: efter Bertha von Suttner. Foto: M. Clausen. Medv.: Olaf Fønss, Augusta Blad og Johanne Fritz-Petersen. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 18. 9. 1915.
- Juvelerernes skræk* eller *Skelethånden* eller *Skelethåndens sidste bedrift.* 1915. I: A. Christian. Foto: C. Fischer. Medv.: Aage Hertel, Alf Blütecher og Frederik Jacobsen. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 20. 12. 1915.
- Penge.\** 1914. I: Karl Mantzius. Manus.: efter Zola. Medv.: Karl Mantzius, Robert Schyberg, Svend Aggerholm. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 31. 12. 1915.
- Den blide djævel* eller *Djævelens protegé.* 1915. I: Holger-Madsen. Manus.: efter Balzacs „Esther“. Foto: M. Clausen. Medv.: Carlo Wieth, Gerd Egede-Nissen, Svend Kornbech. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 25. 1. 1916.
- Den skønne Evelyn.\** 1915. I: A. W. Sandberg. Manus.: efter Viggo Cavling. Foto: Olsen. Medv.: Rita Sacchetto, Henry Seemann og Adolf Tronier-Funder. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 23. 2. 1916.
- Rovedderkoppen\** eller *Den røde enke.* 1915. I: August Blom. Manus.: efter Sven Elvestad. Medv.: Rita Sacchetto, Anton de Verdier og Hans Richter. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 8. 5. 1916.
- En forbyrders liv og levned* eller *En forbyrders memoirer.* 1915. I: A. Christian. Manus.: efter Sven Elvestad. Foto: C. Fischer. Medv.: Ingeborg Skov, Lauritz Olsen og Frederik Jacobsen. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 7. 8. 1916.
- Guldets gift* eller *Lerhertet.* 1915. I: Holger-Madsen. Manus.: efter Carl Gandrup. Foto: M. Clausen. Medv.: Carlo Wieth, Agnete von Prangen, Anton de Verdier og Peter Fjelstrup. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 16. 8. 1916.
- Pavillonens hemmelighed.\** 1914. I: Karl Mantzius. Manus.: efter Viggo Cavling. Foto: L. Larsen. Medv.: Karl Mantzius, Vita Blichfeldt og Svend Aggerholm. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 8. 9. 1916.
- Den mystiske selskabsdame* eller *Legationens gidsel.* 1916. I: August Blom. Manus.: efter Sven Elvestad. Foto: J. Petersen. Medv.: Peter Nielsen, Magda Vang og Alf Blütecher. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 15. 1. 1917.
- Hans rigtige kone.* 1916. I: Holger-Madsen. Foto: M. Clausen. Medv.: Johanne Fritz-Petersen, Henry Seemann og Bertel Krause. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 23. 5. 1917.
- Fange no. 113.* 1916. I: Holger-Madsen. Manus.: efter Carl Muusmann. Foto: M. Clausen. Medv.: Alma Hinding, Gudrun Bruun, Svend Melsing og Peter Fjelstrup. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 25. 6. 1917.
- Hotel Paradis.\** 1917. I: Robert Dinesen. Manus.: efter Einar Rousthøj. Foto: S. Wangoe. Medv.: Ingeborg Spangsfeldt, Ebba Thomsen, Peter Fjelstrup og Gunnar Sommerfeldt. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 10. 10. 1917.
- Lydia.* 1916. I: Holger-Madsen. Manus.: efter Viggo Cavling. Foto: M. Clausen. Medv.: Valdemar Pilsander, Ebba Thomsen, Zanny Petersen, Robert Schmidt. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 9. 4. 1918.
- Glædens dag* eller *Miskendt.* 1916. I: A. Christian. Foto: Rimmen. Medv.: Alma Hinding, Ellen Rasmussen, Anton de Verdier og Philip Bech. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 3. 6. 1918.
- Gillekop.\** 1916. I: August Blom. Manus.: efter Harald Tandrup. Foto: Johan Ankerstjerne. Medv.: Johanne Fritz-Petersen, Charles Wilken og Gunnar Sommerfeldt. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 9. 5. 1919.
- Grevindens ære.\** 1918. I: August Blom. Manus.: efter Paul Lindaus roman „Kniplinger“. Foto: L. Larsen. Medv.: Agnes Rehni, Aage Fønss, Gudrun Houberg og Alf Blütecher. Prod.: Nordisk Film. Prem.: 14. 11. 1919.

Følgende manuskripter købte Nordisk af Dreyer; det vides ikke, om de eventuelt er blevet filmatiseret under andre titler:

*De falske fingre* (efter Vogel-Jørgensen, april 1915), *Greven af Oslo* (efter Sven Elvestad, april 1915), *Manden i månen* (efter Sven Elvestad, maj 1915), *Eventyrskibet* (efter Sven Elvestad, maj 1915), *Den døde pasager* (efter Sven Elvestad, maj 1915), *Det stjålne bus* (efter Sven Elvestad, maj 1915), *De hemmelighedsfulde gaver* (efter Sven Elvestad, maj 1915), *Strandroverne i Grimby* eller *Strandroverne i St. Macro* (oktober 1915), *Roitterne* (efter Harald Tandrup, november 1915), *Lovens arm* (efter Carl Muusmann, februar 1916), *Den gyldne pest* (efter Øvre Richter Frich, marts 1916), *Stjålens lykkelige* (sammen med Valdemar Andersen, maj 1916), *Pengene eller livet* (maj 1916), *The Financier* (efter Harris Burland, juni 1916), *Sindssyg eller ikke* (Wilhelm Hegeler, juli 1916), *Dødedanseren* og *Manden der lagde byen øde* (efter Stein Riverton).