

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG FEBRUAR 1959

42



Forsidebilledet: *Birgitte Federspiel* i *Johan Jacobsens* nye film, der er skrevet af *Finn Methling*, og i hvilken yderligere kun medvirker *Preben Lerdorff Rye* og *Victor Montell*. Titel: „En Fremmed banker på —“.

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Film i fjernsynet | 122 |
| Nye billeder | 123 |
| Debat | |
| af <i>Svend Aage Lorentz</i> | 124 |
| <i>Ove Brusendorff</i> | |
| om Filmmuseets historie | |
| ved <i>Erik Ulrichsen</i> | 126 |
| Digterne og dokumentarismen | |
| af <i>Jørgen Andersen</i> | 130 |
| <i>John Frankenheimer</i> | |
| af <i>Poul Malmkjær</i> | 135 |
| Manden bag den vrede unge mand | |
| af <i>Tony Richardson</i> | 136 |
| God tegnefilmhistorie | |
| („Il cinema di animazione“) | |
| af <i>Marguerite Engberg</i> | 139 |
| Hollænderne | |
| („film“) | |
| af <i>Wladimir Winde</i> | 140 |
| Film anmeldelse: | |
| „Politiets blinde Øje“ | |
| af <i>Erik Ulrichsen</i> | 140 |
| Lanterna magica I | 141 |
| Kosmoramas blå bog | 142 |
| Fra Filmmuseets plakatsamling | 143 |
| Filmindex XXXIX (<i>Theodor Christensen, Hasselbalch, Lorentz, Melson, Roos</i>) | 144 |

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

Film i fjernsynet

Det danske fjernsyn viser som bekendt regelmæssigt spillefilm. De foreviste films kvalitet er normalt acceptabel eller mere end det. Dertil kommer, at der undertiden foreføres spillefilm, som aldrig tidligere har været vist i Danmark.

Alt skulle således være i den skønneste orden.

Imidlertid kan der fremføres vægtige argumenter mod fjernsynets filmforevisninger. For det første er det jo klart, at der påføres biografene en alvorlig konkurrence med disse forevisninger. Man kan hævde, at dette muligvis ikke i det store kulturelle perspektiv er noget minus, at det først og fremmest er en sag, der angår de kommercielt interesserede, altså branchen.

Men dette argument holder ikke. Thi næsten alle — muligvis alle — spillefilm bliver væsentligt forringede, når de vises i fjernsyn. I hvert fald i Danmark er fjernsynet endnu ikke så perfekt, at det kan forevise film uden kvalitetstab.

✱

1) Ved at lægge mærke til, hvor meget fjernsynsbilledet skærer af forteksterne, kan man let se, at filmbilledet beskæres graverende i fjernsynsgengivelsen, hvorved billedkompositionen ødelægges. I halvnære indstillinger kan dette medføre, at hoveder bliver brutalt skåret over, hvor de ses hele på biograflærredet. 2) Fjernsynsbillederne er ikke tilstrækkeligt skarpe. Dette betyder særdeles meget. Lys og skygge og nuancerne imellem dem får slet ikke de valører, instruktøren har søgt at få frem — billedernes *atmosfære* forsvinder næsten helt. Og nuancerne i spillet går tabt. Ved forevisningen af *Max Ophüls'* „Caught“ (som man glædede sig særlig til, da filmen aldrig har gået tidligere i Danmark) var f. eks. *Barbara Bel Geddes'* ansigt så konturløst, at det ville være urimeligt at basere en dom over hendes spil på forevisningen.

Det kan diskuteres, om ikke også miniatureformatet forringer oplevelsen, og det er en kendsgerning, at vort fjernsyn ikke kan gengive farverne i farvefilm. Men selv om man ser bort fra disse forhold, er fjernsynsgengivelsen af filmene så mangelfuld, at en kritiker med respekt for sig selv ikke vil levere en dom over en film på grundlag af en fjernsynsforevisning. Det turde derfor være den omvendte verden, når fjernsynsforevisninger af film ofte får mere *publicity* end biografforevisningerne.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Stanley Kramers planer for 1959 indbefatter en filmatisering af Jerome Lawrence og Robert E. Lee's Broadway-sukces „Inherit the Wind“. Spencer Tracy, Fredric March og Florence Eldridge skal spille hovedrollerne. Endvidere forberedes en filmatisering af Howard Fast's roman „My Glorious Brother“.

Nu er turen kommet til „Orpheus Descending“ i rækken af Tennessee Williams-filmatiseringer. Sidney Lumet skal iscenesætte, og Marlon Brando og Anna Magnani besætter hovedrollerne.

Otto Preminger arbejder med „Anatomy of Murder“ efter Robert Travers' roman af samme navn. Manuskriptet er udarbejdet af Wendells Mayes, og James Stewart og Lana Turner er foreløbig engagerede.

J. Lee-Thompson iscenesætter „No Trees in the Street“ med Frank Goodwin som producer og manuskript af Ted Willis, samme „team“ som skabte „Efter alle disse år“. Hovedrollerne udføres af Stanley Holloway, Sylvia Syms, Herbert Lom og Joan Miller.

Robert Hamer er for „MGM“ ved at iscenesætte „The Scapagoat“ efter Daphne du Maurier's roman. Michael Balcon producerer, og Alec Guinness og Bette Davis medvirker som henholdsvis engelsk turist og fransk adelsdame.

„Le Chevalier de la Tzarine“ er titlen på Jaqueline Audry's næste film. Manuskriptet er udarbejdet af Cécil Saint-Laurent, og hovedrollerne skal udføres af Andrée Debar og Françoise Fabrice.

Roger Leenhardt arbejder på manuskriptet til en filmatisering af Garcia Lorca's skuespil „Bernardas hus“. Leenhardt skal selv iscenesætte filmen for „Les Editions Cinégraphiques“.

Pierre Chenal har påbegyndt iscenesættelsen af „La Bête à l'affût“ efter en roman af Day Keene. Manuskriptet er af Chenal og Michel Audiard, og af de medvirkende nævnes i første række Henri Vidal, Françoise Arnoul og Michel Piccoli.

Edouard Molinaro har sammen med Gérard Oury skrevet manuskriptet til „Mort d'un Témoin“, som Molinaro begyndte optagelserne til i januar i år. Lino Ventura, Jacques Bertier, Sandra Milo og Franco Fabrizi medvirker.

Claude Boissol er begyndt på „Julie la Rousse“ efter et manuskript udarbejdet af Boissol og Paul Andréota. Daniel Gélin medvirker.

Et nydannet irsk selskab, „Plough Productions“ arbejder på en 30 minutters film om Dublins Abbey Theatre. Filmen, der optages i ruinerne af det i 1951 halvt nedbrændte teater, iscenesættes af Paul Rotha, og blandt de medvirkende er Harry Brogan, Barry Fitzgerald, Cyril Cusack og Sean O'Casey.

„De Forenede Nationers Film Service“ har for kort tid siden udsendt „Power Among Men“, den hidtil længste dokumentarfilm fra FN. Filmen behandler problemerne omkring jordens overbefolkning og mulighederne for, at menneskeheden kan overleve. Filmen er forfattet af Thorold Dickinson, der er chef for FN's Film Service, og iscenesat af J. C. Sheers og Alexander Hammid.

Akira Kurosawa har siden maj måned arbejdet på en ny samurai-film, „Kakushi-Toride no san Akunin“ (på engelsk kaldet „The Hidden Fortress“). To-shiro Mifune har atter hovedrollen.

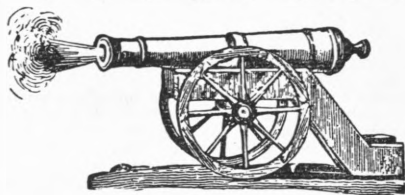
Miyoji Iyeki, hvis „Obo Kyodai“ fik Grand Prix i Karlovy Vary sidste år, har iscenesat „Hadaka no Taiyo“, en film om jernbanearbejdere efter et manuskript af Kaneto Shindo.



Simone Signoret
og Laurence Harvey
i John Claytons
„Room at the Top“
efter John Braines
roman.

DEBAT

Svend Aage Lorentz



„Sammenslutningen af danske filminstruktører“ var i januar inviteret til „hils på“-selskab hos den nye direktør for de officielle filminstitutioner. Det var en god idé. Direktør *Erik Hauer-slev* og hans medarbejdere ønskede ganske uformelt at træffe filminstruktørerne for at sætte sig ind i, hvilke tanker og vurderinger, der bør tages med, når den nye produktionsplan skal udarbejdes. Der var samarbejdsvilje og optimisme i luften, skønt finanserne er små.

Det er næppe nogen hemmelighed, at de officielle film-pengekasser er blevet tomme og tomme de sidste år, fordi finanspolitikken i forbindelse med de kulturelle film fra begyndelsen er lagt i forkerte baner ved at være gjort afhængig af indtægterne fra filmfonden.

En af grundene til, at biografbesøget er dalet og filmfondens midler dermed formindskede er ganske naturligt fjernsynets kvantitative succes.

TV har indirekte været til skade for den danske kortfilmproduktion og mange af de ganske unge filminstruktører, der netop var begyndt at få interessante opgaver fra de officielle filminstitutioner, har været henvist til temmelig kommercielle arbejder.

Jeg tror aldrig det danske fjernsyn har givet en virkelig plausibel forklaring på, hvorfor kun et meget lille antal filminstruktører har fået tilbud om at lave fjernsyn.

Der er noget direkte katastrofalt i, at man i dette lands høje styre lader eet ministerium (Justitsministeriet, under hvilket den officielle filmproduktion hører) uddanne en lang række dygtige filminstruktører i en periode i hvilken der er rigelige midler i filmfond-kassen, – for derefter at lade et andet ministerium, der har radioen under sig, konkurrere skarpt med filmen ved at skabe et andet billed-medium, kaldet fjernsyn, – hvor man åbenbart ikke har brug

for de uddannede filminstruktører der i 10–15 år dagligt har beskæftiget sig med lys- og lydtekniske muligheder og har arbejdet med at fortælle om livet i et kunstnerisk-forsvarligt billedsprog.

Hvorfor skuespillere, journalister og skolelærere af fjernsynsledelsen anses for mere velegnede til at lave fjernsynsudsendelser end filminstruktørerne, står endnu uopklaret hen.

Jeg er slet ikke tilhænger af, at folk skal blive ved deres læst, tværtimod, – og mange skolefolk og pressefolk og teaterfolk fremviser da også strålende arbejder på TV-skærmen. Men, når man i fjernsynets barndom (for 5–6 år siden) godt kunne finde anvendelse for praktisk talt alle de kortfilm, som filminstruktørerne gennem 15 år havde fremstillet, uden i øvrigt at de pågældende fik en rød øre for udyttelsen, hvorfor har det danske fjernsyn da ikke i dag brug for flere af filminstruktørerne?

Hvis svaret er, at de er for dyre i drift, er der kun at svare: „Ja“ og derefter tilføje: „de er muligvis dyrere end dem, for hvem fjernsynsarbejde kun er en ekstra-indtægt, – men når danske filminstruktører igennem en årrække har kunnet levere fjernsynsprogrammer til det store kræsne udland, må det kvalitetsniveau, der arbejdes på, åbenbart være internationalt første classes.

Der er noget mærkeligt i, at danske filmfolk kan bruges i udlandet men ikke i Danmark.

Hvis nu nogen i Rosenørns Allé finder på at sige, at et lille land ikke har råd til at betale for en sådan kvalitet, – – nej forresten den tanke kan umuligt opstå i en demokratisk velfærdsstat, og da slet ikke med et fjernsynsbudget på nu mindst 17 millioner årligt.

Det danske fjernsyn må vel være vokset fra de korte bukser? Sveriges fjernsyn, der er langt

ynge, har forlængst indset, at man ikke kunne overkomme at producere tilstrækkeligt med kvalitetsprogrammer og har et fint samarbejde med de svenske filmfolk. Svensk Filmindustri og adskillige andre produktionsselskaber fremstiller film til Sveriges fjernsyn, og en kvalitets-person som *Ingmar Bergman* har skrevet kontrakt med svensk TV om en række programmer.

Hver eneste dag det danske fjernsyn ikke hæver kvaliteten, går det i virkeligheden tilbage for den danske kultur.

Ministeriernes Filmudvalg, Dansk Kulturfilm, Det Danske Filmmuseum og Statens Filmcentral har til trods for de sidste års dalende indtægter fra filmfonden holdt hele personalet og det tekniske apparat intakt, man har tilsyneladende ønsket fra de højeste steder at producere færre film for at bruge „småpengene“ til at holde administrationen i gang, – vel i håb om, at økonomien igen skulle kunne blive bedre, så selve produktionen også igen kan forøges.

Men i øjeblikket ser det ikke alt for lyst ud. Alle ønsker den nye direktør Erik Hauerslev lykke til fremtiden, men hvor kommer pengene fra?

Fjernsynet bliver daglig rigere og rigere, og arbejder som nævnt allerede nu med 17 millioner kroner årligt.

Hver gang man fra offentlighedens side har gjort vrøvl over, at kvaliteten var for ringe, har Rosenørns Allé henvist til, at man jo var i en opbygningsperiode og havde svært ved at tilfredsstille et 100 % kvalitetskrav endnu.

Så må man da have lov at minde om, at man i næsten alle de lande, hvor fjernsynet er trængt frem, har allieret sig med filmfolkene fra starten, og at man ved f. eks. at overføre blot en enkelt af de 17 millioner fra en statsinstitution til en anden kunne få et værdifuldt samarbejde mellem fjernsynet og de officielle filminstitutioner, hvorved man opnåede:

1. en lang række fjernsyns-kvalitetsprogrammer.
2. udnyttelse af de officielle filminstitutioners erfaring, dets personale og tekniske apparat.
3. arbejdsmuligheder for landets 30–40 teknisk og kunstnerisk velanskrevne filminstruktører.

Fra 1. april „smelter“ Radioen og Fjernsynet sammen, det er måske først og fremmest en administrativ manøvre, men allerede nu er en lang række radiomedarbejdere på TV-kursus i radiohuset.

På det første producerkursus for 7 år siden havde man en dag gæstebesøg af *Mogens Skøt-Hansen*. Han var på det tidspunkt kontaktchef mellem FN og filmindustrien i USA, og han fortalte de vordende danske fjernsynsproducere om film og TV i Amerika. Der var naturligvis meget om teknik, men han sagde bl. a. en meget vigtig ting om fremtidens skabende kunstnere. „De må være alsidige og ikke sekteriske, – man må ikke dele instruktørerne op i grupper hvor nogle kun laver radio, andre kun fjernsyn, atter andre kun teater, nogle film, nogle journalistik og nogle andre videnskab osv.“

I en fremtid hvor man ønsker fornyelse indenfor kunst og videnskab må der finde en sammensmeltning sted af *alle* de kræfter der arbejder for kvalitet.

Jeg vil håbe, at der næste gang fjernsynet tænder under smeltediglen, må komme nogle flere filmfolk i, og jeg vil håbe, at „nogen“ snarest vil foranledige et nært samarbejde mellem Statsradiofoniens fjernsyn og de officielle filminstitutioner.

Landets højeste kulturelle og bevilgende myndigheder må have øjnene åbne for, at der er brug for skabende personligheder.

Og der er brug for dem *nu*, hvis ikke de tekniske fremskridt skal tage magten fra livet.

✧

✧

✧

Den 10. marts fylder lederen af Det Danske Filmmuseum, Ove Brusendorff, 50 år. Det skyldes ikke mindst Ove Brusendorff, at Det Danske Filmmuseum blev til en virkelighed, og i dette fødselsdagsinterview fortæller han om dets historie og dets mål.

Ved Erik Ulrichsen

Ove Brusendorff om Filmmuseets historie



Ove Brusendorff

Skønt Ove Brusendorff ytrede ønske om, at „Kosmorama“ i anledning af hans 50 års fødselsdag kun skulle bringe museumshistorisk stof, som ikke er tilgængeligt andre steder, kan vi ikke føje ham – det ville være urimeligt ikke at nævne, at han også har levet i andre verdener end Filmmuseets. Poesiens: Han skrev som ung en charmerende lille digtsamling med titlen „Ynglingen“, hvilket vi ikke vil fortie, skønt han er rødmer som en yngling, når den bliver nævnt. Erotologiens: „Erotikens Historie“ og en række erotiske antologier (nogle af dem redigerede i samarbejde med Poul Henningsen) – Brusendorff rødmer aldeles ikke, når de bliver nævnt. Teatrets: Ven med en række teaterstorheder, inspirator, oversætter. Litteraturens: Oversætter (blandt hans mest berømte oversættelser er „Spoon River Antologien“), Balzac-kender, radioanmelder. Filmlitteraturens: Pionerarbejdet „Filmen I–III“, „Erotik for Millioner“ (s. m. Poul Henningsen) foruden artikler. Billedkunstens: En overgang i „Årstiderne“s

redaktionsudvalg. For blot at nævne nogle af hans verdener, dem, han også har villet delagtiggøre os andre i.

Brusendorff har aldrig villet være den ensopredede specialist, der forskanser sig i ét emne. Han har interesseret sig mere for de store linier end for detailstudiet.

Det værk, han regner for sit livsværk, er Det Danske Filmmuseum. Det blev hjulpet frem i lyset af fremtrædende kulturpersonligheder som Frederik Schyberg og Thomas P. Hejle, men det var fra begyndelsen Brusendorff, der tog sig af det praktiske arbejde, og det er først og fremmest hans skyld, at Danmark i dag har et i forhold til sin størrelse særdeles rigt filmmuseum.

Allerede få år efter at Ole Olsen var begyndt at producere film, syslede denne pioner med tanken om et dansk filmmuseum. Den 10. december 1911 undertegnedes mellem „Politiken“ og „Nordisk Films Kompagni“ en kontrakt om at optage kinematografiske portrætter af kendte personligheder, som det måtte være af historisk interesse for efterverdenen at kunne se på læredet, og i 1913 oprettedes „Arkiv for Films og Fonogrammer“.

På dette tidspunkt havde man imidlertid sjældent forståelse for, at det også ville være højst interessant for eftertiden at kunne studere de bedste spillefilm (som bekendt er de fleste af filmene fra „Nordisk“s store tid forsvundet, hvilket i dag gør det meget vanskeligt at skrive pålidelig dansk filmhistorie). I tidsskriftet „Filmen“ – 1. marts 1913 – findes en bemærkelsesværdig artikel, der slår til lyd for et statsligt filmmuseum, men heller ikke her har man opmærksomheden henvendt på spillefilmene. Det hedder i artiklen: „Vi skal have et stort Filmmuseum, der ikke blot rummer Folkeliv – hvoraf vi jo næsten intet har her i Byen – og gamle Huse, men vi skal have et stort Museum, der rummer alt, hvad der er sket og kan foreviges ad fotografisk Vej i Staten Aar for Aar“

– man tænker altså kun på reportagefilmernes historiske værdi.

Det var først henimod slutningen af trediverne, at der blev gjort noget praktisk for at få tanken om et spillefilmmuseum realiseret. I midten af trediverne begyndte dagspressens kritikere at tage filmen mere alvorligt. Blandt disse kritikere var *Frederik Schyberg*, der som søn af *Robert Schyberg* – en af de mest benyttede skuespillere i „Nordisk“s glanstid – havde særlige forudsætninger for at forstå, at de gamle danske film ikke blot var *kuriosa*, men også *kunsthistorie*.

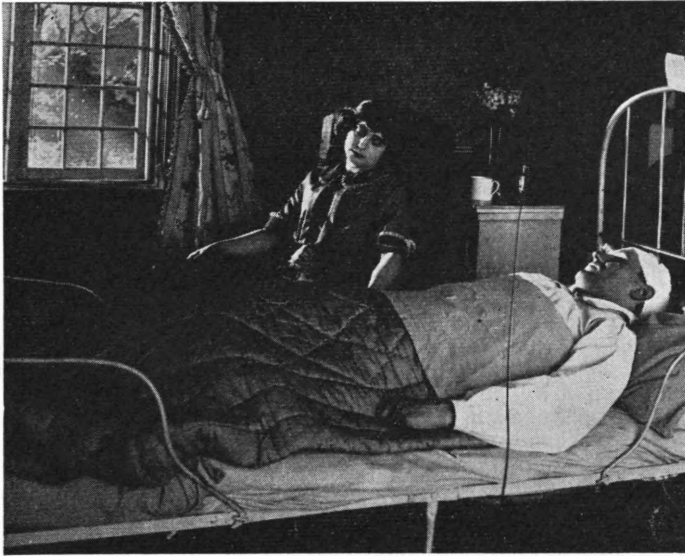
I følge en rapport, der blev udarbejdet til internt brug af Det Danske Filmmuseum i begyndelsen af halvtredserne, begyndte tanken om et dansk filmmuseum at tage form i foråret 1937 – efter en samtale mellem *Frederik Schyberg* og daværende direktør for „Nordisk“, veksellerer *Carl Bauder*. Og det var i følge denne rapport samme sommer dr. Schyberg og Ove Brusendorff begyndte at gennemgå still-negativerne ude på „Nordisk“. Herom fortæller Brusendorff:

– Reklamebillederne blev i en lang årrække fremstillet af „Nordisk“ efter glasnegativer, og da Schyberg og jeg kom ud til „Nordisk“ i Frihavnen, fandt vi en stor samling af disse glasplader, der var gemt hen i et lille skur. Flere af dem var gået i stykker, de var ikke ordnede, og mange af dem lå i iturevne æsker. Man havde ikke været klar over, hvor værdifulde disse plader var, men man forstod det nu på „Nordisk“, og jeg fik lov til at gå i gang med at ordne pladerne efter filmtitlerne. Der var ca. 10.000 billeder. De plader, der var gået itu, satte jeg sammen som puslespil – og på flere af de aftryk, vi har på museet, kan man se stregerne ved sammenføjningerne. Da man på „Nordisk“ havde fået øje for, at det drejede sig om historiske værdier, satte man mig til at katalogisere alt, hvad der var tilbage af det historiske materiale: Film, glasplader, billeder, plakater. Allerede nu var man klar over, at det forhåndenværende materiale kunne danne basis for et filmarkiv. –

Efter forskellige organisationsvanskeligheder opnåede Brusendorff at få et beskedent lokale ude på „Nordisk“ i Valby til sin rådighed for fortsat arbejde med det filmhistoriske materiale, og direktør Bauder ydede 15.000 kr. til arbejdet.

– Jeg fik halvdelen af et lille skur til min disposition. I begyndelsen var jeg helt alene om arbejdet, men senere hjalp *Verner Jensen* og *Ib*

Dam mig. Arbejdet stod på i nogle år. I 1940 begyndte pressen livligt at diskutere filmmuseumstanken, udgivelsen af Ole Olsens erindringer gjorde den aktuel, og veteraner som *August Blom*, *Carlo Jacobsen*, *Johan Ankerstjerne* og *Robert Storm Petersen* blev af bladene spurgt om deres mening. I „Filmen“ benyttede jeg mange af de billeder, der var kommet for dagens lys. Jeg kom i kontakt med Thomas P. Hejle, der indså, at det drejede sig om en offentlig opgave – det havde hele tiden været min tanke, at museet skulle være statsligt. I januar 1941 var der da nedsat en komité, der skulle arbejde for virkeliggørelsen af museet. Thomas P. Hejle var formand, og iøvrigt sad i komiteen ingeniør *Axel Petersen* („Nordisk“), daværende kontorchef *Vilb. Boas* (Justitsministeriet), *Frederik Schyberg* og vicepræsident *Richard Hove*. „Nordisk“ trak sig mere og mere tilbage fra tanken, medens „Dansk Kulturfilm“, hvis leder var Thomas P. Hejle, gik mere og mere ind for den. Fhv. fiskeriminister Chr. Christiansen („AOF“) kom ind i komiteen i stedet for Axel Petersen. Allerede i 1938 var det blevet indsat i „Dansk Kulturfilm“s formålsparagraf, at institutionen skulle arbejde for tilvejebringelsen af et filmarkiv, og i 1942 blev filmarkivet oprettet som en underafdeling af „Dansk Kulturfilm“. Jeg fik et værelse til rådighed i „SFC“s kontorer i Dahlerupsgade, og det nævnte arbejdsudvalg blev konstitueret som et tilsynsråd med direktøren for „Dansk Kulturfilm“ som formand. I 1947 flyttede „Dansk Kulturfilm“ og dermed filmarkivet til lokaler i Nørrebrogade 10, hvor arkivet fik 2 værelser. Det vedtoges nu at udarbejde egne vedtægter for arkivet, der fik navnet „Det Danske Filmmuseum“. Dets formål blev defineret på følgende måde: „Museets formål er, såvel til brug for videnskabelig filmforskning som til almindelig oplysning om film a) at sikre bevarelsen af film, filmbilleder samt tryksager og andet materiale vedrørende film; b) at sikre bevarelsen af teknisk historisk materiale, der angår film, herunder apparatur til billed- og tonegengivelse; c) at indsamle og udlåne filmlitteratur; d) at udbrede kendskabet til filmens kunstneriske og tekniske udvikling bl. a. ved forevisning af film såvel i København som i det øvrige land“. Hertil kan tilføjes, at vi i høj grad håber og mener, at vi kan være til nytte for branchen, f. eks. ved at stå til disposition med oplysninger, ved at låne film ud til filminstruk-



Aftryk fra en af de ituslæde glasplader fra „Nordisk“ – sammenføningen ses som en sort lodret streg til højre. Jenny Roelsgaard og Psilander i Schnedler-Sorensens „Dadspring til Hest fra Cirkuskuplen“.

tørernes sammenslutning, ved at orientere om nye strømninger i „Kosmorama“, ved at arbejde på at øge filmkunstens prestige. –

– Samme år – altså i 1947 – traf jeg i Bruxelles filmmuseumsfolkene *Iris Barry*, *Henri Langlois* og *Ernest Lindgren*, og Det Danske Filmmuseum blev medlem af den internationale filmmuseumsorganisation „FIAF“. Allerede året efter arrangerede vi i København den årlige FIAF-kongres, og det har været af den største betydning for os, at vi med det samme fik placeret os internationalt. Inden for FIAF regnes København-kongressen for den første kongres i organisationens historie, hvis forhandlinger blev organiseret ideelt. –

Brusendorff er vicepræsident for livstid i FIAF, og han fremhæver, at uden vor gode placering i denne organisation ville det have været umuligt for os at skaffe så mange film hertil fra udlandet.

For at bringe museets historie *up to date* tilføjer Brusendorff:

– I 1949 flyttede museet fra Nørrebrogade til Krystalgade 15 B, og samme år begyndte de regelmæssige forevisninger i salen Frederiksberggade 25. I 1952 måtte vi flytte til Amagertorv (tagetagen i Illums bolighus), og i 1955 til

Hvidovre, hvorefter vi kom til byen igen i 1957. –

På et spørgsmål om, hvorvidt han finder, at Det Danske Filmmuseum har fundet sin endelige form, således at der blot forestår udvidelser og forbedringer af de forhåndenværende afdelinger, svarer Brusendorff:

– Vi har fået en række af de afdelinger, vi har stræbt efter at få oprettet. Vi har biblioteket, forevisningerne og vort eget tidsskrift. Men der er nogle opgaver, der endnu ikke er blevet løst. Vi besidder således et stort værdifuldt udstillingsmateriale – deriblandt ikke mindst de gamle filmapparater – som vi ikke har plads til at fremvise. Sin endelige form har Det Danske Filmmuseum ikke fundet, før alle interesserede kan få glæde af alt, hvad vi har. Jeg kunne i denne forbindelse tænke mig, at vi fik oprettet et informationskontor, der kunne give besked om alt – eller næsten alt – vedrørende film. Før eller senere må der også i Danmark oprettes et filmsakademiet eller Universitetet. Et sådant akademi skulle bl. a. arrangere forelæsningsserier. Der kan gøres mere for at aktivisere publikum. Man vil måske hævde, at vort land er for lille til et filmakademi med folkeoplysende

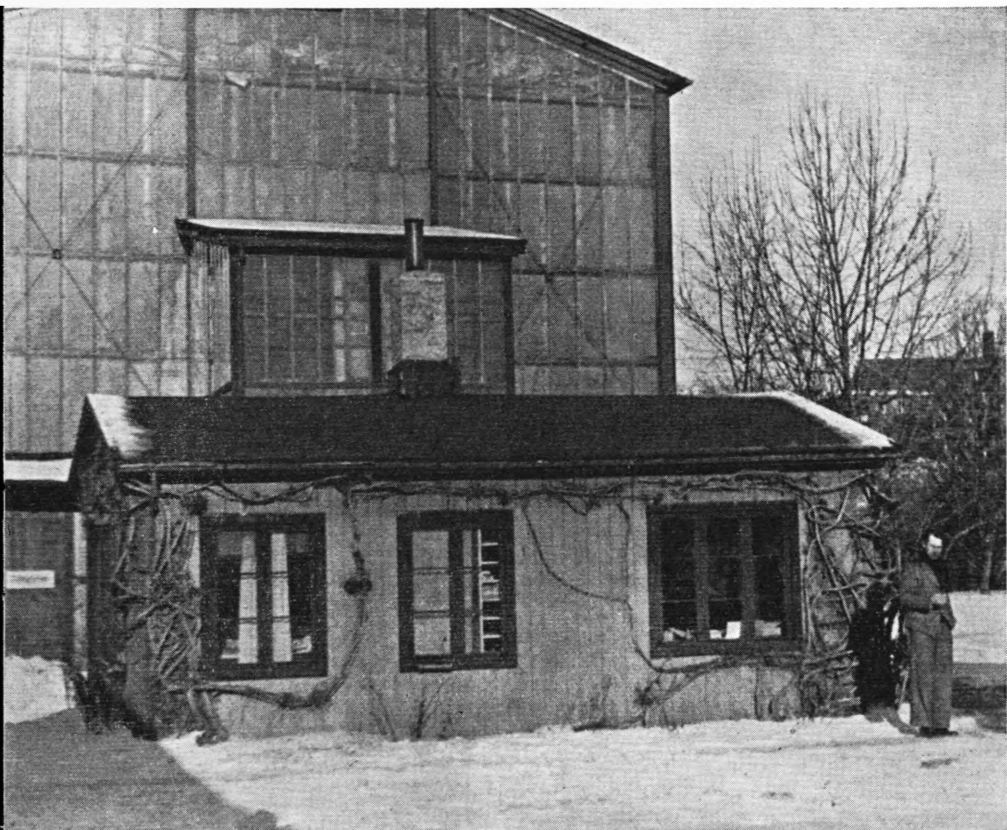
og videnskabelige opgaver, men til gengæld kan man sige, at Danmark er et filmland med store traditioner, og at vi har en relativt meget stor filmproduktion. Også branchen må være interesseret i et arbejde af denne art; den må være interesseret i, at der også er gode muligheder for at producere og udleje film, som henvender sig til et filmkulturelt vågent publikum. –

– Filmmuseet og branchen? –

– Branchen så i begyndelsen med mistillid på os, men i de senere år har flere og flere folk fra branchen samarbejdet med os, og dette finder jeg er særdeles glædeligt, fordi jeg tror vi kan være til den største nytte både for produktionen og distributionen. –

– Det hævdes undertiden, at Filmmuseet er for „langhåret“ – for nu at bruge det ubehagelige modeudtryk, der er blevet anvendt af angribere. –

– Naturligvis ser vi gerne så mange som muligt hos os, men det har aldrig været meningen, at vi skulle gå på akkord for at gøre os populære. Det har altid været meningen, at Filmmuseet skulle tage sig af de særligt interesserede, de lidt viderekomne. Vi er i den heldige situation, at vi ikke er kommercielt afhængige, og det ville være forkert af os, om vi ikke udnyttede denne situation til at forevise og skrive det, der ikke kommer frem hos de kommercielt afhængige. –



Ove Brusendorff ved det lille skur hos „Nordisk“ i Valby.

DIGTERNE

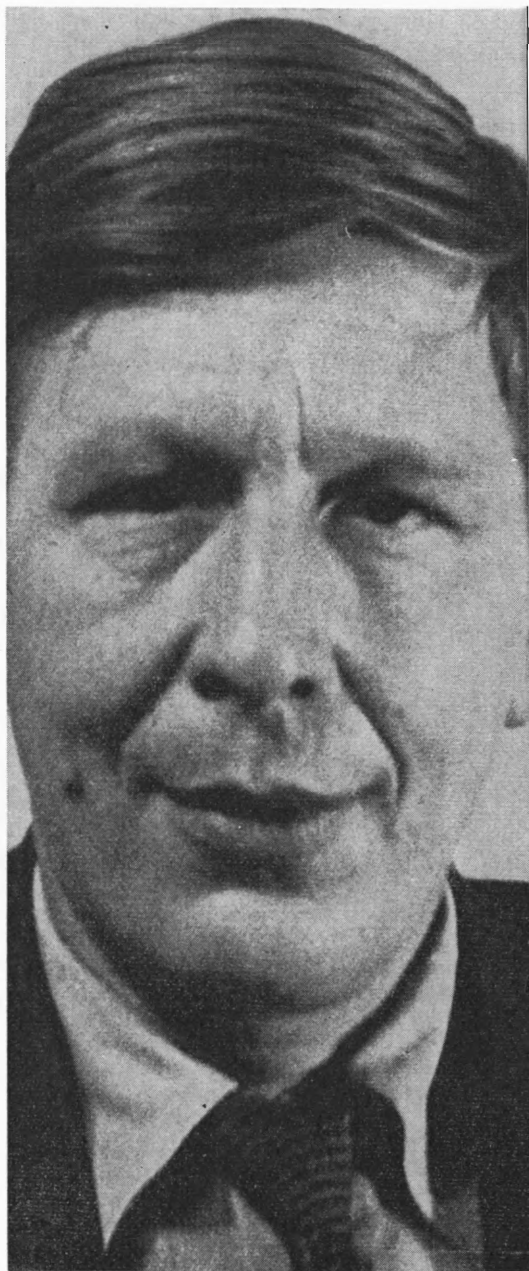
Jørgen Andersen fortæller i denne artikel om den nære kontakt mellem dokumentarfilmen og de andre kunstarter i tredivernes England. I en fortsættelse af artiklen i næste nummer bringer Jørgen Andersen nogle eksempler på „filmvirkninger“ i Louis MacNeices digte og skriver om Dylan Thomas' filmarbejde.

Trediverne var i England en frugtbar periode for filmens samarbejde med andre kunstarter, poesien og det moderne maleri. De tre udtryksformer fandt hinanden i en fælles anstrengelse med *John Grierson* som drivkraft i samarbejdet og hans ideer om dokumentarfilmen som ledetråd i den dokumentarisk-poetiske behandling af virkeligheden man tilstræbte.

Så forskelligartede hoveder som lyrikerne *W. H. Auden* og *Dylan Thomas*, der gerne anses for absolutte modpoler, samledes under een hat i filmarbejdet. Filmiske virkninger lader sig påvise i periodens digtning – *Louis MacNeices* „Birmingham“ er det bedste eksempel, et digt i „Symphonie einer Grossstadt“-maner – og engelsk dokumentarfilm hævdede sig bl. a. i kraft af nogle inspirerende tekster, hvor digtere som Auden og Thomas viste at de, hver på deres måde, kunne den kunst det er at leve sig ind i en billedrytme.

Bortset fra præstationer som Audens „Night Mail“ (instr.: *Basil Wright* og *Harry Watt*) og Dylan Thomas' „Our Country“ (instr.: *John Eldridge*) er resultaterne af dette samarbejde mellem poesi og film nok lidt blandede, men her var dog for en gangs skyld tale om en fælles holdning hos kunstarterne, og det er der i sig selv noget inspirerende ved, også i tilbageblik.

Det var Grierson som i en artikel i „New York Sun“ (1926) havde lanceret begrebet „documentary“, afledt af et „documentaire“ som franskmændene havde anvendt om deres rejsefilm. Grierson brugte det om *Flabertys* sydhavsfilm „Moana“ og nåede senere frem til en personlig, fængende definition af ordet: „creative treatment of actuality“. Den formulering stemte med hvad de dengang unge lyrikere Auden, *Spender* og *MacNeice* forestillede sig om poesiens engagement i virkeligheden og deres



W. H. Auden

OG DOKUMENTARISMEN

egne sociale forpligtelser. Man hæftede det kritiske slagord „pylon school“ på dem (*pylons* som betegnelsen for de bredbenede stålmaster under et højspændingsanlæg), men tredivernes dokumentarisme var ikke blot et spørgsmål om billedsprog for digterne, i stil med de engelske barokpoeters brug af passer og verdenskort og nyopdagede lande. Dokumentarismen faldt i tråd med digtningens hele henvendelse til den socialt forpligtede intelligens i tillid, trods alt, til det tænkende menneske fremfor individet i drifternes vold:

*Let us honour if we can
The vertical man
Though we value none
But the horizontal one.*

(Lad os, hvis vi kan, respektere det vertikale menneske, selv om vi kun virkelig værdsætter det horisontale).

Året efter at Grierson med sildefiskerfilmen „Drifters“ (1929) havde hejst signalerne for dokumentarismen i engelsk film debuterede Auden med en digtsamling under ovenstående prægnante devise og i en ikke mindre udpræget rytme:

*Its no use raising a shout.
No, Honey, you can cut that right out.*

(Det nytter ikke at råbe op. Nej, skat, det ka' du godt slå en strek over).

Holdningen er spørgende og meget bevidst, digtenes lokalitet er et grænseland, ensomme veje, et industrialismens forstadsland i en krise-tid:

*Power-stations locked, deserted,
since they drew the boiler fires;
Pylons fallen or subsiding,
trailing dead high-tension wires;*

(Kraftværker, der er lukkede, forladte, efter at de slukkede ilden under kedlerne; faldne eller faldefærdige master, højspændingsledninger som hænger ned fra dem).

Disse markante debut-digte rimer *overall* med *intellectuals*, der luftes problemer som intelligensens forhold til folket og tiden. Desuden udmærker Auden sig og adskiller sig fra sine forgængere ved at have et overblik som er be-

slægtet med dokumentarfilmens overblik og engagement i det nærværende:

*Consider this and in our time
As the hawk sees it or the helmeted airman.*

(Betragt dette og i vor egen tid sådan som ørnen ser det eller den hjelmklædte flyver).

Digtene præges af en udtalt fornemmelse for uretfærdigheden i godernes fordeling i verden, og der skiftes fra milieu til milieu i effektfulde „cuts“, som har filmens bevægelighed, „the cinema's capacity for getting around“ (Grierson):

*Pass on, admire the view of the massif
Through plate-glass windows of the Sport
Hotel;*

*Join there the insufficient units
Dangerous, easy, in furs, in uniform
And constellated at reserved tables
Supplied with feelings by an efficient band
Relayed elsewhere to farmers and their dogs
Sitting in kitchens in the stormy fens.*

(Gå videre, se med beundring bjergmassivet gennem sportshotellets spejlglasruder; slut jer her til de utilstrækkelige enheder, farlige, nonchalante, i pels, i uniform, i skiftende konstellationer ved reserverede borde, furneret med følelser af et rutineret danseorkester transmitteret andetsteds hen til farmere og deres hunde som sidder i køkkenet i det forblæste marskland).

Den transmitterede orkestermusik fra sports-hotellet bliver anledningen til den virkningsfulde overtoning til et bondehus i marsklandet, hvor radioen går og en bonde og hans hund sidder i køkkenet.

Intet under at den her debuterende digter blev den livligst engagerede i dokumentarfilmbevægelsen, der i forvejen under Griersons ledelse havde indfanget begavelser som Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha og Edgar Anstey. De foretrak alle i fælles entusiasme for sagen „hundekiksene i EMB-produktionen fremfor Elstrees og Shepherds Bush's kødgryder“, kort sagt virkelighed for små penge hos Empire Marketing Board under en inspireret ledelse

fremfor gyldne drømmechancer i spillefilmens arme. I 1933 overgik EMB's filmafdeling til GPO – det engelske postvæsen – og Grierson eksperimenterede med nye emner og ny teknik og tog initiativ til film som „Song of Ceylon“, „Night Mail“ og „Coal Face“. *Cavalcanti* var blevet indkaldt som gæsteinstruktør fra Frankrig, *Len Lye* fik mulighed for at boltre sig i abstraktioner som „Colour Box“, og *Auden* og *Benjamin Britten* blev tilknyttet filmarbejdet.

Et bemærkelsesværdigt „drama of the doorstep“ var „Night Mail“, filmen om posttogets fart gennem natten fra London til Edinburgh, der byggede op til et mindeværdigt dramatisk klimax omkring noget hverdagsligt: postsækkene der opfanges i et faldnet ved modtagerstationen idet toget passerer. Der blev et billede ud af det med poesiens udtrykskraft og skjulte perspektiver, og *Auden* havde fundet skinnernes rytme i sit brevdigt som trådte i stedet for kommentar:

*Birds turn their heads as she approaches,
Stare from the bushes at her blankfaced coaches.
Sheepdogs cannot turn her course,
They slumber on with paws across.
In the farms she passes no one wakes
But a jug in the bedroom gently shakes.*

(Fugle vender hovedet når det nærmer sig, stirrer fra buskene på de udtryknløse kupéers ansigter. Hyrdehunde kan ikke ændre dets kurs, de sover videre med poterne over kors. I gården hvor det passerer er der ingen som vågner, men en kande i soveværelset dirrer ganske sagte).

Samtidig med „Night Mail“'s tilblivelse i 1936 under medvirken af „pylon“-digteren *Auden* kom også engelsk maleri med i dokumentarismen i den såkaldte Euston Road-bevægelse, der fik navn efter maleren *William Coldstream*'s foretrukne motiver fra banegårdshallen på Euston-stationen i London. Uden at være nogen betydelig maler var *Bill Coldstream* en igangsatte og idémand, og ligesom *Auden* og *Benjamin Britten* direkte engageret i filmproduktionen (lyd-oratoriet til *Cavalcanti*'s minefilm „Coal Face“ bl. a.).

Coldstream er den af vennerne i London som *Auden* og *MacNeice* finder det naturligt at henvende en dokumentar-snak til, da de i 1937 skriver en bog fra en rejse til Island. Deres respektløse og veloplagte „Letters from Iceland“

er det muntreste udtryk for den filmdokumentariske tendens i litteraturen. Versificerede betragtninger veksler med amatørfotos i „episk“ manér og statistik over næringslivet, og et samfundssyn demonstreres i „Drifters“-stilen: *And so today at Grimsby men whose lives Are warped in Arctic trawlers load and unload The shining tons of fish to keep the lords of the market happy with cigars and cars.*

(Og sådan er det også i dag i Grimsby for mænd hvis liv leves på vrangsidens ombord i arktiske trawlere, de laster og lossere de skinnende tons af fisk så at auktionernes herrer kan have det sorgfrit med cigaretter og bil).

Da rejsen er tilendebragt og forpligtelsen over for det nødstedte Europa kalder digterne tilbage til deres pladser i fronten mod fascismen ender man med i fællesskab at opsætte en „Sidste Vilje og Testamente“, hvor man på *Villons* vis betænker såvel venner som uvenner

„Night Mail“: „Birds turn their heads as she approaches, stare“



med stimulerende gaver. Museet for Naturhistorie i London får søndagsavisen „Observer“s lille flok af anmeldere, og en film om Sex med stort S går til postvæsenets filmafdeling:

To the Post Office Film Unit, a film on Sex And to Grierson, its director, something really

big To sell, I offer with my thanks and my respects. (Til Postvæsenets Filmkontor en film om Sex og til dets leder Grierson noget virkeligt stort at sælge, det er hvad jeg kan tilbyde med min tak og reverens).

Grierson får et virkeligt projekt at boltre sig i, Julian Huxley får bier og myrer, samt sin bror Aldous, Osbert Lancaster får Albert Memorial at tegne i karikatur, mens den store gejser fra sagaøen udloves til BBC som overraskelse for den farlige radio. Ærlige meninger ønskes for de professionelle filmmagere, og Stavisky-skandalen i lyd og billede med tilla-

delse til at benytte samme overlades Hitchcock med en følt tak for „Sabotage“:

We hope one honest conviction may at last be found

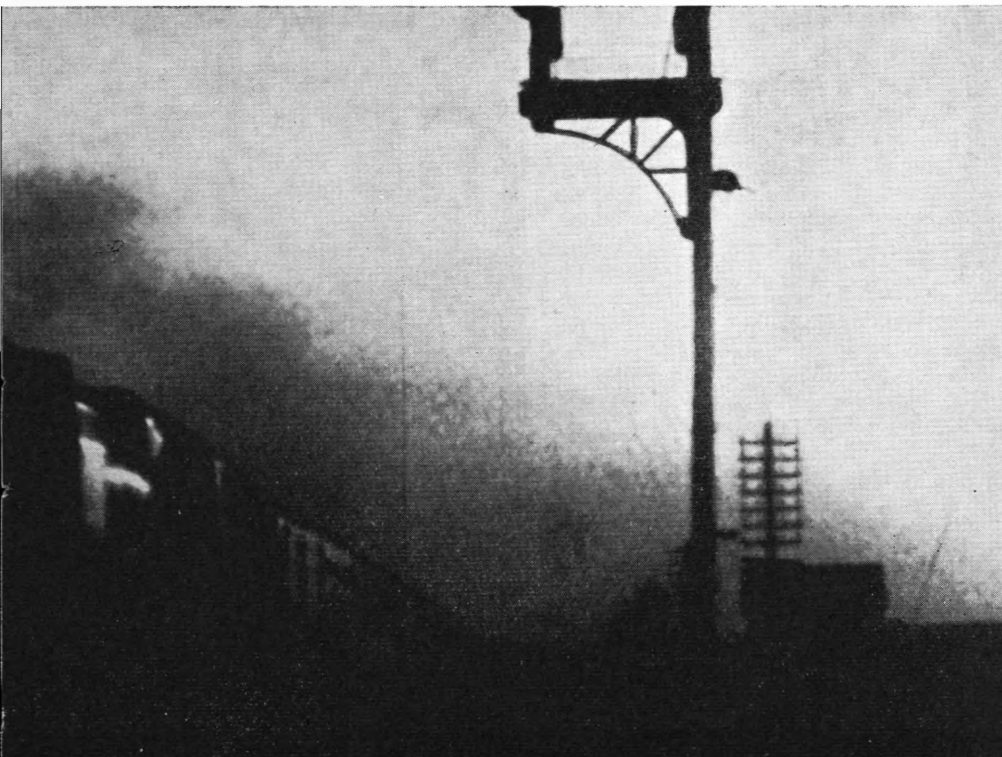
For Alexander Korda and the Balcon Boys And the Stavisky Scandal in picture and sound We leave to Alfred Hitchcock with sincerest

praise of Sabotage. To Berthold Viertel just the script for which he's waited all his passionate days.

(Vi håber man omsider kan finde en enkelt ærlig overbevisning til Alexander Korda og Balcons folk, og Stavisky-skandalen i lyd og billede testamenterer vi til Alfred Hitchcock med oprigtig ros for Sabotage. Berthold Viertel får simpelthen det manuskript som han så lidenskabeligt har ventet på hele livet).

Mest veloplagte er Audens lette vers som rimer *easy* med *civilisé*, *cheery* med *Quantum*

from the bushes at her blankfaced coaches. Sheepdogs cannot turn her course . . .



Theory og *Rye-Vita* med gaffelbitar. Indledningsdigtet, henvendt til Lord Byron, giver løfte om et så komplet dokumentarisk materiale fra rejsen som muligt:

I am going to be very up to date indeed.

It is a collage you are going to read.

(Jeg vil være absolut og garanteret up to date. Det bliver en collage De får at læse).

I sin alders niogtyvende år, undervejs på båden til Reykjavik, har Auden læst Lord Byrons „Don Juan“ med fornøjelse og tillader sig derfor sit tillæg til My Lords „fan-mail“. Det indeholder et par indledende bemærkninger om brevskrivning i almindelighed og et sideblik til den anden satirisk berømtthed i den ældre litteratur som nu må lære sig noget i sit elysium om kommunikationsmidlernes betydning for kulturens udbredelse:

*New roads, new rails, new contacts, as we know
From documentaries by the G.P.O.*

(Nye veje, nye spor, nye kontakter, som vi ved fra G.P.O.'s dokumentarfilm).

En orientering i sagastil om den lille digterflokks bevægelser danner optakten til et brev til vennen, maleren Coldstream hjemme i London – „Nu red de tre fra Hraensnef til Reykholdt hvor de blev to nætter. Derfra tog de til Reykjavik og indskibede sig til Isafjörður. Joachim var vicekonsul, en velanskrevet mand. Han fandt dem en motorbåd som kunne bringe dem til Melgraseyri i Isafjördardjup“. På dette sted mindes de, bosiddende på Frelsens Hærs hospits, svundne dage i filmkontoret i Londons Soho og diskussioner om dokumentarisme på Lyons Corner House eller i ventesalen på Euston („We'd scrapped Significant Form, and voted for Subject“). Kardinalpunktet i brevet er en forelæggelse af en række filmiske indtryk, dvs. poeternes egne fotos med kommentarer: *pan, cut, close up, dissolve* og *mid-shots* af islandsk hjemmeliv, ponyer, moderne arkitektur, ræveopdræt og hvalkogerier.

Billederne ville nok ikke stå for kritik fra de professionelle af vennekredsen hjemme, såsom Basil Wright. Der skulle nok en heroisk klipning til for at redde dem, hedder det med en hel uventet beskedenhed:

*What on earth is all this? Oh yes, a dog fight at
one of the farms*

Too confused to show much.

Oh and this is Louis drawing the Joker as usual.

*And here's a shot for the Chief – epic, the
Drifters tradition
The end of a visit, the motor-boat's out of the
screen on the left*

It was blowing a hurricane.

*Harbour at Isafjörður – late summer evening
'Tatty', Basil would call it, but I rather like it.
Well that's the lot.*

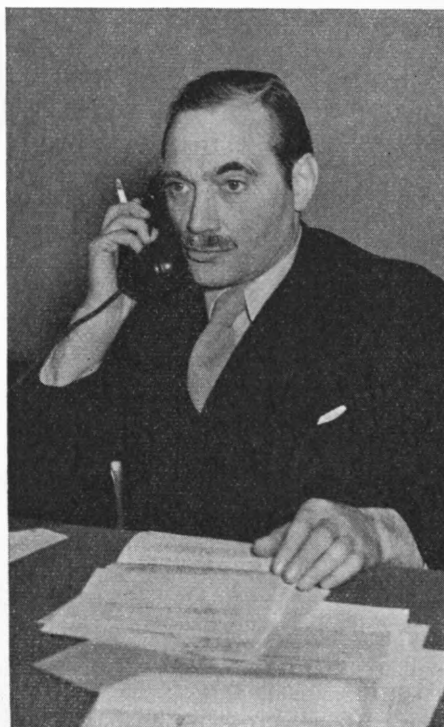
As you see, no crisis, no continuity.

Only heroic cutting could save it.

(Hvad i alverden er alt det her? Nåh jo, et hundeslagsmål ved en af gårdene, for uskarpt til at vise ret meget. Jah, og det her er Louis der som sædvanlig trækker jokeren. Og her er et skud til chefen derhjemme – episk, i *Drifters*-stilen. Slutningen på et besøg, motorbåden er ude af lærredet til venstre, der blæste en orkan. Havn ved Isafjörður – sen sommeraften, „nuset“ ville Basil kalde det, men jeg synes nu det er meget pænt.

Ja det var det hele.

Som du ser ingen krise, ingen „continuity“, kun heroisk klipning kunne redde det).



... to Grierson, its director, something really big to sell ..."

JOHN FRANKENHEIMER

AF POUL MALMKJÆR

Hollywoods våben i kampen mod fjernsynet, de nye systemer, formåede kun at lokke publikum så længe de var nye. Man spenderede millioner af dollars på tekniske eksperimenter ud fra den læresætning, at filmen er ren forretning, show business, og med de nye systemer nærmede man sig, sikkert ubevidst, det markedsgøgl, hvorfra filmen i sin tid rejste sig. Bankmændene og forretningsfolkene bag de store selskaber måtte efterhånden erkende, at kun de færreste af de kostbare systemer betalte sig.

Midt i forvirringen begyndte adskillige skuespillere og instruktører at danne deres egne produktionselskaber, og det var disse kunstnere og ikke forretningsmændene, der skulle vise vejen frem. Hollywood havde gennem flere år afvist de unge talenter medens fjernsynet med tak havde taget imod dem, og i dagens debat havde fjernsynet den største indflydelse. Hvad var naturligere for de nye produktionselskaber end at engagere disse unge talenter? De fleste var endnu så unge, at de vovede at gøre springet fra TV til filmen.

Resultatet blev ret overvældende, ja, vel Hollywoods vægtigste bidrag til filmkunsten efter 2. verdenskrig. Herhjemme har vi hidtil kun set *Paddy Chayefsky* og *Delbert Manns* to første filmede fjernsynsstykker „Marty“ og „Mens bruden venter“. Der er imidlertid en hel række forfattere og instruktører, der på samme måde har fået stor betydning for produktionen i Hollywood. Navne som *Martin Ritt*, *Robert Mulligan*, *Sidney Lumet*, *Reginald Rose*, *John Frankenheimer* og *Robert Dozier*.

I 1959 skal vi herhjemme se Lumets „Tolv vrede mænd“. Og RKO møder med „The Young Stranger“, iscenesat af John Frankenheimer, skrevet af Robert Dozier og med *James McArthur* i hovedrollen.

John Frankenheimer var 26 år, da han i 1956 iscenesatte filmen „The Young Stranger“. Han fødtes den 19. februar 1930 i Malba, Long Island og studerede engelsk og dramatik på Williams College. Efter studietiden virkede han som skuespiller og instruktør ved Highfield Playhouse i Falmouth, hvorfra han rejste til Chicago for at medvirke i American Theatre Wings opførelse af „Månen er blå“. Derfra kom

han over i radioarbejdet, og hans talent var snart så anerkendt, at han fik tilbudt en stilling ved Columbia Broadcasting System i New York. Han var instruktørassistent på en række faste programmer som „You Are There“, „Person to Person“ og „See It Now“ og han stod selv for senere udsendelser som „Mama“ og „Danger“.

Det var under arbejdet med disse udsendelser, at *William Dozier*, den daværende vicepræsident for CBS, fik øje på ham og engagerede ham til iscenesættelsen af „The Young Stranger“.

To års militærtjeneste afbrød Frankenheimers karriere, men han vendte tilbage til fjernsynet som medinstruktør af CBS's dramatiske serie „Climax“.

I mellemtiden var *William Dozier* blevet vice-produktionschef på RKO, og han sørgede for, at Frankenheimer fik foden inden for i Hollywood med en filmatisering af sin fjernsynssukces, „The Young Stranger“.

Man har sammenlignet „The Young Stranger“ med *Rays* „Rebel Without a Cause“ og resultatet blev naturligvis, at *Rays* film virkede mere helstøbt. Men man måtte alligevel indrømme, at Frankenheimers på mange måder var en bedre film. Frankenheimer skildrer med megen følelse en søn af en Hollywood-producent, der har mistet kontakten med forældrene, ligesom forældrene er blevet fremmede over for hinanden. Drengen kommer i vanskeligheder – i og for sig uden egen skyld – og forældrene må erkende, at de ikke formår at hjælpe deres søn. Det bliver en fremmed, ligesom i „Rebel Without a Cause“ en politimand, der får familien moralsk på benene og hjælper dens medlemmer til gensidig forståelse.

Det er et fælles træk hos alle de her nævnte instruktører, at de har den ungdommelige dristighed at vise den vej, man bør gå. Og de forfalder ikke til de gamle Hollywood-klicheer. Det bør nævnes, at også en række interessante nye skuespillere kommer fra fjernsynet. Frankenheimer bragte den kun attenårige *James McArthur* med sig fra fjernsynet, hvor han havde spillet titelrollen i „The Young Stranger“.

MANDEN BAG DEN VREDE UNGE MAND

Er der tegn til, at den engelske filmkrise er ved at være overstået? I nogle film bestræber man sig i hvert fald nu for at komme virkeligheden nærmere. Jack Clayton har filmet den meget omtalte roman „Room at the Top“ og Tony Richardson det ikke mindre omtalte stykke „Ung Vrede“. I februar-nummeret af „Films and Filming“ fortalte Richardson om sit arbejde med „Ung Vrede“, og vi bringer her hans udtalelser, der blev fremsat i et interview. Det var Richardson, der iscenesatte stykket på „Royal Court“.

Det er fejlagtigt at tro, at instruktøren på et teater arbejder med et kontinuerligt spil, medens han under filmarbejdet må „udstykke“ spillet. „Fandt De det ikke vanskeligt at vænne Dem til den fragmentariske spilleteknik“, spurgte man mig, da jeg var gået i gang med filmversionen af *John Osbornes* „Ung Vrede“.

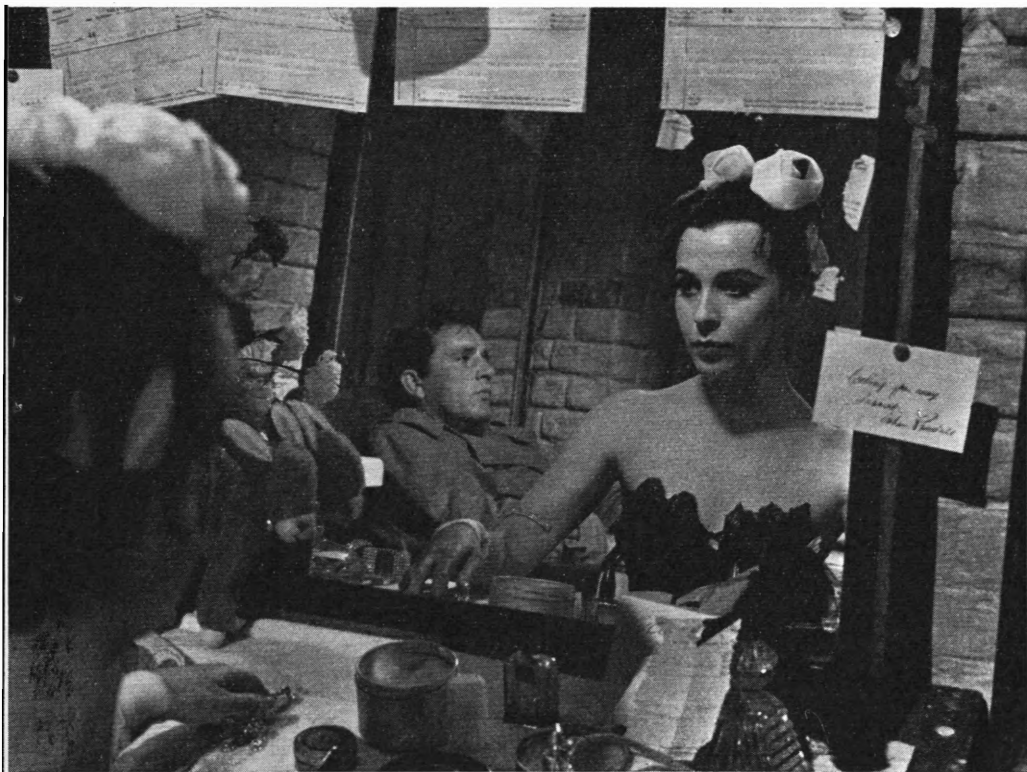
Overhovedet ikke. Spillet i et teaterstykke er kun overfladisk set kontinuerligt fra et rent arbejds-mæssigt synspunkt. I hver akt er der flere scener, og i hver scene en forskellig tone. Alle delene må bestemmes og adskilles og gives deres egen farve. Det er nøjagtigt det samme med en film. I virkeligheden betyder det ikke noget at skulle dele de enkelte scener op i små bidder med flere timers interval, når blot ens opfattelse af helheden er stærk nok. Tre af de medvirkende i filmen „Ung Vrede“ havde allerede spillet i stykket på teatret, og vi holdt prøver i en uge, før vi begyndte optagelserne, så det hele lå temmelig fast.

Da vi ikke har optaget filmen som en direkte filmatisering af skuespillet har en af vore vigtigste opgaver været at opnå den samme helhedsvirkning over et længere tidsforløb, som stykket nåede på scenen i løbet af sine tre akter. Ja, vi håber at have givet Jimmys udfald endnu stærkere virkning ved at strække dem over et par dage.

Jeg er glad for, at en lang række scener er blevet optaget uden for studierne. En væsentlig grund til, at jeg så langt foretrækker at arbejde *on location* (sandsynligvis har de italienske neorealister påvirket mig) er, at man her kommer

ud for mange flere overraskelser end i et atelier. Naturligvis er det på sin vis lettere at arbejde i atelier, og lange dramatiske scener, i hvilke udladningerne mellem personer er afgørende, er det for eksempel umuligt at indspille *on location* fordi man her ikke kan opnå den nødvendige kontrol. Til gengæld kan der her ske mirakler, som man aldrig ville forestille sig under udarbejdelsen af drejebogen. Livet er altid langt mere dristigt og ekstravagant end kunsten. For eksempel ankommer pludselig en gammel mand eller en lille dreng, som man aldrig ville have opdigtet. Under optagelserne af „Ung Vrede“ filmede vi nogle folk fra Frelsens Hær. To af pigerne gik med uindfattede briller. Hvis det nu havde været kostumetejnerens idé, ville de sandsynligvis have virket som karikaturer, men her fik det en fantastisk autentisk og stærk virkning. Lige da vi skulle til at optage, dukkede en lille knægt op for at kigge på dem. Han havde en militærfrakke og en amerikansk stålhelmet på og bar på en lang rod, hvid og blå riffel – det er en af den slags ting, man aldrig ville drømme om at arrangere i et atelier. Hvis man gjorde det, ville det virke krukke og uægte.

Jeg har ikke været ude for at falde ud af stemningen mellem scenerne, bl. a. fordi det lykkedes os at indspille en hel sekvens hver dag. Kun en enkelt kom til at strække sig over nogle dage, men det kom ikke til at betyde noget, fordi den alligevel var fuld af skiftende stemninger. Nu var det selvfølgelig en stor fordel for mig, at jeg i den grad var inde i stoffet, jeg vidste nøjagtig, hvilken stemning, hver enkelt



Richard Burton og Claire Bloom i filmen over „Look Back in Anger“ („Ung Vrede“).

scene skulle skabe. Jeg stod ikke usikker, som jeg sikkert ville have gjort det, hvis jeg skulle have startet helt fra grunden.

Under arbejdet med en scene opstår der naturligvis altid nye ideer – især hvis den tager lang tid. Så gælder det om at gøre sig klart, hvor stærkt ens oprindelige opfattelse står, og min tilknytning til teateropførelsen gjorde, at det ikke blev noget problem.

Engelsk film trænger i høj grad til en fornyelse. Om „Ung Vrede“ kommer til at virke fornyende ved jeg ikke, for himlen må vide, om den bliver god, men jeg håber, at den vil bringe noget nyt. Det er uendelig vigtigt, at den livsnære styrke, som de såkaldte vrede unge mænd har bibragt teatret og litteraturen, også må finde vej til filmen. Det er tvingendende nødvendigt.

Der hersker den almindelige opfattelse, at underholdning er en flugt, en sød sentimental drøm fjernt fra realiteterne. Der er både inden for filmen og teatret en udpræget modvilje mod

det vulgære (the „sordid“) – denne letkøbte nedsættende kliché, som den reaktionære opinion altid har yndet.

Publikums behov skifter konstant, og i visse heldige perioder er det det usædvanlige, der bliver populært. Film som „Lænken“ og „Kat på et varmt bliktag“ er for eksempel i øjeblikket lige så store trækplastre som „Indiskret“ og „Gigi“.

Folk er altid blevet lokket ind til filmene, hvis de kunne se noget, der lå uden for deres egne erfaringer. Behovet for glamour og det uopnåelige er i virkeligheden ikke større end behovet for at se reversen af medaljen, når blot den er tilstrækkelig usædvanlig. Det er sandsynligt, at den stigende levestandard vil medføre en voksende interesse for det ekstreme.

Jeg mener, at instruktøren altid har et eneste ansvar: at udtrykke det han vil sige så klart, fuldstændigt og lidenskabeligt, som han formår. Det må være enhver kunstners opgave, og man

må så håbe, at han selv er så klar, at folk vil forstå ham. Men han må aldrig prøve at skæve til publikum under arbejdet. Hvis han gør det, falder han mellem alle de forhåndenværende stole.

De to instruktører, jeg sætter højest, er *Vittorio de Sica* og *Luis Buñuel*. Først og fremmest fordi de begge er digtere. De har på hver sin måde formået det største af alt, at give udtryk for et personligt budskab og et originalt livssyn i deres film. Naturligvis er de ikke de eneste. Der er flere andre, jeg kunne nævne, men personligheder af den art er sjældne. De Sica og Buñuel er meget forskellige. Buñuels verden er ubarmhertig, logisk, voldsom og eksplosivt anarkistisk. De Sicas kompliceret og lidenskabelig.

Da jeg havde fået til opgave at iscenesætte filmen „Ung Vrede“, gav jeg mig ikke til at studere film lærebøger. Jeg læste ingenting. Som biografgænger og fra mit arbejde på fjernsynet vidste jeg, hvad film er for noget. Stort set er de to former ens. Det der virker på fjernsyn vil også virke på film. Naturligvis er størrelsen forskellig og publikum er forskelligt, derfor må vægten lægges på forskellige ting. Men billedet er begge steder det væsentligste. Jeg vidste nøje, hvordan jeg ville have handlingen skulle tage sig ud på lærredet, og det rent tekniske havde jeg snuset lidt til.

Resten har løst sig af sig selv takket være min strålende cheffotograf *Ossie Morris* og kameramanden *Dennis Coop*. De ting, det ville have taget lang tid for mig at finde frem til, for eksempel sådan noget som bevægelsesretninger i forhold til kameraet, har de en øjeblikkelig fornemmelse for, så den slags tekniske spekulationer har jeg fuldstændig kunnet overlade til dem. De er begge i besiddelse af megen fantasi, så deres hjælp og inspiration parret med mit eget instinkt har så at sige elimineret alle tekniske vanskeligheder.

Når jeg går i gang med en film, er det fordi jeg kan lide historien og fordi jeg tror, det kan blive en interessant og stærkt virkende film. Selvfølgelig håber jeg også, den vil komme til at gå godt, fordi jeg ønsker at så mange som muligt skal se den og blive grebet af den. Jeg har ikke bevidst sagt til mig selv „Jeg vil lave en succes-film“ eller „Jeg vil lave en kunstnerisk film“.

Teatret og filmen arbejder med forskellige konventioner, og derfor er det naturligvis det letteste for en forfatter at skrive med det ene mediums konventioner for øje fremfor at skrive for det ene og bagefter bearbejde det for det andet. På teatret er der altid en tendens til en eller anden form for stærkere stilisering, og for mig er stilisering en modsætning til den abso-

lutte livsnærhed, som jeg gerne vil have ind i filmen.

Naturligvis finder man stilisering i mange film, også i nogle af de allerstørste, som jeg beundrer meget stærkt. Men alligevel efterlader de en svag følelse af utilfredsstillelse hos mig. Dette er et helt personligt synspunkt, og det er muligt, det skyldes en særegen konflikt i mig, når glæde ved det dekorativt billedskabende for dets egen skyld strides med min overbevisning om, at det til syvende og sidst er uden betydning.

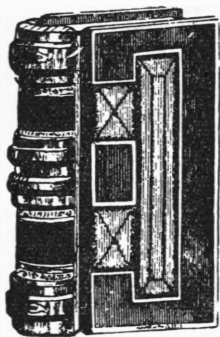
Jeg ville meget gerne fortsætte med stof på linie med „Ung Vrede“. Stof der er nært knyttet til den verden, vi lever i. Jeg finder, at filmene bør være en mægtig kraft i samfundet og netop nu bør eje en polemisk mission. Min næste film, „City of Spades“, bliver af polemisk art, men engang i fremtiden kunne jeg have lyst til som en diametral modsætning at lave en romantisk kærlighedsfilm med alle de traditionelle rekvisitter – herregård, trapper og piletræer.

Der er folk, der hævder, at der i Amerika er langt flere problemer at skildre end der er i England. Det er det rene sludder. Men det forfærdelige ved England er, at alt for mange brændende problemer er tabu. Man må ikke skildre politibrutalitet, man må ikke skildre forholdene i fængslerne – man kan i det hele taget ikke skabe en helt ærlig film om noget som helst polemisk spørgsmål. Man ville ikke kunne bringe en sandfærdig skildring af den britiske hær eller af kongefamilien. Alle disse emner er man udelukket fra i England, fordi der øves for stærk pression.

Alle de konservative og konventionelle kræfter i det engelske samfund, herunder censuren og de fleste af producenterne, øver en sådan pression. Jeg tænker ikke her isoleret på den kommercielle ængstelighed, jeg taler ikke blot om filmindustrien, jeg taler om hele det usunde samfund, vi lever i.

„Ung Vrede“ og lignende polemiske stykker kan muligvis bane vej for et bedre klima i engelsk film. Jeg håber, de gør det.

Det er det eneste, det virkelig gælder om: at ændre klimaet, og vi må alle gøre hvad vi kan for at ændre det. Der er tegn til ændringer. The English Stage Company på Royal Court Theatre i London har fornyet engelsk teater. Selv i West End har man reageret. Haymarket-teatret har måske ikke forandret sig meget, skønt dets opførelse af „The Flowering Cherry“ var *Binkie Beaumonts* reverens for John Osborne. I Free Cinema-programmerne kunne man også finde et varsel. Nye strømninger inden for teatret, litteraturen og malerkunsten må før eller senere påvirke filmen.



God tegnefilmhistorie

Walter Alberti: „Il cinema di animazione. 1832-1956“. Edizioni Radio Italiana. Torino 1957.

Det er ikke første gang, vi her i „Kosmorama“ anmelder en bog, udgivet af Edizioni Radio Italiana. Som nogle af vore læsere måske vil huske, har vi tidligere anmeldt samme forlags storslæde trebindsværk om italiensk teater, radio, film og fjernsynsspil: „La Regia“.

Det foreliggende værk om tegnefilmens historie er skrevet af den italienske filmhistoriker *Walter Alberti*, der arbejder på filmmuseet i Milano, og som i sin egenskab af medarbejder ved de retrospektive filmforevisninger ved Biennalen i Venedig vel er kendt af adskillige danske filmfolk.

I 1948 udgav den franske filmhistoriker *Lo Duca* sit grundlæggende arbejde om tegnefilmens historie: „Le dessin animé“. Senere er der ligeledes i Frankrig udgivet endnu en bog om emnet, nemlig *Marie-Thérèse Poncets* „Dessin animé, art mondial“ fra 1956. Men Albertis bog er ikke overflødig. Der er jo sket meget indenfor tegnefilmen, siden *Lo Duca* skrev sin filmhistorie. Og hvad *Marie-Thérèse Poncets* bog angår, er det kun for den franske tegnefilms vedkommende, at den behandler sit emne udtømmende. Hendes gennemgang af andre landes tegnefilm er yderst nødtørftig, nærmest kun en opremsning af navne, og nogen kritisk-historisk vurdering af filmene er der ikke tale. Det er der derimod i *Walter Albertis* filmhistorie. *Alberti* går ligesom *Lo Duca* kronologisk til værks og begynder med at give en kort og klar gennemgang af tegnefilmens forløbere, *Laterna magica*'en, skyggebillederne o. s. v. Efter en levende fremstilling af *Walt Disney*'s film følger et af de bedste afsnit i bogen, en gennemgang af udbruddene fra *Walt Disney*-industrien, *Upafolkens* film. Mig bekendt er det den første grundige fremstilling, der er givet af denne den yngste gren indenfor amerikanske tegnefilm. Til trods for at dette produktionsselskab beskæftiger mange forskellige instruktører, er det lykkedes dem at skabe en homogen filmstil. Og denne stils særligt undersøges nøje af *Alberti*. Han påpeger, hvordan denne stil ikke blot er påvirket af moderne humoristiske tegnere som *Saul Steinberg*, men at personer som *Boing Boing* og *Mister Magoo*, måske de to mest populære skikkelser, som *Upafolkene* har skabt, kan føres tilbage til bladtegnere

fra århundredskiftet ved „Chicago Tribune“ og „The New Yorker“. Også filmenes indhold undersøges, og det fremhæves, hvordan det måske for første gang i tegnefilmens historie er lykkedes at skabe tegnefilm for voksne, film, der afspejler livets humoristiske eller tragikomiske sider. Dette afsnit om *Upafilmen* – som for øvrigt de fleste af bogens afsnit – ender med en filmografi. Denne medtager ganske vist ikke alle *Upafilmen*, men dog de vigtigste, og foruden et kort handlingsreferat er der i de fleste tilfælde også en kort bemærkelse af filmen.

Bogens interessanteste afsnit, i hvert fald for en udlænding, er imidlertid gennemgangen af den italienske tegnefilm. Ganske vist er der ikke blevet produceret mange italienske tegnefilm. Bortset fra en enkelt tegnefilm fra 1916, „La guerra e il sogno di Momi“, iscenesat af *Giovanni Pastrone*, „Cabiria“'s instruktør, synes der ikke at være foregået noget af betydning på dette område før 1940. Men krigsudbruddet og de deraf følgende vanskeligheder ved at importere amerikanske film gav italiensk tegnefilm en chance. Efter adskillige talentfulde film om *Umberto Spanos* og *Gogbi Fagionis* „Barudda è fugito“ (1940) og *Antonio Rubinos* „Nel paese dei ranocchi“ (1942) fik den italienske tegnefilm sit egentlige gennembrud med *Anton Gino Domeneghinis* „La rosa di Bagdad“ fra 1949. Med denne film er det, siger *Alberti*, lykkedes at bryde med den gangse amerikanske tegnefilmstil og skabe et virkeligt italiensk kunstværk med rødder i italiensk teaterstil. „La rosa di Bagdad“ er produceret i Milano, hvor de fleste italienske tegnefilm laves. Når det ikke er Rom, der er midtpunktet for tegnefilmproduktionen, skyldes det i følge *Alberti*, at syditalienerne mangler den tilstrækkelige tålmodighed. *Domeneghini* var 7 år om sin film. Men *Alberti* er milaneser og vist ikke den rette til at udtale sig om dette spørgsmål. Af nyere italienske tegnefilm fremhæver *Alberti R.* og *G. Gaviolis* og *Nino Piffareios* „La pentola miracolosa“ fra 1956, der blev vist ved Biennalen i Venedig samme år. *Alberti* ender sit afsnit om den italienske tegnefilm fuld af forhåbning for fremtiden, da han mener, at der især i de allersidste år er sket en rivende udvikling inden for italiensk tegnefilm.

Skulle man indvende noget mod denne filmbog, måtte det blive en indvending, der også ville ramme de andre bøger om tegnefilmens historie. Hvorfor er der ingen, der har prøvet at sætte sig ind i tidlig svensk og dansk tegnefilm? I Sverige havde man allerede omkring 1916 Kaptajn Grogg-filmene, og herhjemme begyndte *Storm-P* at producere tegnefilm ca. 1920. Det er dog for begge landes vedkommende ret tidligt og nok et studium værd.

Som tilfældet var ved anmeldelsen af den anden udgivelse af *Edizioni Radio Italiana*, må vi også i det foreliggende tilfælde fremhæve det forbilledlige udstyr, bogen har fået. *Albertis* arbejde er rigt illustreret, ligesom tidligere bøger om samme emne, f. eks. *Lo Ducas*, er. Men en billedmæssig sammenligning mellem de to bøger falder så absolut ud til *Albertis* fordel. I flere tilfælde har *Alberti* ganske vist anvendt samme billedmateriale som sin forgænger, men takket være en bedre placering på siden eller i forhold til andre billeder på samme side, er det i langt højere grad end for *Lo Duca* lykkedes *Alberti* at fremhæve hver enkelt illustrationens særlige kvaliteter og gøre bogen til en nydelse at blade i.

Marguerite Engberg.

Hollænderne

C. Boost: „film“. Contact, Amsterdam.

Bogen fremtræder uden årstal, uden index, på et infernalsk engelsk og i en ukritisk stil, der gang på gang får en til at tænke på det ikke helt behagelige ord udlandspropaganda (den er bestilt af det hollandske undervisningsministerium). Alligevel kan man have glæde af den.

På hundrede sider fortæller „film“ den hollandske films historie, et emne, der ikke mindst kan interessere os, fordi vor filmproduktion jo har lignende vanskeligheder at slås med som den hollandske – heriblandt først og fremmest markedets lidenhed. Men medens Danmark, hvis filmliv omtales anerkendende af forfatteren, både har en relativt stor produktion af spillefilm og af dokumentarfilm, har hollænderne næsten udelukkende koncentreret sig om dokumentarfilmproduktionen. Dokumentarfilmen synes at ligge for hollænderne, der jo længe før filmens opfindelse med stor kunst skabte billeder, som var inspirerede af dagligdagens poesi. På dokumentarfilmfestivalerne i de senere år er mange priser gået til hollandske instruktører, og den berømte *Joris Ivens* er som bekendt hollænder.

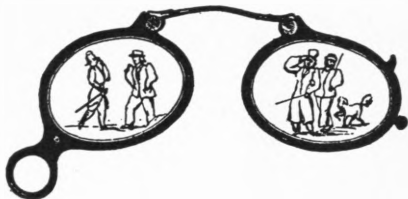
At kortfilmproduktionen har fået så stor betydning i Holland, skyldes ikke mindst, at der i tyvernes Amsterdam opstod en stærk film-avant-garde. Mange af tidens mest interessante instruktører blev inviteret til Holland af tidsskriftet „Filmliga“, der blev udsendt af den i 1927 oprettede „Nederlandse Filmliga“. Og i maj 1928 foreviste Ivens sin første film, „De Brug“ (broen). Den var „formalistisk“ – senere skulle instruktøren blive drabeligt engageret. Hele den hollandske kortfilmproduktion kan med udbytte ansues i relation til de to poler „formalisme“-engagement.

Boost regner to af de moderne hollandske kortfilm-instruktører for så betydelige, at de må have kapitler for sig: *Herman van der Horst* og *Bert Haanstra*. Van der Horst var oprindelig især interesseret i biologi, og hans „Metamorphose“, der blev vist i Cannes i 1946, handlede om sommerfuglens liv. Men i de følgende år blev der bestilt film hos ham om vidt forskellige emner. Han har optaget flere film om fiskeri, og i „Houen Zo“ skildrede han for nogle år siden Rotterdams genopbygning (filmen er herhjemme blevet vist i „Grand“). Han er nu vendt tilbage til naturen og filmer vilde svaner.

Haanstra vandt berømmelse med „Spiegel van Holland“ (1950), den også herhjemme velkendte film, der viser os spejlbillederne i de hollandske kanaler. Den kan næppe kaldes meget betydelig, men ejer charme og visuel ynde. Hans næste film var „Panta Rhei“ (altिंग flyder), hvori Heraklits verdensanskuelse blev illustreret med ændringerne og bevægelserne i naturen. Derefter satte *Arthur Elton* ham til at optage „Dijkbouw“ (digebyggere), og Boost hævder, at det i denne film lykkedes Haanstra at skabe en vellykket syntese af det poetiske og det instruktive. Også nogle senere Haanstra-film roses af forfatteren.

Bogen bringer 37 pænt reproducerede billeder fra hollandske film.

Wladimir Winda.



Kunsthærdig

TOUCH OF EVIL (POLITIETS BLINDE ØJE). Prod.: Albert Zugsmith/Universal 1958. Instr. og manus.: Orson Welles. Efter *Whit Mastersons roman „Badge of Evil“*. Foto: Russell Metty. Klipping: Virgil M. Vogel og Aaron Stell. Musik: Henry Mancini. Dekorationer: Alexander Golitzen og Robert Clatworthy. Medv.: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Moore, Ray Collins, Dennis Weaver, Valentin de Vargas, Marlene Dietrich, Joseph Cotten og Zsa Zsa Gabor.

Før man – ud fra „Politiets blinde Øje“ – tager stilling til, hvor meget filmtalent *Orson Welles* har tilbage, bør man være klar over, at filmen ikke helt fik den form, instruktøren ønskede at give den. Kort efter dens premiere i England sendte han et brev til „New Statesman“, hvori han rasede over, at producenten havde indsat billeder, han ikke havde optaget, og over den titel, man havde fundet på.

Alligevel er filmen umiskendeligt vellesk, også i den udgave, der kan ses offentligt herhjemme (det lille censurklip med den opvågnende *Janet Leigh* er uvæsentligt).

Historien har ikke det store vingefang; den er i den kunstfærdige thrillertradition, og den benytter sig af lovlig mange tilfældige sammentræf. I centrum står den korrupte politimand *Quinlan*, der i en årrække har misbragt sin magt i den lille amerikanske by tæt ved grænsen til Mexico. Filmen forsøger at forklare hans korruption ved at henvise til, at hans kone i sin tid blev myrdet af en mexikaner; dette kan dog kun forklare hans rævhed. *Quinlans* psyke forbliver urimeligt gådefuld, også fordi det fremhæves, at det ikke er for pengenes skyld, han gang på gang har fået dømt uskyldige. Hvorom alting er, den mexikanske politimand *Vargas* fælder ham efter en række intrigespændte og grusomme scener, bl. a. optrin med en bande narkomane læderjakker, som terroriserer *Vargas'* kone.

Filmen er gang på gang skræmmende. Kvalmende handlinger er virkelig kvalmende, f. eks. er der i *Quinlans* mord på en bandit intet af den „nemhed“, der ofte præger den slags scener i thrillere. Læderjakkerne glamouriseres ikke, de indgyder kun angst. Næsten hele vejen har filmen en sund moralsk holdning. Man kan dog diskutere slutningen. Det forsøges her at give *Quinlan* en vis storhed i ondskaben og en vis tragik. Man bør dog ikke, når *Marlene Dietrichs* bordelværtinde efter *Quinlans* død siger om ham „he was some kind of a man“, glemme ironien: Det er den ene prostituerede, der taler om den anden. Alligevel er det

evident, at Welles giver en slags forsvar for Quinlan. I interviewet med Welles i „Cahiers du Cinéma“ 87 debatteres indgående Welles' forhold til sine „onde helte“. Blandt interviewerne er den katolske *André Bazin*, og Welles bliver spurgt, om han ikke – samtidig med at han fordømmer sine onde personer – føler en vis beundring for dem, og om ikke denne beundring ønsker at give dem en chance for frelse. Welles giver et langt og meget subtilt svar, hvori han bl. a. siger, at alle hans figurer har været variationer af Faust-skikkelsen, som han ikke kan lide. Men på den anden side må skuespilleren elske sin rolle. Welles siger videre om sine skikkelser, at han ikke nødvendigvis fordømmer dem *på film*, at han kun fordømmer dem *i livet*. Welles fordømmer dem, fordi de er *imod*, hvad han er *for*, men han fordømmer dem ikke i sit hjerte – fordømmelsen er noget intellektuelt. Og betragtningerne konkluderer i, at alle disse figurer må blive Orson Welles. Men her er det nok, at kritikeren må sætte ind med en indvending: Orson Welles er ubestrideligt en storhed, måske også en tragisk, men vi har vanskeligt ved at tro på, at Quinlan er det – således som figuren er lagt an i manuskriptet. Welles' på mange måder charmerende betagelse af sig selv gør slutningen umoralsk og artistisk udflydende: Orson Welles' personlighed gør en ussel skikkelse monumental.

Men trods skævheder og fejl er filmen fængslende, næsten god. Thi stilistisk er den på en gang højst virtuos og højst personlig. Den er en *extravaganza*, og den

holder sin ekstravagante, en anelse selvironiske stil så sikkert som nogen *Grabam Greene*-thriller (men er mere „barok“). Den er fuld af „effekter“, men den er konsekvent i sin brug af effekterne. Filmen er kunstfærdig, men dens kunstfærdighed er helstøbt. Der er tale om en individuel brug af den „klassiske“ maner, og det bør i disse Cinemaspetider påskønnes, at Welles har mod til at holde fast ved det gamle sprog (han har tydeligvis først og fremmest iscenesat filmen for at vise, at det ikke er død). Her er da udtryksfulde kameravinkler, overraskende nærbilleder, spil mellem for- og baggrund, gigantiske kamerakøreture (indledningen bag forteksterne er en forbløffende bravour-køretur), hidsig klipning – og alt sammen passer det glimrende til den bizarre atmosfære og de bizarre personer, ja så godt, at man kan tale om visuel barokpoesi. Formelt er „Politiets blinde Øje“ ikke svagere end „Citizen Kane“ (også „Politiets blinde Øje“ lader for resten flere gange personerne snakke i munden på hinanden, med bedst virkning da Quinlan anklages på hotelværelset), og også indholdsmæssigt er den beslægtet med den gamle film: Begge handler om magtmisbruget, et bestandigt tilbagevendende motiv hos Welles.

Orson Welles fik ikke helt sin vilje med „Touch of Evil“, og den tilfredsstillende næppe hans højeste ambitioner. Alligevel viser den, at han stadig er en af dem, der ved mest om filminstruktionskunsten.

Erik Ulrichsen.

LANTERNA MAGICA I

„Kosmorama“ starter hermed en serie med Det Danske Filmmuseums gamle lanterna magica-stik. *Marguerite Engberg* skriver: „Kjøbenhavns Skilderie“ er titlen på en serie satiriske kobberstik, seks ialt, stukket i 1787 af sin tids bedste danske kobberstikker *J. F. Clemens*, efter tegninger af *N. A. Abildgaard*. Under hvert stik, lige under pladeranden står ordene: *Jonas fecit, Jonas skabte det. Jonas var en dengang kendt magiker, der optrådte i København, og teksten hentyder til stikkens indhold, idet man på alle seks ser en magiker, der står med en lanterna magica og foreviser billeder. På det her afbildede stik, nr. 1 i serien, ses magikeren fra ryggen, stående ved et bord. Billedet, han viser, forestiller et udgæet stamtræ, på hvilket der er ophængt 13 adelige våbenskjolde. Til højre står tre tiggere, to mandlige og en kvindelig, med bønligt opstrakte hænder. Kobberstikket skal opfattes som en satire over adelens magt.*



110.4

Kjøbenhavns Skilderie
Jensens Hand

KOSMORAMAS *blå* BOG

FERRARI, UMBERTO D., ital. tjenestemand, f. omk. 1880, bosat i Rom, hvor han er gået på pension i 65-70 års alderen. U. F. er i sin alderdom både frænde- og venneløs, når bortses fra hans lille terrierhund Flike, der følger ham trofast på hans trostesløse promenader i storbyen, og som med sin instinktive døds-skæk bliver den, der holder ham tilbage fra selvmordet. U. F. er også hjemløs, det sjaskede pensionsværelse, der er hans bopæl, kan ikke fortjene navn af hjem – så meget mindre som den ubetalte husleje afskærer ham fra at protestere mod, at værtinden, når hun kan komme af sted med det, udlejer værelset til afvikling af hurtige kontante elskovsforretninger. Overhovedet ligger protesten ikke for U. F., den gamle og nedværdigede, ensomme og fattige, som endog må gribe til det skamfulde betleri for at klare sig gennem livet, og der bliver da også noget rørende, næsten pudsigt over hans og hans ligestillede patos, når de går til demonstration mod myndighederne under manende transparenter: „Vi er nationens udskud“ og „Retfærdighed for pensionisterne“. Et oprør af oldinge – hvem kan vel tage det helt alvorligt. Med sin inflationshærgede pension er U. F. underkastet en social deklassering, der øder sig som en sygdom ind på ham på et tidspunkt i hans liv, da han ikke mægter at slå fra sig. Han repræsenterer med andre ord sammen med tusinder andre et påtrængende velfærdsproblem, som det dog i og for sig skulle være muligt at bringe ud af verden ved en simpel lovreform. Men U. F. er ikke blot agitation og anklage, han er også smerte og tragedie. Hans sociale nød er nemlig kun en facet af en langt dybere menneskelig. Forbrugt og forstødt er U. F. dommen over de gamle i et samfund, som ikke har evnet at gøre alderdommen til andet end en ensom absurd ventetid før døden. (Carlo Battisti i *de Siccas* „Umberto D.“ 1952.)



FRANÇOIS, fr. støberiarbejder, f. omk. 1910, formentlig i Paris. F.s sidste opholdssted er et kvistværelse i en lejekaserne i en parisisk *faubourg*, i sin livrødhed en passende ydre ramme om en desperat og destruktiv håbløshed i F.s indre. Der vides intet om F.s fortid, udover at han er et vajsenshusbarn, men det drama, som han alene spiller til ende mellem sengen, kommoden, kurvestolen og vinduet i det lille trange rum bag den barrikaderede dør, lader forstå, at han er en af livets ulykkesfugle, en af dem skæbnen har udpeget til den ubarmhjertige, meningsløse undergang. Den fatale begivenhedsrække, der ender med F.s død for egen hånd, er kort fortalt denne: F. løber en dag i 1939 på sin navne, den lille ekspeditrice Françoise, også hun er forældreløs, men samtidig en blomst af renhed, der tænder glimtet af et eller andet håb for fremtiden i den mutte mand. Men han får kun en galgenfrist – naturligvis. Pigen efterstræbes af den løgnagtige, skrupelløse og slibrige hundedressør Valentin,

som gerne overlader F. sin hidtidige scene- og sengepartnerske, den smukke Clara med de beske erfaringer, mod at han holder sig væk fra blomsterpigen. F.s svar på denne handel, der krænker det eneste, denne tvivler af overbevisning endnu kan tro på, nemlig kærligheden, er det afektmord på uslingen, som skal blive den fortvivlede kulmination i F.s elendige liv. Mordet er ret beset en simpel retfærdighedshandling. Det bringer en paradoksal mening, den første og den sidste, ind i F.s tilværelse. Men samtidig er det jo ligefuldt en forbrydelse mod samfundet, og en udsoning mellem F.s retfærdighed og de andres er selvfølgelig udelukket. Derfor er selvmordet, der udefra kan tage sig ud som en fejg flugt, den eneste rimelige udgang. Døden for egen hånd er den endelige og afgørende bekræftelse på den desperate eners etiske holdning, trods den forbandelse han lever under. I virkeligheden er de begivenheder, der afgør F.s skæbne, uden betydning i sig selv – de er intet andet end den tilfældige fuldbyrdelse af en uforståelig og uafvendelig dom. Måske kan de have ret, som i F.s illusionssløse undergang har set et varsel om den katastrofe, der blot eet år senere skulle ramme Frankrig. (Jean Gabin i *Carnés* „– og ved daggy“, 1939).



GARANÇE, fr. kurtisane, f. i Paris omk. 1800. G. hører hjemme i det brogede kvarter omkring Boulevard du Temple, hvor hun henter sig en folkelig robusthed, som den uopmærksomme gerne kunne antage for vulgaritet. På boulevarden foran det lille gøglertempel „Théâtre des Funambules“ redder den hvide Pjerrot i mimikeren Baptiste Debureau skikkelse en dag G. fra en uberettiget anholdelse for lommetyveri. Dermed har hun fået tildelt sin rolle som skæbne for finvidt forskellige mænd: den melankolske, sky Debureau, det fremstøtende romantiske skuespillergeni Frédéric Lemaitre, gentlemansvinderen Lacenaire og den adelige verdensmand Grev de Montry. For alle disse mænd er G. *kvinden* og *kærligheden*. Alle prøver de, hver på sin måde, at erobre drømmen, men den viger kun under deres kluntede maskuline kvælgerreb, for til syvende og sidst er G. slet ikke af denne verden. Hun er ganske vist smuk og forførende af krop og sjæl, hun udstråler varme og lidenskab, hun besidder en moden realistisk kløgt, der lader hende forstå, hvor mændene kun er døve og dumme. Men der er samtidig noget fjært og uhåndgribeligt over hende, hun passerer gennem sine elskeres liv som en drøm, der ikke vil, ikke kan – og ikke skal – fanges. For den



mand, der giver sig hen i drømmen, er smerten givet. Men var den store Debureau mon blevet en større mikmer med G. ved sin side i stedet for Natalie? Var Lacenaire blevet en mindre forbrøder? Og Lemaître en større skuespiller? Svaret giver sig selv – for Garance er kærligheden, ikke som psykologi, men som vision og inspiration. (*Arletty i Carnés „Paradisets børn“*. 1944.)

GELSOMINA, ital. pigebar, f. omk. 1937. G., der er evnesvag, vokser op i fattigdom ved en af Italiens kyster og bliver i 17-18 årsalderen solgt af moderen for 1000 lire til den omrejsende gøgler Zampano. Han træner den lille godmodige tosse til at optræde som klown, og hun finder sig villigt i den råstærke mands hårdhændede dressur. Som hendes eneste tilflugt i denne verden kalder gøgleren efterhånden på en følsom hengivelse i hende, som han dog slet ikke har sind og øje for. I den enfoldiges godhed og renhed contra den mere kløgtiges næsten dyriske råhed ligger kimen til et martyrium, som senere skal blive virkelighed. Trods – eller måske på grund af – hendes selvudslettelse bliver Zampano mod sin vilje og sit vidende stadig mere afhængig af G. – pigens hundegagte tålmodighed er som en påmindelse og et krav på ham, som han svarer igen på med primitive følelsesreaktioner, der er en mærkelig blanding af had og skinsyge.

Det følelseskaos, som G. efterhånden rejser i Zampano, kulminerer i gøglerens mord på artistkollegaen Narren, den eneste, der er kommet G. i møde med venlighed og forståelse. Med Narrens død er G.s martyrium inde. Zampano tåler nu aldeles ikke hendes nærhed og overlader hende en dag til den usikre skæbne midt på en øde vej. Om G. hører der herefter intet nyt, før Zampano flere år efter i en lille by hører et barn synge den strofe, som G. overtog fra Narren. Barnet fortæller, at det har lært strofen af G., som en dag blev fundet syg på stranden og siden døde i hendes hjem. Gøgleren, det elendige menneske, er nu endelig moden til at erkende, at han i virkeligheden holdt af den lille tosse og nu savner hende. Og G., den enfoldige, der skal vinde saligheden, den sidste, der skal blive den første, har omsider fået lov til at opfylde sin lidelses egentlige bestemmelse. G.s passionshistorie er slut – kanoniseringen venter hende. (*Giulietta Masina i Fellinis „La Strada“* 1954.)



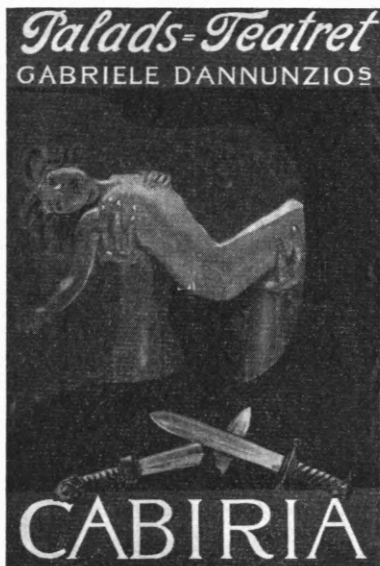
NOTER

Det Danske Filmmuseum efterlyser eksemplarer af „Kosmorama 1“. For et eksemplar af dette nummer vil man kunne få to af vore pjecer. Man vil også kunne få to andre numre for nr. 1.

Som nævnt i indledningen til „Michael“ var det ikke *Grete Mosheim*, man så på forsiden af sidste nummer, men *Nora Gregor*. Og det er blevet konstateret, at *Robert Garrison* ikke – således som det blev hævdet i samme nummer med *Ebbe Neergaards* „En Filminstruktørs Arbejde“ som kilde – filmdebuterede i „Michael“; han havde f. eks. tidligere spillet i „Menschen“.

I „Kosmorama 3“ bragte vi et *Theodor Christensen*-index, i nr. 4 et *Jørgen Roos*-index, i nr. 6 et *Søren Melson*-index, i nr. 8 et *Svend Aage Lorentz*-index og i nr. 11 et *Hagen Hasselbalch*-index. Heldigvis har disse instruktører været meget produktive siden vore indexer fra 1954 og 1955, og vi fører dem nu på bagsiden up to date. Jørgen Roos har i mellemtiden debuteret som spillefilminstruktør (”6-Dagesløbet“), og Hagen Hasselbalch forbereder i øjeblikket sin første spillefilm – nu håber vi, at det snart bliver Theodor Christensens og Søren Melsons tur.

Fra Filmmuseets plakatsamling



Filmmuseets medlemmer havde omkring årsskiftet lejlighed til at se Giovanni Pastrones „Cabiria“ (1913). Her er den drastiske plakat, der blev fremstillet til premieren herhjemme.

Filmindex XXXIX

UDARBEJDET AF MUSEET

THEODOR CHRISTENSEN

- „Jyske kyst“. 1954. Se Melson-index'et.
„Hvad skal jeg være“. 1955. I og manus.: Theodor Christensen. Foto: Rolf Rønne. Musik: Kai Rosenberg. Medv.: Dagfinn Holmberg, Sonja Jensen, Bodil Udsen, Jakob Nielsen m. fl. Prod.: Minerva-Film for Arbejdsdirektoratet.
„Facts about Alpha“. 1956. Se Melson-index'et.
„What makes them run“. 1956. I og manus.: Theodor Christensen. Foto: Rolf Rønne. Musik: Niels Viggo Bentzen. Instr.-ass.: Carsten Wedel. Prod.: Minerva-Film for B & W.
„I kø foran livet“. 1958. I og manus.: Theodor Christensen. Foto: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Børge Roger-Henrichsen. Speaker: Kjeld Jacobsen. Prod.: Minerva-Film for „Bikuben“ i samarbejde med Arbejdsmarkedskommissionen.
„Træk vejret“. 1958. I og manus.: Theodor Christensen. Foto: Helge Robertt. Musik: Kai Rosenberg. Speakere: Henning Skaarup og Erik Witte. Sagkyndig ass.: Prof. dr. med. Poul Bonnevie, overlæge, dr. med. Johs. Clemmesen, prof., dr. med. J. Engelbreth-Holm og overlæge, dr. med. Knud Winge. Prod.: Dansk Kulturfilm, Landsforeningen til Kræftens Bekæmpelse og Nationalforeningen til Tuberkuløsens Bekæmpelse.
„Bare en pige“. 1958. I og manus.: Theodor Christensen. Ass.: Ole Roos. Foto: Rolf Rønne. Prod.: Minerva-Film for Dansk Kvindesamfund og Arbejdsmarkedskommissionen.

HAGEN HASSELBALCH

- „D. . . for Design“. 1955. (Dansk version „Her er mit hjem“ 1956). I, manus, og foto: (kodachrome): Hagen Hasselbalch. Musik: Sv. Erik Tarp. Speaker (dansk): Else Højgaard. Sagkyndig ass.: Jørgen Ditzel. Prod.: Hagen Hasselbalch for Ministerierenes Filmudvalg. 26 min.
„En bonde og hans gård“. 1957. I, manus, og foto (kodachrome): Hagen Hasselbalch. Musik: Højskolesange, sunget af Unge Akademikeres Kor. Speaker: Svend Pedersen. Sagkyndig ass.: Helmer Rasmussen o. a. Prod.: Hagen Hasselbalch for Landbrugets Informationskontor. 40 min.
Unavngiven film om Burmeister & Wains skibsmotorer. 1958. I, manus, og specielle effekter (eastman-color): Hagen Hasselbalch. Tegnefilm: Ib Steinaa. Musik: Sv. Erik Tarp. Speaker (fransk): Roger Maridia. 5 min.

SVEND AAGE LORENTZ

- „I går, i dag og i morgen“. 1955. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Jørgen Juul Sørensen og Frank Paulsen. Prod.: Egen for Dansk Røde Kors.
„Frit efter Gregory Mysteriet“. 1955. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Rolf Rønne og Jørgen Juul Sørensen. Speaker: Ib Rehné. Prod.: Minerva-Film.
„Hvem hjælper?“. 1956. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Frank Paulsen. Musik: Børge Roger Henrichsen. Prod.: Egen for Dansk Røde Kors.

- „Danmark hjælper Ungarn“. 1956-57. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Frank Paulsen. Musik: Ved Børge Roger-Henrichsen. Speakere: Helle Virkner, Svend Methling og Anders Dahlerup. Prod.: Egen for Dansk Røde Kors.
„Vin på bordet“. 1957. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Frank Paulsen. Prod.: Egen for Vilh. Christiansen. (Ikke fuldført.)
„Over alle grænser“. 1958. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Henning Bendtsen. Musik: Børge Roger-Henrichsen. Medv.: Helle Virkner, Holger Juul Hansen, Tove Maës, John Wittig, Jakob Nielsen. Prod.: Svend Aage Lorentz. Prem.: 7. 3. 1958.
„Giro nr. 9 kalder“. 1958. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Musik: Børge Roger Henrichsen. Speakere: Henning Skaarup og Poul Overgaard Nielsen. Prod.: Egen for Landbohøjskolens jubilæumsfond.
„Fastelavnsmandag“ (Arbejdstitel). 1958. I: Svend Aage Lorentz. Manus.: Finn Methling og Svend Aage Lorentz (i produktion).

SØREN MELSON

- „Jyske kyst“. 1954. I: Søren Melson. Manus.: Theodor Christensen. Foto: Poul Pedersen. Musik: Bernhard Christensen. Kommentar: Johs. Smith. Speaker: Kjeld Jacobsen. Prod.: Nordisk Film Junior for Dansk Kulturfilm.
„Facts about Alpha“. 1956. I: Søren Melson. Manus.: Theodor Christensen. Foto: Rolf Rønne. Musik: Poul Rovsing Olsen. Prod.: Minerva-Film for B & W.
„En gæst kom til Fyn“. 1957. I: Søren Melson. Manus.: Ove Brønnum. Foto: Wermund Bendtsen. Musik: Poul Rovsing Olsen. Speaker: Ove Sprøge. Prod.: Orion Film for Andelsforeningerne på Fyn i samarbejde med Andelsudvalget og FDB's oplysningsarbejde.
„Los Desastres de la Guerra“. 1958. I: Søren Melson. Ass.: Ole Gammeltoft og Erik Fischer. Foto: Bent Dünweber. Musik: 3. sats af Beethovens 3. symfoni i es dur („Eroica“). Prod.: Minerva-Film.

JØRGEN ROOS

- „Sølv“. 1956. I: Jørgen Roos. Manus.: Jørgen Roos og Erik Witte. Foto: Jørgen Roos. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Prod.: Minerva-Film for Gent Jensen Sølv.
„Ellehammer“. 1957. I, Manus., og Foto: Jørgen Roos. Sagkyndig: Kaptajn John Foltmann. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Speaker: Per Buckhøj. Prod.: Minerva-Film for Dansk Kulturfilm. 392 m.
„Johannes Larsen“. 1957. I og Manus.: Jørgen Roos. Foto: Rolf Rønne (Eastmancolor). Musik: Sv. Erik Tarp. Speaker: Preben Lerdorff Rye. Sagkyndig: Maleren Hermann Madsen. Prod.: Minerva-Film for Dansk Kulturfilm. 325 m.
„Magie du diamant“. 1958. I: Jørgen Roos. Manus.: Jørgen Roos og Tørk Haxthausen. Foto: Jørgen Roos. Musik: Joseph Kosma. Speaker: Ivan Dominique. Prod.: S. I. B. I. S., Bruxelles. 500 m. Eastmancolor.
„6-Dagesløber“. 1958. I: Jørgen Roos. Manus.: Tørk Haxthausen og Erik Balling efter idé af Bob Ram-sing. Foto: Poul Pedersen. Dekor.: Kai Rasch. Musik: Grammofonplader. Medv.: Poul Reichhardt, Lily Broberg, Jørgen Reenberg, Preben Kaas, Vivi Bak, Guglielmo Inglese. Prem.: 18. 8. 1958.
„Friteluft“. 1959. I: Jørgen Roos. Manus.: Tørk Haxthausen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Speaker: Paul Hagen. Prod.: Minerva-Film for Dansk Kulturfilm og Friluftsrådet. 350 m.