

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG APRIL 1959

44



Forsidebilledet: Fra den af Karel Reisz iscenesatte Free Cinemafilm „We are the Lambeth Boys“, der omtales side 178-79. Foto: Walter Lassally. Klipping: John Fletcher.

Hollywood	170
Nye billeder	171
Debat	
af Theodor Christensen	172
Tati om sig selv	
ved Christian Dotremont	174
„Free Cinema“'s svanesang	
af Werner Pedersen	178
Museet forøger sin samling	
af Dreyer-film	
af Erik S. Saxtorph	180
Ingmar Bergman om	
att göra film	182
Benjamin Christensen	
28.9. 1879 - 1.4. 1959	186
Læserbrev	186
Filmtænkning	
(Bazin: „Qu'est-ce que le cinéma?“)	
af Erik Ulrichsen	187
Men størst er Fellini! (?)	
(Schlappner: „Von Rossellini zu Fellini“)	
af Birger Jørgensen	187
Filmanmeldelse:	
„Min Onkel“	
af Erik Ulrichsen	188
Laterna magica III	189
Kosmorama's blå bog	190
Fra Filmmuseets plakatsamling	191
Tilføjelser til filmindex XXXIX	191
Filmindex XLI a (Fy og Bi)	192

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

Hollywood

Hollywood er ikke — således som så mange forsøger at bilde os ind — identisk med *filmen*. Selv om Hollywood skulle gå til grunde, er der en til vished grænsende sandsynlighed for, at filmen vil leve videre.

Er Hollywood ved at gå til grunde?

I martsnummeret af det amerikanske blad „Esquire“ har man helliget filmbyen en særlig afdeling. Orson Welles, Ben Hecht og kritikeren Dwight Macdonald skriver ud fra forskellige synsvinkler om den amerikanske film.

Welles spørger: „Er Hollywoods berømte sol virkelig ved at gå ned?“, men tør ikke møde med et klart svar. Han beskriver de forandringer, byen er undergået i de senere år, han taler om Hollywoods provinsialisme, han satiriserer over „Actors Studio“-konformismen, og han anker over, at de nye sexsymboler i alt for høj grad er publicityprodukter. Men han viger uden om en konklusion.

Dwight Macdonald har talt med George Stevens, der ser optimistisk på det nye Hollywood med de mange uafhængige producenter, og som glæder sig over, at censuren er blevet mildnet. Stevens siger: „De næste 10 år vil blive en dejlig filmperiode.“ Som for at demontere dette går Macdonald over til at håne Dore Scharys forvanskning af Nathanael Wests voldsomme og bitre roman „Miss Lonelyhearts“. Heller ikke Macdonald fremkommer med en generel konklusion.

Om Ben Hecht fremhæver flere gange i sin artikel, at han er i tvivl, at han ikke ved, hvad der vil ske. Han giver nogle tal. Tidligere var det ugentlige amerikanske antal af biografbesøgende 80 millioner, i dag er det 49 millioner og på vej nedad. Men han tilføjer: „Hvis 49.000.000 mennesker gik i teatret hver uge, ville det betyde den største superrenæssance siden Michelangelo“.

For dem, der håber, at Hollywood vil klare krisen og komme kunstnerisk styrket ud af den, kan artiklerne ikke siges at være nedslående. Uden at blive beskyldt for ønsketænkning kan man nok tillade sig at lægge mest vægt på, hvad Stevens — den eneste, der tør profetere, og en af dem, der i de senere år har ydet den smukkeste indsats i amerikansk film — har at sige. Stevens er også i høj grad økonomisk involveret i filmindustrien; han taler ikke som den naive skønånd.

Man kan endelig hævde, at hvis Hollywood i disse år er i fare, er det mærkeligt, at det ikke allerede er gået til grunde. Det synes i hvert fald at være overordentlig besværligt for fjernsynet at slå filmen ud.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Betty Comden og Adolph Green arbejder på manuskriptet til filmatiseringen af deres Broadway-musical „The Bells are Ringing“. Vincente Minnelli skal iscenesætte, Arthur Freed producere, og Dean Martin er engageret til den mandlige hovedrolle.

Terry og Denis Sanders, hvis kortfilm om den amerikanske borgerkrig „A Time Out Of War“ vakte så stor interesse, er begyndt på deres første spillefilm, „Crime and Punishment – U. S. A.“. Filmen er bygget over Dostojevskis roman, men handlingen er henlagt til vore dages sydlige Californien. George Hamilton og Mary Murphy medvirker.

Lewis Milestone skal for „Paramount“ iscenesætte „Oceans II“, en film om efterkrigstidens amerikanske faldskærmstropper. Blandt de medvirkende nævnes Frank Sinatra, Jack Lemmon, Sammy Davis jr. og Peter Lawford.

Ligeledes for „Paramount“ skal John Frankenheimer iscenesætte en filmatisering af Truman Capotes „Breakfast at Tiffany's“ og Joshua Logan „The Fortuna Finders“ om guldfundene i Nevada.

Harry Belafonte producerer „Odds Against Tomorrow“ med sig selv, Robert Ryan, Shelley Winters og Gloria Grabame i hovedrollerne. Robert Wise skal iscenesætte, og „United Artists“ udsender filmen. Belafontes planer indbefatter desuden „The Life and Death of Alexander Pushkin“ samt „The Brothers“, der udspilles under den amerikanske borgerkrig.

Peter Ustinov har skrevet et manuskript, „School for Scoundrels“, over Stephen Potters „Lifemanship“-bøger. Cyril Frankel skal iscenesætte for „Hal Chester's Production“, og Ian Carmichael får hovedrollen.

Samme produktionsselskab forhandler med J. Lee-Thompson om iscenesættelsen af „Stranger in Galah“, et drama bygget over en roman af Michael Barrett. Optagelserne skal finde sted i Australien.

Efter den store succes med „Le Beau Serge“ og „Les Cousins“ (der gik samtidig på hver sin biograf på Champs Elysées) er Claude Chabrol begyndt på optagelserne til „A Double Tour“ med Bernadette Laffont og Suzy Parker.

I Boulogne-studierne iscenesætter Michel Boisrond „Le Chemin des écoliers“ efter Marcel Aymés roman. Blandt de medvirkende er Françoise Arnoul, Alain Delon, Jean-Claude Brialy, Bourvil og Lino Ventura.

Jean Delannoy fortsætter sine Simenon-filmatiseringer med „Maigret et l'affaire Saint-Fiacre“. Jean Gabin, Michel Auclair og Valentine Tessier får de ledende roller.

Den ene af redaktørerne af „Cahiers du Cinéma“, Jacques Doniol-Valcroze, er i gang med forberedelserne til sin første film, „Faux Frères“, forfattet af ham selv. Han søger et egnet sted til udeoptagelserne.

Pierre Chenal har for „Lux-Film“ iscenesat „Jeux Dangereux“, en film om unge mennesker der kommer i besværligheder, men som ved fælles hjælp kommer ud af dem igen. Hovedrollerne spilles af François Simon-Bessy og Sany Frey.

Satyajit Ray er ved at være færdig med tredje del af sin indiske trilogi, hvoraf Museet nu har vist de to første. Sidste del hedder „Apur Sansar“ og handler om den voksne Apu „ude i verden“.

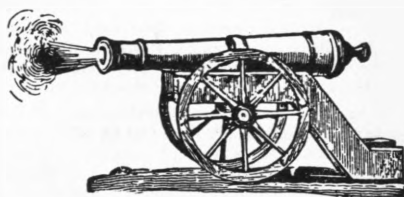
„Svensk Filmindustri“ har filmatiseret Fritsøf Nilsson Piratens 30 år gamle fortælling „Bock i örtagård“ efter manuskript af Olle Lönsberg og iscenesat af Gösta Folke. Komediens hovedroller indehaves af Hugo Björne, Edwin Adolphson, Irma Christenson og Gunnel Broström.

En forvrænget Dirch Passer i den satiriske farce Hagen Hasselbalch er ved at optage – Hasselbalchs første spillefilm. Titlen ligger endnu ikke fast.



DEBAT

Theodor Christensen



For nogen tid siden spærrede fjernseerne de til normale tv-udsendelser søvnigt indstillede pupiller vidt op og kikkede i glad forbløffelse på skærmen. Det samme har nok også nogle folk i radiohuset gjort. Anledningen var en dokumentarfilm om storbyens hverdagsaften, som *Ole Gammeltoft* havde lavet til fjernsynet – ikke en film til biografer eller foreningsbrug, men en film til landets snart største visuelt indstillede publikum, gjort med respekt for deres åndsevner og appel til deres indføling.

Bortset fra talent – en såre nødvendig, men ikke særlig håndgribelig bestanddel – hvad havde *Ole Gammeltoft* da medbragt til løsningen af sin fjernsynsopgave, en løsning, der med rette skar i øjnene på det dårligt vante fjernsynspublikum?

Han havde med sig en tradition og et håndlag, erhvervet i dokumentarfilmen, hvor man også før har set, at kunnen og talent i frugtbart samvirke har frembragt det fortræffelige. Han fortalte om livet i byen, som det ser ud, som det blotlægger sig. De enkelte afsnit belyste hinanden så meget mere, som hans kryds- og tværsmontage drog kontrasterne frem, gjorde springene hårde. I stedet for, som man ofte har set på film og i fjernsyn, at glatte ud og gøre overgangene let fordøjelige.

Det er ikke første gang, at dokumentarfilmen har behandlet bylivets spillende overflade i en stil, hvor enkelthedernes indbyrdes sammenhæng og kontrast, altså montagen, leverer tydingen, bryder overfladen. Man behøver kun

at minde om så berømte eksempler som *Ruttman*s „Berlin“, *Cavalcanti*s „Rien que les heures“, *Sucksdorff*s „Människor i stad“.

Dette er ikke sagt for at forringe *Ole Gammeltoft*s arbejde. For det første er en tradition noget, man ofte har for at bruge den, ikke for at bryde eller undgå den. For det andet er *Ole Gammeltoft*s tolkning frisk og nutidig. Filmisk kunne man have ønsket mere smidighed, mere spænding; i stedet for at de enkelte sekvenser sprang frem på skærmen, ganske vist i kontrast, men til en vis grad ligeberettigede m. h. t. længde og den vægt, der blev lagt på dem, ville man gerne have set en helhed, der steg i spænding – hvad enten denne stigning så blev skabt af tempoforskydninger, associationer eller indhold eller alle tre ting til sammen.

Men selv om man kun har den svageste anelse om arbejdsvilkårene i fjernsynsproduktionen, tør man gætte på, at det i sig selv er en bedrift at lave filmen, som den blev. Når man skal klippe billederne i negativ, og når man kun har en karrigt tilmålt tid til både den ene og den anden af de skabende processer, er og bliver det beundringsværdigt, at resultatet bliver en film med artistisk appel og psykologisk finesse.

✱

Jeg bliver ved med at skrive „film“ med fare for at mishage nogle af de mere skarpt

indstillede blandt fjernsynsudøverne. Men når vi nu alle er glade for denne film – undskyld udsendelse – var det så ikke en lejlighed til at operere lidt i den opsvulmede organiske forskel på fjernsyn og film? De forekommer mig snarere at minde om forbundne kan end om organisk forskellige udtryk for den kunstneriske vilje. Selvfølgelig er der forskelle mellem film og tv, som det ville være fatalt at ignorere. Men lighedspunkterne er så meget mere iøjnefaldende, at der er mere grund til at dvæle ved dem. Tag først Ole Gammeltofts arbejde, som er en film lavet for fjernsynet. Den er udgået af dokumentarfilmens verden – ikke en bestemt skole af dokumentarister præger den og bestemmer dens stil, hverken den informative, den propagandistiske eller den impressionistiske. Selve forestillingen om, at man arrangerer visuelle virkelighedsindtryk i bestemte kameravinkler, lydindtryk kontrapunktisk eller som „overtoner“ til det visuelle, og derefter kombinerer sine enkeltheder ikke til et handlingsforløb, men for at udløse en fornemmelse, en reaktion, en indstilling hos tilskueren – er dokumentarisk i karakter.

Det vil i praksis sige, at denne måde at arbejde med audio-visuelt stof på ikke blot er tilvant, men ønsket af mange filmfolk i et land med en dokumentarisk tradition. Sådant et land er Danmark; det er værd at nævne, for der findes større filmlande end vort, der ikke har nogen dokumentarisk tradition. Men her er den 15–20 år gammel, og den er vokset ind i årgang efter årgang af filminstruktører, forøvrigt i vid udstrækning både dem, der arbejder med dokumentarfilm og dem, der laver spillefilm.

Altså kan fjernsynet, som er glad for Gammeltofts arbejde, sagtens finde flere end Gammeltoft! Og filminstruktører som sukker efter afveksling fra det oplysende og propagandistiske skulle sagtens kunne finde grobund for deres ønsker i fjernsynet.

*

For sandheden er den, at nok har vi en dokumentarisk tradition, men vi plejer den ikke tilstrækkeligt. Der er rigeligt med filmfolk beskæftiget med alle afskygninger af dokumentarisk filmarbejde, men det skorter på udviklingsmuligheder. Statens filminstitutioner har for at kunne føre an i udviklingen kun begrænsede midler til rådighed. Al ære og re-

spekt for de privatproducerede dokumentarfilm. Men mange af dem har nu alligevel i så høj grad private reklamemæssige interesser for øje, at det med at give kunsten, her den dokumentariske film, frie hænder til at anskue verden, ofte bliver en illusion.

Bevares – de instruktører, som laver dokumentarfilm, kunne jo beskæftige sig med noget andet. Nogle af dem er delvist gået over til spillefilmen, uden at det dog tør regnes for en ubetinget gevinst. Men i øvrigt er det at lave dokumentarfilm et så alsidigt fordrende job, at der sagtens må kunne findes skuffer og levebrød til dokumentaristerne.

Det er bare slet ikke det, sagen drejer sig om. Hvilket man så åbenbart er klar over i statens filmorganer, når man arbejder på at finde udveje for en fortsat, ikke stagnerende produktion af dokumentarfilm i landet. Hvilket Sammenslutningen af Danske Filminstruktører i sin virksomhed også har givet udtryk for.

I dokumentarfilmen har landet et udtryksmiddel, som ikke er en uvæsentlig del af – tilgiv udtrykket – kulturen. Dokumentarfilmene har været med til at præge et billede af landet i vanskelige og foranderlige tider. Der står ingen steder skrevet, at der ikke er behov for denne filmiske kulturhistorie-skrivning mere. En form for historie, bør man tilføje, der begynder med at være debat og ender som dokument.

Vil fjernsynet ikke give en hånd med? Når det snubler over en Ole Gammeltoft og bliver henrykt over hans dokumentarfilm, findes der givet også andre, som kan bidrage til og forøge glæden. Vil fjernsynet give frie hænder – inden for de arbejdsmæssigt snævre rammer – er der mange af de „gamle“ dokumentarfilminstruktører, som ikke bør betænke sig på et eller flere gæstespil i Rosenørns allé.

Til syvende og sidst er det ikke et spørgsmål om film *eller* fjernsyn, men om film *og* fjernsyn. Hvis fjernsynet er parat til at give gode muligheder for dokumentarisk arbejde med billede og lyd, findes der ingen god grund for dokumentarfilminstruktørerne til at holde sig tilbage.

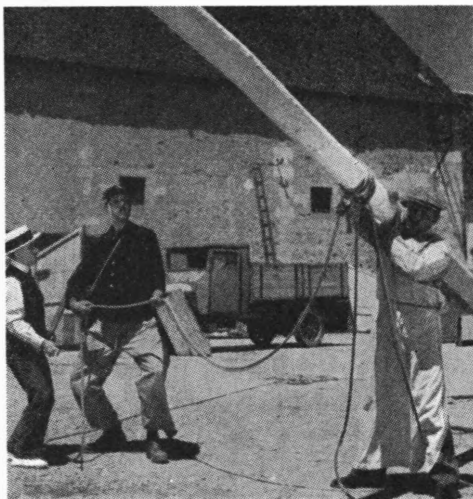
Adskillige i denne kategori kunne nok have anledning til refleksioner over, at det var en af de yngste i faget, som lavede „Byens hverdagsaften“!

TATI OM SIG SELV

Ved Christian Dotremont

Jacques Tati har lidt besvær med at komme ud af vognen ved d'Angleterre. Alligevel virker han mindre end på film, men tykkere. Hans påklædning er ikke præget af elegance. Knuden på slipset sidder lidt forkert. Han betragter mig opmærksomt og stiller mig spørgsmål for at få tid til at se mig an. Vi går ind på hotellet. Der er mannequinopvisning. Måske er det musikken, der ægger ham, for han kloverner og vinker til pigerne med et glimt i øjet. Han ser ud til at være en livsnyder, men fremfor alt til at være meget ligetil. Han ser ud til gerne at ville se ud som en livsnyder og gøre indtryk af at være det. Men hyppigt er der rådvildhed i hans blik. Han tager frakken af og laver sjov med bøjlen. De store klovnende bevægelser virker næsten demonstrative, for selv om hans numre er meget enkle, er det, som om han vil minde om, at han er Hulot. Han henleder min opmærksomhed på tjene-

Tati (til venstre) i sin første spillefilm, „En festlig Dag“ (1949).



rens overordentlig korrekte bevægelser: „Hele tiden ser man noget sjovt. Overalt.“ Vi sætter os i et hjørne af baren ud mod gaden. Det er gråvejr. Jeg viser ham en artikel, jeg har skrevet om ham.

HULOT ER CHAPLINS MODSÆTNING

Han bliver næsten højtidelig og siger: „Man kan ikke drage sammenligninger mellem komikerne som komikere. Det, de har tilfælles, kan være noget rent overfladisk. For eksempel er Hulot modsætningen til Chaplin.“ Det må straks bemærkes, at Tati ofte taler om Hulot, men aldrig siger Charlot, når han taler om Chaplin. Noget, der er uendelig karakteristisk. Mens vi sidder og snakker, „leger“ han med Hulot, som han det ene øjeblik identificerer sig med, det andet øjeblik betragter som et væsen, han har skabt, men man mærker aldrig den dobbelthed, der findes hos andre filmhumorister. Om Hulot siger han i øvrigt: „Han konstruerer aldrig sine gags, han finder ikke på gags, den evne giver jeg ham ikke. Chaplin derimod laver sine gags for tilskuernes øjne, som ville han sige: Jeg er forfatteren, jeg er gag-manden, jeg er ham, der har fundet på det – se!“ Tag scenen i „Festlige Feriedage“ med bilslangen, der forvandler sig til en begravelseskran. Det sker vitterligt. Chaplin ville have vist, at han var i forlegenhed. Han ville have taget slangen ud, ville have lagt den ned og ville selv have skubbet den ind i bladene for øjnene af publikum. Og publikum ville have tænkt: Hvilken strålende idé.“

Tati synes hermed at ville gendrive påstanden om, at hans komik er „fortænkt“. Han returnerer bolden. Jeg spørger ham, om det er hans ønske at banalisere komiken. „Ja, netop.“ Jeg nævner den scene i „Mon Oncle“, i hvilken stolene og bordet flyttes. Hulot står foran døren og bevæger armene som om han dirigerede, han dirigerer iscenesættelsen for øjnene af publikum. Bemærkningen glæder ham: „Jeg så de deltagende som indfødte bærere og Hulot som plantageejer. Jeg fik lyst til at sætte eksotisk musik til og foregive at dirigere den.“

Jeg leder samtalen hen på hans første film. Han betragter dem som skitser. Den første er fra 1934. De bliver nu og da vist i Paris.

„Det er ikke så vigtigt at lave film,“ siger han pludselig. „Jeg tror ikke på den store vid-



Tati danser i sin anden spillefilm, „Festlige feriedage“ (1953).

underlige film. Jeg er overbevist om, at jeg har begået fejl i mine arbejder. Jeg er ikke en konditor, som har fremstillet en smuk kage og vil blive ved med at gøre kunststykket om igen. Det væsentligste for mig er at bevare min uafhængighed. Jeg har altid nægtet og vil altid nægte at lave kommercielle film. Jeg er ikke rig. Det ville være så let... Amerika...”

Da jeg kommer ind på, at han er meget længe om at skabe sine film, siger han: „Ja, det skyldes en vis dovenskab. Der er ikke tale om teknisk langsomhed.“

„De har behov for at kunne se arbejdet på afstand?“

„Ja, ser De, jeg får ideerne, jeg skriver ned, efterhånden kan jeg „drejebogen“ udenad, og derefter arbejder jeg uden manuskript. Og så tager montagen meget lang tid. Jeg har tit lyst til at droppe en masse ting, som tager for lang tid, men jeg lader være.“

„De er altså nok doven, men alligevel meget omhyggelig?“ Han nøjes med et ja.

JEG KRÆVER ARBEJDE AF TILSKUERNE

Jeg nævner Chaplins stumhed, stumheden hos en mand, der ikke kan klare sig mod samfundet, Marx-brødrenes snakkesalighed, som dræber sprogets betydning og hans egen halve stumhed i en verden, der næsten ikke mere er i stand til at udtrykke sig, og han fortsætter:

„Mine dialoger består af det, man hører på banegårdene.“

Og Tati pointerer: „Jeg kræver et vist stykke arbejde af tilskuerne. Jeg siger ikke til dem: „Det her er de gode, det her er de onde.“ Jeg siger til dem: „Gå med mig om bag kameraet og hold udkig sammen med mig, så skal De se en masse mennesker.“ Han tilføjer stolt: „Jeg tror, jeg har fået ikke så få til at betragte livet, til at se bedre.“

„Kan De lide at tale om Deres film?“

„Ikke særligt. Man laver film, eller man beslutter sig til at blive maler. Hvis man skulle

forklare hvorfor! Og der er jo ingen, der tvinger en til at male gode billeder... jeg ved kun, at jeg elsker mit arbejde. Og jeg er glad for, at Hulot har så mange venner. Tati er Hulots fange. Jeg kunne ikke leve som Monsieur Arpel (den rige forretningsmand i „Mon Oncle“) ... tjene penge, købe malerier, en yacht ... mine venner under sig. Jeg bliver ved at være den samme. I mine unge dage levede jeg af at ramme billeder ind. Jeg ser stadig de samme mennesker som dengang. Chaplin derimod – når han har afsluttet en film, kan han tage hjem til sit slot. Hulot kan ikke tage hjem... han forbliver i sin situation...”

„Hvad mener De om de artikler, der bliver skrevet om Dem?“

„André Bazin var ypperlig. Og i „Positif“ har der været en udmærket artikel om „Festlige Feriedage“. Det blad var så godt, at det som venteligt er gået fallit. Der har også været ondsindede artikler om mig. Og så er der dem, der går over gevind og taler om mit „budskab“. Han ler og ser virkelig forbløffet ud. Han er utvivlsomt oprigtig. Han giver indtryk af ikke at have noget imod, at man tager hans film alvorligt, samtidig med at han „vasker sine hænder“. Der foregår uden tvivl et intenst skaberarbejde og dybere refleksioner, end han vil vedgå, i hans indre, men jeg er vis på, at han ikke tænker i intellektuelle eller litterære baner. Han kommer aldrig med en litterær allusion, og han taler aldrig med den René Clair'ske intellektuelle „afstand“, der kan være så irriterende. Jeg citerer den engelske kritiker, der har sammenlignet hans film med *Ionescos* teater.

„Det står ham frit for at drage en sammenligning. Jeg kender Ionesco personligt, jeg er meget begejstret for hans stykker.“

„Og Beckett?“

„Jeg kender hans skuespil.“

„Og Sartre?“

„Ja, jeg kender ham.“

„Han burde skrive noget til Dem.“

„Han beskæftiger sig ikke meget med film.“

HVIS MINE GAGS IKKE VAR LANGSOMME...

Vi vender tilbage til „Mon Oncle“: „En amerikansk kritiker har skrevet, at samtlige Hollywood-skuespillere kunne lære noget af mine hunde... jeg så hundene, og jeg brugte

dem. Jeg kunne have taget cirkushunde. Men mine hunde skal ikke applauderes.“

„Er det karakteristiske ikke, at Deres gags efter den gængse recept enten varer for længe eller for kort?“

„Det er, fordi jeg henter dem ud af livet. Tag nu for eksempel Deres optegnelser, dem taber De måske, når de går ud herfra, måske falder de ude på gaden, det ville være kort. For kort. Eller også taber De dem langsomt – De bliver kaldt til telefonen etc. Det ville være langt, for langt. *Hvis mine gags ikke var langsomme, ville man bare være i biografen.* Tag for eksempel receptionen hos familien Arpel. Det ville ikke blive andet end en film-scene, hvis den ikke netop var så lang. Jeg ville have, at man selv følte sig som gæst hos familien Arpel, at man deltog i receptionen. Der er folk, der har set filmen to gange og har erklæret, at scenen første gang forekom dem for lang og anden gang for kort. Hvad mener De?“ Han tilføjer: „Mine film har noget tilfælles med den impressionistiske malerkunst. Man kniber øjnene sammen og ser endnu træet for sig, man kniber øjnene sammen en gang til, og man ser ikke mere træet, man ser en hel bunke ting. *I mine film har baggrunden lige så stor betydning som forgrunden.* Mine film har flere planer, flere etager på en gang. Der er mange ting at se på samtidig. Måske må man se filmene flere gange. Man kan se, som man vil, på det man vil. Ligesom i livet. Hvis man ser omhyggeligt, er der ingen ende på indtrykkene.“

Med ét giver han sig til at tale om *W. C. Fields*. „Han er en af de største.“

„Chaplin?“

„Han er danser. Han er meget morsom, men han interesserer mig mere end han får mig til at le... ja, jeg har truffet ham, jeg tror, han vender tilbage til USA, hvis der sker en politisk ændring. *Harry Langdon*, ja han var vidunderlig. Det store latterbrøl, det er *Little Tich*. Der blev optaget et nummer med ham fra en music-hall, optagelserne bestod blot af et par travellings. Filmen er blevet vist i England. Jeg har også set den. Den må De se, den er fantastisk, den har alt. Chaplin har set den.“

Om brødrene Marx: „*Groucho* er uhyre intelligent. En strålende figur. Jeg er meget glad for, at han har vist så stor interesse for „Festlige Feriedage“. Han har villet købe den.“

„Man hævder, at hvis De ville bruge nummeret med lagkagerne, ville De kun vise lagkagen på vej gennem luften og ikke ansigtet begravet i flødeskum. Jeg er nu ikke sikker på, at De ikke snarere ville dvæle meget, meget længe ved det flødeskumsdækkede ansigt.“

Tati bliver henrykt, det er, som om han opdager en ny side af sig selv: „Det er fuldstændig rigtigt,“ siger han, „jeg ville meget længe vise ham, der var dækket af flødeskum... folk ville gå forbi, kigge på ham, gå forbi igen, sige til sig selv: Hvad i alverden er der i vejen med ham der?“

VIL DE DRILLE PUBLIKUM?

Jeg udspørger ham også om den scene hos familien Arpel, i hvilken han sætter sig i den moderne lænestol, finder den umulig, kigger på den... man venter, at han skal vende op og ned på den og sætte sig påny. Men det sker ikke – han går hen efter en anden stol. „Vil De drille publikum?“

„Nej, jeg ville skildre genertheden, Hulots – og Monsieur Arpels.“

„Har kritiken ikke været tilbøjelig til at overdrive det skematisk ved „Mon Oncle“? – lykken på det lille torv, manglen på lykke i den mekaniserede verden? De drikker f. eks. fra morgenstunden på det lille torv?“

„De drikker på torvet, fordi det er søndag. I dette univers har maleren lov til at smøre lidt rødt på vognen. Den mangler lidt rødt. Det er hele filmen.“

„Det slog mig, at skolen, fabrikken og natklubben anvender den samme skrift på skiltene.“

Han smiler bifaldende. „Ja, den samme skrift. Det varer ikke længe, før man har de samme stole og de samme sokker i alle lande. Så bliver det ikke mere nødvendigt at rejse. Man vil også kunne få de samme bøffer alle vegne. I USA var jeg i tre måneder afskåret fra at få en rød bøf. Kødet bliver solgt i plasticindpakninger. Det er præfabrikeret. Der er flere arkitekter, der har skrevet til mig. De var irriterede over min film... Og fjernsynet... i stedet for at være en herre, der høfligt kommer hjem til én, er det en handelsrejsende, der altid tilbyder det samme, som sælger alt. Det er nu ikke særlig spændende. Med fremskridtene vinder man og taber man. Naturligvis er der de ægte fremskridt. Man får visse behageligheder – rindende vand er udmærket – men pri-



Tati i sin tredje og sidste spillefilm, „Min Onkel“ (1958).

sen er for høj. Man mister samtidig så meget. Man mister humoren.“

Han ser ofte ud på trafikken. Han drikker kaffe og beder om mere. Han har ikke røget i en uge og fortæller mig, at han har frygtelig ondt i lungerne og halsen, over det hele, fordi han ikke ryger. Han giver sig til at tegne Hulots hovede for mig. „Det er sødt,“ siger jeg.

„Voilà – det er rart at være sød uden at blive mistænkt for at være dum.“

Han tænker på en film, han har forskellige ideer. „Jeg må vælge.“



Tatis autograftegning til Dotremont: Deres ven, J. Tati.

„Free cinema’s svanesang

Werner Pedersen har i London set de nye „Free Cinema“-film og karakteriserer her skolens dokumentarisme.

Midt i marts måned havde „National Film Theatre“, det britiske filminstituts biograf under Waterloo-broen i London, premiere på et engelsk dokumentarfilmprogram under titlen „Free Cinema Six“. Som etiketten antyder, var det sjette gang, man lancerede et antal nye korte film under denne programmatisk fællesbetegnelse – ved de fem tidligere kampanjer for den „frie film“ er bl. a. nu berømte og anerkendte værker som *Lindsay Andersons* „Every Day Except Christmas“ og „O’ Dreamland“, *Karel Reisz’* og *Tony Richardsons* „Mamma Don’t Allow“ og *Lorenza Mazzettis* „Together“ blevet præsenteret – men samtidig var det sjette program også det sidste. Som det hed i det ledsagende programblad, underskrevet af instruktørerne Reisz og Anderson, klipperen *John Fletcher* og fotografen *Walter Lassally*: „Bevægelsen har tjent sit formål under dette navn – derfor er dette afslutningen. Free Cinema er død. Free Cinema leve!“

Afslutningen markeredes af tre nye værker, hvoraf det ene, *Karel Reisz’* ungdomsklubfilm „We are the Lambeth Boys“, betegner et af bevægelsens absolutte højdepunkter. „We are the Lambeth Boys“ er en tilsyneladende enkel reportage fra livet i London-ungdomsklubben Alford House, Kennington. Men bag enkelheden gemmer der sig både et kunstsyn og et samfundssyn. Kunstsynet er baseret på, hvad man kunne kalde den poetiske jagttagelse, der enkelt, ligetil og uden bevist kunstnerisk arrangement accepterer hverdagens virkelighed på sit eget værd og derved gør den set detalje typisk for helheden. I dette knæfald for realiteterne er Free Cinema-folkene naturligvis polemiske mod spillefilmen, som jo sjældent finder virkeligheden god og spændende nok for sine underholdningsformål. Men metoden er også og måske især vendt mod den store gamle engelske dokumentarfilm af *Rotha-Grierson*-skolen, som efter de unge dokumentaristers mening ret beset heller ikke fandt virkeligheden god nok som råmateriale, og som derfor forvrængede den på deres egen anmæssende måde i analytiske, ræsonnerende, argumenterende, diskuterende dokumentarfilm uden rigtig kunstnerisk vitalitet. Denne nyvurdering (eller nedvurdering) af et af de anerkendte store kapitler i filmens historie er naturligvis

mere end diskutabel. Men den har altså fremtvunget en arbejdsmetode, som ubestrideligt har pustet nyt liv i den britiske dokumentarfilm. Men den nye vitalitet er ikke bare af æstetisk-kunstnerisk art. Den hænger også sammen med det menneske- og samfundssyn, som filmene er lavet på, og som også har brodt mod 30’ernes dokumentarister. Man kan vel sige det sådan, at mens man i 30’erne satte *problemerne* i forgrunden, fordi man var reformoptimister, så står i 50’erne *mennesket* i forgrunden, fordi man er om ikke reformpessimister, så i hvert fald skeptikere. Det betyder ikke, at den nuværende generation er blind for de sociale og menneskelige problemer. Men da man er mindre tilbøjelig til at foreslå håbefulde løsninger på dem, flyttes eftertrykket over på det almindelige hverdagsmenneskes reaktion på og vinden sig til rette med problemerne, mens det overlades til de sociale og politiske eksperter at drøfte og finde ud af, hvad der skal gøres for at rette dette eller hint. Free Cinema-dokumentarfilmen er med andre ord først og fremmest en poetisk dokumentation og nedstammer som sådan direkte fra *Humphrey Jennings’* film fra krigens England. Denne store instruktørs eminente evne til at forædle og fortætte det banale til almene symboler er en af Free Cinemas vigtigste kunstneriske inspirationer, og den ligger også bag *Karel Reisz’* ungdomsfilm. „We are the Lambeth Boys“ virker så uhyre levende og stærk, først og fremmest fordi den er afslappet og uemfatisk. Uden pædagogiske, moralske eller sociale pegefingre lader den de unge mennesker være som de er og kan lide dem sådan med deres læderjakker og anderumper, deres jazz og jive, deres vaner og meninger. Den er med ved deres lørdagsboller og deres udflugter og deres arbejde og deres snack-barbesøg og deres klubdiskussioner og lytter og fornemmer sig ind til det i klubmilieuet, som får de unge mennesker til at trives i det og giver derved udtryk for en human livsholdning, som man gerne tør kalde ægte demokratisk. „We are the Lambeth Boys“ agiterer ikke moralsk eller socialt for, at der bør oprettes flere steder som Alford House, Kennington for ungdommen, men den beviser, at de unge fortjener det. Med instruktørens egne ord: „Vi har prøvet at komme så tæt som muligt ind på livet af klubbens drenge og piger, at lade dem tale for sig selv og deres generation, at lade

deres problemer og muligheder komme til udtryk gennem deres egne ord og tanker. Vi har villet give en forestilling om den vitalitet og energi, der præger engelske unge af i dag, og pege på nogle af de forhold, som fortsat kan hindre deres fulde og frie udvikling.“



Men hvor langt rækker den frie films poetisk-moralske realisme? Kan dokumentarfilmen vedblive med at unddrage sig diskussionen og argumentationen uden at blive anklaget for sentimental uansvarlighed? Spørgsmålet melder sig i forbindelse med en anden ny engelsk dokumentarfilm, som er lavet efter Free Cinema-recepten under medvirken af en række af „skolens“ navne uden dog at indgå i Free Cinema-programmet: filmen om påskeprotestmarchen i 1958 til atomvåbenfabrikkerne i Aldermaston, „March to Aldermaston“. Også denne film er, hvad man kunne kalde en poetisk-dokumentarisk virkelighedsreportage bestående af glimt af marchens deltagere, dens ydre vilkår, tilskuerne til den etc. Den går endda så langt i sin underkastelse under virkeligheden, at den lader enkelte marchdeltagere udtale sig direkte til kameraet om, hvorfor de deltager i demonstrationen. Just autenticiteten i skildringen af marchen giver „March to Aldermaston“ en ubestridelig stærk effekt på tilskueren som en moralsk protest mod en dårskab, som alle forstandige mennesker er enige om at betragte som en dårskab. Men – trods sine aldeles

åbenbare kunstneriske kvaliteter efterlader filmen alligevel et forstemmende indtryk af en naiv oprigtighed, der i sidste instans kommer til at virke som uansvarlighed. Hvorfor? Simpelthen fordi den altfor stædigt fastholder sin ret til kun at ansue atomvåbenproblemerne moralsk og nægter at drage de politiske perspektiver ind i billedet. Og hvad er vel den moralske protest andet end en agtværdig, men nytteløs gestus, når det uden videre må erkendes, også af deltagerne i Aldermaston-marchen, at de problemer som den peger på, aldrig kan løses på det etiske plan, men kun på det politiske.

Måske er det ikke ganske retfærdigt, som det her er gjort, at anvende Aldermaston-filmen som en slags bevisføring for en latent utilstrækkelighed i Free Cinemas dokumentariske metode – den bør jo dog ikke belastes med Aldermaston-folkernes formodede mangel på ansvarlighed. På den anden side er jeg overbevist om, at problemet, som jo ikke bare er af formel art, var blevet akut, hvis man havde fortsat Free Cinema som „skole“ – den ville uhjælpeligt tror jeg være endt som en march på stedet. Derfor må man finde det klogt af FC-folkene, at de nu har besluttet at holde inde. De kan gøre det med ren samvittighed, for de har gjort det godt. Ved påny at rendyrke det mest fundamentale element i dokumentarfilmen, iagttagelsen, har de gjort deres til at manøvrere genren ud i et nyt frugtbart forhold til virkeligheden, bort fra den blanke døde perfektionismes og konformismes trælse cirkelgang.



Tilskuere i „March to Aldermaston“, som Lindsay Anderson har været med til at iscenesætte.

Museet forøger sin sa

Carl Th. Dreyer, der må karakteriseres som Danmarks eneste store instruktør-ener, har ialt instrueret 9 stumfilm, hvoraf indtil for ca. et tiår siden kun de 3 var tilgængelige gennem de internationale filmmuseers samlinger. De tre var „Præsidenten“ (1919), „Blade af Satans bog“ (1920), der ved det danske museums initiativ blev kopieret fra negativerne på Nordisk Film, og „Jeanne d'Arc“ (1928), hvortil det franske museum fandt frem til et efterhånden næsten komplet negativmateriale. Efterhånden kom der flere til. „Præsteenken“ (1920) blev fundet i en kopi i Danmark, og efter den korrespondance, der i den anledning førtes med Svensk Filmindustri, viste det sig, at negativet fandtes i Sverige. „Du skal ære din hustru“ (1925) blev kopieret fra Palladiums – delvis uklippede – negativ. Et meget lille stykke – ca. 80 m – af „Der var engang“ (1922) dukkede op i København. Endelig viste det nystartede østtyske filmmuseum sig at være i besiddelse af „Mikaël“ (1924); og „Elsker hverandre“ (1921) ligger vistnok i Moskva. Sidst fandt man ud af, at Kommunens Filmcentral i Oslo ved en særforestilling havde vist en let beklippet, men anvendelig kopi af „Glomdalsbruden“ (1925), og det danske museum har sikret sig en kopi også af denne film, således at museet i sine samlinger nu kun mangler „Elsker hverandre“ og „Der var engang“ for at have Dreyers stumfilm komplet.

Jagten på Dreyer-film – hvis man kan bruge et sådant udtryk – har været meget vanskeliggjort ved den „pendultrafik“, der i stumfilm-tiden har været i Dreyers produktion: 2 film for Nordisk i Danmark – 1 film for Svensk Filmindustri i Norge – 1 film for Primusfilm i Tyskland – 1 film for et mindre selskab i Danmark – 1 film for Ufa i Tyskland – 1 film for Palladium i Danmark – 1 film for et selskab i Norge – og endelig 1 film for et halvprivat selskab i Frankrig. Det er frem og tilbage mellem Danmark og udlandet; kun 2 film er lavet for samme selskab. Det må ikke alene have været svært at bevare en kunstnerisk egalitet, endsige linje, det må også have budt på et væld af opslidende produktionsvanskeligheder, og i hvert fald betyder de mange selskaber – hvoraf kun de færreste eksisterer idag – at de „jagende“ filmhistorikere må sætte deres

lid til heldet, evt. i en marskandisers eller privat samlers skikkelse, hvis de skal gøre sig håb om at finde frem til disse allerede fra begyndelsen så overordentlig spredte film.

Nogle vil måske spørge, om det da er så væsentligt at finde frem til disse film i deres fulde antal. Hvis man har de 3-4 vigtigste, er det så ikke nok? Det er det, set med filmhistorikernes øjne, ikke! Dreyer er en fra alle sider – med rette – så anerkendt instruktør, at det for studiet af filmkunsten og dens muligheder har den største interesse at se, hvordan netop han har arbejdet med stoffet på de forskellige emner under de forskellige produktionsvilkår. Skulle han ind imellem have lavet mindre væsentlige film, så gives der herigen-nem den kritiske tilskuer en ekstra mulighed for at bedømme de intentioner og midler, der for den helt vellykkede films vedkommende vil være skjult af den intensitet i indlevelsen, der er det helstøbte kunstværks særkende. Undertegnede har et par gange i indledninger til museets filmforevisninger tilstået en faible for store instruktørers mindre store film; ønsket om at samle *alle* Dreyers film har sin baggrund i samme indstilling. Dersom man kun ønskede at samle de 3-4 „vigtigste“ film, melder der sig desuden det ikke uvæsentlige spørgsmål, hvilke der da *er* de vigtigste? Personlig foretrækker jeg „Blade af Satans bog“, „Præsteenken“ og „Jeanne d'Arc“, men bortset fra, at „Jeanne d'Arc“ selvfølgelig skal med, mon dette subjektive valg så ikke ville skabe vild diskussion, hvis det skulle være kriterium for, hvilke film et museum skulle opbevare? Sikkert; og derfor er det rigtigt, at museet så „indædt“ fortsætter sin søgen efter Dreyers film, en søgen, der nu altså er resulteret i, at også „Glomdalsbruden“ er blevet indlemmet i samlingen.



„Glomdalsbruden“ er blevet til i et af Dreyers store „pendulsving“ bort fra Danmark. Efter produktionen af „Elsker hverandre“ i Tyskland 1921 lavede han den efter omtalen mindre vægtige „Der var engang“ i Danmark. Så kom den til forståelse af Dreyers filmstil meget væsentlige „Mikaël“ i Tyskland 1924

Omkring af Dreyer-film

og derefter den danske „Du skal ære din hustru“, der anerkendtes fra alle sider, men specielt i Frankrig blev en formidabel succes. Men man kan ikke kan regne med, at denne succes har skabt baggrunden for de franske tilbud, der endte i produktionen af hans hovedværk, „Jeanne d'Arc“? Men ind imellem kommer så tilbudet om at lave „Glomdalsbruden“ i Norge, og Dreyer akcepterer. I Norge har man formentlig husket hans svenske „Præsteenken“, der blev optaget i Lillehammer, og mens de store svenske instruktører *Sjöström* og *Stiller* – som man måske ellers kunne have tænkt sig at benytte til filmatiseringen af en litterær folkekomedie i skandinavisk natur- og bonde-milieu – var rejst bort til udenlandske engagementer, var der jo altså den danske Dreyer med den stigende internationale anerkendelse om sit navn.

Denne baggrund for Dreyers norske kontrakt er gættéværk, men forekommer sandsynlig, specielt da filmen, der kom ud af samarbejdet, *ikke* hører til Dreyers store film, men netop bærer præg af at være lavet så at sige „med venstre hånd“, mens han venter på, hvad der kommer ud af de vistnok allerede på dette tidspunkt indledte franske forhandlinger.

Filmen havde premiere i Oslo den 1. januar 1926 – i Danmark ca. 4 måneder senere – og blev en ikke ringe succes, der blev solgt til adskillige lande. Den kopi, museet nu har fået fra Norge, har således oprindeligt haft tyske tekster og har derfor sandsynligvis ført en omfarende tilværelse, inden den igen endte i Norge og derfra kom til det danske museum. Som allerede nævnt er kopien ikke helt komplet, uden at dette dog på generende måde skæmmes filmen. Efter handlingsreferatet i det samtidige program sammenholdt med teksten i den bog af *Jacob Bull*, filmen er bygget over, synes det at dreje sig om nogle indlednings-scener og om en fremstilling af, at hovedpersonen på et tidspunkt er ved at komme i dårligt selskab. Man ville – specielt med henblik på Dreyers evne til at skildre sjælelige konflikter og deres udvendige form – gerne have haft disse sidstnævnte scener med, men filmens handling virker kontinuerlig og ejer så mange personkarakteriserende og milieuskabende enkeltheder, at man uden at gøre alt for

meget vold mod sandheden synes at kunne betragte filmen som hel.

Med henblik på norsk films historie er filmen interessant ved sit milieu og sin billedstil, der ligger lige langt fra dansk og svensk billedtradition, og som derfor måske kan kaldes norsk, selv om den formentlig mest er Dreyer. Det bør i denne sammenhæng måske tillige nævnes, at den så populære *Einar Sissener* får sin filmdebut i dette arbejde.

Som Dreyer-film har „Glomdalsbruden“ betragtet i sammenhæng med andre norske film det interessante, at den – selv i sine bedre egenskaber – *ikke* danner skole. Det synes at være Dreyers skæbne at blive anerkendt og beundret af det seriøse filmpublikum verden over, men ikke at blive taget til forbillede af andre praktisk arbejdende instruktører. Det hænger formentlig sammen med hans evne og tilbøjelighed til at trænge ind i et konfliktpræget problem – i de svagere film kun i et milieu – og så indsnævre dette problem mere og mere i stedet for som de fleste andre instruktører at give et så mangfoldigt facetteret billede som muligt af handlingens hovedelementer. Det er på denne baggrund, Dreyer så udpræget er blevet en ener i filmhistorien. Diskussion om, hvorvidt Dreyer først og fremmest er dansk instruktør – eller tysk, eller norsk, eller fransk – er af samme grund for så vidt omsonst. En instruktør bliver nations- eller periode-, typisk ved at udbygge eller ved at skabe en kunstnerisk tradition – Dreyer gør ingen af delene; han skaber en stil – sin egen – og er derfor som kunstner *hverken* dansk, tysk, norsk eller fransk; om man så vil sige, at han er international, eller blot at han er sig selv, må blive et rent sprogligt spørgsmål.

En sådan diskussion som hermed antydtes får nyt stof, hver gang en ny Dreyer-film dukker op, til gavn ikke alene for et specielt Dreyer-studium men også for forståelsen af filmkunstens udformning og muligheder i almindelighed. Da det må være et filmmuseums fornemste opgave at hverve materiale til disse diskussioner, må man alene af den grund glæde sig over det nye fund.

Mon det også lykkes at finde „Elsker hverandre“ og „Der var engang“?

Lad os håbe det!

INGMAR BERGMAN

OM

ATT GÖRA FILM



Lørdag den 14. marts holdt *Ingmar Bergman* i Studenterforeningen i København et foredrag om sit syn på filminstruktørens tekniske og etiske problemer.

Ingmar Bergman indledte med at tilstå, at han som ung havde været meget sikker i teorierne og meget villig til at forklare dem. Han havde været overbevist om, at ingen så længere og klarere end han. Nu, da han var over 40, var han blevet mere forsigtig, og han indrømmede, at han nu kun ugerne talte om de erfaringer, han havde samlet gennem årene. Efter hans mening var værket kunstnerens eneste fuldgældige indlæg i debatten om hans kvalitet og person, og han følte sig lidt skamfuld over i det hele taget at blande sig i samtalen. Bergman forklarede hele baggrunden for denne opfattelse i en sammenligning med kunstnerens vilkår før i tiden:

„Kunstnerens inkognito var i sin tid en god ting. Hans relative anonymitet var en garanti mod uvedkommende ydre påvirkning, materielle hensyn og prostitution. Man skabte sit værk i ånd og sandhed så godt man kunne og gav sig bestilleren – eller ligefrem Gud – i vold. Så levede man og døde uden at være betydeligere eller foragteligere end nogen anden duelig håndværker. Evighedsværdien, udødeligheden, mesterværket, var uanvendelige ord, blottet for al suggestiv effekt. Værket var ofte til Guds ære. Evnen til at skabe var en gave og nåde. I en sådan atmosfære trivedes selv erkendelse og ydmyghed, to egenskaber som er den absolutte kunsts insignier.

I vor tid er kunstneren blevet en besynderlig figur, der er vanskelig at placere, både forklæret og hudflettet. En slags præstationsatlet, som jages fra resultat til resultat. Hans isolation, hans herefter så hellige idealisme og ar-

tistiske subjektivitet skaber alt for let inficerede sår og feberagtige neuroser. Eksklusiviteten bliver en forbandelse, som han bryster sig af. Det svært tilgængelige er på samme tid en plage og en tilfredsstillelse. Det er muligt, jeg overdriver, at jeg gør en almen regel af en personlig komplikation. Det er også muligt, at ansvarskonflikten skærpes, og at de moralske problemer bliver så svære på grund af mit virkes afhængighed af et meget stort publikum og urimelige økonomiske belastninger.

Under alle omstændigheder har jeg af og til et stærkt behov for at klargøre for mig selv, hvad jeg egentlig tænker, hvilken moral jeg praktiserer og nøjagtigt hvor jeg står. Når jeg nu tager til orde om noget personligt, er der – og det beder jeg Dem lægge Dem på sinde – *ikke* tale om autoritære udsagn om filmens kunst, men om højst subjektive bemærkninger om filmskaberens tekniske og etiske problemer.“

Bergman gik derefter over til at fortælle om manuskriptet, hvordan ideerne fødes som sekundkorte visioner, af en bemærkning, et billede, en latter. Visioner gemmes i hans fantasi og tages af og til frem til yderligere granskning. Et af fantasiprojekterne viser sig ved nærmere eftertanke pludseligt at være mere tiltrækkende end de andre. Det gælder så om at udskille hvad der bør siges, hvilke scener der bør spilles og hvilke der bør undgås. Viser det sig så, at dette halvfærdige projekt indeholder kraft nok til at kunne omskrives til en hel film, beslutter Bergman sig til at materialisere det, og det egentlige manuskriptarbejde kan begynde.

Det sker, at han må holde op midt i arbejdet, visionerne forsvinder og med dem troen på arbejdet. Han må begynde helt forfra på en an-

den vision. At kunne arbejde så frit som filminstruktør er ret enestående, og Bergman forklarede baggrunden for denne frihed: „Alt dette forudsætter en usædvanlig situation. Som støtte har jeg nemlig en producent, som jeg stoler på, og som på sin side stoler på mig. Denne producent må nok være gal, siden han tror mere på en skabende kunstners ansvarsfølelse end på gevinst- og tabsoverslag. Han tror på det i så høj grad som muligt. Jeg arbejder i kraft af en kunstnerisk integritet, som for mig er blevet selve livsluften og stimulanzen, og som har givet mig styrke til at modstå de mest fristende udenlandske tilbud. I samme øjeblik jeg mister denne frihed, vil jeg ophøre med at skabe film, eftersom hvem som helst er dygtigere end jeg i kunsten at indgå kompromis'er. Min eneste eksistensberettigelse i filmens verden er min frie udvikling – siden kan man så skændes om, hvorvidt denne udvikling er af kunstnerisk værdi eller ikke. Det er underordnet.“

Efter en redegørelse for problemerne med at nedfælde tankerne, rytmerne, atmosfærerne etc. i manuskriptform – en næsten umulig opgave – gik Bergman over til at omtale montagen, det essentielle, der ikke kan nedskrives. Den skabes for en stor del i uinspirerende omgivelser, i atelieret med dets utallige tekniske problemer, der ikke ligefrem virker befordrende på det kunstneriske. Efter at have fremhævet, at manuskriptet er et højest mangelfuldt grundlag for denne færdige film, sagde Bergman:

„I denne forbindelse vil jeg gerne påpege et andet, ofte overset, faktum: Film har intet med litteratur at gøre. Ofte er det to kunstarter, hvis hele karakter og substans bekæmper hverandre. Grunden til dette er meget vanskelig at bestemme, men det bunder vel nok i selve modtagelsesprocessen. Det læste ord absorberes under en bevidst viljesakt og er i forbund med intellektet. Først lidt efter lidt rammes vor fantasi eller følelse. I kinematografien er processen anderledes. Når vi overværer en filmforevisning, stiller vi os bevidst i illusionsberedskab, kobler viljen og intellektet fra. Vi bereder vejen ned til fantasien. Billedfortællingen rammer os direkte i vore følelser uden mellemlanding i intellektet. Der er mange grunde til, at man skal undgå at filmatisere litteratur, men en af de vigtigste er, at den irrationelle dimension i en roman eller novelle, selve livskernen, oftest er uoversættelig, og at den til gengæld ville dræbe filmens irrationelle dimension.

Om vi trods dette ønsker at oversætte et litterært udtryk til et filmisk udtryk, tvinges vi til at foretage en uendelig serie af komplicere-

de transformationer, ofte med ringe eller intet udbytte i forhold til de vældige anstrengelser. Den gængse metode med at lade filmen blive en direkte illustration af det litterære værk, er fuldstændig forkastelig. Det er ubegribeligt, at producenterne verden over stadig elsker denne fremgangsmåde højere end nogen anden. Jeg ved virkelig, hvad jeg taler om, eftersom jeg ofte er blevet udsat for en såkaldt litterær bedømmelse. Dette er lige så forstandigt som at lade en musikkritiker udtale sig om en maleriudstilling eller lade en fodboldreferent kritisere en teaterforestilling! Den eneste årsag til, at alle tror sig egnede til at udtale sig om film, er filmens manglende evne til at hævde sig som kunstform, dens mangel på en fast terminologi, dens forfærdende ungdom i forhold til de øvrige kunstarter, dens iøjnefaldende afhængighed af økonomiske realiteter og dens primitive appel til følelseslivet. Alt dette gør, at filmen ofte betragtes som noget foragteligt, det filmiske udtrykkes direkte form betragtes med mistænksomme blikke, og hvem som helst anses derfor kompetent til når som helst at sige hvad som helst i en hvilken som helst sammenhæng, når det drejer sig om film.

Selv har jeg aldrig haft ambitioner som forfatter. Jeg vil ikke skrive romaner, noveller, essays, biografier eller afhandlinger om forskellige emner. Jeg vil ikke engang skrive teaterstykker. Mit ønske er at fortsætte med at skabe film over de stemninger, spændinger, billedrytmer og karakterer, jeg bærer i mig, og som på en eller anden måde er aktuelle for mig. Jeg er filmskaber, ikke forfatter. Filmen er *mit* udtryksmiddel, ikke det skrevne ord. Filmen og dens komplicerede skabelsesproces er min måde at få mine medmennesker i tale på.“

Derefter kom Bergman ind på arbejdet med skuespillerne, og han hævdede, at skuespillerens ansigter er instruktørens vigtigste virkemiddel. Han understregede, at kun i særlige tilfælde må kameraet være aktivt medvirkende i handlingen, ellers bør det være objektivt betragtede. „Det objektivt komponerede og perfekt instruerede og spillede nærbillede er instruktørens stærkeste virkemiddel.“

✱

Bergman angreb i et følgende afsnit af foredraget de myndigheder, der påtvinger filmindustrien urimelige økonomiske vilkår:

„Mange antager, at den kommercialiserede filmindustri mangler moral, eller at dens moral er så entydigt baseret på umoral, at det ikke kan betale sig at anlægge moralske synspunkter på filmene. Vort virke henføres til forretningsmændenes område, men blandt dem betragtes det med den største mistænksomhed,

eftersom pengemændene aner, at filmen nu og da har med noget så upålideligt som kunst at gøre. De statslige og kommunale myndigheder er på det punkt endnu mindre forstående, i det mindste i mit hjemland Sverige. Der rubberer man resolut filmindustrien som noget utilladeligt. Derfor gisper også vort virke under økonomisk uholdbare vilkår og truer med at dø af svindsot.

Tillad mig i denne forbindelse at udtale min dybtfølte foragt for en kulturpolitik, der dikteres af lige dele dumhed, nærighed og kortsynethed. Der findes som bekendt et aktivt virkende idioti, som kan give forbløffende resultater, og det svenske forlystelsesskattedepartement afgiver et af de mest slående eksempler herpå. Der er ingen hjælp at få – ingen hører på os, før det er for sent. Se på England, hvis film døde kunstnerisk, inden hjælpen kom!“

Til belysning af filmkunstnernes etiske problemer nævnte Bergman, at han har opstillet tre moralpunkter, tre bud, hvorefter han arbejder:

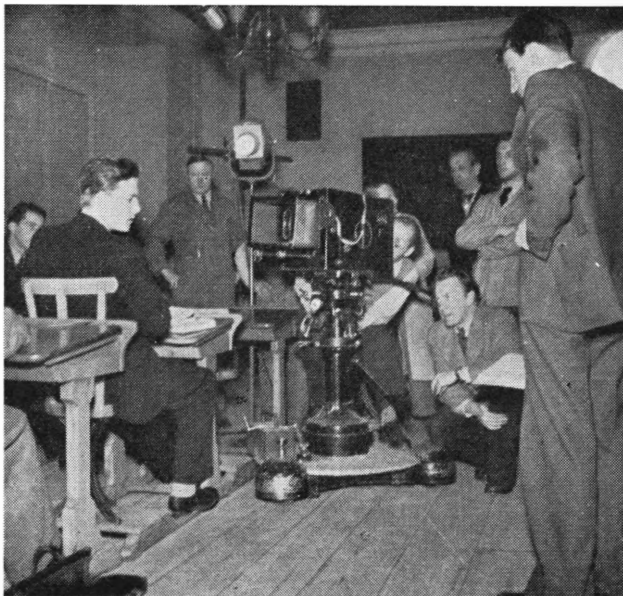
„Det første bud lyder som en uanstændighed, men det er højest moralsk. Det lyder:

Vær altid underholdende. Dette indebærer, at det publikum som ser mine film og på den måde betaler mig, har ret til at fordrø oplevelse, grebthed, glæde, vitalitet. Jeg skylder at yde dem den oplevelse – det er min eneste eksistensberettigelse. Med dette menes *ikke*, at jeg har ret til at prostituere mig, eftersom jeg da straks kommer i strid med mit andet bud, som lyder: Du skal følge din kunstneriske samvittighed.

Dette er et meget besværligt bud, eftersom det selvfølgelig forbyder mig at stjæle, lyve, hore, myrde og forfalske. Det er mig dog tilladt at forfalske, om det er kunstnerisk forsvareligt. Jeg må også godt lyve, hvis løgneren er god. Jeg *bør* myrde mine nærmeste eller mig selv eller hvem som helst, blot det gavner mine film. Jeg må også gerne prostituere mig, hvis det gavner sagen, og jeg må jo stjæle, hvis jeg ikke selv har noget at komme med. Det drejer sig i korthed om at lyde sin kunstneriske samvittighed i alle dimensioner, og den balanceakt fremkalder så stor svimmelhed, at man når som helst kan falde ned og brække halsen, og så siger alle forstandige, moralske mennesker: „Se, der ligger den tyv, den mor-

1944

Fra optagelserne af Bergmans første film, den af Sjöberg iscenesatte „Forfulgt“.



der, den horebuk, den løgner – det var det bedste, der kunne ske!”

For at styrke mig selv og for ikke at falde i alle de grøfter, der findes på min vej, har jeg et tredje godt og fyndigt bud i min katekismus, og det lyder: Hver film er min sidste film.

Man kunne tro, at den regel er en morsomhed eller en afstumpet aforisme eller måske ligefrem en smuk sentens om altings absolutte forfængelighed. Det er ikke tilfældet, ordet bygger på realiteter.

I Sverige afbrød man filmproduktionen i næsten to år. Filmens kunstnere og arbejdere sattes på gaden. Jeg lærte mig dengang en hård læresætning: Nær ingen tillid til aktieselskaber, og stol aldrig på en industri. Ven-skab bliver relationer og samvittighedsfuldt arbejde et kurant forsvar over for finansielle realiteter, og selv den mest forstående producent er underkastet bestyrelsesbeslutninger og aktiemajoritet... Jeg regner nu først og fremmest med én form for loyalitet, og det er loyaliteten mod den film jeg arbejder på. Hvad der kommer bagefter eller ikke kommer bagefter er ligegyldigt, og det vækker hverken ængstelse

eller længsel. Det giver mig tryghed, kunstnerisk tryghed. Den materielle tryghed bliver selvsagt begrænset, men jeg finder den kunstneriske tryghed uendeligt meget vigtigere, og derfor praktiserer jeg princippet, at hver film er min sidste film...

... Jeg ved, at jeg en dag – måske – kommer til at opleve publikums ligegyldighed og min egen alt for intense følelse af lede. Trætheden og tomheden vil falde over mig som en klam, grå sæk, og tomheden vil måske grine mig op i ansigtet. Da gælder det om at lægge instrumentet fra sig og frivilligt forlade skuepladsen. Da gælder det om ikke at vise had og bitterhed, ikke at gruble over, om værket har været til nytte eller sandt under evigheds synsvinkel.

Forstandige og fremsynede mænd i middelalderen plejede at tilbringe natten i deres ligkister for aldrig at glemme hvert øjeblikks umådelige betydning og livets forgængelighed. Uden at praktisere en så drastisk og ubekvem forholdsregel hærder jeg mig mod filmarbejdets tilsyneladende meningsløshed og lunefulde grumhed med den alvorlige overbevisning, at hver film er min sidste film.“



Lars Ekborg, Ingrid Thulin og Max von Sydow i Bergmans sidste film, „Ansiktet“.

Benjamin Christensen

28. 9. 1879 - 1. 4. 1959

Benjamin Christensen, der døde den 1. april 79 år gammel, var ikke glemt. Det Danske Filmmuseum har for ikke så længe siden vist hans debutfilm „Det hemmelighedsfulde X“ (1913) og den af Dreyer iscenesatte „Michael“ (1924), i hvilken Benjamin Christensen spiller hovedrollen, og i „Kosmorama 7“ bragtes et index over hans film.

Den indgående analyse af Benjamin Christensens værker, som endnu ikke er skrevet, håber vi senere at kunne bringe i „Kosmorama“. Den afdøde instruktør fortjener den, han var en pioner, og han skabte en stor film, den berømte „Heksen“.

Hans væsentligste pionerindsats i hine år, da ingen med sikkerhed kunne sige, om filmen ville udvikle sig til en kunstart, var den opfindsomme, velfotograferede, spændende klippe „Det hemmelighedsfulde X“, der ganske vist fortalte en ordinær historie, men gjorde det på en dengang original og landvindende måde. Benjamin Christensen, der også før han begyndte at iscenesætte film havde virket som skuespiller (han var oprindelig sanger), spillede i „Det hemmelighedsfulde X“ hovedrollen som den uberegtiget mistænkte søløjtnant, der i sidste sekund reddes fra at lide forræderens skæbne.

Et par år senere kom instruktørens anden film, „Hævnens Nat“, der ikke var så interessant som hans første. Men i årene efter den første verdenskrig arbejdede han intenst og på ny landvindende med den fremragende „Heksen“ (première 1922), en visualisering af middelalderens overtroiske forestillinger, den første store dokumentarfilm, ikke homogen, men skabt med suggestiv kraft og overvældende fantasi. I artiklen „Nye idéer i filmen“ skrev Dreyer i 1922 med megen respekt om det store forarbejde, Benjamin Christensen gjorde til filmen, og om hans tidligere indsats skrev Dreyer: „Forholdenes udvikling har tydelig nok vist, at det var *ham*, der var i pagt med fremtiden“.

„Heksen“ blev produceret for svensk kapital, og det varede længe, før dens instruktør vendte tilbage til Danmark. For Erich Pommer i Tyskland iscenesatte han „Seine Frau, die unbekannte“ med Willy Fritsch og Lil Dagover, derefter kom han til Hollywood (som han skildrede i novellesamlingen „Hollywood Skæbner“). Hans amerikanske film hedder

„The Devil's Circus“ (Norma Shearer), „Mockery“ (Lon Chaney), „Hawk's Nest“ (Milton Sills), „The Haunted House“ (Chester Conklin), „House of Horror“ (Thelma Todd) og „Seven Footprints to Satan“ (også Thelma Todd) – Benjamin Christensen selv satte dem ikke højt, men der skal nok være sære og interessante effekter i flere af dem, og forhåbentlig er de ikke sporløst forsvundet.

Efter „Seven Footprints to Satan“ fulgte en tiårig pause, så kom instruktøren igen i Danmark, hvor han iscenesatte „Skilsmisens Børn“, „Barnet“, „Gaa med mig hjem“ og „Damen med de lyse Handsker“, bedst var de to første, værst den sidste, der satte et noget pinligt punktum for Benjamin Christensens instruktørkarriere.

Benjamin Christensens evner burde have ført ham ind i en endnu mere imponant karriere, men filmproducenterne er mildest talt ikke altid ideelle mæcener. Imidlertid var – og er – Christensen en af de få internationalt berømte danske filminstruktører, og i hvert fald „Heksen“ er af varig værdi. I sine bedste film eksperimenterede han livligt med formsproget, og han var en af de få danske instruktører, der kunne lægge ægte lidenskab i billeder. Han var ikke en intellektuel, men han var et temperament. Han er den næstmørke i dansk filmhistorie, og ved siden af ham virker de fleste af de moderne danske filminstruktører konforme, upersonlige og fantasiløse.

Læserbrev

Hr. redaktør!

Hermed et forsinket læserbrev. Jeg opdager, at der i Kosmorama nr. 40 står følgende notits:

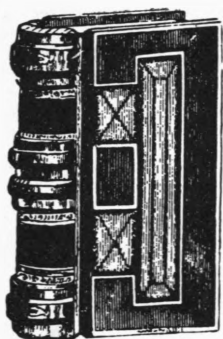
„Charles Laughtons film „Night of the Hunter“, der blev „forbudt“ ved en „prøvecensur“ herhjemme, går for tiden i Sverige. Filmen, der blev omtalt i „Kosmorama 17–18“, er stilistisk interessant, og det må håbes, at beklipninger kan få den gennem censuren.“

Når Kosmorama bringer en sådan notits, må det vel være fordi man på en eller anden led betragter den pågældende film som et kunstværk. Og så tillader man sig at foreslå „beklipninger“! Skal vi ikke også foreslå at skære manden, der står og tisser i øverste venstre hjørne af Breughels „Bondedansen“ ud af billedet, så det for fremtiden kan udstilles uden risiko selv på Århus rådhus?

Børge Høst.

Også vi vil helst se den komplette „Night of the Hunter“ herhjemme. Meningen var blot at frembæve, at vi foretrækker en beklippet dansk version for slet ingen dansk version. Vi præciserer: „... det må håbes, at beklipninger kan få den gennem censuren, forudsat naturligvis at den ikke kan tillades i sin oprindelige skikkelse.“

Red.



Filmtænkning

André Bazin: „Qu'est-ce que le cinéma?“. Les Éditions du Cerf, Paris 1958.

Når man mødte den franske kritiker André Bazin, blev man slået af modsætningen mellem hans svage, syge krop og hans intellektuelle energi. Selv de tilsyneladende ganske ukomplicerede filmindtryk inspirerede Bazin til interessant tænkning. Han registrerede på en anden måde end os andre, han tog aldrig imod automatisk, han tog intet for givet, han måtte bestandigt reflektere. Det er et smukt eksempel på fransk kulturspekt, at han ad denne vej nåede til positionen som Frankrigs mest ansete filmkritiker.

For nogle måneder siden døde Bazin, og „Cahiers du Cinéma“, hvis linie han i så høj grad var med til at præge, kunne ikke blot hylde ham ved hjælp af kollegiale artikler, men også ved hjælp af udtalelser af store instruktører som f. eks. Renoir, Cocteau, Buñuel og Bresson. Der er næppe nogen tvivl om, at Bazin hjalp endog de allerstørste til at forstå elementer hos sig selv, som de kun lige anede eksistensen af.

I serien „7e Art“, som „Kosmorama“ hyppigt har gjort opmærksom på, er udkommet den første af fire samlinger Bazin-artikler. „Qu'est-ce que le cinéma?“ handler om det filmiske sprog, og i de tre andre bind er det hensigten at belyse filmen i relation til de andre kunstarter, filmen og samfundet og den italienske neo-realisme.

Artiklerne i „Qu'est-ce que le cinéma?“ er næsten alle variationer over to temaer: Filmen og virkeligheden, filmen og montagen. Og disse to temaer er for Bazin intimt forbundne: Filmenes virkelighedsgrad, deres realisme, er i høj grad afhængig af montagen, klippingen.

Det er næppe for meget sagt, at virkeligheden var hellig for Bazin, der elskede den videnskabelige film og blev oprørt, når virkeligheden blev forvansket i „dokumentarfilm“ – som f. eks. i den italienske „En svunden Verden“.

Og i følge Bazin havde de gamle montageidealer en tendens til at forvanske virkeligheden – eller i hvert fald nedsette virkelighedspræget, gøre indtrykket abstrakt. Klipping kan undertiden være den facile vej ud. Bazin omtaler en sekvens fra „Where No Vultures Fly“, hvis handling udspilles i Sydafrika. En dreng finder en løveunge, der midlertidigt er blevet forladt af sin moder. Drengen tager ungen op og begiver sig

på vej hjem med den. Løvemoderen opdager det imidlertid og følger drengen – uden at han er klar over det. Alt dette berettes i en konventionel montage: Klip fra løvemoderen til drengen og tilbage igen. Men da drengen kommer til hjemmet, sker der det efter Bazins mening helt forbløffende og helt uforglemmelige, at instruktøren i *det samme fjernbillede* viser os den truede løvemoder, drengen og de ængstelige forældre. Dette billede virker tilbage på den foregående banale montage, som bliver autentisk. Dette billede er langt mere „filmisk“ end en ny montage, der for at skabe spænding klippede fra det ene af dramaets væsener til det andet, ville have været. Det er ligegyldigt, om drengen i virkeligheden i dette fjernbillede løb en risiko (det gjorde han da forhåbentlig ikke), men det er væsentligt for oplevelsen, at filmen i iscenesættelsen „respekterer begivenhedens rumlige enhed“ og ikke klipper i denne scene.

Ofte hører man filminteresserede beklage sig over, at vore dages film ikke som så mange af de berømte stumfilm er baseret på en „livlig“ montage. I bogens mest fremragende essay, „L'évolution du langage cinématographique“, forsvarer Bazin meget subtilt, men også overbevisende, den filmform, der ikke i første række er baseret på montagen, og det samme gør han i den berømte artikel om William Wyler (hvorfra de af engelske kritikere påpegede misforståelser er blevet fjernet). Det er i øvrigt interessant at se Bazins nye notetillægelse til denne artikel, der blev skrevet på et tidspunkt, da flere franske kritikere morede sig med at råbe „Ned med Ford, leve Wyler!“, og som ikke var upåvirket af dette standpunkt. Wyler har senere skuffet i film efter film, og det er smukt af Bazin i noten at indrømme dette og at give udtryk for, at Ford når alt kommer til alt må regnes for en større instruktør.

Bazin skriver i øvrigt om forholdet mellem den fotografiske objektivitet og filmen, om de tidligere filmopfindere, hos hvem efter Bazins opfattelse ideen om filmen var langt tidligere end dens praktiske realiseringsmuligheder, om overblændingens æstetik i de fantastiske film, om *Capras* „Why we fight“-serie (især montagen), om *Painlevé*, om „Paris 1900“, om opdagelsesrejse-filmene, om Stalin-myten i de stalinistiske lovsange, om „Diktatoren“ (ikke så godt), om Chaplin-myten (udmærket), om Hulot før „Min Onkel“ (ypperligt), om klippingen hos *Lamoris* og om meget andet.

André Bazins intellektuelt spændte, skarpsindigt analytiske – nu og da overdrevent subtiliserende – stil har jeg ikke kunnet give et indtryk af, og man kan ikke referere ham uden at forgrove ham utilladeligt – hans nuancer og hans bitanker er mindst lige så vigtige som hans hovedtanker. Men at han besad den etiske og i forholdet til kunsten ydmyge holdning, der er så væsentlig i kritik, er vist med den selvkorrigerende Wyler-note.

Bazin var en af de betydeligste talefilm-teoretikere, og efter hans død er det sværere for den filminteresserede at finde frem til sit eget standpunkt.

Erik Ulrichsen.

Men størst er Fellini! (?)

Martin Schlappner: „Von Rossellini zu Fellini“. Origo Verlag, Zürich. 1958.

Svejtseren Martin Schlappners bog er en grundig, kritisk og velfunderet oversigt over den italienske neo-

realismes udvikling på knapt 300 sider. Titlen „Von Rossellini zu Fellini“ er lidt misvisende, idet Schlappner starter med den italienske stumfilm og den tidlige realisme. Men naturligvis er bogens hovedvægt lagt på tiden efter „Rom, åben by“ og „La terra trema“. Bogen er behageligt koncentreret om de virkelig betydningsfulde skikkelser inden for den neorealistiske bevægelse. Martin Schlappner lægger et indgående kendskab til sit stof for dagen, og hans analyser af efterkrigstidens vigtigste italienske film er fængslende læsning.

Bogens historiske afsnit bringer ikke meget nyt for dagen. Den første „neorealisme“ finder Schlappner, som andre før ham, i *Nino Martoglios* „Sperduti nel buio“, en skildring af livet i Napoli. Schlappner tidsfæster denne film til 1916, men den kom vist nok allerede i 1914. I lignende realistisk prægede film ser Schlappner en reaktion mod den romantiske „D'Annunzianisme“, som filmmuseets publikum har haft lejlighed til at stifte bekendtskab med under den italienske filmuge sidste sommer i film som „Ma l'amor mio non muore“ og „Il romanzo di un giovane povero“.

Det er som sagt Schlappners analyser af italienske efterkrigsfilm, der gør hans bog virkelig interessant. Særlig opmærksomhed ofrer han (foruden naturligvis *Rossellini* og *Fellini*) de *Sica*, *Visconti*, de *Santis*, *Lattuada* og *Germi*. Særligt glæder omtalen af *Viscontis* film, her mærker man rigtigt Schlappners fornemmelse for sit stof.

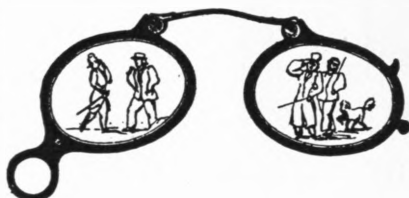
Schlappner betragter ikke neorealismen som en afsluttet epoke i italiensk film. Som han skriver, begyndte man allerede i 1947 at tale om neorealismens krise. *Blasettis* „Un giorno nella vita“ var lidt for effektivt fotograferet til at virke umiddelbar. Senere var *Comencinis* „Proibito rubare“ og „Persiane chiuse“ lidt for følelsesfulde. *Lattuadas* „Il bandito“ havde en lidt for stærk hang til det romantiske, og de *Santis* „Caccia tragica“ var ikke langt fra at være en regulær knaldfilm. Men, påstår Schlappner, det der så ud som romantisering og melodramatisering var i virkeligheden begyndelsen til italiensk films nye æstetik. Neorealismen var på vej ind i sit andet stadium, som foreløbig har nået sin kulmination i *Federico Fellinis* film, i hvilke retningen har nået sin modning, har set sin dybeste retfærdiggørelse. Kunst er „die Bemühung um die Welt und ihr Verhältnis zu Gott“.

Zavattinis „Amore in città“ (og i øvrigt også hans „Siamo donne“) er efter Schlappners mening demonstrationer af en tesis. Instruktorerne af de enkelte episoder (*Antonioni*, *Maselli*, *Fellini*, *Lattuada*, *Lizzani* og *Risi*) tilhører alle med undtagelse af *Lattuada* en ny generation, som nok føler sig som elever af „den første neorealisme“, vedkender sig dennes fænomenologi, men ønsker at indtage en mere analytisk holdning til stoffet. Disse unge folk er, så forskellige deres livsanskuelse er, enige om en ting: at „Amore in città“s objektive naturalisme ikke var begyndelsen til noget nyt, men var en slags afsked med noget overstået. Bogens altoverskyggende helt, *Fellini*, siger om sine angribere, den „strenge“ neorealismes forkæmpere, der vil gøre denne kunstretning udelukkende socialt bestemt, at de indskrænker sandheden. „Thi mennesket er ikke bare et socialt væsen, men også en Guds skabning. Og man kunne sige, at der i mine film ikke er tale om en social realisme, men om en personlighedens realisme...“

Man tager sig til hovedet over forfatterens næse-

gruse beundring for *Fellinis* religiøse kunststykker, og også på andre punkter er man uenig med ham. Dette forhindrer imidlertid ikke, at „Von Rossellini zu Fellini“ er en fortrinlig vejviser gennem den italienske neorealisme. Blandt bogens irritationsmomenter er et, man ikke kan lægge forfatteren til last: alt, alt for mange af de behandlede film har ikke været vist i danske biografer.

Birger Jørgensen.



Vor tids komiker

Mon Oncle (Min Onkel). Prod.: Gray-Film – Specta Films – Alter Films (Paris). – *Le Film del Centauro* (Rom) 1957. Instr. og manus.: Jacques Tati. Foto: Jean Bourgoïn. Musik: Norbert Glanzberg, Alains Romans, Franck Barcellini. Dekor.: Henri Schmitt. Medv.: Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Becourt, Lucien Fregis.

Handlingen? De kender den forhåbentlig på indøvende tidspunkt, og meget er der ikke at sige om den. Den er så enkel som „Cykeltven“s og har lige så lidt at gøre med en intrige. Der sker stort set kun det, at en herre bliver ansat på en fabrik, hvorfra han bliver fjernet igen, fordi han er noget distræt. Så bliver han sendt ud på landet som handelsrejsende. Det var den film.

Sker og sker. I en lidt anden betydning af ordet *sker* sker der uendeligt meget i „Min Onkel“. I billedet efter billedet finder vi tilsyneladende små hændelser, der fortæller ikke så lidt om, hvordan vor fagre nye verden vil blive desinficeret for aflappet, uforceret glæde ved tilværelsen, hvis vi ikke passer morderlig godt på.

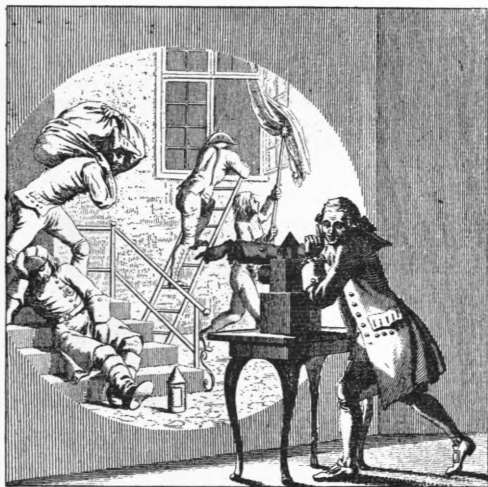
Den fagre nye verden er symboliseret ved et hus, der vel er forud for sin tid, men ikke så meget, som nogle vil troste sig med at tro. Smukt er huset ikke; dets eksistensberettigelse skulle være, at det var praktisk. Det pinlige er, at det er det heller ikke, men at ejerne er overbevist om, at det i høj grad er det. Og de lader sig ikke belære af erfaringen. Der er åbenbart tale om en uudryddelig overtro, overtroen på mekanikken. Huset er uventligt, det er afspærret fra omverdenen. Ikke noget med at gå ud og ind her som det passer en. Maden tilberedes på maskine, og tallerkenerne (der må formodes at være af plastic) renses af et apparat, der giver tandlægeassociationer. Kunsten er ikke negligeret, for man følger vel med her i huset, men kun den garanteret antiseptiske slags kan få indpas, og møblerne er så stilrene, at det er besværligt at bruge dem. Bøger ser man ikke noget til, for man kan holde sig kulturelt underrettet ved hjælp af fjernsynet. Samtale volder gang på gang uoverstigelige vanskeligheder, for de mange „praktiske“ apparater leverer næsten hele tiden støj af forskellig art, og man må kon-

centrere sig gevaldigt for at finde ud af, hvor de stammer fra.

I dette hus nærer en top-industrimand og hans kone (pæne mennesker som De og jeg, understreger filmen frækt) den illusion, at de lever. I huset bor yderligere ægteparrets lille søn og en hund. Sønnen benytter enhver lejlighed til at farte omkring med sin onkel, den i indledningen nævnte herre, eller med en bande pud-sigt uartige kammerater, og hunden elsker at strejfe rundt sammen med nogle gadehunde, der egentlig slet ikke er af samme sociale standard. Sønnen og hunden elsker den gamle fagre verden, og denne verden er i „Min Onkel“ næsten identisk med tilværelsen selv, selve det anarkistiske, poetiske liv.

Læg mærke til filmens titel. Det er sønnen, der taler. Jacques Tati har ønsket at fremhæve, at filmen er set med barneøjne, at han elsker barnets friske syn, og at han selv er et stort barn. Drengen i „Min Onkel“ gennemskuer den modernistiske verden – som drengen i „Kejserens nye Klæder“ gennemskuer forlorenheden.

LATERNA MAGICA III



Clemens har denne gang ændret stikkets komposition i betydelig grad. Ved en ny placering af bordet og apparatet opnås for første gang en rumlig fornemmelse af den stue, magikeren står i, og mens denne i de to tidligere stik stod med ryggen til publikum, har han denne gang vendt sig om. En kunstnerisk virkning er endelig opnået ved i afskæringen af stikket at undlade at bringe hele magikerens runde billede. Dette billede viser os en vægter, der ligger og sover på trappen til et hus, mens en tyv lister ned ad trappen med en stor pakke på nakken. I baggrunden kryber en anden tyv op ad en stige til et åbent vindue, mens en tredje med vægterens morgenstjerne løfter gardinet op. Stikket er signeret: „Af Jonas, som udbeder sig en stol næste gang“. Hvad han får at sidde på næste gang, skal ikke røbes her. Stikket skal opfattes som en satire over retssikkerhedens slette tilstande i tiden omkring 1787 (M. E.).

Hvad har den fagre gamle verden da at byde på? Frihed, poesi, charme, kærlighed. Den kan også være absurd – som f. eks. det skrupskørt indrettede gamle hus, onkelen så vidunderligt morsomt bestiger og bor i – men absurditeten er af en anden art end modernitetens. Den er *relaxed*, den går ikke på nerverne, den er i pagt med tilværelsens egen tilfældighed, medens modernismen krampagtigt forsøger at reducere tilfældighederne og dræved blot opnår at reducere livet. Vi føler os særlig levende ved det tilfældige, det uberegnelige, som bl. a. humaskinerne forsøger at fjerne. Det er filmens paradoks, at det ikke lykkes dem at opheve tilfældighederne, at altting bestandigt går galt, hvorfor vi ler. Men de moderne personer ler ikke, de bliver stødt, irriterede. De har mistet enden til at forstå livsposien. Modsat drengen, der ler højt, og onkelen, der sympatiserer med ham.

Det er i god overensstemmelse hermed, at onkelen ikke gør oprør. Han protesterer ikke, da han skal anbringes på fabrikken, og han protesterer heller ikke, da han bliver sendt til provinsen. Han har bevaret enden til at opfatte verden som et eventyr og anser ikke livet for en karriere-plan, så hvorfor skulle han kæmpe mod at blive revet fra milieu til milieu? Han er bestemt ikke ægtemandstypen, han er vel også seksuelt en *outsider*, så hvorfor skulle han modsætte sig at blive forflyttet? Tati skildrer i høj grad sig selv. Han kan derfor ikke hævdes at ville bilde alle ind, at de kan opnå den usædvanlig store grad af frihed, Hulot nyder godt af – han siger blot: I må bevare så megen frihed og charme som muligt, I må ikke gøre hele verden til en automat.

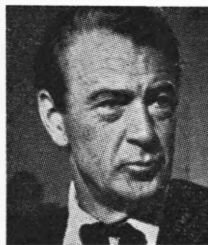
Det er blevet hævdet, at filmen er kold. Men for det første er der stærk følelse for den gamle verdens bybillede i „Min Onkel“. Det kan være rigtigt nok, at filmen ikke skildrer relationerne mellem menneskene med megen varme. Indvendingen kan dog i hvert fald ikke ramme skildringen af beboerne i det modernistiske hjem, for her er det jo netop Tatis hensigt at vise, at modernismen er en frigidaire, at der består en vekselvirkning mellem de kolde ydre former og menneskenes indre kulde. Men man kan indvende mod filmen, at heller ikke de varme relationer – først og fremmest relationerne mellem onkelen og nevøen – er rigtig varme. Bevares, deres tavse og intelligente sympati for hinanden er charmerende, men er den varm? Tati kan måske hævdes at svigte i denne skildring, hvis man støtter de højeste krav, men til gengæld må det pointeres, at der er filosofisk varme i filmen, en oprigtig omsorg for menneskeheden. I Ingmar Bergmans særdeles interessante „Det sjunde inseget“ er der varme i skildringen af flere af personerne, men til gengæld fattes følelsen af, at menneskeheden fremtid ligger digteren stærkt på sinde – altså det omvendte. I de stort tænkte film kan imidlertid følelsen for menneskeheden være nok så vigtig som følelsen for det enkelte menneske.

Om den komiske stil i „Min Onkel“ ville det være let at skrive side op og side ned, men her må vi nøjes med at sige, at den er original i sin blanding af det neorealistiske og det udpekuleret absurde, det befriende og det ikke-befriende, det satirisk pessimistiske og det muntert eventyrlige, det banale og det poetiske, det intellektuelle og det barnlige. I langt højere grad end Chaplin lærer Tati os at se; han er vor tids komiker *par excellence*.

Erik Ulrichsen.

KOSMORAMAS *blå* BOG

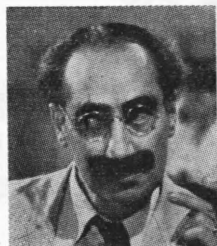
KANE, WILL, amer. sherif, f. omk. 1830, tjenstgørende i præriebyen Hadleyville indtil 1870, det år, da han opgiver sit embede efter sit giftermål med den blonde Amy K. I K.s stilling som lovens håndhæver og beskytter i et lille sårbart pionersamfund stilles der de største krav både til hans moralske (og juridiske) dømmekraft og til hans fysiske mod og handlekraft. W. K. opfylder til fulde disse krav, dog mere pr. instinkt og erfaring end pr. refleksion. I virkeligheden er han en ganske „ufilosofisk“ mennesketype, en nybygger blandt nybyggere, for hvem ret og rimelighed er enkle ukomplicerede størrelser, hvis indhold han og alle andre retskafne mennesker er enige om, og som man må holde i kurs, da de er selve fundamentet for det sociale sammenhold.



Det er derfor en simpel og ganske uheroisk pligtgering, når W. K. omk. 1865 tager kampen op med banditten Frank Millers terrorister og bringer hele banden bag lås og slå, og det er på samme moralske grundlag, han fem år efter, i 1870, beslutter sig til at udsætte sin og Amys afrejse fra Hadleyville for endnu en gang at tage kampen op mod Miller-banden. Ganske vist har situationen nu

fået et nyt eftertryk i forhold til for fem år siden, eftersom det nu er ham, W. K. personlig, det hævn-tørstige røvgang er ude efter. Det ville kun være naturligt og rimeligt, om sheriffen fulgte sine bysbørns råd og sin kones krav og valgte flugten ud af den forestående helt ulige kamp. Men han bliver – og det til trods for at hans rundgang blandt den lille bys øvrige hankøn for at skaffe sig hjælpere viser sig at være forgæves. Hvorfor denne absurde halsstarrighed, som kun synes at kunne ende med døden? Selvfølgelig spiller den dumme mandfolkestolthed en vis rolle, men egenskaben er jo uden dyb og ægte menneskelig kvalitet og ville, hvis den var fremherskende i W. K., tyde på en psykisk uansvarlighed og umodenhed, som ikke stemmer med hans øvrige handlinger. Hvem ville vel kunne tage en voksen mand alvorligt, der spiller helt for sig selv alene? Det er andre og lodligere kræfter end det drengede heltemod, der ytrer sig gennem W. K., nemlig den indgroede indiskutable forpligtelse over for det bedste i det bestående sociale mønster og den umiddelbare tro på det lovstyrede menneskelige fællesskabs mulighed og nødvendighed. I sin desperate ensomhed er W. K. ikke blot et ansvarsbevidst individ, der handler moralsk, han er også bærer af et etisk princip med tunge politiske implikationer. Han er mindre reflekteret, men samtidig mere handlelydig end Gill Carter, men han er af samme slag – et stykke western-myte der er gået idé i. (Gary Cooper i Fred Zinnemanns „Sheriffen“ 1952).

KORNBLOW, RONALD, f. omk. 1900, amerikansk talende hoteldirektør af usikker (kosmisk?) herkomst, fra 1946 direktør for det store „Hotel Casablanca“ i Casablanca. R. K. dumper ind i denne eksotiske kosmopolitiske topstilling ved et tilfælde (som et uvidende instrument i en dubøs nazistisk smugleraffære), men han er ikke sen til at udnytte sin nye magtposition til en hensynsløs og suveræn udfoldelse af visse fundamentale karakteregenskaber, som går på tværs af for ikke at sige direkte imod hvad der i almindelighed betragtes som den menneskelige omgangs naturloven. Der er nu for det første hans ydre fremtoning. Hvilken anden topleder tør vel vise sig på alle tider og steder uden for maskeradesæsonen med malet overskæg og kæmpecigar og bevæge sig i en konstant knæbøjet gangart, der antyder et slægtskab med og tilbagefald til en eller anden palæozoisk dyreart? Til R. K.s talent for den ydre uafhængighed svarer en indre frihed af på det nærmeste anarkistisk karakter. Friheden tager sig først og fremmest udtryk i en uforskammet verbal og/jeller motorisk aggressivitet over for omgivelserne i almindelighed. Med sin uhæmmede fabulerende asociale fantasi fornærmer R. K. uden at blinke i ord og gerning ven og fjende, myndigheder og underordnede, kunder og forretningsforbindelser mellem hinanden, uden tanke for konsekvenserne, men samtidig med en forbløffende evne til gennem nye uventede associationer og tankeforbindelser at vikle sig ud af de kritiske situationer, hans frækhed skaber. Til dette alment revolutionære i R. K.s moralske konstitution svarer en pågæenhed over for hun-kønnet så direkte, at den ifølge almindelige normer kun kan kaldes uartig for ikke at bruge ordet obscen. Ganske vist er hans kurtmageri ikke uden ridderlige detaljer og forsonende charme, men om hans egentlige hensigter med de skønne damer behøver man ikke at være i tvivl. Man mærke sig blot de lystne antydninger i hans ublufærdige blik. Men har R. K. således etableret sit eget lille universelle eneherredømme til fryd og gammen for sig selv på omgivelsernes bekostning, så er der dog et element i dette autokratiske mønster, som han ikke behersker til fulde, nemlig sig selv. Da han som ovenfor nævnt på intet tidspunkt gør sig klart, hvad det, han gør og siger, kan føre med sig for ham selv og andre, er han i virkeligheden et alt for let offer for træske rænkespil som dem den dejlige forførende og beregnende tyske spion Beatrice bruger ham i. Uden at forstå de advarsler, der når til ham fra hans to i dette stykke uengagerede og derfor mere klarsynede *hands*, den stumme harpespillende Rusty og den italiensktalende klaverspiller Cobaccio, og blind og ellevevild af



lidenskabelig forventning slæber han gladelig rundt med det halve inventar fra etage til etage i kæmpehotellet for at holde sig i nærheden af forventningernes søde genstand og dermed deres snarlige opfyldelse. At han slipper ud af denne som af andre kniber med livet i behold skyldes alene, at lykken er ham så langt bedre end forstanden. Men det hører med til R. K.s fulde psykiske portræt, at han er absolut utilnærmelig for erfaringens belæring. Han vil reagere på nøjagtig samme charmerende hovedløse måde næste gang han lokkes af en sirenes sang og næste igen. Men R. K. vil være lykkelig ved det – ud over al forstand. Som vi. (*Groucho Marx i Archie Mayors „En nat i Casablanca“ 1946*).

KRAMPS, WILLIAM, eng. slagtermorder, f. omk. 1875, omk. 1900 bosat i London, hvor han møder sin skæbne i et tosset kriminaldrama med botanikeren Irwin Molyneux alias kriminalforfatterpseudonymet Felix Chapel og dennes hustru, Margaret Molyneux som hovedpersoner. Af psykiske anlæg er W. K. en lidenskabelig poetisk fantast, der handler efter sine stærke følelsers logik hellere end efter forstandens. Hans

usædvanlige selvvalgte „håndtering“ er en direkte følge af dette grundtræk i hans karakter: Han holder så meget af dyr (og så lidt af mennesker) at han med den sande fanatikers stædighed og konsekvens har sat sig for at rydde alle de professionelle dyremordere, slagterne, af vejen. Takket være denne i grunden ædle, men jo noget ulovlige praksis er han på konstant flugt for Scotland Yards udsendinge, men han ved at tage sine forholdsregler mod denne infame trusel mod hans idealistiske virksomhed: Han medbringer sin cykel overalt – udendørs som indendørs, så at han altid er sikker på at kunne iværksætte en hurtig flugt. Der er naturligvis noget infantilt afstumpet ved W. K.s private legalisering af mordet som en rimelig menneskelig omgangsform. Den beforder et almindeligt indtryk af en umodenhed af psykopatisk tilsnit, som yderligere bekræftes af den smægtende sværmeriskhed, som slagtermorderen lægger for dagen over for kvindeskønnet. Sværmeriet trives til daglig i ham som en luftig længsel efter at komme til at elske et fantasivæsen med det yndige navn Daisy, men det kan, når lejlighed byder sig (som ved mødet med den smukke modne Madame Molyneux) slå over i den fuldkomne betingelsesløse underkastelse. I denne situation viger W. K. naturligvis heller ikke tilbage for handlinger af den subtileste absurditet, som da han skaffer den tilbedte blomster ved at plukke dem enkeltvis og med vold fra nattevandrende gentlemens knaphuller. Det går udmærket. Han praktiserer sin raffineret-primitive livsanskuelse stædigt som et barn og med en paradoksal og depraveret blanding af kynisk råhed og etisk forfinelse, der får sin mest tilspidsede formulering i dette dybe spørgsmål rettet til et af hans ofre før aflivningen: „Hvor kan De vide, hvad der er værst, at myrde eller at blive myrdet?“ (*Jean-Louis Barrault i Carnés „Et tosset drama“*, 1937).



Fra Filmmuseets plakatsamling



En af de danske plakater for afdøde Benjamin Christensens „Hævnens Nat“ (1916).

Tilføjelser til Filmindex XXXIX:

Svend Aage Lorentz

- „Jeg en gård mig bygge vil“. 1955. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Jens Juul Sørensen. Musik: Børge Roger-Henrichsen. Prod.: Minerva for F. D. B. og Andelsbanken. 45 min.
 „Når katastrofen rammer“. 1957. I og manus.: Svend Aage Lorentz. Foto: Frank Paulsen. Musik: Børge Roger-Henrichsen. Speaker: Poul Overgaard-Nielsen. Prod.: Svend Aage Lorentz for Dansk Røde Kors. 4 min.

Theodor Christensen

- „De 5 år“. 1955. I: Theodor Christensen, Søren Melson, Per Holst, Børge Høst, Sten Jørgensen, Helge Robbert. Tilrettelæggelse: Mogens Skot-Hansen. Foto: diverse. Musik: Sv. E. Tarp. Historisk medarb.: Dr. phil. Jørgen Hæstrup. Speakere: Mogens Wieth, Gunnar Hansen og Bendix Madsen. Prod.: Dansk Film Co. Prem.: 4.4. 1955 i Palladium.
 „Træk vejret“. 1958. Filmen er produceret af Laterna Film for D. K.

Søren Melson

- „De 5 år“. (Perioden 1940–41.) 1955. Se Theodor Christensen.
 „Der ligger en gård“. 1956. I: Søren Melson. Manus.: Hans Mølbjerg. Foto: Kent Hansen. Tegnefilm: Arne Olsen og Chris. Musik: Sv. E. Tarp. Kommentar: Theodor Christensen. Speaker: Kai Holm. Prod.: Gunnar Wangel/Laterna Film for Danmarks Sparekasseforening. 21 min.
 „Introducing Denmark“. 1956. I: Søren Melson. Manus.: Johannes Smith. Foto: Henning Christiansen. Musik: Sv. E. Tarp. Prod.: Nordisk Film Jun. for NATO. 20 min.

Filmindex XLI

AF MARGUERITE ENGBERG

FY OG BI

Indexet omfatter *Carl Schenstrøm* og *Harald Madsen* i
FY og Bi-film. Det fortsættes og afsluttes i næ-
ste nummer.

- Film, flirt og forlovelse.* 1921. I: Lau Lauritzen.
Medv.: Olga Svendsen, Oscar Stribolt, Gorm
Schmidt og Ingeborg Bruhn-Bethelsen. Prod.:
Palladium. Prem.: 17.10. 1921.
- Sol, sommer og studier.* 1922. I: Lau Lauritzen.
Medv.: Oscar Stribolt, Ruth Heimann, Petrine
Sonne og Hans Egede Budtz. Prod.: Palladium.
Prem.: 12.1. 1922.
- Landligger-idyl vandgang.* 1922. I: Lau Lauritzen.
Medv.: Hugo Bruun, Ruth Heimann, Gerda
Madsen, Hans Egede Budtz og Marie Schmidt.
Prod.: Palladium. Prem.: 27.3. 1922.
- Han, hun og Hamlet.* 1922. I: Lau Lauritzen. Manus.
A. V. Olsen. Medv.: Olga Svendsen, Lissen Ben-
dix, Oscar Stribolt, Jørgen Lund og Lauritz Ol-
sen. Prod.: Palladium. Prem.: 16.9. 1922.
- Mellem muntre musikanter.* 1922. I: Lau Lauritzen.
Medv.: Lauritz Olsen, Oscar Stribolt, Gorm
Schmidt, Harry Komdrup og Gerda Madsen.
Prod.: Palladium. Prem.: 20.11. 1922.
- Blandt byens børn.* 1923. I: Lau Lauritzen. Manus.:
A. V. Olsen. Foto: Hugo Fischer og Carlo
Bentsen. Medv.: Philip Bech, William Bewer og
Gorm Schmidt. Prod.: Palladium. Prem.: 15.1.
1923.
- Kan kærlighed kureres?* 1923. I: Lau Lauritzen.
Medv.: Jørgen Lund, Kiss Andersen, Elga Bas-
søe og Gorm Schmidt. Prod.: Palladium. Prem.:
5.3. 1923.
- Dårskab, dyd og driverter.* 1923. I: Lau Lauritzen.
Foto: Carlo Bentsen og Hugo Fischer. Medv.:
Gorm Schmidt, Stina Berg, Victor Montell,
Svend Melsing og Grete Ruzt-Nissen. Prod.:
Palladium. Prem.: 24.9. 1923. (Eftersynkroni-
seret i 1934 af Holger-Madsen).
- Vore venners vinter.* 1923. I: Lau Lauritzen. Foto:
Carlo Bentsen og Hugo Fischer. Medv.: Rasmus
Christiansen, Gorm Schmidt og Bertel Krause.
Prod.: Palladium. Prem.: 19.11. 1923.
- Professor Petersens plejebørn.* 1924. I: Lau Lauritzen.
Foto: Hugo Fischer og Carlo Bentsen. Medv.:
Maria Garland, Lili Lani og Oscar Stribolt.
Prod.: Palladium. Prem.: 14.1. 1924.
- Lille Lise Leipådt.* 1924. I: Lau Lauritzen. Medv.:
Grete Ruzt-Nissen, Gorm Schmidt, Stina Berg,
Oscar Stribolt og Charles Wilken. Prod.: Palla-
dium. Prem.: 10.3. 1924.
- Raske Riviera rejssende.* 1924. I: Lau Lauritzen.
Medv.: Agnes Petersen, Philip Bech, Stina Berg
og Svend Melsing. Prod.: Palladium. Prem.:
6.10. 1924.
- Ole Opfinders offer.* 1924. I: Lau Lauritzen. Manus.:
Efter Palle Rosenkrantz' „Den røde Hane“.
Medv.: William Bewer, Einar Juhl, Sigurd Lang-
berg, Stina Berg, Agnes Petersen og Jutta Lund.
Prod.: Palladium. Prem.: 1.12. 1924 (Eftersyn-
kroniseret i 1934 af Holger-Madsen).
- Takt, tone og topper.* 1925. I: Lau Lauritzen. Manus.:
Svend Rindom og Paul Sarauw. Medv.: Jessie

- Rindom, Karen Winther, Oscar Stribolt, Charles
Wilken og Einar Hansson. Prod.: Palladium.
Prem.: 23.2. 1925.
- Polis Paulus' Påskasmål.* („Spiritsmuglerne“). 1925.
I: Gustaf Molander. Foto: Axel Lindblom.
Medv.: Lili Lani, Eric Barclay, Gucken Ceder-
berg, Stina Berg og Axel Hultman. Prod.: Mi-
nerva for Svensk Filmindustri. Prem.: 28.9. 1925.
- Grønkøbings glade gavtyve.* 1925. I: Lau Lauritzen.
Manus.: A. V. Olsen. Medv.: Else Skouboe,
Petrine Sonne, Eyvind Johan-Svendsen, Lauritz
Olsen og Henrik Malberg. Prod.: Palladium.
Prem.: 23.11. 1925.
- Dødsboksere.* 1926. I: Lau Lauritzen. Manus.: A. V.
Olsen. Medv.: Lili Lani, Lauritz Olsen, Jørgen
Lund, Christian Schrøder. Prod.: Palladium.
Prem.: 9.1. 1926.
- Ulvejægerne.* 1926. I: Lau Lauritzen. Medv.: Wil-
liam Bewer, Christian Schrøder, Sho Erlind,
Charles Wilken og Viggo Lindstrøm. Prod.: Pal-
ladium. Prem.: 6.3. 1926.
- Ebberød Bank.* („Ebberød Bank“). 1926. I: Sigurd
Wallén. Manus.: Ragnar Hyltén-Cavallius efter
Axel Breidahl og Axel Frisches teaterstykke.
Foto: Axel Lindblom. Medv.: Stina Berg, Bengt
Djurberg, Carina May, Jenny Tschernichin-Lar-
son og Kurt Welin. Prod.: Minerva for Svensk
Filmindustri. Uppremiere: 20.9. 1926. Dansk pre-
mière: 15.8. 1927.



- Don Quixote.* 1926. I: Lau Lauritzen. Manus.: Efter
Cervantes roman. Foto: Carlo Bentsen, Hugo
Fischer og Julius Jaenson. Medv.: Carmen Vil-
la, Agis Winding, Torben Meyer, Oscar Stribolt,
Svend Melsing. Prod.: Palladium. Verdenspre-
mière: ca. 26.11. 1926. Danmarkspremière:
30.11. 1926.
- Die Swigersöhne.* („Svigersønnerne“). 1926. I: Hans
Steinhoff. Manus.: Ida Jenbach. Medv.: Agnes
Petersen, Wilhelm Diegelmann, Marietta Mülner
og Gorm Schmidt. Prod.: Palladium og Hugo
Engel Film, Wien. Prem.: 7.3. 1927.
- Vagabunden im Prater.* („Vagabunder i Wien“).
1926. I: Hans Otto. Medv.: Hans Melsen, Lili
Lani, Benno Smytt. Prod.: Hugo Engel Film,
Wien. Prem.: 20.12. 1926.
- Lykkebulet.* 1926. I og manus.: Urban Gad. Medv.:
Mathilde Nielsen, Lili Lani, Arne Weel, Petrine
Sonne, Oscar Stribolt, Egill Røstrup og Peter
Nielsen. Prod.: Palladium. Prem.: 1.1. 1927.
- Kongen af Pelikanen.* 1927. I og manus.: Valdemar
Andersen. Foto: Carlo Bentsen og Valdemar
Christensen. Medv.: Elisabeth Frederiksen, Gorm
Schmidt, William Bewer og Lauritz Olsen.
Prod.: Palladium. Prem.: 17.8. 1927.

