

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG MAJ 1959

45



Forsidebilledet: *James MacArthur* som sønnen og *James Daly* som faderen i "The Young Stranger", der er sikret for Danmark, men som endnu ikke har fået en dansk titel. Filmen blev omtalt i artiklen om instruktøren, *John Frankenheimer*, i nr. 42. Billedet kan også ses som en illustration til artiklen i dette nummer om ungdomsfilmene.

Bodilfesten	194
Nye billeder	195
Debat	
af <i>Werner Pedersen</i>	196
På jagt efter den flygtende ungdom	
af <i>Werner Thierry</i>	198
Da "Fotorama" begyndte for 50 år siden	
af <i>Marguerite Engberg</i>	203
Det gælder filmens liv	
af <i>Erik Ulrichsen</i>	207
Læserbrev	211
Hvorfor havde Mike så travlt?	
(<i>Cohn</i> : "The Nine Lives of Mike Todd")	
af <i>Poul Malmkjær</i>	212
Filmanmeldelse:	
"Ærens Vej"	
af <i>Erik Ulrichsen</i>	213
Kosmorama's blå bog	
af <i>Werner Pedersen</i>	214
Fra Filmmuseets plakatsamling	215
Filmindex XLI b (Fy og Bi)	216

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

Bodilfesten

Den årlige Bodilfest har efterhånden fået en reklameværdi, som slet ikke står i et rimeligt forhold til de valg, der bliver truffet, og de film, der bliver forevist.

Ganske vist finder vi det rimeligt, at *Johan Jacobsens* „En Fremmed banker på“ (manuskript: *Finn Methling*) trods dialogsvaghederne fik prämien for den bedste danske film. Det vanskelige formelle problem (næsten hele vejen er kun to personer med i billederne) er løst tilfredsstillende, og den tydelige *Dreyer*-påvirkning kan ikke kaldes imitation (i slutningsbilledet er den gyselig). Vi finder også, at præmierne til *Birgitte Federspiel* og *Preben Lerdorff Rye* for deres indsatser i denne film er berettigede.

✱

Men vi finder det skrupforkert jugeret, når prisen for den bedste amerikanske film gives til *Stanley Kramers* „Lænken“, der så tydeligt blev hudflettet for nylig af *Gavin Lambert* i „Film Quarterly“. I slutningsbilledet i „En Fremmed banker på“ er der tale om grov symbolik; i „Lænken“ er der tale om en sådan hele vejen. Det ville både have været dristigere og mere filmkyndigt at præmiere *Stanley Kubricks* voldsomme protestfilm „Ærens Vej“.

Mere diskutabelt, men også efter vor mening forkert, var valget af *Ingmar Bergmans* „Ved Vejs Ende“ til den bedste ikke-danske og ikke-amerikanske film. „Ved Vejs Ende“ er en ganske interessant film, der søger efter poesien, men ikke finder den i samme grad som *Jacques Tati* i den spillevende, originale og centralt satiriserende „Min Onkel“.

✱

Bodilfesten må imidlertid ikke mindst kritiseres for, at den tvang en til at se *George Cukors* kluntede „Les Girls“, i hvilken ganske vist *Kay Kendall* har nogle morsomme scener, men som ellers gør det meget tydeligt, at *Cukor* ikke er en musical-instruktør. Milieuskildringen er forloren, og billederne glider ikke over lærredet med den lethed, der må kræves i en sådan blanding af musical og lystspil. Ved at vælge denne film har filmjournalisterne gjort sig til talsmænd for den dårlige smag, det er deres opgave at bekæmpe.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

John Sturges skal for „M. G. M.“ iscenesætte „Never So Few“ efter Tom Chamales' roman om bygningen af Burma Road under 2. verdenskrig. Frank Sinatra (med skæg), Gina Lollobrigida og Sammy Davis jun. får hovedrollerne.

Edmund Grainger er producer og Vincente Minnelli instruktør på „Home From the Hills“, ligeledes en „M. G. M.“-film, med Robert Mitchum og Eleanor Parker i de store roller.

„Columbia“ har købt rettighederne til Lesley Storms skuespil „Roar Like a Dove“, der herhjemme blev opført på Folketeatret under titlen „Duens Knurren“, og komedien skal filmes i Skotland med Doris Day i hovedrollen. Richard Quine skal iscenesætte efter Norman Katkows manuskript.

Otto Preminger skal i løbet af sommeren begynde på iscenesættelsen af „Bunny Lake Is Missing“. Manuskript er udarbejdet af Charles Beaumont efter Evelyn Pipers roman af samme navn.

Stanley Donen opholder sig i Paris som producer og iscenesætter af „Once More With Feeling“ efter Harry Kurnitz' teaterstykke. Yul Brynner, Kay Kendall og Gregory Ratoff medvirker.

Joseph Anthony iscenesætter for „Paramount“ en Hal Wallis-produktion, „Career“, med Dean Martin, Anthony Franciosa, Shirley MacLaine og Carolyn Jones i hovedrollerne.

Louis Malle arbejder på en kortfilm om alkoholisme. Derefter skal han i gang med to spillefilm, hvoraf den ene er en filmatisering af Joseph Conrads roman „Victory“, der skal optages i Grækenland – i farver.

I rækken af purunge franske instruktører finder man nu også Jean Daniel Pollet. Han er 22 år. Hans kortfilm „Pourvu qu'on ait l'ivresse“ mødte sid-

ste sommer den store kortfilmpris i Venedig, og den er nu efterfulgt af spillefilmen „La ligne de mire“ med Michèle Mercier, Joël Holmes og Edith Scob i hovedrollerne.

„Les Régates de San Francisco“ er titlen på Claude Autant-Laras næste film; efter en roman af Q. Gambini og manuskript af Jean Aurenche og Pierre Bost. Jean Aurenche har ligeledes skrevet manuskript til „La Clef des Champs“, som Autant-Lara har planer om at filme til efteråret.

Claude Bernard-Aubert (også en af de helt unge) iscenesætter „Match contre la Mort“ inspireret af en TV-udsendelse, „La Tête et les Jambes“ af Pierre Bellemare. Blandt de medvirkende nævnes Antonella Lualdi, Franco Interlenghi og Gérard Blain.

Bagefter skal Bernard-Aubert i gang med „Dunkerque 1940“ efter et manuskript af Jacques Nabum.

René Clément begynder i denne måned på en filmatisering af Patricia Highsmiths roman „Plein Soleil“ med Jacques Charrier og Alain Delon i hovedrollerne. Eksteriører: Saint-Tropez – Capri – Rom.

Luigi Comencini iscenesætter for tre tyske produktionsselskaber „Und das am Montagmorgen“ efter Priestleys komedie „The Scandalous Affairs of Mr. Kettle and Mrs. Moon“. Hovedrollerne indhaves af O. W. Fischer, Ulla Jacobsson og Robert Graf.

Francesco Rosi er efter succes'en med „La Sfida“ begyndt på „I Magliari“. Titlen er navnet på de grupper af italienske arbejdere, der emigrerer til andre europæiske lande, hvor de slår sig ned i kolonier. Alberto Sordi og Renato Salvatori medvirker.

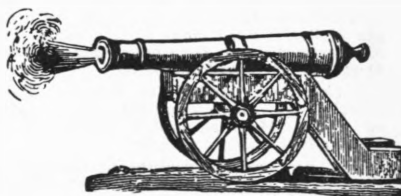
Laslo Benedek skal for „Associated British Productions“ iscenesætte „Scent of Danger“ med Dorothy Dandridge og Trevor Howard øverst på rollelisten.



Robert Morley, Alastair Sim, Felix Aylmer og Leslie Caron i Anthony Asquiths filmatisering af Shaws „The Doctor's Dilemma“.

DEBAT

Werner Pedersen



Hvordan får dansk dokumentarfilm sin vitalitet og væsentlighed igen? Spørgsmålet turde være centralt for den, der nylig er blevet engageret i tilrettelæggelsen af landets officielle kortfilmproduktion, ikke mindst i betragtning af den særlige forpligtelse over for filmen som kulturinstrument, der må påhvile den offentligt finansierede, ikke-kommercielle kortfilmproduktion i et lille land som vort (jvf. *Theodor Christensens* betragtninger på dette sted i „Kosmorama“ nr. 44). Må jeg foreslå et svar på spørgsmålet der på een gang er simpelt og rummeligt: *Dansk dokumentarfilm bliver vital og væsentlig påny ved igen at blive dokumentarisk*. Dokumentarisk her forstået som følgende sig forpligtet til at spejle hverdagens danske virkelighed, det typiske og almene såvel som det særegne, i mennesker og skiftende miljøer, i problemer og konflikter i samfundets store og små grupper, i den atmosfære omkring dem der giver dem eksistens og betydning her og nu.

Svaret rummer ønsker og krav både til den der sætter kortfilmproduktionen i gang, og til dem der skal løse produktionsopgaverne i praksis. På producentsiden bliver det først og fremmest et spørgsmål om det rigtige emnevalg og om viljen til åbenhed over for den filmisk fri-ske og levende løsning af hver enkelt opgave. Ingen af disse fundamentale krav burde det være umuligt at opfylde, heller ikke inden for de rammer der er sat omkring DK's og MFU's produktion. Er det ikke netop disse institutioners angivelige forpligtelse at „dokumentere“ Danmark for os selv og for verden omkring os? Og hvordan kan de vel gøre dette, om ikke netop ved at fremhjelpe en levende

og nutidig dokumentarisme, der i lige grad kan engagere dem, der laver filmene og dem, der skal se dem?

Til disse ideelle krav til producentsiden svarer fremfor noget eet idealkrav til kunstnersiden, kravet om at kunne *se* og *forstå det set*. Al sand dokumentarisme er baseret på en dobbelt evne til at sanse og gengive tingene selv og samtidig forstå og klargøre de problemer og sammenhænge de står for. Træder jeg mon nogen for nær ved at fastslå, at denne fundamentale evne ikke har manifesteret sig tilstrækkelig kraftigt i de seneste års danske kortfilmproduktion? En væsentlig del af forklaringen herpå kan måske findes dels i mindre hensigtsmæssige emnevalg, dels i det specielle dokumentariske talents sjældenhed, så sandt som der her er brug for medfødte kunstneriske anlæg, som nok kan skoles, men ikke opfindes. Men forklaringen bliver fyldigere og rigtigere, tror jeg, hvis man hertil føjer, at dansk dokumentarfilm har svigtet sine egne og „skolens“ bedste traditioner ved at vise en skyhed over for virkeligheden, der har fortyndet luften i filmene indtil kvælningsgrænsen eller endnu mere. Som om hverken producenter eller kunstnere har turdet gå ind på livet af realiteterne af frygt for af kendsgerningerne at blive tvunget til en revision af deres forestillinger om, hvordan tingene bør være og bør vises. Jeg ser et ubedrageligt tegn på denne udvikling i den dominerende position som to „irreale“ kortfilmgenrer har erobret sig i disse års produktion: den ikonografiske film og den „lille“ novellistiske spillefilm. Naturligvis er disse to genrer muligheder mellem så mange andre og

kan ikke uden videre principielt forkastes. Men jeg mener, at det er den kunstneriske dokumentarismes død, hvis man satser for meget og for tit på dem. Så forskellige de i øvrigt er, har de nemlig eet træk fælles: de spejler og fortolker ikke virkeligheden, de konstruerer og arrangerer den ud fra bestemte forudfattede meninger og hensigter. For mig at se repræsenterer de en nemhed, som i lige grad fritager producenten og kunstneren for at børe sig ind i den problematiske virkelighed, der burde være deres egentlige råstof, og som deres film kan og bør anskueliggøre. Ikonografien og den digtede story giver os den fulde suverænitæt over stoffet, hvad der gudbevares kan være behageligt nok, men i virkeligheden indebærer denne eneherskerstilling et bedrageri mod vores egen funktion. Heroverfor kræver den ægte dokumentariske holdning engagement i virkeligheden som den er – hvilket udlagt er viden, indsigt og synspunkter, foruden naturligvis det førømtalte talent for at sanse kunstnerisk.

✱

Hvad der er sagt ovenfor ses vel at være ris til egen producentrumpe. Derfor må et par personligt farvede „programmatiske“ overvejelser omkring den fremtidige kortfilmproduktion være tilladt her. Det skal straks siges, at det selvsagt ville være absurd at prøve at låse den danske kortfilm fast i bestemte afgrænsede genrer – hverken ikonografien eller den lille spillefilm bør undsiges – begge genrer skal selvfølgelig bruges, når det er på sin plads. Men hvis det er rigtigt – og er det ikke? – at stræbe efter at få placeret virkelighedsagttagelsen i dokumentarfilmens centrum igen, er det klart, at man især knytter sine forhåbninger til filmformer, som begunstiger dette grundelement. Uden at valget må betragtes som eksklusivt – hvem kunde f. eks. ikke ønske at se et seriøst problem behandlet i en farce? – kunne jeg derfor godt tænke mig, at man vovede en særlig indsats på to dokumentarfilmformer, som jeg synes er blevet alt for lidt dyrket og udviklet herhjemme. Den ene er den poetiske virkelighedsskildring, den anden den dialektiske argumentfilm, for nu at bruge et par nemme etiketter på flertydige begreber.

Hvad den poetiske dokumentarisme angår, har det altid undret mig, at denne filmform tilsyneladende har appelleret så lidt til danske

filmfolk – den repræsenterer dog en hovedstrømning i realfilmens udvikling fra *Lumière* over *Ruttman*, *Sucksdorff* og *Jennings* til *Free Cinema*. Forholdet bliver så meget mere tankevækkende, som vi jo kan opvise et så storartet hjemligt eksemplar af slagsen som *PH's* navnkundige Danmarksfilm. Var der ikke her en tradition, som det var umagen værd at fordybe sig i og genoptage? Hvad ligger der ikke af danske milieuer og venter på at blive set og oplevet af nye friske og skarpe blikke? Er *Ole Gammeltofts* så meget roste TV-udsendelse om byens aften monstro et varsel om, at den helt unge generation af filmfolk er ved at opdage fidusen? Gid det var så vel.

At den „implicite“ poetiske dokumentarfilm står så svagt herhjemme er så meget mere påfaldende, som den „explicite“ argumentfilm heller ikke rigtig har kunnet bevare gejsten. Det skyldes vel især mangel på tilstrækkeligt æggende opgaver, en mangel der altså ikke som man måske kunne have ventet, har stimuleret den indirekte poetisk-visuelle udtryksform. Men manglen er jo et valg, ikke en nødvendighed, og såvidt jeg kan se har argumentfilmen, også den officielt producerede, en masse uudnyttede muligheder for at tage udfordringer op, som den hidtil har ladet ligge. Producent og kunstner må sammen kunne realisere disse muligheder ved at gøre hver enkelt film i sig selv til en levende sandhedssøgende debat omkring et problem eller problemkompleks, ved at bruge filmens naturlige „flerstemmighed“ til fremførelse af kvalificerede argumenter og modargumenter for derigennem at tvinge tilskueren til et standpunkt i stedet for at påtvinge ham et synspunkt. En sådan „spørgende ambivalens“ i filmenes oplæg vil langt fra at gøre dem holdningsløse efter min mening tværtimod øge tilliden til dem og derved give dem en stimulerende effekt, der ikke vil være mindre end den ensidige meningsfilms. Hvortil kan føjes, at den socialt orienterede dokumentarfilm herved vil bringe sig i smukkeste overensstemmelse med den erkendelse af vore sociale og psykologiske erfaringers mangtydighed, som de moderne samfundsvidenskaber lærer os. Det ville derfor også kun være ønskeligt og rimeligt, om dokumentarfilmen i stadig højere grad hentede sig stof og inspiration i disse videnskabers resultater.

På jagt efter den flygtende ungdom

AF WERNER THIERRY

Hvert århundrede har sin „mal du siècle“, men ungdommen har en permanent „mal de la jeunesse“, krydsningen mellem disse to onder eller sygdomme er altid godt filmstof, og de sidste par år har set en tydelig blomstring af denne specielle filmgenre. Lad os som eksempler nævne: de amerikanske „Blackboard Jungle“ („Vend dem ikke Ryggen“), „Rebel without a cause“ („Vildt Blod“), „Peyton Place“ („Når man er ung“), „Crime in the Streets“ („Læderjakkerne“), den franske „Les Tricheurs“ („Vildfarende Ungdom“), den polske „De farlige år. De fem fra Barskagaden“ ..

At biografernes største og bedste publikum, ungdommen, tiltrækkes af at se sig selv på lærredet, kan ikke undre; hvad os andre angår, de gamle på 40 eller de endnu ældre, appellerer disse film til to forskellige kraftcentre i vores hemmelighedsfulde indre, 1) Jeronimus-komplekset, lysten til at ærgre os over den forvorne ungdom, der lader hånt om vores afskrækkende eksempel og vores advarende pegefinger, 2) det unge menneske, der lever sin sejlivede tilværelse dybt i vores forvitrede personlighed og beredvilligt identificerer sig med filmenes løslupne eller forpinte yngel. Det første kompleks kan forældes til en ærlig og medfølelses moralsk holdning, det andet kan fornedres til smiskende nysgerrighed og misundelse.

(Når den totalt uforædlede Jeronimus forenes med den smiskende nysgerrighed, bliver resultatet „Ung leg“, *Johannes Allens* hensynsløse filmiske destruktion af den hæderlige roman, han selv havde skrevet om villavejenes ungdom.)

I sin enkleste form møder vi ungdomsfilmene i „Peyton Place“, den filmatiserede roman, der i halvt journalistisk form fremlægger to generationers liv i en lille amerikansk by. En del af filmens ærinde er alment moraliserende, nemlig det gode, gamle angreb på det snævre bysamfunds sladder og ondskab – et afgtærdigt forsøg på at lægge en besked en raket under et af *the American way of life's* idoler: den lille

renvaskede og plæneklippede by, stopfuld af gode demokrater. Men der gøres også forsøg på at komme ind på det bare skind af de unge mennesker. I scenen, hvor Allison viser Norman sin „hemmelige“ klippetop med udsigten over søen og derefter systematisk påtager sig at lære ham begyndelsesgrundene i kyssets kunst (nemlig det vanskelige spring fra ikke at gøre det til at gøre det), er der tilløb til en animalsk sødme, der ikke er almindelig i amerikansk film; til gengæld er der ikke meget liv i den mere forvorne del af Peyton Places ungdom, og da de to værste smider tøjet og går i vandet som et par andre svenskere, vender kameraet dem rødmende ryggen. Historien om den blide Selenia, der dræber sin fordrunkne stedfader i selvforsvar, er det rene melodrama. Fælles for alle de unge (og for den sags skyld de gamle med, lige bortset fra den dyriske stedfader) er, at de på bunden er gode nok, og selve Peyton Place ender med at afsløre sig som lidt i retning af det brave amerikanske glansbillede, man til at begynde med gjorde oprør imod. Det er et oprør med modifikationer.

En del dybere går *Richard Brooks'* „Blackboard Jungle“ (1955) og *Donald Siegel's* „Crime in the Streets“ (1957). De har begge to et tydeligt pædagogisk præg; der er noget, der skal demonstreres, og alt håb må ikke lades ude, men den ubehagelige virkelighed skal ikke skjules. Det er det mørke New York (eller en hvilken som helst anden af USA's utallige storbyer), der danner baggrunden for handlingen, den grå, glansløse, indelukkede verden, der tilsyneladende breder sig over uoverskuelige arealer bag facaderne langs *the American way of life*. Kampen for tilværelsen er hård, de enlige mødre slider sig gennem lange arbejdsdage i butikker eller køkkener eller kaffebarer for at holde sammen på et hjem, der består af et par mørke værelser med luvslidt bohøve og støv og larm ind ad vinduerne. De hel- eller halvvoksne børn iagt-

tager denne tilværelseskamp med kold foragt og reagerer desperat imod tanken om at gå ind i trædemøllen selv. Ufølsomheden er den største af alle dyder, sadismen er et krydderi på en fersk hverdag, hvad enten den går ud over skolelæreren eller en uheldig jævnaldrende. Særlig „Crime in the Streets“ efterlader i vores erindring en række glimt af ansigter, der ikke lader sig viske ud, bløde, smukke ansigter, der lyser af ondskab. Det er nærliggende at tænke på *Aleksander Fords* skildring af polsk efterkrigs-ungdomskriminalitet i „De farlige år“; men de unge fra Warszawas ruiner fremstilles som et produkt af disse ruiner og alt, hvad de repræsenterer af kaos og ny og gammel elendighed; de unge amerikanere er produceret af verdens mest fremskredne økonomiske mirakel, de er udspyet af højkapitalismens evigt voksende produktions- og velstandsmaskine. Hvor kommer deres elendighed fra?

Dette spørgsmål besvarer disse film ikke, og hvem kan i virkeligheden svare på det? – men det er meget værd, at de rejser det.

Marcel Carné og hans manuskriptforfatter *Jacques Sigurd* nærer vistnok heller ikke noget ønske om at levere færdige svar på store spørgsmål; det har til gengæld været deres ærgerrighed at lade ungdommen leve sit eget liv på filmværket i perfekt realistisk neutralitet. Alene det er noget af en bedrift af en så særegen artist som *Carné*; prøv at tænke på, hvor lidt der er af hans kendte manerer i denne film!

På dansk har man fundet en titel i den melodramatisk-pædagogiske stil „Vildfaren Ungdom“, men det originale navn, „Falskspillerne“, er i den bedste franske tradition, det er den klassiske psykologiske og intellektuelle analyse, som er noget helt andet end pædagogik.

Der gøres ikke meget forsøg på at forklare, hvorfor eller hvordan disse unge er blevet netop sådan, og der antydes heller ikke noget om, hvor stor en procentdel af den franske (eller eventuelt af verdens) ungdom dette selskab af *tricheurs* repræsenterer. De må gælde for, hvad de er, en flok intellektuelt farvede (men kun i ringe grad intellektuelt arbejdende) unge mennesker, som kommer fra middel- eller overklasse. Deres desperation er ikke mindre end de unge amerikaneres, men de er ikke så umælende, derved får den et koldt og gennemlyst og endnu mere håbløst præg. Det er sjældent, man ser en så total nihilisme som den,

der stirrer os i møde fra *Alains* og *Clos* ansigter (*Laurent Terzieff* og *Andréa Parisy*), den ene en slags generalnævner for europæiske værdifornægttere fra *Pascal* til *Samuel Beckett*, med et anstrøg af dynamitrygende russere fra det 19. århundrede, den anden en fornem pige-skabning, en ætling af utallige generationers adelige kvinder, der har prøvet alt og fundet alt kedsommeligt, 24 år gammel og udlevet. Når saltet har mistet sin kraft, hvormed skal det da saltes, fristes man til at spørge med et gammelt skriftsted ved synet af denne ungdom. Men livet rører stadig på sig under isen, trods den demonstrative demoralisering (man griber en chance for hensynsløs pengeafpresning, når det gælder om at realisere den store, kontante drøm: en „Jaguar“, der kan køre 200 km i timen) og trods den livsfarlige leg med „sandheden“. *Bob* og *Mic* (*Jacques Charrier* og *Pascal Petit*) er med i det altsammen, de har devalueret deres gensidige følelser i overensstemmelse med spillets regler, men naturen går over optugtelsen, kærligheden ryster pludselig sin løvemanke og slår spillet i stykker.

Fra omtrent samme sociale lag er de unge i *Nicholas Rays* amerikanske film „Rebel without a cause“, hvor milieuet til gengæld er det samme som i „Peyton Place“: den lille, velordnede amerikanske provinsby.

Her gøres der et bevidst forsøg på at forklare de unges misère. Når de velklædte piger og drenge (først og fremmest de sidste!) i byens bedste skole er forfaldne til alle slags mærkværdigheder som f. eks. at konkurrere om, hvem der tør køre længst i fuld fart i en bil mod kanten af en afgrund, inden han springer af, skyldes det, at deres forældre ikke lever et ordentligt, harmonisk ægteskabeligt liv med hinanden og med deres børn; filmen går endda så vidt som til at antyde, at *Jims* mangel på tilpasningsevne har sine rødder i moderens tyrannisering af faderen, et ikke alt for almindeligt angreb på et gudebillede, der er endnu mere ukrænkeligt end den amerikanske by: den amerikanske kvinde og familiemoder.

Det interessante ved *Nicholas Rays* film er dog ikke dette forsøg på en familiepsykologisk (psykoanalytisk?) forklaring, som jo øjeblikkelig trækker et nyt spørgsmål efter sig: hvorfor er forældrene da sådan? Det, der gør filmen værd at se og værd at huske, er billedet af de unge amerikanere, disse mærkelige hårde



Nogle af de unge mennesker i „Rebel without a cause“ („Vildt Blod“).

VILDE VILDFARNE FARLIGE... FORTABTE?

*Jacques Charrier, Laurent Terzieff og Pascale Petit i Car-
n s „Vildfaren Ungdom“.*





James Dean – „det første store filmideal, der som væsentligt karaktertræk har det, at han ikke er voksen“.



Slagsmål i skolen. Til højre Glenn Ford. Fra „Vend dem ikke ryggen“.



To af de unge i den polske „De farlige år. De fem fra Barskagaden“.



Tadeusz Janczar i „Pokolenie“ (generation).

og hjælpeløse væsener, og det fremragende symbol på deres patetiske kamp for selvhævdelse: dødslegen med bilerne. Et andet symbol er det tomme hus, hvor de tre kammerater søger tilflugt; det er et sted af samme art som det, *Brigitte Bardot* og hendes elskede under deres flugt kommer til i filmen „Blod og Jalousi“, der hvor hun udbryder: „Nu er vi endelig ingensteder!“ Dette „nulle part“, der skrives ud mellem de øde klippevægge, bliver et udtryk for en almindelig fornemmelse hos en generation, der synes at befinde sig på en stadig flugt i en verden, hvor de af en eller anden grund ikke hører hjemme nogen steder. De er oprørere uden en sag at kæmpe for, ganske ligesom Jimmy Porter hos *Osborne*, den vrede unge mand, der erkender, at alle kampe for længst er udkæmpet, at ingen sager, der er værd at tale om, er efterladt til ham. De leger med døden, ikke for at ofre sig for nogen eller noget, kun for at vise, at de selv lever. Minder det ikke om ånden hos den franske adel, der efter at Henrik den Fjerde og Richelieu havde indført civiliserede tilstande i landet (d. v. s. sat adelen delvis ud af spillet) kastede sig ud i en mani for at duellere, en mani, der i løbet af forholdsvis få år kostede 4000 adelsmænd livet?

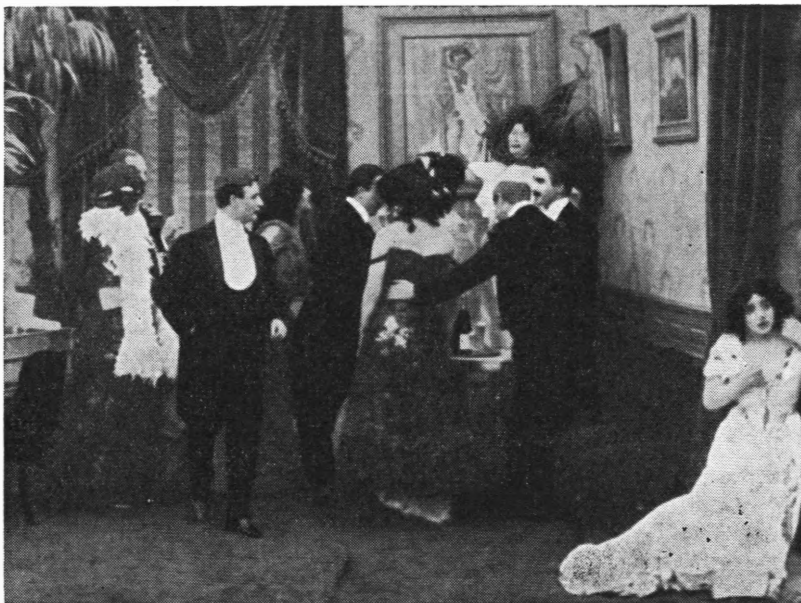
Men det interessanteste er utvivlsomt *James Dean* selv, hans skikkelse i denne film og i publikums fantasi i det hele taget. Det må vist betragtes som en kendsgerning, at han i højere grad end nogen anden er blevet accepteret som den yngste generations ideal (eller vel snarere idol) i midten af 50'erne. Man har set mange idealer i filmens historie, men hvad enten det var forlorne mænd som *Valentino* eller ægte mænd som *Clark Gable* eller folk midt imellem som *Douglas Fairbanks*, så var det en eller anden form for mænd. *James Dean* er det første store filmideal, der som væsentligt karaktertræk har det, at han ikke er voksen. Her i „Rebel without a cause“ har vi ham i fuld krigsmaling: et fysisk ydre fuldt af dyrisk skønhed, en usikker, altid truet og vaklende personlighed, en sindssyg falsket-latter og et vigende blik. Omridsene af hans person flimrer i en glorie af selvmedlidenhed, endnu mere fremtrædende i den monumentalt oppustede skikkelse i *Kazans* „Øst for Paradis“, hvor det lykkedes at sætte *Kain-* og *Abel*-myten radikalt på hovedet, d. v. s. oversætte den fra gammeltestamentlig

realisme til det 20. århundredes pædagogik: i stedet for en myte om selvretfærdigheden som det ondes rod får vi en myte om individets evige ret til at kræve kærlighed.

Rent umiddelbart vil den lidt ynkelige, kærlighedssøgende *James Dean* nok virke mere sympatisk end de franske nihilister hos *Carné*, men håbløsheden er dybere, mere lukket hos ham og hans lige. Man tror ikke på, at der kan komme nogen personlig handling, noget brud på den onde cirkel fra de forkælede og lammede ynglinge, hvis symbol han er blevet. Hos *Clo* og *Bob* og *Alain* er der stadig en vis valgfrihed, de er til en vis grad deres egne herrer.

Personligt fik *James Dean* en på een gang banal og fremragende symbolsk død – den samme som *Carné*s heltinde *Mic* i den højt attråede *Jaguar*, og den samme som *Françoise Sagan* var meget nær ved at få. Hvorfor alle disse automobildrab? Er det mon helt grebet ud af luften at se en forbindelse mellem den stadige understregning af den rent nervemæssige livsfølelse, hævdelsen af det ustandselig truede jeg og den kendsgerning, at denne generation er vokset op i en verden, hvis såkaldte ansvarlige statsmænd med korte mellemrum lader os vide, at de under visse omstændigheder godt kunne tænke sig at udrydde 20, 50 eller 90 procent af menneskeheden? Er det så mærkeligt, hvis en del af ungdommen kommer til at se tilværelsen i et noget nihilistisk skær? Ganske særlig hvis samfundet iøvrigt er indrettet sådan, at det enkelte menneske let kommer til at føle sig omgivet af fjender, både i og uden for familien.

Ungdommen er en af filmens store livskilder. Ungdom er altid begyndelse, altså spænding. Hver gang vi ser et ungt ansigt på lærredet, vågner denne spænding: hvad begynder der i det menneske? Hvad skal der blive af det? Ofte er det sådan et ansigt, der bliver tilbage i erindringen efter en film – den foruroligende *Marina Vlady*, der tager imod politimændene uden for strandhytten (også et billede af et par unge, der har søgt tilflugt i en af verdens udkanter!) i *Robert Hosseins* „Slynglerne farer til Helvede“ eller den problematiske yngling *Tadeusz Janczar* i *Andrzej Wajdas* „Pokolenie“. Med eller uden programmatisk afsløringer og indlæg i dagens debat, det er altid en af filmens opgaver at indfange billedet af den helt samtidige ungdom.



Fra den af Alfred Lind iscenesatte fotoramafilm „Den hvide Slavehandel“.

Da Fotorama begyndte for 50 år siden

AF MARGUERITE ENGBERG

Lige fra den første begyndelse har filmselskaberne her i landet haft til huse enten i København eller i hovedstadens nærmeste omegn. Det skyldes naturligvis først og fremmest filmens afhængighed af teatrene og deres skuespillere. Der er dog enkelte undtagelser fra reglen, og for eksempel kan Århus i år fejre 50 årsdagen for grundlæggelsen af sit første filmselskab „Fotorama“. Skønt dette selskab kun i få år producerede film, opnåede det alligevel en sådan position, at selvste *Ole Olsen*, skaberen af „Nordisk Films Kompagni“, begyndte at frygte konkurrenten. Fotoramas betydning for dansk film og den kamp, der opstod mellem det og Ole Olsen, er et ganske betydningsfuldt afsnit af vor filmhistorie.

Den mand, der stod bag oprettelsen af Fotorama, var en fotograf ved navn *Thomas S. Hermansen*. Han havde omkring århundredskiftet opholdt sig nogen tid i Amerika, og her stif-

tede han bekendtskab med den nye kunstart, filmen. Efter sin hjemkomst til Danmark slog han sig ned som fotograf i Århus, men han glemte ikke de levende billeder. Snart begyndte han selv at optage små reportagefilm. Den ældste bevarede af hans film er en reportagefilm fra indvielsen af Århus sporveje i 1904. Også storkøbmanden Hans Broges begravelse i 1908 og et kongebesøg i Århus i 1909 har han forevigt. Men Hermansen begrænsede sig ikke til Århus. Da Christian IX døde i 1906, tog han til Roskilde for at filme begravelsen. Herom fortæller han i et interview i „Filmmagasinet“ (nr. 9, 1923): „Da jeg kom til Byen for at optage Højtideligheden, var Ole Olsen kommet mig i Forkøbet, han havde nemlig sikret sig Eneretten til at komme indenfor Afspærringen, og der stod den vordende Generaldirektør og drejede paa Kameraet, mens jeg maatte nøjes med forskellige Vinduespladser.“

Den reportagefilm, Ole Olsen fik taget af Christian IXs lit de parade og begravelse blev hans første økonomiske filmsucces og den, der gav ham mod til få måneder senere at grundlægge sit filmselskab, Nordisk Films Kompagni. Det var første, men ikke sidste gang, at Ole Olsens og Hermansens veje krydsedes.

Allerede i 1905 ansøgte Hermansen om bevilling til en biograf. Det blev nu ikke ham, men *Constantin Philipsen*, der den 15. 4. 1905 åbnede Århus' første biograf, som han i lighed med sin biograf i København gav navnet „Kosmorama“. 1. 7. 1906 fik Hermansen imidlertid sin egen biograf, idet han forpagtede den bevilling, som Århus Teater havde fået, men som det „på grund af manglende sagkundskab ikke ville benytte“. (Hermansens udtalelse). Biografen kom til at ligge i selve teaterbygningen og fik navnet „Fotorama“.

Også salg og udlejning af film og apparater gav Hermansen sig af med. Denne virksomhed satte ham i forbindelse med en købmand i Ringkøbing, der snart skulle indtage sin plads i dansk film- og teaterhistorie. Hermansen bevarede altid med særlig veneration det første brev, han modtog fra sin forretningsforbindelse. På brevet stod: *Frede Skaarup*, Kolonial, Korn og Foderstoffer.

Omkring 1908 fik Hermansen endelig ideen til det foretagende, der er emnet for denne artikel: han besluttede at starte et filmproduktionsselskab. Men da han manglede den fornødne kapital, satte han sig i forbindelse med nogle pengestærke mænd i Århus. Og enden på deres forhandlinger blev, at A/S Th. S. Hermansen blev stiftet med en aktiekapital på 125.000 kr. Selskabet overtog Hermansens forskellige filmforetagender, deri indbefattet hans biograf i Århus og de filialer, han havde oprettet i andre jyske byer. Som formand for bestyrelsen valgtes konsul *M. P. Drescher*. Hermansen selv fik ikke sæde i bestyrelsen, hvilket sandsynligvis må skyldes, at hans økonomiske andel i foretagendet ikke har været ret stor. Selskabets formål var, som der stod i dets love fra den stiftende generalforsamling af 18. januar 1908: „at drive Forretning med Films – Udleje og Salg, og dertil hørende Forretninger, samt Biograftheaterdrift, hvor Bevilling hertil kan opnaas“. Ordet filmproduktion, eller, som man dengang sagde, filmfabrikation nævnes ikke udtrykkeligt, men i selskabets love

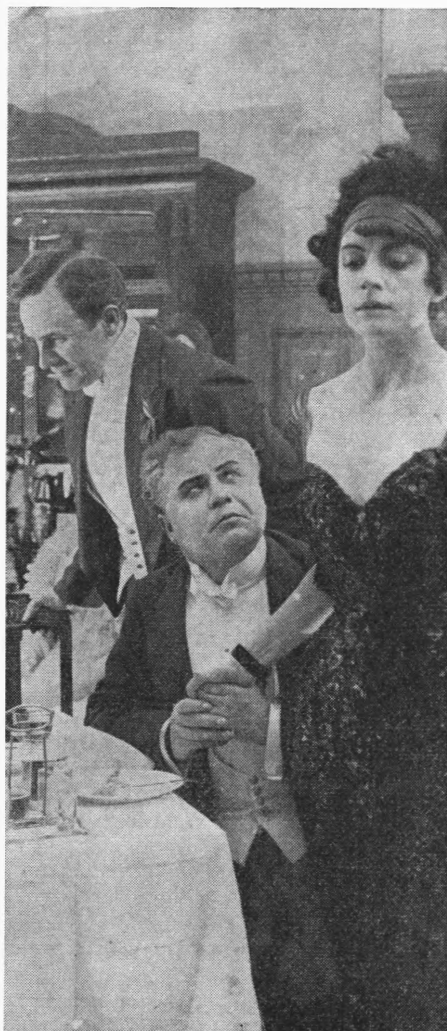
fra 1910 er ordet fabrikation tilføjet efter „Udleje“.

Den første tid, aktieselskabet eksisterede, gik især med at konsolidere de forskellige foretagender. Men snart indså man nødvendigheden af at ansætte en kunstnerisk leder, og den 1. juli 1908 engageredes *Frede Skaarup* til denne stilling. I 1909 blev A/S Th. Hermansen et filmproduktionsselskab, for det var hurtigt lykkedes for Skaarup at forbedre selskabets økonomiske stilling, så man i 1909 turde binde an med at producere film. Den 1. februar 1909 ansattes *E. Schnedler-Sørensen* til at lede filmoptagelserne, og i sommeren 1909 tog man så fat. Det første man valgte at filme var *H. P. Holsts* digt: „Den lille hornblæser“. Drejebogen blev skrevet af Schnedler-Sørensen, der også stod for instruktionen, ligesom både han og Skaarup havde småroller i filmen. Hovedrollen som den lille hornblæser blev spillet af Aarhus Teaters unge primadonna, *Christel Holck*. Og den 18. oktober fik filmen premiere i „Fotorama“ i Århus.

Det viste sig at være det helt rigtige emne, man havde valgt. Det, der først og fremmest greb, var naturligvis filmens nationale indhold, men desuden gjorde de mange slagscener et stærkt indtryk. For at fremkalde de rette massevirkninger havde man da også lånt samtlige dragoner i Århus.

På „Den lille hornblæser“s vej gennem landet hjalp biografejerne i mange tilfælde med til at understrege stemningen ved at engagere både hornblæsere og trommeslagere til at ledsage filmens billeder. „Den lille hornblæser“ blev et tilløbsstykke af de helt store. En annoncør i Aarhus Stiftstidende kunne med stolthed skrive i avisen den 26. december 1909: „Over dette nationale Mindebillede har nu over 150.000 Danske let, grædt, klappet og jublet“.

Man nåede ikke at indspille mere end denne ene film hos A/S Th. S. Hermansen i 1909. Før man næste år gik i gang med at optage nye film – filmselskaberne lå dengang altid stille om vinteren – skete der to ting af betydning med selskabet. For det første ændredes firmanavnet til det kortere og mere bekvemme „Fotorama“, og for det andet oprettedes allerede i januar 1910 en filial i København til at lede selskabets mangeartede forretninger i hovedstaden, især salg og køb af film. Filialen fik kontor på hjørnet af Amagertorv og Hysken-



Valdemar Psilander, Gunnar Heisengreen og Asta Nielsen i fotoramafilmen „Den sorte Drøm“.

stræde og drev samtidig i stueetagen „Løvebiografen“, der var indrettet i det gamle Løveapoteks lokaler. Til leder for denne afdeling udnævntes E. Schnedler-Sørensen.

Filmoptagelserne startede tidligt på foråret, og der blev produceret en halv snes film hos Fotorama i 1910. Det var primitive forhold, man arbejdede under. Et egentligt filmatelier fandtes ikke. Til sammenligning kan nævnes, at Nordisk Films Kompagni allerede i 1908

fik sit første atelier. Handlingen i de fleste af fotoramafilmenes begrænsedes så vidt muligt til udendørsscener, men hvor det var uomgængeligt nødvendigt med interiører, klarede man sig dels med Hermansens fotografiske atelier, dels med selskabet „Polyhymnia“s gård i Kannekestræde, der hvor Aarhus Stiftstidende nu ligger. Alle dekorationer blev malet på tapetpapir, og som dekorationsmaler ansattes Olaf Poulsens søn, teatermaleren *Emil Poulsen*. Som selskabets faste fotograf arbejdede Hermansen selv, men undertiden blev han erstattet af andre, f. eks. af den københavnske fotograf *Adam Johansen*, der optog „Den sorte drøm“. Hovedleverandørerne af manuskripter var dels det kendte århusianske ægtepar, bibliotekar *Erling Stensgaard* og hans kone *Ljuth*, de stod især for melodramatiske arbejder som „Arvingen til Skjoldborg“ og „Den sorte familie“, og dels *Louis Schmidt*, den senere chefredaktør af Aarhus Stiftstidende, der som filmmand først og fremmest vil huskes for sit manuskript til „Den hvide slavehandel“. De medvirkende skuespillere var næsten alle hentet fra Aarhus Teater.

Allerede den 11. april 1910 var der premiere på årets første fotoramafilm i biograferne „Fotorama“ i Århus og „Løvebiografen“ i København. Det blev en skelsættende dato i dansk filmhistorie, for den film, der havde premiere, var det berømmelige drama „Den hvide slavehandel“, iscenesat af *Alfred Lind* og med *Christel Holck* i hovedrollen. Det epokegørende ved dette værk var ikke så meget det emne, det behandlede, eller den kunst, instruktøren og de andre medvirkende lagde for dagen; nej, det var selve filmens længde. For første gang i dansk film – ja, sandsynligvis for første gang overhovedet (jfr. min artikel i Kosmorama 17–18 „Verdens første „lange“ film?“) – brød man med den hævdevundne spilletid af 15 minutter og producerede en film med en spilletid på en halv time. Det var med stor spænding, at fotoramafolkene imødeså premiøren. Kunne publikum holde ud at sidde stille så længe under en film? Kunne det overhovedet følge med i handlingen? Dette sidste problem havde man på forhånd søgt at overvinde ved at trykke et program, der i novellistisk form gav en handlingsbeskrivelse af filmen. Men man kunne have sparet sig de bekymringer. Filmen blev en formidabel succes, og både i Århus og i Kø-

benhavn måtte der udkommanderes politi til at holde styr på folkemasserne, der trængtes ved biografernes indgange for at komme ind at se filmen. Andre danske filmproducenter, først og fremmest Ole Olsen, indså betydningen af „Den hvide slavehandel“s succes, og efter at have gjort nogle vellykkede forsøg med den nye spillefilmslængde i 1910, lagde Ole Olsen fra 1911 så godt som hele sin produktion an på lange film.

Efter „Den hvide slavehandel“ optog Fotorama flere film i samme genre, for eksempel „Slavehandlerens flugt“ og „I bondefangerklør“. Foruden med disse kriminalfilm fortsatte selskabet linjen fra „Den lille hornblæser“ med andre historiske film som: „Valdemar Sejlr“, „Fangen på Kalø“, „Holger Danske“ og „En helt fra 64“. Fra de historiske film var vejen ikke lang til de litterære film; et arbejde som „Den lille hornblæser“ tilhører jo begge genrer. Blandt årets litterære film kan nævnes „Elverhøj“ og „Ambrosius“ efter *Molbech*. Derimod fandtes der ingen lystspil i Fotoramas produktion i 1910.

I 1911 fortsattes filmproduktionen efter de samme retningslinjer. Desuden indførtes som en ny genre det erotiske melodrama i Fotoramas produktion. Det erotiske melodrama var med „Afrunden“, iscenesat af *Urban Gad* og med *Asta Nielsen* og *Poul Reumert* i hovedrollerne, i september 1910 slået definitivt igennem og blev indtil den første verdenskrig den mest yndede genre inden for dansk film. Den interessanteste af århusfilmene fra 1911 er netop et sådant melodrama „Den sorte drøm“, iscenesat af *Urban Gad* og med *Asta Nielsen* og *Valdemar Psilander* i hovedrollerne. Her så man for første gang de to stjerner sammen, og for begges vedkommende var det den første film efter deres gennembrud i henholdsvis „Afrunden“ og „Ved fængslets port“. Kun een gang til nåede de at spille sammen, nemlig i *August Bloms* „Balletdanserinden“, også fra 1911. Men det var Skaarup, der kom først med sin film.

I 1911 var A/S Fotorama godt på vej til at blive et blomstrende filmselskab. Også firmaets salgsvirksomhed udvidedes. Fotorama fik f. eks. eneret på A/B Svenska Biografteaterns film og på Regia Kunstfilms produktion. Et særlig godt filmkøb gjorde selskabet, da det for 3000 kr. erhvervede *Hjalmar Davidsens* „Afrun-

den“, ganske vist med klausulen „Eneret for Danmark, Strøget i København undtaget“. Davidsen ville meget forståeligt selv have indtægten fra sin biograf „Kosmorama“, der lå på Østergade. Denne biograf, som *Constantin Philipsen* havde åbnet i 1904, havde Davidsen købt af ham i 1908.

Denne opblomstring af det århusianske filmselskab var der een, der fulgte med stor opmærksomhed. Det var Ole Olsen fra Nordisk Films Kompagni. Indtil Fotorama opstod, havde han hersket næsten suverænt på det danske filmmarked. De film, selskaber som Continental Film og Biorama producerede, bød ikke på nogen nævneværdig konkurrence. Og Regia Kunstfilms produkter var Ole Olsen selv finansielt interesseret i. Hans modtræk mod Fotorama bestod i et forsøg på at lokke århusfolkene over til sig. Planen lykkedes, og i 1911 blev Nordisk Films Kompagni omdannet til et aktieselskab med *Frede Skaarup* som en af direktørerne, medens *Schnedler-Sørensen* blev knyttet til selskabet som instruktør.

Fotorama bestod endnu indtil udgangen af 1913 som produktionsselskab. Men der kom ikke flere epokegørende nyheder fra Århus. For alligevel at blive konkurrenten helt kvit, indgik Ole Olsen og direktionen for Fotorama ved udgangen af 1913 følgende overenskomst: Fotorama skulle standse sin produktion, mod at selskabet så til gengæld fik eneretten på salg af Nordisk Films Kompagnis Film i Skandinavien. For Ole Olsen, der dengang regnede med et verdensmarked for sine film, var det jo kun en ret ubetydelig del af sit marked, han dermed afgav. Han kunne ikke vide, at der næste år ville udbrude en krig, der skulle blive fatal for salget af dansk film ude omkring i verden. Fotorama gjorde derfor den bedste handel af de to. Selskabet tjente især i de første år store penge på Ole Olsens film, og som udlejningsselskab bestod A/S Fotorama indtil 1940.

For fuldstændighedens skyld bør det tilføjes, at der 4 gange senere blev produceret spillefilm i Fotoramas navn, nemlig med *E. Schnedler-Sørensen*s „En nat i København“ fra 1921, „Grænsefolket“ fra 1925–27, *Ralph Christian Holms* „Paustians Uhr“ fra 1932 og endelig *Per Knutzons* „Jens Langkniv“ fra 1940. Men dermed var det også definitivt slut med Fotoramas bidrag til dansk films udvikling.

DET GÆLDER FILMENS LIV

Erik Ulrichsen



Lindsay Anderson: „Every Day Except Christmas“.

Filmkunsten har mindst fire stærke fjender. „Film er business“, siger forretningsmanden. „Forsyn os med ammunition“, siger politikeren. „Sandheden er uanstændig“, siger censoren. „Hjælp mig til at flygte fra virkeligheden“, siger masse mennesket.

Denne friske formulering af ofte fremhævede sandheder findes i forordet til den nye amerikanske bog „Film: Book 1“ (udkommet i Evergreen-serien), der har undertitlen „The Audience and the filmmaker“. Formuleringen er karakteristisk for bogens polemiske tone. Der er uheldige afsnit i „Film: Book 1“ (fortsættelser bebudes), men den er velgørende engageret. På næsten hver side siger den indirekte: Det gælder filmens liv. Det haster.

I USA mærkes det i særlig høj grad, at genomsnitsfilmen er ved at slippe sit tag i publikum og har vanskeligt ved at konkurrere med fjernsynet. Folk udvælger nu med større omhu de film, de vil se. Jeg talte for nogen tid siden med en dansk filmudlejer, der fremhævede, at dette også var karakteristisk for udviklingen herhjemme. Til den amerikanske bog udtaler René Clément: „Det mest opmuntrende der er sket i de senere år er, at publikum – jeg taler om det europæiske publikum – ikke længere bare „går i biografen“, men går ind for at se en ganske bestemt film.“

„Kosmorama“ er i løbet af de 5 år det nu har eksisteret flere gange blevet skældt ud for at være sekterisk og overdrevent eksklusivt. Men „Kosmorama“ har blot afspejlet en udvikling, der måtte komme, en naturlig reaktion. Gennemsnitsfilmens kvalitet har i mange år været så ringe, at publikum før eller senere

måtte blive træt af den – især efter at fjernsynet havde meldt sig i konkurrencen. Vi er ikke i tvivl om, at „Kosmorama“ om nogle år i langt højere grad vil forekomme i pagt med den almene udvikling 1954–1959 end mangel på avisanmeldelse, der i samme tidsrum blev skrevet af anmeldere, som fandt „Kosmorama“ sekterisk og overdrevent eksklusivt. Hermed er naturligvis ikke sagt, at „Kosmorama“ altid har været enig med det store publikum i, hvilke relativt få film man absolut burde se. Men principielt – i tilbøjeligheden for en mere kritisk udvælgelse – har bladet været på linie med det nye syn på filmen. Dette nye syn er nu endog ved at brede sig til avisernes spalter, langsomt.

I det nye synspunkt indgår bl.a. den erkendelse, at det først og fremmest er de store personligheder, der tæller, at det er dem, filmindustrien i højere og højere grad må dyrke, hvis den vil overleve. Man ved jo dog, at de andre kunstarter holdes i live af de store personligheder, hvorfor i alverden skulle det ikke også gælde filmen? De store personligheder kan med autoritet opponere mod forretningsmanden, mod politikeren, mod censoren og mod masse mennesket. Gang på gang har vi set, at de alligevel kan samle et stort publikum. Nok viser filmhistorien eksempler på, at store personligheder er blevet kvalt af industrien, men den viser mange flere eksempler på, at det er dem, der i en lang årrække har kunnet vedblive at indfange det største publikum. Skønt der i de senere år har meldt sig en række nye instruktørtalenter, har personlighederne fra stumfilmtiden i forbløffende høj grad formået

at bevare deres tiltrækningskraft: *Chaplin, Dreyer, Ford, Clair, Hitchcock, Gance* f. eks. Filmkunsten er i første række enerne, og følgelig er det forkert at bebrejde „Kosmorama“, at det nu igen skriver om *Buñuel* eller *Ford* eller *Dreyer*.

✱

Kritikken må derfor i meget høj grad interessere sig for, hvor rige udviklingsmuligheder der gives de store personligheder inden for industrien. Det gælder filmens liv. Dette er begrebet af *Robert Hughes*, redaktøren af „Film: Book 1“, der bl. a. bringer en artikel om *Flaherty*, et interview med *Fellini*, en artikel af *Cesare Zavattini* om, hvorfor han endnu ikke har fået realiseret projektet „Italia Mia“ og – hvad vi her især vil høre os ved – en enquête, hvor 11 kendte filminstruktører udtaler sig.

De 11 instruktører svarer på 4 spørgsmål:

1) Hvilke konkrete vanskeligheder har De været ude for på grund af producenters, udlejerers, censorers og andres hensyntagen til publikum? (vi tænker bl. a. på *Flahertys* „Elefantdrengen“, *Vigos* „L'Atalante“ og „Zéro de Conduite“, *Eisensteins* „Ivan den Grusomme“ og *Rossellinis* „Il Miracolo“).

2) Hvad er det mest opmuntrende ved filmudviklingen i de senere år?

3) Hvad er det mest nedslående ved filmudviklingen i de senere år?

4) Hvilken eller hvilke film ville De optage, hvis De stod helt frit og ikke var tvunget til at tage hensyn til producenters, censorers og andres ikke-kunstneriske synspunkter?

Engländeren *Lindsay Anderson* lægger for. Han svarer bl. a. på det første spørgsmål, at det er så godt som umuligt i engelske film at skildre, hvad der ikke forekommer middelklassementaliteten ortodokst, respektabelt og „nice“. Både censuren og udlejerne udøver tryk. Som et eksempel på det første nævner *Anderson*, at *Lorenza Mazzetti* og *Denis Horney* efter at de havde iscenesat „Together“ (vist af Filmmuseet) planlagde en film om *Teddy Boy-fænomenet*. De fandt en producent, og der blev udarbejdet et manuskript, i hvilket det forsøgte at se på problemet og personerne med forståelse og sympati. Censuren meddelte imidlertid, at den ikke ville tillade en film om emnet, der ikke gav udtryk for „utvetydig fordømmelse“. Filmen blev ikke til noget. *Anderson* nævner som eksempel på det andet, at man

ikke kunne finde en engelsk udlejer, der ville påtage sig distributionen af „Thursday's Children“ og „Every Day Except Christmas“ – det blev et amerikansk selskab, der gjorde det, og filmene kom ikke ud til de store biografkæder. *Anderson* hævder, at stagnationen inden for engelsk film skyldes en reaktionær indstilling og mangel på showmanship og flair blandt branchens folk.

På det andet spørgsmål svarer *Anderson*: „At der fortsat – trods alle vanskelighederne – dukker nye talenter op. Kunstnere som *Satyajit Ray*, *Michael Cacoyannis* og *Andrzej Wajda* viser, at filmen stadig har vitalitet og betydning – når kunstnere får lejlighed til at bruge den“.

Punkt 3: Bl. a. den store begejstring for de grandiose formater.

Endelig siger den engelske instruktør som svar på det fjerde spørgsmål, at han kunne tænke sig at iscenesætte en dokumentarfilm om England (en slags fortsættelse af *Jennings'* „Diary for Timothy“), *Kathleen Sullys* „Canal in Moonlight“, *Forsters* „Where Angels Fear to Tread“, film om den engelske *music hall*, om den unge *Burns*, om Generalstrejken, om det kommercielle fjernsyn. Hvis han altså ikke skulle tage hensyn til de idiotiske „kommercielle“ synspunkter...

Efter *Anderson* kommer „En Cyklists Død“s instruktør, spanieren *J. A. Bardem*. Han fortæller, at hans sidste film oprindeligt havde titlen „Los Segadores“ (høstarbejderne), men at regeringen „henstillede“, den blev kaldt „La Venganza“ (hævnen). Han ville oprindeligt have skabt en dokumentarfilm med ikke-skuespillere i rollerne, men blev tvunget til at bruge stjerner.

Som svar på det andet spørgsmål fremhæver *Bardem* den italienske neorealisme; han mener ikke, at dens forfald skyldes indre svagheder.

I den nedslående afdeling anfører spanieren de kommercielle hensyn, fjernsynskonkurrencen og de store formater.

Bardem nægter at svare på det sidste spørgsmål, idet det synes ham for uvirkeligt. Han kan ikke se nogen grund til at drømme om, at hans fjender vil forsvinde.

Skønt *Buñuel* forlængst er sluppet bort fra Spanien, nyder han ikke fuld kunstnerisk frihed. Han siger, at han kun helt uafhængigt har skabt „Un Chien Andalou“, „L'Age d'Or“ og

„Tierra sin Pán“ – hans andre film har i større eller mindre grad været udsat for producent-tryk. Han finder imidlertid, at tryk af denne art i første række skyldes publikums vanetænkning og konformisme. „For øjeblikket er det umuligt at forestille sig en moralsk højnelse af de menneskelige samfund. Af denne grund kan man ikke finde blot et glimt af åndeligt fremskridt hos publikum.“

Også på spørgsmålene 2 og 3 svarer den store spanske instruktør pessimistisk. Hverken i den „kapitalistiske“ eller den „kommunistiske“ filmproduktion kan man finde håb om fremgang – bortset fra det tekniske.

Om Buñuel havde frie hænder, ville han skabe film, der meget stærkt fremhævede, at vi ikke lever i den bedste af alle mulige verdener. Men i følge Buñuel siger filmene i dag – endog de såkaldt neorealistiske – at vi lever i den bedste mulige verden, i hvert fald at vore forestillinger om fædrelandet, religionen, kærligheden etc. etc. er nødvendige, skønt de nu og da kan være ufuldstændige. Hele den gigantiske filmverden propagerer for denne konformisme.

Den næste af de adspurgte er René Clément, der fortæller om, hvor vanskeligt det var for ham at få „Forbudte Lege“ lodset frem gennem skærene. Alene at få en producent til at påtage sig opgaven kostede ham 5 års tålmodige

forhandlinger.

Som nævnt finder Clément det meget opmuntrende, at publikum nu går i biografen for at se *en bestemt film*. Men han siger som svar på spørgsmål 3 og 4, at han finder den måde filmindustrien reagerer på meget nedslående. Clément forklarer imidlertid ikke, hvordan den mere udvælgende indstilling hos publikum er skadelig – han taler blot vagt om kompromisfaren, som jo altid har været der, og som vel ikke er større under de ændrede forhold, snarere tværtimod.

✱

Af særlig interesse for os er naturligvis Carl Th. Dreyers svar. Under punkt 1 nævner han, at det selskab, der producerede „Jeanne d'Arcs Lidelse og Død“, efter at han var færdig med klipningen besluttede at filmen skulle vises for 70–80 intellektuelle, præster, historikere, psykologer o. s. v. Meningen var at finde ud af, om der i filmen var uhistoriske eller på anden måde stødende sekvenser, som man burde pille ud før premieren. Da man efter forevisningen for den lærde forsamling samlede invendingerne, var der så mange, at der ikke ville blive noget tilbage af filmen, om man rettede sig efter dem. „Selskabet vidste nu, at filmen måtte vises for publikum i den form, jeg havde givet den,“ slutter Dreyer denne beretning, med hvilken han definitivt har vist preview-



Satyajit Ray: „Aparajito“.

ideens absurditet. Dreyer hævder i øvrigt, at han kun to gange har været ude for vanskeligheder på grund af producenteres formodninger om publikums smag. Han siger, at producenten (*Erich Pommer* – Dreyer nævner ham ikke ved navn) uden hans vidende og for at tækkes publikum ændrede den sørgelige, men psykologisk rigtige „Michael“-slutning til en kunstlet *happy ending*. Den anden pinlige historie er velkendt; den vedrører produktionen af den svenske „Två människor“ („Svensk Filmindustri“). Dreyer fandt to skuespillere, der passede fortrinligt til filmens eneste to roller, men de blev forkastet, og han fik udleveret to, der *ikke* passede. „Naturligvis lykkedes filmen ikke,“ siger Dreyer lakonisk. Dreyer omtaler endelig, at fødsels-scenen i „Ordet“ efter hvad han har hørt er blevet forkortet i USA. Han finder ikke dette katastrofalt, men dog beklageligt, fordi scenen skal forberede miraklet – underminere tilskuerens skepsis.

Dreyer besvarer det andet og det tredje spørgsmål under et. Det er nedslående, at fjernsynet gør flere og flere mennesker til en slags hulebeboere, men til gengæld er der modige producenter, der forstår, at filmen må vende ryggen til disse mennesker og ikke i første række konkurrere med fjernsynet, men med de bedste teaterforestillinger.

Det er i tråd hermed, når Dreyer til slut under punkt 4 nævner, at han gerne vil filme *Faulkners* „Light in August“, „As I Lay Dying“, „Sanctuary“ (sammen med „Requiem for a Nun“), *O'Neill's* „Mourning Becomes Electra“, „Desire Under the Elms“, „The Iceman Cometh“, *Maxwell Anderson's* „Winterset“, *Tennessee Williams' „Cat on a Hot Tin Roof“* og en af de græske tragedier.

Efter Dreyer kommer enquêten anden danske deltager, *Bjarne Henning-Jensen*, der ironiserer over, at instruktøren næsten er en uønsket person i filmverdenen. Producenterne er alt for tilbøjelige til at tage for givet, at de ved, hvad publikum vil have – men intet publikum i verden har nogensinde vidst, hvad det ville have, før det fik det.

Både som det mest opmuntrende og det mest nedslående nævner Henning-Jensen fjernsynet – fjernsynets sejrsgang er opmuntrende, fordi den før eller siden må skabe behov for noget andet, den er nedslående, fordi fjernsynet er med til at tømme hjernerne og giver os den

værste larm fra filmene, teatret og dagliglivet i en slags *visional digest*. Henning-Jensen nævner også filmens kvindebrystdyrkelse som et nedslående fænomen.

I svaret på det afsluttende spørgsmål binder Henning-Jensen sig ikke til bestemte filmplaner eller ideer, men han siger mere generelt, at filmene i højere grad bør beskæftige sig med at *explorere* verden end med, hvordan man kan få den til at explodere.

Elia Kazans svar er mere sympatiske, end nogle måske ville vente. Han siger, at han først og fremmest må kæmpe mod sit eget talents begrænsninger – han er ikke interesseret i at gøre vrøvl over producenterne.

Ligesom for Dreyer og Henning-Jensen er fjernsynets triumftog på en gang opmuntrende og nedslående for Kazan. Opmuntrende, fordi nu *må* filmene være gode for at kunne klare sig, nedslående fordi – også her er Kazan i slående grad på linie med Henning-Jensen – fjernsynet giver en slags „Reader's Digest“-udgaver af det behandlede stof. Alt må her være konventionelt, drøvtygget.

På det fjerde spørgsmål svarer Kazan flot: „Den samme slags som jeg optager nu, men uden hemninger.“

David Lean beklager sig især over censuren og nævner nogle tragikomiske eksempler på urimelige indgreb.

Han finder det glædeligt, at filmene nu igen ønsker at fortælle deres historier i billeder. Han kan mærkeligt nok ikke finde noget særligt nedslående at anføre – han mener, det er for tidligt at udtale sig om, hvordan den af fjernsynet forårsagede revolution vil komme til at tage sig ud.

Som Kazan siger Lean til slut nydeligt, at han først og fremmest har sig selv at kæmpe med.

Sidney Meyers (der iscenesatte „The Quiet One“) fortæller om nogle planer, der gik i fisk på grund af kommercielle betragtninger. Han glæder sig over, at folk som *Robert Bresson*, *Lionel Rogosin* („On the Bowery“), *Satyajit Ray* og *Kurosawa* har muligheder for at skabe film, og han giver udtryk for håbet om, at *Sidney Lumet* og *Martin Ritt* ikke vil bukke under for kommercialismen – det nedslår ham at se, hvor hurtigt „uafhængige“ filmfolk kan blive kommercielt afhængige.

Meyers drømmer om at skabe en film over

nogle af *Sherwood Andersons* noveller, og han vil gerne iscenesætte kortfilm om *Blake* og *Tjekhov*.

Satyajit Ray møder med 4 meget smukke svar, i hvilke han bl. a. glæder sig over den japanske film (han nævner *Mizoguchi*) og den vestlige anerkendelse af den, ærgrer sig over, at den lille sort-hvide film er på retur og giver udtryk for ønsket om at søge helt til bunds i skildringen af mennesket.

Til slut kommer *Jean Renoir*, der skælder ud over, at den amerikanske udlejer har vansiret „Elena og Mændene“. På de senere års kreditside anfører han de mange uafhængige producenter, der er dukket op i Hollywood. Han anker over, at man i for høj grad ligger på maven for den tekniske udvikling og fremhæver, at det først og fremmest er filmskabernes personlighed, der interesserer ham. Overraskende for den, der ikke kender så meget til *Renoir*, er det måske at høre, at de kommercielle krav og de forskellige censurregler nærmest forekommer ham inspirerende. „De tvinger mig til at se på tingene på en mere subtil måde.“ Han slutter: „Hvis jeg stod helt frit, ville jeg sandsynligvis skabe de samme film som dem jeg nu skaber.“

☆

Det gælder filmens liv ... Vil producenterne kende deres besøgstid? Vil de forstå, at det er folk som de fleste af de adspurgte og de nævnte de har brug for i kampen mod fjernsynet? Vil de begribe, at kun *noget andet*, noget stærkt personligt og ikke-standardiseret vil kunne danne den nødvendige lovkende kontrast til den friserede virkelighed, der på den lille skærm bliver sendt ud til hele familien? Fornemmer de, at filmpublikummet efter alt at dømmes vil blive endnu mere kræsen end det er nu, at kun kvalitet og vitalitet i det lange løb vil kunne redde filmen? Vil de forlade sig på sensationisme og sex-chok? Eller vil de hjælpe folk til at leve og dermed redde filmens liv? Vil de være smidige nok til at omstille sig til det nye syn på filmen? Er de klar over, at de bliver nødt til at give mange kunstnere større frihed, hvis deres personligheder skal have mulighed for at tiltrække lige så stærkt som *Jacques Tatis* i den frie film „Min Onkel“?

Der burde også foretages en enquête blandt producenterne.

Læserbrev

Hr. redaktør,

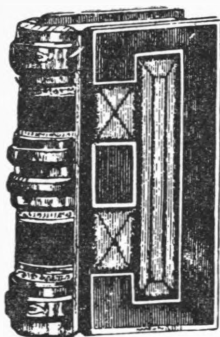
Johan Jacobsen og *Finn Methling* kan ikke klage over mangel på *publicity* for deres nye film „En fremmed banker på“, som er et kunstnerisk alvorligt arbejde. Og den fik jo „Bodil“-prisen. Hvad det sidste angår bliver man dog kun slået af rædsel ved tanken om, hvilket uhyre af en dansk spillefilm, man ville have garanteret filmkritisk for, hvis ikke „En fremmed“ var nået frem til premiere i sidste øjeblik. Man kan heller ikke frigøre sig fra en nedslående fornemmelse af, at den megen opmærksomhed, der er blevet vist „En fremmed“, først og fremmest hidrører fra filmens to ukonventionelt direkte erotiske scener, som blev beklippet af censuren. Hvad andet er der tale om?

Der er f. eks. langt de fleste anmelderes vurdering af filmen på et realistisk-politisk plan, hvilket har fået dem til at hævde, at historien er lutter postulat. (Er Hendes treårige eksil i en ensom blokhytte langt fra alfarvej ikke et arrangement af manuskriptforfatteren, der skal sandsynliggøre, at Hun kan falde for Hans usympatiske type? Hvor usandsynligt er det ikke, at netop Han er hendes mands mord? etc.). *Bjørn Rasmussen* i „Aktuelt“ ville endda føre linien videre fra Jacobsens udmærkede film fra fyrrerne „Den usynlige hær“ og „Tre år efter“, der var opgør (et ord, der næsten altid er identisk med ordet angreb) med nazismen. Men for det første siger „En fremmed“ ganske klart, at vi skal glemme, for det andet udelukker filmens meget symbolistiske handling (der er f. eks. kun de to medvirkende, og en tredje, der repræsenterer „samfundet“), at man kan vurdere filmen for realistisk, selvom man har lagt både Ham og Hende nogle replikker i munden om nazismen og krigen. Han er jo bare brodermorderen Kain, som Hun kan elske, og som hun kun myrder på grund af fortiden. Hovedindvendingen mod filmen som kunstværk bør snarere være den, at „postulatene“ ikke får den fornødne poetiske bærekraft af instruktionen, at filmen aldrig hæver sig en tomme over den håndgribelige jord, den er skabt på. Måske er den også mere *tilstræbt kunstnerisk* fra skabernes side end godt er, den ejer meget lidt umiddelbart kunstnerisk liv. Smuk fotografering er ikke nok.

Men censurindgrebene bør heller ikke her ignoreres. Jeg vil dog ikke diskutere den kunstneriske kvalitet af de ihvertfald *egte* erotiske passager, eller hvor gammel man bør være for at se dem og lignende ting, men blot fremhæve det særdeles urimelige i, at censurafgørelserne, hvis formål alene er at beskytte mindreårige, også for de helt voksne krænker den grundlovssikrede ytringsfrihedsret. *Altid!* Det er dog for galt, at man ikke snart kan få gjort noget ved den dobbeltgrænse på 12 og 18 år, så man ikke længere behøver at totalforbyde eller beklippe film, fordi man er i tvivl om, hvorvidt 16-årsgrænsen, i realiteten 13-14 årsgrænsen, er høj nok.

Beklippede versioner til mindreårige var måske også en løsning i visse tilfælde, selvom det nok er mindre gennemførligt for film end for teaterforestillinger, hvor skolescenen undertiden får strøget passager fra de forestillinger, de lejer sig ind til. *Wylers* i tendensen sunde „Det store land“ blev ganske vist tilladt for alle efter nogle få klip, men de passager blev der ved også de helt voksne forment. Man kan diskutere, hvor væsentligt det fjernede er for helheden, men hvad der eventuelt er overflødig i en film må i et demokratisk land blive en diskussion for kritikerne og det voksne publikum.

John F. Ernst.



Hvorfor havde Mike så travlt?*

Art Cohn: „The Nine Lives of Mike Todd“. Hutchinson & Co., London 1958.

Art Cohn, tidligere krigskorrespondent, filmproducer („Knock-out“) og forfatter af „The Joker is Wild“, en biografi af Joe E. Lewis, blev i 1956 engageret til at skrive *Avrom Hirsch Goldbogen*, alias *Michael Todds* memoarer. Den 22. marts 1958 styrtede Todds to-motors Lockheed, „Lucky Lizz“, ned i New Mexicos bjerge. Blandt de dræbte passagerer var både Todd og Art Cohn, der på daværende tidspunkt næsten var færdig med „The Nine Lives of Mike Todd“. Cohns hustru, *Marta Cohn*, fuldførte bogen.

Mike Todds slagord var: „My measure of success is money. I have no interest in artistic triumphs that are financial failures“. Rene ord om penge.

Mike Todd var ud af en fattig, meget fattig, polsk-jødisk familie, og han har tilsyneladende hele sit liv været plaget af den tanke, at en sådan herkomst måtte være en art arvelig belastning, som han for enhver pris måtte kæmpe sig fri af – gennem penge og position – og Art Cohn gør sit bedste for at skjule, at Todd virkelig i sit inderste mente „for enhver pris“.

Todds karriere, fra han som 18-årig ledede sit entreprenørfirma med en årlig omsætning på to millioner dollars, over fallit og utallige finansielle „last-minute-rescues“, indeholder så mange mørke og hastigt forbigående punkter, at man har svært ved at tro på alt det gode og tilforladelige, Cohn tillægger sin arbejdsgiver. Der lægges megen vægt på Todds rundhåndethed: „6 millioner dollars? Todd ikke så meget som blinkede!“ Cohn bringer endog tårerne frem i vore øjne med sin beskrivelse af, hvordan Todd få dage før premieren på et af sine shows sender en kritiker et halvt dusin dyre silkeskjorter; kritikeren hamrer forestillingen i jorden, men alligevel sender Todd ham der-

efter et halvt dusin dyre slips til skjorterne!

Orson Welles siger elegant i et brev til Cohn: „*Being what he is, Mr. Todd is lucky, I suppose, to have found you for his biographer*“, og skønt det ikke helt lykkes Cohn at fremstille Todd som en sympatisk, lidt naiv og lidt spillelegal forretningsmand, så må man erkende, at han har formået at puste liv i de afsnit, hvor Todd ved hjælp af sine fabelagtige overtalelses-evner forsøger at rejse millionerne til sine shows. I tilgift får man et festligt møde med *Mae West* under opførelsen af den mislykkede „*Catherine the Great*“. Under forestillingen skal Mae West omfavne den unge løjtnant Bunin, men uheldigvis kommer løjtnantens sabel i klemme mellem dem, hvilket får Mae West til at udbryde: „*Lieutenant, is that your sword or are you just glad to see me?*“

En historie om Todds Theater Cafe i Chicago, der blev økonomisk støttet af et syndikat under ledelse af de gamle *Capone*-gutter, *Frank Nitti* og *Joe Fusco*, overbeviser heller ikke om Todds hvide vinger, lige så lidt som den meget kortfattede redegørelse for retssagen i forbindelse med Todds palmering af en halv million dollars under konkursen!

Sociologisk er Todd vel et studium værd: Hektisk, gridsk, neurotisk, afseksualiseret, despotisk, lunefuld og frem for alt plebejisk – og alligevel i stand til i løbet af 48 år at gennemleve et liv, der ville have slået hvem som helst ihjel mindst fire gange.

Der tales i bogen meget lidt om Todds indstilling til kunsten, selv om han nåede at producere både Shakespeare og Molière på Broadway, og det kan meget vel være, at det er godt det samme. Under optagelserne til filmatiseringen af „Jorden rundt i 80 dage“ sagde Todd om sin manuskriptforfatter, *S. J. Perelman*: „... hans dialog er for „The New Yorker“ og ikke for masserne“, og Todd formåede da også selv at bringe Perelmans dialog ned på et todots niveau. Nogen *Ziegfeld* var han ikke.

En kreds af Todds venner udtaler sig i smarte vendinger om showmanden – „*if he had kept his shirts clean he could have been President*“ og „*God spells his name with one d, Todd spells his with two*“. Man viger tilbage for disse bestilte „statements“ og foretrækker at lade dem ude af betragtning i den endelige bedømmelse af personen. Læseren har intet besvær med at slutte sig til sandheden, og man lukker bogen med den fornemmelse, at det ikke netop lige var *det*, Todd havde tænkt sig, da han engagerede den smarte skribent. Vi knikser lidt for guldkalven og er ikke spor grebne af historien – „*this true fable*“ ...

Poul Malmkjær.

Vanærens Vej

„*Paths of Glory*“ (*Ærens Vej*). Prod.: James B. Harris/Bryna Productions 1957. Instr.: Stanley Kubrick. Manus.: Stanley Kubrick, Calder Willingham og Jim Thompson efter Humphrey Cobbs roman. Foto: George Krause. Musik: Gerald Fried. Medv.: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready, Wayne Morris, Richard Anderson.

Så blev det da vor tur til at stifte bekendtskab med den unge Stanley Kubrick, ja to af hans film fik endog premiere på samme dag: „Det store Gangster-Kup“ („The Killing“) og den senere, mere betydelige „Ærens Vej“. „Kosmorama“ har allerede bedømt „The Killing“ (i nr. 29), og i nr. 38 skrev en kendt italiensk kritiker om Kubricks vej til toppen.

Vor presse tog i det store og hele pænt imod ham, men publikum svigtede. Det krigsfilm-publikum, der falder for det naivt heroiske, appellerer „Ærens Vej“ ikke til (naturligvis må man dog håbe, at en del af det bliver lokket ind), og hos det „dannede“ publikum er der en tilbøjelighed til at styre uden om krigsfilmene, dels fordi de almindeligvis er dårlige, dels fordi det helst vil glemme.

„Ærens Vej“ handler ganske vist ikke om den sidste store krig, men om den næstsidste. Alligevel siger den: Glem ikke! Glem ikke, at krigens modbydelighed også smitter dem, der er på den rigtige side, at krigens lovløshed og de militære enheders isolation er ideel grobund for den hemningsløse ambitions misvækst. Jeg har hørt den anke mod filmen, at ærgerrigheden indtager en for dominerende plads i dens motivredegoelse, men når man kender dens styrke i det civile liv, forekommer det ikke urimeligt, at de to generaler i „Ærens Vej“'s tilspidsede militære situation interesserer sig så meget for trinene på rangstigen – der er jo tale om en stillestående skyttegravskrig, som meget vel kan tænkes at forflygtige det store opgørs egentlige mål.

Ambitionsmotivet er varieret i de to skikkelser. Den øverstkommanderende general (*Adolphe Menjou* i virtuos udfoldelse) er en forhærdet gammel amoralist, der ikke engang forsøger at besmykke sin kynisme, betragter kynismen som et naturprincip. Den mindre general (*George Macready* er på højde med denne opgave) er nok lige så amoralsk (eller demoraliseret?), men han er noget af en selvbedrager og i stand til at overbevise sig selv om, at han handler i nationens interesse, når han be-

ordrer ild mod egne tropper. Han føler, at han er en stor patriot – og bliver pinligt berørt, da oberst Dax (*Kirk Douglas*) udslynger den berømte Samuel Johnson-udtalelse om, at patriotismen er slyngelens sidste tilflugtssted. Den anden general ville have smilet bifaldende.

Man har gjort vrøvl over, at oberst Dax ikke forekommer at yde en tilstrækkelig energisk og opfindsom indsats for at redde de tre menige, der urimeligt bliver anklaget for at have været kujoner – og bliver henrettet til moralens højnelse efter en makabert parodisk krigsretssag. Men det er vanskeligt at se, hvordan han yderligere skulle have sat ind. Kun kan det hævdes, at Dax vel i virkeligheden ville have været informeret om alle begivenhederne på et tidligere tidspunkt og følgelig ville have stået stærkere i sin kamp mod den infame aktion.

Jeg har yderligere hørt indvende, at nogle af skuespillerne og enkelthederne ikke virker ægte franske. Det kan være rigtigt nok, men indvendingen synes mig ikke væsentlig. Kubrick har ikke valgt en dokumentarisk realisme til sin film – måske for at understrege, at det ikke er noget specielt fransk, han har villet skildre. Han har valgt en stærkt tilspidset, meget intellektuelt betonet, næsten „abstrakt“ stil, der kan minde lidt om Bernard Shaws dramatiske stil. „Ærens Vej“ er i første række et universelt ideedrama, et polemisk indlæg (hvormed ikke er sagt, at det psykologiske er svagt; det er det ikke). Med dette in mente bliver det også tvivlsomt, om man kan klage over de raffineret belyste, noget studioprægede kamp- og skyttegravsscener – de er i hvert fald ikke filmens tyngdepunkt, men præmisser i et ubønhørligt logisk spil. Der – måske paradoksalt – bliver gribende. Ligesom i „Rashomon“ føjes til slut til den megen logik en scene, der er hinsides al logik. Som menneskeligheden selv.

De tre menige er ret overfladisk skildret, og et spil er og bliver „Ærens Vej“, skønt man i litteraturen om den første verdenskrig kan læse om lignende overgreb. Men den er et centralt, vedkommende, dristigt, gang på gang formelt fremragende spil. *Humphrey Cobbs* roman fra midten af trediverne er mere end dækkende filmet, i skildringen af de to generaler når filmen længere end bogen. For det kyniske og for spillet har Kubrick en formidabel sans; nu håber vi, at han vil modnes og vise en lige så formidabel sans for det poetiske og for det store i mennesket. I en kombination af de to evner vil han efter alt at dømme kunne fremtræde som en af filmens største kunstnere. Han er endnu mere lovende end Ingmar Bergman var, da han var 30.

Erik Ulrichsen.

KOSMORAMAS *blå* BOG

LATOUR, ALEXANDER NAPOLEON ULYSSES, amer. dreng af fr. indvandrerfamilie, f. 1936, opvokset og bosat i Louisianas sumpskove omkring Mississippiflodens udmunding i den mexicanske golf. Op til sit 12. år lever drengen med de store erobrernavne et spændende og harmonisk drengeliv som et selvfølgelig led af den ejendommelige sumpnatur, der omgiver ham. Fra utallige padleture i sin lille pram kender A. hver flodarm i „landskabet“, han er fortrolig med stedets flora, fauna og klima, og han har let ved at finde sig venner blandt dyrene – en lille vaskebjørn er hans foretrukne legekammerat. Ganske vist gemmer naturidyllen også sine farer, først og fremmest repræsenteret af de grådige krokodiller. Men også dem er A. kendt med, de har deres selvfølgelig plads i hans forestillingsverden, han ved nøjagtigt, hvad de står for og er derfor heller ikke ræd for at tage kampen op med dem, når de truer en væsentlig del af hans verden, f. eks. hans vaskebjørn. Der er på en vis måde ligevægt og forståelse mellem den lille jæger og det store krybdyr – selvom altså dyret må lade livet for menneskets våben. Krokodillen er med andre ord ikke en trusel mod, men tværtimod en bekræftelse på A.s liv i og med naturen. Den egentlige og alvorlige trusel mod hans eksistens kommer slet ikke fra den kant, men derimod fra den menneskeverden, teknikken, som han ganske mangler fortrolighed med. Han møder truslen første gang, da olieskibets flydende kolos af et boretårn en dag baner sig vej ind i det jomfruelige sumpterræn for at lægge sig fast på en udvalgt boreplads. A. betragter på een gang nysgerrigt og mistænksomt uhyret fra sin pram – han drages til det nye, men aner samtidig dets uoverskuelighed. Til at begynde med har mistænksomheden overtaget, men den viger efterhånden for en interesseret medleven i, hvad der sker på boretårnet. Igennem dette omsving i den åbne levende drengesjel etableres den forsoning mellem teknik og menneske, mellem natur og kultur, som er en uomgængelig forudsætning for en lykkelig udvikling af det menneskelige samfund.



Den endelige besegling af forbundet finder sted den dag, da A. efter et fatalt uheld med boringen i al hemmelighed kaster sin lille amulet, saltposen, i borehullet for derved at fremskynde det gunstige resultat. Det liv, der herefter ligger foran ham og hans familie er et andet end det, de hidtil har fundet sig hjemme i – men det er ikke

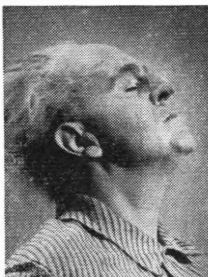
Ulysses leende farvel til sine nye venner – siddende på de nye oliehaner midt i sumpen – som et glad monument for fremtiden. (*Joseph Boudreaux i Robert Flaherty's „En Louisiana fortælling“ 1948*).

✱

LOLA-LOLA, ty. syngepige, f. omk. 1905. L.-L. er i besiddelse af en ram og utilsløret erotisk udstråling, som hun har gjort til sin levevej ved at optræde i de folkeligste kunsttempler i den tyske provins. Med et lækkert sortstrømpet bentøj som blikfang for en ublu-færdigt hidsende mørk stemme afleverer hun sine frivole entydige viser til studenters og godtfolks larmende fryd. Hun er den vellystige lastefuldheds amoralske præstinde, som i gøglets rampelys har en social og psykologisk funktion at udfylde selv i lillebyens liv. Men ophæves grænsen mellem scenen og salen – blander hun sig med de andagtssøgende bedsteborgere i templet, da bliver hun undergangens redskab. Det er just det, der sker, da hendes trup omk. 1929 giver sine forestillinger til bedste i knejpen „Den blå Engel“ i en købstad som så mange andre. Her falder en af det stedlige gymnasiums agtværdige lærere pladask for hende – paradoksalt nok i et forsøg på at håndhæve den moralske disciplin i sin skoles ældste klasser, drengene har nemlig vejret pigens attraktioner før hr. læreren brænder sig på dem. For L.-L. betyder respektabilitetens ubarmhjertige ydmygelse og destruktion intet, til trods for at hun bliver så dybt involveret i den, at hun bliver gift med professoren, efter at denne har måttet opgive lærergerningen for et tribuneklovnnummer af primitiveste slags. Hun deltager i virkeligheden slet ikke i ødelæggelsen, vil den egentlig slet ikke, men afstedskommer den bare. Den gør heller ikke noget indtryk på hende, hvorfor hun ikke behøver at undse sig for at bedrage sin eksprofessor og klovnægtemand ude i kulissen, netop da hans fornedrelse kulminerer med hans optræden som dummeper på „Den blå Engel“s tribune i hans tidligere hjemby. Moralsk og socialt er L.-L. en outsider – på een gang et oprør mod og en bekræftelse på den puritanske småborgerlighed, hun er et produkt af. (*Marlene Dietrich i Josef v. Sternbergs „Den blå Engel“ 1930*).



MABUSE, ty. læge og storforbryder, f. ca. 1890, d. 1932. Dr. M.s herskende egenskab var en patologisk utæmmelig vilje til magt. Som læge havde han særlige muligheder for at realisere denne vilje, idet hans faglige viden om menneskesindet satte ham i stand til med hypnosens hjælp at styre andre menneskers handlinger. Gennem en skrupelløs udnyttelse af dette talent kombineret med en borende skarp analytisk og organisatorisk begavelse af geniformat etablerede Dr. M. sit eget lille farlige diktatur uden for lovens rammer, med mordet, attentatet, røveriet, falskmøntneriet og andre ædle beskæftigelser som sine foretrukne domæner. Til hans genialitet hørte også en forbløffende evne til ikke at være sig selv, til at fornægte sin egen personlighed – ingen, der arbejdede for ham, vidste nøjagtig, hvem han var, simpelthen fordi han evnede at skifte identitet efter behag. Just det mangetydige i hans person gav ham den hensynsløse uansvarlighed, som var en forudsætning for hans position. Derfor er det heller ikke at undre sig over, at den endelige afsløring af hans identitet skulle føre ham ind i sindssygens mørke. Afsløringen fandt sted i 1922 og endte med hans indlæggelse på et sindsygehospital under psykiateren professor Baum. Ved en identitetsfordobling, der ligner en tanke, skulle netop denne vanskabne give hans forrykte ideer en indflydelse så stor som aldrig før. Næsten 10 år tilbragte Dr. M. bag klinikens mure, før han døde i 1932. I al denne tid fostrerede den faldne spillers syge sind det ene kriminelle projekt efter det andet – så minutøst og sikkert gennemarbejdet, at fristelsen til at sætte „testamentet“s planer i værk viste sig for stor for doktorens kollega på den anden side tremmerne, professor Baum. Også han opslugtes ved afsløringen af sindsformørkelsen – og blev derved en sidste grufuld bekræftelse på Dr. M.s dæmoniske despoti. – Ved at vælge sig den anerkendte forbrydelse som operationsfelt satte Dr. M. sig uden for samfundet og afskar sig derved fra at vinde den position i fuldt dagslys, som siden blev indtaget af en af hans endnu farligere åndsbeslægtede. Som påpeget af dr. S. Kracauer hørte Dr. M. til i den forreste fortrop af den tyske tyranneprocession, der begyndte med Dr. Caligari og sluttede med Adolf Hitler. (Rudolf Klein-Rogge i Fritz Langs „Dr. Mabuse, der Spieler“ 1922 og „Doktor Mabus Testamente“ 1932).



Fra Filmmuseets plakatsamling

For kort tid siden døde pionerinstruktøren Alfred Lind, hvis „Den hvide Slavehandel“ omtales i artiklen om „Fotorama“ i dette nummer. Her er plakaten for hans italienske film „Dødsjockeyen“, der havde premiere herhjemme i 1916.

Noter

Fra 15. juni foreligger indexet til de første 5 årgange af „Kosmorama“. Pris: 1 kr. tilsendt.

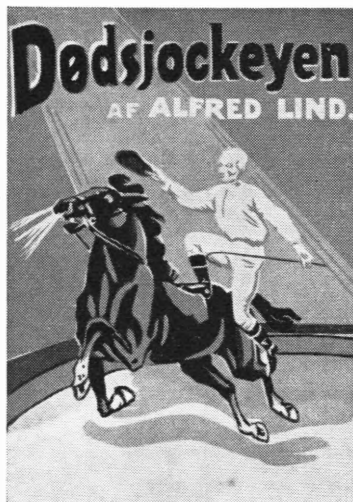
☆

I forårsnummeret af „Sight and Sound“ skriver redaktøren, *Penelope Houston*, om den nye engelske film „Room at the Top“ af *Jack Clayton* – filmen vakte stor interesse på Cannes-festivalen og er sikret for Danmark. *Gavin Lambert* bidrager med nogle bidske uddrag af en „Hollywood Notebook“, og i en interessant enquête udtaler en række engelske filminstruktører sig om, hvad de ville filme, hvis de havde frie hænder.

☆

Det sidste nummer af „Film Quarterly“ bekræfter, at dette blad nu er det bedste af de amerikanske filmtidsskrifter. *Gavin Lambert* afviser filmatiseringen af „Miss Lonelyhearts“, og *Albert Johnson* afslutter sin grundige gennemgang af *Vincente Minnellis* arbejder. *Colin Young* skriver fængslende om de nye amerikanske instruktører i artiklen „The Hollywood War of Independence“.

☆



FilmindeX XL1b

Af MARGUERITE ENGBERG

Carl Schenstrøm (født 13. 11. 1881, død 10. 4. 1942) begyndte som teaterskuespiller i København omkring 1900 og kom i 1909 til Nordisk Films Kompagni, hvor han i begyndelsen fortsat spillede mindre karakterroller, men omkring 1913 slog han igennem som komisk skuespiller. I 1919 forlod han Nordisk til fordel for Palladium, og i 1921 skabte Lauritzen med ham og Harald Madsen Danmarks og muligvis verdens første filmkomikerpar. Fra nu af og til sin død spillede Schenstrøm udelukkende sammen med Harald Madsen i Fy og Bi-film, bortset fra to film: „Med fuld musik“ (1932), hvor *Hans W. Petersen*, på grund af Harald Madsens sygdom, spillede biogonen, og „Midt i Byens Hjerter“ (1938), der ikke var en spillefilm, men en kortfilm optaget i anledning af biografen Palladiums åbning. Schenstrøm spillede H. C. Andersen.

Harald Madsen (født 1890, død 13. 7. 1949), var cirkusartist, før han i 1921 blev „fundet“ af Lauritzen. Han har udelukkende spillet i Fy og Bi-film med Schenstrøm, bortset fra filmen: „Calle og Palle“ (1948), iscenesat af Rolf Husberg. Denne film var et forsøg på at genoplive Fy- og Bi-filmene med et nyt fyrstær, *Carl Reinholdt*.

Vestervovvov. 1927. I: Lau Lauritzen. Manus.: A. V. Olsen. Foto: Valdemar Christensen og Hugo Fischer. Medv.: Jørgen Lund, Kate Fabian, Erling Schroeder, Karin Nellemose, Petrine Sonne og Emmy Schönfeld. Prod.: Palladium. Prem.: 14. 10. 1927. (Eftersynkroniseret i 1933).

Cocktail. („For fuld fart“). 1927. I: Monty Banks. Manus.: Scott Sidney og Rex Taylor. Medv.: Ernie Stamp-Taylor, Laurie Devine, Tony Wilde. Prod.: British International Pictures. Prem.: 14. 1. 1929.

Tordenstenene. 1927. I: Lau Lauritzen. Foto: Valdemar Christensen og Hugo Fischer. Medv.: Karin Nellemose, Erling Schroeder, Karen Caspersen og Philip Bech. Prod.: Palladium. Prem.: 26. 12. 1927.

Kraft og Skønhed. 1928. I og manus.: Lau Lauritzen. Foto: Valdemar Christensen og Hugo Fischer. Medv.: Elca Twins, Kate Fabian og Chr. Arhoff. Prod.: Palladium. Prem.: 22. 2. 1928.

Filmens Helte. 1928. I: Lau Lauritzen. Manus.: Alice O'Fredericks. Medv.: Erling Schroeder, Eli Lehman, Holger Reenberg. Prod.: Palladium. Prem.: 1. 10. 1928.

Kys, Klap og Kommers. 1929. I: Lau Lauritzen. Foto: Valdemar Christensen og Carlo Bentsen. Medv.: Hans W. Petersen, Lili Lani, Chr. Arhoff og Maria Garland. Prod.: Palladium. Prem.: 1. 3. 1929.

Hallo, Afrika forude. 1929. I: Lau Lauritzen. Medv.: Kate Valentin, Christian Schrøder, Anton de Verdier og Holger Reenberg. Prod.: Palladium. Prem.: 2. 10. 1929.

Højt på en Krøst. 1929. I: Lau Lauritzen. Medv.: Nina Kalckar, Marguerite Viby, Susanne Felumb-Friis og Clara Schönfeld. Prod.: Palladium. Prem.: 26. 12. 1929.

Hr. Tell og Søn. 1929. I og manus.: Lau Lauritzen. Foto: Carlo Bentsen og Einar Olsen. Medv.: Olga Svendsen, Juliette Brandt, Henrik Malberg og Marguerite Viby. Prod.: Palladium. Prem.: 26. 12. 1929.

The Rocket Bus. („Raketbussen“). 1929. I: W. P. Kellino. Medv.: Janice Adair, Gerald Rawlin-

son og Edward O'Neil. Prod.: British International Pictures. Prem.: 31. 3. 1930.

Tausend Worte Deutsch. („Taler De tysk?“). 1930. I: Georg Jacoby. Manus.: Walter Wassermann og Walter Schlee. Foto: Robert Walter Lach. Musik: Anton Profes. Medv.: Hans Wassmann, Lillian Ellis, Margot Walter, Adele Sandrock. Prod.: Deutsches Lichtspiel-Syndikat. Urvremiere: 5. 12. 1930. Dansk prem.: 7. 2. 1931.

Pas På Pigerne. 1930. I: Lau Lauritzen. Foto: Carlo Bentsen og Einar Olsen. Musik: Sven Gylmar. Medv.: Lili Lani, Marguerite Viby, Erling Schroeder og Chr. Arhoff. Prod.: Palladium. Prem.: 26. 12. 1930.

Fy og Bi i Kantonement. 1931. I: Lau Lauritzen. Foto: Carlo Bentsen og Lau Lauritzen jun. Medvirkende: Mona Mårtenson, Olga Svendsen, Erling Schroeder og Anton de Verdier. Prod.: Palladium. Prem.: 28. 3. 1931.

Krudt med Knald. 1931. I: Lau Lauritzen. Medv.: Marguerite Viby, Nina Kalckar, Jørgen Lund og Olga Svendsen. Prod.: Palladium. Prem.: 16. 10. 1931.

Han, Hun og Hamlet. 1932. I: Lau Lauritzen. Manus.: A. V. Olsen. Musik: Victor Cornelius. Medv.: Marguerite Viby, Hans W. Petersen, Chr. Arhoff og Olga Svendsen. Prod.: Palladium. Prem.: 8. 11. 1932.

Lumpenkaavaliere. („Glade Gøglere“). 1932. I: Carl Boese. Manus.: Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen jun. efter Karl Noti og Hans Wilhelm. Foto: Karl Hasselmann. Musik: Frank Fox. Medv.: Attila Hörbiger, Vera Engels og Hans Thimig. Prod.: Deutsch-österreichische Gemeinschaftsproduktion, Cine-Allianz-Tonefilm, Wien-Berlin. Urvremiere: 12. 12. 1932. Dansk prem.: 30. 1. 1933.

Knox und die lustigen Vagabunden eller Zirkus Saran. („Cirkus Saran“). 1935. I: E. W. Emo. Manus.: Hans Sassmann. Foto: Eduard Hoesch. Musik: Robert Stoltz. Medv.: Hans Moser, Georgia Holl, Adele Sandrock. Prod.: Projektograph-Film, Wien. Urvremiere: 29. 11. 1935. Dansk prem.: 26. 12. 1935.

Mädchenräuber. („Kvinderøverne“). 1936. I: Fred Sauer. Manus.: Max Wallner. Foto: Georg Krause. Musik: Walter Ullig. Medv.: Gertrud Boll og Franz W. Schröder-Schram. Prod.: Majestic-Film. Urvremiere: 3. 4. 1936. Dansk prem.: 3. 8. 1936.

Blinde Passagiere. („Blinde Passagerer“). 1936. I: 1936. I: Fred Sauer. Manus.: Max Wallner og Georg Zoch. Foto: Ewald Daub. Musik: Victor Cornelius. Medv.: Margarete Kupfer, Albert Hörmann og Petra Unkel. Prod.: Majestic-Film. Urvremiere: 21. 8. 1936. Dansk prem.: 9. 11. 1936.

Bleka Greven. („Raske Detektiver“). 1937. I: Gösta Rodin. Manus.: Gösta Rodin og Guido Valentin. Foto: Sven Thermanius. Musik: Gunnar Malmström. Medv.: Emil Fjellström, Karin Albin, Aina Rosén og Hilding Gävle. Prod.: Triangel-Film, Stockholm. Urvremiere: 22. 3. 1937. Dansk prem.: 17. 5. 1937.

Pat und Patachon im Paradies. („Fy og Bi i Paradis“). 1937. I: Carl Lamac. Manus.: Peter Gillmann efter „Eine Insel entdeckt“. Foto: Willy Winterstein. Musik: Franz Grothe og Paul Hühn. Medv.: Lucie Englisch, Mady Rahl og Willi Schur. Prod.: Atlantis-Film, Wien. Urvremiere: 22. 10. 1937. Dansk prem.: 8. 11. 1937.

I de gode gamle Dage. 1940. I: Johan Jacobsen. Manus.: Kelvin Lindemann. Foto: Carlo Bentsen og Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Johannes Meyer, Lise Thomsen, Carl Fischer, Poul Reichhardt og Clara Østø. Prod.: Palladium. Prem.: 9. 8. 1940.