

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



6. ÅRGANG OKTOBER 1959

46



Forsidebilledet: John Ford, naturligvis. John Wayne i „The Horse Soldiers“, som er sikret for Danmark.

Agtelse for filmkunsten	2
Nye billeder	3
Debat	
af Theodor Christensen og Søren Melson	4
La nouvelle vague	
af Aito Mäkinen	6
Det første møde med „Jungfrukällan“	
af Jean Béranger	14
Venedig 1959	
af Erik Ulrichsen	18
Bulgarsk film	
af Birger Jørgensen	26
Bogen om tegnefilmen	
(Halas og Manvell: „The Technique of Film Animation“)	
af Poul Malmkjær	27
Nippon eiga monogatari	
(Anderson og Richie: „The Japanese Film: art and industry“)	
af Birger Jørgensen	30
To liv	
(Schildkraut og Lania: „My Father and I“)	
af Poul Malmkjær	31
Et topmøde	
(„Artist, Critic and Teacher“)	
af Werner Pedersen	32
Også en slags filmkundskab	
(Kyrou: „Manuel du parfait petit spectateur“)	
af Werner Pedersen	34
Film anmeldelser:	
„Den store Illusion“	
af Erik Ulrichsen	34
„Nürnberg Processen“ og	
„Nuit et Brouillard“	
af Poul Malmkjær	36
Laterna magica IV	36
Fra Filmmuseets plakatsamling	37
Kosmorama's blå bog	38
Filmindeks XLII (Wiene)	39
Filmindeks XLIII (Dreyers dokumentarfilm)	40

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K. tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9-17 (lørdag 9-13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12-15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag 19-21. „Kosmorama“ koster tilsendt 8 kr. årlig (4 numre) - de 5 første årgange kan fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan fås for 1 kr. stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

Agtelse for filmkunsten

Langsomt, lidt efter lidt, vinder filmkunsten den respekt, som den fortjener. Her er nogle eksempler på at de gode film anses for en væsentlig kulturværdi:

Studenterforeningen i København har besluttet at udnævne Carl Th. Dreyer til årets æreskunstner. Det er naturligt, at Dreyer opnår denne hæder. Alle holder ganske vist ikke af hans dystre verdener - se f. eks. Ingmar Bergmans skarpe udtalelse om ham i artiklen om „Jungfrukällan“ i dette nummer - men om hans kunstneriske integritet kan der ikke rejses tvivl, og over for Bergmans angreb står i øvrigt de instruktører og kritikere, der i 1958 i Bruxelles udnævnte „Jeanne d'Arc“ til en af de seks bedste film, der er skabt.

Dreyer har ydet sit betydeligste inden for spillefilmen, men også flere af hans dokumentarfilm er meget personlige. Vi bringer i dette nummer et index over hans dokumentarfilmproduktion.

✱

Direktør Thorvald Larsen, der leder „Alexandra“ så interessant, har udsendt et programhefte for sæsonen 1959-1960, og også dette program kan ses som en erkendelse af, at filmkunsten er en del af kulturlivet. Sæsonens film - „Den store Illusion“, „En Junglesaga“, „En Plads på Toppen“, „Midt i Natten“, „Gudinden“, „Tyfon over Nagasaki“, „Ondskabens Sød“ og „Ung Mand fra Philadelphia“ - omtales i en nydelig brochure, der også bringer topografisk og filmhistorisk stof.

Det er tydeligvis det normale teaterprogram, der har været forbilledet for denne publikation, og det er kun glædeligt at se lidt af den traditionelle teaterkultur overført til filmverdenen.

✱

Filmens prestige hænger i høj grad sammen med det arbejde, der af filmmuseerne ydes for at bevare de gamle film. I slutningen af september afholdt den internationale filmmuseumssammenslutning FIAF sin årlige kongres i Stockholm, og det var ikke mindst opmuntrende, at direktør Carl Anders Dymling fra „Svensk Filmindustri“ bød gæsterne fra de mange lande (organisationen har nu 32 medlemslande) velkommen og fremhævede museumsindsatsens betydning. Hvor meget længere er vi ikke nået end den gamle branchemistillid til det filmarkivalske arbejde!

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Sidney Lumets filmatisering af Tennessee Williams' "Orpheus Descending" får titlen "The Fugitive Kind". Den indspilles med Marlon Brando, Anna Magnani og Joanne Woodward.

Stanley Donen og Cary Grant har sluttet sig sammen om at co-producere "The Grass Is Greener" for "Universal". Cary Grant og Deborah Kerr får hovedrollerne og Donen skal naturligvis iscenesætte.

John Cromwell opholder sig sammen med manuskriptforfatteren John Hess i Sverige for at forberede "A Matter of Morals" med Robert Webber, Maj-Britt Nilsson, Eva Dalbeck og Mogens Wieth.

Martin Ritt er i Rom, hvor han for Dino de Laurentiis optager "Jovanka and the Others" med Van Heflin, Vera Miles, Barbara Bel Geddes, Jeanne Moreau og Richard Basehart.

Jack Cummings producerer for "20th Century-Fox" "Can-Can" med Frank Sinatra, Shirley McLaine og Maurice Chevalier. Walter Lang skal iscenesætte musical'en.

John Ford fortsætter. Hans næste film bliver "Warner's" "Captain Buffalo" med Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke og Willis Bouche. Pat Ford og Willis Goldbeck producerer.

David Lean har sammen med producenten Sam Spiegel planer om at filmatisere Lawrence of Arabia's "Visdommens syv søjler". Såfremt forhandlingerne om rettighederne til bogen går i orden, vil optagelserne begynde til foråret "on location" i Arabien.

Abel Gance arbejder i øjeblikket med manuskriptet til en ny Napoleon-film. Dens foreløbige titel er "Austerlitz", og der har som sædvanlig vist sig visse vanskeligheder med producenterne.

Alexandre Astruc skal iscenesætte "La Plaine et le Cousteau" efter et manuskript af Françoise Sagan. Sagan producerer selv og Christian Marquand skal spille hovedrollen - kun to personer foruden ham skal medvirke og de er endnu ikke valgt.

Marcel Aymés "La Jument Verte" er af Jean Aurenche og Pierre Bost blevet bearbejdet for film. Claude Autant-Lara er i Joinville-studierne begyndt på optagelserne og Bourvil spiller hovedrollen.

Jean Delannoy har netop påbegyndt iscenesættelsen af "Le Baron de l'écluse", en filmatisering af Georges Simenons roman. Manuskriptet er udarbejdet af Maurice Druon og i hovedrollen ser man Jean Gabin.

Erwin Piscator skal for "Ufa" iscenesætte en ny filmatisering af Tolstojs "Det levende Lig". Kurt Heuser skriver sammen med Piscator drejebogen, og rollen som Fedja er tilbudt O. W. Fischer.

Helmuth Käutner iscenesætter for "Ufa" "Die Gans von Sedan" efter et manuskript af Jean L'Hôte og Käutner selv. Hardy Krüger, Theo Lingen, Mylene Demongeot og Françoise Rosay medvirker.

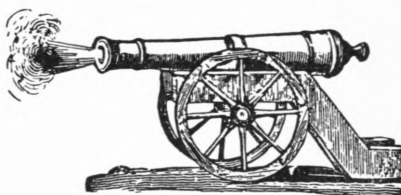
Alfred Weidenmann har for "Filmaufbau" / "Europa" / "Omnia", iscenesat Thomas Manns "Buddenbrooks" med Hansjörg Felmy, Nadja Tiller, Liselotte Pulver, Lil Dagover og Gustav Knuth. Erika Mann, Helmuth Käutner og Jacob Geis skrev manuskriptet og Friedl Behn-Grund fotograferede. Herefter skal Weidenmann i gang med filmatisering af Igor Seintjurs roman "Bumerang" efter et manuskript af Herbert Reinecker. Hardy Krüger og Martin Held får hovedrollerne.

Fra "Les Liaisons Dangereuses 1959" efter Choderlos de Laclos' berømte erotiske roman. Som bekendt er eksport af denne Vadim-film blevet forbudt. Det er Gérard Philipe, der telefonerer - pigen er Jeanne Valérie.



DEBAT

Af Theodor Christensen
og Søren Melson



De følgende synspunkter er umiddelbart foranlediget af *Werner Pedersens* „debat“ om dokumentarfilmproblemer i *Kosmorama* 45. Men iøvrigt mener vi, at tiden er inde til at revidere hele vores indstilling til dokumentarfilmen – både producenters, instruktørers og publikums – og til klart at formulere visse træk i den nye situation.

Werner P. spørger først om, hvordan dansk dokumentarfilm får sin vitalitet og væsentlighed igen. Selve spørgsmålet der stilles, må overvejes. Det afhænger af, hvordan man spørger, hvilket svar man kan få. Spørgsmålets formulering er bestemmende for, hvilke veje tanken kan slå ind på. Det er en kendsgerning, at mens 40'erne var et tiår, der tiltrak talent i dokumentarfilmen, har 50'erne været golde. Produktionen råder ikke over nogen talentfornylse – når man ser bort fra ganske få, der trods situationen har følt sig tiltalt af dokumentarfilmens mål og metode. Man kan så, i fortsættelse af W. P.s spørgsmål, diskutere årsagerne til stagnationen, drøfte emnevalg og genrer. Man kan også, og med nogen større vægt, stille spørgsmålet: Vil vi overhovedet have en dokumentarfilm i landet? Med alt, hvad det medfører, både i form af „ris til producentruppen“, hvilken legemsdel bærer ansvaret, hvis emnerne tvinges tamme – og i form af et stadigt uroelement i debatten, en stadig blæst om kontroversielle sager?

Dokumentarfilmens definition er ikke til generalrevision. Dens forudsætning er en levende interesse for den verden, vi lever i. Den udtrykker en holdning, den er aldrig uengageret. Det var ikke flot frasmageri, når *Béla Balázs* skrev, at enhver anskuelse af verden indeholder en verdensanskuelse. Det udtrykker stadig den dokumentariske ide, hvadenten formen er explicit pågående eller implicit henholdende. Som film er den stadig en handling af billeder, ikke

billeder af en handling. I modsætning til spillefilmen, som kan være begge dele og derfor har svært ved at forene sin handling i billeder med en handling af billeder.

Selv når dokumentarfilmen bevæger sig ind i en facon som den novellistiske – både Werner P. og vi er betænkelige ved den – er handlings-elementet tegnet i så forkortet en målestok, at det bliver billedfølgen, der dominerer slagets gang, ikke den affotograferede handling.

Spørgsmålet er stadig: Vil vi have en dokumentarfilm?

W. P. anbefaler to genrer, som i hans udformning kan være egnede som stødpuder for den uundgåelige irritation over dokumentarfilmens deltagelse i offentlig debat, hvor mange helst ingen debat vil have. Den ene genre har han kaldt den „implicite dokumentarfilm“. Den er lige så gammel som dokumentarfilmen selv, og dens metode er at lade virkeligheden tale direkte til tilskueren gennem klipningens krydsmønstre – uden direkte at pege, anklage eller anbefale. Som kunstnerisk og ideologisk metode har den være brugt med stor kraft af f. eks. *Basil Wright* og *Humphrey Jennings*. Men den kan også udarte til en iagttagelse, som undgår at angøre sig, et syn som ikke avler synspunkt. Ved begyndelsen af dokumentarfilmens historie så vi det med *Walter Ruttmanns* „Berlin“, som genspejler overfladen, men hvor vi selv medbragte holdningen. Og dog var denne implicite film langt mere implicerende i kraft af sin klippingskomposition end et andet eksempel fra dokumentarfilmens sidste år, „Every Day Except Christmas“. Her er den implicite film nået til ikke at implicere noget, ikke engang den fulde betydning af sin titel.

Dokumentarfilmen må under alle omstændigheder være en bærer af idé og synspunkt. Det ligger i begge betegnelserne implicit og expli-

cit. Kun er den implicite sådan formet, at den ikke direkte formulerer sig selv, men overlader dette til tilskueren. Forudsætningen er vel at mærke, at filmens hele opbygning, nuanceringer og betoning leder tilskueren i én bestemt retning, påvirker ham til én holdning, ikke flere. Den implicite film er ikke ambivalent, den er støbt i én grundform. Det gælder også når filmens hele „holdning“ består i at udtrykke én grundtone, artikulere en enkelt følelse, være symbol for den – som f. eks. *Sucksdorffs* „Människor i Stad“.

Hvordan nu med den explicite dokumentarfilm? Inden vi besvarer spørgsmålet, må det lige fastslås, at explicit og implicit, som Werner Pedersen opererer med, er bekvemme kritikerkategorier, ikke båse, hvori man kan putte film. Flertallet af dokumentarfilm vil sikkert ved en analyse vise sig at have både en explicit og implicit faktor.

For den explicite film ser W. P. en fremtid i formen „argumentfilm“, „flerstemmig“ film, filmen med en „spørgende ambivalens“. Nuvel. Men dokumentarfilm er sandhedssøgen i kunstnerisk form. Den er at se og afsløre. Mange-tydigheden i vort samfund finder ikke altid sit kunstneriske udtryk i en flerhed af meninger. Dokumentarfilm er tendentios. Ikke på den måde, at det skulle være den umuligt at lade meninger brydes. Men således at forstå, som det engang er sagt, „*that there is no other side to a lie*“. Der kan ikke siges pro et contra for løgnen. Mod den har den explicite, klart artikulerede dokumentarfilm kun én form, angrebet. Det er ikke dokumentarfilmens opgave at bringe tvivlsomme doktriner i en favorabel stilling ved at sige både for og imod. De mest velegnede emner for flerstemmige film er grundfæstede, vedtagne sandheder, hellige køer. Men her bliver flerstemmigheden rigtignok ironisk. Hvad mener man om titler som „Er universel oplysning et gode?“, „Det u-tilpassede samfund“, „Prostitutionens gode og dårlige sider“. Med andre ord: Den argumenterende, flertydige film er absolut mulig, men den som argumenterer vil aldrig være neutral. Dokumentaristen kan ikke blive mødedirigent. Han har selv et synspunkt, som i denne form explicit vil komme til udtryk – hvadenten han giver en af „parterne“ ret eller formulerer en syntese.

En dokumentarist ved, at hans arbejde er at se og udtrykke det set, dermed afsløre. Men hvad vil han afsløre, og hvilke mål stiler han imod? Det kan han ikke undgå at tage stilling

til, og selvom denne stillingtagen ikke bringer ham ind i en politisk problemkreds, så eventuelt en moralsk. Hvordan vi vejer og vurderer genererne, implicite og explicite, vil dokumentarfilmen altid være engageret. Vi kan være ganske enige i nogle af de muligheder, W. P. peger på, blot man gør sig klart, at ingen af dem må eller kan føre til uldenhed og neutralisme hos dokumentaristen. Det er det lunke, som gør ham kold og kunstnerisk gold. Ingen implicit filmform må blive en hovedpude for at filmen intet implicerer, fordi stoffets takker og modhager er blevet indpakket i poetisk iagttagelse. Ingen argumenterende film må bygge på, at konventionelle usandheder får den støtte, at en sag jo kan ses fra to sider.

På denne måde bliver emnevalget, måden hvorpå dokumentarfilmen orienterer sig i vor verden, noget ganske afgørende. Derfor er det en forenkling, når W. P. skriver om produktionsopgaverne, at „på producentsiden bliver det først og fremmest et spørgsmål om det rigtige emnevalg“. Emnevalget er ikke alene producenterne sag, ikke engang først og fremmest. Sådan er det blevet, fordi dokumentarfilmen har gennemgået en udvikling, hvor instruktørerne gav det oprindelige initiativ fra sig, en expansion, som gjorde det umuligt for dem at beholde det.

Grierson bestemte, at han ville lave „*Drifters*“, og Flaherty ønskede at filme „*Man of Aran*“. Det er en følge af dokumentarfilmens umådelige vækst, at emnevalget nu ligger på producentsiden, især den offentlige. Og det er en følge af apati, manglende energi, manglende samtdsorientering hos instruktørerne. Forudsætningen for en genfødsel af den kunstneriske dokumentarfilm er *også*, at der sker en gennemgribende ændring her, således at dokumentaristerne med fuld vægt kan træde ind i emnevalgets fase.

Til slut vil vi gentage det indledende spørgsmål: Vil vi have en dokumentarfilm? En filmform, en filmmetode som uanset alle overvejelser om genrer, om implicit eller explicit, først og fremmest bliver eksplosiv, hvis den er god! En kunstform, som samtidig er en oplysnings- og afsløringsfaktor, som altid vil være foruroligende, som evigt vil ængste direktørstole og samfundets støtter, som er et uophørligt spørgsmålstegn, som vil sprætte enhver sammenheng op for at finde arkiverede sandheder?

Vil vi have en dokumentarfilm – på de betingelser – så er der ingen tvivl om, at vi også kan få det.

AITO MÄKINEN:

La nouvelle

Under festivalen i Cannes i 1958 foreviste *Claude Chabrol* en morgen for en lille forsamling i en biograf på Rue Antibes sin første film „Le Beau Serge“ sammen med *François Truffauts* novellefilm „Les Mistons“. På lignende vis så kritikerne for første gang *Marcel Camus'* debutarbejde som selvstændig instruktør, „Mort en Fraude“, og ingen af filmene blev omtalt i festivalens nyhedsbulletiner. Om den samme festival publicerede Truffaut i „Arts“ en artikel med manchetten „Hvis der ikke indtræder radikale forandringer, er denne festival dømt til døden – den negligeres af fagfolkene, foragtes af kritikerne og har mistet al kunstnerisk og kommerciel betydning“.

Den almindelige stemning indenfor den franske filmindustri var endnu for et år siden så skeptisk indstillet til de nye instruktører, at „Le Beau Serge“ – skønt den blev indbudt til at deltage – ikke blev frigivet til filmkonkurrencerne i Bruxelles. Denne film fik i Paris urpremiere på Museet, og i London blev den vist for første gang som en del af et „Free Cinema“-program på „The National Film Theatre“.

Da den næste Cannes-festival lagde ud et år senere, havde atmosfæren helt ændret sig. „Le Beau Serge“ havde fået en pæn succes i Paris,

Chabrols nye film „Les Cousins“ var ret enstemmigt blevet fremhævet som en ærligere skildring af nutidsungdommen end *Carnés* „Vildfaren Ungdom“, og Frankrigs festivalrepræsentation var helt lagt i hænderne på de nye folk. Man begyndte at tale om „la nouvelle vague“, den nye strømning. Under festivalen blev denne betegnelse almindelig, og hele sommeren 1959 – frem til Venedig-festivalen – førtes den franske film frem af den nye kraftige strøm. Truffaut fik for sin film „Les Quatre Cents Coups“ en pris som den bedste instruktør, Marcel Camus' „Orfeu Negro“ modtog Grand Prix og *Alain Resnais'* „Hiroshima, mon amour“, der blev vist uden for konkurrencen, blev af den internationale kritikersammenslutning udnævnt til festivalens bedste film. Berlin-festivalen præmierede Chabrols „Les Cousins“ som den bedste af filmene. Hele sommeren udsendte producenterne meddelelser om de nye unge instruktørers planer – mest nysgerrighed vakte „A Bout de Souffle“, der efter sigende skulle skrives af Truffaut, produceres af Chabrol og iscenesættes af *Jean-Luc Godard!*

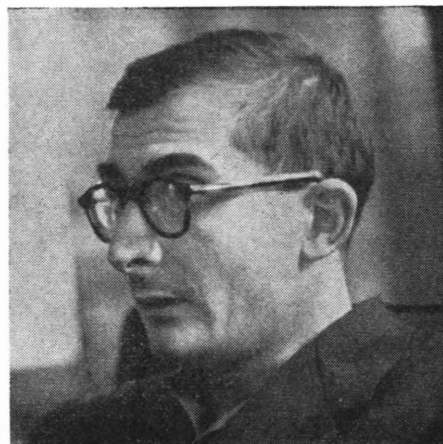
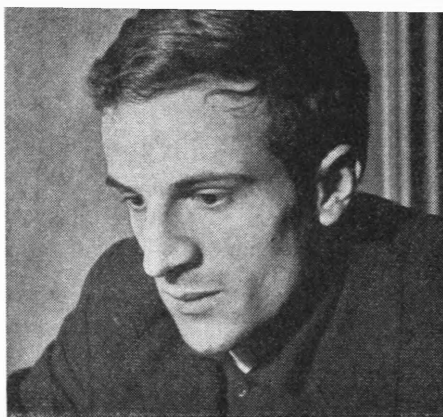
Da man kom frem til Venedig-festivalen, blev billedet noget klarere: De vigtigste af de nye film var blevet vist, og deres ophavsmænd befandt sig nu i den for vore dages instruktører

vague

Øverst François Truffaut

I midten Claude Chabrol

Nederst Louis Malle



så typiske situation: Det gjaldt om at indfri de løfter, som en forbløffende moden debutfilm (af en instruktør under 30) havde givet. Og grundlaget var ikke så revolutionerende bredt, som man i den første begejstring havde troet.

For et år siden virkede den franske films landskab meget udtørret. Den kommercielle rutine og mammutfilmene havde hærget landet. Kun de store enere hævdede sig over det teatraliske og skabelonerne: *Jean Renoir*, *Robert Bresson*, *Jacques Tati*.

René Clément havde i løbet af tre år kun kunnet iscenesætte den kommercielle og kompromitterede „*This Angry Age*“, *Jacques Becker* blev svagere og svagere („*Paris på Vrangen*“, „*Ali Baba*“, „*Arsène Lupin*“, „*Montparnasse 19*“), *René Clair* meddelte at han nu havde skabt sin sidste film („*I en Udkant af Paris*“), og *Abel Gance* kunne stadig ikke få realiseret sine planer. En hel række af tidligere berømte instruktører, *Julien Duvivier*, *Marcel Carné*, *Christian-Jaque*, *Claude Autant-Lara*, *Yves Allégret*, *Jean Delannoy* og skrækspecialisten *Henri-Georges Clouzot* præsterede år for år mere og mere konventionelle arbejder. To stræbende, personlige og ærlige instruktører, *Albert Lamorisse* og *Alexandre Astruc*, ophørte med at vokse næsten førend de var kommet i gang, og om *Roger Vadim* blev der i højere grad

snakket på grund af hans privatliv end på grund af hans film. Den første serie af „nye instruktører (*Denys de Patellière, Edouard Molinaro, Alex Joffe, Robert Hossein, Charles Brabant og Gilles Grangier*) blev knyttet til den maskinelle produktion allerede før de havde iscenesat deres første vellykkede arbejder.

„La nouvelle vague“s udgangssituation var ypperlig, i særdeleshed da disse unge mennesker forsøgte at optage deres film billigt og til nød selv var parate til at bekoste dem. Man for-søgte også at finde nye motivkredse.

Uden egentlig at høre til „la nouvelle vague“ beredte *Louis Malle*, en flittig 24-årig ud af en rig familie og med god smag, jordbunden med sin film „*Ascenseur pour l'Echafaud*“. Filmens stof var en ukonventionelt valgt kriminalhistorie, dens stil blev bestemt af den hyppige anvendelse af autentiske lokaliteter, af *Henri Decaës* friske fotografiske opfattelse af motiverne og brugen af ret ukendte skuespillere (*Jeanne Moreau, Maurice Ronet, Georges Poujouly*). Malle var også den første af de nye instruktører, der blev prisbelønnet på en international festival: Trods manglende stilistisk egalitet vakte hans kærlighedsfilm „*Les Amants*“ opmærksomhed i Venedig i 1958 og fik en præmie. Atter spilles hovedrollen af *Jeanne Moreau*, og atter er troldmanden *Decaës* bag kameraet. Denne beretning om en society-kvindes afgørende erotiske oplevelse, der burde modne hende til at forlade ægtemanden og sit tidligere liv, var holdt i en kølig stil. Filmens begyndelse, skildringen af pariserlivets elegante tomhed, var præcis og lækker, men instruktøren formåede ikke at give slutningen tilstrækkelig stærk følelse; i den lange kærligheds-scene følger tilskueren billederne med klinisk interesse, ikke mere. Hvor langt tør man mon gå uden at sprænge den gode smags grænser? Dette linedansnummer er af forståelige grunde blevet en torn i øjet på adskillige landes censorer og en garanti for succes'en.

Georges Franju (født 1912) er den ægte film-entusiast. Som 20-årig grundlagde han sammen med sin ven *Henri Langlois* det franske film-arkiv. I halvtredserne har han vakt opmærksomhed som en dristig dokumentarfilminstruktør. „*Le Sang de Bêtes*“, som trænger ind i et parisisk slagteri, er næsten blevet berygtet, men det er en film, som brænder af en ærlig vilje til at se sandheden i øjnene. Franjus koldt

konstaterende billedstil er i årenes løb og allerede i kortfilmene blevet mere tam. „*La Première Nuit*“ (1958) er således en næsten artifi-ciel og sentimental novelle om en lille drengs første nat hjemmefra – efter lukketid vandrer han omkring nede i undergrundsbanen. Franjus debut som spillefilminstruktør muliggjordes, da *Jean-Pierre Mocky* – helten i *Masellis* „*Gli sbandati*“ – ønskede at filme *Hervé Bazins* roman „*La Tête contre les Murs*“, som han beundrede meget. Han skrev selv manuskriptet, skaffede kapital og valgte Franju som instruktør. „*La Tête contre les Murs*“ er en næsten desperat konsekvent historie om en ung mand, som endnu ikke har lært at leve livet inden for de af samfundet afstukne rammer, men forsøger at redde sig ud af besværlige situationer ved panikløsninger. Hans familie lader ham spærre inde på et sindssygehospital. Filmen er en mærkelig blanding af en grusom, voldsom og samtidig øm og redelig undersøgelse af et ulykkeligt menneskes håbløse situation. En af filmens mest originale sekvenser belyser i særlig grad Franjus ambitioner som instruktør – det drejer sig om en samtale mellem to af hospitalets læger. De er fotograferet gennem et bur med store hvide duer. Efter denne film forsøgte Mocky sig selv som instruktør, og resultatet blev „*Les Dragueurs*“, som kun har kommerciel interesse, en slags novellesamling om de kvindetyper, man træffer på Paris' gader. Franjus anden og hidtil sidste spillefilm er skrækfilmen „*Les Yeux sans Visage*“, i hvilken en sindssyg læge (*Pierre Brasseur*) anvender skønne unge kvinder til sine sære eksperimenter. Filmen siges at være alt for ekstravagant grotesk.

Marcel Camus (født 1913) var i 10 år bl. a. Beckers (fra „*To i Paris*“ til „*På en kvist i Paris*“) og *Buñuels* („*Mod ny Dag*“) assistent. Først i 1957 lykkedes det ham at iscenesætte sin første film. Han valgte „*Mort en Fraude*“ trods de på forhånd skræmmende realiserings-vanskeligheder: Filmen skulle indspilles i Indokina, og der var ikke mange penge til disposition. Filmen var kompositorisk svag, men instruktørens evne til at gengive milieuet dekadente farverigdom fik tilskueren til at ane, at der var tale om en instruktørbegavelse med en skarp profil. Den med årets Grand Prix i Cannes belønnede „*Orfeu Negro*“ udnytter igen det tropiske milieus muligheder,

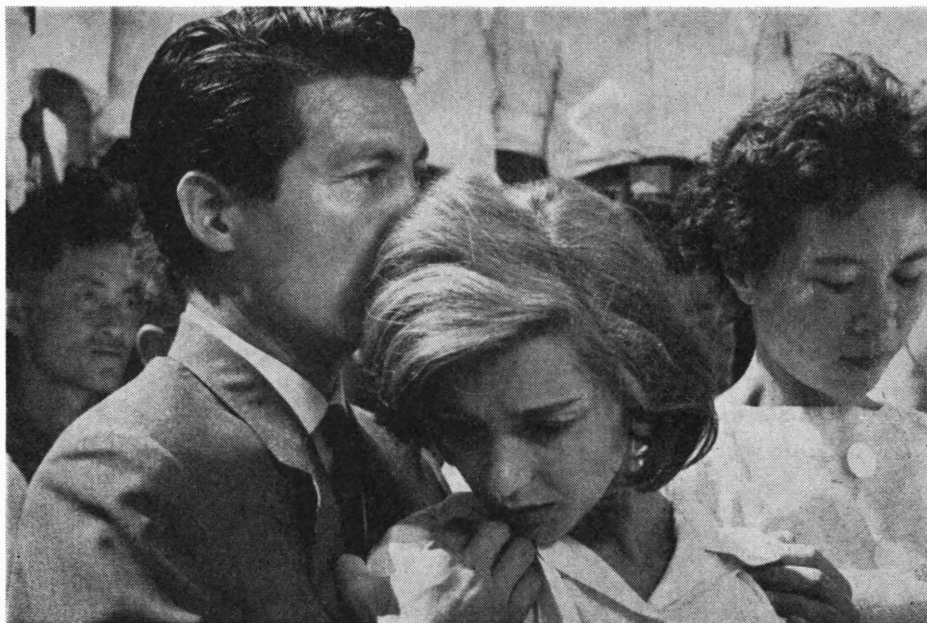


Fra Marcel Camus' „Orfeu Negro“.

Rios karnevalsfestligheder, men atter har instruktøren været uheldig med selve fortællingen. Camus og hans manuskriptforfatter *Jacques Viot* har fået idéen forærende af *Vinicius de Moraes'* „Orfeu da Conceicao“. Så længe filmen koncentrerer sig om fremstillingen af negrenes liv i Rio og helteparrets, Orfeus og Eurydikes kærlighedshistorie med karnevalsforberedelserne som den farvemættede baggrund, vinder den fuldstændigt tilskueren. Man forstår næsten, hvad Camus mente, da han på mit spørgsmål om, hvad der er idéen i hans film, svarede: Godhed. Livet omkring helteparret gengives solbeskinnet og problemøst. Camus interesserer sig ikke for at bibringe tilskueren et stærkt indtryk af, at disse negre i virkeligheden lever i elendige kår: De bor højt oppe på et nøgent bjerg, hvorfra man har en henrivende udsigt over byen, men hvortil hver dråbe vand må bæres op – op til rønnerne, i hvilke man lever stuvet sammen. Eftersom alle begivenhederne indtræffer i karnevalstiden, kan Camus fritages for anklagen for forfalskning, men når han vil klemme de elskendes historie ind i

det antikke dramas rammer, får filmen en utilgivelig litterær tone. Man har særlig respekt for Camus' blændende teknik, fordi man ved, at han har måttet klare sig med et snævert budget. Instruktøren er blevet hjulpet af *Jean-Serge Bourgoin*, der i de senere år gang på gang har udmærket sig som farvefotograf (*Jacques Baratiers* indtagende tunesiske fabel „Goha“ og Tatis „Min Onkel“).

Alain Resnais' karriere har på sin vis været endnu vanskeligere end Camus'. Han er født i 1922, dimitteret fra den franske filmskole IDHEC og klippede *Nicole Védres* dokumentarfilm „Paris 1900“. Som selvstændig filmkunstner vakte han først opmærksomhed med sine kunsthjælp „Van Gogh“, „Gauguin“ og „Guernica“, og hans film om den hvide civilisations skadelige indflydelse på negerkunsten, „Les Statues meurent aussi“ (1954), vakte opsigt og debat. Myndighederne skyndte sig at forbyde forevisningen af den, og først i den senere tid, da Frankrigs stilling som kolonimagt er blevet svækket definitivt, er filmen blevet frigivet. Resnais beretter, at næsten alle



„Hiroshima, mon amour“. Til venstre japaneren Eiji Okada, til højre Emmanuelle Riva som den franske skuespillerinde.

hans film har været bestillingsarbejder, og at han efter koncentrationslejrskildringen „Nuit et Brouillard“ (1955) blev opfordret til at iscenesætte en film om atombomben, men at han følte, en sådan film i det væsentlige ville blive en gentagelse af „Nuit et Brouillard“. Så gav han sig i stedet til at optage en film om Frankrigs nationalbibliotek, „Toute la Mémoire du Monde“. Men da han et par år senere begyndte at forberede sin første spillefilm „Hiroshima, mon amour“, koncentrerede han sig om at skildre nutidsmennesket i atombombens skygge. Resnais siger, at han har villet skabe en film om mennesker, som ikke er direkte impliceret i tragedien. Filmens heltinde er en fransk skuespillerinde, som er i Hiroshima i anledning af optagelsen af en film, der handler om atombomben, og hendes elskede, en japaner, har ikke selv oplevet Hiroshima-bombardementet. Hele filmen skildrer en og samme situation, kvinden og manden må skilles efter en fælles nat.

Resnais begynder sin film med vældige nærbilleder af lemmer, der er indfildrede i hin-

anden, og en kvindes stemme, som siger: „Jeg ved alt om Hiroshima, jeg har vandret gennem museernes sale, jeg har læst alt om den rædsel, atombomben forårsagede i Hiroshima ...“. En mandsstemme afbryder hende nu og da: „Du ved endnu ingenting om Hiroshima“. Den stiliserede kærlighedsscene afbrydes af grufule billeder fra ugerevyer, fra det museum, som er indrettet for at bevare mindet om Hiroshima-bombardementet og af lange *travellings* fra gaderne i det nuværende Hiroshima. Da morgenen gryr, står kvinden på hotelværelsets altan, og medens hun drikker morgenkaffe, ser hun på sin sovende elsker: I et glimt, et lynhurtigt glimt, som vi lige netop fanger, forvandles den roligt sovende mand til en tysk soldat, som ligger i sit blod på jorden. Da manden efter afskeden alligevel opsøger kvinden senere på dagen, hører han kvindens beretning om hendes første forelskelse – i en tysk soldat under krigen. En kærlighedsoplevelse, som hun troede, at hun aldrig skulle glemme. Kvinden beretter, at hun efter krigen blev behandlet som en tysker pige og fik håret klippet

af, at familien gemte hende i en kælder, og at hun – da hendes hysteriske fortvivlelse havde lagt sig – blev sendt til Paris af sin mor. Kvinden håbede måske, at denne beretning ville hjælpe manden over afskeden med hende, men han opfatter bekendelsen som et bevis på hendes kærlighed og følges med kvinden ned ad Hiroshimas mørknende gader. Til slut kærtegner kvinden sin elskede og gentager atter og atter „Dit navn er Hiroshima, min elskede . . .“

Ovenstående referat kan lyde banalt, og det giver ikke et billede af, hvorledes Resnais har bygget sin film op, men det kan dog give en fornemmelse af, af hvilken art hans udgangspunkt er. „Hiroshima, mon amour“ er formelt revolutionerende. Den minder ikke om nogen anden film, men den vil sikkert anspore mange til at forny den konventionelle filmberetnings love. Resnais har ved i de japanske scener at anvende en japansk fotograf og i de franske en fransk givet filmen berettigede forskelle i det visuelle udtryk, men samtidig har han formået at kontrollere begge fotografers arbejde så omhyggeligt, at filmen er blevet en fast helhed. Resnais' film er helt sikker på

hånden i de to første variationer: kærligheds-scenen, som afbrydes af dokumentariske optagelser fra Hiroshima under bombardementet og i dag – og heltindens beretning om sin kærlighedsoplevelse under krigen, ædel filmkunst. Men i den sidste del generer den litterære dialog – af *Marguerite Duras* (som bl. a. har skrevet romanen „The Sea Wall“, over hvilken Clément filmede „This Angry Age“). Der er dog ingen tvivl om, at Resnais' film er det mest revolutionerende af den såkaldte „nouvelle vague“s arbejder.

Hidtil har de mest strålende og populære navne i denne meget omtalte „nye strømning“ været de unge, af „Cahiers du Cinéma“ skolede og endnu ikke 30 år gamle kritikere Claude Chabrol og François Truffaut, som startede med at være modne instruktører. Den ene kunne begynde, fordi han arvede en større sum penge, den anden takket være svingerfaderens stilling som direktør for et stort udlejningsselskab.

Chabrols første film, „Le Beau Serge“, er en forbløffende „færdig“ fortælling om en student, som må vende tilbage til sin fødeby som

Nogle af de unge mennesker i Chabrols „Les Cousins“, der er sikret for Danmark.



rekonvalescent. Han træffer sin tidligere så beundrede skolekammerat, der bliver kaldt Smukke Serge; denne er ved at gå i hundene, drikker og forsømmer sin kone. Studenten forsøger at hjælpe den indifferente ven, at hjælpe bliver en *idée fixe* hos ham. At bringe indhold i hans liv betyder mere for ham end for Serge. Da han en nat med snestorm får trukket Serge hen til konens barselseng og Serge slår en høj latter op, må tilskueren afgøre, om Serge ler af lykke eller ad sin ven. I hvert fald har det givet filmens helt selvtilid, at han førte Serge ind til konen. Filmens begivenheder udspilles i Sardent, i Chabrols barndomsegne, og aldrig er i fransk film en lille bjergby blevet skildret i så overbevisende proportioner: Byen lever med i hver hændelse, men gengivelsen af byens liv bliver ikke et sekund til et naturalistisk nummer. Filmen er enkel, holder en særegen stemning og overbeviser helt om instruktørens begavelse.

I sin følgende film „Les Cousins“ anvender Chabrol samme basissituation: En ung mand fra landet kommer til byen for at studere, bliver installeret hos sin fætter og taber i kampen for at bevare sin integritet i de fremmede omgivelser. Fætteren fra landet, Charles, forsøger at passe sine studier flittigt, for Paul synes alt at komme af sig selv: Penge, succes, piger og fester. Filmens personer passer måske lidt bedre ind i et skema end personerne i den første film, men man har hele tiden en stærk følelse af, at instruktøren selv er ung og kender sine personer til bunds. Den dimension, som savnedes i Carnés beregnende og udspekulerede „Vildfaren Ungdom“, er nærværende i alle Chabrols anden films passager. De hængende studenter i hans film er ikke smagløse konstruktioner, og hans beretterteknik fødes direkte af motiverne, den filmiske form flyder ukonventionelt og rigt. Så meget desto ærgerligere er det, at Chabrols tredje film, de storproducerende brødre *Hakims* kriminalhistorie „A Double Tour“, blot er barok og urimelig. End ikke mesterfotografen Decaës første forsøg på farvefotograferingens felt kan redde filmen, der er forsynet med et mangelfuldt manuskript og overlæsedede, omend raffinerede dekorationer. Den præmie som *Madeleine Robinson* skaffede filmen i Venedig, vidner blot om konkurrencens lave niveau og ikke om Chabrols fortjenester. Hans udvikling synes altså

efter kun tre film at være standset, men „Le Beau Serge“ og „Les Cousins“ er så overbevisende talentfulde, at man endnu må anse Chabrol for en af de førende og mest særpregede exponenter for den nye strømning.

Den af „la nouvelle vague“s nye instruktører, der synes at eje de rigeste udviklingsmuligheder, er den 29-årige François Truffaut. Hans novellefilm „Les Mistons“ er en interessant, meget personlig bearbejdelse af indtryk og lån. Historien om gadeungerne, der følger en ung piges kærlighedshistorie til dens tragiske slutning, er konventionelt novellistisk, men måden på hvilken den berettes, er tydeligvis inspireret af en ung filmentusiasts værdifulde idealer (brødrene *Lumière*, *Vigo* og *Andre*). I sin første langfilm „Les quatre cents coups“ behersker Truffaut fuldt og helt sine virkemidler, de stilimpulser, som forskellige instruktører har givet ham, er smeltet ind i helheden.

„Les quatre cents coups“ indeholder meget selvbiografisk materiale, og dette forklarer sikkert, hvorfor den på en så indtagende og enestående måde er i stand til at skildre storbyen, således som drenge oplever den. Truffauts hovedperson er en 14-årig dreng, der – idet faderen næsten altid er på arbejde og moderen har en elsker – lever i en verden uden støttepunkter og må klare sig selv så godt han kan. Filmens helt fristes til at begå småforbrydelser, og der er en fare for, at han vil forspilde sit liv. Men da drengen på forældrenes anmodning anbringes på en opdragelsesanstalt og til slut flygter, synes han lidt efter lidt at forstå, at han må slå ind på en anden vej, hvis han vil klare sig bedre i livet end faderen med hans svage karakter og anstaltens drenge, der næsten alle er tabt for samfundet.

I Truffauts film, ligesom f. eks. i Chabrols „Le Beau Serge“, lever den sociale virkelighed naturligt som hændelsernes baggrund, og kameraet finder tilsyneladende let udtryksfulde og konventionskyende midler til at indfange situationerne. Truffaut anvender eksempelvis cinemascop-formatet sikkert og uforceret. Bevægelsen i billederne og kameraets bevægelser er naturligt beherskede, men Truffaut er også blevet hjulpet af Henri Decaë, hvis indsats i så mange af den nye strømningens film har været renset for det snobberi for det teknisk perfekte, som i de sidste årtier har været de franske fotografers skødesynd.



Til højre Jean Pierre L  aud i „Les Quatre Cents Coups“. Til venstre faderen og moderen.

Valget af skuespillere til „Les Quatre Cents Coups“ er en af grundene til, at den virker så stærkt. Jean Pierre L  aud er „rigtig“ i hver gestus og hvert tonefald, og hans amoralitet under samtalen med anstaltens psykiater er både gribende og morsom i sin ligefremhed. Drengens forældre, den godmodige fader, som ikke ønsker at gøre noget større væsen af hu-
struens elsker, og den letlevende moder, g  r smidigt ind i filmens helhed – det samme gælder den snæversynede lærer, drengens kam-
merat og typerne på anstalten. Truffaut turde være en slående bekræftelse på den t  sis, at det også for den, der vil være filminstruktør, l  ner sig at følge med i filmmuseernes serier: Truffaut har i en årrække hørt til de mest tro-
faste tilskuere ved det franske filmmuseums forevisninger (3 forskellige programmer hver aften!). Han har siddet på første række – de ivrigste skribenter fra „Cahiers du Cinéma“ og „Cinéma 56-59“ sidder aften efter aften på de første rækker i museets sal.

Den nye st  mning inden for Frankrigs film-industri er et ubestrideligt faktum. Omtrent 20 instruktører har debuteret i løbet af de sidste

to år. Hvor revolutionerende denne kendsger-
ning vil blive for filmkunsten er det endnu for tidligt at udtale sig om. Men dette indhug i den teatraliske og kommercielle spekulations front betyder i hvert fald noget nyt i den fran-
ske filmverden, der så længe i for høj grad har været afhængig af teatret og litteraturen. Be-
tegneisen „la nouvelle vague“ er dog – lige-
som de fleste slagord – lidet dækkende, idet disse nye instruktører ikke bevidst m  der med et fælles program. De nye instruktører er på sin vis blevet skubbet i forgrunden af indu-
striens egen usikkerhed i en økonomisk og kunstnerisk krisesituation. Disse 30-årige unge mennesker, der er vokset op med lydfilmen, har været klar over, at de løb en risiko. De har villet fortælle deres historier ud fra nye synsvinkler, inddrage milieuerne på en ny måde, og de har risikeret endog deres egen skjorte for at f  a lejlighed til at skabe film. I stedet for at stole på regnestokken og million-
beløbene har de unge instruktører st  let på sig selv – og sejret. Industrien har gnedet øjnene et par gange og hittet på et nyt reklameslo-
gan for i deres skygge at sælge både de nye film og enkelte andre produkter.

JEAN
BÉRANGER

DET FØRSTE MØDE MED *Jungfrukällan*

Af denne artikels forfatter er netop i Frankrig udkommet den første bog om Bergman.

Stockholm, medio september.

I flere dage fulgte jeg for nylig – sammen med *Ingmar Bergman* og hans klipper – forevisningen af samtlige *rushes* fra „Jungfrukällan“, den berømte svenske instruktørs 21. iscenesættelse. Vi sad i en af Råsunda-studiernes små „private“ biografer.

Handlingen i Bergmans nye film er inspireret af en gammel ballade fra det 13. århundrede. Allerede som student blev Bergman fængslet og grebet af den, og han overvejede at transformere den til et teaterstykke – senere til en ballet. Men lidt efter lidt blev han klar over, at dens voldsomhed og dens sære arkai-

ske skønhed kun kunne bevares i en filmfortolkning. Som han har for vane lod han da ideen modnes i sit inderste gennem mange år – lod de plastiske og rytmiske kombinationer tage form. Og medens han ventede på denne modning kastede han sig over andre opgaver, der syntes ham at have nået et mere udviklet stadium.

Da han fuldt og helt havde „visualiseret ideen“ i tankerne, rammen omkring intrigen, personernes fysiske egenart, deres optræden, deres karakteristiske gestus, deres gang og deres udtryk, besluttede han pludselig at betro manuskriptarbejdet og dialogen til romanforfat-



Voldsomhed i „Jungfrukällan“. Birgitta Valberg og Max von Sydow.

terinden *Ulla Isaksson*, for bedre helt at kunne koncentrere sig om værkets filmiske særpræg. „Der er alt for mange film, der blot er litteraturbastarder“, betroede han mig i Stockholm. „Den sande filmkunst er en helt selvstændig skaberakt, ligesom musikken, maleriet eller skulpturen. Vi skriver naturligvis, men vi skriver på strimlen. Kameraet er vor skrivemaskine. Vor personlige stil bør ikke udelukkende findes i de ord og sætninger, der udtales af skuespillerne – ordene er, når alt kommer til alt, kun atmosfæreskabende elementer, der blandes med andre lyde, med det mimiske, med dekorationerne og genstandene, med anbringelsen af personerne i forhold til kameraet og med kameraets bevægelser omkring disse samme personer. Ved hjælp af indstillingernes og sekvensernes metrik bør vore manuskripter fjerne alle litterære reminiscenser. Manuskriptet bør begrænse sig til librettoens funktion, der altid blot er at danne et påskud til den musikalske udfoldelse. For os, der anser filmen for et fuldstændigt uafhængigt udtryksmiddel, er billedernes og lydenes „musik“ filmens egenart, det væsentlige i vor skaberakt.“

I sin tidlige produktion blev Bergman ofte af producenterne tvunget til at filme stof, der i forvejen var behandlet i litterær eller teatralisk form: „Kris“ (1945) var bygget over et stykke af *Leck Fischer*, „Skepp till Indienland“ (1947) over et stykke af *Martin Söderhjelm*, „Musik i mörker“ (1947) over en roman af *Dagmar Edqvist* og „Törst“ (1949) over noveller af *Birgit Tengroth*. Trods en usikkerhed, der er forståelig hos en så ung instruktør, havde Bergman alligevel genskabt alle disse intriger i overensstemmelse med den syvende kunsts og sit eget temperaments særlige love – i den grad at alle disse historier, uanset deres herkomst, i filmudgaven bar mærket af Bergmans klo. Senere forsøgte Bergman alene både at spænde over „librettoen“ og det „visuelle partitur“ – en undtagelse danner dog „Nära livet“ (1958), der er baseret på en historie af *Ulla Isaksson*, men som ændrede den til en social skildring i den rige svenske filmtradition, der begyndte med *Sjöströms* „Ingeborg Holm“. Mange angribere hånedes – enten mod bedre vidende eller fordi de var uvidende – Bergmans universalambitioner og betragtede hans manuskripter som præ-

tentiose fabrikationer, der bestod af dårlig litteratur og usund filosofi. Jeg kender nu tilstrækkeligt Bergman til at kunne fastslå, at disse indvendinger savner ethvert grundlag, og at han altid har udtrykt sig med den største oprigtighed om det, han følte. Dog har denne kritik berørt ham så meget, at han som nævnt besluttede at overlade de verbale broderier til *Ulla Isaksson* for fuldstændig frit at kunne kaste sig over det egentlig filmisk skabende.

Det er da lykkedes ham med „Jungfrukällan“ at skabe en billedsymfoni, der er „full of sound and fury“, og som sandsynligvis er hans mesterværk – at dømme efter mosaikkens enkelte, endnu ikke samlede dele: Her er noget shakespearesk, men også noget mere barbarisk end Shakespeare, en temperamentsladet tilbagevendende til en vestlig primitivisme, der kan jævnføres med *Kurosawas* brutale udladning „De syv Samurai“, en fresco, der støjer af erotik, af smerteskrig, af hulken og rallen, af stønnen og sukken, af konvulsiviske udbrud.

Handlingen foregår i Dalarne – i balladens århundrede. En rig gårdejer, Herr Töre (*Max von Sydow*), sender sin foretrukne datter Karin (*Birgitta Pettersson*) hen i den nærliggende flækkes kirke med nogle voksløs. På vejen møder den unge pige to vagabonderende hyrder (*Axel Düberg* og *Tor Isedal*), der er ledsaget af en ganske ung knægt. Tillidsfuldt tilbyder hun dem noget af sin medbragte mad. De fire finder en lysning og sætter sig i græsset. Efter at have spist kaster de to hyrder sig over deres velgørerinde og voldtager hende, medens drengen målløst ser til. Efter ugerningen dræber de ofret, fjerner hendes klæder og flygter.

Ved mørkets frembrud banker morderne på Herr Töres dør og beder om lov til at sove på gården. Gårdejeren overlader dem husets spisetue og trækker sig tilbage til sit værelse sammen med sin kone Märeta (*Birgitta Valberg*).

Bondens adoptivdatter Ingeri (*Gunnel Lindblom*) strejfedes tidligere på dagen om i skoven og kom tilfældigt til at overvære udåden. Hun har altid været jaloux på sin halv søster, og hun afholdt sig fra at gribe ind. Men senere på aftenen gribes hun af anger, hun vender tilbage til gården og røber alt. Herr

Töre bliver ude af sig selv af raseri, bevæbner sig med en slagtekniv, overrasker hyrderne i deres søvn og slår dem ihjel. Han dræber også den uskyldige dreng.

Ved morgengry styrter Herr Töre og hans folk ud til gerningsstedet. Ved synet af den dræbte, tilsnudsede datter vender den ulykkelige fader blikket op mod den skyfri himmel og giver sig til at forbande Gud, samtidig med at han udtrykker tvivl om hans eksistens. Han tager det blodige legeme i sine arme. Men netop der hvor den unge døde lå springer nu en kilde frem af jorden. Ingeri falder på knæ, bader sine hænder i dette rensende vand og fugter sit ansigt. For at få tilgivelse for sine voldshandlinger beslutter Herr Töre at bygge et kapel i nærheden af kilden.

„Hvis der som følge af en ond handling øves andre onde handlinger, lykkes det undertiden Nåden at bryde denne onde cirkel og bringe fred til vore stakkels urolige og forpinte hjerter“, forklarede Bergman mig. Han fortsatte: „Derfor fængsledes jeg af denne gamle lignelse, der – under andre forhold, som imidlertid er lige så grusomme – er forblevet aktuel og værdifuld. I vor såkaldte civilisation fortsætter mennesket, skjult bag upersonlige beregninger og falske frigørelsesdoktriner, med at opføre sig som en ulv over for sin næste“.

Når Bergman udtrykker sig således, kaster han ikke sten fra et glashus. I denne film som i hans 20 foregående – og som i de 5–6 manuskripter, han har skrevet til andre instruktører – er der ingen af personerne, der er helt god eller helt ond. Hans skabninger begår kun ugerninger ud fra fornuftsstridige impulser, på grund af uheld eller manglende afklaring, som udslag af atavisme. De kan dog finde frem til klogskaben, gennem leden, gennem angsten i forbindelse med ensomheden eller med desperationens ukontrollable sindsstemninger. Nogle bebrejder Bergman, at han ikke „engagerer sig“, men det er netop på grund af hans moralske oprigtighed, at han vender ryggen til al slags manikæisme, idet enhver form for engagement katastrofalt fører til en sektetisk og chauvinistisk stillingtagen *mod* noget andet. Som en af personerne i „Smultronstället“ siger: „Intet er fuldstændigt sandt eller fuldstændigt falsk. Man må prøve at leve bedst muligt – samtidig med at man er vidende

herom“. Det er sandsynligvis Sveriges neutralitet under den frygtelige konflikt 1939–1945, der har ført ham – som så mange andre svenske intellektuelle – til denne synsvinkel. Disse unge mennesker af fyrrernes generation var tilfældigvis anbragt udenfor – uden i begyndelsen med sikkerhed at vide, om de ikke også til slut ville blive ofre i konflikten – og med afsky og impotent raseri var de vidne til de nazistiske hæres invasion af Danmark, Norge og de mange andre lande. Men samtidig vidste de alt om Finlands prøvelser. De så ikke blot de tyske byers destruktion med fosforbomber som et uundgåeligt svar på de nazistiske London-bombardementer, men også som en magtkamp mellem Krupp-fabrikkerne og deres angelsaksiske rivaler. Senere begivenheder som atommassakren på Hiroshima, undertrykkelsen af Mau Mau'erne og ungarene, sønderlemmelsen af Korea og Indokina i amerikanske og kinesiske interesser, Algier-krigen og hændelserne i Tibet har bestyrket dem i den opfattelse, at ingen sag er fuldt og helt retfærdig, og at et menneske, hvilket milieu det end er opvokset i, og hvor det end er født, aldrig er en helt, der ikke kan besmittes, men at på den anden side alle mennesker deler mange af deres fejl med hele menneskeslægten. Derfor er det nødvendigt, at voldshandlingerne afløses af afspænding, at alle bidrager lidt hertil, og at menneskene ikke stræber efter at anbringe sig i en absolut retfærdig og rethaverisk position, for en sådan er i virkeligheden blot kunstlet, steril og falsk. I disse bestræbelser forekommer Bergman den mest moderne af alle filminstruktører. I en tid, da menneskeheden næppe har noget andet valg end „fredelig sameksistens“ eller total destruktion, prædiker Bergman utrætteligt forsoningen, kompromis'et – hvor haltende det end kan være, er det nødvendigt („Fængelse“, „Tørst“, „Sommarlek“, „En Lektion i Kärlek“, „Smultronstället“ etc.). Han ved, at vi efter fortvivlelsen kun kan holde os til muligheden for at knytte nye håb, der – hvis de er begrænsede og uden illusioner – sandsynligvis til syvende og sidst vil vise sig at være noget mere solidt end jagten efter de meget forførende, men praktisk uigennemførlige idealer. Han tror på en ret begrænset lykke, der dog i det mindste har den fordel, at den er klar-synet og levedygtig. Det er fjernt fra ham at

hade menneskeslægten, han ønsker tværtimod dens lykke – i så høj grad som nu dens relativt små chancer berettiger tale om lykke. Han tror på en Gud, der er bestemt for Mennesket – og ikke på mennesker, der er til for Guds skyld. Heri bryder han bevidst med de tidligere århundreders religiøse masochisme. Han placerer sig på den modsatte fløj af *Carl Th. Dreyers*.

En dag spurgte jeg ham: „Hvad synes De om Dreyer?“ Han svarede: „Jeg har den dybeste respekt for hans kunstnertemperament. Han ejer en højst beundringsværdig plastisk sans. På det tekniske plan er film som „Jeanne d'Arc“ og „Vredens Dag“ uden al diskussion overordentlig smukke. Men jeg holder ikke af alle de paternalistiske og bagstræberiske ideer

han dyrker. Jeg finder, at bålene i hans film udsender en farlig lugt. Og jeg synes, at han i for høj grad er tilfreds med at skildre lidelsen. Jeg ved nok, at lidelsen desværre er næsten uundgåelig. Men det er ikke nok resigneret at supplere den med overjordiske kompensationer. Man må forsøge at kæmpe imod den og inddæmme den mest muligt. Alt for ofte viser Dreyer os den kun på grund af glæden ved at vise den. På mig virker han i sådanne tilfælde ude af balance og befinder sig et sted mellem sadismen og neurosen. Kun meget sjældent foreslår han os konkrete løsninger, som er positive. Men før vi dør går vi nu engang omkring på denne jord. Og det er derfor vor mest presserende opgave at gøre denne tilværelse relativt tålelig“.

Efter Herr Töres hævnakt. Max von Sydow og – i baggrunden – Birgitta Valberg.



ERIK ULRICHSEN

VENEDIG 1959

Ved de film, der deltog i konkurrencen, er anført et k i parentes.

SVERIGE

Handlingen i *Ingmar Bergmans* „Ansiktet“ (k) har tidligere været detaillert omtalt i „Kosmorama“, hvorfor vi nu skal nøjes med et par kritiske bemærkninger. Det er denne gang ikke lykkedes den begavede svensker at gøre det højst personlige stof tilstrækkelig alment vedkommende. Der er vel to hovedmotiver i filmen: Den modstand, som gøgleren, kunstneren, profeten – eller hvad De nu vil kalde pariaen Vogler – møder hos dem, der har titel og rang. Og: Konflikten mellem den flade rationalisme og de hemmelige kræfter, som trods alt udstråles fra profetens maske, hvor skøbelig end profeten selv kan være. Begge konflikter er sat på spidsen, og der appelleres i langt højere grad til følelsen end til intellektet – det er ikke urimeligt at kalde filmen anti-intellektuel. „Ansiktet“ er et lidenskabeligt og interessant selvforsvar, ikke et afklaret kunstværk. Men det ville være lidt af en skandale, om filmen ikke blev importeret til Danmark, den forsøger dristigt at tumle de store problemer.

VESTTYSKLAND

„Hunde wollt ihr ewig leben?“ (k) af *Frank Wisbar* er bygget over en tysk roman om Stalingrad-kampene. I forgrunden står en ung officer, der efterhånden bliver ribbet for sine naive illusioner. En tosset lille kærlighedshistorie er puttet ind i slagmalerierne: I begyndelsen møder officeren på den tyske side en dejlig russisk pige (*Sonja Ziemann*), som en slags klimaks finder han hende – aldeles usandsynligt – til slut blandt russerne. Hovedvægten er imidlertid lagt på krigsbillederne (der ofte er meget studioprægede), på det idiotiske i Hitlers ordrer og på en generals katastrofale blinde lydlighed. Overfladisk set er filmen anti-

nazistisk, men kigger man nærmere efter, opdager man, at den først og fremmest fortæller, hvor tragisk det tyske nederlag var. Bare Hitler dog havde givet kloge ordrer!

Endnu svagere var „Menschen im Netz“ af *Franz Peter Wirth*, „Helte“s dårlige instruktør. En thriller om optrevlingen af en østtysk spionagecentral i Vesttyskland. Klodset og usympatisk. Hovedpersonen vender tilbage til sin kone efter i øst at have siddet i fængsel i 5 år, men manden ikke så meget som rører ved konen, før der er blevet snakket og spist og drukket i timevis.

ØSTTYSKLAND

„Sterne“ af *Konrad Wolf* var opført under Bulgarien, men instruktøren er østtysk, kendt fra „Lissy“, der skildrer Tyskland umiddelbart efter Hitlers magtovertagelse. „Sterne“ fik en præmie i Cannes, og det forstår man. Hovedpersonerne er en tysk soldat og en ung jødinde, der skal sendes til Auschwitz – forholdet mellem de to er beskrevet smukt og nuanceret. Soldaten, der i begyndelsen er passiv ikke-nazist, vil forsøge at forhindre deportationen, men det lykkes ikke. Og til slut går han aktivt ind i kampen mod nazismen ved at skaffe bulgarske partisaner våben.

Stilen er stilfærdig og følsom. Det stilistisk mest bemærkelsesværdige er måske nogle dobbeltkopieringer med samtidige nær- og fjernbilleder fra parrets nattevandringer. De er på en gang mættede med stemning og psykologisk indsigt. En triumf for sig er portrættet af soldatens kammerat, en veltilfreds jødeplager, der ikke er banalt „filmond“, blot dygtig og lydig og følelseskold, en af dem, der i dag vasker hænderne uden ringeste anger: Han handlede jo efter ordre.

POLEN

Måske er det for tidligt at generalisere, men det kunne se ud som om den polske film, der i de senere år har bragt så mange solide værker, er i tilbagegang.

I hvert fald er „Pociąg“ (k, nattog) af *Jerzy Kawalerowicz* ikke noget særligt. Vi befinder os næsten hele tiden i et tog, der befordrer en morder, en læge, der på grund af forskellige misforståelser får en smuk dame ind i sin sove-kupé og en ung mand (*Cybulski*), der er vildt og måbende forelsket i samme dame. Morderen bliver til slut fanget, men ingen får hinanden. En thriller, der forsøger at være noget mere. Men dette mere godkender man ikke, da præmisserne er så romantiserede. „Pociąg“ er blændende filmet, virtuos fotografering, magtfuld klipning. Men man tror ikke på historien.

Noget lignende gælder „Asken og Diamanten“ („*Popiół i Diament*“) – på et højere niveau. *Andrzej Wajdas* nye film er tidligere blevet rost i høje toner her i landet, der er mange, som finder den excellent, og det er givet, at den burde have repræsenteret Polen i stedet for „Pociąg“. Men den synes mig maniereret og overbroderet. *Cybulski* spiller her en antikommunist, der lige ved fredens „udbrud“ bliver sat til at myrde et fremtrædende partimedlem.

Det er interessant, at denne person ikke er fremstillet som en almindelig socialrealistisk skurk – vi er ret langt fra de gamle partidirektiver i denne film. Men vi er til gengæld havnet i en outreret „billedbarok“, der nok kan fascinere, men ikke overbevise helt. Jeg ville dog meget gerne gense denne film i en københavnsk biograf.

UNGARN

„Asken og Diamanten“ er langt at foretrække for den ungarske „*Almatlan evek*“ (k, søvn-løse år), der er iscenesat af *Felix Mariassy*, som ellers regnes for en talentfuld instruktør. Hans film er imidlertid for konformistisk og stereotyp i sin marxisme til for alvor at fængsle, skønt den formelt ofte er smuk. Den skildrer livet omkring en ungarsk fabrik i 5 episoder, der udspilles i 1916, 1919, 1932, 1942 og 1944 – det er ligesom der mangler et senere årstal! Mishandling af arbejdere, den kortvarige revolution efter første verdenskrig, kapitalistisk ansvarsløshed, underjordisk kamp under den anden verdenskrig. Den dejlige *Eva Ruttkay* er udmærket som en proletarkvinde i den første episode.

Men der blev også i Venedig vist en god ungarsk film, „*Akiket a pacsirta elkisert*“ (dem



Sasha Kronsbarsna og Jürgen Frobriep som jødingen og den tyske soldat i Konrad Wolfs „*Sterne*“.



Fra den russiske „Fredens første Dag“.

lærkerne synger for) af *Laszlo Ranody*. Den er i den bedste nationale bondefilmtradition og fortæller om en ung mand, der forlader sit hjem og bliver karl på en gård i nærheden. Han er betaget af fruen, gårdens pige forelsker sig i ham. Fruen er uopnåelig – han besvanger den unge pige, som han ikke elsker. Hun forsøger i en frygtelig scene at dræbe barnet, det mislykkes. Men til slut forelsker faderen sig i den unge moder, i en meget dæmpet scene finder de hinanden. En række sociale motiver er vævet sammen med kærlighedshistorien, men i modsætning til Mariassys film betjener *Ranody* sig af en marxisme uden pegepind.

RUSLAND

„V tvoikh rukah jizn“ (k, vort liv i dine hænder) af *Nikolai Rosantsev*, der i sin tid iscenesatte små partier af *Gerassimovs* fortrinlige „Den unge Garde“, overraskede ved i første række at være baseret på spænding – som *Kazans* „Panik“ eller *Clowzots* „Frygtens Pris“. I en russisk by anbringer tyskerne henimod krigens slutning bomber, miner og andet djævelskab. Vi rykker femten år frem. Byen er

nu genopbygget, sovjetkorrekt og derfor overmåde lykkeligt passer borgerne deres daglige dont. Men en dag høres en øredøvende eksplosion, og det viser sig, at flere mennesker er blevet dræbt. Et hold modige folk går i gang med at uskadeliggøre den uhyggelige nazi-arv, og resten af filmen skildrer indgående og undertiden nervepirrende det livsfarlige arbejde. Der er ikke meget andet i filmen end dette skema, og filmen er slet ikke på det niveau, russisk film i de sidste år har vænnet os til. Ganske vist er den ligesom „Panik“ en social thriller om, at fællesnytte bør gå forud for egen nytte, men tempoet er ikke givet med det liv og den naturalistiske kraft, *Kazans* ingenlunde mesterlige, blot øjeblikkeligt fascinerende film kunne prale af. Helten er et socialistisk dydsmønster af den kendte skuffe, og den meget abrupte, misforstået amerikanske klipning er ikke så spændingsbefordrende som antaget af instruktøren.

Langt mere seværdig var en ny russisk filmatisering af *Gogols* så hyppigt filmede „Kappen“ ved *A. Batalov*. Filmen er ganske vist noget gammeldags. Den har bevidst søgt en gammel

stil i nærheden af den tyske ekspressionisme, og den har nydt at kunne boltre sig frit, uafhængigt af de socialrealistiske stilkra. Her er store trapper, tågede bybilleder, frække billedovergange, overdrevne og usædvanlig mange nære billeder af hovedskikkelsen (den lille mishandlede skriver), der nu og da spilles noget sentimentalt, men også ofte bevægende. Slutningsscenen med skriverens genfærd, der hjem søger borgmesteren, har fået sin fulde virkning i en serie voldsomme nære billeder. Interessant er det atter i en russisk film at finde en vis kærlighed til czartiden – bag satiren og angrebene.

Men den smukkeste af de russiske Venedig-film var „Fredens første Dag“ („Pervi den mira“) af J. (?) *Segbel*. Vi er i en lille tysk by omkring kapitulationen. En russisk soldat og universitetsdocent forelsker sig i en af sine kammeraters kæreste, han søger om at komme hjem til universitetet, men nogle nazisters underjordiske aktivitet binder ham til den tyske by. Han bliver såret af en nazist og dør på byens russiske lazaret.

Handlingen kan ikke kaldes særlig original, men instruktøren viser et blændende talent for det atmosfæriske og det lyriske. Een sekvens vil man aldrig glemme. Det er før operationen på helten. Lægen vasker sig. Docentens elskede, der er sygeplejerske, hælder vand over hans hænder. Kameraet følger denne dagligdags begivenhed med den nøjeste agtpågivenhed, og man føler meget stærkt kvindens angst og håb i disse raffineret „indirekte“ nærbilleder. Flere andre eksempler på original filmning kunne nævnes, og skønt manuskriptet nogle steder kan kritiseres og en vis didaktisk idealisme præger helheden, er man bestandigt levende optaget af „Fredens første Dag“.

ENGLAND

Det engelske bidrag til festivalen var pauvert, skønt den seværdige „Room at the Top“, der indeholder en førsteklases præstation af *Simone Signoret*, blev vist uden for konkurrencen. Men hvorfor i alverden viste man ikke i konkurrencen *Tony Richardsons* filmatisering af „Look Back in Anger“ i stedet for den tidligere *John Huston*-medarbejder *Kevin McCloy*'s græsselige „The Boy and the Bridge“, som fortæller et meget tyndt eventyr om en dreng, der installerer sig i Tower Bridge med en mæge ved navn Sammy? Instruktøren har troet, at han kunne gøre det på én gang kuriøs og uoriginal stof interessant ved at fotografere broen fra næsten alle mulige vinkler, men han har forregnet sig fatalt. Sært, søgt og søvndyssende.

FRANKRIG

Også for Frankrigs vedkommende var der et misforhold mellem de værdifulde film, der blev vist uden for konkurrencen, og de svage film, der blev vist i konkurrencen.

„A Double Tour“ (k – nøglen drejet om to gange) er iscenesat af den unge *Claude Chabrol*, der har vakt interesse viden om med „Le Beau Serge“ og „Les Cousins“. I „A Double Tour“ forsøger han at sammensmelte „La Règle du Jeu“ og *Hitchcock*, sædesatire og thriller. To overklassehjem i Sydfrankrig kontrasteres, i det ene lever en familie i opløsning, i det andet skønheden selv (*Antonella Lualdi*). Manden fra den opløste familie elsker skønheden, men hun bliver myrdet.

Begyndelsen indeholder bizar chabrol's humor, men allerede her finder man ansatser til det krukkeri, der efterhånden mere og mere for-dærver filmen. Det er ikke ved hjælp af spil og iscenesættelse lykkedes at dække over det kunstlede i intrigen, og filmens l'art pour l'art-holdning (der tiltrak *von Sternberg*, som var i Venedig i anledning af forevisningen af „The Devil is a Woman“) er ikke rigtig rar i den uhyggelige mordsammenhæng.

„La Nuit des Espions“ (k) af *Robert Hossein* er en skrøne om en mand og en kvinde, der kommer til en villa i Normandiet i 1941. De er begge spioner, men for hvem? De tiltrækkes erotisk af hinanden, men det hele ender alligevel med, at han skyder hende – mistanken, nationalismen og pligtfølelsen sætter dem op imod hinanden. Teknisk brillant, men utroværdigt, skematisk arrangeret.

Et værk af en helt anden støbning er „Les Quatre Cents Coups“, der også blev vist i Cannes. Denne film af *François Truffaut* er et på én gang overbevisende realistisk og poetisk arbejde om en dreng, der kommer i konflikt med de voksne (se artiklen i dette nummer om „La Nouvelle Vague“).

SPANIEN

Er *Bardem* udfilmet? Hans næstsiste film, „La Venganza“, anses for dårlig af alle de kritikere, jeg har talt med (jeg har ikke selv set den), og hans sidste, „Sonatas“ (k), der foregår i Spanien i 1820'erne, er næsten helt interesseløs. En aristokrat holder sig uden for de liberale og patriotiske strømninger, han interesserer sig mere for kvindeligt ynde. Imidlertid bliver han alligevel inddraget i oprørernes kreds og må flygte til Mexico. Her overbevises han til slut om værdien af frihedens sag.

Man er naturligvis parat til at drage paralleller mellem Bardems gamle Spanien og de nuværende forhold, og det er ikke umuligt, at det

er dristigt af instruktøren at behandle stof af denne art. Men det bliver filmen ikke tilfredsstillende af. Den ligner mest af alt en af de amerikanske c-film i kårde og kappe-maneren og er ikke en gang spændende.

ITALIEN

Ikke mindre end 3 italienske film deltog i denne italienske filmkonkurrence, og de kritiske kritikere var enige om, at dette gav festivalen et overdrevent patriotisk præg, der mindst talt ikke blev mindre ved at to af dem blev udvalgt til at dele grand prix: „La Grande Guerra“ af *Mario Monicelli* og „Il Generale della Rovere“ af *Roberto Rossellini*. Den førstnævnte blev vist, efter at jeg var rejst.

Først af de italienske konkurrencefilm kom imidlertid *Carlo Lizzani*’s „Esterina“, der ikke var værst, men heller ikke bedst. Den er en slags verdslig, social „La Strada“, kan næsten opfattes som en polemik mod *Fellinis* vejarbejde, og jeg skal gerne indrømme, at jeg foretrækker „Esterina“ for „La Strada“. Esterina er en køn ung pige, der flygter fra en lille by, slår sig sammen med et par lastbilchauffører, falder for den ene af dem, føres rundt i en række milieuer, der truer hendes uskyld og optimisme. Filmen er iscenesat med en larm og en vitalitet, der undertiden kan henlede tanken på *Castellanis* neorealisteriske arbejder – *Lizzani* er neorealist, og skønt han ikke tilfører retningen noget nyt og på flere måder indgår kompromis’er, kan man ikke lade være med at have en vis sympati for hans forsøg. Skuespillerinden er ikke nær så god som den vildkat, der spillede Carmela i „For to øre håb“, og filmen udstråler ikke den tilsigtede varme, men efter „La Strada“ virker det extroverte og livsslugende og socialpolemiske i „Esterina“ trods alt som lidt af en tilbagevenden til tilværelsen.

„Il Generale della Rovere“ er en ambitiøs krigsfilm på en anden måde. I centrum står en spiller, svindler og *womanizer* ved navn Bertone (*Vittorio De Sica*). Han går ud og ind hos tyskerne i Genua og lever af at foregive at hjælpe de arresterede modstandsfolk – han kan imidlertid ikke hjælpe dem, og deres pårørende betaler ham nytteløst. Tyskerne lugter lunt og beslutter at udnytte Bertone, der skal udgive sig for modstandshelten Il Generale della Rovere (som er blevet skudt) og bliver anbragt i et fængsel, hvorfra han kan skaffe tyskerne oplysninger af værdi. Men Bertone bliver et andet menneske. Han identificerer sig i den grad med den rolle, han spiller, at han til slut kan dø som en ægte patriot.

Visuelt er filmen ikke fremragende, og den forekommer for lang, ikke mindst fordi der

ikke er tale om en nuanceanalyseret, gradvis udvikling hos Bertone. Men det er givet, at *Rossellini* ikke er „færdig“, som nogle danskere tror, fordi de ikke har set hans senere produkter, deriblandt *Ingrid Bergman*-filmen „Viaggio in Italia“, som minder om „Il Generale della Rovere“ derved, at også den forsøger at skildre sjælelig udvikling gennem en række minutøst beskrevne (umiddelbart set udramatisk) begivenheder.

At „Paisa“’s instruktør ikke er færdig, fremgår også af hans spillefilmlange Indien-dokumentarfilm, der blev vist uden for konkurrencen. Den er karakteristisk rossellinisk derved, at det flere gange lykkes den med intensitet at *forblive* i den enkelte situation, hvor andre ville have hastet videre. Den lægger meget stor vægt på dyrenes betydning i det indiske dagligliv og beretter om dette dagligliv i adskilte episoder. Den er ikke egal, men indeholder meget prægnante afsnit – i et af dem fortælles gripende om en abes sælsomme kærlighed til et menneske.

Skønt den italienske film i for høj grad blev hædret, er der næppe nogen tvivl om, at den er på vej op igen. De unge franske instruktørers succes har bevirket, at de unge italienske atter benyttes – f. eks. er *Maselli* i gang påny.

USA

„Anatomy of a Murder“ (k) af *Otto Preminger* vidnede om Hollywoods svækkede position, og forevisningen af *Hitchcocks* „North by Northwest“ talte ikke meget bedre den amerikanske sag, hvor rutineret end *suspense*-mageren her forsøger at levere en mættet antologi af alle effekterne på listen.

„Anatomy of a Murder“ er en historie om mord og voldtægt. En moralsk holdning til stoffet har *Preminger* fundet overflødig, hvorfor det blot serveres som smart – ofte meget smart – underholdning.

Langt mere interesse vakte 3 amerikanske film, der er blevet produceret uafhængigt af det hollywoodske samlebandsapparat: „Come back Africa“, „The Savage Eye“ og „Jazz on a Summer’s Day“.

„Come back Africa“ af *Lionel Rogosin* (fra „On the Bowery“ og „Out“) er af normal spillefilmlængde og indeholder en historie (der ender med mord), men lægger meget stor vægt på det dokumentariske i sin skildring af den sydafrikanske Apartheidsgalskab. Negrerne er slet ikke idealiserede, dette gør kun polemikken ekstra virkningsfuld. Deres musikalske liv spiller en stor rolle i filmen, der blev optaget hemmeligt. Filmen har iøjnefaldende formelle svagheder, historien og reportagen er eksempelvis ikke blevet fast sammensvejet, men „Come

back Africa" er alligevel et beundringsværdigt indlæg.

„The Savage Eye“ af *Joseph Strick*, *Ben Mad-dow* og *Sidney Meyers* vil også være et an-greb – og er det i reportagen fra mere eller mindre hysteriske cirkler: Et stævne med fri brydning, en skønhedssalon med fede kunder, en klub med homoseksuelle i dametøj og et bønnemøde med sære håndspåtæggeser. Men denne reportage fra Californien er pakket ind i en superlitterær kommentar og en novelle om en desperat kvinde – denne indpakning spo-lerer helheden, svækker endda reportagen.

„Jazz on a Summer's Day“ bringer optagelser fra Newport-jazzfestivalen i 1958. Den ypperlige fotograf *Bert Stern* har iscenesat. Man ser bl. a. *Armstrong*, *Mahalia Jackson* og *Gerry Mulligan*. Eastmancolor.

MEXICO OG VENEZUELA

Det betydeligste bidrag fra Mexico – og et af festivalens betydeligste bidrag overhovedet – var *Luis Buñuels* „Nazarin“. Den blev omtalt udførligt i „Kosmorama 43“, og på kort plads kan der næppe føjes meget til *J. F. Arandas* artikel. „Nazarin“s historie om præsten, der i højere og højere grad må erkende, hvor stærk kærligheden på det rent menneskelige, umeta-fysiske plan kan være, er alt andet end en fir-kantet problemfilm – den løser ingen proble-mer endeligt eller med nemme fraser, den holder sig bestandigt til den konkrete situation, og alligevel er den bestandigt filosofisk og sjæle-beskrivende. Den opnår paradoksalt nok en meget stor virkning ved egentlig i det ydre at være ganske almindelig – det usædvanlige, dri-stige, spørgende, moraldebatterende kommer næsten til at danne en slags ironisk kontrast til formens „lige ud af landevejen“ (en lig-nende metode anvendte Buñuel i „El“). „Naza-rin“ er en af Buñuels største film, måske hans største, men de Buñuel-dyrkere, der mest im-poneres af chokene og de „sadistiske“ scener hos instruktøren, vil næppe være enige i denne dom.

Til gengæld var „Sed de amor“ (kærligheds-tørst) – skønt iscenesat af en herre med et så imponant navn som *Alfonso Corona Blake* – et grinenummer af de mest ufrivillige, og der blev grinet, skønt filmens stjerne, den både på- og afklædt nydelige *Silvana Pampanini* kig-gede med. Her var alle den mexikanske films foretrukne spekulationsklicheer, en grusom øk-sekamp, en synsk og mirakelgørende ung kvin-delig uskyldighed, stakåndet sex – alt pakket ind i uhammet glamouriserende fotografering.

Fra Venezuela kom „Araya“ af *Margot Bena-cerraf*, hvis kunstfilm „Reveron“ Filmmuseet foreviste i 1955. „Araya“ er også en dokumen-

tarfilm, handler om det daglige slid med salt-udvindingen omkring øen Araya, er rytmisk og fotografisk ganske lækker, men fortæller nok for lidt om de mennesker, der lever på øen.

INDIEN OG PAKISTAN

En række ligegyldige film blev indlemmet i konkurrencen af udvælgelseskomitéen, men ikke den betagende „Apur Sansar“ af *Satyajit Ray*. Festivalerne er ikke blot ude for udenrigspoli-tisk tryk, den lille politik lægger også nu og da sin klamme hånd på kunsten. Der kan gættes på to grunde til udelukkelsen: Man ville finde det uheldigt, om Ray igen vandt (hans „Apara-jito“ vandt i 1957, i første række på grund af „Sight and Sound“-redaktøren *Penelope Hou-stons* sejhed), og man ville helst ikke ud-sætte de italienske film for hård konkurrence. „Apur Sansar“ – fortsættelsen af „Pather Pan-chali“ og „Aparajito“ – er en vidunderlig film. Denne indiske trilogi har vel søgt sit forbillede i *Donskois* Gorki-trilogi, men den imiterer al-drig. Ray er en meget national lyriker og men-eskekender – og dertil en meget særpræget.

Der findes ikke i filmkunsten mange billeder, der er så sensitive som Rays. Umiddelbart be-væges vi naturligvis af de medvirkendes skøn-hed, deres pragtfulde øjne og deres rolige be-vægelser, og vi fængsles af det eksotiske. Men Ray bliver ikke stående ved alt dette. Han skil-drer stor kærlighed og dyb smerte med de be-tydelige romaners rigdom af livgivende træk.

Til venstre hovedper-sonen i den japanske „Enjo“.





Tadashi Imai „Kiku og Isamu“. Den amerikanske negersoldats datter ses yderst til venstre.

Hans billeder er normalt rolige, men smerten kan pludselig tage fatningen fra dem. Han er nu en mester, der synes at kunne alt, og „Apur Sansar“ er måske den betydeligste af de tre film. Den første skildrede barndommen, den anden i første række moderkærligheden, „Apur Sansar“ handler om den erotiske kærlighed og om forholdet mellem Apu og hans søn.

Apu er nu voksen. Han lever fattigt, han studerer litteratur, han skriver selv på en roman. En ven inviterer ham en dag til et landsbybryllup. Den degenererede brudgom bryder pludselig sammen mentalt, og brudens familie beder Apu indtage hans plads – hvis hun ikke bliver gift nu, vil der kun vente hende skam og foragt. Den kvindesky Apu siger først nej, men lader sig overtale, og i en meget fin passage fører Apu den tidligere velhavende purunge pige ind i sin fattige lejlighed. Hun græder. Men langsomt vænner hun sig til sit nye liv, elskoven gør dem helt fortrolige med hinanden og lykkelige. Et år efter brylluppet dør imidlertid den unge hustru i barselseng, og Apu er ikke blot utrøstelig, han bliver hård og misantropisk, smider sit romanmanuskript væk, øn-

sker ikke at omgås andre mennesker, end ikke sin lille søn. I filmens måske mest fremragende del viser Ray os da, hvorledes han langsomt, besværligt, ikke uden ydmygelser vender tilbage til den aktive tilværelse og finder sig selv i kærligheden til sønnen, som i flere år har været en fremmed for ham. Forholdet mellem Apu og sønnen er givet i en „koreografi“, i hvilken deres placering i forhold til hinanden bestandigt præcist udtrykker deres sjælelige forhold. Disse scener er endnu rigere end de tilsvarende i „Cykeltyven“. Rays 3 film siger måske ikke meget nyt; de beviser, at man kan nå meget højt med de kendte sandheder om menneskehjertet, om man selv gennemoplever dem og gennemtænker dem i en økonomisk, følsom og poetisk form.

Slet ikke på højde med mesterværket om Apu, men absolut af interesse er Pakistan-filmen „Jagu hua savera“ (der kommer en dag –), som også blev vist på Moskva-festivalen. Instruktøren hedder Kardar, og fotografen er englænderen Walter Lassally, der har en forbloffende evne til altid at blive knyttet til lodige foretagender.

Vi er blandt fattige fiskere, der udnyttes af en egoistisk kræmmer (filmen kunne være påvirket af „La Terra Trema“). Hovedpersonen forsøger filmen igennem at samle penge nok til en båd, men når det aldrig – det antydes, at fiskehandleren snyder ham, og desuden begærer han en pige, som foretrækker fiskerens søn. I referat virker filmen mere konventionelt socialkritisk end den er – den er „fyldt ud“ med mange godt iagttagede scener fra fiskerbyens daglige liv.

JAPAN

Det er vel næsten overflødigt at bemærke, at Japan ydede det bedste bidrag til festivalen. „Enjo“ (k) burde have modtaget førstepræmien.

Dens instruktør, *Kon Ichikawa*, er kendt af nogle lykkelige privilegerede fra „The Burmese Harp“ – om en soldat, der efter en massakre under den anden verdenskrig bliver besat af viljen til at begrave alle de døde. En moralsk patos af lignende karakter finder vi i „Enjo“ (på engelsk kaldet „The Flame of Torment“), hvis midterfigur er en ung teologisk student, der i mange år – under sin faders påvirkning – har betragtet et berømt tempel som en åbenbaring af det sande, det smukke og det gode. Lidt efter lidt desillusioneres han så meget, at han uimodståeligt drives til at stikke ild på templet. En af dets munke viser sig at være en libertiner. Amerikanerne slæber efter krigen deres prostituerede veninder hen i nærheden af helligdommen. Den unge mands bedste kammerat afslører sig som en kyniker. Der gives næsten for mange grunde til hans forbrydelse, og dog forstår politiet ingenting.

„Enjo“ er meget forunderlig i sin blanding af social generationsanalyse og moralsk-religiøs mystik, og man kan næppe nå til den fulde forståelse af den uden et indgående kendskab til det gamle og det nye Japan. Men man er næsten sikker på, at filmen er mesterlig. Det lykkes den på en tilsyneladende paradoksal måde at „undskylde“ den unge mand samtidig med at dens etiske holdning er uomtvistelig. Den er slet ikke en underfundig komedie – den er tværtimod meget alvorlig og streng – men alligevel kan man måske pege på „Monsieur Verdoux“ som en vej til forståelsen af den. Studenten begår en forbrydelse, som han skal straffes for, men hvad er den mod alle de ustraffede forbrydelser, verden begår?

Den næstbedste japanske film på festivalen var den overdådigt grinagtige „Kadaka no taisho“ (den nøgne general) af *Hiromichi Horikawa*, en dramatiseret biografi af maleren *Kiyoshi Yamashita*, der betegnes som Japans Van Gogh.

I filmen er han en sinke og tåbe, der bestandigt siger sandheden. Man griner ad ham eller håner ham – men han er uovervindelig i sin naivitet. I en række burleske numre drillles borgermusikken, og den valgte skuespiller giver figuren i kostelig dead pan-stil. Med sympati lader instruktøren maleren gøre nar af den japanske chauvinisme; filmen er også et satirisk opgør med fortiden.

„Kiku og Isamu“ i *Tadashi Imais* film er børn af japanske mødre og amerikanske neger-soldat-fædre, og man konfronteres med den foragt, de møder, de komplekser, de får. Den ene – en dreng – bliver adopteret af en amerikansk negerfamilie, den anden – en forvokset, alt andet end køn pige – lever videre i Japan, hvor hun bliver drillet og generet, men beskyttet af sin bedstemor. Filmen ender med denne overmodne piges første menstruation – hun bliver først bange, men bedstemoderen forklarer hende, at hun er kvinde nu, og i en mor-som og rørende scene tager pigens til slut nogle nye drillerier med den største overlegenhed: Jeg er kvinde nu, råber hun til plageånderne. En elskværdig problemfilm, der ikke er særlig godt fortalt, og som ved at gøre negerpigens grim (i og for sig dristigt) flere steder gør i hvert fald den vestlige tilskuer usikker: Er der nu tale om racediskrimination eller afsky for hendes forvoksethed?

I Japan kan man stadig sende film af en forbløffende modenhed ud til biograferne.

PRISERNE

Priserne, hvis fordeling allerede er blevet kommenteret, blev givet til følgende film:

Grand prix, den gyldne San-Marco-løve, blev delt mellem „Il Generale della Rovere“ og „La Grande Guerra“.

Ingmar Bergman fik en særlig pris for „Ansigtet“ – for dennes „poetiske originalitet og raffinerede form“.

Volpi-pokalen for den bedste kvindelige skuespilpræstation gik til *Madeleine Robinson* (moderen i „A Double Tour“).

Volpi-pokalen for den bedste mandlige præstation fik *James Stewart* (sagføreren i „Anatomy of a Murder“).

Carla Gravina (Esterina) og *Hannes Messemer* (den tyske officer i „Il Generale della Rovere“) blev hædrende nævnt for deres indsatser.

Den katolske OCIC-pris gik til „Il Generale della Rovere“.

Tidsskriftet „Cinema Nuovo“ gav „Ansigtet“ en pris.

Den internationale filmkritikersammenslutning FIPRESCI gav „Asken og Diamanten“ en pris.

Bulgarsk film



Om et halvt års tid kan den bulgarske filmindustri fejre sin halvtreds års fødselsdag. Den 16. maj 1910 begyndte man i Sofia optagelserne af den første bulgarske spillefilm – den første bulgarske film overhovedet.

Bulgarske eksperter taler om fire perioder i den nationale films historie. Den første periode, som går fra 1910 til 1920, omfatter kun fire spillefilm. De tre af disse var af *Vassil Gendov*, en pionerskikkelse, som også kom til at præge den næste periode fra 1920 til 1941. Når man taler om en ny periode, er det fordi der efter 1920 kom flere nye folk til. Blandt disse var mange med en filmuddannelse i udlandet bag sig. Fra sit første primitive stade begyndte den bulgarske film i tyvernes første år at udvikle sig til et kunstnerisk medium for en lille flok mænd. Ialt produceredes der i denne periode ikke mere end et par og tredive film. Den bulgarske stat interesserede sig overhovedet ikke for filmkunsten, og enhver form for økonomisk støtte var på forhånd udelukket. Det almindeligste var, at instruktørerne – på samme måde som de fleste avant-gardister i dag – selv producerede deres film og for at skaffe penge måtte sælge deres personlige ejendele. Den kendteste film fra perioden er *Vassil Gendovs „Manden som glemte Gud“* fra 1927, der almindeligvis betragtes som det første kunstværk i den bulgarske films historie.

Den tredje periode var kort: fra 1941 til 1943. I disse år vakte den fascistiske regerings interesse for filmen. Som i andre totalitære stater fik man øjnene op for dens propagandistiske muligheder, og man kastede sig først og fremmest over ugerevnerne. Der blev kun produceret en eneste spillefilm i disse år, den stærkt pro-tyiske „*Bryllup*“.

Den fjerde og nuværende periodes start dateres til den 9. september 1944, det bulgarske folkepartis fødselsdag. På det tidspunkt stod

man bogstavelig talt på bar bund, man manglede kompetente instruktører, fotografer, manuskriptforfattere, tonefolk o. s. v. I stor udstrækning sendte man unge mennesker med lyst til filmhåndværket til atelierer i Sovjet, Polen og Tjekkoslovakiet. Disse folk danner idag ryggraden i den bulgarske filmproduktion. I 1948 nationaliseredes filmindustrien, og i 1949 så periodens første spillefilm projektorens lys. Det var *Boris Borozanovs „Ørnen Kalin“*.

Den første kunstnerisk betydelige film kom et par år senere. Det var *Zakbary Zhandovs „Alarm“*, der fik fredsprisen i Karlovy Vary i 1952. Den er et angreb på den politiske indifferens og har en stærkt udtalt antifascistisk tendens. Instruktørens næste film „*Septembristerne*“ fortæller om et oprør i 1923 mod det militærregime, der et par måneder tidligere havde styrtet ministeriet *Stamboulinski*. Filmen roses bl. a. for sine imponerende iscenesatte massescener.

Af film fra halvtredsernes begyndelse kan endvidere nævnes *Dako Dakovskys* filmatisering af *Ivan Vazovs* også herhjemme kendte roman „*Pod igoto*“ (Under åget), der fortæller om episoder fra Bulgariens utallige krige mod tyrkerne. Eller *Ivan Fichovs* „*Danka*“ om arbejderens undergrundsbevægelse under anden verdenskrig.

Efter 1955 synes der at være sket en betydelig fremgang inden for bulgarsk film, både hvad angår filmenes mængde og deres kunstneriske kvalitet. Utvivlsomt har man ladet sig inspirere af coproduktionerne med russerne og tjekkerne. Med *Sergei Vassiliev* som instruktør indspillede „*Guerioite na Chipka*“ (Heltene fra Chipka) om den russisk-tyrkiske krig 1877–78. *Vassiliev* fik prisen for bedste instruktion i Cannes i 1955 for denne film. *Lev Arnstam* instruerede „*Urok istorij*“ (En time i historie), der

AF BIRGER JØRGENSEN

fortæller om *Georgi Dimitrov* og særligt koncentrerer sig om Leipzig-processen i 1933, hvor Dimitrov stod anklaget for meddelagtighed i rigsdagsbranden. *Tsvetana Arnavdova* ydede en fremragende præstation som Dimitrovs moder. I samarbejde med tjekkerne indspillede de ikke særlig vellykkede „Kærlighedslegenden“ efter den tyske digter *Nazim Hikmet* og „Labakan“ efter *Wilhelm Hauff*, begge instrueret af *Kiril Ilinchev* og *Vaclav Krška*.

Af film fra årene efter 1955 kan man nævne *B. Sharaliev*s „To sejre“, det første lystspil efter krigen; *Yankov*s „Det skete på gaden“, der satiriserede ret veloplagt over bureaukratiet. *Peter Vassilev*s „Haidoushka Kletva“ (Hajduken) er en gevaltig røverhistorie med gode passager. I de to sidste film spiller den meget populære (og dygtige) *Apostol Karamitev* hovedrollen.

Zakhary Zhandov lavede i 1956 en vellykket

Anny Damianova i *Yakimov*s „Havets lov“.



filmudgave af en af *Elin Pelins* noveller „Land“. Denne films succes rettede filmindustriens øjne i stærkere grad mod det stof, der ligger i Pelins værker. Elin Pelin regnes almindeligvis for den betydeligste bulgarske forfatter efter Ivan Vazov. Hans noveller, som ikke er oversat til dansk men tilgængelige på engelsk, foregår fortrinsvis på landet (Pelin hadede livet i byen). I „Gheratsite“ (Gheraterne), som skulle give stof til filmatisering nummer to, beskæftiger han sig med en patriarkalsk bondefamilies opløsning omkring århundredskiftet. Filmen, der betegnes som en af de bedste bulgarske overhovedet, blev instrueret af *Anton Marinovich*. Marinovich, den ene af instruktørerne af „Gry over fædrelandet“, tør nok betragtes som den betydeligste i Bulgarien i dag. Af hans tidligere arbejder kan nævnes „Adams ribben“ om en muhammedansk piges tilpasningsvanskeligheder i det socialistiske samfund. „Gheratsite“ siges at være en usædvanlig vellykket filmatisering af et litterært stof. Marinovich roses for sin milieuskildring og for sin personinstruktion. Særligt fremhæves *George Stamatov* i rollen som den gamle Gherak, storbonden, der ved slutningen af sit liv ser sin familie opløses.

I sin næste film „Siromashka radost“ (En fattig mands glæde), hvis manuskript bygger på andre historier af Pelin, viser Marinovich nye sider i dennes forfatterskab, viddet og humoren først og fremmest. Livet i en bulgarsk landsby gengives i et sikkert og velafbalanceret filmsprog. *Ivan Dimov*, der også medvirkede i „Gheratsite“, roses for sit spil i en birolle som bedstefar Mateiko.

Blandt de seneste bulgarske film er „Sakonat na moreto“ (Havets lov). Det er instruktøren *Yakimovs* debut, der synes at love godt for hans film-fremtid. Manuskriptet til filmen er skrevet af den ofte benyttede *Anzhel Vagenshtine* i samarbejde med *Haim Oliver*. Temaet er ikke ukendt: det er et trekantdrama, men det skal være behandlet med en psykologisk indlevelsesevne, som er noget hidtil usædvanligt i bulgarsk film. Filmen synes at vise nye veje, skønt sådanne først og fremmest anvises i det kommunistiske partis centralkomités resolution vedrørende filmkunstneriske problemer, der påbyder film af høj kunstnerisk og ideologisk kvalitet indspillet. I særlig grad film om det moderne menneske i by og landsby, der med lykkelige resultater arbejder på det socialistiske samfunds opbygning. *Yakimovs* film handler nok om moderne mennesker, men disse har „alvorligere“ ting at tænke på end samfundets opbygning. Den ydre handling udspilles på baggrund af dybhavsdykkeres risikofyldte

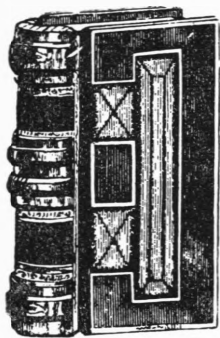
hverdag. Filmen roses for eminent undervandsfotografering. På det indre plan bevæger den sig dybt i det psykologiske konfliktstof: pligt, kærlighed, venskab. Filmen kulminerer i den ene dykkers kamp for at redde sin ven og kollegas liv, efter en sjælelig kamp mellem venskabet og de sårede følelser, mellem hadet og pligtfølelsen. *George Gheorghiiev*s spil i en af de ledende roller fremhæves stærkt.

Den østtyske *Konrad Wolf*, der for et par år siden gjorde sig bemærket med den dybdeborende analyse af den enkelte tyskers delagtighed i nazismen, „Lissy“, har fornyligt afsluttet sin instruktion af „Svesdi“ („Sterne“), som Bulgarien har produceret i samarbejde med DEFA. Manuskriptet er skrevet af den interessante *Anzhel Vagenshtine* (Søens lov).

Blandt de bulgarske filmplaner i år er et nyt arbejde af *Zakhary Zhandov*, hans fjerde, „Po dalezhni bregove“ (Bag horisonten). Efter manuskript af *Pavel Vezhinov* fortæller den meget politisk engagerede *Zhandov* om tre bulgarske kommunister, der i 1936 forsøgte at flygte til Rusland i en lille båd, der førtes af to andre mænd. Dens hensigt er i sin skildring af bådens lille verden at give udtryk for kommunismens idéer. *Pavel Vezhinov* har sammen med *Kamen Kalchev* skrevet manuskript til en ny film om *Georgi Dimitrov*, hvis foreløbige titel er „Mladost“ (Ungdom).

Interessant lyder en bulgarsk-russisk coproduktion „Vav navetsherieto“ efter en roman af *Turgenjev*. Den iscenesættes af *Vladimir Petrov*, der selv har skrevet manuskriptet sammen med den bulgarske forfatter *Orlin Vissilev*. *Stefan Surchadjiev*, *Marinovichs* medinstruktør på „Gry over fædrelandet“, der iøvrigt er instruktør på det bulgarske nationalteater, arbejder på „Hitar Peter“ efter et manuskript af *Peter Neznakov*. *Hitar Peter* betyder noget i retning af snu Peter og er navnet på en bulgarsk folkehelt, som har sit nærmeste side-stykke i *Till Eulenspiegel*.

Foruden spillefilmproduktionen har Bulgarien en stor produktion af ugejournaler, populærvideenskabelige og dokumentariske film. De bulgarske dokumentarister var aktive allerede under kampene i 1944. Man har en ikke særlig bemærkelsesværdig dukkefilmproduktion. På tegnefilmens felt er man derimod godt med. I spidsen for de bulgarske tegnefilmkunstnere står *Todor Dinov*, der i 1955 gjorde sig bemærket med „Helten Marko“ efter et bulgarsk folkeeventyr. Af hans andre film kan nævnes „Lille Ann“ og „I kannibalernes land“ fra sidste år samt den satiriske serie „Filmhvepse“, hvis gennemgående figur er franskmanden *Jean Effels* fredseangel.



Bogen om tegnefilmen

John Halas og Roger Manvell: *"The Technique of Film Animation"*. For the British Film Institute. Focal Press, London, 1959.

Den almindelige opfattelse af tegnefilm herhjemme er ikke værd at ofre mange ord på. Når vi ser bort fra enkelte undtagelser, betragtes tegnefilm som noget puerilt-hyggeagtigt, noget der sammen med klejnerne og marcipansnitterne er med til at kime julen ind – noget tilbagevendende og sikkert, der kan beskæftige familiens yngre medlemmer i et par timer. Og traditionerne bevares trofast på bekostning af de nye stilarter. Denne praksis har man nu fulgt i mange år, og *Disney* og *Lantz* synes ikke stemt for en væsentlig omlægning af produktionen. To beundringsværdige eksperimenter med en serie „UPA“-film og et program med *Grimault*-film for et par år siden faldt til jorden. Det var for fremmedartede mundfulde. Hvor udløjere og biografejer herhjemme føler sig meget avancerede, når de viser en Mr. Magoo-film, er udlandet nået langt videre.

Årene under sidste verdenskrig fik stor betydning for tegnefilmens udvikling. Europa var afskåret fra *Disney*, og de mindre lande begyndte selv at producere tegnefilm. Den gamle teori om, at det er under primitive og produktionsmæssigt vanskelige forhold de nye eksperimenter opstår, holdt også denne gang stik. Det var vel nok hovedsagelig englænderne og franskmændene, der slog igennem, men også mindre lande producerede med held. Og efter krigen lærte man om *Norman McLaren* og „National Film Board of Canada“. Det er spørgsmålet, om ikke McLarens eksperimenteren vil få større betydning for tegnefilmens kunstneriske udvikling end *Disney* har haft. Enkelte hævder det, og flere vil sikkert senere erkende det.

Først med skabelsen af *Gerald McBoing Boing* i 1950 kom USA igen ind i billedet, og navne

som *John Hubley*, *Stephen Bosustow*, *Hazard Dufree* og *Robert Cannon* er nu blandt de toneangivende. De kopieres flittigt i mange lande, selv i Danmark. Endog den store *Disney* har forsøgsvis skabt arbejder i en ny stil som f. eks. „Toot, Whistle, Plunk and Boom“, og „Terrytoons“ har fulgt op med serien om „Tom Terrific“ og den ironiske, psykoanalytiske fabel „Flebus“, som *Ernst Pintoff* har skabt i cinemascope og med en økonomiseren af udtryksmidlerne, der overgår, hvad man hidtil har set. Denne grafiske økonomi i samarbejde med en mere „voksen“ behandling af voksne emner er i stand til at åbne nye veje for tegnefilmen. Det vil rimeligvis i mindre grad ske i biograftegnefilmene, for det store marked ligger i fjernsyn, *public relations*, instruktions- og reklamefilm og med hovedvægten på sidstnævnte. Vi har da også herhjemme fortrinsvis truffet den nye stil i reklamefilmene.

Tegnefilmens tilhængere er mange, men få har vovet at behandle emnet seriøst, og det har igen bevirket, at enkelte, modige forsøg er faldet næsten for begejstret ud – se anmeldelsen af *Marie-Thérèse Poncets* „Dessin Animé. Art Mondial“ i „Kosmorama 26“ – men den foreliggende bog vil uden tvivl blive en af grundbøgerne. Det siges i forordet, at det ikke har været forfatterens hensigt at fortælle, at sådan skal man lave tegnefilm, men at give en beretning om, at sådan gøres det. Og nok er bogen særdeles anvendelig for personer, som agter at arbejde med tegnefilm, enten direkte eller som sponsorer, men for den filminteresse-rede er der alligevel megen historisk og teknisk viden på et forståeligt og seriøst plan. Forcen ligger i den omhyggelige beskrivelse af en films tilblivelse – et imponerende afsnit – og mulighederne inden for de enkelte produktionsstadier, og i tilgift kan man være udmærket tjent med de indflettede, historiske oplysninger og med afsnittene om varianter som silhouetfilm, dukkefilm, kunstfilm osv. At *Viking Eggeling* bliver udnævnt til tysker støder mit øje, men det er vist også det eneste beklagelige. Forfatterne afholder sig fra større kritiske behandlinger og lægger vægten på den videre udvikling, men det fremgår tydeligt, at de tager skarp afstand fra *Disney*-traditionens realisme, som efterhånden kun udenfor USA håndhæves af Sovjetunionen og Kina.

Bogen er rigt illustreret, og billedvalget er fremragende. Det dækker – med mange hidtil ukendte stills – alt, lige fra *Cobl*, *Sullivan* og *Disney* over *Reiniger*, *Fischinger* og *Starevitch* til *McLaren*, *Hubley* og *Jan Lenica*. De mange spændende stills bevirker, at man gang på gang må ærgre sig over ikke at have set bestemte

film. Ambassaderne får enkelte af dem, men de privat producerede når aldrig til landet; tænk, om de ækle tandpastareklamer og de infantile sæbepulverfilm kunne afløses af bl. a. nye tegnefilm! Udlandets produktion stiger fortsat, uden at vi mærker meget til det.

En eller anden ville måske udsætte på bogen, at hovedvægten i det illustrerende materiale er lagt på britisk produktion, men da den ene af forfatterne, *John Halas*, er leder af produktionsselskabet „Halas & Batchelor“, er det forståeligt, at han til indgående demonstrationer og forklaringer vælger materiale, han har førstehåndskendskab til. Det er så afgjort en ubetydelig svaghed i en meget betydelig bog.

Poul Malmkjær.



Nippon eiga monogatari

Joseph L. Anderson og Donald Richie: „The Japanese Film: art and industry“, Charles E. Tuttle Company. Rutland Vermont, Tokyo Japan 1959.

I deres forord til „The Japanese Film“ skriver *Joseph L. Anderson* og *Donald Richie*, som mange sikkert vil kende bl. a. fra en række artikler om japanske instruktører i „Sight and Sound“, at deres bog ikke kunne være skrevet for bare ti år siden. Der var måske nok et vist behov for den, men ikke publikum nok. At behovet i dag er større hænger ikke blot sammen med den kunstneriske udvikling, den japanske film har gennemløbet det sidste decennium, men også med at denne udvikling har vakt en verdensomspændende interesse for japansk film. En interesse, der ikke har afspejlet sig i nævneværdig grad i dansk biografrepertoire eller dansk presse. (I denne måned kan man i meddelelserne fra en akademisk forening erfare, at *Akira Kurosawa*s sidste arbejde var „Skammens gade“ (!)).

De to amerikanske forfattere bygger deres bog på et solidt grundlag. De har beskæftiget sig med deres emne siden 1946, de har studeret alskens japansk filmlitteratur, de har ført samtaler med ledende folk inden for japansk film, og de har sidst men ikke mindst set over 500 film fordelt over alle perioder i japansk films historie. Deres bog har de opdelt i to hovedafsnit: *Background*, der fortæller filmhistorien fra 1896 til 1959, og *Foreground*, der koncentrerer sig om den japanske film i dag (indhold, teknik, instruktører, skuespillere, biografer og publikum). Desuden indeholder bogens 456 sider et par instruktive oversigtskort – ét over instruktørernes påvirkning af hinanden og ét over de vigtigste filmselskabers udvikling –

samt et fyldigt kombineret glossarium og index.

Den japanske films historie begynder med *Edison Kinetoscopes* præsentation i 1896, året efter kom *Cinématographe Lumière* og *Edison Vitascope*. Filmen blev hurtigt populær i Japan og fik fra allerførste færd det blå stempel, idet en af de første forevisninger af vitascopet blev overværet af ingen ringere end kronprinsen, den senere kejser *Taisho*. Et af de interessanteste momenter i den japanske stumfilms historie er *benshi*'en. *Benshi*'en var en slags foredragsholder, som siddende ved siden af lærredet forklarede og kommenterede filmen, samtidig med at han leverede underlægningsmusik på sin *samisen*. *Benshi*'en var af uhyre stor betydning, og der er adskillige eksempler på, at publikum lod sig lokke mere af en populær *benshi* end af selve filmen. Når talefilmen først brød igennem i Japan på et sent tidspunkt, hænger det først og fremmest sammen med vanskelighederne med at bryde *benshi*-traditionen. Den dag i dag spøger *benshi*'en i Japan. Der nævnes en række pudsige eksempler. Da „Manden med de tusinde ansigter“ blev vist, var den døvstummes fingersprog oversat i underteksterne, da japanerne er ængstelige for ikke at få det hele med. Selv i de mere lyriske afsnit i *Cousteaus* „Den tavse verden“ var fiskernes navne indkopieret. *Benshi*'en og *oyama*'en er de to skikkelser, der først og fremmest er med til gøre japansk filmhistorie anderledes. *Oyama* er betegnelsen for en skuespiller, som udførte kvinderoletter. En af de kendteste var den nu berømte instruktør *Teinosuke Kinugasa*. Først omkring 1920, da realismen med f. eks. *Takeo Murata*s „Rojo no Reikon“ (Sjæle på vejen) begyndte at bryde igennem i japansk film, gik man langsomt over til at benytte kvindelige aktører. Det historiske afsnit er grundigt og giver god besked. Man får f. eks. dementeret, hvad et *Mizoguchi*-index i „Cahiers du Cinéma“ kunne få én til at formode: at talefilmen for en tid slog *Mizoguchi* ud. Han lavede sin første tonefilm „Furusato“ (Hjembyen) i 1929, og i 1932 instruerede han selskabet *Nikkatsu*s første talefilmsukkes „*Toki no Ujigami*“ (En passende mægler).

I bogens andet hovedafsnit tager forfatterne, som *Akira Kurosawa* siger i sit forord, klar stilling til, hvad de anser for rigtigt og godt. Her er ikke tale om nogen næsegrus beundring for den japanske filmkunst som sådan og slet ikke for den japanske filmindustri. Hvis man har troet, at japanske filmfolk arbejder under de bedst tænkelige vilkår, får denne bog sandelig én til at tro om igen. Til eksempel kan det nævnes, at man filmer på så lave budgetter, at de fleste europæiske filmfolk nok ville betakke sig, og at det hører til dagens og nat-

tens orden at arbejde op til fire døgn i træk. Det stramme budget tillader ikke, at man til en billig spillefilm tager mere end tre gange så meget film, som der bruges i filmens endelige skikkelse. Ganske vist har de helt store instruktører betydeligt større spillerum. Kurosawa filmer således ofte med både tre og fire kameraer samtidig af hensyn til kontinuiteten i montagen. Det er imidlertid ret chokerende at erfare, at Kinugasa til „Ingen kan tvinge et hjerte“s ca. 2700 meter brugte under 10.000 meter råfilm. „At der fortsat laves strålende film skyldes ikke filmindustrien, men de få mænd, sædvanligvis instruktører og producere, der har retskaffenheden og den stejle hårde styrke til at kæmpe mod, hvad der helt sikkert er en af de mest konservative, kunstnerisk reaktionære, uduelige og „ufaglige“ filmindustrier i verden.“

Kapitlet „directors“ omfatter 9 instruktørmonografier: Mizoguchi, Gosho, Ozu, Naruse, Toyoda, Kinoshita, Kurosawa, Yoshimura og Imai. Med særlig interesse læser man om Ozu, hvis „Tokyo monogatari“ er blevet modtaget med begejstring af amerikansk og engelsk filmkritik, til trods for at japanerne har villet hævde, at hans film er for specifikt japanske til at kunne tåle omplantning. At læse om ham her skærper ens lyst til lære hans film at kende. Han filmer med en forbløffende foragt for hele det tekniske apparat; normalt optager han hver eneste scene med kameraet i samme højde (i en siddende persons øjenhøjde). Ned og optoninger og overblandinger bruger han ikke.

Bogens sidste kapitel om biograferne og deres publikum er ikke kedelig læsning. Tokyo har flere biografer end nogen anden by i verden, og i hele Japan åbnes der normalt to nye biografer hver dag. Det er ikke altid, man har tilstrækkeligt med kopier, hvilket man klarer på den måde, at man lader specielt trænedte drenge styrtede med film fra den ene biograf til den anden på cykel. „Da japansk bytrafik er, som den er, er forskinkelser og sammenstød almindelige, og pauserne mellem forevisningerne bliver større og større.“ Der gives eksempler på, hvordan det japanske biografpublikum normalt er mere med end Europas og USAs. Finder en japansk tilskuer f. eks. på at forlade en udenlandsk premiere, venter han til slutningen af en sekvens. Herhjemme har man vel knapt nok opdaget, at en film består af sekvenser?

„The Japanese Film“ er den hidtil grundigste indførelse i sit spændende emne. Og så er den underholdende læsning.

Overskriften er et forsøg på at sige „Japans filmhistorie“ på japansk. Vi håber, den er rigtig.

Birger Jørgensen.

To liv

Joseph Schildkraut og Leo Lania: „My Father and I“. Viking, New York 1959.

To ting har bevirket, at Joseph Schildkraut tog sig tid til at fortælle sine og sin fader, Rudolf Schildkrauts erindringer til den velskrivende Leo Lania: Dels at han med sin fremstilling af Otto Frank i „Anne Franks Dagbog“ (både på teater og film) mente at have nået sin karrieres højdepunkt, og dels at han ønskede at fortælle samtiden om sin store fader.

Bogen falder efter titlen naturligt i to dele, og sidste del er givetvis af størst interesse for „Kosmorama“s læsere. Beretningen om faderen, autodidakt og provinsskuespiller, og hans endelige sejr på de wienske og tyske teatre, er tredje- og fjerdehåndsuplysninger, krydret med små røverhistorier og glorificeret som et mundtligt overleveret heltepos. Sønnen Josephs refleksioner over forholdet mellem faderen og moderen er ganske fascinerende: vaklen mellem beundringen for faderens vitalitet og elegante livsførelse og erkendelsen af moderens praktiske sans og ukuelige vilje til at holde ægteskabet gående. Rudolfs succes gik over von Bergers Deutsches Schauspielhaus i Hamburg via brødrene Reinhardts nyåbnede Das Deutsche Theater i Berlin til et tilbud fra USA i september 1911. Under de følgende to år i Amerika, hvor faderen på tysk spillede på Irving Place Theatre og People's Theatre, gik Joseph på American Academy of Dramatic Arts, hvortil den store David Belasco havde skaffet ham adgang. Blandt hans kammerater var Edward G. Robinson og William Powell. Josephs debut fandt sted på Irving Place Theatre i en tysk produktion, „Der junge Fritz“, hvor han bl. a. spillede sammen med G. W. Pabst! Faderen nærede ikke store tanker om Josephs evner som skuespiller, og han havde da også i Berlin ladet ham uddanne på konservatoriumet – Joseph havde øre for musik. Endnu et tilbud til Rudolf fra Reinhardt i Berlin førte til, at også Joseph fik engagement, men som i USA blev han også her omtalt som „den store Schildkrauts talentfulde søn“ – en skrækkelig byrde. Økonomiske besværligheder (travbanen) førte til faderens første filmarbejde, og da han i 1920 vendte tilbage til USA havde han indspillet ialt et dusin film i Tyskland. Verdenskrigen kom, og Joseph sluttede sig efter en hastigt afbrudt militærtjeneste til eksperimentalteatret Volksbühne i Wien, hvor han bl. a. traf Fritz Kortner. De unge teaterfolk mærkede krigen; det var umuligt at skaffe materialer til forestillingerne, og ud af nødvendigheden opstod en ny stil, „Illusionsbühne“, der skulle blive et varsel om efterkrigs-

tidens ekspressionisme. I øvrigt fordrev Joseph tiden med at kopiere faderens hobby, kvinder, og Wien var stedet for en ung, smuk elsker som Schildkraut. Intriger, bedragne ægtemænd, hemmelige elskovsbilletter og hastige eventyr i Grinzing.

Nye rejser og nye engagementer, og denne gang kom Joseph i forbindelse med det ny-startede Theatre Guild i New York. Han fik hovedrollen i *Molnars* „Liliom“, en forestilling, der gjorde tre mennesker berømte: Hovedrolleindehaverne Joseph Schildkraut og *Eva Le Gallienne*, og scenearkitekten *Lee Simonson*, hvis dekorationer betegnede et vendepunkt i amerikansk teaterhistorie. *D. W. Griffith* engagerede Joseph til „Orphans of the Storm“, og mødet med den store instruktør var betagende (og delvis ødelæggende) for den unge skuespiller, der efter sit spil i denne film blev klassificeret som „ung, smuk, adelig elsker“ – en byrde, der næsten må have været tungere end den at være søn af Rudolf Schildkraut.

Far og søn spillede sammen på film, bl. a. under *Cecil B. de Mille* og *Donald Crisp*, men faderen døde i 1930. Joseph var i længere tid deprimeret over tabet af faderen, men i 1931 rejste han til *Herbert Wilcox* i England for at filme for ham. Derfra gik turen til et engagement på Deutsches Volkstheater i Wien, hvor han virkede, indtil nazisterne blev for nærgående. Hollywood bød ham velkommen tilbage med roller i bl. a. „The Life of Emile Zola“ (Academy Award), „Viva Villa“ og „Garden of Allah“. Han mener selv, at han begik sit livs største dumhed, da han af *Herbert Yates* lod sig overtale til at skrive en fem års kontrakt med „Republic Pictures“. Han tillægger ikke Yates en flodhests intelligens, og han gyser ved tanken om de rædsler, han måtte medvirke i.

Mere opmuntrende er hans beretning om skabelsen af skuespillet „Anne Franks Dagbog“, mødet med *Garson Kanin* og korrespondancen med Otto Frank. Joseph Schildkraut regner denne forestilling for sin karrieres højdepunkt, selv om han er klar over, at der er større litterære værdier i „Liliom“, „The Firebrand“, „Kirsebærhaven“ o. s. v.

Bogen er i sin helhed informativ læsning. Det er vel meget at skulle opleve to så indholds-rige liv på een gang, men billederne af den jødiske skuespillers kår i Wien og Berlin er ganske nøjternt tegnede. Både far og søn var fritänkere, og alligevel måtte de begge, faderen før 1. verdenskrig og sønnen før 2. verdenskrig, tydeligt mærke, at de hverken var tyskere eller østrigere. Andre mennesker lærte dem, at de var jøder.

Alligevel fremstår bogen som en hyldest til

teatret, til skuespillet, til genierne blandt skuespillere og instruktører, og man fornemmer en behagelig, intelligent stræben efter kunstneriske idealer, efter arbejde i uafhængighed, efter levende teater og kunstneriske film.

Bogen indeholder desuden klare karakteristik-ker af teaterberømtheder og Schildkrauts ven-ner i Hollywood, bl. a. *Charles Chaplin*, *Erich von Stroheim* og de Mille, og Joseph Schildkraut giver sin betagelse af *George Stevens* udtryk i en jævnforelse af „The Diary of Anne Franks“ iscenesætter og *D. W. Griffith*.

Poul Malmkjær.



Et topmøde

„Artist, Critic and Teacher“. Publ. by The Joint Council for Education through Art. London 1958.

Man tør påstå, at kunst og pædagogik er beslægtede fænomener deri, at de begge udspringer af en kommunikationstrang, menneskers drift mod at meddele sig til mennesker. De stræber begge efter at skabe oplevelse i modtageren, og selv om de midler de arbejder med er forskellige, skulle dette fælles sigte være nok til at begrunde en levende vekselvirkning mellem dem. Men en sådan eksisterer som bekendt ikke, eller i hvert fald kun i altfor beskedent omfang – kunstneren og pædagogen fungerer i dag hver for sig som specialister blandt andre specialister, hvor de burde have fundet frem til en fornuftig samtale - og samvirkeform. Den eneste forbindelse mellem dem af varigere art turde vist være den ensidige og noget tvivlsomme, der er etableret ved, at pædagogen har gjort kunsten til et fag, der *undervises i* i stedet for bruge den som et instrument til at *undervise med*.

Det er derfor et betydningsfuldt møde, der er bragt i stand i den lille engelske pamflet „Artist, Critic and Teacher“, udsendt af „The Joint Council for Education through Art“ for at lægge op til en debat om kunst og opdragelse. Her er det nemlig de involverede hovedpersoner, kunstneren (*Lindsay Anderson*) og pædagogen (*Brian Groombridge*) der fører ordet, sekunderet af kritikerne (*Kenneth Tynan* og *John Berger*), og alle går de i deres argumentation lige og hårdt på søens kærnepunkt, der gerne kan formuleres således: forholdet mellem kunst og opdragelse er *ikke* et spørgsmål om så og så mange velmente timer i *art appreciation* i skole

og voksenundervisning. Det er eksistentielt og funktionelt på en ganske anden og mere afgørende måde, idet det alene bestemmes af, om kunsten anerkendes i samfundet som en lødig menneskelig erkendelsesform, eller om den vurderes under småborgerlighedens nær- og snæversynede synsvinkel. Dette synspunkt er pjecens fire bidragydere enige om, og de står også sammen om en forbitret anklage mod samtiden for at være filistrøs i sin stilling til kunsten. Pjecen henter således sin stimulerende vitalitet snarere i enigheden om det væsentlige end i uenigheden om detaljer. Den fremtræder som et samlet angreb, en bragende bredside mod den diskriminering af kunsten, der er tidens særkende.

Det er kunstneren, in casu Lindsay Anderson, der fører an i attacken i kapitlet „Art: Battleground or Playground“. Anderson vælger selvfølgelig slagmarken som sit domæne. Han drager i felten mod to former for småborgerlighed i vurderingen af kunsten – begge lige lede, hvis ikke den tilsyneladende mest respektable i virkeligheden er den mest viderværdige. Den første er opfattelsen af kunsten som uskadelig underholdning og af kunstneren som en slags ansvarsløs gøgler, eller når det går højt, som en langhåret kværlant, som der vel kan bygges pressesensationer og publicity-myter omkring, jvf. ung vrede-epidemien, men hvis meninger, når det kommer til stykket, højst betragtes som et muntret divertissement mellem alvorligere programpunkter. Den anden, og respektable, er opfattelsen af kunsten som „sugar on the bitter pill of contemporary life“, af „kulturen“ som noget, der kun forstås af og angår et lille indviet mindretal. Kunst og kultur er iflg. Anderson her blevet til „opium for the intelligentsia“, en adspredelse og afledning, der kun er forskellig fra „massernes opium“ derved, at den er udtryk for en bedre smag. Kunstens funktion og ansvar – nøglebegreber i denne debat – er i begge tilfælde rykket helt ud af billedet.

Filmkunstnerens udfald følges op af teaterkritikeren Tynan og kunstkritikeren Berger. Den første skriver under overskriften „Making connections“ om dramaet som fællesskabskunst, kollektiv oplevelse („I de fleste skoler betragtes dramaet som en mistænkeligt underholdende form for litteratur – meget ville være vundet, hvis det blev betragtet som en gren af sociologien“), mens Berger i artiklen „The Myth of the Artist“ yderligere indkredser kunstnerens umulige situation i en tid, som nyfident viser større interesse for *genius* end for *talent*, som har brug for kunstneren som anormal afvigelse fra den borgerlige adfærd-

norm, men som vender ryggen til hans arbejde. („Han rækker os et forstørrelsesglas, som vi kan se os selv og vort samfund igennem. Men da vi ikke tør se på os selv gennem denne lup, flytter vi den og glør gennem den på hans privatliv i stedet for.“)

Hvad har nu pædagogen Groombridge (*Research Officer* i „National Institute of Adult Education“) at sige til disse præmisser, som han i alt væsentligt må erklære sig enig i? Ja, han har det naturligvis ikke let – hans er jo forpligtelsen til at samle præmisserne i en pædagogisk konklusion. Han slipper nu helt godt fra det, idet han – lidt smart, men med hvasse sidehug til et undervisningssystem, der også hvad kunsten angår, er kalkeret over et udlevet aristokratisk kulturmønster – samler opmærksomheden om den moderne kulturs vigtigste slagmark: massemedierne film og fjernsyn: „At sige at massemedierne gør arbejdet i skolen vanskeligt er som at sige at livet gør det vanskeligt at leve“. Groombridge peger på, at der er tre forskellige måder for opdrageren og underviseren at tage denne situation på. Han kan – som de fleste gør det – nøjes med at passe sit skema og være ligeglad. Eller han kan være en formålsbestemt opportunist, der lader ungerne medbringe deres Tommy Steele-plader med den bagtanke snarest at få dem overbevist om, hvor ringe de er som kunst. Eller han kan indtage den eneste virkelig positive holdning ved at *anerkende* massemedierne som en *kulturmulighed*, der bør udnyttes i stedet for diskrimineres, af pædagogen såvel som af kunstneren. Det er i denne menneskelige og sociale sammenhæng kunsten i dag har sin eneste virkelige mulighed for at blive funktionel og organisk, og det er derfor her den egentlige udfordring ligger, både til udøveren og formidleren, til kunstneren og pædagogen.

„Artist, Critic and Teacher“ tegner en frontlinje skarpt og tydeligt op, men siger intet om taktik, strategi og kampmetoder. Dette kan måske den føle sig snydt ved, der som underviser prøver at drage de praktiske pædagogiske tekniske konsekvenser af problemstillingen, til syvende og sidst er det jo ham, der i denne forbindelse har den vanskeligste opgave. Men mon ikke det er sådan også, og måske især i dette „fag“, at selv de bedst gennemtænkte og prøvede undervisningsmetoder vil komme til kort sammenlignet med det eneste, der tæller for alvor: lærerens personlige begejstring og engagement i det, han beskæftiger sig med. Med andre ord: lærerens og kunstnerens vilkår er her eet, de er i samme båd og bør erkende det.

Werner Pedersen.

Også en slags filmkundskab

Ado Kyrou og Siné: „Manuel du parfait petit spectateur“. Le Terrain Vague, Paris 1958.

Håndbogens emne – specialistens og entusiastens gode råd til i filmnydelse mindre forfarne – og dens form – den afslappede *dead pan*-maske à la *Buster Keaton* – kunne en filmforfalden ætling af *Chesterton* have fået noget guddommeligt ud af, behændigt balancerende på grænsen mellem seriøst nonsens og poetisk common sense. *Ado Kyrou*s lille vejledning består nemlig af en række alvorstunge kapitler om biogængeriets „teknik“ – meddeler på sin egen måde altså en slags filmkundskab, begrebet her forstået som biografvanernes nytte- og nydelsesæstetik. Samtlige enkeltafsnit kunne have haft en overskrift begyndende med et „Om at –“: „Om at stå i kø“, „Om at snyde sig ind“, „Om at ryge i smug“, „Om at omgås kvindelige kontrollører“, „Om at læse fortekster“, „Om at se dårlige film“, „Om at vælge film efter den pige man har med og ens hensigter med hende“, „Om at ytre bifald eller mishag“, „Om at lave skandale“ o. s. v. Man indstiller sig altså på forhånd på en god sofistikert spøg med mening i, mander sig også op til et usikkert smil nu og da, men overgiver sig efterhånden helt til en foruroligende mistillid til sin egen fornemmelse for den subtilere humors valører. Tager manden virkelig sig selv så alvorligt, som det synes? Og emnet? Og os, læserne? Gudskelov bringer bogen selv et kraftigt dementi, som ganske vist slår forfatteren på munden, men som til gengæld redder læse-

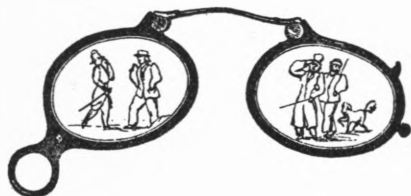


Den i anmeldelsen omtalte tegning af Siné.

rens morskab. Dementiet er tegneren *Siné*s illustrationer – de er næsten alle satiriske pletsrud i deres ofte makabre blanding af kynisme og naivisme. Se f. eks. vedstående „citát“, der er bilag til *Kyrou*s formodning om, at man i en parisisk forstadsbiograf ville kunne afbryde forevisningen af den gudelige „*Monsieur Vincent*“ og fortsætte med sidste del af „*En amerikaner i Paris*“, uden at publikum ville bemærke det!

Iøvrigt noteres det med tilfredshed, at *Ado Kyrou* er erfaren nok til at anbefale den siddestilling i biografen, som anmelderen selv har fundet ideal: sædet langt ned i sædet, nakken mod ryglænet og knæene mod stoleryggen foran. Prøv den næste gang, og den er også Deres.

Werner Pedersen.



De mange illusioner

„*LA GRANDE ILLUSION*“ („*Den store Illusion*“). Prod.: *Alexandre Kamelka* 1937. Instr.: *Jean Renoir*. Manus.: *Renoir* og *Charles Spaak*. Foto: *Christian Matras*. Musik: *Joseph Kosma*. Dekor.: *Lourie*. Medv.: *Pierre Fresnay*, *Jean Gabin*, *Erich von Stroheim*, *Dalio*, *Carette*, *Gaston Modot*, *Dita Parlo*.

„*La Grande Illusion*“ hedder *Jean Renoirs* berømte film, som vi nu har fået lejlighed til at se mere end 20 år efter udfangelsen. Men egentlig er der tale om mange illusioner.

En af de illusioner, der hentydes til, er vel troen på, at det internationale socialistiske klassemammenhold i hine tider omkring den første verdenskrig ville vise sig stærkere end patriotismen og nationalismen. Den franske socialist *Jean Jaurès* forsøgte, da den første verdenskrig truede, at sikre freden ved hjælp af det internationale socialistiske bureau – han blev skudt af en fransk nationalist aftenen inden mobiliseringsdagen. *Renoirs* film foregår under krigen, men hans klasseanalyse kan alligevel sættes i forbindelse med disse begivenheder; filmen viser tydeligt, hvor nationalistisk bundet den centrale hovedperson (*Gabins* *Maréchal*) er. *Maréchal* er den person i filmen, der skulle

stå den internationale socialisme nærmest, men han er gennemfransk, og i et ophidselsens øjeblik håner han den kammerat, han er flygtet med, som jøde. Renoir bebrejder ikke Maréchal hans holdning i al almindelighed – men der er tale om en tabt illusion.

En illusion af overklasse-venskab ud over det nationale findes i forholdet mellem den højtstående franske officer (*Pierre Fresnays* de Boieldieu) og den højtstående tyske (*von Stroheims* von Rauffenstein). De er begge aristokrater, de føler begge, at deres klasses tid er forbi, de kan mere sig med at slå over i engelsk, når de vil snakke om heste, eller når de skal dø – men en slags illusion er også deres venskab. De holder på de smukke former til det sidste – men de Boieldieu bliver nu engang nødt til at hjælpe de to flygtende franskmænd, hvorfor von Rauffenstein nu engang bliver nødt til at skyde på ham. Det var blot von Rauffensteins mening at såre den franske kollega i benet, men han ramte ham i maven, og de Boieldieu dør. Det nationale har splittet dem ad.

Men man kunne jo tænke sig et menneskeligt sammenhold på den anden led. Man kunne jo tænke sig – endnu en illusion – at skrankerne mellem klasserne inden for den enkelte nation ville falde i krigstid. Nok er Boieldieu og den intellektuelle, der ser det som sit livs opgave at oversætte Pindar, med, når det gælder om at forsøge at grave sig en vej ud af de tyske fangelejre, men menneskelig kontakt bliver der aldrig tale om mellem de forskellige klasser. Maréchal og de Boieldieu kan næsten ikke snakke sammen, og optrinet bliver bare pinligt, da Maréchal vil takke aristokraten for hans hjælp. En neger blandt franskmændene bliver næsten ignoreret, og jøden er man først og fremmest gode venner med, fordi han kan skaffe lækkerier til huse.

Endelig den erotiske kærlighed. Efter at være flygtet kommer Maréchal og jøden Rosenthal (*Dalio*) til en gård, der drives af en ung tysk enke, hvis mand og brødre er faldet i krigen. Maréchal og enken oplever en kort kærlighed – både han og hun har hele tiden regnet med, at han snart skulle videre. End ikke denne form for kærlighed kan i den foreliggende situation underminere det nationale.

Dertil kan yderligere føjes, at det meget rigtigt angives som en illusion at tro, at den første verdenskrig bliver den sidste krig.

„Den store Illusion“ skulle da egentlig være en frygtelig pessimistisk film, men dens pessimisme er afbødet med megen menneskelighed og nogen sentimentalitet. Menneskeligheden lyser ud af spillet, men ikke alle scenerne er helt ægte. Mest arrangeret er bevisførelsen nok

i skildringen af forholdet mellem de Boieldieu og von Rauffenstein. Det forekommer ikke dramatisk uomgængeligt, at von Rauffenstein skyder på Boieldieu og sårer ham dødeligt. Der er intet urimeligt i tanken selv, i at det nationale før eller senere må sætte skranker imellem dem, men måden, hvorpå de er sat op imod hinanden, er for nem, for melodramatisk.

Og *Dita Parlos* englespil som den tyske enke er ikke til at tage.

Ellers er det netop filmens ægthed, der har gjort en genudsendelse mulig 22 år efter. Der er forbløffende meget moderne i „Den store Illusion“, og man griber efter ret moderne udtryk som „dokumentarisk realisme“ og „neorealisme“, når man vil beskrive dens ægthedspræg i mange afsnit. Væsentlig er sprogblandingen for det autentiske indtryk, og ved hjælp af en meget udtryksfuld fotografering er det lykkedes at gøre små hændelser levende. Kameravinklerne er ypperligt valgt i den effektivt tavse scene, i hvilken soldaterne iagttagere den kvindeklædte – et andet artistisk højdepunkt er afbrydelsen af showet i anledning af den franske generobring af en tysk by og afsyngelsen af Marseillaisen. Komikken i passagen med tyskeren, der mekanisk gentager „strengt forbudt“, er blevet forøget ved hjælp af den forberedende panorering, gang på gang bidrager kamerafinesser afgørende.

Men hvor glædeligt det end er, at „Den store Illusion“ er blevet en succes så mange år efter optagelsen, en klassiker, et mesterværk er den næppe. Den er ikke egal, og melankolien og pessimismen er nu og da lidt indsukret – den er en langt bedre film end *Zampas* „Leve i fred“, men er som denne nu og da lovlig lækkert malerisk. „Den store Illusion“ siger meget rigtigt om mennesker, krig, klasser og nationer, og dette er i høj grad værd at høre på. Dens billede af den første verdenskrig er af største interesse, men en konklusion af stor værdi for os kommer den ikke til – for man bør ikke regne det for en slags konklusion at blive bevæget af „menneskeligheden“ i en verdenskrig, der var mindre barbarisk end den sidste; hvis man finder, at denne bevægelse er konklusion nok, er man offer for en ny illusion.

Erik Ulrichsen.



Jean Renoir.

Et folks „skæbne“

DER NÜRNBERGER PROZESS (Nürnberg Processen). Prod.: Continent-Film 1959. Manus.: Felix v. Podmanitzky, Manfred Köbler og Hans R. Beierlein. Instr.: Felix v. Podmanitzky. Musik: Rudolf Perak.

NUIT ET BROUILLARD. Prod.: Argos Films – Como Films, 1955. Manus.: Jean Cayrol og Chris Marker. Instr.: Alain Resnais. Ass.: André Heinrich. Foto: Ghislain Cloquet. Musik: Hanns Eisler. Kommentar: Jean Cayrol. 32 min.

Den israelske ministerpræsident erklærede for nylig, at hele det tyske folk bar skylden for nazisternes misgerninger: „Det var ikke en enkelt persons værk, det skete med hele folkets bifald.“

Filmen om den store proces mod de 21 nazister i Nürnberg siger i hovedtrækkene noget andet. Alene den indledende præsentation af de anklagede giver det indtryk, at her har vi resterne af roden til ondet. Der skal ikke blot statueres 21 eksempler – der skal virkelig ryddes ud, så resterne af folket kan stå rent og hvidt i de kommende politiske aftaler. Det præciseres i anklagepunkterne, at de 21 er ansvarlige for sammensværgelse mod freden, anstiftelse af angrebskrig, krigsforbrydelser og forbrydelser mod menneskeheden. De anklagede nægter sig skyldige, forsvarer sig, og deres forsvar bliver pillet fra hinanden gennem dokumenter, vidner,

film og – et mareridt af selvmodsigelser. Så bliver de fleste hængt, resten får fængselsstraffe, og vi kan forlade biografen, rystede over billedernes gru, men lettet over det godes sejr. Den historisk korrekte dokumentarfilm har leveret sit bidrag til den almindelige historieforfalskning. Glemte er arbejderne, der omfavner Göring, glemte er mødrene, der rækker deres små børn op til Hitler, glemte er børnehavenelærerinderne, der lærer de 3-årige at strække højre arm rigtig fint, og glemte er den unge værnemagts officer, der fra sin plads blandt tilhørerne smiler og nikkende bifalder den sindssyge nazidommer Roland Freislers hysteriske overfald på de anklagede i processen efter attentatet på Hitler den 20. juli 1944. Glemte som typer, glemte som „medier“ – en forpasset chance for at ryste tilskuerens tro på retfærdigheden af sin snævre harme over de 21's umenneskelige optræden!

Alain Resnais' dokumentarfilm om koncentrationslejrene, „Nuit et Brouillard“ (efter det tyske *Nacht und Nebel*) har været i Danmark til gennemsyn, og man havde, især på grund af „Nürnberg Processen“, undt den en offentlig fremvisning.

Poeterne er ofte bedre historieskrivere end dokument-historikerne. Det manifesterer sig tydeligt i en sammenligning mellem „Nuit et Brouillard“ og „Nürnberg Processen“, og det endda til trods for, at Resnais har valgt det vanskeligste emne: En farvefilmreportage fra Auschwitz, Birkenau o. s. v., som de henligger i dag, med ruiner af krematorier, gaskamre, latriner og nøgne skorstenspiber stikkende op

L A T E R N A M A G I C A I V

På dette stik sidder magikeren på en tønne med ryggen mod os. Clemens er med andre ord vendt tilbage til kompositionen med den rygvendte magiker, som fandtes i de to første stik, dog med den modifikation, at magikeren for at efterkomme det ønske, der blev udtrykt i stik nr. 3, har fået noget at sidde på.

Også denne gang har Clemens af kompositoriske grunde undladt at give os hele det runde billede; her er det den øverste del af cirklen, der er skåret af.

På billedet ser man til venstre Merkur med klap for det højre øje og med forbundne arme og ben slæbe sig frem på krykker.

Ved siden af ham ligger Vulkan og sover med hovedet på sin ambolt, og ned fra himlen styrter Ikaros med afsvedne vinger.

Stikket skal opfattes som en satire over handelens og industriens forfald og mangel på højere interesser.

(M. E.)

fra et frodigt blomstertæppe med galgemænd og alrune, og i baggrunden små, trygge landsbyer med kirketårne og byporte, og overblændinger til sort-hvide optagelser fra tiden 1933-45, optagelser, der i gru langt overgår de tilsvarende afsnit i „Nürnberg Processen“. Billedrækken er rolig og nøgtern, og Resnais har ladet klipningen virke som en understregning af den fornuftige speakercommentar, udarbejdet af den tidligere Mathausen-fange *Jean Cayrol*. Han fortæller om deportationstogenes afgang, ankomsten til lejrene, *Himmlers* inspektioner, udryddelserne, befrielsen og opgøret, og i hastige glimt ser vi de anklagede: Lejrchefen, lejrlægen, SS-vagten og SA-soldaten, og som fra een mund lyder det: „Nicht schuldig!“ – „Nicht schuldig!“ – Det samme sagde Göring, Rosenberg, Streicher og Kaltenbrunner – „Nicht schuldig!“ – og hverken Resnais eller Cayrol kommenterer det.

Poeten Resnais vil advare os, ikke mod en ny Hitler eller Himmler, men mod de irrationelle kræfter, der bor i ethvert menneske. Vi er os dem sjældent bevidst, vi refererer ikke gerne til dem, og vi afskyr at blive mindet om deres tilstedeværelse. „Nürnberg Processen“ får os til at glemme dem, den opstiller 21 djævl, og vi afreagerer uden virkelig personligt engagement. Det er så befriende en fordeling af ansvaret, at en læderjakke på første række i Nygade Teatret ved synet af en dyng af afbrændte lig kunne udbryde: „De ser fa'me ud, som om de var lavet af træ! Ha, ha, ha!“

Poul Malmkjær.

Fra Filmmuseets plakatsamling



Den japanske plakat for Kon Ichikawas „Enjo“.



„Sight and Sound“

På grund af den engelske typografstrejke kom der ikke i sommer noget nummer af „Sight and Sound“ – til gengæld er der for kort tid siden udsendt et stort dobbeltnummer, som giver et godt indtryk af, hvor rigt filmen i disse år udfolder sig rundt omkring i verden.

Den for ethvert filmtidsskrift med respekt for sig selv obligatoriske artikel om den unge franske film er skrevet af *Georges Sadoul*, der sikkert med rette finder et angreb på *petit bourgeois*-mentaliteten i *Truffauts* „Les Quatre Cents Coups“. Bladet bringer et meget lovende billede fra *Jean Renoirs* nye film „Le Déjeuner sur l'Herbe“, og det meddeler, at *Robert Bressons* nye film hedder „Pickpocket“ og er en psykologisk studie af en tyv. *Dilys Powell* skriver om *Gavin Lamberts* mesterlige novellecycklus „The Slide Area“, som hun kalder „the best book I have ever read about Hollywood.“

Den bedste af de større artikler er skrevet af *John Gillett* og handler om de ældre personligheder, der har kunnet bevare deres særpræg i Hollywood.



KOSMORAMAS blå BOG

NINOTCHKA, sovjetruss. statstjenestemand, f. omk. 1903. Født og opvokset i små kår i tsaritidens Rusland bliver N. voksen med oktoberrevolutionen, som hun deltager i med en begejstring og kampiver, der ellers traditionelt er forbeholdt mandkønnet. Sin handlekraft bringer hun med sig ind i fredens mindre militante genopbygningsarbejde. Også det kalder på den kompromisløse idealist i hende. Med en ubestikkelig, ensidig og altid strengt saglig alvor stiller hun sin hele eminente dygtighed i det nye samfunds tjeneste, uden tanke for de store personlige afsavn, som systemet kræver af sine medarbejdere. Hun er med i den moralske avantgarde, som har valgt den eneste rette vej, og som derfor med en iver, der kan udarte til dømmesyg, bekæmper enhver tilbøjelighed hos sig selv og andre for behagelige sidespring, der kan sinke revolutionens virkeliggørelse. N. er et hengivent og pligtro medlem af partiet og når i løbet af 30'erne frem til en betroet post indenfor statsadministrationen, hvor hendes arbejdsdynamik og politiske pålidelighed betragtes som absolut suksessikker. Tilliden til hende er så stor, at hun bliver den udvalgte, der sendes til

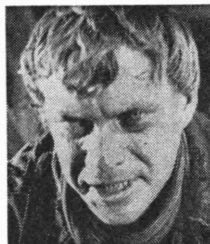


sydens Paris for at retlede tre mindre viljestærke kolleger, da de er plumpet i det lokkende vestkapitalistiske søle under forsøg på at skaffe landet penge ved at sælge en samling konfiskerede fyrstindejuveler. Ingen kan blive mere forbavset over hendes svagheit end N. selv, da hun viser sig ikke at være sine overordnede kommissærtilid værdig. Da kammerat N. overgiver sig betingelsesløst til sin uforudsete

forelskelse i en kapitalistisk fortidslevning som grev Léon d'Algout, er det ikke blot helt nye følelseserfaringer, der åbner sig for hende, men også en helt uventet moralsk konflikt hun sættes i. Valget mellem pligt og kærlighed kommer i den grad bag på hende, at hun lammes, og hun, den ellers så målbevidste og handledygtige, formår ikke at løse dette personlige dilemma. I stedet for løses det for hende ved pression fra hendes medbejlerske til grevens gunst, således at pligten tilsyneladende går af med sejren på kærlighedens bekostning. I hvert fald vender N. tilbage til Moskva med sin mission fuldført og den officielle tillid intakt – dog kun for at erfare, at de parisiske dage har rejst et slagsmål mellem kommissæren og kvinden i hende, en duel, som venter på sin endelige, men forudgivne afgørelse til den dag, en ny betroet mission fører hende udenlands og dermed inden for Léons rækkevidde. Det er tilsyneladende et let valg for N., da hun i Konstantinopel giver greven sit ja og dermed siger Sovjet farvel for altid. Men med sin høje moral og sine stærke følelser er N. ikke den, der uden videre kaster vrage på fortiden. Vi gætter på, at skruplerne er dukket op i hende mange gange i

hendes nye nemmere tilværelse. Med mindre hun da har fået gjort greven til kommunist. (*Greta Garbo i Lubitschs „Ninotchka“, 1939*).

OBUKOF, FEDJA, russ. bondeknøs, f. ca. 1890-95 i en eller anden fattig landsby i Novgorod-gouvernementet, hvor han vokser op i den nød og usseldom, som er hans klasses skæbne på denne tid. En snes år gammel arbejder han som daglejer for en bonde, der selv dårlig nok kan skrabes sammen til det daglige brød til sig og sine. I 1914 må F. O. drage til storstaden St. Petersburg for at søge arbejde – bondens brød rækker ikke både til arbejderen og den sidste uønskede familieførelse. Vandringer fra Novgorod-steppen til tsarens by flytter Fedja fra den folkelige anonymitet midt ind i samtidshistoriens heksekedel – i ham alene gennemleves nu hele proletariets udvikling fra magtesløs underkastelse til magtfuld handling. F. O. kommer til St. Petersburg med eet eneste ønske og mål: at skaffe sig selv et arbejde der kan give ham til livets ophold. Hjemme fra er han vænnet til at betragte arbejdet som en nåde og ikke som en ret – derfor er han uden forudsætninger for at forstå den faglige kamp, som hans logivært, Morosof, der er tilidsmand på de store Lebedef-fabrikker, står midt i. Fedja er ikke dum, men han er uoplyst, hans horisont er akkurat så snæver, som



hans fattigdom og hjælpeløse ensomhed har gjort den. Han tager ikke parti for andre end sig selv, da han intetanende anmelder Morosof som hovedmanden i en strejke mod længere arbejdstid. Den politiske handling ligger helt uden for hans forestillingskreds – endnu. Men gennem forræderiet mod sin vilje vækkes proletærens klassebevidsthed i bondedrenge fra de vide stepper. Endnu mangler hans handlekraft den kanalisering, der kan give den virkning og hensigt: i vildt raseri går han ene mand til direkte korporlig aktion mod den i hans øjne egentlige skyldige i den forbrydelse han har begået, storkapitalisten Lebedef. F. O. mangler med andre ord den belæring, der skal gøre solidariteten levende for ham som virkelighed og nødvendighed. Denne belæring venter ham, da krigen bryder ud i 1914, og han fra fængslet tvinges til at gå frivilligt med i tsarhæren. I tre år kæmper Fedja som menig i kejsertropperne – indtil oktoberrevolutionen bryder ud i 1917. Da er han uden tvivl og tøven en af dem, der vender våbnene mod underkuelsens håndlangere, officererne. Som deltager i revolutionens endelige triumf, den røde storm på Vinterpaladset, fuldbyrder F. O., proletæren uden håb og fremtid, sin modning til et politisk tænkende og handlende menneske. (*J. Tjuvilev i Pudovkins „St. Petersburgs sidste dag“, 1927*).

Filmindex XLII

WERNER ZURBUCH, POUL MALMKJÆR
og GERHART LAMPRECHT

ROBERT WIENE

- Robert Wiene, født i 1881, var søn af Hofschauspieler Carl Wiene. Han studerede i Dresden og blev dr. phil., men kort efter helligede han sig helt sin store interesse, teatret, og han blev skuespiller og instruktør. Omkring 1912 begyndte han at skrive filmmanuskripter. Han døde den 17. juni 1938 i Paris under indspilningen af „Ultimatum“.
- Premieredatoen står for filmens danske premiere.
- Waffen der Jugend.* Tyskland 1912. I: Robert Wiene eller Friedrich Müller. Manus.: Robert Wiene. Prod.: Komet-Film-Compagnie, Paulus & Unger.
- Frau Eva.* Tyskland 1915. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene efter Alphonse Daudets roman „Fromont jun., Rissler sen.“. Medv.: Emil Jannings, Erna Morena. Prod.: Messter-Film.
- Die Konserventräuer.* (Konservesbaronen). Tyskland 1915. I: Robert Wiene. Medv.: Margarete Kupfer, Senta Söneland, Paul Biensfeldt, Guido Herzfeld. Prod.: Messter-Film. Prem.: 21. 6. 1915.
- Der Sekretär der Königin.* (Dronningens Sekretær). Tyskland 1915 (1916?). I og manus.: Robert Wiene. Medv.: Käthe Dorsch, Ressel Orla, Heinrich Schroth. Prod.: Messter-Film. Prem.: 14. 8. 1917.
- Der Liebesbrief der Königin.* (Dronningens Kærlighedsbrev). Tyskland 1916. I og manus.: Robert Wiene. Medv.: Henny Porten, Arthur Schröder, Rudolf Biebrach, Frida Richard. Prod.: Messter-Film. Prem.: 8. 1. 1918.
- Der Mann im Spiegel.* (Manden i Spejlet). Tyskland 1916. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene og Richard Wurmfeld. Foto: Karl Freund. Medv.: Maria Fein, Bruno Decarli. Prod.: Messter-Film. Prem.: 4. 2. 1918.
- Die Räuberbraut.* (Henny Porten som Røverbruden). Tyskland 1916. I: Robert Wiene. Medv.: Henny Porten, Friedrich Feher, Arthur Menzel, Karl Elzer. Prod.: Messter-Film.
- Das wandernde Licht.* Tyskland 1916. I: Robert Wiene. Manus.: Irene Daland. Medv.: Henny Porten, Bruno Decarli, Theodor Becker, Elsa Wagner. Prod.: Messter-Film.
- Der standhafte Benjamin.* (Den standhaftige Benjamin). Tyskland 1917. I og manus.: Robert Wiene. Medv.: Arnold Rieck, Magda Madeleine, Guido Herzfeld, Agda Nilsson. Prod.: Messter-Film. Prem.: 24. 9. 1917.
- Das Leben ein Traum.* Tyskland 1917. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene og Richard Wurmfeld. Medv.: Emil Jannings, Maria Fein, Emil Rameau. Prod.: Messter-Film.
- Die verführte Heilige.* Tyskland 1919. I og manus.: Robert Wiene. Medv.: Stella Harf. Prod.: Stuart Webb-Film Company, Reicher & Reicher.
- Das Cabinet des Dr. Caligari.* (Dr. Caligaris Kabinet). Tyskland 1920. I: Robert Wiene. Manus.: Carl Mayer og Hans Janowitz. Foto: Willy Hameister. Dekor.: Hermann Warm, Walter Reimann og Walter Röhrig. Medv.: Conrad Veidt, Werner Krauss, Lil Dagover, Friedrich Feher. Prod.: Decla. Prem.: 11. 4. 1921.
- Die drei Tänze der Mary Wilford.* Tyskland 1920. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene og Johannes Brandt. Foto: Willibald Gaebel. Medv.: Erika Glässner, Friedrich Feher, Ludwig Hartau, Hermann Vallentin. Prod.: Ungo.
- Genuine.* Tyskland 1920. I: Robert Wiene. Manus.: Carl Mayer. Foto: Willy Hameister. Dekor.: César Klein. Medv.: Fern Andra, Hans Heinrich

- von Twardowski, Harald Paulsen, Ernst Gronau. Prod.: Decla-Bioscop.
- Die Nacht der Königin Isabeau.* Tyskland 1920. I og manus.: Robert Wiene. Medv.: Fern Andra, Fritz Kortner, Lothar Müthel, Hans Heinrich von Twardowski. Prod.: Decla-Bioscop.
- Die Rache einer Frau.* Tyskland 1921. I: Robert Wiene. Manus.: efter en roman af Barbey d'Aurevilly. Medv.: Vera Karaly, Adolf Klein, Olga Engl. Prod.: Maxim-Film, Ebner & Co.
- Das Spiel mit dem Feuer.* Tyskland 1921. I: Robert Wiene og Georg Kroll. Manus.: efter en idé af Julius Horst og Alexander Engel. Foto: Fritz Arno Wagner. Dekor.: Robert Herlth og Walter Röhrig. Medv.: Diana Karenne, Wassily Wronsky, Anton Ethofer. Prod.: Decla-Bioscop.
- Die böllliche Macht.* Tyskland 1923. I: Robert Wiene. Foto: Julius Balting. Dekor.: Winkler Tannenbergl. Medv.: Thea Kasten, Ossip Runitsch, Hans Schweikart, Emil Lind. Prod.: Lionardo-Film.
- Raskolnikows Schuld und Sühne.* Tyskland 1923. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene efter Dostojewski. Foto: Willi Goldberger. Dekor.: Andrei Andreiff. Medv.: Gregori Chmara, Maria Krishanowskaja. Prod.: Neuman-Film, Lionardo-Film.
- Der Puppenmacher von Kiang-ning.* Tyskland 1923. I: Robert Wiene. Manus.: Carl Mayer. Foto: Willy Hameister. Dekor.: César Klein. Medv.: Werner Krauss, Lia Eibenschütz, Ossip Runitsch, Lucie Mannheim, Hans Schweikart. Prod.: Lionardo-Film. (Filmens arbejdstitel var *Tragikomödie*).
- I. N. R. I.* Tyskland 1923. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene efter en roman af Peter Rosegger. Foto: Axel Graatkjær, Ludwig Lippert og Reimar Kuntze. Dekor.: Ernö Metzner, Medv.: Gregori Chmara, Asta Nielsen, Werner Krauss, Henny Porten, Alexander Granach. Prod.: Neumann-Film.
- Orlacs Hände.* Østrig 1924. I: Robert Wiene. Manus.: Ludwig Nerz efter en roman af Maurice Rénard. Foto: Günther Krampf og Hans Androschin. Dekor.: Stefan Wessely. Medv.: Conrad Veidt, Fritz Kortner, Alexandra Sorina, Carmen Cartellieri. Prod.: Pan-Film.
- Der Leibgardist.* Østrig 1925. I: Robert Wiene. Manus.: Ludwig Nerz efter Ferenc Molnars lystspil. Medv.: Alfred Abel, Maria Corda, Anton Ethofer. Prod.: Pan-Film.
- Der Rosenkavalier.* Østrig 1925. I: Robert Wiene. Manus.: Hugo von Hofmannsthal. Foto: Hans Theyer, Ludwig Schaschke og Hans Androschin. Dekor.: Alfred Roller. Medv.: Michael Bohnen, Huguette Duflos, Paul Hartmann. Prod.: Pan-Film.
- Die Königin von Moulin Rouge.* (Dronningen af Moulin Rouge). Østrig 1926. I: Robert Wiene. Manus.: efter et teaterstykke af Georges Feydeau. Medv.: André Roanne, Mady Christians, Livio Pavenelli, Paul Olivier, Ly Josyanne, Uly van Deyen. Prod.: Pan-Film.
- Die Geliebte.* Tyskland 1927. I: Robert Wiene. Manus.: Leo Birinski efter Alexander Brodys teaterstykke. Foto: Arpad Viragh og Laslo Benedek. Dekor.: Karl George-Prochaska. Medv.: Edda Croy, Harry Liedtke, Adele Sandrock. Prod.: Paneuropa.
- Die berühmte Frau.* (Alle Mænds Afgud). Tyskland 1927. I: Robert Wiene. Manus.: Melchior Lengyel efter sammes teaterstykke „Die Tänzerin“. Foto: Otto Kanturek. Dekor.: O. F. Werndorff. Medv.: Lily Damita, Fred Solm, Warwick Ward. Prod.: „F. P. S.“. Prem.: 6. 8. 1928.
- Die Frau auf der Folter.* (Lady Adimontons Fejltrin). Tyskland 1928. I: Robert Wiene. Manus.: Arthur Bardes efter et skuespil af E. G. Hemmerde og F. Neilson. Foto: Otto Kanturek, Bruno Timm, Rudolf Brix. Dekor.: O. F. Werndorff og Emil Hasler. Medv.: Lily Damita, Wladimir Gaida-

- row, Johannes Riemann, Vivian Gibson. Prod.: Deutsche Vereins-Film A. G. Prem.: 27. 12. 1928.
- Die grosse Abenteuerin.* Tyskland 1928. I: Robert Wiene. Manus.: Ferdinand Ujheli. Foto: Otto Kanturek. Dekor.: O. F. Werndorff. Medv.: Lily Damita, Georg Alexander, Fred Solm, Trude Hesterberg. Prod.: Deutsche Vereins-Film A. G.
- Leontines Ehemänner.* Tyskland 1928. I: Robert Wiene. Manus.: Max Glass efter Alfred Capus' komedie. Foto: Giovanni Vitrotti. Dekor.: Alexander Ferenczy. Medv.: Claire Rommer, Georg Alexander, Adele Sandrock, C. W. Meyer, Oskar Sima. Prod.: Max Glass-Film G. m. b. H.
- Unfug der Liebe.* Tyskland 1928. I: Robert Wiene. Manus.: Max Glass efter Alexander Castell. Foto: Giovanni Vitrotti. Dekor.: Alexander Ferenczy. Medv.: Jack Trevor, Angelo Ferrari, Maria Jacobini. Prod.: Max Glass-Film G. m. b. H.
- Der Andere* (Den anden). Tyskland 1930. I: Robert Wiene. Manus.: Johannes Brandt efter Paul Lindaus teaterstykke. Foto: Nikolaus Farkas. Musik: Friedrich Holländer, Will Meisel og Arthur Guttman. Dekor.: Ernö Metzner. Medv.: Fritz Kortner, Hermine Sterler, Käthe von Nagy, Heinrich George. Prod.: Max Glass - Terra. Prem.: 1. 12. 1930.
- Der Liebesexpress.* (Kærlighedsekspressen). Tyskland 1931. I: Robert Wiene. Manus.: Ladislav Vajda, Andree Zsoldos, Alexander Engel. Foto: Carl Drews. Musik: Max Niederberger. Dekor.: Ludwig Reiber. Medv.: Georg Alexander, Dina Gralla, Joseph Schmidt. Prod.: Greenbaum - Emelka. Prem.: 5. 8. 1932. (Udsendes også under titlen „Acht Tage Glück“).
- Panik in Chicago.* Tyskland 1931. I: Robert Wiene. Manus.: Friedrich Raff og Julius Urgiss efter Robert Heymanns roman. Foto: Willy Goldberger. Musik: Michael Krausz. Dekor.: Robert Neppach. Medv.: Olga Tschschowa, Hans Rehmann, Hilde Hildebrand. Prod.: „D. L. S.“.
- Eine Nacht in Venedig.* Tyskland 1931. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene efter Johann Strauss' operette. Foto: Werner Böhne. Musik: Ladislav Angyal efter Johann Strauss. Medv.: Tino Pattiera, Tina Eilers, Ludwig Stoessel. Prod.: Hunnia, Budapest-Berlin.
- Polizeiakte 909.* (Taifun). Tyskland 1933. I: Robert Wiene. Manus.: Robert Wiene efter Melchior Lengyels teaterstykke. Foto: Heinrich Gärtner. Musik: Helmuth Wolfes. Medv.: Liliane Haid, Viktor de Kowa, Valery Inkischinoff, Veit Harlan. Prod.: Camera. Prem.: 25. 1. 1934. (Blev under titlen „Taifun“ i 1933 forbudt i Tyskland. Udsendes i stærkt ændret udgave i Tyskland i 1934. Også kaldet „Der Fall Tokerau“). Wiene arbejdede ikke med på den ændrede udgave.
- Ultimatum.* Frankrig 1938. I: Robert Wiene og Robert Siodmak. Manus.: Alexandre Arnoux, Pierre Allary og Léo Lania efter roman af Léo Lania. Foto: Ted Pähle. Musik: A. Borchard. Dekor.: E. Duquesne. Medv.: Erich von Stroheim, Dita Parlo, Abel Jacquin, Aimos. Prod.: Pan Film. Få uger før filmen var færdig, blev Robert Wiene syg, og Robert Siodmak overtog iscenesættelsen.
- Engelsk versionering i 1947 i serien „Social Denmark“.
- The Seventh Age.* (De gamle). I: Torben Anton Svendsen. Manus.: Carl Th. Dreyer. Foto: Karl Andersson. Musik: Emil Reesen. Speakere: Susanne Palsbo og Ralph Elton. Prod.: Palladium for Ministeriernes Filmudvalg. 16 min.
- Landsbykirken.* 1947. I: Carl Th. Dreyer. Manus.: Carl Th. Dreyer, Bernhard Jensen. Sagkyndig ass.: Museumsinspektør mag. art. Victor Hermansen og arkitekt H. Lønborg-Jensen. Foto: Preben Frank. Musik: Sv. Erik Tarp. Kommentar: Carl Th. Dreyer og Ib Koch-Olsen. Speaker: Ib Koch-Olsen. Prod.: Preben Frank-film for Dansk Kulturfilm. 14 min.
- Vandet på landet.* 1946. I og manus.: Carl Th. Dreyer. Musik: Poul Schierbeck. Speakere: Henrik Malberg og Asbjørn Andersen. Tone: Mogens Skot-Hansen. Prod.: Palladium for Ministeriernes Filmudvalg. 11 min.
- Filmen blev færdiggjort men aldrig udsendt.
- De nåede jørgen.* 1948. I: Carl Th. Dreyer. Manus.: Carl Th. Dreyer efter Johs. V. Jensens novelle. Foto: Jørgen Roos. Prod.: Dansk Kulturfilm for Ministeriernes Filmudvalg. 12 min.
- Thorvaldsen.* 1949. I: Carl Th. Dreyer. Manus.: Carl Th. Dreyer og Preben Frank. Sagkyndig ass.: Museumsinspektør Sigurd Schultz. Foto: Preben Frank. Musik: Sv. Erik Tarp. Speaker: Ib Koch-Olsen. Prod.: Preben Frank-film for Dansk Kulturfilm. 10 min.
- Radioens barndom.* 1949. I og manus.: Otto Schiray. Sagkyndig ass.: Redaktør Lund Johansen og civilingeniør F. C. Wamberg. Foto: Carlo Bendtsen. Nyoptagelser: Nic. Lichtenberg. Klipping: Carl Th. Dreyer. Musik: Arkiv og E. Binderup (klaver). Prod.: Nordisk Films Teknik for Dansk Kulturfilm og Berlingske Tidende. 25 min.
- Storstrømsbroen.* 1950. I og manus.: Carl Th. Dreyer. Foto: Preben Frank. Musik: Svend S. Schultz. Prod.: Preben Frank-film for Dansk Kulturfilm. 7 min.
- Shakespeare og Kronborg.* 1950. I: Jørgen Roos. Manus.: Carl Th. Dreyer. Instruktion af skuespilscenerne: Erling Schroeder. Foto: Arn Jensen. Musik: Leif Kayser. Kommentar: Kai Friis Møller. Speaker: Carl Roos. Medv. Erik Mørk, Olaf Ussing, Annetette Svendsen, Jakob Nielsen, m. fl. Prod.: Teknisk Film Co. for Dansk Kulturfilm. 10 min.
- Et slot i et slot* (Krogen og Kronborg). 1954. I: Carl Th. Dreyer og Jørgen Roos. Manus.: Carl Th. Dreyer. Sagkyndig ass.: Museumsinspektør, dr. phil. Otto Norn. Foto: Jørgen Roos. Musik: Arkiv. Speaker: Sven Ludvigsen. Prod.: Teknisk Film Co. for Dansk Kulturfilm. 9 min.
- Rønnes og Nexø genopbygning.* 1954. I: Poul Bang. Manus.: Carl Th. Dreyer. Sagkyndig ass.: Arkitekt Willy Hansen og ingeniør Johs. Væth. Foto: Annelise Reenberg. Musik: Arkiv. Speaker: Poul Jørgensen. Prod.: Saga Studio og Nordisk Films Kompagni for Dansk Kulturfilm. 24 min.
- Noget om Norden.* 1956. I og tegninger: Bent Barfod. Manus.: Bent Barfod efter ide af Carl Th. Dreyer. Sagkyndig ass.: Generalsekretær Frantz W. Wendt. Animering: Børge Hamberg. Foto: Birthe Barfod, A. Clausen og Børge Hamberg. Klipping: Bent Barfod og Jørgen Roos. Musik: Hans Schreiber. Kommentar: Kirsten Bundgaard. Speaker: Hannah Bjørnhof. Prod.: Bent Barfod for Ministeriernes Filmudvalg. 9½ min.

Filmindex XLIII

AF POUL MALMKJÆR

DREYERS DOKUMENTARFILM

Modrehjælpen. 1942. I og manus.: Carl Th. Dreyer. Foto: Verner Jensen. Musik: Poul Schierbeck. Speaker: Ebbe Neergaard. Prod.: Mogens Skot-Hansen, Nordisk Films Kompagni for Dansk Kulturfilm og Ministeriernes Filmudvalg. 12 min.



Tryk:
JØRGEN JENSEN