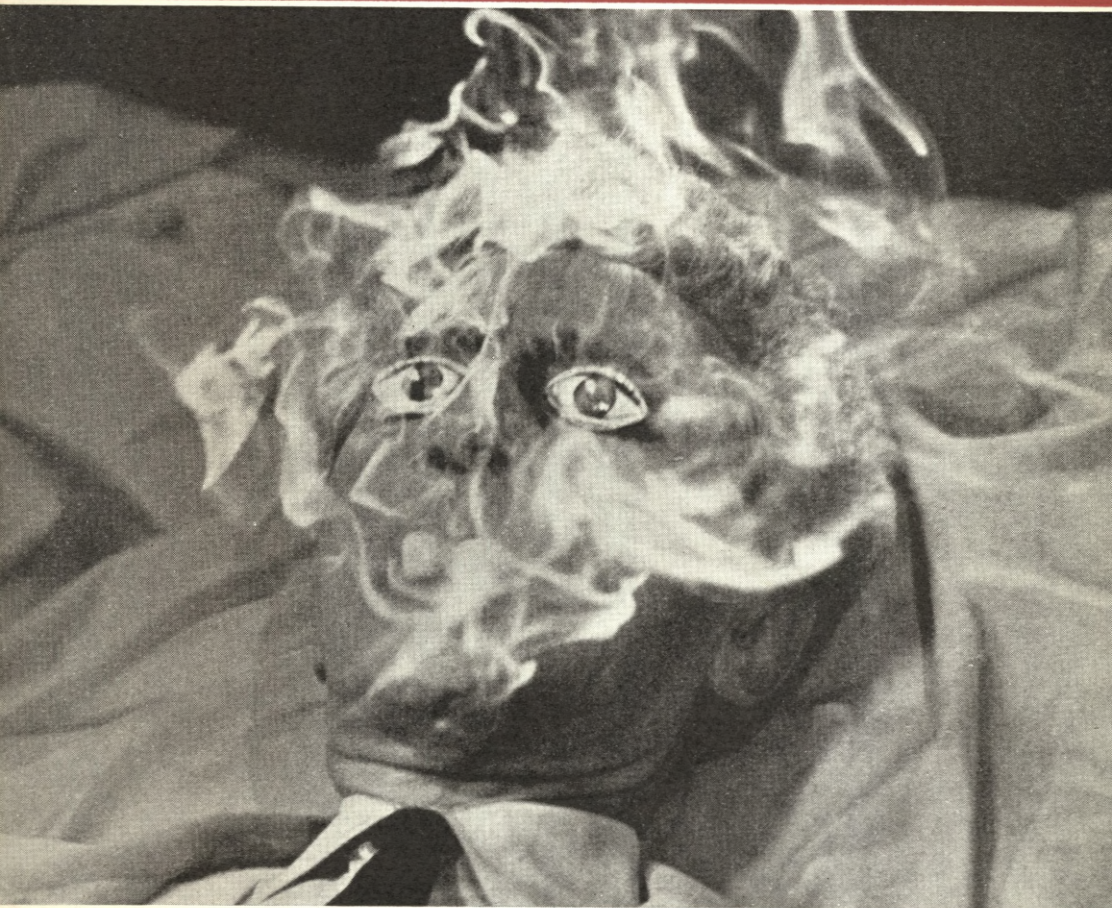


KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



6. ÅRGANG FEBRUAR 1960

48



Forsidebilledet: Jean Cocteau i den af Jean Cocteau skrevne og Jean Cocteau iscenesatte „Le Testament d'Orphée“.

1959's bedste	82
Nye billeder	83
Debat	
af Erik Ulrichsen	84
Kravene til os selv	86
af Ole Roos	86
Filmkræfterne bør samles!	
af Børge Trolle	90
Et dansk filminstitut	
af Nils F. Øllgaard	92
Håndværk – ikke industri	
af Hagen Hasselbalch	93
Ved hjælp af et trick	
af Jørgen Stegelmann	97
Sjöström – 20.9. 1879–3.1. 1960	
af Folke Isaksson	102
Brev fra Paris	
af Gene Moskowitz	106
Eisensteins kamp	
(„Notes of a Film Director“)	
af Theodor Christensen	108
Blandingsgods	
(„International Film Annual“)	
af Erik Ulrichsen	109
Big Shot	
(Tabori: „Alexander Korda“)	
af Poul Malmkjær	110
Hollywoodsnak	
(DeMille: „Autobiography“)	
af Marguerite Engberg	111
Filmm anmeldelser:	
„Ung Vrede“	
af Erik Ulrichsen	111
„Det syvende Segl“	
af Lars Krantz	112
1959's bedste filmplakat	114
Kosmoramas blå bog	116
En filmfjende mindre	118
Laterna magica VI	118
Fra Filmmuseets plakatsamling	119
Filmindex XLVI (Haxthausen)	119
Filmindex XLVII (Antonioni)	120

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.

Jørgen Jensens Bogtrykkeri

1959's bedste

Lidt sent kommer denne oversigt over de bedste film, det blev forundt os at se i 1959, men aviserne gjorde ikke meget ud af filmkunsten i deres nytårsbetragtninger, og under alle omstændigheder er det rart at se tilbage på en række stimulerende filmoplevelser.

Det er ikke mærkeligt, at de fleste skyldtes USA – den danske filmdistribution er amerikansk domineret. Hollywood er i dag ikke så kunstnerisk overlegen som denne oversigt kan give indtryk af.



Den dristigste af de amerikanske film var den antimilitaristiske „Ærens Vej“ af Stanley Kubrick, der yderligere diverte med „Det store Gangsterkup“. Andre ukonventionelle amerikanere var Charles Laughtons „gotiske“, „Kludedukken“ og Sidney Lumets både meget spendende og meget sunde „12 vrede mænd“. Alexander Mackendrick satiriserede vittigt og intelligent over gossip-journalistik i „Magtens Sødme“, ikke helt så god, men alligevel velgørende var José Ferrers „Den store Løgn“, der tog sig ukærligt af amerikansk radio. Robert Wisens angreb på dødsstraffen i „Jeg vil leve“ vakte afdøde Albert Camus' beundring, og dens svagheder opvejedes af dens polemiske ildhu. Orson Welles fortalte i sin sædvanlige „barokke“ stil om magtmisbrug og læderjakketerror i „Politiet blinde Øje“, Howard Hawks demonstrerede western-raftsmanship i „Rio Bravo“, og Billy Wilder var vulgær med verve i „Ingen er fuldkommen“. Glædeligt var det, at Minnells „Hytten i Himlen“ („Cabin in the Sky“) langt om længe kom hertil – det var Dreyers fortjeneste. Og repremieren på „Diktatoren“ var en fryd.



Vi gætter imidlertid på, at den mest livskraftige af alle 1959's nye film i Danmark var Jacques Tatis underfundige, raffinerede, lyriske, hvasse „Min Onkel“. Gensynet med „Den store Illusion“ af Renoir skuffede nogle lidt, andre var begejstrede.

Russerne sendte de solide „Stille flyder Don“, „Don Quijote“ og „Othello“ – alle seværdige, men ingen af dem på højde med „Tranerne flyver forbi“.

Englænderne tog sig sammen; Jack Claytons „En Plads på Toppen“ og Tony Richardsons „Ung Vrede“ varslende om et nærmere forhold til virkeligheden i 60'ernes engelske film.



Den græske instruktør Michael Cacoyannis blev introduceret i Danmark med den magtfulde tragedie „Stella – pigens fra baren“ (undertitlen kunne man godt have undværet) – desværre i en tysk version.

Og vi gjorde for første gang bekendtskab med en endnu større instruktør, den mageløse japaner Kenji Mizoguchi. Hans „Skammens Gade“ er vel ikke et af hans betydeligste værker, men dog en oplevelse af de sjældne.

Den mest omdiskuterede og den mest ambitiøse af de danske film var Johan Jacobsens „En Fremmed banker på –“.

Fra Robert Bressons nye film „Pick-pocket“, der omtales i *Gene Moskowitz' brev fra Paris* side 106. Til højre Martin Lassalle, der spiller hovedrollen som lommetyven.



NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Elia Kazan iscenesætter „Wild River“ efter et manuskript af **Paul Osborn**. **Montgomery Clift**, **Lee Remick** og **Jo Van Fleet** har hovedrollerne.

Denis Sanders iscenesætter „Angel Baby“ efter et manuskript af broderen **Terry Sanders**, **Frank Woods** producerer uafhængigt. Kort forinden brød **Denis** og **Terry Sanders** med „M. G. M.“, for hvem de skulle have iscenesat „The Subterraneans“. **Ronald MacDougall** har nu overtaget instruktørposten.

Otto Preminger planlægger at indspille „Exodus“ i Israel i begyndelsen af 1961. **Eva Marie Saint** og **Paul Newman** er allerede engagerede til hovedrollerne.

Alfred Hitchcock iscenesætter for „Paramount“ „Psycho“ – et melodrama om en meget bekymret motel-ejer, som må holde sin moder, der lider af en psykopatisk trang til at dræbe, indespærret i et værelse på det travle motel. Blandt de medvirkende er **Anthony Perkins** og **Janet Leigh**.

Stanley Kramer filmer „Inherit the Wind“, en film om „Tennessee-retsagen“, under hvilken **Clarence Darrow** i tyverne forsvarede en lærers ret til at undervise i udviklingslæren. **Spencer Tracy** og **Fredric March** er sagførerne og endvidere medvirker **Gene Kelly** og **Florence Eldridge**.

Ingmar Bergman er på tale som instruktør af „20th Century-Fox's“ filmatisering af **Albert Camus' „Faldet“**. Hovedrollen er tiltænkt **Gary Grant**.

Jack Cardiff skal i England for **Jerry Wald** iscenesætte „Sons and Lovers“. „20th Century-Fox“ producerer, og **Dean Stockwell** er foreløbig den eneste engagerede skuespiller. **Gavin Lambert** har skrevet manuskriptet.

René Clair har bekendtgjort, at han vil skrive og iscenesætte „Fêtes Galantes“, en film om teaterverdenen omkring år 1918. Hovedrollen er tiltænkt **Danielle Darrieux**, **Michèle Morgan** eller **Madeleine Robinson**.

Henri-Georges Clouzot planlægger „Le Vêrité“ for „Han Productions“. Optagelserne skal begynde til april, så **Brigitte Bardot** kan være klar til at medvirke. Clouzot har selv udarbejdet manuskriptet.

Roger Vadims næste film efter „Farlige Forbindelser“ bliver „Le Sang et la Rose“. Optagelserne skal foregå i Rom, og rollelisten er endnu ikke udarbejdet.

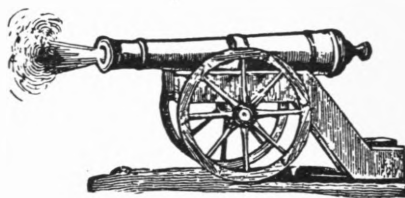
Michael Cacoyannis er begyndt på „Our Last Spring“ efter **Cosmas Politis' roman „Eroica“**. Filmen indspilles på engelsk, og hovedrollerne er blevet tildelt irlanderinden **Jenny Russell**, englenderen **Patric O'Brien** og grækerne **Panos Goumas** og **Alex Mammatis**. Til efteråret vil Cacoyannis filme „Iphigenia i Aulis“ med **Ellie Lambetti** i hovedrollen.

Jukichi Uno har afsluttet iscenesættelsen af „Iwojima“ efter en roman af **Itaru Kikumura**. Filmen skildrer i tilbageblik en soldats oplevelser under slaget om Iwojima og den sjælelige spænding, han ikke kan gøre sig fri af efter krigen.

William Dieterle filmer i Tyskland, nærmere bestemt i ateliererne i Spandau, hvor „Herrin der Welt“ indspilles efter et manuskript af **Jo Eisinger**. Rollelisten rummer bl. a. **Martha Hyer**, **Carlos Thompson**, **Micheline Presle**, **Sabu (!)** **Lino Ventura** og **Hans Nielsen**.

DEBAT

Af Erik Ulrichsen



Der er få instruktører det er mere interessant at drøfte end *Jean Renoir*, og derfor er det glædeligt, at *Werner Thierry* i sidste nummer åbnede en debat om ham. Han hævdede, at jeg undervurderede „Den store Illusion“ i min anmeldelse: „Mens illusionen for Ulrichsens kritiske blik faldt fra hinanden og blev til en hel masse små illusioner uden samlende midtpunkt, hævdede den sig for mine øjne til en rejsning og et format, som den ikke havde, da jeg så den (et par gange) i årene lige før krigen. Det forekommer mig indlysende, at den ene, store illusion bag alle de forskellige illusioner og alle de krydsende linjer i Renoirs film er krigen, eller om man vil: krigens nødvendighed i menneskenes verden“.

Til gengæld finder Thierry, at jeg overvurderede „Le Crime de Monsieur Lange“ i min indledning til museets forevisning. Thierry er stærkt fristet til at mene, at „Den store Illusion“ er Renoirs mest klassiske værk, ja måske den eneste af hans film, der kan kaldes klassisk, og han antyder, at der i min forkærlighed for „Monsieur Lange“ ligger en uheldig tidstypisk tendens til at foretrække det antydede for det fuldendte, det lunefulde for det klassiske. Thierry synes, at Renoir i „Monsieur Lange“ leger med en håndfuld mennesker og motiver, som aldrig er til at tage helt alvorligt.

Jeg respekterer den eftertænksomme tone Thierry's argumentation er holdt i, men han har ikke overbevist mig om, at jeg har jugeret forkert.

Jeg kan ikke finde det indlysende, at den ene, store illusion bag alle de forskellige illusioner og alle de krydsende linjer i Renoirs „Den store Illusion“ er krigen, eller om man vil: krigens nødvendighed i menneskenes verden. Direkte siger Renoir i hvert fald intetsteds dette, og hvis han siger det indirekte, så synes han mig ikke at sige det klart. Renoir fremhæver i flere episoder det absurde og tragiske, krigen fører med sig,

men han siger ikke, at Frankrig ikke burde have kæmpet den kamp. Han spekulerer ikke over krigens nødvendighed eller ikke-nødvendighed, illustrerer ikke det politiske problem. Hvad Renoirs hensigt med filmen end må have været, så synes den mig først og fremmest at fortælle om en gruppe menneskers af krigen stærkt belyste kontaktvanskeligheder – det er i øvrigt karakteristisk for Renoir, at menneskene og ikke ideen, det programmatisk, står i forgrunden. „Den store Illusion“ er i hvert fald kun pacifistisk i en yderst vag og vid forstand, og det er ikke mindst derfor, dens relevans til vor verden forekommer mig begrænset.

„Den store Illusion“ har mange kvaliteter, men det er den omvendte verden, når denne film, der ikke udmærker sig ved klarhed, kaldes klassisk, medens „Le Crime de Monsieur Lange“, som *Jacques Prévert* har tilført en klar ide (kapitalismens magt bør undermineres af kooperativer), og som udtrykker sig klart, kaldes mindre klassisk. For resten behøver den mest klassiske (ordet brugt stilbestemmende) film ikke at være den, der har størst chancer for at blive en klassiker.

Jeg finder, at *hverken* „Den store Illusion“ eller „Le Crime de Monsieur Lange“ er klassikere – Renoir-klassikeren *par excellence* er „La Règle du Jeu“, dette turde de fleste kritikere være enige om – men jeg finder, at „Monsieur Lange“ både er klarere og mere bevægende end „Den store Illusion“. Det er rigtigt, at Lange-filmen i konstruktionen lidt overdriver det legende (det var jeg også inde på i indledningen), men jeg synes i høj grad man kan tage personerne – kvinderne, Lange, hans kammerater, Batala – alvorligt. Det legende hos Renoir er i øvrigt ikke altid af det onde; i „La Règle du Jeu“ er legen på en meget gribende måde kombineret med det tragiske. Tragikomedien kan også være klassisk, i begge ordets betydninger.

I enquêten i sidste nummer om dansk film spurgte vi bl. a. „Hvilke typer film bør de danske selskaber koncentrere sig om at fremstille, hvis eksportmulighederne skal forbedres?“.

I sit svar gav direktør *Lau Lauritzen* bolden videre til en række kritikere, deriblandt under tegnede, og sagde at det ville være ham en fornøjelse at erfare hvad kritikken mente. En sådan opfordring bør den evigt og altid kritiserende naturligvis ikke sidde overhørig.

Jeg er enig med *Gabriel Axel* (film med kendte navne, coproduktioner, film, hvori bil lederne er mere fortællende end dialogen), *Theodor Christensen* (coproduktioner, det udpræget danske og det udpræget internationale), *Hagen Hasselbalch* (ærlige, pæredanske, dialogfattige, billedudtryksfulde film), *Tørk Haxthausen* (dansk hverdag, dansk særpræg), *Bjarne Henning-Jensen* (typisk danske film om rigtige mennesker) og *Klaus Rifbjerg* (realistiske, karakteristisk danske film, der er præget af een kunstners personlighed og talent).

Mere konkrete forslag? Under almindelig uopmærksomhed foreslog jeg engang i et foredrag (trykt i „Perspektiv“ sommeren 1956), at man kunne forsøge at filme en af de danske vaudeviller – vel at mærke efter først at have studeret *Claude Autant-Laras* vittige og livlige „Occupe-toi d'Amélie“, der på raffineret vis blander det „filmiske“ og det „teatralske“. Vore vaudeviller er lidt af en specialitet, de er pæredanske. Filmatiseringer af dem ville kunne udnytte nogle af erfaringerne fra den amerikanske filmmusicals eksperimenter, men burde naturligvis ikke efterligne den hollywoodske genre. Den amerikanske filmmusical synes at være ved at afgå ved døden, hvor fortræffeligt om vi nu kunne sætte ind på syngestykkets felt. Hvis en dansk vaudeville blev filmet talentfuldt og

intelligent, ville den i udlandet kunne virke spændende kurios og eksotisk.

Hermed siger jeg naturligvis ikke, at vaudevillefilm er hele problemets løsning eller at film af denne art bør være det endelige mål for danske producenter.

På et mere ambitiøst niveau kunne man foreslå film, der stærkt fremhæver ønskeligheden af divergerende parters rolige sameksistens, fordelene ved kompromisløsninger af konfliktsituationer fremfor konstant enerverende krig, nødvendigheden af tolerance og vilje til at forsøge at sætte sig ind i andres synspunkter – men vel at mærke film, der samtidig undgår at havne i liberale platituder, hvad enten de nu koncentrerer sig om det politiske eller det sociale eller det psykologiske, og som behandler emnerne uden en alt for tydelig ideologisk pegepind. Der er næppe nogen tvivl om, at film af denne art – hvis de ikke bliver sukkersøde, facilt optimistiske eller eskapistiske – i høj grad ville kunne appellere til verden som den er i dag. Det er ikke svært at se, hvor man kan finde råmateriale: I retssager, i ombudsmandens arbejdsfelter, i arbejdskonflikter, i det indenrigspolitiske liv i det hele taget, i uoverensstemmelser mellem den enkelte politiker og hans parti, i forholdet mellem forældre og børn og mellem ægtefæller, mellem kunstnere og kritikere, mellem fanger og fængselsautoriteter, mellem nationerne, i konflikter mellem den enkelte præst og kirken, mellem den enkelte lærer og skolen etc., etc.

„Ja tak“, vil man måske sige, „det er nemt nok at remse op, men hvordan går man i en dansk film i gang med alt dette, hvor findes f. eks. den, der kan skrive dramaet om *Thorkil Kristensen* og *Venstre*?“ Lad os da til slut nævne noget måske mere „realistisk“, noget det kanhænde er lettere at gå til. Hvorfor er *H. C. Branners* problematik omkring humanismens afmagt og styrke ikke blevet afspejlet i dansk film? Her ligger færdigt stof og venter på en filmbehandling, der ikke behøver at foretages af et geni for at blive tilfredsstillende.



Autant-Lara

★ OLE ROOS

Kravene til os selv...

Ole Roos sender os dette indlæg om dansk film. Roos har – som nævnt i Hagen Hasselbalchs artikel i dette nummer – assisteret denne instruktør under optagelserne af hans første spillefilm, og han har også været assistent for Jørgen Roos og Theodor Christensen.

Jeg er ikke til sinds at polemisere mod enquête-deltagere fra forrige nummer af dette blad. I hvert fald ikke direkte.

Skønt det i nogle tilfælde kunne være tiltrængt!

Men dels synes jeg, at de rimelige besvarelser i sig selv danner et nogenlunde forstandigt modstykke til de mere uovervejede og utidssvarende, dels finder jeg nogle af spørgeskemaets punkter upræcise. Men når indsendere indskrænker deres svar til kritik af det stillede spørgsmåls værdi og mening – og kun det, så står kulden i luften, og jordbunden bliver umedgørlig og stivner.

Enquêtes blev ikke tilstrækkelig frugtbar, skønt man behandlede aktuelle filmproblemer, og skønt de indbudte var udvalgt blandt filmfolk alene.

I modsætning til i „Information“s massive og omfangsrige enquête, der indfangede så mange flere og endog kæmmede den yderste periferi. Man opnåede her at samle et imponerende antal underskrifter – frivillige som ufrivillige – på, at patienten virkelig var døds syg. Efter det omstændelige arbejde med at indsamle vidnesbyrd afleveredes konklusionen, om hvilken man uden overdrivelser kan sige, at den var perspektivfattig, og at man havde regnet den ud på forhånd. Det er naturligvis en kendsgerning, at dansk film er syg, men man kan også i sin ivrighed komme for skade at mudre vandene mere til end godt er.

Man kan gå videre og studere den syges fortid. Man opdager, at tilstanden så sandelig

ikke er et nyt fænomen, snarere et velkendt. Bortset fra nogle ganske få perioder har situationen nemlig altid været temmelig feberkritisk.

Jeg tror ikke, det er megen nytte til, at man ustandseligt og med ængstelig mine lytter ved døren til sygeværelset – for så med visse mellemrum at springe ind og tage temperatur og lytte puls.

Det bliver blot til en konstatering. Ingen føler sig selv ramt.

Tilskueren forbliver ganske udeltagende, når man i en filmæstetisk diskussion fremturer med økonomiske ræsonnementer, ligesom det irriterer, når man ganske ser bort fra det økonomiske.

Mest inficeret bliver problemstillingen, når nogle taler økonomiens sag i kunstens navn.

Man kender akkorderne, næsten før de er anslået.

Der er sjældent tale om den rene ufornuft. Og der er nogle forstandige diskussionsdeltagere, som vikler ud der hvor andre vikler ind.

I nogle tilfælde giver disse deltagere udtryk for en beundringsværdig stædighed, der ganske vist ikke gør deres standpunkter svagere, men som på grund af de hyppige gentagelser kan få dem til at tage sig lidt matte ud.

Ved en diskussion i „Politiken“s nytårsnummer fremførte imidlertid Søren Melson en række utvetydigheder, som nok var værd at bringe i overvejelse. Her var ordene som blæst for enhver lunkenhed.

De indkredser nogle meget afgørende sider til belysning af kulturmiseren. Man må erkende og finde fejlene i den større sammenhæng. Administratorvældet er gammeldags, forældet. Kunstnerdisciplinen er i opløsning. Det gode håndværks ædelhed og nødvendighed respekteres ikke i det fornødne omfang.

Filmen er blevet anerkendt som en selvstændig kunstart. Man kan ganske vist stadig arrangere diskussioner om, hvorvidt filmen er en kunst eller ikke, men sådanne diskussioner står ikke centralt. Man siger, at filmen bør bevise sin selvstændighed, at den ikke kan accepteres, hvis den blot er et syvende, ulæseligt gennemslag af de andre kunstarter. Men den har bevist sin selvstændighed for længe siden – og beviser den stadig.

Grundene til, at filmen som kunstfænomen mødte så megen uvilje, er nogle særegne træk. Den forudsætter et større teknisk apparatur end de andre kunstarter. Dens afhængighed af et stort apparatur er en hæmning, som ellers ikke findes i samme grad på andre kunstområder. At den som reproduktionsmiddel er mere virkelig end noget andet gengivelsesfænomen, i sin oprindelse er en teknisk opfindelse og eksisterede som sådan en rum tid før man fandt på at udnytte den kunstnerisk, er væsentlige kendsgerninger, når man søger en forklaring på, at den var så relativt længe om at blive anerkendt på linie med de øvrige udtryksformer.

Nuvel. Det er altsammen såre velkendt. Filmen er kommet op i årene og har snart længe været en moden kunstform.

I dag er der forudsætninger til stede, som skulle gøre det lettere at tilegne sig filmforståelse. Filmens virkninger er blevet analyseret på kryds og tværs. Man kan mange steder hente sig viden om film.

Man kan blive frastødt eller tiltrukket – det er et temperamentsspørgsmål. Men hvis man vil arbejde med film, er det ikke nok at sige, at man har lysten, man må nu også kunne forklare, *hvorfor* man føler sig tiltrukket.

Må jeg have lov til at stille følgende spørgsmål: Har vi inden for den yngre generation mange filmfolk, der er kommet til kunsten gennem studier? Kan man tale om et *film-milieu*, vel at mærke et talentfuldt?

Svaret er *nej*. Ganske vist er der mange i faget, utroligt mange – overalt nye ansigter, assistent dit og assistent dat.

Men det er nu engang ikke mængden der gør det. Der er ikke den samme alvor i dag som der var i går.

Der hersker stor planløshed. For ikke at sige sløvhed og uvidenhed. Der er en række årsager til den udbredte døvhed.

På de mennesker, der er søgt over i filmens verden uden at gøre sig helt klart hvorfor – som blot på en eller anden måde har følt sig tiltrukket af milieuet – lurer der den fare, at de pludselig kan blive ladt i stikken eller få en tvivlsom chance på skråplanet. Og hvad så? Man kan naturligvis sige, at de selv er ude om det, og at hvad de ikke er af sig selv – det er de nu engang ikke og kan de ikke blive. Medmindre de driver sig selv op på et kunstigt plan. Men er det hele så enkelt?

Situationen må nok også til en vis grad bebrejdes produktionsselskaberne.

Men hvordan kan vi komme videre end til blot at konstatere dette?

Selskaberne er jo i større eller mindre grad kommercialiserede, forretningsprægede. Filmene spys ud i et hastigt tempo, pengene ruller, og filmene ruller efter. Der bliver lavet forbløffende meget, den kvantitative sum er høj. Der bliver produceret en hel del flere kortfilm end blot for få år siden. Også spillefilmproduktionen er vokset.

Det afgørende spørgsmål er: Hvad kan man forlange? Hvem skal man forlange det af?

Jeg tror først og fremmest, at den enkelte filmkunstner skal finde sig selv! Her kan man virkelig tale om et *forlangende*.

Ikke beregnende se på mulighederne i dette og hint, der er bebyrdet med tekniske, økonomiske og publikumsleflende fordomme. Disse muligheder skal der nok blive taget vare på.

Man svigter sig selv, sin samvittighed, hvis de afgrænsede baner og herskende normeringer får lov til at bestemme hvordan man skal arbejde. Hvis man da har en samvittighed. Ellers kan det være det samme.

Man må først og fremmest tro på sig selv. Tro på de sandheder man vil have filmene skal indeholde. Tro på at man viser virkeligheden sandt.

Kunst er liv. Således forstået at man må leve for sin kunst.

Den er et kald, ingen beskæftigelse, ingen ekstravagance.



*Øverst: En der stillede
store krav til sig selv:
Ole Palsbo.*

*Nederst: Ebbe Rode og Anita Pontop-
pidan i Palsbos hensynsløst realistiske
„Ta' hvad du vil ha“.*



✧
✧
✧

Det gælder filmen – som det gælder de andre kunstarter.

Det hjælper ikke, at man græder over den økonomiske belastnings urimelighed. Det er ikke vejen.

Selvfølgelig er det tænkeligt, at en gunstigere økonomisk ordning vil åbne muligheder for større økonomisk spændvidde i den hjemlige produktion, men det er naivt at tro, at den umiddelbart vil skabe virkelig kunstnerisk fornyelse.

Kunsten forudsætter noget langt dybere end pengerevolutioner.

Det økonomiske initiativ er ganske vist vigtigt. Det hører jo også med. Men intet i dybere forstand væsentligt kommer helt af sig selv. Det kunstneriske initiativ vil altid komme i første række – og kommer det magtfuldt, skal de sidste forhindringer nok blive brudt.

Det kan aldrig være omvendt.

Man gør vist klogt i at luge ud blandt de farligere illusioner, som findes endog hos de tilsyneladende mere alvorligt arbejdende.

De fører meget nemt til vrængbilleder.

Det ser man bedst, når dansk film forsøger sig seriøst. Så er den ikke bare middelmådig og kedelig, men ofte ynkværdig. Jeg skal ikke trætte med eksempler. Men blot konstatere det triste faktum at siden *Ole Palsbo* i slutningen af fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne forsøgte at overføre voksne menneskers problemer til spillefilmen er der ikke skabt noget virkelig fængslende af denne art – de spredte, let støjende forsøg i kulissen medregnet, *Dreyers* filmatisering af „Ordet“ undtaget.

Vi har ingen eksperimentalfilm! Tænk på, hvilken rolle eksperimentalfilmen spiller f. eks. i Polen. Men vi har altså ingen.

Det siges, at vi kan få en dokumentarfilm – på de betingelser, der blev nævnt i „Debat“ i „Kosmorama 46“. Men naturligvis kun hvis vi vil, hvis viljen er der, navnlig blandt instruktørerne.

Men hvem vil? Var der nogen, der følte sig ramt, følte sig draget ind i et søgelys?

Den statslige filmproduktion er nu i færd med at skifte ansigt. Ingen kan endnu med sikkerhed bedømme dens fysiognomi. Men man bør nære forhåbninger. Dog hvad med instruktørerne? Kunne det ikke her være tiltrængt med en række ansigtsløftninger? For slet ikke at tale om de endnu vordende!

Det der trænges til er personligheder, som går til arbejdet med den nødvendige alvor. Ikke de småstore, halve eller kvarte – men de hele.

At klimaet er ufrugtbart herhjemme, at de film der laves ofte er en forhånelse af denne alvor – betyder jo ikke at man skal pakke sammen. Der er mange andre steder man kan søge åndelig næring og hente den nødvendige inspiration.

F. eks. den nye strømning i Frankrig viser, hvor nødvendigt det er med inspiration – værkernes levedygtighed turde være et bevis herfor. Filmkunsten er til syvende og sidst et spørgsmål om den enkelte, om han stiller de rette krav til sig selv, om han har moralsk mod til at indfri de forpligtelser, det nu engang indebærer at være kunstner. Det er ikke noget man beslutter sig for at være, men noget man erkender man er – på godt og ondt.

Men det er et enten-eller. Det er et spørgsmål om at træffe sit valg.

Der er næppe skabt væsentlige spillefilm herhjemme gennem det forløbne tiår.

Der er derimod skabt et antal af uvæsentlige. Altid på det jævne, altid trivielt. Når man undtager et par mislykkede eksperimenter.

Selvfølgelig må produktionen omfatte så og så mange ikke-lødige produkter. Denne kategori vil altid findes, til alle tider, i alle lande.

Men at denne gruppe så at sige er ene om at repræsentere dansk film – det er værre end åndenød.



FILMKRÆFTERNE BØR SAMLES!

Børge Trolle, der vil være vore læsere bekendt fra en række artikler, sender os dette indlæg i debatten om dansk film

OMKRING EN ENQUÊTE 3

Den danske spillefilms forhold er blevet taget under behandling af „Kosmorama“, i første omgang i form af en enquête, som bragte en række interessante synspunkter frem. Uden i øvrigt at ville debattere valget af spørgsmålene – det vigtigste var dog, at debatten kom i gang – kunne jeg tænke mig, at følgende skematiske rids kunne komme til at danne et solidt grundlag for en videre diskussion.

Hvis vi skal finde en skalainddeling for filmproduktionen, må den have en sådan karakter, at *samtlige* frembringelser lader sig indpasse i den. Spørgsmålet om tema, milieu, sort-hvid eller farve, bredformater, co-produktioner osv. lader sig ikke umiddelbart anvende, fordi vurderingerne kan være højest svingende, og der kan laves gode og dårlige ting med alle disse metoder. Lad os forsøge med en langt mere simpel og almenlydig formel.

Enhver filmproduktion vil lade sig inndeles i følgende kategorier:

A. Den underlødige underholdningsfilm.

Dens karakteristika er følgende: Såvel milieu som personer er bygget over klicheer (alle russere er skurke og bærer sort skæg, kun den pæne pige bliver gift, men hun blir det også for enhver pris osv.) Den gentager mekanisk en række bestående (i mange tilfælde endda overlevede) konventioner og giver ikke noget billede, men kun et vrænbillede af verden og menneskene. Dens første bud er for guds skyld ikke at fornærme nogen.

B. Den folkelige underholdningsfilm.

Også denne filmtype bygger i vid udstrækning på klicheer og vogter sig for at fornærme eller udfordre i større udstrækning, men forsøger dog at tegne et nogenlunde sandt og troværdigt billede af verden og menneskene, om end det sker uden alt for mange nuancer og krumspring. Den forlanger ikke nogen indsats fra publikums side – bygger snarere på dets behov for at slappe af – men snylter ikke på

publikums perverse eller sadistiske tendenser. C. *Den kunstnerisk betonedede underholdningsfilm.*

Denne type vil også underholde et bredt publikum, men hæver sig på et eller flere punkter op over den almindelige underholdning, f. eks. ved et gennemægte milieu, eller en eller flere individuelt tegnede personer, eller ved at angribe et eller andet forhold. Den kommer publikums holdning og indstilling i møde, men appellerer også i nogen grad til dets aktive medleven.

D. Den kunstneriske film med underholdningsværdi.

Denne tager bevidst et problem eller problemkompleks som udgangspunkt og stiller sig et helt klart og bevidst mål. Milieu, personer og intentioner er skabt suverænt, og først i udformningsprocessen „skeles der til publikum“, men publikumshensyn får kun lov til at komme i betragtning i den udstrækning det er foreneligt med den kunstneriske hensigt. Den bygger bevidst på tilskuernes medaktivitet.

E. Den suveræne kunstneriske film.

Denne sidste kategori går konsekvent imod sit mål uden noget som helst hensyn til publikumsreaktioner, henvender sig måske overhovedet ikke til et bredt publikum og kræver bevidst tilskuernes fulde aktivitet og medleven.

Grænserne imellem de nævnte kategorier er naturligvis flydende, overgangen mellem C og D vil især være vanskelig at fastslå, idet de to grupper nærmest skyder ind over hinanden. Men skønt skæringspunkterne vil kunne diskuteres, vil den samlede danske filmproduktion – og al anden filmproduktion i øvrigt – kunne placeres indenfor dette skemas rammer.

Hvad skal vi stræbe imod? Selv den største idealist vil formodentlig være tvunget til at indrømme, at længere end til en produktion af grupperne C, D og E kan vi ikke nå. En stærkere indskrænkning vil være økonomisk uigen-

nemførlig og menneskeligt udholdelig. Fra et mere praktisk og „håndgribeligt“ synspunkt må vi vist indrømme, at vi kan nå til en situation, hvor produktionen består af grupperne B, C og D samt i ny og næ en mulighed for en produktion i E-gruppen, så kan vi være ganske godt tilfreds. *Den konkrete opgave består i at få udtrykket A-gruppen inden for den danske filmproduktion!*

Den danske filmkritik har her et ikke uvæsentligt medansvar, fordi den til nu så godt som ikke har skelnet mellem A og B gruppen, men taget alle underholdningsfilm under én hat. Men begge kategorier har været repræsenteret i de senere års repertoire. Det brede publikum må gøres opmærksom på, at der er forskel på disse to kategorier, samt hvori forskellen består.

Og urimelighederne i den nuværende beskatningsordning må understreges ved at påpege, at sådan som det er nu, *tilskynder den til en produktion i A-gruppen*, hvis industrien overhovedet skal eksistere. Under de nuværende økonomiske forhold vil man derimod ikke kunne bebrejde filmindustrien en produktion i B-gruppen, for en sådan vil være nødvendig for at opretholde produktions-, distributions- og konsumtionsapparatet, altså en forudsætning for at C, D og måske E produktionerne kan realiseres. En væsentlig lettelse af eller evt. et fuldstændigt bortfald af det nuværende beskatningssystem kunne give produktionsselskaberne mod og lyst til at forsøge sig i C og D genren samt åbne muligheder for uafhængige produktioner. En fastholden ved den nuværende ordning kan ikke motiveres med, at „filmproduktion trods alt er en temmelig god forretning“. Det er skibsbygning, storlandbrug og vekslerervirksomhed også, og det véd *Kampmann* formodentlig råd for. Spørgsmålet er, *har vi råd til at drive dansk film ud i underlødigheden ved at gøre den til et skatteobjekt?*

En lempelse af det nuværende beskatningssystem vil altså i sig selv kunne skabe *kommercielle* muligheder for en højnelse af den danske films niveau. Men derfor bør en direkte hjælp og understøttelse til enkelte produktioner ikke lades ude af betragtning. Her vil imidlertid spørgsmålet melde sig, siger man, om hvem der er kompetent til at bedømme et arbejdes kunstneriske værdi. Hvad om man kaserede kriteriet „kunstnerisk værdi“ og i stedet sagde, at målet må være at understøtte og hjælpe de former for *forsøg og eksperimenter*, som ikke eller kun i ringe grad lader sig praktisere inden for den kommercielle produktion? (Her tænkes naturligvis ikke på tekniske eksperimenter, mens forsøg med kunstnerisk udnyttelse af nye filmtekniske opfindelser meget vel

kan komme på tale.) Et eksperiments kunstneriske værdi lader sig måske først bestemme om 10, 20 eller 50 år, men eksperimenters nødvendighed vil aldrig kunne drages i tvivl. (Eller er der nogen, der tør?) Og understøttelsen bør kunne gives allerede på manuskriptstadiet.

Men i øvrigt var det ønskeligt, om der herhjemme blev skabt en organisation, der virkelig kunne tale det kunstneriske standpunkts sag med vægt. Hvorfor allierer filminstruktørerne sig ikke med filmkritikerne og skaber en fælles organisation? Instruktørerne har allerede skabt sig en levedygtig organisation, der ikke begrænser sig til varetagelsen af snævre faglige interesser, men også vil beskytte og forfægte medlemmernes kunstneriske rettigheder. I sidste instans må det blive disse to kategorier: den udøvende kunstner og kritikerne, der alene har den fornødne baggrund og indsigt til at kunne være dommere i kunstneriske og æstetiske spørgsmål.

Kunne så Det Danske Filmmuseum, der bør skifte navn til *Det Danske Filminstitut* (alle de udmærkede argumenter til trods skaber navnet forvirring ude blandt folk) udvikle sig til en levende organisme, hvor alle filmdebattens tråde løb sammen, d. v. s. overvinde de trak af sektarisme, som det har været behæftet med – men sektarisme er altid en nødvendighed på et vist stadium af udviklingen – så vil vi have alle muligheder for at få lagt filmforholdene i Danmark – såvel de kommercielle som ikke-kommercielle – ind i det leje, hvor de retteligt burde ligge, hvis de skal leve op til de krav, som vi med fuld ret kan stille til dem.

Kun med en sådan baggrund vil de eventuelle støtte- og hjælpeforanstaltninger kunne blive effektive.

Det nytter nemlig ikke at skabe ordninger, der tager sig nok så udmærkede ud på papiret. Vi har lige fået en ordning, der skulle støtte produktionen af børnefilm. Vi vil ikke få flere eller bedre børnefilm af den grund, men derimod flere kommercielle spekulationer i udnyttelsen heraf. Enhver anden eventuel støtteordning vil under de nuværende forhold få samme skæbne.

Alle lettelser af de kommercielle muligheder for kunstnerisk bedre film vil gå i producenterens lomme, hvis ikke der på anden vis bliver halet i dem for at få dem til at opfylde deres forpligtelser!

En række organisationer og institutioner har efterhånden været i stand til at skaffe sig indflydelse på de danske filmforhold, de eneste, der ikke har det, er de aktivt filminteresserede (af hvad art interessen end monne være). Dette forhold må ændres, ellers kommer vi ikke ud af stedet.

ET DANSK FILMINSTITUT

Fra reklamechefen hos „United Artists“ i København, Nils F. Øllgaard, har vi modtaget følgende indlæg:

I anledning af „Kosmorama“ og „Information“'s interessante og lærerige enquête bedes om plads for følgende betragtninger:

Det er klart, at uden problemer var der intet håb om fremgang for dansk film, men det er diskussionerne om disse spørgsmål, som kan give nyt liv.

Klaus Rifbjerg taler om – „At den megen tale om manuskriptforfatterens mangel bundet først og fremmest i forløjethed hos producenter og instruktører“. Dette er da en uholdbar insinuation! Producenterne er da ærlige og lige-fremme i deres krav om, at de *kun* laver film for at tjene penge. Manuskriptforfatterne, incl. Rifbjerg, evner imidlertid kun meget sjældent – om nogensinde – at skrive brugbare film-manuskripter, der er af kommerciel og sam-tidig af kunstnerisk værdi. Der er dog et utal af eksempler fra udlandet på, at dette *kan* lade sig gøre, og det er da også sket her, at danske filmproducenter har tjent penge med fjer i hatten. Flere af diskussionsdeltagerne kommer ind på, at sandheden er forsømt i dansk film.

Men er der ikke mange versioner af sandheden? Og hvorfor skulle det være mere sandt at vise hverdagen og virkeligheden på film, hvis den er løgnen i sig selv?

Det ville være rart, om der fandtes en præmiering udover „BODIL“-kåringen, således at rosværdige danske film kunne opnå en penge-præmiering fra privatinitiativets side, for eksempel fra et af de store fonds.

Man må have lov til at nævne, at den væsentligste indvending mod dansk film bør ret-

tes mod forfatterne. Der er ikke tilstrækkelig vilje hos de skrivende til at studere de krav, affattningen af en drejebog stiller, og til at indordne sig den virkelighed, som filmproduktionen indebærer. Forfatterne giver op! (Her må den indsats, Nordisk Film har ydet for en uddannelse af filmforfattere fremhæves!).

Men det er ikke alene forfatterne, der giver op! Der er kun enkelte filmfolk, der i dag vil indrømme, hvor roden til ondet i dansk film i virkeligheden er at finde. Og kun få vil bøje sig for den imponerende indflydelse, som film-skolerne i Italien, Polen, Spanien, Frankrig og mange andre lande har på spillefilmproduktionen i disse lande.

For roden til ondet er uden tvivl at finde i manglen på et velegnet uddannelsescenter for dansk filmungdom! Et filminstitut, der kunne tiltrække førstetrangs filmskabere fra hele verden som lærerkræfter og derved gøre filminstituttet til et inspirerende centrum for den danske produktion, såvel af spille- som af dokumentarfilm.

Men det er ikke nok at snakke om disse ting – nu må der handles! Måske kan den succes, „Cahiers du Cinéma“'s kreds af filmskabere netop har i Frankrig inspirere „Kosmorama“'s penne til at vove sig frem – og dette kunne starte et filminstitut. Og man kunne da søge kontakt med „Krogerup Højskole“'s filmkreds, da Højskolens ideer bør være med i filminstituttets opbygning.

Da Det Danske Filmmuseum er på et meget højt stadi, er den halve indsats allerede gjort for at skabe et godt filminstitut. Det må derfor håbes, at ledende kræfter inden for dansk film i 1960 vil øve en virkelig indsats, for at dette så påkrævede film-uddannelsescentrum kan blive oprettet snarest i et samarbejde med filmproduktionens folk, der ofte har udtalt sig positivt herom.

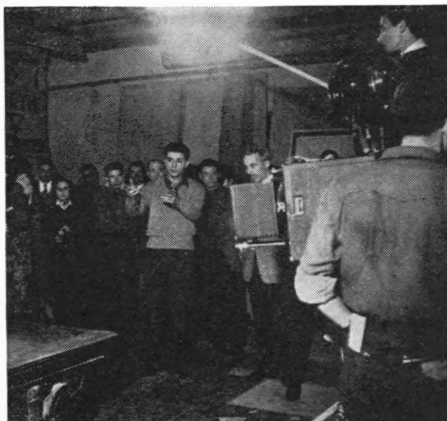
Til slut må Svend Aage Lorentz roses for sin velrettede propagandaindsats for forlystelses-aftigens nedsættelse! Hvis der overhovedet skal være skat på folks biografbesøg – mens staten stjæler biografpublikummet gennem TV, hvorpå der ingen skat lægges – da burde en stor del af forlystelsesafgiften gå til en genfødsel af dansk film gennem oprettelsen af dette filminstitut, så danske film *ad åre* vil kunne generobre verdensmarkedet.

— — —

Der arbejdes i øjeblikket inden for Film-buset med planer om at imødekomme ønskerne om et uddannelsescenter for filmungdommen. Det kan endnu ikke siges, af hvilket omfang denne uddannelse vil blive, men muligvis vil den kunne udvikle sig til det filminstitut, Nils F. Øllgaard efterlyser.

Red.

Jacques Becker underviser på det franske filminstitut IDHEC.



Hagen Hasselbalch

Blandt diskussionsdeltagerne i enquete'en i sidste nummer var Hagen Hasselbalch, som i længere tid uafhængigt har arbejdet med en spillefilm. Hans artikel peger på nye muligheder for dansk film.

Håndværk

IKKE INDUSTRI

OMKRING EN ENQUÊTE 5

Jeg er lidt betænkelig ved at honorere Kosmorama's i øvrigt hædrende opfordring til at skrive om et igangværende filmarbejde. Jeg spiller jo filmens fremtidige anmeldere og billetkunder et fælt argument i hænde: „Sådan skal man altså *ikke* bære sig ad“ – – og måske får de ret.

Nu er det sagt.

Historien om denne film (hvis titel ikke er fastlagt endnu; er *Panik i Paradis* for vulgær? Forbogstaverne siger PIP, det er godt. Men jeg giver 100 kr. for den helt rigtige titel) – – historien, altså, begynder med en vild lyst til at lave film direkte til dem, der køber biografbilletter (ordet „spillefilm“ tåler ikke nærbil-lede, synes jeg). Det har ingen producent nogen sinde bedt mig om, derfor måtte jeg være min egen producent, ligesom på mine seneste dokumentarfilm.

Det skulle blive min første „kommercielle“ film. Skulle det ikke også blive min sidste, måtte sparekniven frem med det samme. Den gængse produktionsform kunne ingenlunde tjene som model. Sagen måtte gribes helt anderledes an, langt mere primitivt.

Manuskriptet måtte pines frem under tryk-
ket af 2 begrænsninger:

(A) Ingen atelieroptagelser.

(B) Ingen dialog.

Ad (A): Hvad skal man også med dem? Danmark er fuldt af huse, slotte, butikker, værksteder, kroer og eksteriører. Alt gratis, eller næsten gratis. Interiøernes beboere er forstående og hjælpsomme, når man forklarer

dem problemet på en høflig måde. Noget lignende gælder dem, der befolker eksteriørerne. Besparelse: 100.000–150.000 kr.

Ad (B): Hvad skal man også med den? Meget taler imod. Her er 3 grunde, og det er kun de to første, jeg skammer mig ved at anføre:

(1) Det er langt billigere og enklere at optage stumt end med 100 % lyd.

(2) En dialogfri film er nem at versionere.

(3) Dialog er ufilmisk.

Hvad (3) angår, er det ikke min hensigt at provokere en ny debat om dette fortærskede emne. Lad det være et postulat, eller in casu en arbejdshypotese. Det må vel allenfals stå fast, at man ikke behøver være *Chaplin* for at lave underholdningsfilm uden dialog.

Under disse forudsætninger blev manuskriptet til. Mit første udkast skildrede en række usammenhængende forløb i en hypotetisk lilleby. Ved et tilfælde, eller måske et norneff, blev *Børge Høst* og *Tørk Haxthausen* koblet ind og skabte kosmos i kaos. Tak, Urd, Skuld og Verdandi, tak, Tørk og Børge. – Manuskriptet blev selvfølgelig „omforandret“ nogle gange, sidst under optagelserne – dog ikke særlig meget.

Til en spillefilmproduktion hører der som bekendt en stab af kunstnere, teknikere og kullier. Mit team bestod af *Ole Roos* og mig selv.

Det er jo rigtigt nok et skrabt team. For skrabt?

Sommerens erfaringer siger nej.

Vist var der ingen tid til dyre attituder, klapstol med *Instruktør*-skilt og den slags... jo, for resten, råber blev brugt een gang, ved en eksteriøroptagelse med 100 statister på Bo-

gense torv. Den var altså nogenlunde velmotiveret. (Råberen er ellers en herlig rekvisit, et symbol på akustisk overmagt og værdighed; et udmærkelsestegn som officerens blanke sabel, „HOLD KÆFT!“ brølet gennem en råber virker tifold; min søn, vil du til filmen, så anskaf en råber!) – Men selvfølgelig sled vi som bæster begge to. Savnet af atelierkomfort sved især på rekvisitsiden; behovet var stort; vi tegnede, malede, klistrede, tømrede, dekorerede og slæbte, til vi var blå i hovederne. I Bogense slæbte vi 2 tons jugoslaviske svedsker i 12½ kg-kasser fra gaden 50 m ned ad bakke, derfra en etage til vejrs, siden ned igen og op til gaden. I sommerens løb er vi blevet eksperter i oppustning og styring af brintballoner, klistring af kartonnager, fremstilling og affyring af sprængsats med og uden lyseffekt, transport og opstilling af mindre kulisser, omgang med selvkøbende tape og små blå søm, i-gramskastning af svedsker, administration af folkemængder, hvoriblandt spaniere, indere, kinesere og fynboere, kunstig patineret af papir og andre materialer, transfokering, kørsel med kameraovogn, kopiering og fremkaldning af 16 mm og 35 mm film i min kælder i Rungsted, honorarudbetaling til større statisthold – – plus alt, hvad der ellers følger med professionen.

Arbejdsdelingen indstillede sig allerede de første optagelsesdage. I selve de hellige sekunder, medens kameraet kørte, var det mig, der kikkede i søgeren og udførte de almindelige kameraoperationer. Arriflex'ens søger tillader en ret god bedømmelse af sceneforløb og mik. Det påhvilede dog Ole at holde ekstra øje med de detaljer, der unddrog sig bedømmelse i søgeren. Ligeledes var det i reglen Oles job at betjene min Berthiot Pan Cinor transfokator („zoom“, „gummilins“, der viste sig at være et meget værdifuldt hjælpemiddel, bl. a. fordi et „zoom“ under visse omstændigheder kan erstatte en kamerakørsel. Vogn brugte vi lejlighedsvis i interiører; det er en Killi, let, sammenklappelig, med hjul, der kan svinge løst eller indstilles uafhængigt i enhver tænkelig køreretning. Med søgerens gummikrave suget fast mod øjet gik jeg med vognen, hvad enten den var stillet til ret- eller rundkørsel – selv når hjulene var løst, så jeg helt frit kunne følge objektet rundt på gulvet. Metoden, der betyder en drastisk forenkling af de gængse former for kamerakørsel, er ikke min op-

findelse; den bruges flere steder ved TV-studieudsendelser. Kørebilledernes kvalitet er efter min mening tilfredsstillende, selv i tilfælde, hvor gulvet har været ujævnt.

Hvad lys angår, gjaldt en lignende enkelhed. Batteriet varierede efter behovet mellem 2 500-Watt håndlamper og 5 1000-Watt projektorer plus en snes håndlamper. Det var nok til en stor sal på Kronborg.

Såvidt selve optagelsen. De forberedende og tilknyttede hverv delte vi temmelig broderligt imellem os. Ole skød de fleste stills med en Rolleiflex, og jeg tog mig af administration, engagementer, udbetaling etc. Der var som nævnt mere end nok at gøre for os begge; men arbejdsformen giver ifølge sin enkelhed stor elasticitet og slagkraft, mulighed for lynsnar om-lægning af produktionsplanen (alt mit optagelsesmateriel kan være i min Opel varevogn!) – samt, hvad jeg finder vigtigt, en herlig frihed. Man er kun ansvarlig over for sig selv. Ingen nerveopslidende skændsmål mellem producent, produktionsleder, instruktør, regissør, kameramand, assistenter eller hvem der ellers kan geråde i kiv under en films tilblivelse. Frihed for psykisk pres af slige årsager. Frihed til at indstille arbejdet under et fysisk eller nervebestemt ildebefindende, eller hvis det er for varmt. Glæden ved håndværket, kontakten med alle faser af filmens tilblivelsesproces. Oplevelsen ved at være helt i sagens tjeneste, satse alle evner, legemlige og sjælelige.

Går det for langsomt, når man arbejder på den måde?

Svaret må atter være nej. Nu var vejret enestående sidste sommer, men alligevel. Optagelserne begyndte så småt i marts. Først i maj, da hovedpersonen *Alf Kjellin* kom, tog de fart (og fremstillingen af arbejdskopi, som vi hidtil havde klaret selv, overlod vi i den anledning til Ankerstjerne). Alf Kjellin havde ialt 25 optagelsesdage – ikke foruroligende for en hovedperson. Ultimo juni var ca. 90 % af optagelserne i kassen, bortset fra nogle „table top“ arbejder, der nærmest hører ind under trickafdelingen. I juli var det for varmt, min stab fik tandbyld, og siden holdt vi begge tre ugers ferie. De resterende scener blev skudt bagefter.

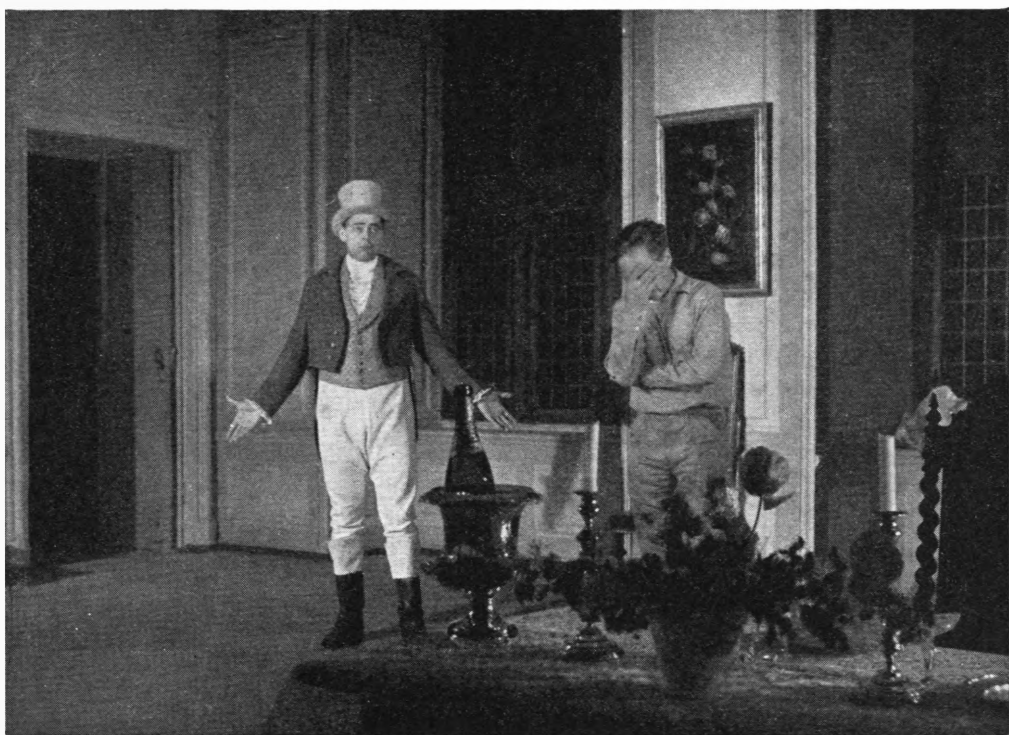
Filmen optages på 35 mm, men af økonomiske grunde fremstilles arbejdskopien på 16 mm.

(Standardkopien bliver naturligvis kontaktkopieret). Besparelse: ca. 8.000 kr. Min optiske printer – et redskab, der er anskaffet med henblik på denne arbejdsform og denne film – kan ved hjælp af en Kodak Special indrettes til reduktionskopiering. Fremkaldning kan foregå i en hollandsk maskine, der egentlig er lavet til mikrofilm. Den står i et hjørne og fylder ikke mere end en mand, men kan ikke desto mindre fremkalde såvel 16 mm som 35 mm sort-hvid film, positiv som negativ. Kapaciteten er beskeden, men stor nok til formålet. De kritiske fremkaldninger tager Ankerstjerne sig af, men ved de øvrige (specielt arbejdskopi og traveling matte, hvorom senere) sparer maskinen mig for store mængder af tid. Den leverer mig den brugsfærdige rulle et par timer efter eksponeringen. Alternativ: køre til byen med rullen – vente – køre tilbage, ialt 3–3½ time, afskåret fra anden id, hvad jeg ikke er, mens min maskine kører.

En tyveårig 16 mm gengiver sparer operatørrum og viewer. Den kan køre bak, stilstandsprojicere og spole om. I forbindelse med et tælleapparat til 18 kr. virker den som den præciseste måler. En delbar spole overflødiggør mange omspolinger. – Jeg har klippet mange 35 mm og 16 mm film under professionel komfort, men denne metode byder ikke ringere kår. Og at have hele produktionsmenagen i 2–3 værelser muliggør en tindrende rationel arbejdsplanlægning, medfører frihed for transportbesvær og tidsspilde og topudnyttelse af egen kapacitet. Om arbejds effektiviteten i sammenligning med de gængse organisationsformer kan det siges, at dersom denne film ikke havde været smækfuld af specielle effekter, ville den have været færdig omkring 10 måneder efter optagelsernes begyndelse.

Men trickarbejdet tager tid. Der er vist i øvrigt noget om, jfr. bemærkningen før om rekvisitbehovet, at en besparelse på et område har en

Dirch Passer og Hagen Hasselbalch under optagelserne af den i artiklen omtalte film.



tendens til at hævne sig på et andet. Ingen atelieroptagelser, ingen 100 % lyd, men til gengæld mange andre tidsrøvende behov. Det kom nu ikke bag på mig; men trickarbejdet har vist sig besværligere end ventet – bl. a. på grund af manglende forhåndserfaring. Den smule litteratur, der findes om emnet, befatter sig næsten udelukkende med principperne – ikke med de praktiske fremgangsmåder. Og eksperterne er som salon-magikere – de vil ikke røbe deres fiduser; eller også har de ikke tid til at skrive bøger. Så man må gøre sine erfaringer selv.

En af Rungstedts værste ulyksaligheder viste sig at være den såkaldte *følgemaske* (traveling matte). Det er en film, der bruges som hjælpemiddel ved indkopiering af en (bevæget) figur på en baggrund. Eksempel: *Kjærulff-Schmidt* skal stige til himmels, vinkende farvel til de efterladte på jorden. Fremgangsmåden er – skematisk fremstillet – følgende:

Der tages (A) et skud af himmelen (evt. med træet i billedbunden) og (B) et rigeligt belyst skud af Kjærulff-Schmidt, der spiller scenen liggende på et underlag af sort fløjel – det sorteste materiale, der findes.

Af A og B laves almindeligt duplikatpositiv (A₁ og B₁), af B tillige en hård kopi (B₂), der rekopieres hårdt, hvorved man får (B₃), Kjærulff-Schmidt i sort silhouet på glasklar grund. Det er følgemasken. Gennem den kopieres A₁ (dup-positiv af baggrunden) på duplikatnegativ, hvilket giver et (latent) negativ af baggrunden med Kjærulff-Schmidts figur som et ueksponeret område – et „hul“ i himmelen, svarende billede for billede til B₁, der ved en ny eksponering kopieres ind på denne plads. Så simpelt! – Men praksis, oh ve, oh ve. Film ændrer dimensioner ved fremkaldningen („skrumper“), og B₁ vægrer sig indædt ved at ramme himmelhullet. Resultat: rande omkring Kjærulff-Schmidt, forbandede, enerverende, mørke rande. Der kræves en hundrededel millimeters nøjagtighed, og vejen fører gennem en skærsild af erfaringer vedrørende billeddannelse (specielt lysoverstråling ved konturerne) i det materiale, følgemasken laves på. Og så er eksemplet endda ret elementært. Komplikatio-

nerne mangfoldiggøres efter tredje eller fjerde potens af det antal krav, der stilles. I visse tilfælde må man lægge det afsnit, der skal indkopieres, i kameraet, sætte lys bag, projicere filmen på gult karton, billede for billede, trække konturerne op med en spids blyant, udfylde de således fremstillede tegninger (24 stk. for hvert sekund på lærredet!) med blå skiltefarve og fotografere hele stakken, en gang gennem et blåt og en gang gennem et gult filter. Al den ulejlighed var nødvendig for at få en mands hoved til at dreje rundt i flippet. Det kostede 6-8 ugers enerverende slid, depression, håb- og søvnløshed. Nu roterer hovedet, og dermed har jeg tilegnet mig trick-teknikens ABC. Nu mangler bare resten af alfabetet – – –

Et par ord om lyd. Filmen laves i en slags fuppe-dokumentarfilmstil. Der lægges vægt på en udtryksfuld billedside, men beretningen støttes af en jeg-speaker (*Dirch Passer*), der optræder gennemsigtig i historien, som en af-død herremand, der qua spøgelse har mulighed for at være allestedsnærværende. Lyden optages og klippes (mixes måske også) på 16 mm perforeret magnetbånd – nærliggende, når arbejdskopien er i 16 mm.

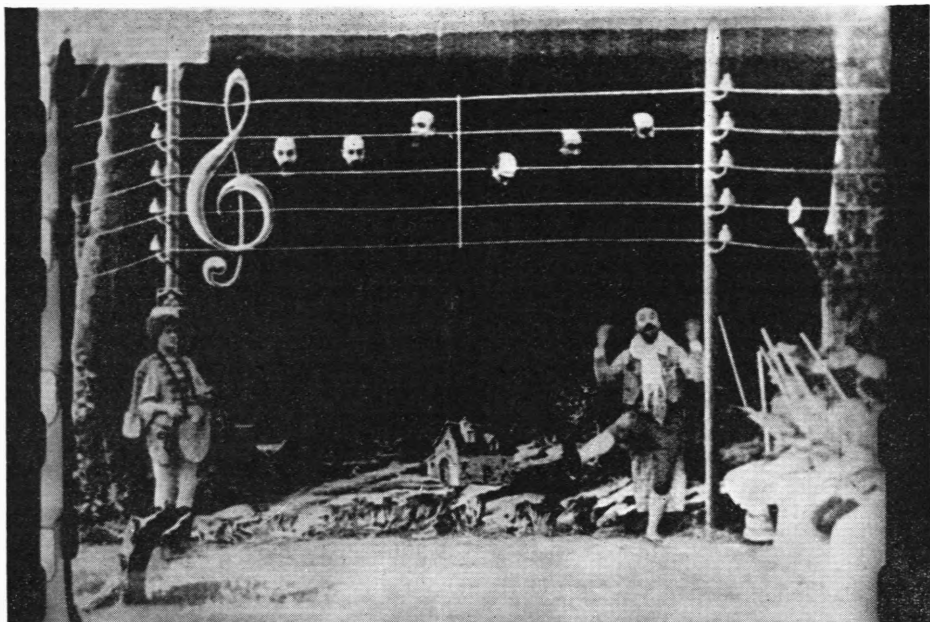
– – –

Kommerciel filmproduktion, drevet som håndværk. Kunsthåndværk – måske. Hemslöjd. – Dér lykkedes det minsandten ordet „kunst“ at snige sig ind, omend i respektabelt selskab. Homo ludens er ræd for slige ord. Tør jeg betragte denne film som en svendeprøve, der i bedste fald vil skabe et sundt præcedens og berede vejen fremover til mere ambitiøse foretagender? Spændende er det vel i al fald, om metoden vil fungere, eller om resultatet kommer til at se hjemmelavet ud, jfr. udtrykket „billige og halvdårlige film“, som nu afdøde *John Olsen* brugte i et svensk radiointerview i november.

Quien viva verrá. Men kun en eklatant fiasko vil betyde økonomisk havari. En middel fiasko vil muliggøre nye eksperimenter.

Glem det ikke – *Gentlemen of the Jury!*

Hagen Hasselbalch,
piratproducent.



Fra „Le Mélomane“ (1903) af Méliès. Det er mesteren selv, man ser til højre og mellem de musikalske telegraftråde.

Jørgen Stegelmann

Ved hjælp af et trick....

I artiklen „Håndværk – ikke industri“ fortæller Hagen Hasselbalch om det vanskelige praktiske arbejde med filmtricks. Her behandles det samme fænomen ud fra mere æstetiske synsvinkler.

Ingen filmhistoriker, han være sig nok så be-sindig, bør tøve blot det mindste øjeblik, når han skal nævne navnet på den, der rettelig må regnes for *filmkunstens* skaber. Det vil måske koste ham besvær at finde frem til, hvem der først satte teknikken bag de levende billeder i gang, og det er i grunden heller ikke så væ-sentligt. Mange kom først, så at sige – op mod århundredskiftet næsten vrimler det med op-findere, der starter de nye mekanismer. Men filmkunsten skaber disse teknikere ikke. Intet navn blandt disse har klang og betydning som *Georges Méliès'* – i hans hænder bliver det nye materiale til kunstnerisk stof; i hans primitive værksteder formes de levende billeder om til en ny kunstart med selvstændigt tonefald. Ka-meraet optræder vel stadig som en død figur

i disse trylleverdener, men hvad det mangler i bevægelighed, erstattes fuldt ud af den poetisk-barokke opfindsomhed i de Méliès'ske fanta-sier. Hos ham går levende billeder og trylleri op i en højere enhed – Méliès opdager, at det nye råstof er vidunderligt legetøj i tryllekunst-nerens hænder, og ubevidst – måske – skaber han dermed på én gang de første led af det trick-sprog, som filmen fra da af bygger sin egenart på, og de øjenforblændende kunstgreb, der siden hen skal komme til at spille så væ-sentlig en rolle inden for næsten alle genrer.

Betegnende er naturligvis anekdoten om Mé-liès, der optager en række billeder af en flytte-vogn, dernæst får slør i apparatet og må stoppe op, hvorpå det viser sig, da optagelserne skal genoptages, at flyttevognen er blevet erstattet

af en ligvogn. Chok'et er revolutionerende – ved hjælp af dette tilfældigt opdukkede trick opnår Méliès at skabe en filmisk ironi, og kunstgrebet glider ind i det endnu så ufuldstændige filmiske sprog. Men i øvrigt er jo alt hos Méliès tricks og trylleri, og den, der i dag vil forsøge at finde frem til en karakteristik af trickets funktion, kan næppe placere Méliès' film som andet end det geniale kaos, hvoraf et væld af inspirationer flyder. Hans film er en række af divertissementer, et langt og lysteligt feeri, et potpourri af kønne og elegant gennemførte tricks. Men endnu er forbindelsen tilbage til varietéernes verden så tydelig, at der ligesom aldrig bliver tid til at fremelske trickene så vidt, at de skiller sig ud fra hinanden og tilkæmper sig funktioner ud over det rent *diverterende*.

Skal man forsøge at afgrænse det filmiske trick fra selve filmens sprog, fra de tricks, som er gledet ind i grammatikken og lever videre der i blandt andet klip og montage, bringes man hurtigt tilbage til tryllekunstnerens verden. Det filmiske trick skal som alt andet trylleri *narre* os, vi skal *se* det uden at ane, hvordan det sker, opfatte, at det finder sted, uden at kunne begribe, hvorledes det gennemføres. Dermed er også sagt, at vi må adskille dette filmiske trick fra de tricks, som man med en vis frækhed kan rubricere som de usynlige, det vil sige de tekniske fiksfakserier, som teknikere nødvendigvis må tage i brug for at skabe sig genveje til løsning af praktiske problemer i forbindelse med sindrige kameraoptagelser og lignende. De filmiske tricks står simpelt hen i modsætning til disse, fordi vi skal se dem, eftersom de på en eller anden måde spiller en rolle i filmen, enten fordi de i kraft af deres opsigtsvækkende kvaliteter er det centrale, eller fordi man anvender dem til et kunstnerisk formål og altså giver dem en videre æstetisk funktion.

Men ved at danne disse afgrænsninger er vi vel knap nået videre end til at definere trickets tilsynekomst. Der er jo i denne karakteristik intet sagt om netop dets funktion, om dets placering inden for de forskellige genrer. Prøver vi da at komme ind på sådanne nærmere bestemmelser, bliver det hurtigt klart, at den diverterende funktion i dag næsten er forsvundet og kun lever på andenhånd i visse

reklamefilm. Det underholdende trick, tricket for trickets skyld, forudsætter en nyhedens interesse i det hele medium; det ligger på samme linie, at vore dages anstrengte kameraeksperimenter med Cinemascope og lignende lever højt på en almindelig lyst til at se de nye opfindelser demonstreret for deres egen skyld – derefter kommer matheden og kravene om, at nyheden bruges i en sammenhæng. Det er desuden ganske typisk, at de ringeste science fiction-film aldrig når længere end til at fremvise sindrighederne i al deres nøgne teknik, mens kvalitet og spænding først bliver nærværende, når en dramatisk funktion dirigerer trickene. Man behøver i den henseende blot at tænke på *Fritz Langs* mislykkede „Frau im Mond“, hvis model-perfektibilitet kun får dramatisk liv i én eneste scene, nemlig da Lang ved hjælp af sit kameras lurende bevægelighed følger måneraketten på dens vej frem til startstedet. Tricket underordnes, dets placering i spillet motiveres.

Det diverterende trick er naturligt gledet til side til fordel for det dramatiske trick, kunstgrebet har fået en *rolle* at spille. Den berømte dans fra „Orlov i Hollywood“, i hvilken *Gene Kelly* danser sammen med en tegnefilmemus, danner – trods sit meget diverterende tonefald – ikke nogen undtagelse; scenen er i nær kontakt med handlingen, og tegnefilmen er indkaldt for at skabe en drømmeagtig og eventyragtig baggrund for den udvikling fra pessimisme til livsglæde, som Kelly gennemlever mens han danser med musen. I *Georges Pals* eventyrfilm „Tommeliden“, hvor Grimmske stemninger blandes med komplicerede dukkedanse, mistede en tilsvarende scene sin kraft ikke blot fordi den teknisk ikke opfyldte kravene til absolut ubesværetthed, men samtidig fordi den udelukkende var en demonstration af færdigheder.

Nærmest ved sit udspring fra tryllekunstnerens eksperimenter ligger filmtricket i dets funktion på det ironiske og det drillende plan. „Heksen og Cyklisten“ er på samme tid en overlegen demonstration af, hvor sikkert hjemlige teknikere arbejdede i dansk films tidligste dage, og et vidnesbyrd om trickets hurtige placering i det satiriske. Naturligvis skal man vogte sig for at lægge mere end det vittigt underholdende i „Heksen og Cyklisten“, men det er dog åbenbart, at de mange påhit anvendes ikke blot i en fortællende sammenhæng, men

samtidig oparbejder en lystig stemning af uelskværdigt drilleri.

Man finder uvilkårligt en tråd frem til „Topper“, i hvilken usynlighedstricket anvendes i drilagtighedens tjeneste. Denne beretning om den borgerlige hverdags triste slave, der pludselig går til oprør mod principperne, er et satirisk og poetisk eventyr, og dens fornemste bestanddel er netop modsætningen mellem det synlige og det usynlige, Toppers snobbede og livløse dagligdag med lammesteg og agurkesalat på søndagsbordet *contra* det unge pars ubundne og frie liv et sted mellem himmel og jord. „Topper“ er blandt Hollywoods bedste lystspil fra trediverne, ikke mindst fordi det trickbetonede gennemførtes som et uundværligt led i fortællingen. Filmen fik sine fortættelser, i hvilke sammenhængen manglede, og den tilbageblevne trick-pudsighed kunne derfor kun fremkalde flov munterhed.

Formålet var også satirisk, da René Clair legede med de tekniske numre i „Spøgelset flytter med“ – den usynlige landflygtigheds eventyr i en håndfast og kynisk amerikansk verden fik netop ved trickenes hjælp sin satire forstærket. Men det er i øvrigt sjældent at finde usynlighedstricket anvendt med mening i lystspil, der gerne nøjes med at tage så nemt som muligt på affærene, hvilket hos instruktørerne medfører – som i de senere Topperfilm – en uheldig overbevisning om, at det usynlige i sig selv er vittigt nok.

Inden for filmfarcen er det, som om trickenes anvendelighed begrænses. Ingen verden er så regelbundet og fast opbygget som farcens; i Sennetts studier skabtes traditioner, som kun få har haft kunstnerisk selvstændighed og kunstnerisk format til at kunne bryde. Filmtricket bruges i farcen så at sige kun for at forstærke og for at understrege, tempoet skrues op, katastroferne overdimensioneres, fortvivlelsen over livets indviklede problematik og knugende komplikationer tager sig endnu mere tårnhøj ud, når filmtricket forstærker elendigheden. Men ikke alle typer tricks kan anvendes med held, i hvert fald ikke i farcer, der er rundet af Sennett'ske traditioner. I en film med Gøg og Gokke trækker man således halsen meterlangt af led på den ene af komikerne; tricket går på tværs af det rimelige, og i dets uhyrlighed forstærker det netop ikke den fø-

lelse af navnløs smerte, som bemægtiger sig patienten. Tricket er uden virkelig effekt, eftersom det bryder en illusion, som ikke må brydes.

Heller ikke Jacques Tati kan siges at bryde med de regler for tricks anvendelse i farcer, som her er antydnet. I „En Festlig Dag“ forstærkes ved hjælp af tricks de enkelte trit i postbudets kamp for at amerikanisere sit job, og trickene holdes hele tiden i den nødvendige kontakt med hverdagen; illusionen brydes ikke, fremmede begreber bringes ikke ind i filmens stil.

I lystspillet og i farcen synes filmtricket først og fremmest at have til opgave at forstærke og anskueliggøre de satiriske og de komiske momenter, mens det næppe – som ved andre genrer – kan siges at være formålet med dem at opløse den forhåndenværende virkelighed for i stedet at skabe en ny. Betragter vi musical'en – „Orlov i Hollywood“ er nævnt – ser vi, at trickenes virkefelt her er betydeligt udvidet; der gives dem et større følelsesmæssigt indhold, og principielt forekommer der ikke at kunne sættes grænser for deres funktioner. Det er i hvert fald tydeligt, at den amerikanske musical på sit højdepunkt, det vil sige i årene omkring 1950, har mod til at anvende dem i mange afskygninger og ofte med kunstnerisk held kaster sig ud i uortodokse eksperimenter. Forklaringen er vel den, at man ved at oversætte en handling til sang og dans samtidig vinder mulighed for også at anvende trickene friere; i de betydeligste dansescener opbygges nye illusioner, ikke blot ved hjælp af det musikalske; men også ved hjælp af en dekorkunst, til hvis kendetegn det urealistiske og det trickbetonede hører. Den formidable *Busby Berkeley*, der tillader sig alt, kan allerede i trediverne kombinere sit uforskammede kamera med en serie tekniske påhit, som næsten alle hører det trickprægede til, og netop derved skabe en række overrumplende filmske danse. Hans tricks er ikke blot de omtalte nødvendige tricks – de vover desuden ikke blot at forstærke dansen, men løsriver den fra dens oprindelige teatermilieu og kaster den ud i en nærmest geometrisk rendyrkelse. Måske er det diverterende moment mere påfaldende hos ham end noget andet moment, følelsesmæssigt beriges man vel ikke, men trickene eksisterer dog



I „Manden, der blev mindre“
af Jack Arnold fik tricket
kunstnerisk mening.

ikke for at underholde i kraft af sig selv – de er underlagt hans kamerabestemte koreografi.

Og i fyrernes og halvtredsernes musical tilføjes så det følelsesmæssige moment – sang og dans gives et menneskeligt indhold *også* ved hjælp af et intelligent varieret trick-apparat. Det er selvsagt vanskeligt at foretage en præcis adskillelse mellem det, vi i denne forbindelse forstår ved tricks, og de virkninger, som genrens mestre opnår ved at dyrke et fornyende dekorationsarbejde og ved at lade klipningen alene opdele de enkelte numre i taktslag – vi befinder os her i et grænseområde af næsten samme diverterende vidunderlighed som det, vi fandt i Méliès' trylleverden – bortset fra, at der nu er tilføjet legen et menneskeligt element.

Kun lidt overraskes man ved at konstatere, at musical'en måtte forfalde, da spontaneiteten svækkedes, og de gamle numre blev gentaget blot for numrenes skyld. Trickene blev *altfor* synlige – forfaldet var en kendsgerning.

Med sang- og dansefilmens forsøg på at anvende trickene i scener med vægt på det drømmeagtige og eventyragtige er vi på vej over mod den genre, der måske har haft størst fornøjelse af de filmiske trylleries, *science fiction-filmene*. Uden trickfolkenes anstrengelser havde vi ikke kendt denne ofte meget bizarre filmtype, der har så svært ved at frigøre sig fra trickene selv og så vanskeligt ved at sætte dem ind i en sammenhæng. Man behøver blot sammenligne en science fiction-film om kæmpemyrer eller en anden om kæmpeedderkopper med Jack Arnolds „Manden, der blev mindre“. I den sidstnævnte glider de

vanskelige og næsten konsekvent vellykkede trickeksperimenter ind i en beretning, hvis menneskelige og religiøse perspektiver hele tiden er overordnet trickene – i de andre film er handlingen kun en biting, menneskene livløse og atmosfæren uhåndgribelig; det gælder jo blot om at vise de fantastiske uhyrer. Ingen dramatisk funktion dirigerer disse fantasivæsener, der får lov at brede sig uhindret på den kunstneriske sammenhængs bekostning, og som tilmed altid vokser sig netop *så* store, at de taber deres rod i det rimelige. Pudsigt nok, at også denne uhammet fantasibetonede genre dikterer sine tricks visse regler, som ikke må brydes, hvis de nye illusioner ikke skal miste den uomgængelige jordforbindelse. Derfor er netop „Manden, der blev mindre“ en så betydelig film; den synes hele tiden at referere til vor egen situation og lader aldrig sit mareridt slippe forbindelsen med noget reelt menneskeligt. Dens tricks er samtidig så smukt afvejede og kontrollerede, at de aldrig kastes ud i de sædvanlige latterliggende overdrivelser.

De drømmeagtige og eventyragtige visioner har også inden for andre filmtyper kaldt på trickfolkenes bistand. Den rene kriminalfilm, det vil kortest fortalt sige den klassiske *whodunit* i sort/hvid realisme, har aldrig kunnet anvende de synlige tricks, men så snart Freud ankom til Hollywood og åbnede dørene for denne blanding af kriminalfilm og sjæledrama, som blandt andet Alfred Hitchcock med så stor appetit har dyrket i de sidste tyve år, fik drømme- sekvenserne brug for de tusind tricks. Med forundring har man oftest konstateret, at det *ikke*

lykkedes for trickmestrene at skabe en virkelig illusion af drøm; mareridtsstemningen blev af en vis fotografisk og dekorativ karakter, men trickene svigtede – måske fordi de ikke blev anvendt af en virkelig kunstner. Hitchcock kender nok det besnærende ved de kriminalistiske konstruktioner, men når han kæmper sig vej frem til indre menneskelige mysterier og virkelig vil til bunds i dem, er det, som om han nøjes med det smarte. Og derfor blev hele trickudfoldelsen i „Spellbound“s og „Vertigo“s drømme og mareridt kun tekniske demonstrationer, intet andet. Man foregav at trænge ind til hemmeligheden, men fandt bare et nyt lag overflade.

Så virkede trickene straks rimeligere og måske på grund af de lettere ambitioner mere overbevisende i *Vincente Minnellis* „Brudens Far“: i hovedpersonens bryllupsmareridt benyttedes trickene til en skrækblandet leg, der ikke nærrede os frem til indbildte dybder, men kun drev spøgen med fællesmenneskelige fordomme og trivialiteter.

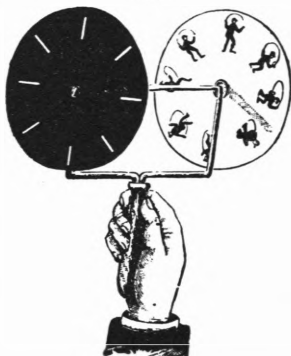
Tæt op ad mareridtsfilmene ligger de uforfalskede skrækfilm, gysere på grænsen til det overnaturliges regioner. Påny gives der trickene et frit råderum, en verden af ukendte billeder, som blot venter på at finde form ved hjælp af rædselens kunstgreb. Og påny forbløffes man over, hvor sjældent det er lykkedes at skabe, ikke en teknisk trick-overlegenhed, men en trickbetonet skrækatmosfære. Lidt af en forklaring fik man i *William Castles* „Spøgelseshuset“, der blandt andet opererer med bevægelige og truende skeletter. Det viste sig simpelt hen, at filmens skrækkeligste skelet blev dirigeret af skurken ved hjælp af et lodde- og trisseapparat, som i alle enkeltheder blev afsløret for vore dybt skuffede øjne. Sådan går det netop ofte i disse skrækfilm – man tør ikke tage konsekvensen af genren, men foretrækker som en

anden pralagtig troldmand at forkynde, hvorledes man gennemfører trickene. Dermed brydes princippet for de usynlige tricks – vi indføres i hemmeligheder, som aldrig må vedkomme os, og alle illusioner falder sammen.

Sådan var det ikke altid; man mindes en tid, da skrækfilmene lagde et nervepirrende tågeslør over sit trickapparat og ikke fandt det forsvarligt at bøje af for en rationalisme, der intet har at bestille i disse omgivelser.

Studerer vi denne genredisposition, ser vi for det første, at hver genre har sine regler at følge, og at trickene har mange formål at tjene. Og dernæst, at der består et forunderligt misforhold mellem på den ene side de muligheder, som ligger gemt i trickene, og på den anden side den modløshed, som præger det største flertal af de film, som har fået dette vidunderlige legetøj at eksperimentere med. Man bliver hængende i de vedtagne konventioner og vover ikke at begive sig ind i det nye land, som trickene åbner portene til.

Alene digteren og geniet tør helt tage trickene til sig og gennem dem opbygge nye verdener, skabe visioner ved hjælp af legetøjet, befri sig for reglerne takket være remedierne fra tryllekunstnerens værksted. Man føler det i mange af avant-gardens film, hvor netop en leg med livløse numre bringer liv til en protest mod kommercielle fordomme, og man fatter det fuldt ud, når *Jean Cocteau* i „En Digers Blod“ og i „Kærlighedens Mysterium“ formidler sine synere gennem alle de tricks, som ikke kunne bringe middelmådighederne til meget andet end tamme demonstrationer af deres færdigheder. Cocteau skaber ud af det *Méliès'ske* sind sin verden som et poetisk spil med tingene, der foruroliger os og skræmmer os, og som skænker os part i geniets visioner – bl. a. ved hjælp af tricks.



20. september 1879

SJÖSTRÖM

FOLKE ISAKSSON

3. januar 1960

Folke Isaksson er født 1927 i Nordsverige, men bor nu i Malmö. Han er kulturskribent („Dagens Nyheter“) og lyriker, har udgivet 4 digtsamlinger, sidst „Teckenspråk“ (1959), oversættelser af Wallace Stevens og William Blake og antologier. Arbejder i øjeblikket på en bog om Stendhal.

1912 – det år da *Strindberg* døde og de olympiske lege fandt sted i Stockholm – knyttes skuespillerne *Mauritz Stiller* og *Victor Sjöström* som instruktører til „Svenska Bio“, *Charles Magnussons* højt bemærkelsesværdige pionerforetagende, og dermed var den svenske films „middelalder“ forbi. Udtrykket er hentet hos *Robin Hood*, epokens encyklopædisk lærde

historieskriver. I sit omfangsrige værk om de to portalfigurer i svensk film – udgivet 1939 – morer han sig med at anstille sammenligninger, som i dag kan forekomme lidt komiske og kuriose. Han drister sig til at sammenligne Sjöström og Stiller med „parhestene“ Leonardo-Michelangelo, Rembrandt-Rubens, Tolstoj-Dostojefski, jævnfører dem hver for sig og som konstellationer! En filmentusiasts bevidste overdrivelse: Robin Hood ved, at han skriver for et publikum, som endnu ikke er begyndt at tage filmkunsten rigtigt alvorligt, som må vækkes.

Victor Sjöström og Edit Erastoff i „Berg-Ejvind och hans hustru“ (1917).



I et par henseender er Robin Hoods sammenligninger imidlertid i høj grad berettigede. Som få andre kunstnere i vort århundrede dominerede og formede Victor Sjöström og Mauritz Stiller en epoke. I mangt og meget var de modsætninger. De kompletterede hinanden og gav sammen svensk film den lødighed og den horisont, som kunne gøre den fængslende for verdenspublikummet i nogle uforglemmelige, usandsynlige år.



Mauritz Stiller var kosmopolit, voksede op i en russisk-jødisk familiekreds i Helsingfors. Sjöström var derimod født ude i den svenske provins, i kavalernes Värmland. Faderen havde som købmand tjent sig sin første formue og mistet den igen. Efter nogen tids forløb havde han imidlertid samlet tilstrækkelig kraft til at flytte sin virksomhed og sin familie til USA. Han startede her et emigrantagentur og blev rig for anden gang.

Victor Sjöströms mor havde før ægteskabet været skuespillerinde. En dyrkede hende. En enkelt gang gik hun vist i teatret i Brooklyn med sønnen, men i hjemmet herskede en streng ånd. Faderen var autoritært indstillet, og efter en religiøs omvendelse regerede han sit hus som en ufordragelig patriark. Mellem ham og sønnen opstod der et modsætningsforhold, som blev skærpet, da moderen døde og familiefaderen hurtigt indgik et nyt ægteskab. Til sidst blev den unge Victor Sjöström sendt tilbage til Sverige. Han kom i skole i Uppsala og følte sig dejligt befriet. Snart måtte han dog afbryde sin skolegang: Faderen havde gjort konkurs i den store stil, og der kom ikke længere penge fra Amerika. Faderen vendte tilbage til Sverige, men efter adskillige kontroverser lykkedes det Victor Sjöström at gøre sig endeligt fri af ham: Han blev omrejsende skuespiller, først i Finland, senere i den svenske provins, og han blev meget yndet. Da han kom til filmen, var han 33 år.

Stiller var et ekspansivt og letrørt menneske, generøs, utålmodig, som instruktør ofte ret tyrannisk. Han gjorde, siger Robin Hood, „et mere produktivt indtryk“ end Sjöström, hvilket naturligvis ikke betød, at hans skaberkraft var større. Hos Sjöström foregik skabelsen bag et værn af tavshed eller reservation: Det var en indre proces, ikke et genialt skuespil for publikum. Det er derfor mærkeligt at tænke på, at

denne indesluttede, eftertænksomme lytter med sine stærke krav til sig selv og sin personlige integritet i sine første år i filmbranchen arbejdede med de mest letfærdigt usammenhængende ideer og i en fabelagtig hast. Man indspillede en film på mindre end en uge. Manuskriptet var baseret på en eller anden kolportageroman eller lånte frækt de mest halsbrækkende scener fra mere seriøse arbejder.

Under det vældige glastag på filmfabrikken ude på Lidingö kunne det undertiden blive 50 grader varmt. Det kan derfor forekomme undskyldeligt, at man gik så vidt med eventyrligheden, at man lavede en hjemlig wild west-film med ryttere i *sombreros* blandt de svenske fyrretræer. (Det var „Halvblod“, en af Sjöströms første film). Man arbejdede i en hurtigt ekspanderende forlystelsesindustri uden tyngende traditioner. Man fabrikerede folkelig underholdning, i hvilken effekterne var det vigtigste og de overrumplende eller tårepersende scener var fremherskende. Skuespillerne var ikke mennesker med følelser og erfaringer, men marionetter, som sprang omkring i deres snore.

Med „Ingeborg Holm“ fik mennesket et ansigt. Sjöström var ligesom Stiller begyndt at føle sig utilfreds med kolportagen, og denne rolige, autoritative film bør derfor ikke betragtes som et slumpetræf, skønt den efterfulgtes af mange forsyndelser. „Ingeborg Holm“ blev til i sommeren 1913, begunstigedes af forskellige heldige omstændigheder, blev som de andre film optaget i løbet af et par dage. Men nu havde Victor Sjöström fundet et emne, som engagerede hans hjerte. „Ingeborg Holm“ blev en gennemtænkt film, i hvilken begivenhederne og miljøet samledes til et *billede*, som ikke bare viste mennesker, der skete noget med, men som også viste, at der skete noget i menneskenes indre. Spillet dæmpedes ned, og i den positur, som var tilbage i *Hilda Borgströms* spil, fandtes der en ny værdighed. Filmen kunne opfattes som et angreb på svensk socialforsorg *anno dazumal*. Men først og fremmest var den en skildring af en kvindes hjælpeløshed, skabt af en mand, som bittert havde oplevet sin egen mors ulykke, og som skulle vende tilbage til lignende kvindeskæbner i film som „Körkarlen“ og „The Scarlet Letter“.





Astrid Holm som frelserpigen i „Körkarlen“ (1920) – yderst til venstre ses Sjöström.

I sin rigt dokumenterede rapsodi om Stillers og Sjöströms indsatser opholder Robin Hood sig kun ved de ydre begivenheder. Han foretager ingen æstetisk vejning og forsøger heller ikke at give en psykologisk forklaring på Sjöströms bemærkelsesværdige udvikling fra det Dreyer kalder „grevefilmen“ til den ambitiøse produktion, som krones af „Körkarlen“. Det var en modningsproces, og det er fængslende at studere, hvorledes denne mere intuitive end cerebrale kunstner finder sin stil. Han har selv fastslået, at han og Stiller kom til filmen på et usædvanlig gunstigt tidspunkt, og at de fik en handlefrihed, som de nu aktive instruktører næsten aldrig besidder. Måske kan man også hævde, at Victor Sjöström blev hjulpet af en vis ensidighed i sit væsen. Han forstod at undgå splittelse og forblev nogle få centrale emner tro. Langsomt forvandlede de enkle modsætninger (individet kontra massen, mennesket kontra naturen), som han i begyndelsen skildrede skematisk og teatralisk. De blev med en fænomenal energi udvidet til dramatisk substans. Han var ydmyg og samtidig dristig, havde mod til at tage sin kunst alvorligt og

vovede at indse, at „den ægte spænding findes i ethvert godt dramatisk stof“, ikke i udvendige sensationer.

De citerede ord er af *Carl Th. Dreyer*, som i sin artikel om svensk filmkunst (i fødselsdagsbogen „Om Filmen“) især opholder sig ved Sjöströms indsats. Victor Sjöström fandt vejen til digtningen, og med sikker intuition valgte han værker, som passede for hans sensibilitet. I sit havombruste epos om Terje Vigen (1916), som byggede på Ibsens digt, og i „Berg-Ejvind och hans hustru“ (1917), Sjöströms film nr. ca. 30, formede han – med en kraft, som også mærkedes i hans eget spil i hovedrollerne – hændelser i en storslået rytme. Først i de russiske film finder man, siger *Bardèche* og *Brasillach* i deres filmhistorie, samme billedfantasi og rytmesans. „Sjöström arbejder med store billeder, der er vidunderlige i deres kærlighed til lyset og halvtonerne. Han opridser en gylden kontur – som en glorie – omkring sine figurer og sysler om-sorgsfuldt med detaljerede forløb og enkle motiver“.

Dog er det ikke disse interessante film, i hvilke det nordiske landskab for første gang får lov til at tale, melankolsk og barskt, som er Victor Sjöströms vigtige indsats; der var endnu for meget tilbage i dem af stiv romantisk bravour. Samme år som filmen om Berg-Ejvind blev til filmatiserede Sjöström *Selma Lagerlöfs* roman „Tösen från Stormyrtorpet“, og året efter fulgte „Ingmarssönerne“ (i to dele) med fortsættelsen „Karin Ingmarsdotter“. Så 1920 „Körkarlen“, det tidløse mesterværk, et realistisk kunstværk med sælsomme dobbeltkopieringer. I denne sande historie, i hvilken virkelighed og drøm glider forbi hinanden i samme billedfelt, synes Sjöström med rolig, naturlig autoritet at føre vort blik lige igennem menneskenes attituder til menneskets inderste, til tilværelsens inderste, vort blik bliver stille. Med forbløffende sikkerhed forstod Victor Sjöström at ramme den lagerlöfske legende-stil: Dens rolige skridt, dens naive tilhørsforhold til jorden og til himlen. I sine fortræffelige film „Herr Arnes pengar“ (1919) og „Gösta Berlings saga“ (1923) anvendte Stiller også Lagerlöf-romaner som det litterære grundlag, men han behandlede dem friere, til stor fortrydelse for damen på Mårbacka, og han levedejorde først og fremmest de ydre begivenheder, baller, herregårdsbrande og begravelsesprocessioner. Han var et rigere temperament, men Sjöströms blik så dybere.

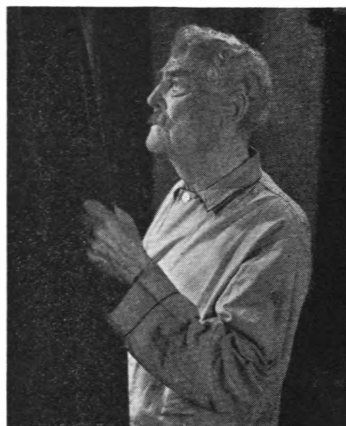
For filmens fremtid var Sjöströms stilfærdige revolution næsten lige så betydningsfuld – om man nu tør tillade sig en sammenligning i Robin Hoods ånd – som Tjekovs indsats fra og med „Mågen“ for det moderne teater. Begge brød med det prætentøse melodrama, gjorde scenebilledet renere, dæmpede spillestilen og tilpassede med uendelig varsomhed mennesket til dets omgivelser.



1923 rejste Victor Sjöström til USA, som han som nævnt kendte fra sin barndom, og Stiller fulgte efter to år senere. For denne blev eventyret en fiasko, mens Sjöström fik adskilligt udrettet uden at give afkald på sin selvstændighed. Skønt han ikke her kunne gøre brug af sin fremragende kameramand *Julius Jaenzon*, lykkedes det ham at skabe film, som både var dramatiske og subtile, ejede en vidunderlig frisk følelse for lysets levende nuancer og skyggenes vibrationer. Også her iscenesatte han en film

efter en roman af Selma Lagerlöf – det var „Kejseren af Portugalien“ (1926) – og han medbragte til filmbyen sin ven *Hjalmar Bergman*, mellemkrigstidens store svenske prosaist, som skrev manuskriptet og senere i romanen „Clownen Jac“ skildrede det infernalske Hollywood. I „The Scarlet Letter“ (1926), en tragisk romance, og den betydelige „The Wind“ (1928), i hvilken *Lillian Gish* og *Lars Hanson* igen spillede sammen, stillede han som så mange gange tidligere det levende individ op mod den træge masse (Hester Prynne i kamp mod det puritanske Boston), mennesket op mod de truende naturkræfter (sandstormen, som formørker solen). Han troede på mennesket og lod det sejre.

Efter tilbagekomsten til hjemlandet 1929, da den svenske filmkrise var blevet til ubodelig svindsot, iscenesatte Victor Sjöström kun to film, men han fortsatte sin gerning som skuespiller, på scenen og på film. 1957 spillede han sin sidste rolle, som også blev hans største, som den gamle professor i *Ingmar Bergmans* „Smultronstället“, en skeptiker, som besejres af den varme, der trods alt er i ham. Der forekommer mig at være en dyb mening i, at han på denne måde kom til igen at knytte forbindelsen til det internationale publikum i et centralt værk af en mand som – trods alle ulighederne – er den eneste viderefører af Mauritz Stillers og Victor Sjöströms indsatser.



Sjöström i „Smultronstället“.

Brev FRA PARIS

GENE MOSKOWITZ

Gene Moskowitz, der er Paris-korrespondent for „Variety“, skriver også om film til en række andre blade, deriblandt „Sight and Sound“.

Det mest interessante der er sket inden for den franske filmverden i de seneste måneder er premiererne på Robert Bressons „Pickpocket“ og Jean Renoirs „Le Déjeuner sur l'Herbe“, svækkelsen af den såkaldte „Nouvelle Vague“'s position og kortfilmfestivalen i Tours, der fandt sted i december, og som omfattede en række film på et ret højt niveau.

Som sædvanlig har Bresson splittet kritikerne og den øvrige filmverden i to lejre. Han anvender også i „Pickpocket“ sin søgende stil, ser bort fra den almindelige overfladevirkning og forsøger at blotte en ung lommetyvs sjæl. Han ønsker at vise, at også en person af denne art kan finde Nåden.

Bresson er meget ofte blevet sammenlignet med Dreyer, men de to instruktører er vidt forskellige i deres religiøse opfattelse. De ligner nok hinanden deri, at de begge ejer stilistisk styrke og prægnans, og at de begge bringer alt i overensstemmelse med et personligt syn på livet. Men Dreyer anvender normalt i højere grad ydre handling, da hans personer efter alt at dømme har en fast overbevisning i sig, medens Bressons skikkelser driver af sted med livets strømme for måske at finde Nåden, ved påvirkning udefra bringes de i en situation, der kan nærme dem til Gud. Hos Bresson kan et menneske bringes i denne situation ved at hælde til et livssyn, der måske er ubevidst, eller gennem en ren menneskelig egenskab, der kommer frem i lyset under bestemte omstændigheder.

I „Un Condamné à Mort s'est Echappé“ når et menneske til slut til denne ophøjede tilstand gennem udholdenhed og vilje, og i „Pickpocket“ når hovedpersonen til den ved til sidst at fatte kærligheden. I den sidstnævnte film kredser Bresson påny udelukkende om sin hovedpersons sjæleliv. Lommetyven optræder og handler mo-

notont, og han er næsten helt „udtryksløs“. Ved at anvende ikke-skuespillere er Bresson i stand til at udøve absolut kontrol, og gennem sin mageløse filmsans, sin rytme og sin besættende koncentration om det indre liv lykkes det ham til slut at finde ind til den mærkelige verden i menneskets sjæl.

Lommetyven er i begyndelsen en slags kleptomani, der føler sig hævet over menneskets love og stjæler af hovmod og på grund af forskellige antydende, men aldrig helt klarlagte oplevelser i sin ungdom. Bresson koncentrerer sig om den unge mands triste, meningsløse tilværelse og om hans næsten helt formålsløse tyverier. Selv de ypperligt iscenesatte afsnit, der viser os tyvenes arbejdsmetoder, lægger ikke efter den sædvanlige recept vægt på tempo og spænding – de er ikke overfladisk inciterende. De er overordentlig fængslende, men de udnyttes ikke for deres egen skyld.

Bresson er ikke malerisk i det pikareske. Men den asketiske grå fotografering, der konstant ledsages af virkelighedens lyde – som dog fornemmes noget fjerne, fordi de er ret sagte – den meget sporadiske anvendelse af musik, kommentaren og stemmen, der beretter erindrende om det passerede – alt dette samvirker til at gøre denne uortodokse, særdeles personlige beretning om en tyv interessant, ja fascinerende. Måske er Bresson på vej ind i en blindgyde, måske kan han ikke komme længere ad den vej, han har valgt: Han fjerner al „handling“ og livets vigtige ydre manifestationer – eller rettere han presser dem ind i et ensartet mønster, i hvilket sjælen næsten bliver noget håndgribeligt, mens livet selv undertiden kan forekomme at forsvinde. Bresson har isoleret sjælen, men han må snart sætte den i relation til livet, hvis han ikke helt skal krybe ind i sin egen film-

verden. Dog er også „Pickpocket“ lykkedes – som „Les Anges du Péché“, „Les Dames du Bois de Boulogne“, „Le Journal d'un Curé de Campagne“ og „Un Condamné à Mort s'est Echappé“ lykkedes, dog var disse tidligere films studier af Nåden måske mere livsnære.

Bresson har skabt en original filmstil og han er også af interesse for dem der ikke kan dele hans tro. Han er den mest „færdige“, den mest individuelle og den mest forfinede filmmand i Frankrig i dag, og han bør kendes overalt i verden.

Renoir anbringer til gengæld sine ideer og sin livskraft direkte på strimlen i sin rige, pågående, jordnære og indtagende film „Le Déjeuner sur l'Herbe“. Han synes pludselig at opleve en ny ungdom, og denne film minder om hans pastorage, hedenske løssluppenheder „Boudou Sauvage des Eaux“ og „Une Partie de Campagne“.

En selvglad og pedantisk videnskabsmand, der finder, at det romantiske syn på kærligheden er forældet, og at kunstig befrugtning efterhånden vil erstatte kærlighedsakten, kommer ud for en idyllisk oplevelse med en frodig bondepike. Den ændrer hans indstilling. Denne filosofiske komedie anvender magi og involverer de gamle hedenske guder. Den er lykkedes, fordi Renoir har formået at kontrollere sine skuespillere, sine ideer og sin stil. Filmens robuste kødelighed, dens smukke farvefotografering og dens poetiske hyldest til livet fjerner den kuriøse eller pedantiske naivitet, der kunne have gjort arbejdet vulgært eller prætenttøst. En god, dynamisk, viril Renoir.

Efter de talentfulde nye franske instruktørers første imponerende fremstød har de unge mennesker, som senere fik chancen, ikke opfyldt den nye strømningens løfter. Det særegne ved „La Nouvelle Vague“ var, at de fleste af dens instruktører rekrutteredes inden for kritikken. Nogle af dem fandt gode gamle forbilleder og formåede at drage nytte af dem, som f. eks. François Truffaut, hvis „Les quatre cents coups“ ejer en Renoirs generositet og en Vigos hudløshed, raseri og sensitivitet. Men Claude Chabrol lod sig påvirke af Hitchcocks „barokke“ emner og stilpåfund og forsøgte at udnytte dem alvorligt i stedet for *tongue-in-cheek*. Resultatet blev prætenttøst, ret usammenhængende og næ-

sten fascistisk i sin dyrkelse af skønheden og privilegerede personer og i sin mangel på klarhed.

En af de gode sider ved den nye strømning var, at den tvang de normalt forsigtige producenter, biografejere og udlejere til at give plads for film uden stjerner og de andre sædvanlige kommercielle ingredienser. Den viste også, at publikum ville akceptere disse film, hvis de var gode eller ualmindelige, og den provokerede de ældre instruktører til at forsøge sig med mere ukonventionelt stof og til igen at søge nye veje.

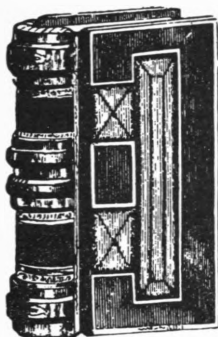
Men de film der er fulgt efter „Les quatre cents coups“, „Le Beau Serge“ og „Hiroshima mon amour“ har manglet sand generositet, talent, følelse, ide. Der er stadig mange *nouvelle vague*-film, som ikke er blevet udsendt. Men Eric Rohmers tørre historie om en udlænding, der går til bunds i Paris, „Le Signe du Lion“, Louis Grospierres forerede naturalistiske komedie „Le Travail c'est la Liberté“ og Louis Félix' naive sommererotik i „Chaleurs d'été“ vækker ikke store forhåbninger. Dog er det muligt, at de mange nye unge film, der er på træpærner, vil vise, at bølgen stadig har styrke og kan bringe fransk film nye begavelser.

Selv om kun ganske få af de over 40 nye instruktører vil være i stand til at fortsætte, var „La Nouvelle Vague“ en værdifuld strømning, der gav fransk film nye ideer, nye synsvinkler, nye instruktører. Nu drejer det sig om at få dem indarbejdet i industrien som helhed.

Ved kortfilmfestivalen i Tours gik førsteprisen til Karel Reisz' „We are the Lambeth Boys“. Franskmandene skændtes meget om denne afgørelse, men det lykkedes jurymedlemmet Betsy Blair at pacificere flere af filmens modstandere gennem en velholdt og fornuftig tale om filmens værdier.

Andenpræmien gik til Barnaby Conrads amerikanske tyrefægtningsfilm „The Day Manolete Was Killed“, og franskmænden Jacques Villéminot fik tredjepræmien for „Les Hommes Oubliés“, der er et forbløffende etnografisk dokument om nogle helt primitive stammer, som stadig lever i Australien.

Kritikerne gav „Monsieur Tête“ deres præmie. Denne vittige film er iscenesat af Jan Lenica (den ene af „Dom's instruktører“) for det franske selskab „Argos Films“.



Eisensteins kamp

*Sergei Eisenstein: „Notes of a Film Director“.
Lawrence and Wishart, London 1939.*

En ny bog af *Sergei Eisenstein* ville være en virkelig sensation. Denne samling essays og artikler er ikke helt ny. Mange af de væsentlige artikler har været offentliggjort før, også uden for USSR. Således blev afhandlingen „Montage in 1938“ første gang trykt i det engelske tidsskrift „Life and Letters“ i 1939, senere blev den inkorporeret i den af amerikaneren *Jay Leyda* redigerede samling „The Film Sense“. Men denne og andre gengangere betager en ikke fornøjelsen ved at læse disse nyudkomne „Notes“, der er usædvanligt velredigerede. Man fornemmer mennesket Eisenstein i de personligt prægede artikler og breve, man møder kunstneren Eisenstein i hans forhold til andre, især medarbejdere. Der er begejstrede, men samtidig kunstnerisk og psykologisk inciterende portrætter af *Tissé*, hans fotograf; af *Prokofiev*, komponisten med hvem han i temperament og kunstnerisk entusiasme stemte så fint overens, at de anslog samme tone i filmene „Alexander Nevsky“ og „Ivan den Grusomme“, Eisenstein fra billedets side, *Prokofiev* fra musikkens. I kunstnerportrætterne skildrer han også varmt sit første møde med *Dovsjenko*, en anden berømt instruktør. Og han skildrer med oprigtig betagelse sit indtryk af *Gorki*.

En generation, for hvem Eisenstein er filmhistorie – tildels ukendt (for hvor mange har set hans film?), vil uundgåeligt lægge mærke til visse træk, der går igen og igen. Altid er teori og praksis, æstetik og filmhåndværkets hverdag koblet sammen. Der findes adskillige rent teoretiske essays, men også i de personlige, journalistiske og anekdotiske artikler stikker teorien frem; principperne for filmkunstnerisk skaben er aldrig langt væk, selv når Eisenstein tilsyneladende fortæller løst og fast. En-

kelte artikler danner simpelthen et par på den måde, at de handler om det samme, den ene teoretisk, den anden praktisk. En afhandling om *pato*s og *organisk enbed* i „Potemkin“, som forresten ikke er ny, er en skarpsindig og inspirerende analyse, et fremragende film dramaturgisk arbejde, der lægger hele strukturen i den berømte film frem, gør det klart, hvorfor det måtte virke så stærkt, at filmen har netop denne opbygning og ikke nogen anden – både opbygningen af filmen som helhed og strukturen i de enkelte afsnit, skabt af klipningen. Eisenstein gør det klart, at der naturligvis ikke var en formel, han havde parat på forhånd, og ud fra hvilken han skabte „Potemkin“. Som for at understrege kontrasten til hans fremragende efterrationalisering af den impulsivt skabte „Potemkin“, fortæller en anden artikel i samlingen om, hvordan det egentlig gik til, da filmen virkelig blev optaget. I denne artikel – „De tolv apostle“ – fortælles om panserskibet Potemkins søsterskib af dette navn; da originalen forlængst lå på havets bund, blev filmen taget på søsterskibet, der i øvrigt fungerede som minedepot og derfor ikke kunne flyttes ud af stedet. Skibets overbygning var væk, men Eisenstein lod bygge en ny af krydsfiner, og ud af denne dødssejler af en dekoration skabte Eisenstein det dynamiske krigsskib med den oprørske besætning. Andre eksempler: Tilfældet i form af tåge gav ham ideen til den langsomt dramatiske tågesekvens i Odessas havn; først synet af trappen i Odessa gav ham ideen til det berømte afsnit, hvor kosakkerne ne'skyder civilbefolkningen.

For en ny generation kan alt dette let forblive historie. Men hvis den sammenholder, hvad Eisenstein selv har skrevet dels med hans film og dels med alt det, som er skrevet om ham, er der visse spørgsmål, som med nødvendighed melder sig.

Hvorfor var „Potemkin“ den film, som ved afstemningen til verdensudstillingen i Bruxelles fik flest stemmer af alle? Skete det af veneration overfor en klassiker, eller var det, fordi så mange trods alt følte, at de stod overfor noget enestående? Jeg siger trods alt, for ingen har haft så få egentlige elever, haft så mange modstandere og så megen modgang i sit kæmpende kunstnerliv – og dog øvet en afgørende indflydelse på verdensfilmen. Eisensteins store forbillede, som også var hans yndlingsbillede af sit eget jeg, hed *Leonardo da Vinci*. Når man prøver at overskue hans alsidighed som instruktør og teoretiker, som lærer ved og organisator af filmakademiet i Moskva, hans liv som sovjetborger og som omflakkende kunstner i Europa, USA og Mexico,

er man mest tilbøjelig til at give ham ret i hans egen vision. Verden har ikke før eller siden haft en kunstner-teoretiker på filmens område af hans format. Ikke tilnærmelsesvis.

Filmens unge kan med fuld ret spørge: Hvad er de forklaringer, I byder os? Når vi læser i litteraturen om Eisenstein, bliver hans film, hans medgang og vanskeligheder forklaret med opposition mod faderen, had til moderen, homoseksuelle tendenser, undertrykt religiøsitet, stupiditet og modstand fra det bureaukratiske sovjetregime. Er alle disse udslag af den biografiske metode i litteraturkritikken ikke lige så meget snak? Hvis jeg tilhørte den yngste filmgeneration, ville jeg forlange besked!

Her er den, så godt den kan gives ganske kort. „Bezhin Lug“ fra 1935 og „Ivan 2. del“ fra 1945 blev ikke forbudt på grund af Eisensteins personlige afsporinger. De kunstneriske fejl, som måtte findes i begge film, skyldes ikke hans neuroser. Den kirkelige pomp og dunkle symbolik i Ivan-filmene skyldes ikke fortrængt religiøsitet. Forklaringen kan enhver få, der vil lytte til Eisenstein selv. For ham som kunstner var den *virkeligste* verden kunsten. I den levede han. Han mente i filmkunsten at kunne assimilere *alle* elementer, litterære, religiøse, historiske, arkitektoniske – og dog opfylde det ene hovedkrav, som han iøvrigt var enig med sovjetregeringen i at stille til filmkunsten, *realisme*. Denne tro på filmens evne til at assimilere og omdanne til filmisk mønt *alt*, bogstaveligt talt *alt*, står at læse på hveranden side i hans teoretiske afhandlinger – også i denne bog. Han kreser om det til det sidste. Da han ligger på sanatorium i 1946 med sin hjertesygdom, dikterer han til nogle amerikanske besøgende et skema over sine æstetiske principper, der direkte udtrykker dette: „Filmen kan optage *alt* i sig og dog forblive realistisk!“ Men kan den det? Hele Eisensteins kunstnerliv havde været en kamp om dette princip i alle dets afskygninger. Han havde kæmpet i sine film, han havde forfægtet ideen i teoretisk argumentation. Men troede han det selv, helt og fuldt? Han havde kæmpet med filmens stof og form, kæmpet på papir og celluloid. Og i denne kamp, som endnu var uafgjort, da han døde, ligger forklaringen på de mange modsætninger i hans liv og kunst, på nederlag og sejre. Han kunne skrive kort tid før sin død – i brevet til *Kuleshov* om farvefilmen: „Jeg har skrevet om dette for lang tid siden og praktiseret det endnu tidligere, idet jeg hele tiden gik ud fra eet eneste princip, at destruere det ubestemmelige og neutrale, det som eksisterer „an sich“, uanset om det er en begivenhed eller et fænomen... og på ny samle

og skabe det... i overensstemmelse med min ideologi, mit udsyn, det vil sige *vor* ideologi, *vort* udsyn.“

Ud fra sådanne indre spændinger lader den aldrig færdigskrevne historie om Eisensteins teori og kunst sig fortolke og forstå. Hvadenten man ser på Eisensteins kamp for realisme *trods* *alt* og *gennem* *alt* som et sisyfos-arbejde, eller man føler trang til at gå videre ad samme vej, rummer denne kamp med kunsten selv hovedforklaringen på hans brogede og vældige værk.

Theodor Christensen.

Blandingsgods

„International Film Annual No. 3“. Redigeret af William Whitebait. John Calder, London, og Taping, New York, 1959.

Skønt „International Film Annual“ fortsat må betegnes som den bedste af filmårbøgerne, fremtræder den i år svagere end de to foregående år. Hverken *Lindsay Anderson* eller *Penelope Houston* har bidraget. Der er for mange småfejl og for mange artikler, der er misvisende eller af andre grunde ufremkommelige. Billedudvalget omfatter alt for meget bras, hvoraf en del af kommercielle årsager er hædret med farver (endog den sort-hvide „Ingen er fuldkommen“ er repræsenteret med et farvebillede).

Lad os overstå det kedeligste først. *Arthur Knight* snakker alt for meget økonomi og alt for lidt kunst i sin amerikanske oversigt, der ikke en gang er ført nogenlunde up to date. Tør er *David Robinsons* omtale af de forskellige landes filmskoler, ret uinteressant er *C. H. Rolphs* undersøgelse af, i hvor høj grad filmens politifolk afviger fra virkelighedens, kritisk svag er *Cynthia Greniers* gennemgang af *la nouvelle vague* (hun har åbenbart ikke følt noget videre under gennemsynet af *François Truffauts* lidenskabelige „Les quatre cents coups“), og ret overflødige er *Richard Malletts* omtale af en række birolleskuespillere og *Paul Rothas* betragtninger over mangt og meget usammenhængende.

Til gengæld skriver *William Whitebait* selv livligt om den opadstigende kurve i engelsk film (naturligvis først og fremmest om *Clayton* og *Richardson*), og under sit rigtige navn *G. W. Stonier* afslutter han bogen med nogle melankolske funderinger over alle de mesterværker, der aldrig blev til noget. *Fellini* vedgår sin gæld til *Rossellini*, *Karel Reisz* skriver særdeles sympatisk om kortfilmmanden *Denis Mitchell*,

hvis poetiske „Night in the City“ Reisz forest under sit besøg i Danmark for nogen tid siden, og *Louis Marcelles* dokumenterer brillant, hvor væsentlig en forudsætning den franske kortfilm var for den nye strømning triumfer.

For Renoir-entusiasten er det glædeligste bidrag til bogen dog *Richard Rouds* „The Naturalness of Renoir“. Jeg er – som det fremgår af dette nummers „Debat“ – rørende enig med Roud, når han anfører „La Règle du Jeu“ og ikke „Den store Illusion“ blandt instruktørens mesterværker, og når han kalder „Le Crime de Monsieur Lange“ frisk og levende den dag i dag. „Alle *Préverts* kvaliteter findes i manuskriptet og dialogen: Hans verbale opfindsomhed, hans bid og hans humoristiske sans“. Og Roud kalder filmen „dejlig og bevægende“.

Roud skriver ellers i første række om „La Chienne“, „Boudou Sauvage des Eaux“ og „Toni“ – den første har Filmmuseet vist, forhåbentlig kan vi også få de to andre hertil. For i følge Roud (og mange andre) er de blandt Renoirs bedste arbejder. Deres forhold til virkeligheden kaldes nært og varmt, deres mennesker kaldes individualiserede og overbevisende.

Artiklens forfatter siger, at af tredivernes *Feyder*, *Carné*, *Duvivier* og Renoir er det den sidste, der bedst har modstået tidens angreb. Det er utvivlsomt rigtigt, og det passer meget godt med, at Renoir i dag filmer langt mere vitalt end *Carné* og *Duvivier* (*Feyder* døde i 1948).

Erik Ulrichsen.

Big Shot

Paul Tabori: „Alexander Korda“. Oldbourne Book Co., Ltd., London. 1959.

Først går man så gruelig meget ondt igennem og så bliver man berømt, og så går man så gruelig meget ondt igennem for at vedblive at være berømt, for ellers skal man påny til at gå så gruelig meget ondt igennem etc. etc. Det er den konklusion man kommer til efter at have læst om den „store mand“ *Alexander Korda*.

Journalisten, instruktøren, producenten og finansmanden Korda var ungare, og allerede i 1916 begyndte han at iscenesætte film for *Nicholas M. Paszory* og senere for Dr. *Eugene Janovics* i dennes „Transsylvania Studios“ i byen Kolozsvár. Via ungarske filmtidsskrifter gik vejen over Østrig, Tyskland og USA til England, hvor han virkede til sin død den 22. januar 1956, 63 år gammel.

Bogen er forsynet med et index over de 141 film, Korda instruerede, producerede og skrev manuskriptet til, og et gennemsyn af det giver på glimrende vis overblik over Kordas betydning, som, hans ambitioner til trods, ikke rakte så meget længere end de enkelte films værdi. På en eller anden mærkelig måde var han i stand til at forhindre, at en succesinstruktør hos *Rank* også blev succesinstruktør hos ham. Dog – Korda havde sine mere inspirerede øjeblikke, som da han besluttede sig til at producere og iscenesætte „Henrik den 8.'s Privatliv“ med *Charles Laughton* i hovedrollen. Da han så fulgte succes'en op med „Den røde Pimpernel“ med den ligeledes ungarsk fødte *Leslie Howard* i hovedrollen og *Clairs* „Spøgelset flytter med“, indledte han en genfødslestid for engelsk film, en tid, der indbragte såvel penge som nye eksportmarkeder, to ting, som engelsk film havde savnet stærkt indtil da. Korda allierede sig med amerikanske selskaber for at få udvekslet film, og den finansielle støtte bag ham var stærk. „Trommen“, „De fire Fjer“, „Tyven fra Bagdad“, „Junglebogen“ og „Lady Hamilton“ er alle fra denne periode, som først blev afbrudt da krigen brød ud.

Krigen betød stilstand i produktionen men til gengæld større aktivisering af de finansielle spekulationer og forhandlinger med Hollywood, og økonomiske op- og nedgange vekslede efter krigen med mere og, desværre, især mindre betydelige film. Korda investerede store summer i produktioner som „Hoffmanns Eventyr“ og „The Story of Gilbert and Sullivan“, men succes'er som „Den tredje Mand“, „Lydmuren“ og „Øjenvidnet“ formåede ikke at bringe balance i regnskaberne.

Der kan være en vis fornøjelse ved at begrave sig i beskrivelser af, hvorledes disse filmens storfyrster på en tilsyneladende kriminelt letsindig måde omgås forfatters arbejder, disponerer over deres person, så snart de har fået dem indfanget pr. kontrakt, og vrager dem efter den første fiasko – som måske endda skyldes ti andre „bearbejdere“ af forfatterens manuskript. De økonomiske transaktioner og gigantkøb og -salg er for os som astronomi for en myre, og det fremgår af bogen, at heller ikke *Paul Tabori* har kunnet følge Kordas kunstgreb. Deres karakter turde til dels fremgå af følgende udtalelse, som tillægges *Winston Churchill*: „Alex ville kunne blive en glimrende statsminister i Ungarn, vel at mærke hvis han havde Rockefeller som finansminister!“

Kordas skræk var „to die as a failure“ og hermed mente han ikke på det kunstneriske område. Er man lidt storsindet og villig til at

overse „Smiley“ (1956), kan man sige, at han opnåede en elegant *sortie* med *Laurence Olivier's* pragtfulde monologer i „Richard III“, som indspillede året før hans død, og på hvilken han var *executive producer*.

Lad os være elskværdige og sige, at han på de økonomiske områder ikke altid var lige heldig og lad os blot vedtage, at det kunstneriske lå lidt bedre for ham. Her kunne ambitionerne bedre være ham til direkte nytte.

Poul Malmkjær.

Hollywoodsnak

Cecil B. DeMille: „Autobiography“. Edited by Donald Hayne. Prentice-Hall, New Jersey 1959.

Da Cecil B. DeMille døde i 1959, havde han arbejdet som instruktør i Hollywood i 46 år.

Han er først og fremmest berømt for sine store udstyrsfilm. Hans sidste film „De ti Bud“ er typisk for hans „stil“. Han havde i usædvanlig høj grad flair for at levere hvad „folk vil ha“, og hans film gav næsten aldrig uderskud. Han var derfor næsten konstant i funktion, og han nåede at iscenesætte 70 film. At han var en fremragende forretningsmand, får man et tydeligt indtryk af ved at læse hans selvbiografi. Ja, engang lige efter den første verdenskrig var han såmænd nær ved helt at forlade filmbranchen og gå over i forretningslivet. Han havde startet et privat luftfartselskab, og det gik efterhånden så godt, at han til sidst måtte vælge mellem at være direktør for dette selskab og at forblive filminstruktør. Vi kender jo hans valg.

Hans selvbiografi giver et godt billede af ham. Måske mere afslørende end han selv ønskede det. En tilsyneladende beskedenhed dækker over en mildest talt stor selvtilfredshed og selvoptagethed. Derfor er bogen en skuffelse. Man havde håbet, at DeMille ville give os Hollywoods udviklingshistorie fra dens første dage til nu. Men dertil er han for egocentrisk. Tingene ses kun ud fra hans eget perspektiv; det store usyn mangler han, og bogen er især opfyldt af ret ligegyldige anekdoter og uinteressante oplysninger om Hollywood-forhold.

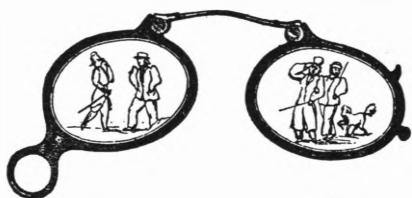
DeMille fremhæver, at han med sin første film, „The Squawman“, iscenesatte omend ikke den første helt lange spillefilm, så dog en af de første i verden. Han er dog klog nok til at indrømme, at han var påvirket af italienske film som „Cabiria“ (1913). Det har jo stået i enhver ordentlig amerikansk filmhistorie. I en senere film, „The Cheat“ (fra 1915), ser den

franske filmhistoriker *Georges Sadoul* i fotograferingen en tydelig påvirkning ikke blot fra italiensk, men også fra dansk filmstil. Men det lader ikke til, at DeMille kan huske, at han nogensinde har set en tidlig dansk film, hvad han nok har. Det behøver dog ikke at skyldes ond vilje. Blot dårlig hukommelse. Og en hukommelse, der ikke er blevet opfrisket af senere filmhistorikere. For der findes ingen dansk filmhistoriker, der har undersøgt den store indflydelse, filmstilen i dansk produktion fra ca. 1910 til 1913 havde rundt omkring i verden.

Af en vis interesse er DeMilles betragtninger over *D. W. Griffith*, den instruktør De Mille vel oftest er blevet sammenlignet med. En sammenligning, der sjældent har været til DeMilles fordel. Man har i nogen grad en fornemmelse af, at det her gælder for DeMille om at kompensere for en mindreværdsfølelse over for Griffith. Han indrømmer ganske vist, at Griffith var et geni, men han fortsætter med at sige, at han ikke var en god dramatiker, og at hans film manglede sund dramatisk konstruktion, hvilket turde være en dristig påstand.

DeMilles selvbiografi må desværre henregnes blandt de unødvendige filmbøger. Man lægger den fra sig uden egentligt udbytte.

Marguerite Engberg.



Den filmiske vrede

LOOK BACK IN ANGER (Ung Vrede).
Prod.: Woodjall (Gordon L. T. Scott) 1959.
Instr.: Tony Richardson. Manus.: Nigel Kneale efter John Osbornes skuespil. Foto: Oswald Morris. Musikalsk ledelse: John Addison. Medv.: Richard Burton, Claire Bloom, Mary Ure, Edith Evans, Gene Raymond, Glen Byam Shaw, Phyllis Nielson-Terry, Donald Pleasence, Jane Eccles, George Devine.

Undskyld vi siger det, men af nogle anmeldere blev filmen „Ung Vrede“ (og dermed stykket) grundigt misforstået. Det blev sagt, at *John Osbornes* værk er et angreb på velfærdsstaten. Men det er det ikke. Osborne er socialist, hvilket man foruden ved at forstå stykket kan overbevise sig om ved at læse hans indlæg i

„Declaration“. Hverken Osborne eller Jimmy Porter kritiserer, at staten i høj grad tager sig af borgernes velfærd. Snarere anker Osborne over, at socialismens ideer ikke i tilstrækkelig grad er slået igennem i England: Jimmy finder det beklæmmende, at egoismen har så frit spillerum, at han kan møde racediskrimination, at den populære film kører på den forældede imperialism, at klassestempler skiller ham og hans kone.



Hvad der kan forvirre tilskueren er, at vreden ikke leveres i en fornuftigt ræsonnerende sammenhæng, at „Ung Vrede“ kort sagt ikke bare er en pjece. Den er i første række en skildring af et temperament, et hidsigt, ærligt, lidt sado-masochistisk temperament, af et verbalt begavet individ, der let bliver revet med af sin egen retorik og derfor naturligt nok kommer for langt ud. Det interessante og fængslende og æggende ved „Ung Vrede“ er den kortslutning, der opstår ved sammenstødet mellem det særegent psykologiske og det socialt rebelske. De to ting går op i en enhed, det er det der foruroliger og gør stykket vanskeligt begribeligt for nogle. Jimmy er på en gang noget af en børste og noget af en charmetrold, han er både selvoptaget og socialt bevidst, hvordan samle disse modsætninger til en klar ide? Kan man ikke ganske enkelt nå til den konklusion, at Jimmy kan have ret i mangt og meget, skønt han ikke er noget dydsmønster?

Filmen, der beklægeligvis ikke fik nogen lang levetid på „Dagmar“, skulle ellers være en god hjælp til forståelsen af stykket. Den har fjernet en af de replikker, i hvilke Jimmy går over gevind – det berømte udbrud om, at der ikke længere er store ideer at slå for. Den har gjort Jimmys tirader mindre teatralisk-litterære, således at det urimelige i dele af dem ikke bliver slet så grelt. Og den har sidst, men ikke mindst ført vreden ud i det nutidige England med dets jazzklubber, dets trøstesløse strækninger i og uden for byerne, dets racismetensomhed, dets filmtempler og dets pænhed i de mere velstående kvarterer. Jimmys modererstatning, Ma Tanner, træder ind i billedet i *Edith Evans'* indtagende skikkelse.

Alt i alt må manuskriptbearbejderen *Nigel Kneale* og instruktøren *Tony Richardson* (spillefilmdebutant, medinstruktør af „Free Cinema“-filmen „Mamma don't allow“) siges at have ydet et velbegavet stykke arbejde. Kun få steder indeholder det reminiscenser af det teatraliske i forlægget. Forbillederne har tydeligt nok været neorealismen, „Free Cinema“-realismen og de mest transformerende amerikanske teaterfilmatiseringer, og værkets dominerende personlighed er hverken Kneale eller Richardson, men Osborne.

Alttså for den, der ikke først og fremmest holder øjnene klæbet ved stjernen, *Richard Burton*, hvis forkærlighed for det vrængende og det bidske passer godt til Jimmy-rolen. Nogle finder, at han ikke er for gammel til Jimmys anfald og udfald, andre at han er for gammel. Sagen er vist den, at han er ypperligt sminket og tilklippet, men at han trods alt fremtræder som for meget af en moden mand, og at han derfor gør Jimmys vanskelige position i vor sympati endnu vanskeligere – det hamletske i rollen ville være mindre frastødende hos en skuespiller, der præcis havde rollens alder. Men noget af en *tour de force* er Burtons Jimmys alligevel.

Claire Bloom er Helena, kølig og elegant uddat, indvendig et temperament af lignende styrke som Jimmys, medens *Mary Ure* er den svageste i den erotiske trio som Jimmys kone Alison, der ganske vist også er den mindst interessante af Osbornes skikkelser. Det er altid et stort problem for dramatikeren at gøre de passive mennesker lige så prægnante som de mere aktive, og Osborne har ikke løst dette problem tilfredsstillende. Jimmys og Alisons genforening til slut bliver ikke det emotionelle højdepunkt, den burde være, dels på grund af Mary Ures veghed, dels fordi den litterære bjørn- og egerensymbolik er bibeholdt.

En følelsesmæssigt overvældende eller blot en „fejlfri“ „Ung Vrede“ har denne films dygtigheder ikke formået at give os, men nok en stimulerende og mindeværdig oplevelse, der lover godt for 60'ernes engelske film.

Erik Ulrichsen.

Apokalypsen

DET SJUNDE INSEGLET (Det syvende Segl). Prod.: Svensk Filmindustri 1957. Instr.: Ingmar Bergman. Manus.: Ingmar Bergman. Foto: Gunnar Fischer. Musik: Erik Nordgren. Dekor.: P. A. Lundgren. Medv.: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Ake Fridell, Inga Gill, Erik Strandmark, Bertil Anderberg.

Ingmar Bergman overrasker og mystificerer bestandig, men overraskelserne er især at finde i det formelle. Ret stædigt holder han fast ved sine emner fra film til film. De handler om liv og død, mand og kvinde, kærlighed og had, Gud og Djævelen. Han serverer sin metafysik i en komedie i moderne miljøer eller i en legende pastiche fra det forrige århundrede eller i avantgardistiske drømmesekvenser. Hans stilsikkerhed i de forskellige filmtyper kan sammenlignes med en *Jacques Beckers*, men hos Bergman aner

man i højere grad inspirationens kilder. Filmkenderen Bergmans store receptivitet (han ejer over 200 film i sit private arkiv og hører til det stockholmske filmmuseums stampublikum) har gjort ham til en flittig låner. Han finder en impuls her og et billede der, men der er aldrig tale om slavisk efterligning. Han sørger for at omsmelte ideerne til noget nyt. Umiddelbart set står „Det syvende Segl“ helt isoleret i Bergmans produktion. Dens stil har ikke tidligere været prøvet, men det er ikke svært at indpasse dens problemstillinger i Ingmar Bergmans verden.

Man kan kalde „Det syvende Segl“ et indlæg i den debat om tro og viden, som Uppsala-professoren *Ingemar Hedenius* startede for nogle år siden – en debat, der ofte var meget livlig. Filmens hovedperson, ridderen Antonius Block (*Max von Sydow*) siger et sted rent ud, at det ikke er „tro“ han søger, men „*vetskap*“. Indlægget er som venteligt ikke akademisk klart. Filmen er i første række en kunstners værk. Bergman stiller mange spørgsmål og giver få svar.

Filmens milieu er middelalderens Sverige eller rettere sagt Danmark (Skåne) i pestdødens tid. Ridderen er i selskab med sin væbner (*Gunnar Björnstrand*) på vej hjem til sit slot fra et mangeårigt korstog til det hellige land. Døden (i *Bengt Ekeröts* skikkelse) kommer for at hente ham, men ridderen opnår en frist ved at udfordre ham til et parti skak. De ses med mellemrum flytte deres brikker. I mellemrummene nærmer ridderen sig sit hjem. Han træffer på øde byer, en kro med desperater mennesker, en procession af flagellanter, en kirkemaler, der pryder hvælvingerne med skikkelser, som foretager sig de uhyggeligste ting, han møder omkringrejsende gøglere, blandt hvilke han finder den hellige familie Jof (*Nils Poppe*) og Mia (forkortelser af Josef og Maria) og deres lille barn Mikael. Han møder også en heks, der skal brændes, fordi hun har fremmanet pesten, og han ser ind i hendes øjne for at finde Gud. Da han til slut har tabt skakpartiet og sammen med sine ledsagere må lade sig føre bort af døden i en fantastisk kædedans, er gøglerne, den hellige familie, de eneste som undslipper dødens greb.

Når døden og ridderen spiller skak på stranden, kan vi gribe os i at vente, at *Maya Deren* skal komme krybende ind i billedet. Der findes også andre billeder, som kan associere til den amerikanske avantgardist, men Bergman beskæftiger sig ikke med at udfærdige psykoanalytiske rebuser. Endnu hyppigere leder billeder og symboler tanken hen på *Coeur*, men også i denne forbindelse gælder det, at forskellene er større end lighederne. Begge arbejder i nogen grad ud fra litterære udgangspunkter, og for dem begge



Nils Poppe – Jof i „Det syvende Segl“.

er den visuelle virkning det væsentlige. Men samtidig kan de forekomme at bytte national-karakter: Det svale, „nordiske“, udspekulerede findes hos franskmændene, den gallske hede og spontaneitet hos Bergman. Hermafroditens kærlighedsmøder griber os ikke, men når skuespilleren forfører smedens hustru (eller måske det snarere er hende, der forfører ham), medens gøglerne optræder, fanges vi i drifternes uundgåelige greb. Præstesønnen Bergman har i mange film givet udtryk for et flagrant præstehad, og han langer også i „Det syvende Segl“ ud efter fiffigt beregnende kirketjenere, men samtidig er filmen ikke så lidt af en prædiken. Den begynder og slutter med et afsnit af Apokalypsen, det som handler om det syvende segl. Flere billeder er hentet fra Johannes' Åbenbaring. Det er bibelens vision af et pestbefængt katastrofelandskab, som går igen i filmens middelalderlegende.

Bergman ligner også i visse henseender *Carl Th. Dreyer*. Også „Det syvende Segl“ handler jo om vredens dag. Bergmans interesse for den danske mester fremgår gang på gang af hans film. Dreyer kan være et risikabelt forbillede, men Bergmans temperament er et ganske andet end danskerens, og dette beskytter ham mod epigoneriets faldgruber. Han tumler problemerne med større frenesi og mere ambivalens. Hvor Dreyer stædigt, sejt og målbevidst mejlsr værket frem, således som kun den sikre i troen kan gøre det, dér plages Bergman uafbrudt af tvivl og konflikter. Han skifter fra følelsesudladninger til sarkasmer, fra glædesudbrud til skrig, og den ydre ro i „Det syvende Segl“ – skabt af det relativt langsomme tempo og de højtidelige dystre billeder – ligger langt fra en endelig syntese.

Lars Krantz.

1959's bedste filmplakat



Plakaten for „En Plads på Toppen“. Det er Simone Signoret og Laurence Harvey, der ses på billedet.

En dommerkomité udvalgte i begyndelsen af januar for tredje gang „Årets bedste filmplakat“ for „Kosmorama“. Som sædvanlig er der ikke udsat en større præmie, men den, der har ansvaret for plakaternes udformning, vil få overrakt en flaske sherry – selskabet som sådant får trøste sig med æren og reklamen.

1959's filmplakater var fremlagt i Det Danske Filmmuseums bibliotek, og det ville være synd at sige, at synet som helhed var opløftende. Nok kan man forstå, at der ikke ofres den store plakatkunst på standardvarerne, men selv de ypperlige film får ikke altid de plakater, de fortjener. Klicheerne florerer: ekstravagante barme, voldsomme kajetræk, sukkersød hygge. Soberhed er forbløffende sjælden, og forbløffende få plakater er *anderledes*, skønt man skulle tro, at en særegen plakat ville være særlig god *publicity* midt i floden af konventionalisme.

Dommerkomiteen blev så nedslået af synet, at den besluttede kun at ofre hædrende omtale på én plakat foruden vinderplakaten – i modsætning til de to tidligere år, da der blev udpeget to foruden vinderen. Komiteen bestod som i 1959 af *Jan Zibrandtsen, Pierre Lübecker, Søren Melsen, Ove Brusendorff* og *Erik Ulrichsen*.

Til „Årets bedste filmplakat“ valgtes plakaten for den engelske „En Plads på Toppen“ af *Jack Clayton*. Det er glædeligt, at der til denne solide film med den store præstation af *Simone Signoret* er blevet skabt en sober og civiliseret plakat. Filmen blev udsendt af „Constantin Films“ (direktørerne *Steen Gregers* og *Svend Jargin*), og plakaten er originalt dansk. Den er tilrettelagt af selskabets pressesekretær, *Ulrik Valentiner*, der altså må betegnes som dette års vinder.

Plakaten for „En Plads på Toppen“ kombinerer med proportionssans et *still* fra filmen med teksten. Den respekterer lærredets billedformat, og den har fundet



Plakaten for Jean Gabin-filmen „Her gaar det godt“.

en på en gang livlig og behersket skrift.

Hædrende omtale får den muntre plakat for „Her gaar det godt“, *Gilles Grangiers* vagabondfilm med *Jean Gabin*. Den er udsendt af „Film-Centralen Palladium“ (direktør, fru *Ellen Nielsen*) og er udført af tegneren *John Stevenov* efter et fransk forlæg. Den har vittigt sammensat et fotografi af *Jean Gabins* hoved med en tegning af skikkelsen.

Vi takker udlejerne, fordi de var så imødekommende at indsende deres plakater til konkurrencen, og vi takker de dommere uden for Filmhuset, der var så elskværdige at stille deres sagkundskab til rådighed ved bedømmelsen.

Og så håber vi, at dommerkomiteen til næste år vil få det rigtigt vanskeligt – udsættes for en *embarras de richesse* på grund af usædvanlig mange vellykkede 1960-filmplakater.



WERNER PEDERSEN

KOSMORAMAS *blå* BOG

SIMS, JOHN, amer. middelmand, f. d. 4. juli 1900 i en eller anden middelby. Født på USAs nationaldag i et nyt århundredes første år er J. S. at betragte som det 20. århundredes gennemsnitsamerikaner. Han modtages i denne verden med sin faders ærgerlige drømme om, at han vil blive „somebody big“, og det skal vise sig, at J. S. er et altfor villigt offer for den samme fantasi-flugt. 21 år gammel kommer han til New York med tomme lommer, men med det faste forsæt at sætte drømmene i værk – dog uden at vide hvordan. I metropolen glider han ind i den uendelige række af ligesindede, der venter på chancen for at „beat the crowd“. I ventetiden tager han plads som kontorist mellem tusind andre kontorister i en skyskrabermyretue, hvor fantasien huserer uhemmet mellem de uendelige talkolonner. På en Coney Island-udflugt møder han den søde banale Mary. Deres forelskelse bliver hurtigt til giftermål. Herefter er J. S. og hans drømme fanger i hverdagens trummerum. I den lille Bronx-lejlighed med klapseng, WC-døren i konstant uorden og højbanen drønende forbi på meters afstand hvert minut bliver J. S.s erobrerfantasier til en lille social ambition, som han dog hverken har tålmodighed eller ryggrad til at følge op trods ihærdige tilskyndelser fra konen. Små lønforhøjelser og deslige er de altfor sjældne stimulanter i det efterhånden noget trætte ægteskab, der truer med at bryde helt

sammen under en stadig voksende byrde af surhed og småkævl. Der kommer et par børn med de deraf følgende almindelige familiegleder og -sorgen. Da det yngste barn, pigen, dræbes ved en trafikulykke, knækker J. S. endeligt sammen. Han går fra sit arbejde og sender dermed familien i et styrt ned ad den sociale rutschebane. Han bliver arbejdsløs, prøver forskelligt, forsøger sig som støvsuger-sælger, men er i alt uden



bestandighed. På Marys bebrejdelser svarer han med nye vage fantasier, så at hun tilsidst beslutter at forlade ham med sønnen. J. S. styrer nu direkte mod selvmordet. Men i sidste øjeblik holdes han tilbage fra sit forehavende af drengens urokkede tillid til sin fader. Han får Mary til at blive og begynder forfra i et ydmygt job som klovnmaskeret reklamejonglør på gaden. Om J. S. nu er blevet klog nok, om han med sine knuste forhåbninger under den hvide narremaske erkender sig selv som det, han egentlig er: det beske dementi af en nationalamerikansk myte anno 1928 – det melder

hans historie intet sikkert om. (James Murray i King Viders „En søn af folket“ 1928).

SMITH, JEFFERSON, amer. politiker, f. omk. 1914 i en eller anden middelby i en eller anden af de (den-gang) 48 stater. G. 1939 med sin Washington-sekretær Clarissa J. S., f. Saunders. Som fører for den stedlige spejdertrop har J. S. vundet sig en agtet og pæn position i hjembyens menneskekærlige idyl. Han spekteres af de voksne for en aldrig svigtende renvasket og glatkæmmet redelighed i al sin færd og elskes af børnene for sit rene drengeind, der gør det til en selvfølge for ham altid at føle sig på lige fod med spejderdrene, en *primus inter pares*. Men hvad der virkelig rummes af stort og godt i Mr. Smith – det kommer først rigtig for en dag, da han ved en slags overrump-ling pludselig befinder sig i Washington som medlem af senatet. Det er korruptionen der sørger for hans valg for at udnytte hans formodede naive ufarlighed til sine egne malpropre formål. Selv lader han sig vælge for at skyde en genvej til realiseringen af sin store fikse idé: en fælles permanent drengelejr for alle klasser, trosretninger og kulører i USA. J. S. har ikke fantasi til at tro andet end det bedste om den ærværdige forsamling, han så brat bliver medlem af. Det er virkelig en ydmyg og oprigtig tjener for en stor fællesskabsidé, der som en pilgrim valfarter til Capitol's Lincoln-monument på sin første dag i regeringsbyen. Hvor stærk han er i sin hellige enfold viser sig, da han for alvor kommer ud i realpolitikens stormvej, da det går op for ham at han er lokket til at spille med i et grisk komplott omkring et dubiøst grundkøb. Som en spejderløfts Don Quijote tager han en heroisk kamp op mod overmagten, den egoistiske amoralske *big business* i politisk forklædning.

Nederlaget er ham ganske vist sikkert i den ulige fight, politisk set er han den slagen mand, da han bukker under efter at have tvunget de andre ærede medlemmer til at påhøre en 24 timers marathontale uden resultat. Men just i fornedrelsen venter oprejsningen ham: hans eksempel får det gode til at sejre over der onde i hans værste modstander, den underkøbte senator Paine, der med en monumental tilståelse for åbent tæppe bringer alt på rette plads. Først i denne troskyldige *last minute rescue* får J. S. sin egentlige betydning. Den gør ham til mere end en hæderlig po-



litisk idealist, til selve demokratiets etik i hverdagstøj, på een gang systemets styrke og dets forpligtelse. Han ligner heri sine fætre *Longfellow Deeds* (s. d.) og *John Doe*. (*James Stewart i Frank Capras „Mr. Smith kommer til Washington“, 1939.*)

SOROKOWSKA, ELENA, po. fyrstinde, f. omk. 1835–40, enke efter en iøvrigt ukendt fyrst S., fra omk. 1865 tvunget i et ikke ganske ubevæget parisisks ekssil af det polskfjendtlige russiske tsardomme. Hertil medbringer den store dame en passioneret, for ikke at sige nævenyttig foretagsomhed. Havde hun kunnet forblive i hjemlandet, havde hendes febrilske handlekraft måske kunnet omsættes i et bidrag til den nationale modstandskamp. Men i den mindre alvorstunge pariserluft finder hun andre ædle mål at rette blikket mod. Hun føler storheden som sit kald – vel at mærke den storhed som hun kan fremhæjde i mænd, hvis mulig-



heder for det ekstraordinære på det ene eller andet ærefulde felt endnu ikke er kommet til fuld udfoldelse. Med sikker psykologisk fornemmelse for, hvor der kan blive brug for hendes særegne bistand, vælger hun sig sine protegéer og låner dem tilsyneladende uegenlystigt sin tillid og sin intrigante visdom, hvadenten det er i kunsten eller i krigene, de skal vinde deres laurbær. Der er i den måde, hvorpå hun bruger sig

selv på i dette højmodige spil både noget sensuelt ægende, noget køligt beregninge og noget moderligt varmende, som forlener hende med en magtfuld myndighed over det svage hankon. At E. S. dog altid sætter sagen over personen, viser sig særdeles kontant derved at hun mister interessen for sit øjeblikkelige „emne“ i samme øjeblik hendes mission for hans storhed er lykkedes. Kaldet i hende kræver herefter et nyt „offer“. Således også da en ung komponist må overlade sin plads i damens gunst til den lovende krigsmand og politiker general Rollan. Generalen er et øsketilfælde for en idealist som E. S., han er sit lands designerede enehersker, magten venter blot på, at han vil og tør gribe den. Opfordret dertil af Rollans nære ven, dandyen Henri lægger hun med virtuosens vante sikkerhed sit generøse rænkenspil til rette – men som det viser sig blot for selv at blive fanget i det. Hun mener at have ekspederet sin general afsted til den endelige triumf i Paris, således at hun er klar til en ny mission. Men livet og kærligheden her og nu har en uventet ironisk belæring i baghånden til hende. Hendes næste (og sidste) kaldelse er ingen anden end – Henri, den absolut formålsløse, kaldsløse, udsigtsløse flaner, som kun har eet talent og en ambition: livskunsterens. Og hvad er dermed sagt andet end at mennesket spår, men Eros rå'r. E. S. viser sig naturligvis belæringen værd ved at tage imod den åbent og ydmygt. (*Ingrid Bergman i Jean Renoirs „Elena og mændene“ 1956.*)

THORNTON, SEAN, irsk-amer. professionel bokser, f. omk. 1895 i den irske landsby Innisfree, g. omk. 1929

med *Mary Kate T., f. Danaber*. Ved slutningen af 1920-erne vender S. T. tilbage til Innisfree efter en karriere som *prize fighter* i Amerika. Han køber det hus i landsbyen, hvor han er født og opvokset. Det store mandfolks tilbagevenden til barndommens grønne landsbyidyl er ikke alene udtryk for en blød længsel efter det tabte land, hvor han engang var meget lille. Der er også et vægtigere motiv: hans sidste kamp i ringen endte med modstanderens død. Derfor opgiver han den hårde kamp på næverne for rigdom og ære i den nye verden, fast besluttet på aldrig mere at øve vold mod noget menneske. I stedet søger han tilbage til den gamle verden, hvor der bygges på andre og bedre love end egoismens og pengebegærets. Man kan godt kalde det en flugt, men flugten er ikke en handling af fejhed, det kræver dog altid en god portion personligt mod at bryde alle broer bag sig som han gør det udelukkende af en indre moralsk tilskyndelse.

Men den fortabte søn lades ikke sådan uden videre ind i Innisfrees lune fællesskab. Det får han at mærke, da han bejler til den dejlige gode stærke Mary Kate

Danaber med det røde hår og det stejle sind. Ganske vist kommer de to snart overens om deres følelser for hinanden, og ganske vist gennemtrumfer de ved list brylluppet mod hendes modvillige broderformynders ønske. Alligevel er det Mary Kate, der stiller S. T. over for det endelige valg mellem at forblive udenfor eller blive en af deres. Hun nægter ham nemlig ægteskabets fuldbyrdelse, indtil han hos hendes broder har



skaffet hende den medgift, der er hendes ret som kvinde af Irland. Det er en selvfølge for hende, at hendes mand i yderste fald må slås for den på ridderlig vis. Med sin tidligere så blodigt afsluttede karriere i tankerne er S. T. helt utilbøjelig til at følge pigen i dette stykke, han har desuden gode liberale argumenter at fremføre mod denne antikverede måde at ordne tingene på. Men da Mary Kate for alvor tager skridt til at forlade ham, forstår S. T. at det nu gælder hans egen i ham selv begrundede tankegang mod hendes traditions- og gruppebestemte. Han har kun eet valg, hvis han vil vinde pigen: at gå til sagen på hendes betingelser. Han gør det i en formidabel, men egentlig godmodig sidste nævekamp med den stivsinde broder. Forsåvidt taber han her sin private samvittighedskamp ved at bryde løftet om ikke mere at øve vold. Men hvad han taber på denne led vinder han på en anden. Thi nævekampen med Squire Danaber er noget andet og meget mere end en håndfast metode at få ret på. Den er først og fremmest en meningsfuld ceremoni, et ritual som bekræfter og styrker bestandigheden i et gammelt (anakronistisk?) socialt og moralsk livsmønster, der nok har rum for individualistiske særheder, men ikke for særstandpunkter i livets afgørende forhold. Om den ene eller den anden af slagsbrødrene går ud af fejden som personlig sejrherre er i dette perspektiv af underordnet betydning. Thi fejden har i virkeligheden kun een vinder: Innisfree. (*John Wayne i Sean O'Fearnans (John Fords) „Den tavse mand“ 1952.*)

En filmfjende mindre

Ved en diskussionsaften arrangeret af AOF, Glostrup, udkæmpede professor K. E. Løgstrup, Aarhus, som sidste år både i radio og i et par avis kronikker havde angrebet filmen meget hårdt, sin formentlig sidste ord-dyst om filmen som sådan, idet *Theodor Christensen* i et meget skarpt, men ærligt oplæg med en påfølgende, ikke mindre betydelig diskussion fik held til at overtale filmfjenden til at indrømme to ting, nemlig at filmen kan være kunst, selv om det kun sker meget sjældent, hvad han straks tilføjede, og at det vil være ønskeligt, at en så stor del af filmens publikum som muligt kommer til at kende filmens virkemidler.

I oplægget fremkom Theodor Christensen med interessante sammenligninger mellem filmen og andre kunst-arter, idet han redegjorde for, at filmen som al anden kunst bygger på symboler, og at filmen i væsentlig grad for at kunne fremstå som et kunstværk må være artikulerede symboler. Filmene, sagde Theodor Christensen, ligner drømmen på ét punkt, idet såvel i filmen som i drømmen kun *Nuet* har aktuel gyldighed. De filmiske virkemidler er redskaber i hænderne på filmens skabere, men for at filmen skal kunne kaldes kunstnerisk, må den fremtræde som et symbol, som en helhed. Det er sandsynligt, at filmens teori kan vise derhen, at nuet som kunstnerisk symbol er noget specifikt filmisk.

Om filmens frihed, som den officielle titel på aftenens diskussion var, sagde Theodor Christensen, at filmen har en vis frihed, men vanskeligheden ved at finde virkelig kunstneriske film ligger i, at filmen ofte anvender denne frihed så dårligt, som den gør.

I sit indlæg indrømmede derpå professor Løgstrup, at filmen kan være kunst, men, tilføjede han hurtigt, kun i yderst sjældne tilfælde. Grundene til de mange ukunstneriske film fandt han i to ting, nemlig for det første filmens voldsomme suggestionskraft, som gør, at vi voldeligt indlemmes i filmens verden, og som forstærkes af den „ulidelige og sentimentalitetforstærkende“ ledsagemusik, og for det andet i det faktum, at alt for mange film undlader at tolke og lade tilskueren vurdere, men tværtimod gør sin helt eller heltinde selvpejlende og selvnydende, så at skæbnen for disse personer, og dermed også for publikum, i sig selv bliver noget attråværdigt.

Her overfor udtalte Theodor Christensen, at masser af mennesker har lært, og stadig flere kan lære, at skelne mellem virkemidlerne og det kunstneriske sagsforhold, idet han betoned, at for ham var en film først kunstnerisk god, når den fremstod som en kunstnerisk helhed, og hertil hørte også en stillingtagen. Filmens suggestive kraft og dens betydning for den manglende tolkning, selvspejlingen, er et spørgsmål om erkendelse af de kunstneriske virkemidler, og her måtte Theodor Christensen indrømme, at hvor vejledningen i det trykte ords kunstneriske virkemidler er blevet hver mands eje, mangler der endnu alt for megen vejledning i billedets sprog.

Af diskussionen bagefter fremgik det iøvrigt, at lysten til og udbredelsen af undervisning i filmkundskab i skolen allerede er ved at blive ret omfattende. Lad os håbe, det frugter. C. B.

LATERNA MAGICA VI



Magikeren er vendt tilbage til den stående stilling, idet han dog denne gang står i profil. I det runde billede ser man statsrådsrævelset, hvor der ved et bord forrest står seks tomme stole, af hvilke en, geheime-statsråd A. P. Bernstorffs, som optaget hælder med ryggen mod bordkanten. Af de mange stole bag ved bordet er arveprinsens lavere. På bordet står et skakbræt med kongen og de fire springere; de øvrige brikker ligger på bordet. Satire over Statsrådet. Nogle tillægger den optagne stol geheimeråd J. O. S. Schack-Rathlou. M. E.



Den danske plakater for „Körkarlen“, der i Folke Isakssons nekrolog over Sjöström betegnes som et tidløst mesterværk. Filmen havde dansk premiere 1. marts 1921 på Paladsteatret.

Plakaten er tegnet af Henrik Emil Melchior. Dens baggrund er sort – de dominerende bogstaver røde.

I øvrigt kan man studere en række af de andre plakater, der i Danmark blev sendt ud som reklame for Sjöströms film, i det lille lokale i forbindelse med forevisningssalen i Frederiksberggade.



I februar-nummeret af „Cahiers du Cinéma“ udvælger en række franske kritikere 1959's bedste film. Listerne er præget af den voldsomme anti-konventionalisme, der er karakteristisk for fransk kritik, og som nu og da kan forekomme en ny konventionalisme, f. eks. når så mange nævner „Rio Bravo“ tidligt i listerne. På næsten dem alle er opført Mizoguchis „Ugetsu monogatari“ og Bressons „Pickpocket“.

Filmindex XLVI

Af POUL MALMKJÆR

TØRK HAXTHAUSEN

- „Vores lille by“. 1954. I: Henning Ørnbak. Manus.: Tørk Haxthausen og Henning Ørnbak efter Tørk Haxthausens (Ove Brønnums) roman at samme navn. Foto: Ove Hillebrandt. Musik: Svend Saaby. Medv.: Carl Ottosen, Sigrid Horne-Kasmussen, Liliane Maes, Arthur Jensen, Poul Müller, Bodil Steen, Einar Federspiel, Jørn Jeppesen. Prod.: Tage Arno. Prem.: 8. 11. 1954.
- „20 hundrede millioner billioner“. 1955. I: Sven Methling jun. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Poul Gram. Musik: Sv. Erik Tarp. Kommentar: Tørk Haxthausen og Klaus Riffbjerg. Speaker: Asbjørn Andersen. Medv.: Ove Rud. Prod.: Gunnar Wangel. Film for Danmarks Sparekasseforening. 11 min.
- „Et hverdagseventyr“. 1955. I: Sven Methling jun. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Poul Gram. Musik: Sv. Erik Tarp. Kommentar: Per Holst og Klaus Riffbjerg. Speaker: Svend Petersen. Medv.: Mimi Heinrich, Bendt Børgesen, Karl Stegger, Grethe Danielsen. Prod.: Gunnar Wangel Film for Danmarks Sparekasseforening. 17 min.
- „En gæst kom til Fyn“. 1957. I: Søren Melson. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Wermund Bendtsen. Musik: Poul Rovsing Olsen. Speaker: Ove Sprogøe. Prod.: Orion Film for Andelsforeningerne på Fyn i samarbejde med Andelsudvalget og FDbs oplysningstjeneste. 34 min.
- „Regnskab nr. 100“. 1957. I: Ole Berggreen. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Ole Schmidt og arkivmusik. Medv.: Paul Hagen. Prod.: Minerva Film for Bikuben. Ca. 30 min.
- „Magie du Diamant“. 1958. I: Jørgen Roos. Manus.: Jørgen Roos og Tørk Haxthausen. Foto: Jørgen Roos. Musik: Joseph Kosma. Speaker: Ivan Dominique. Prod.: S.I.B.I.S., Bruxelles. 18 min.
- „6-dagesløbet“. 1958. I: Jørgen Roos. Manus.: Tørk Haxthausen og Erik Balling efter idé af Bob Ram-sing. Foto: Poul Pedersen. Dekor.: Kai Rasch. Musik: Grammofonplader. Medv.: Poul Reichhardt, Lily Broberg, Jørgen Reenberg, Preben Kaas, Vivi Bak, Bent Christensen, Paul Hagen. Prod.: Nordisk Films Ko. Prem.: 18. 8. 1958.
- „Friluft“. 1959. I: Jørgen Roos. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Jørgen Roos. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Speaker: Paul Hagen. Prod.: Minerva Film og Dansk Kulturfilm for Friluftsrådet. 11 min.
- „Cattle from Denmark“. 1959. I: Jørgen Storm-Petersen. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Niels Carstensen og Frode Jensen. Musik: Arkivmusik. Prod.: Laterna Film for Avlsdyreksportudvalget.
- „Fisk fra Danmark“. 1960. I: Helge Robbert. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Helge Robbert. Musik: Ole Schmidt. Prod.: Minerva Film for Fiskeriministeriet. I produktion.
- „Staphylokok 80“. 1960. I: Jørgen Roos. Manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Poul Hansen. Prod.: Jørgen Roos for Sunlight. I produktion.
- „Et sted at være“. 1960. I og manus.: Tørk Haxthausen. Foto: Rolf Rønne. Musik: Grammofonplader. Prod.: Minerva Film for Socialministeriet og SFC. Ca. 25 min. I produktion.



Fra Antonionis "Il Grido".

Filmindeks XLVII

AF JØRGEN POULSEN

Michelangelo Antonioni er født i Ferrara i 1912. Han studerede økonomi og handel i Bologna og blev senere filmkritiker ved forskellige tidsskrifter, bl. a. for "Cinema" i Rom. På Centro Sperimentale di Cinematografia lærte han at skrive manuskripter, og i 1942 blev han instruktørassistent på Marcel Carnés "Aftengæsterne". Han har skrevet manuskripter til en række film af andre instruktører; denne liste bringer kun hans iscenesættelser, hvoraf herhjemme kun "Gadefejerne i Rom" ("Stagens Filmcentral") er blevet importeret.

Gente del Po. Italien 1943-47. I: Michelangelo Antonioni. Foto: Piero Portalupi. Musik: Mario Labroca. Prod.: Artisti Associati. Dokumentarfilm.
N. U. ("Nettezza Urbana"). ("Gadefejerne i Rom"). Italien 1948. I: Michelangelo Antonioni. Foto: Giovanni Ventimiglia. Musik: Giovanni Fusco. Prod.: LUX Film. Dokumentarfilm.

Superstizione. Italien 1948. I: Michelangelo Antonioni. Foto: Giovanni Ventimiglia. Musik: Giovanni Fusco. Prod.: Giorgio Venturini. Dokumentarfilm.

Sette Canne un Vestito. Italien 1948. I: Michelangelo Antonioni. Foto: Giovanni Ventimiglia. Prod.: I. C. E. T. Dokumentarfilm.

L'Amorosa Menzogna. Italien 1949. I: Michelangelo Antonioni. Foto: Renato Del Frate. Prod.: Fortuna Films. Dokumentarfilm.

La Villa dei Mostri. Italien 1950. I: Michelangelo Antonioni. Foto: Giovanni De Paoli. Prod.: Filmus. Dokumentarfilm.

La Funivia del Faloria. Italien 1950. I: Michelangelo Antonioni. Foto: Goffredo Bellisario og Ghedina. Musik: Theo Uselli. Prod.: Theo Uselli. Dokumentarfilm.

Cronaca di un Amore. Italien 1950. I: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini. Foto: Enzo Serafin. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Piero Filippone. Medv.: Lucia Bosé, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rovsky, Rosi Mirafiori, Rubi D'Alma, Franco Fabrizi. Prod.: Franco Villani og Stefano Caretta for Villani Film.

I Vinti. Italien 1952. I: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Giorgio Bassani, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile.

Foto: Enzo Serafin. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Gianni Polidori. Medv.: Anna-Maria Ferrero, Franco Interlinghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli, Peter Reynolds, Fay Compton, Eileen Moore, Raymond Lovell, Patrick Barr, Henry Poirier, André Jacques, Guy de Meulan, Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureau, Annie Noël. Prod.: Film-Costellazione, S. G. C.

La Signora Senza Camelie. Italien 1953. Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti. Foto: Enzo Serafin. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Gianni Polidori. Medv.: Lucia Bosé, Andrea Checchi, Ivan Desny, Laura Tiberti, Gino Cervi, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori, Alain Cuny, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino del Fabbro. Prod.: Domenico Forges Davanzati, E. N. I. C.

Amore in Città. Italien 1953. Episoden "Tentato suicidio". I: Michelangelo Antonioni. Manus.: Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pirelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini efter en idé af Michelangelo Antonioni. Foto: Gianni di Venanzo. Musik: Mario Nascimbene. Dekor.: Gianni Polidori. Medv.: Personer der virkelig har oplevet fortællingen. Prod.: Faro Film. (Filmens øvrige afsnit var: "L'amore che si paga" af Carlo Lizzani, "Paradiso per tre ore" af Dino Risi, "Storia di Caterina" af Francesco Maselli og Cesare Zavattini, "Agenzia matrimoniale" af Federico Fellini og "Gli italiani si voltano" af Alberto Lattuada.)

Le Amiche. Italien 1955. I: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba de Cespedes efter "Tre donne sole" af Cesare Pavese. Foto: Gianni di Venanzo. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Gianni Polidori. Medv.: Eleonora Rossi-Drago, Gabriele Ferzetti, Valentina Cortese, Yvonne Furneaux, Madeleine Fischer, Franco Fabrizi, Anna-Maria Pancani, Ettore Manni, Maria Gambarelli. Prod.: Trionfalcine.

Il Grido. Italien 1957. I: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini, Gianni di Venanzo. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Franco Fontana. Medv.: Steve Cochran, Alida Valli, Betsy Blair, Dorian Gray, Gabriella Palotta, Lyn Shaw, Gaetano Matteo, Guerrino Campanini, Pina Bolchini, Mirna Girardi. Prod.: Franco Cancellieri, S. P. A. Cinematografica og Robert Alexander Productions, New York.