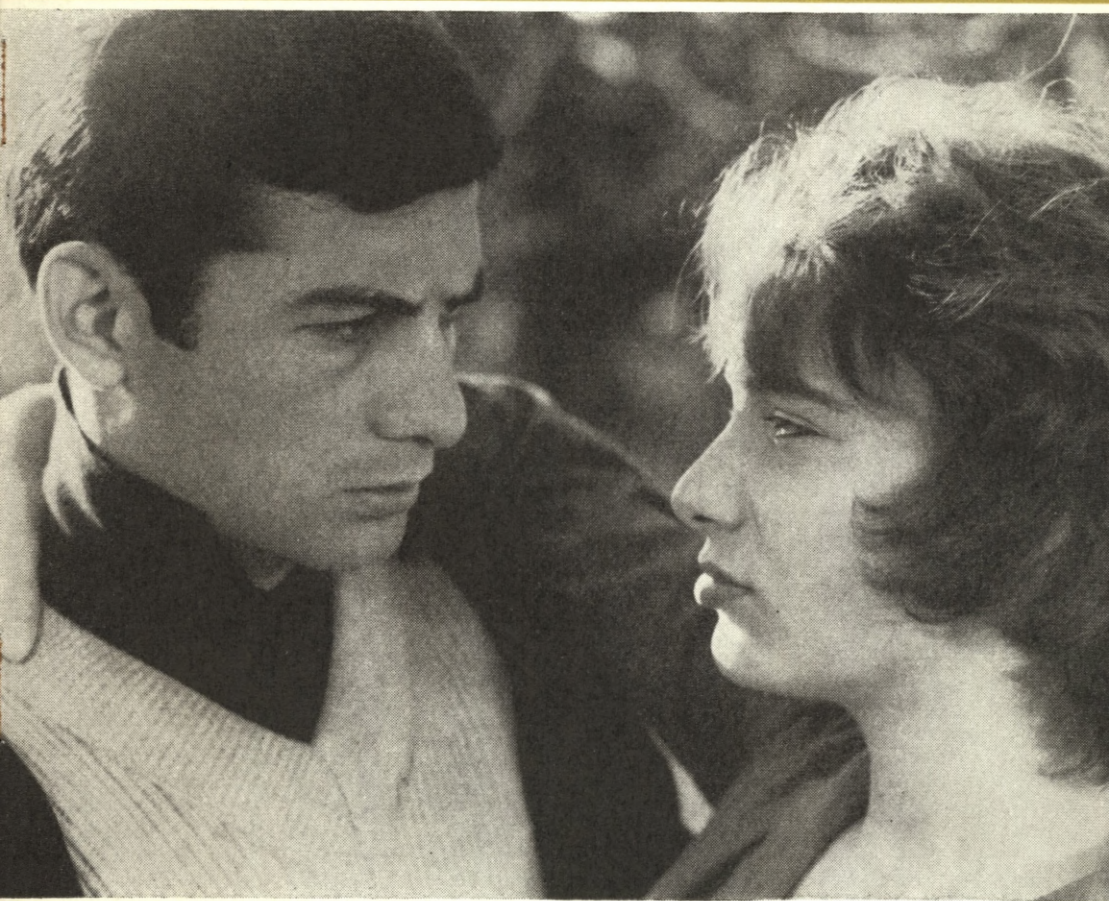


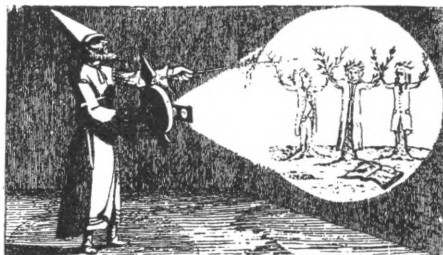
KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



6. ÅRGANG APRIL 1960

49



Forsidebilledet: Jean-Claude Brialy og Bernadette Lafont i Claude Chabrols første spillefilm, „Vennerne“ („Le Beau Serge“).

Film og naivitet	122
Nye billeder	123
Debat	
af Jørgen Poulsen	124
Mine læreår	
af Jørgen Roos	126
Den fjerde enhed (Sjöberg)	
af Werner Pedersen	132
Et tab: Jacques Becker	
af Birger Jørgensen	138
Der er 8 flere Ford-film!	
af George C. Pratt	143
Norsk film i dag	
af Ulf Balle Røym	144
Möte med Ingmar Bergman	148
Kulturhistorie!	
(Neergaard: „Historien om Dansk film“)	
af Bent Graust	150
Groucho & J. H. Marx („Groucho and Me“)	
af Poul Malmkjær	151
Også om film	
(Besekow: „Breve til en teatergal professor“)	
af Wladimir Winde	152
Filmanmeldelser:	
„Le Déjeuner sur l'Herbe“	
af Erik Ulrichsen	152
„Jungfrukällan“	
af Göran O. Eriksson	154
„Kavaleriets Helte“	
af Erik Ulrichsen	155
Kosmorama's blå bog (sluttet)	156
Fra Filmmuseets plakatsamling	159
Laterna magica (sluttet)	159
Filmindex XLVII (Mertz)	160

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K. tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9-16.30 (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

Film og naivitet

Den 16. marts skrev Thorkild Bjørnvig i „BT“:

„Den kunst i dag, der bevidst forsøger at svare til den ligefremme naive kunst engang, er altid sentimental: den kunstner, der skaber den, ved på bunden bedre, han „spiller“ på folk. Det gjorde den gammeldags folkelige naive kunstner ikke, og han vidste aldrig bedre.“

Disse betragtninger er måske så rigtige som generalisationer af denne art nu engang kan blive. Det er da heller ikke meningen her at polemisere ophidset mod standpunktet. Det er især det lille ord „bevidst“, der afholder os fra at fare i flint. Havde Bjørnvig direkte sagt, at der ikke kan skabes ligefrem naiv kunst af værdi i dag, ville vi have vendt os imod ham.

For vi tillader os i dette nummer at rose John Fords „Kavaleriets Helte“, der meget vel kan betegnes som både „ligefrem“ og „naiv“.

Men det er vel tvivlsomt, om Fords film „bevidst forsøger at svare til den ligefremme naive kunst engang“. Ford udtaler sig sjældent og nødigt om sine mål, og når han endelig udtaler sig om sine film, viser han en anti-*highbrow* indstilling: „Don't talk to me about art“. Det skulle ikke undre, om Ford ikke selv er klar over, hvor stor „naiv“ kunst han skaber (her tænker vi først og fremmest på film som „My Darling Clementine“ og „Kavaleriets gule Bånd“). Ford synes et paradoksal og mærkeligt eksempel på, at man inden for kunstarten med det mest omfattende moderne tekniske apparatur kan finde en „naturkunstner“, der ikke er ramt af intellektualiseringen, og som ikke „spiller“ på folk.

Om man kan ikke inden for filmen kan finde andre eksempler – flere end inden for de andre kunstarter? Gene Kelly og Stanley Donen synes os også at have skabt god ligefrem naiv kunst i flere musicals. Der er her tale om en mere bevidst folkelighed end hos Ford, og vi bliver nok alligevel nødt til at sætte et spørgsmålstegn ved Bjørnvigs påstande, skønt han fremsætter dem klogt og uden flodhed. „Kunst er ikke mere sang, i al fald meget sjældent“, siger han. Vi vil gerne have lov at anføre Kelly og Donens „Sømand på Vulkanen“ blandt sjældenhederne. Den er bevidst ligefrem, den er bevidst naiv, men den synes os ikke sentimental spekulation. Filmens sprog er ret nyt, og dette er måske grunden til, at det ligefremme og „naive“ her kan anvendes uden at modtageren bliver irriteret – det nye sprog kan få os til at se friskt på det almindelige og det almene, og dette omfatter vel trods al tidens intellektualisering også det „ligefremme naive“.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetarios

Michael Anderson skal for „M.G.M.“ iscenesætte „All the Fine Young Cannibals“ efter manuskript af Robert Thom. Pandro S. Berman er producer, og rollelisten rummer bl. a. Natalie Wood, Robert Wagner, Susan Kohner og Pearl Bailey.

Ranald MacDougall skal ligeledes for „M.G.M.“ iscenesætte „Go Naked in the World“ efter sit eget manuskript – en bearbejdelse af Tom T. Chamales' roman. Gina Lollobrigida, Anthony Franciosa og Ernest Borgnine har hovedrollerne.

Anthony Mann skal iscenesætte en genindspilning af „Cimarron“, og rollelisten rummer navne som Glenn Ford, Maria Schell, Anne Baxter, Aribur O'Connell, Russ Tamblyn, Mercedes McCambridge og Vic Morrow.

J. Lee Thompson er af „CCC Film“ engageret til at iscenesætte „Der Schatz von Troja“. Manuskriptet er endnu ikke færdigt, men selskabet har sikret sig O. W. Fischer til hovedrollen.

Derefter skal J. Lee Thompson for Irving Allen og Cubby Broccoli iscenesætte en filmatisering af Frans G. Bengtssons roman „Røde Orm“. Optagelserne skal foregå i Jugoslavien, og Curd Jürgens får hovedrollen.

Louis Daquin har som en fransk-østtysk coproduktion iscenesat en filmatisering af Balzacs „La Rabouilleuse“ med Jean-Claude Pascal, Madeleine Robinson og Gerhard Biener i hovedrollerne. Hanns Eisler har skrevet musikken.

Jean-Luc Godard, som fik Jean Vigo-prisen for „A Bout de souffle“, er i gang med „Le petit soldat“ efter eget manuskript. Optagelserne foregår i Schweiz, og bag kameraet står Raoul Coutard.

René Jolivet har ligeledes skrevet manuskriptet til sin næste iscenesættelse, „Les Mordus“, som „Flora-

lies Film“ – „Jad Film“ coproducerer. I hovedrollen debuterer Sacha Distel og endvidere medvirker Danik Patisson og Bernadette Lafont.

Robert Vernay skal efter Frédéric Dard's manuskript iscenesætte „Un dimanche à tuer“ – en fransk-spansk coproduktion. I hovedrollerne medvirker bl. a. Claire Maurier og Paul Guers.

Jean Pierre Mocky skal for „Balzac Films“ iscenesætte „Un couple“ efter et manuskript af Raymond Queneau og Mocky selv. Hovedrollerne er givet til Juliette Maynel, Nadine Basile og Francis Blanche. William Dieterle har planer om for „Ufa“ at filmatisere Carl Zuckmayers „Die Fastnachtsbeichte“, og Kurt Heuser er i gang med drejebogens udarbejdelse.

Konrad Wolf iscenesætter for „Defa“ „Leute mit Flügeln“ efter et manuskript af Karl-Georg Engel og Paul Wiens. Optagelserne foregår i Berlin-Babelsberg og blandt de medvirkende er Erwin Geschonnek, Brigitte Krause og Hilmar Thabe.

Robert Siodmak fortsætter sit arbejde i Tyskland med „Der Schulfreund“, en filmatisering af J. M. Simmels roman. For drejebogens udarbejdelse står R. A. Stemmle og Simmel, og hovedrollerne spilles af Heinz Rühmann, Loni von Friedel og Ernst Schröder. „Devina“ producerer.

Slatan Dudow (Nationalpreisträger) har for „Defa“ iscenesat „Verwirrung der Liebe“ efter eget manuskript. Det er en film om teenagers, forelskelse, karneval og ungdommelige misforståelser. Anne-kathrin Bürger, Angelica Domröse, Willi Schrader og Stefan Lisevski har hovedrollerne, og filmen er fotograferet i farver af Helmut Bergmann.

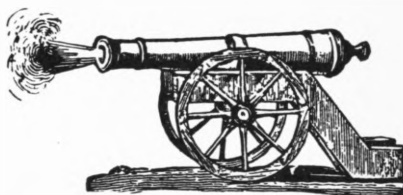
Toshio Sugie har iscenesat „Sengoku Gunto-Den“ (Historien om vagabonderne) efter et manuskript af Sadao Yamanaka og Akira Kurosawa. Filmen skildrer feudaltidens røverbander, der opererede på tværs af de utallige borgerkrige, og i hovedrollerne medvirker Koji Tsuruta, Toshiro Mifune og Misa Uehara.



Den for ikke så længe siden afdøde Gérard Philipe og Maria Felix i Buñuels „La Fièvre monte à El Pao“, der i Danmark bedder „Den udvalgte – skæbner i El Pao“.

DEBAT

Af Jørgen Poulsen



Ingmar Bergmans nye film „Jungfrukällan“, som nogle af de svenske anmeldere var mere begejstret for end Göran O. Eriksson i sin anmeldelse i nærværende „Kosmorama“, vakte omkring premieren megen debat på grund af sine yderst krasse voldsscener – og for premieren gik der rygter om censurvanskeligheder. „Svenska Dagbladet“ bragte den 21. februar en enquête om filmen. Den fyldte omtrent en hel side, og deltagerne gav udtryk for synspunkter, der strakte sig lige fra „Den inger åskådaren äckel och avsky“ til „Den är ren som ett klassiskt drama.“

Kritikerne havde jo udtalt sig, og „Svenska Dagbladet“ spurgte en række andre, der nærmest må henregnes til den noget „flydende“ gruppe: intellektuelle (kun svenskere, så man leder desværre forgæves efter *Mogens Brandt*).

Eksborgmesteren Erik Bendz fandt, at filmen overvejende var ubehagelig, nu og da direkte modbydelig. „Efter min mening burde de uhyggelige voldtægts- og mordscener være strøget af censuren eller i hvert fald være beklippet. Jeg kan ikke finde det nødvendigt fra et kunstnerisk synspunkt at gengive disse grumme og rå hændelser så detaljeret. En mere indirekte eller antydende billedfremstilling burde have kunnet gøre et lige så stærkt indtryk på tilskuerne og havde ikke behovet at modvirke filmens æstetiske opbygning eller dens religiøse budskab“. Bendz regner Bergman for en meget stor kunstner, men jævnfører „Jungfrukällan“ i Bergmans produktion med „En dåres försvars-tal“ i Strindbergs – værker, som kun specielt interesserede burde have adgang til.

Også den medicinske professor Gunnar Björck går stærkt imod filmen, som han kalder artificiel, hård, nuancefattig og unaturlig. „En sådan ophobning af brutalitet og ondskab har ingen hensigt.“ Og professoren spørger: „Hvor-

fra kommer dette behov for og denne dragning mod det onde hos „Jungfrukällan“s skaber?“

Men forfatterinden Irja Browallius har åbent oplevet *katharsis* ved synet af filmen. „Handlingen giver udtryk for en dyb fortvivelse over ondskenen og bliver derfor almen-gyldig og tidløs“. Hun taler om, at sinde bliver renset af denne fascinerende stringente, kunstnerisk velafbalancerede, frenetiske og lyriske film.

Rektor Hans Cnattingius (sic!) fandt hverken filmen opbyggelig eller rystende, men pinlig, og siger indirekte, at censuren burde have grebet ind.

Igen forsvarer en forfatterinde filmen. Ann Mari Falk vender sig kraftigt mod dem, der råber på politi og censur, og som anklager Sveriges største filmskaber for at være en ungdommens forfører.

Hovrättsråd Per-Erik Furst finder, at man ikke følte noget videre for dramaets personer, at man ikke blev grebet af det. „Effekterne var for stærke“.

Heller ikke universitetslektoren Tord Hall synes af den letrørte type: „Slutningen gav mig ikke det store dramas befriende slutakkord. Jeg sad i stedet og tænkte på dimensionerne af det vandrør, der må være blevet gravet ned i jorden for at det tekniske biomirakel Jomfrukilden har kunnet arrangeres.“ Som filmens anmelder her i bladet anfører Hall, at dialogen nogle steder bryder stilen.

Blandt de øvrige deltagere er litteraturkritikeren Björn Julén, der roser filmen meget og fremhæver dens stramhed og enkelhed. Filmene ejer „rituel højhed“, endog i de hårdt realistiske scener.

Politimester Nils Luning synes, at voldsscenerne er skildret sensationalistisk, medens stiftsadjunkt Carl-Ake Söderberg finder hver meter

af filmen kunstnerisk nødvendig. Voldtægts-scenen har på ham gjort et helt andet indtryk end de kolde, meningsløse voldsscener fra visse westerns.

En tredie forfatterinde, *Gunnel Vallquist*, finder voldtægtsscenen unødvendig for det æstetiske helhedsindtryk og siger, at den måske kan indgyde unge piger seksualskræk. „Når forbrydelser fremstilles på film, bør det ske med større diskretion eller bedre psykologisk begrundelse. De følelser, som ellers fremkaldes, er livsfarlige – både for individ og kollektiv“.

★

Efter denne enquête, med så vidt forskellige udtalelser og med de begejstrede svenske premiereanmeldelser i tanken, var det med spænding og forventning, man gik ind og så „Jungfrukällan“ i Stockholm. Hvem havde ret?

Man mærkede straks, at „Jungfrukällan“ ikke er så helstøbt og afrundet en film som andre af Ingmar Bergmans instruktioner, særlig virker de voldsomme partier ude af balance med filmens rolige dele.

Et spørgsmål der melder sig hos en er: Hvor realistiske kan voldssekvenser egentlig gøres og dog forblive inden for filmens helhed? Der er to meget voldsomme afsnit i „Jungfrukällan“, dels selve røvernes voldtægt mod og drab af den unge pige, og dels pigens far, hr. Töres drab af

røverne. Denne sidste sekvens er meget realistisk og detaljeret drejet, og dens tempo er meget langsomt, især hvor man ser, hvordan hr. Töre støder sin kniv i en af røverne. Dette vises vel i filmen, for at man skal få indtryk af alvoren og det uafvendelige i hr. Töres hævnakt. Men ved sin realistiske gru sætter sekvensen sin kunstneriske styrke til og virker som en pinlig beskrivelse mere end en forståelig handling dikteret af vrede, sorg og selvbefredelse. Man rystes, men man føler ikke hr. Töres handling som et naturligt led i filmens fortælling.

Nogle deltagere i enquêten foreslår, at censuren skulle have grebet ind over for voldssekvenserne. Dette vender man sig imod, når det drejer sig om et værk som „Jungfrukällan“; der er en mening med dem, det er blot ikke lykkes kunstneren at få de valgte virkemidler til at indgå i helheden, de er blevet ydre effekter, der ikke går op i filmens poetiske og stemningsfyldte fortælling. Andre instruktører har brugt voldshandlinger i deres film og har herved åbnet nye perspektiver i handlingen, givet psykologiske forklaringer ad denne vej.

Bergman er en meget stor filmkunstner, der med sine billeder åbner nye verdener for os, og han har skabt film, som vi vil glædes over og føle os loftet af hver gang vi ser dem. „Jungfrukällan“ hører ikke til de største Bergman-film.



Birgitta Valberg og Max von Sydow i „Jungfrukällan“.

Mine læreår

1928



Jørgen Roos har i nogle år truet med at skabe en film om sine prænatale erindringer. Her holder han sig dog til de postnatale. Vi henviser i øvrigt til vore index over Roos' film.

Som en slags fortsættelse af den diskussion om dansk film, der har været ført i „Kosmorama“'s spalter, har bladet bedt mig fortælle lidt om min vej til filmen.

Allerede som ganske lille – endog før jeg var fyldt 6 år – kom jeg hyppigt ind til stumfilmene. Når mine søskende skulle være alene om aftenen, tog de mig ofte med i biografen. Ofte sov jeg vel til forestillingerne, men der var også nogle filmscener, der gjorde et fantastisk indtryk på mig, og i mange år vidste jeg ikke, om noget jeg kom til at tænke på stammede fra en drøm eller en oplevelse i biografen – jeg vidste kun, at jeg *havde* været i et eller andet mærkeligt milieu. Senere, da jeg igen fik lejlighed til at se gamle film, fik jeg placeret nogle af mine oplevelser, og det var ganske mærkeligt. Det drejede sig bl. a. om nogle scener fra „Hr. Arnes Penge“ og „Fra Piazza del Popolo“ – i den sidstnævnte film genkendte jeg nogle scener med en mand, der ligger i en stenkiste og bliver madet med et sugerør gennem et hul, for at han ikke skal omkomme. Jeg må have set den scene, da jeg var 3–4 år.

De første tonefilm blev en stor oplevelse for mig; jeg var omkring 8 år, da jeg så dem. Vi boede dengang i Græsted, hvor den lille lokale biograf ret hurtigt fik indført tonefilm. Det var nogle amatører, der havde præsteret anlægget, og man tog det som en morsomhed, fordi tempoet sjældent var rigtigt. Pludselig skiftedes der hastighed, pludselig standsede man helt.

Jeg gik kolossalt meget i biografen. På forskellige måder tjente jeg penge for at komme ind til filmene, f. eks. ved at sælge mine duer eller ved med en finger at spille „Titte til hinanden“ på klaveret for mine søskendes gæster. Så fik jeg 35 øre til billetten.

Jeg kan ikke huske nøjagtigt, hvornår jeg begyndte at se mere kritisk på filmene. Jeg var vildt optaget af flere af de bedre dramatiske film og af Fyrtaarnet og Bivognen, men ofte lige så vildt optaget af absolut dårlige film. Jeg kan huske, at jeg var helt besat af Sandbergs „David Copperfield“.

★



Karl Roos



Theodor Christensen.

Allerede før 1936, da min bror *Karls* og *Theodor Christensens* „Film“ udkom, var jeg livligt optaget af kunstdebatten i mit milieu. Jeg sugede til mig. Jeg studerede bøgerne fra Mondes Forlag, og jeg erindrer, at jeg associerede billedanvendelsen i en af dem, „Jørgens Jul“ fra 1932, med film. Jeg fulgte især med i den venstreorienterede debat, som den f. eks. blev ført i tidsskriftet „Kulturkampen“. *Kjeld Abells* „Melodien der blev væk“ (1935) gjorde et fabelagtigt indtryk på mig – jeg sparede sammen og solgte aviser og duer for at se den mange gange, jeg tror, jeg så den 8 eller 10 gange. Jeg var da 12.

Men naturligvis havde det ikke mindst betydning for mig, at Karl og Theodor nu begyndte at skrive „Film“. De skrev den i løbet af et års tid, de begyndte vist i sommeren 1935, og bogen udkom til jul 1936. Jeg var til stede under en stor del af arbejdet – sad bare i en stol og lyttede. Jeg forstod, at de forsøgte at videreføre de filmteoretiske betragtninger, der var blevet fremsat af *Béla Balázs* i hans to bøger „Der sichtbare Mensch“ og „Der Geist des Films“. Det foregik i et fremragende samarbejde mellem dem. De trængte hele tiden hinanden længere og længere ud ad intellektets veje, de ville gerne langt ud – for at nå til helt præcise definitioner. For mig var deres arbejde overordentlig inspirerende, ikke mindst fordi de så alvorligt betragtede filmen som en kunstart.

Karl og Theodor anvendte mig som en slags vagthund, når de skrev om aftenen eller om natten. De blev helt fordybede i deres diskussioner, skiftedes til at skrive og afløste hin-

anden ved maskinen som et rutineret artistpar. Det var mit job at sige til, når en af dem blev så uforståelig og brugte så mange fremmedord, at den anden i stedet for at følge ordentlig med begyndte at pjanke.

Den filmbegejstring, som jeg modtog fra de to, har holdt sig lige siden. Jeg forstod ikke alt, hvad de sagde, men Karl forklarede mig så meget som muligt. Julen 1936 fik jeg bogen fra min bror med dedikationen: „Til Jørgen i det håb, at megen biografgang avler høj filmkultur, fra Karl“.

Det var vel i disse år – da jeg var 12–13 år – at jeg fast besluttede mig til at blive filmmand. Jeg var 100 % sikker på, at jeg ville beskæftige mig med film under en eller anden form, hvilken havde jeg måske ikke gjort mig helt klart. Jeg tænkte nok først og fremmest på at blive filmfotograf.

Jeg læste også meget andet end „Film“ i 1936–37, men ikke de centrale udenlandske filmteoretiske værker. Balázs kunne jeg ikke læse, skønt jeg forsøgte ihærdigt. Men jeg havde fornøjelse af en bog, jeg fik af Karl, *Kurt Mühsams* „Film und Kino. Studien und Berufsführer“ fra 1927. En meget teknisk bog, som f. eks. har et stort afsnit om filmstatister; det er delt op i 20 forskellige paragraffer! I min iver lærte jeg det meste af det udenad. Og i ledige stunder tegnede jeg filmstrimler med huller, lydband etc. Jeg regnede ud, hvor store billeder skulle være i mm – og meget andet.

★

I 1938 tog jeg præliminæreksamen, og jeg skulle ud i det praktiske. Nogle år tidligere havde fotografen Fut-Jensen (*Eskild Jensen*) – da Karl havde spurgt ham, hvad han skulle stille op med sin håbløse bror, der absolut ville til filmen – givet Karl det råd at skaffe mig et box-kamera, bare et af de mest enkle til en 10–12 kr. Med et sådant havde jeg i nogle år taget i hundredevis af billeder, ikke blot af kammerater og bekendte, men også af miljøer. Også efter at jeg var kommet til København i 1938 fortsatte jeg med at fotografere, bl. a. sydhavnsmotiver. Rent privat, der var ikke tale om forretning.

Det var ikke min hensigt at blive „almindelig fotograf“, jeg ville som sagt have med film at gøre. Men den eneste startmulighed var at blive uddannet som fotograf, og jeg kom i



1940

lære hos *Johannes Braae* i Vimmelskaftet. Her var jeg i 7 måneder. Jeg bistod ved de almindelige atelieroptagelser, og jeg lavede portrætter, som bagefter blev farvelagt af fotografen personligt. Det var hæsligt.

Jeg lærte lidt af arbejdet, bl. a. vigtigheden af at komme i kontakt med folk. Mit ansigt var fuldt af bumser, jeg var genert, og da jeg første gang skulle forsøge at få et barn til at smile, knækkede min stemme over, men det var effektivt. Jeg lærte også at retouchere.

Jeg gik fra fotografen, fordi vi blev uenige om lønnen. Og så fik jeg chancen på „Minerva“, som lige havde slået sit navn fast. Det var foreløbig blot meningen, at jeg skulle hjælpe lidt til.

★

Theodor og Karl havde netop fuldført „Et Hjørne af Sjælland“ (1938). Jeg havde været med til nogle af optagelserne i Holbæk og

ude sammen med *Helm* og *Boisen*, der fotograferede filmen.

Oppe på „Minerva“ troede de, at jeg vidste alt om, hvordan man behandler et filmkamera. Den første dag blev jeg sendt ud for at filme Theodors afrejse til London – efter at have skabt Iran-filmene fik han af „Minerva“ en studierejse til England, for at hans største ønske omsider skulle gå i opfyldelse: At møde dokumentarfilmens „gamle drenge“, *Grierson*, *Rotha*, *Watt*, *Wright*, *Cavalcanti*. Om hans afrejse lavede jeg så en lille film, der til min store forbløffelse blev ganske god.

Så vidt jeg husker blev min næste opgave at være med til at fotograferer to film for Hæren sammen med *Boisen* og *Lerche*. Den ene hed „Forsvaret“, den anden „Angrebet“, og de blev optaget på kornetskolen i Helsingør. De var mest tekniske, men viste også moderne krigsførelse realistisk – det var i 1939.

Jeg fik ingen egentlig undervisning i film-fotografering, men flere små fiduser, især af Boisen. Det var 16 mm-film, vi optog – „Minerva“ havde fremelsket dette format, der var velegnet til bl. a. skoler og foreninger. Lerche indførte formatet i 1932, eller var det 34? Først flere år senere begyndte man med 35 mm. For resten kan enhver lære at betjene et film-kamera på et kvarters tid.

Hvis man spørger mig, i hvor høj grad jeg på dette tidspunkt drog nytte af min film-teoretiske viden, må jeg nok svare, at først i det øjeblik den teoretisk-æstetiske baggrund bliver helt assimileret, naturlig og instinktiv kan man finde frem til en *stil*. Det meget vil-lede bliver unaturligt; hvis man har prøvet det nogle gange, kan man let se, hvor uheldigt det virker – og skære det væk. Jeg gjorde mig ofte umage for at fortælle med billedet alene. F. eks. da jeg filmede Theodors afrejse. Toget kørte af sted med ham, han vinkede – og jeg kan huske, at jeg derefter tiltede med kame-raet ned til de nu afdækkede skinner, på hvilke der tilfældigvis faldt nogle solstråler. Det var instinktivt og blev derfor meget smukt.

Jeg fotograferede film fra 1939–42 – mange film. Alle mulige forskellige slags, f. eks. in-dustrifilm, operationsfilm og lynreportager. Dem var vi dengang specialister i på „Mi-nerva“. Vi tog ud til fødselsdags- og jubi-læumsfester og andre begivenheder, filmede dem – og fik filmen fremkaldt ekspres, således at den var færdig samme aften. Det lyder må-ske ikke spændende, men jeg lærte overorden-tlig meget af lynreportagerne. Jeg prøvede en række virkninger og kunne studere resultatet med det samme. Jeg filmede eksempelvis en jubilæumsfest i Håndværkerforeningen, under hvilken jeg med indstillingerne, altså med ka-meraet selv, forsøgte at karikere personerne ved at gøre smørrebrødet til det centrale i op-tagelserne.

Min egentlige instruktørdebut var „Flugten“ (1942), som jeg iscenesatte sammen med *Albert Mertz*. Før den fotograferede jeg en hel del af Theodors film, deriblandt „7 millioner hestekræfter“ (for „B & W“), „Gas under jor-den“ og „Skoven“. Samarbejdet med Theodor betød meget for mig.

★



Øverst og nederst: Jørgen Roos og Albert Mertz under optagelserne af „Historien om en mand“.





Robert Jacobsen i „Flugten“ af Roos og Mertz (se bagsideindexet).



Fra Jørgen Roos' nyeste film, "A City called Copenhagen" (1960).

Jeg tror ikke, man hurtigt kan blive filminstruktør. Det er svært for mig at sige, hvordan den unge entusiast i dag bør begynde, og det tilkommer måske ikke mig at generalisere, da jeg vel i nogen grad har været privilegeret ved at være opvokset i et filmmilieu. Men selv efter uddannelsen som filmfotograf kom jeg ind i en lang Sturm und Drang-periode, i hvilken det var vanskeligt for mig at finde fremad.

Vejen frem i filmens besynderlige verden er umulig at anvise. Ikke engang filmskoler giver nogen patenløsning. Selvfølgelig er det vigtigt at beherske de tekniske færdigheder,

men i hvilken ende man først får fat, kan sådan set være ligegyldigt. Det egentlige i filmkunsten – det hemmelige – er uhåndgribeligt og unddrager sig alle regler. Filmhistorisk indsigt og teoretisk viden er godt at have med på vejen. Men eet er fornødent: respekten for materialet – ærbødighed for kunstarten.

Man skal kun lave film, hvis man absolut ikke kan lade være. En praktisk prøve kan dog anvises: Luk en filmdåse op og lad duften af film strømme ud. Blir man sanseløst beruset af denne duft, er man allerede halvt fortabt – resten går næsten af sig selv...



Werner Pedersen

DEN FJERDE ENHED

Ide og form i Alf Sjöbergs film

Svensk film er i de senere år i udlændingenes bevidsthed næsten blevet identisk med Ingmar Bergman, og man har været alt for tilbøjelig til at glemme Alf Sjöberg, der nu efter en pause vender tilbage til filmen med en iscenesættelse af Mobergs „Domaren“.



Sjöberg.

Det hører til en ansvarlig kritiks forpligtelser ikke blot at bedømme færdige resultater, men også og ikke mindst at sætte resultaterne i relation til den målsætning, der har været drivkraften bag dem. Dette er i virkeligheden forudsætningen for al ræsonnerende kritik – at kritikeren ikke indskrænker sig til at afgrænse og bestemme de absolutte kvaliteter, men også tager de relative i betragtning. Det turde også være en mere ærefuld og konstruktiv indsats af en kritiker at bakke op bag den ærgerrige fiasko end bag den nemme, konventionelle succes. Det er bl. a. derfor det var så spændende i 40'erne at gå ind for den unge og meget ufærdige Ingmar Bergmans ufærdige, men meget villende og lovende værker. Og det er også derfor Bergmans ældre kollega, Alf Sjöberg i dag er et af de moderne filmnavne, det er mest æggende at beskæftige sig med.

Enhver præsentation af Alf Sjöberg som filmmand kan passende indledes med en nøgtern konstatering af et i og for sig beklageligt faktum, nemlig at han næppe har lavet een film som kan kaldes kunstnerisk helt vellykket. Om årsagerne hertil skal der ikke skrives her – de er ikke emnet for denne fremstilling. Men trods åbenlyse mangler og svagheder er det vanskeligt at finde film som føles mere vedkommende for en moderne filmtilskuer end netop de bedste af Sjöbergs. Forklaringen herpå er enkel nok: Uden at skele til risikoen ved det har Alf Sjöberg i hovedparten af sin produktion, der kun tæller 15 titler fordelt over små 30 år, povet at sætte sig de højeste kunst-

neriske og menneskelige mål og samtidig evnet at forfølge disse mål med en sådan artistisk energi og viljestyrke, at man ikke har kunnet nægte ham sin kritiske og kunstneriske medleven og stillingtagen. Dette vovemod har, som man kunne vente, flere gange inviteret skeptikere til at tale om Sjöbergs *hybris*, måske for at kaste et lys af retfærdig *nemesis* over deres egen negative holdning til hans film. Men Sjöberg har ikke ladet sig anfægte heraf. Han har fortsat sin ambitiøse og højst personlige linje til sine seneste film.

Nu gør store ambitioner det selvfølgelig ikke alene – de virker kun som blind dumdristighed, hvis de ikke retfærdiggøres af en tilsvarende artistisk vilje og evne. Men det er netop på dette afgørende punkt at Sjöberg har holdt mål ofte nok. Ikke at han altid har haft held til at realisere sine store intentioner efter deres ånd og bogstav. Tværtimod har vi jo allerede påpeget, at det er tvivlsomt om han nogensinde har nået helt hvad han ville. Men han har i sine bedste film villet og kunnet så meget, at de har været ladet med udfordring og oplevelse for den, der har haft blikket åbent for hvad man kunne kalde jakobskampen i dem, instruktørens slagsmål med sit gigantiske stof for at finde den adækvate kunstneriske form for det og dermed vinde dets velsignelse.

For ret at fatte rækkevidden af denne inciterende spirituelle *fight* er det nødvendigt at holde sig eet fundamentalt fællestræk i Alf Sjöbergs film for øje: de repræsenterer en næ-

sten fanatisk bestræbelse på at skabe fuldstændig kongruens mellem idé og form, ikke blot sådan at forstå, at instruktøren i banal forstand har stræbt efter at få spillets ydre ramme og milieu til at „passe til“ dets indhold og personer – det har han naturligvis også, men det er for ham kun udenværker, selvfølgeligheder. Nej, det er noget mere essentielt og fundamentalt Sjöberg er ude på, nemlig at få selve den filmiske form til at udtrykke, blive eet med den idé, den anskuelse af livet og menneskene, som filmen vil formidle. Det er denne svære opgave Sjöberg har stillet sig i sine film. Selve formuleringen røber et intellekt, der mere er anlagt for det analytiske og konstruktive end for det intuitive og improviserende. I dette anlæg, kombineret med en sensitiv fornemmelse for det dramatiske og psykologiske ekspressive og spændte (nogle vil sige overspændte) ligger nøglen til forståelsen af Sjöbergs særligt som filmkunstner. Det er i dette stykke han er en ener. Det vil derfor her være naturligt at for-

søge at efterspore, hvordan just dette anlæg har manifesteret sig, idémæssigt og formelt, i hans film.

★

I 1951, efter Grand Prix-præmieringen i Cannes af „Frøken Julie“, blev Sjöberg interviewet til et københavnsk blad. Samtalen, der nærmest formede sig som en filosofisk monolog, indledtes af Sjöberg med denne bekendelse: „Al min filmvirksomhed er gået ud på at skildre individets frihedskamp“. „Proklamationen“ er typisk for denne taktsomme svensker. Han har i hele sit virke som kunstner vist sig så ivrig efter at søge bag om tingene, til deres skjulte sociale, psykologiske og metafysiske sammenhæng, at det må falde ham naturligt også at generalisere så overbevisende og bevidst om sin egen kunstneriske indsats. Men et blik på de vigtigste Sjöberg-film viser, at der i høj grad er mening i denne selvkaraktarik. Naturligvis er der store motiviske forskelle at iagttage fra værk til værk – man

Mimi Pollak og Eva Dahlbeck i „Bara en mor“.





Anita Björk
og Ulf Palme
som Julie
og Jean i
Sjöbergs
„Fröken
Julie“.

tænke blot på „Himlaspelet“s eller „Barabbas“ legende verden som den ene yderlighed overfor den helt realistiske skoleverden i „Hets“ og „Sista paret ut“ som den anden. Men alligevel går det meget vel at finde en slags fællesnævner for Sjöberg-filmenes idéindhold, et grundtema, som varieres og moduleres og harmoniseres på nye måder for hver ny gennemspilning.

Den af Sjöbergs tidligere film, hvor grundmotivet kommer klarest frem, er nok den kaotiske mystificerende „Hem från Babylon“ fra 1941 efter Sigfrid Siwertz' roman. I dette overfyldte raritetskabinet af alle mulige sammenblandede stilformer med ekspressionismen som grundakkord beretter Sjöberg en symbolsk historie om en svensk ingeniør Linus Treffenberg, som i en ukontrollabel katastrofesituation i det fjerne østen bytter papirer og dermed identitet med en døende forbrøderisk eventyrer John Bidecap. Linus genfinder først sit jeg, da han tør vende hjem fra Babylon til sit udgangspunkt, den svenske lilleby Mariefred. Filmens – og Sjöbergs – hovedmotiv er dermed anslået så håndgribeligt som tænkes kan: Mennesket (med stort M) der må slås med sig selv og omverdenen for at bevare, i dette tilfælde genvinde, sin åndelige identitet, sin integritet som menneske. Set i lys af Sveriges stilling i den daværende krigssituation kan „Hem från Babylon“ utvivlsomt fortolkes som et forsvar

for den svenske neutralisme. Men set i lys af de senere og kunstnerisk langt vægtigere Sjöberg-film har Linus Treffenbergs dilemma og dets løsning et videre og mere alment perspektiv. Det betegner nemlig en særlig kontant formulering af det, der for Alf Sjöberg er selve den moderne tids problem fremfor noget: truslen mod individets egeneksistens, den deraf følgende nødvendighed af at slås for denne egeneksistens og af at erkende isolationen, ensomheden som et uomgængeligt menneskeligt vilkår.

Alle Sjöbergs hovedpersoner er i virkeligheden engageret i denne åndelige kamp på liv og død, med forskelligt udgangspunkt og på ulige ydre og indre vilkår. Det gælder på social og psykologisk baggrund Rya i „Bara en mor“, Jan-Erik i „Hets“, Nisse i „Vildfåglar“ og Bo i „Sista paret ut“, det gælder på social-biologisk baggrund Jean og Julie i „Fröken Julie“, på religiøs baggrund Mats i „Himlaspelet“ og – ikke mindst – Barabbas, hvor problemet er anskuet i et religiøst perspektiv på kulturfilosofisk baggrund. „Barabbas“ er særlig interessant i denne forbindelse, fordi Sjöberg her så at sige har rendyrket sin *idée fixe* (hvorfor filmen da sikkert også er hans mest personlige, dens mulige svagheder ufortalt). I den bibelske legendes forklædning er Barabbas det moderne civilisationsmenneske, der søger sandheden og renheden uden

at besidde brugbare normer at måle med, der søger troen uden eet sekund at tro, uden at eje troens evne. At postulatet i selve filmen mangler den endeligt overbevisende kraft er så en anden sag – det skyldes som det vil huskes først og fremmest, at det plæderes i en monumental symbolisme, der er så gennemført og stram i sin stilisering, at den har kvalt den spontaneitet, der kunne have pustet liv og dermed beviskraft i den enkelte situation. Som næsten alt andet i denne film *repræsenterer* Barabbas uden *at være* (og demonstrerer der ved den svagheit, som oftest har forhindret Sjöberg i at realisere det mesterværk, han stadig har lagt op til).

Til belysning af Alf Sjöbergs meget bevidste og aktive forhold til idéindholdet i sine film er det også af interesse at standse lidt op ved „Bara en mor“. Filmen er jo optaget efter Sjöbergs eget manuskript på grundlag af *Ivar Lo-Johansons* brede sociale epos om statarkvinden Rya-Ryas bitre skæbne. Allerede selve tanken om at filmatisere den omfangsrige roman måtte forudsætte en stramning af handlingsforløbet og en præcisering af karaktererne, som i sig selv måtte indebære en omfortolkning af romanen. Alligevel er Sjöberg i dette stykke gået videre end det havde været nødvendigt, eftersom bogens sociale sigte selvsagt godt kunne have været bevaret i en dramatisk omskrivning og forenkling. Men netop det *sociale* perspektiv i hovedpersonen Rya har været utilstrækkeligt for instruktøren. Det er med i filmen som en påvisning af elendige ydre vilkårs nedbrydende og forøgende indflydelse på en menneskegruppe. Men temaet er af Sjöberg fuldt bevidst gjort til bærer af en helt anden mening end den snævert samfundssigtende. Han har selv redegjort koncist for forholdet i nogle interessante kommentarer til filmen: „Filmen berättar om en kvinna som isolerats i en liten värld utan möjlighet att komma till klarhet och som trevar efter sig själv (alltså som i varje tragedi, efter sin egen identitet), och hennes desperata försök att bryta sig ur isoleringen. Det är en film om ensamhet alltså – och intet motiv är vel i högre grad samtidsens än detta: vår totala, individuella hjälplöshet. Rya-Rya har i sin tidiga ungdom fått stammens ovilja mot sig – famlande söker hon sig fram efter två vägar – modersinstinkts och älskarinnans. I själva verket tjänar hon

samme hemliga mål: *ungarna*, och kanske detta omedvetna maskspel är det mest gripande i hennes berättelse. En man, som tillfälligtvis passerar hennes väg, förmår förena de bågge disparate strömningarna i henne till *en*: hon upplever sig själv både som moder och kvinna, känner sig ens med sin identitet. Det sker i en scen som på samma gång orsakar katastrofen: de måste skiljas och hon vaknar till verkligheten – ser sin situation och ger sitt liv, den fattiga rest som är kvar till offer för barnen. Så slutar sig kurvan – den träsiga, famlande – och med sin död ger hun krukans dess sista kontur – sätter den sista skärvan på plats – i all sin trasighet är ett liv, en form fullbordad.“ Det er meget illustrerende til motivenheden i alle Alf Sjöbergs film, at det almene i disse linjer, der jo ikke rummer eet ord om Ryas sociale implikationer, ligeså godt kunne være skrevet om en hvilkensomhelst af hans films hovedfigurer.



Sjöberg er naturligvis fuldt ud på det rene med, at når det ensomme menneske således gøres til centrum og hovedtema, når just den metafysiske isolation, sjælens ubodelige ensomhed, er den oplevelse filmene skal viderebefordre, så rækker det ikke at lade de dramatiske konflikter udspille sig alene på det reale dokumentariske plan. Det er jo et verdensbillede, ikke et hjørne af virkeligheden, der skal aftegnes, det er en Rya-Ryas, en frk. Julies, en Barabbas' *totaloplevelse* af livet Sjöberg søger at indfange, ikke tilfældige episoder i deres levnedsløb. Men netop totaliteten i oplevelsen forudsætter at flere linjer i den forfølges samtidig, på samme måde som øjet orienterer sig i det rumlige, det flerdimensionale i et plastisk kunstværk. Sjöberg ræsonnerer over problemet i den allerede citerede „Bara en mor“-artikel. Den indledes med et mistillidsvotum til den dokumentariske realisme (udstedt midt i neo-realismens blomstringstid): „Film blir inte verklighet förrän den översatts, sönderbrutits, *tolkats* – och fragmenten, sekvenserna ... fogats till nya sammanhang“. Herefter hedder det: „Vad söker då en film som den om Rya-Rya, med sitt stoff ur den dokumentariska verkligheten, d. v. s. ur den vardagliga realiteten? Kort sagt: efter ett plastiskt sammanhang. ... Det jag söker är *förbindelselinjerna*, grupperingar, ansats till ett mönster bakom och

igenom de enskilda episoderna. Det är denna tysta, osynliga underström som är det verkliga dramat, som är den kontur, den kropp, det bygge, vilket är filmen. (Kanske är konsten ingenting annat än ett korrektiv av det kaotiska i existensen, ett försök att inge mig mod att leva, utårda genom att försöka se sammanhang, där inga visar sig i verkligheten!)“

Det var också muligheten för denne betraktningssmåde, der fik Sjöberg til at filme Strindbergs naturalistiske skuespil om adelsfrøkenen og kammertjeneren: „... i Frøken Julie fann jag just et motiv som passade den form av film jag sökte mig fram till. Här fanns just mötet mellan två människor, som leder till en fatal situation, men där allt över- och underordnat i deras förhållande ligger som ett förborgat mönster i det förflutna, sammanvävt med deras drömmar om framtiden. Här var filmen att på en gång – genom omsorgsfull utmejslande av de individuella egenheterna – samla alla trådarna till en holistisk vision.“

I denne kommentar til Strindberg-filmen (fra artiklen „Spel i tidens plan“, Biografbladet slutnummer 1952) rører Sjöberg ved de konsekvenser for den filmiske form, som indbefattes i dette „holistiske“ synspunkt. Det er en „plasticitet i tid“ han er på sporet efter, og denne „tidens rumlighed“ finder han at filmen er særlig egnet til at udtrykke, fordi den i kraft af bevægelsen kan kombinere et flydende tidsforløb med en altomspændende samtidighed. Det *simultane* bliver dermed et nøglebegreb i det Sjöbergske formsprog. Det manifesterer sig allerede i hans forkærlighed for det gennemkomponerede enkeltbillede med spil i flere planer på een gang, det stilelement som oftest (og med megen ret) har skaffet Sjöberg en beskyldning for at overarrangere sine film på halsen. Men det er først fra „Bara en mor“ at samtidigheden som afspejling af menneskenes livsmønstre bliver et element i selve filmens dynamiske forløb. I „Bara en mor“ indrammer perspektivforkortelsen et helt langt menneskeliv. Rent dramaturgisk er dette gennemført ved at hver enkeltepisode er således gennemarbejdet og disponeret, at den ene udløser den anden, *trods* en større eller mindre afstand i realtid. Man er altså her så langt som tænkeligt fra den illusionsskabende virkelighedsreportage. Til belysning af sit mål og sin metode har Sjöberg selv givet en interessant analyse af en

enkeltsekvens i „Bara en mor“, den hvor Rya først forlades af sin forlovede efter at være blevet udstødt af „stammen“ og siden i sin fortvivelse opsøger ham på ballet i loen. Det det kom an på i dette afsnit var at skildre hovedpersonens indre lammelse efter det psykiske chok, som den forulykkede forlovelse har beredt hende. Det kunne have været nærliggende at redegøre for begivenhedsforløbet ved på naturalistisk vis at følge faserne i dets udvikling i tid og rum. Men Sjöberg har ud fra sekvensens inderste formål valgt en anden fremgangsmåde: han beholder Rya i spillets centrum, mens *omgivelserne* tones bort og tones op som en refleks af hendes måde at opleve situationen på. Scenen begynder i Ryas hjem, hvor den kulminerer med et stort nærbillede af hende i spejlet. Fra spejlet køres der så tilbage til halvtotale samtidig med at der tones op for omgivelserne, som nu er loen med de dansende hvor hun herefter føres omkring uden at finde den kontakt hun søger. På denne måde giver Sjöberg omslaget til hendes holdning til hele livet sidenhen: aldrig synes hun at nå igennem til menneskene og tilværelsen, som skygger glider de forbi hende, hun er og forbliver en fremmed i livet.

I en sekvens som den her beskrevne dækker samtidigheden over et tidsforløb af temmelig kort varighed. I „Frøken Julie“ og „Barabbas“ er simultantiteten gennemført endnu mere suverænt over større spænd af år. Det sker gennem en original anvendelse af et velkendt teknisk kneb, *tilbageblikket*. Selve knebet er jo så langt fra Sjöbergs opdagelse, men måden han bruger det på er ny. Et „almindeligt“ flashback kan finde sin plads og begrundelse i den filmiske sammenhæng f.eks. efter følgende skema: Mens en person her og nu taler om fortiden, smelter nutiden via en overtoning over i datid som så overtager scenen i en slags imaginær præsens, indtil vi på lignende vis bringes tilbage til den „rigtige“ nutid. Selve den mekaniske funktion her indebærer altså en understregning af, at filmen flytter sig mellem to tidspunkter der eksisterer hver for sig og i forlængelse af hinanden. Ikke sådan hos Sjöberg. Her springes der også fra nutid til fortid og tilbage igen – men uden det „undskyldende“ mellemlid der placerer fortiden, tilbageblikket, i det allerede sketes sfære af fjern uvirkelighed. Her er ingen historisk

präsens. Pointen hos Sjöberg er, at mennesket er fortid og nutid på een gang, at der principielt ikke er nogen forskel mellem nu og da, og at filmen derfor heller ikke har brug for noget skilletegn til at markere forskelle i tid. Deraf „overtonerne“ i „Frøken Julie“ og „Barabbas“, som ingen overtoner er i teknisk forstand. Ved at lade fortiden være til stede i nutiden, uden formidlende overgang, har Sjöberg forædlet det tekniske kneb til en dramaturgisk og filosofisk nødvendighed.



At „spillet i tidens plan“ *fungerer* i dramatisk forstand er både „Bara en mot“, „Frøken Julie“ og „Barabbas“ overbevisende eksempler på. (De indvendinger som navnlig den sidste film indbyder til går på helt andre detaljer, som der ikke er grund til at komme ind på her). Men at samtidighedsiden for Sjöberg selv har et perspektiv langt ud over det dramaturgiske bør medtages som et vigtigt træk i dobbeltbilledet af ham som filminstruktør og kunstfilosofisk systematiker. Tillad til illustration endnu et langt citat fra artiklen om spillet i tidens plan: „... Att övervinna tiden har känts som den faustiska människans allt uppslukande begär ... Utgår vi ifrån att konsten är ett kompensationsfenomen inför de orättvisor, trösklar och barriärer tillvaron stjälpur i människans väg, så fattar vi också det lidelsefulla incitamentet t.ex. i det medeltida simultana måleriet. Medeltidens världsbild var holistisk, d.v.s. utgjorde ett system av enskildheter, infogade i ett organiskt sammanhang. Den tillät simultana spekulationer. Teatern ... visar under medeltiden denna universella gemenskap utspelas som en serie bredvidliggande celler, *på en gång* sammanfallande i tid och rum, synliga för åskådaren. Det är ingen överdrift att säga att det är saknaden av ett sådant grupperingssystem, som mänskligheten känt som sin största olycka i nyare tiden ... Under tröthetsperioder kan det vara värt att åter lyssna til gräsets växande – till eljest förbisedda och kanske en smula föräktade vittnesbörd. ... Den mest efemära av livsytringar i samhället, den knappt på allvar observerade teaterns och filmens konst visar hemliga signaler, som varslar om en lust till nyorientering. Inte minst i sina experiment med tiden ska vi överraskas av att se hur teatern och filmen ganska obeaktade grupperat om sina po-

sitioner ... Den moderna teatern er *simultan* – liksom den moderna filmen er på väg att bli det. Men i och med at simultanitetetsbegreppet ligger kännbart i filmarbetet har mänskan redan i sin hand ett nytt medel i kampen mot tiden. Vi är åter beredda att fortsätta vårt spel med de i tillvaron till synes hopplöst förlorade enheterna i det förflutna och i det kommande. Kraftspelet kan tas upp med nya kombinationsmöjligheter. Spänningsfördelingen är icke längre beroende av och avgränsad till det till synes aktuella, utan i sammanhangen kan vi låta de latent, potentiella möjligheterna spela ut för fullt.“

Lad enhver afgøre med sig selv om denne imponante tankebygning hviler på et holdbart fundament. Her i Danmark vil den svenske kritiker, der i en recension af „Barabbas“ talte om „Sjöbergs dybsind der trodser alle ekkolod“ formentlig have nemt ved at vinde proselytter for sin dom over denne germanernes lærling. Men ingen kan vel nægte, at det er uvant og stimulerende at se netop filmen, den forkætrede og mishandlede og umyndiggjorte, placeret og prøvet i denne ærgerrige sammenhæng.



Det er over tre år siden, Alf Sjöberg instruerede sin sidste film, „Sista paret ut“ fra 1956 efter manuskript af Ingmar Bergman. Det forlyder imidlertid nu fra Stockholm, at Sjöberg i dette forår for *Sandrew*, der også producerede hans store succes „Frk. Julie“ og hans ikke mindre fiaskoer „Karin Månsdotter“ og „Barabbas“, skal filme *Vilb. Mobergs* skuespil „Domaren“. Nyheden er interessant, ikke mindst fordi det forlæg Sjöberg her har valgt sig, er en komedie, en *tragisk komedi* ganske vist, men dog altså en genre der indebærer en vis form for lystighed. Nu har der jo ikke ligefrem været overflod af lystighed i Sjöbergs hidtidige filmproduktion, så det skal blive interessant at se, hvordan alvorsmanden finder sig til rette med dette nye krav. Ikke mindst da Mobergs skuespil er drejet over det „rigtige“ Sjöberg-tema, individets frihedskamp. Det handler om en ung forfatter, der prøver at få sin klare ret mod samfundet, men som i det bestående retssystems navn først erklæres sindssyg og siden næsten bliver det, altså berøves sin identitet. Eet tør man formentlig spør om resultatet: Det bliver mindst ligeså meget Sjö- som Moberg.

ET TAB: JACQUES BECKER

Af Birger Jørgensen

"Det gælder om at gribe det gode øjeblik i flugten og ikke slippe det, for det kommer aldrig tilbage."

(Jacques Becker)

Jacques Becker døde den 21. februar kun 53 år gammel. Han blev født i Paris den 15. september 1906.

I sin barndom og som ung menneske tilbragte Jacques Becker sine sommerferier hos familien Cézanne i Montigny-sur-Loing. Dette er ikke uden betydning, idet det må antages, at det var her, hans mere alvorlige interesse for filmkunsten vakte. Som søn af maleren Auguste Renoir tilhørte Jean Renoir Cézanne'ernes vennekreds. En sommer kom han til Montigny for at tage udebilleder til en film. Der er ikke almindelig enighed om, hvilken film det var. Det sandsynligste er „La Fille de l'Eau“ fra 1924, men „Nana“ fra 1926 nævnes nogle steder som den film, det drejer sig om. Til yderligere mystifikation tjener det, at alle synes enige om, at Jacques på det tidspunkt var 14 år gammel. Altså tre, fire år før Renoir begyndte at lave film.

Becker



Den betydning mødet med Renoir måtte have haft for den unge Becker, var dog ikke større, end at han fortsatte sin uddannelse videre mod en solid borgerlig tilværelse. Han fuldførte sine studier på *l'Ecole Bréguet*, blev ansat i en pengeinstitution og kom derfra til *La Compagnie Transatlantiques* rejsegodsafdeling. På en rejse fra Le Havre til New York traf han *King Vidor*, som inviterede ham til Hollywood. Til alt held for fransk film – og for os måske – blev der nægtet ham opholdstilladelse i U. S. A.

Da han var midt i tyverne, traf han igen *Jean Renoir* (som en meget sigende trykfejl i *Henri Agels* „Les grands cinéastes“ omdøber Renoir). Han blev tilbudt et job som assistent på „La Chienne“ og tog imod det. Han fortsatte op gennem trediverne som Renoirs trofaste medarbejder. Hvor længe han var hos Renoir, er der også uenighed om i litteraturen. Det svinger fra fire til ti år. Der har ikke været tale om et konstant samarbejde, men det kan med sikkerhed siges, at Becker var assistent på „La Nuit du Carrefour“, „Boudou sauvé des eaux“, „Chotard et Cie“, „Nathérberger“, „Den store illusion“ og „Marseillaise“.

Allerede i 1935 forsøgte Jacques Becker sig for første gang som instruktør. Hans barndomsven *André Des Fontaines* startede produktionsselskabet *Les Films Obéron*, som bl. a. stod bag Jean Renoirs „Le Crime de Monsieur Lange“. Becker og *Pierre Prévert* kom til at forestå selskabets kortfilmproduktion. De to lavede sammen den halvlange spillefilm „Le Commissaire est bon Enfant“. Skønt den spiller 65 minutter, varede optagelserne kun tre og en halv dag.

★

I 1939 instruerede Becker sin første selvstændige spillefilm „L'or du Christobal“ efter en roman af *T'Sertevens*. Så kom krigen og greb forstyrrende ind i produktionen. „L'or du Christo-



Claire Maffei og Roger Pigaut i „Antoine et Antoinette“ („To i Paris“).

bal“ blev kun en torso og ikke „un Becker“.

Becker havnede ret hurtigt i en krigsfangelejr, og her traf han en gammel bekendt, nemlig André Des Fontaines. De lagde planer sammen, og da de blev frigivet, gik de i gang med spillefilmen „Dernier Atout“ („Farlige perler“) efter et manuskript, som Becker skrev sammen med Maurice Auberger, Louis Chavance og Maurice Griffe. „Farlige perler“ var en drevent lavet gangsterfilm, der var tænkt som en slags surrogat for de amerikanske, som man jo måtte undvære. Men den var *lidt* mere end det, i sin „studie“ af et milieu, af gangsterne og deres piger var den en forløber for film som „Smukke Marie“ og „Paris på vrangen“. „Farlige perler“, som blev en pæn økonomisk succes og dermed befæstede Beckers position, havde premiere i marts 1942. Næsten samtidig med Bresson, Clouzot, Autant-Lara og Cayatte, der sammen med ham har præget fransk film afgørende lige til i dag, gjorde han sin egentlige entré som *metteur en scène*.

Beckers næste film fulgte ret snart. Den fortrinlige, men nok noget overvurderede „Goupi mains rouges“ („Det hændte i kroen“) vidnede bl. a. om Beckers *flair* for det sociale og det bizarre. Under krigen fuldførte han endvidere „Falbalas“ (eller „Boulevard de la Mode“, til hvilken titel hans senere „Rue de l'Estrapade“) formentlig alluderer. I denne film, som ikke har været vist i Danmark, skildrede han hverdagen i et stort parisk modehus og i en pa-

risisk familie. Det kan sikkert med nogen ret hævdes, at Jacques Becker med disse tre film skrev sit kunstneriske manifest. I 1946 gjorde han sin entré som *auteur du cinéma* med den vidunderlige „Antoine et Antoinette“ („To i Paris“), der som Georges Sadoul siger kan sammenlignes med „Le Crime de Monsieur Lange“, som i sin realisme er typisk for perioden 1935–36, „Antoine et Antoinette“ tilhører afgørende 1947.

★

Jacques Beckers film kan deles i to hovedgrupper efter deres temaer. Der er „forbryderfilmen“, hvor det ikke i så stor grad er handlingen, der interesserer, som dét: ligesom at anskue milieuet „indefra“. Oftest har disse film en „morale“. Hjemmehørende i den kategori er: „Farlige perler“, „Det hændte i kroen“, „Smukke Marie“, „Paris på vrangen“, „Gentlemantyven Arsène Lupin“ og med lidt god vilje „Fra 1001 nat“. Den anden gruppe er den poetisk-realistiske hverdagskomedie, i hvilken intrigen koncentrerer om ganske få personer, oftest er det mindre uoverensstemmelser i et ungt ægteskab, disse film behandler. Til disse hører: „Falbalas“ (sandsynligvis), „To i Paris“, „Pariserungdom“, „Edouard og Caroline“ og „På en kvist i Paris“.

Jacques Becker var åbenbart ikke helt let at gå til. „Desværre lider „To i Paris“ af den skæbnesvangre fejl for en film, at den er temmelig kedelig“, skrev en anmelder. „En



Et af Beckers betydeligste værker: „Casque d'Or“. Serge Reggiani og Simone Signoret.

charmerende lille oplevelse, som man skal tage med på vejen,“ kaldte en anden den. „Kedelig er filmen,“ hed det om „Touchez pas au Grisbi“, som havde fået den aldeles rædselsfulde danske titel „Paris på vrangen“. Ydermere gik den samtidig med „Pigalle på vrangen“, og det var ikke altid, biografannoncerne skelnede så nøje mellem de to film. Endvidere var denne film „et standardprodukt uden atmosfære“, „deprimerende“, „en forherligelse af forbrydere“, den var „forrående og moralsk nedbrydende“ og burde forbydes af censuren. Skønt kritikken var enig om „Smukke Marie“s kunstneriske karat, var der dog enkelte indvendinger mod dens „desværre overdrevne og unødvendige ryk“ i nervesystemet.

„Jeg interesserer mig ikke særligt for gangstere,“ sagde Becker selv, og om det sadistiske sagde han „*le sadisme est un cas*“.

Jacques Becker interesserede sig for mennesker, og han besad en dybtgående psykologisk sans og en næsten enestående fornemmelse for dagligdagens detaljer. I hans film børstes tænder som ingen andre steder uden for reklamefilmen. Hans evne til at få et milieu til at leve for vore øjne var sikker. Milieuskildringen i „To i Paris“, „Smukke Marie“ og „Paris på vrangen“, efter min mening hans tre hovedværker, er forbilledlig. Sammen giver de et skarpt tegnet billede af Jacques Beckers kunstneriske fysiognomi.

★

For et halvt års tid siden gav filmmuseet sine medlemmer lejlighed til at gense eller stifte bekendtskab med „Det hændte i kroen“, den film, hvormed Jacques Becker slog internationalt igennem. Allerede her beviste Becker, hvilken milieu- og menneskeskildrer han var. Der er noget dystert og bizart over den indgiftede og sære bondefamilie Goupi. De medvirkende i filmen er et fantastisk galleri af særlinge. I filmens begyndelse vælter det ind med mennesker, og man er næsten på forhånd ved at opgive at følge med. Men efterhånden tegnes med sikker hånd deres individuelle menneskelige egenskaber. Denne mennesketegning er det, der først og fremmest interesserer i „Det hændte i kroen“, men dens fejl er, at disse mennesker ikke bevæger. Man har glemt dem dagen efter.

Antoine og Antoinette, som er hovedpersonerne i „To i Paris“ fra 1946, glemmer man derimod aldrig. I modsætning til „Det hændte i kroen“s raritetskabinet er de rigtige mennesker, vi engang har kendt. Hvorfor et par? „Fordi jeg kender *le sujet*,“ sagde Becker. „To i Paris“ er en „kedelig“ film, fordi den kun i ringe grad lægger vægt på den ydre dramatik, men først og fremmest koncentrerer sig om at skildre en parisisk hverdag og lære os de to mennesker at kende så godt, at de huskes, ikke som Roger Pigaut og Claire Maffei i „To i Paris“, men simpelthen som Antoine og Antoinette. Filmen er fortalt i et impressionistisk billedsprog, der minder os om, at Renoir var Beckers læremester, og der er en næsten Clair'sk lethed og forelskelse i Paris over den. Klipningen, der som i alle Beckers film er forestået af Marguerite Renoir, er vital. Filmens enkle historie fortæller om forbyttede lodsedler (den rigtige havner til sidst hos det glade par, der nu får råd til barn og motorcykle), om bokseren inde ved siden af, der lægger en smule an på den søde Antoinette, og grønthandleren der lægger kraftigt an og får sine klø derfor af Antoine. Dens danske titel var god, for den handler først og sidst om to i Paris.

„Pariserungdom“ („Rendez-vous de juillet“), som kom i 1949, fik jeg desværre ikke set. „Man kunne måske sige, at Becker i denne film gjorde Stig Dagermans drøm om det af-dramatiserede drama til en filmisk realitet,“ siger Rune Waldekrantz om „Pariserungdom“.

Videre siger Waldekrantz, at den ikke var så betydelig som „To i Paris“, „men den gav alligevel en bekræftelse på, at den intime variant af den neorealistske stil ligger usædvanligt godt for fransk film . . . for en gangs skyld en fransk film fuld af ungdommelig optimisme og livstro.“

I „Edouard og Caroline“ fra 1951 vender Becker tilbage til den intime poetisk-realistiske hverdagskomedie om et ungt ægteskab. Her er *han* en pianist (*Daniel Gelin*) og *hun* (*Anne Vernon*) en overklassepige, der har svært ved at falde til rette i sit ægteskab. Filmen har varme, men er ikke nær på højde med sin forgænger. Bedst er den måske i sin satire over overklassen.

I 1952 kom „Casque d'Or“ („Smukke Marie“), som almindeligvis regnes for Beckers bedste film. Med sikker stilfornemmelse genkalder Jacques Becker assisteret af fotografen *Robert le Febvre* i et impressionistisk billedsprog den parisiske apacheverden fra omkring århundredskiftet. Igen må Marguerite Renoirs livlige klipning roses. Dette skæbnedrama om snedkeren Mandas (*Serge Reggiani*) forelskelse i den letlevende Marie har rejsning i sin tragedie og er båret oppe af paradoksal glæde ved livet. *Simone Signoret* ydede strålende spil som Marie. En af denne vidunderlige skuespillerindes bedste præstationer.

Jacques Becker skrev aldrig manuskriptet til sine film alene, men var på den anden side, indtil han i 1953 lavede „Rue de l'Estrapade“, altid medforfatter. „Rue de l'Estrapade“ („På

en kvist i Paris“) filmede han på grundlag af et originalmanuskript af *Annette Wadement*, som var hans medforfatter til „Edouard og Caroline“. „På en kvist i Paris“ var en moralsk hverdagskomedie om ægteparret Henri (*Louis Jourdan*) og Françoise (*Anne Vernon*). Françoise opdager, at Henri, som er racerbilist, bedrager hende, hvorfor hun forlader ham og flytter ind i et kvistværelse i Rue de l'Estrapade. Hendes nabo, den musikstuderende bohème (*Daniel Gelin*), gør ihærdige, men mislykkede forsøg på at forføre hende. Selvfølgelig angrer Henri og henter Françoise, der lige så selvfølgelig stadig elsker ham, hjem igen. Det er interessant at bemærke *Marcel Grignons* kameraarbejde, som er mere „artificielt“ end *Robert le Febvres* i „To i Paris“ og „Smukke Marie“, og hvorledes Marguerite Renoir i sin mindre tætte klipning med sikker fornemmelse har indrettet sig efter de ændrede krav til billederne. Man må dog nok sige, at *Le Febvre* er den kameramand, som har haft den fineste fornemmelse for *the Becker Touch*.

★

Jeg har nævnt den kolossalt ilde medfart, Beckers forbløffende gangsterfilm „Touchez pas au Grisbi“ fik i den danske presse. Det harmede at se denne glimrende film blive anbragt foran „kritikkens blinde øje“. Skønt Kosmorama gjorde opmærksom på den blandt 1954's bedste film, var det vel desværre kun de færreste, som nåede at snuppe den. Handlingen var i korte træk følgende: De to parisiske gangstere Max (*Jean Gabin*) og Riton



Robert Lamoureux flygter i „Gentleman-tyven Arsène Lupin“.



En „halv“ Becker: „Montparnasse 19“. Gérard Philipe og Lilli Palmer.

(René Riton) har stjålet 56 kilo guld uden at blive opdaget. Den rivaliserende bandleder Angelo får nys om sagen og forsøger at få fat i byttet, det lykkes ikke for ham, før han kidnapper Riton og forlanger guldets løsesum af Max. Denne er klar over, at kryber han ikke til korset, så bliver hans bedste ven gennem tyve år dræbt. Efter at Angelo har fået guldets, forsøger han imidlertid at skaffe Max og Riton af vejen. Det kommer til en voldsom ildkamp, som forårsager Ritons død. Guldets er borte, og Riton er borte, men Max er nødt til at „fortsætte“, som om intet var hændt. „Touchez pas au Grisbi“ var nok en kriminalfilm, men den var langt mere end det. Stiller man de sædvanlige krav om „overordentlig konstant og præcis spænding“, skuffes man måske og „får kvalme af kedsomhed“. Det var en film om mennesker og et milieu. „*Ce qui m'intéresse, ce sont d'abord les personnages,*“ har Becker sagt. Filmen handler om venskab, den handler om at blive gammel (har man mon før eller siden set en gangsterchef tage briller frem og pudse dem, før han giver sig til at læse?), den handler om angst, den handler om meningsløsheden, den handler om pengebegær. At den foregår i gangstermilieu, var et „tilfælde“. Det er forbløffende, at man har kunnet se en „forherligelse af banditter“ og en „tydelig hensigt“ i denne films krasse ironi. Jean Gabin var rigtig i rollen som Max, måske hans bedste rolle i halvtredserne.

„Touchez pas au Grisbi“ var nok den sidste betydelige film, vi fik fra Beckers hånd. Fra 1901 nat“ havde på sin måde også noget at sige om stræben efter guld, men trods manuskriptassistance af Cesare Zavattini og pæne farver var den ikke nogen større ting.

Den sidste Becker-film, vi har set her i landet, var den af Maurice Leblunes bøgers inspirerede gavtyve-komedie „Gentlemantyven Arsène Lupin“, til hvilken Becker skrev manuskriptet sammen med sin medarbejder fra „Touchez pas au Grisbi“, Albert Simonin (forfatteren til den roman, som lå til grund for denne film). Filmen var absolut fængslende i sin milieuskildring, ret indtagende i sin lette ironi, men den synes mig heller ikke meget mere. Og hvad der forekom at være en ret afgørende mangel ved netop denne film, var at man ikke – hvor fremragende han end blev fremstillet af Robert Lamoureux – kunne mobilisere sympati for slynglen Lupin. Han var mere tyv end gentleman.

Da Max Ophüls døde, overtog Jacques Becker instruktionen af filmen om Amadeo Modigliani. Dette siger noget væsentligt om Becker. Skønt man groft kan dele hans film i to grupper, og skønt François Truffaut har ret i, at alle Beckers film er Becker-film, så er alsidigheden dog et væsentligt træk i hans fysiognomi. At jeg gav ham titlen *auteur du cinéma* ved omtalen af „To i Paris“, ændrer ikke den kendsgerning, at Becker først og sidst var *metteur en scène*. (I sin artikel om René Clément i Kosmorama 32 jævnfører Ib Monty denne med Becker som en „positiv repræsentant for metteur en scène-begrebet“). „Montparnasse 19“, som Modigliani-filmen hedder, skal ikke være ganske vellykket. Den hævdes at romantisere malerens liv. Gérard Philipe siges ikke tilstrækkelig overbevisende at dække rollen som Modigliani. Pigerne er for lækre. Farverne og (selvfølgelig) milieutegningen roses.

Det sidste, man hørte til Jacques Becker, var, at han var i gang med optagelserne til „Le trou“, og han fik filmen færdig inden sin død. Man har lov til at håbe på, at endnu „*un Becker*“ (foruden „Montparnasse 19“) venter os. Man kunne være næsten sikker på ikke at gå forgæves, når instruktionen var forestået af Jacques Becker, der, som Henri Agel siger, besad „myndighed, dygtighed og en *grand couturiers* elegance“.

DER ER 8 FLERE FORD - FILM!

Stol aldrig helt og fuldt på, hvad der står i filmbøgerne! Dette må være den første regel for den, der ønsker at beskæftige sig eksakt med filmhistorie. Regelen nødvendighed bekræftes nu i et brev til „Kosmorama“ fra *George C. Pratt*, der er ansat på det amerikanske filmmuseum i Rochester, „George Eastman House“. Han har fundet 8 Ford-film (7 iscenesættelser og 1 manuskript), som Fordlitteraturen intet kender til. Man leder forgæves efter dem i det af *William Patrick Wootten* for „Sight and Sound“ udarbejdede Ford-index (1948), man finder dem heller ikke i den tidligere her i bladet anmeldte „John Ford“ af *Jean Mitry* (1954), og heller ikke i den også her anmeldte „John Ford“ af *Tullio Kezich* (1958) – de to sidstnævnte bøger har begge Ford-filmografier, men de er altså ukomplette.

George C. Pratt har fundet filmene ved at gennemgå det store amerikanske filmindex „Catalog of Copyright Entries: Motion Pictures, 1912–1939“, der for nogle år siden blev udgivet af Library of Congress. De anførte da-

toer angiver, hvornår filmene blev copyrightede, men det var det normale at udsende dem kort efter, således at datoerne i hvert fald giver et fingerpeg om, hvornår filmene kom frem.

På den tid, der her er tale om, kaldte John Ford sig Jack Ford – det er først fra „Cameo Kirby“ (1923) han bruger navnet John. John Fords broder virkede i Hollywood som skuespiller og instruktør før John kom derud, og det er denne broder, *Francis Ford* (som vil huskes i en række roller fra langt senere film af John), der optræder som Johns medforfatter og medinstruktør på „Delirium“ fra 1918 – vistnok den eneste film, brødrene har skabt i intimt samarbejde. „Under Sentence“ fra 1920 er vistnok den eneste film, som kun er skrevet (ikke iscenesat) af John Ford. Kezichs bog opregner 119 Ford-iscenesættelser, men antallet er altså i det mindste 126 – i 1958, siden er den i dette nummer anmeldte „The Horse Soldiers“ kommet til.

Her er listen over de hidtil af litteraturen ukendte Ford-film. De fleste af dem, måske alle, turde være westerns:

Copyright-dato: Titel:

1917 10. april „The Trail of Hate“. Bison-Universal. 2 reels. Manus. og instr.: Jack Ford.

3. august „Cheyenne's Pal“. Universal Star Featurette. 2 reels. Manus. og instr.: Jack Ford.

19. oktober „A Marked Man“. Butterfly-Universal. 5 reels. Instr.: Jack Ford. Manus.: George Hively. Medv.: Harry Carey, Molly Malone.

1918 7. juni „Delirium“. Universal. 5 reels. Manus. og instr.: Francis Ford, Jack Ford.

1919 17. marts „The Fighting Brothers“. Universal. 2 reels. Instr.: Jack Ford. Story: George C. Hall. Manus.: George Hively.

3. april „By Indian Post“. Universal. 2 reels. Instr.: Jack Ford. Story: William Wallace Cook. Manus.: H. Tipton Steck.

3. juni „The Last Outlaw“. Universal. 2 reels. Instr.: Jack Ford. Story: Evelyn Campbell. Manus.: H. Tipton Steck.

1920 7. juni „Under Sentence“. Universal. 2 reels. Instr.: Edward Feeney. Story: George Hively. Manus.: Jack Ford.

Norsk film i dag

ULF BALLE RÖYEM



Tancred Ibsen.

I Norge er næsten al biografdrift kommunal, og filmproducenterne er afhængige af offentlig støtte. For tiden gælder en støtteordning, efter hvilken de norske spillefilmproducenter har krav på statsstøtte. Den ydes på grundlag af den enkelte films brutto-billetindtægter på norske biografer i to år efter premieredatoen.

Mod sikkerhed i statsstøtten ydes også statsgaranti for produktionslån til norske spillefilm. En sådan garanti gives i almindelighed for lån på indtil 150.000 kr. – i særlige tilfælde kan den hæves til lån på 270.000 kr.

Selve statsstøtten for den enkelte film andrager for tiden – uanset produktionsomkostningerne – 30 % af en billetindtægt på indtil 800.000 kr. og 15 % af billetindtægten fra 800.000 til 1 million kr. Når det drejer sig om indtægter over dette beløb, gives der ingen støtte.

Til spillefilm, børnefilm og kortfilm af forskellige typer kan der inden for en årlig bevillings rammer gives særskilt støtte, enten i form af direkte tilskud eller/og som garanti mod tab på visse betingelser. Mod sikkerhed i filmlejen ydes også statsgaranti for produktionslån til produktioner, som ikke falder ind under kategorien spillefilm.

Selve skatten på biografernes indtægter er for tiden 30 % netto. En forholdsvis høj afgift, som er en hård belastning for biograferne, og som også rammer filmproduktionen. Siden 1945 har der gennemsnitligt været produceret 7 langfilm om året i Norge plus en lang række kortfilm og en ugentlig filmjournal. Aktiviteten har således været ret stor, og spørgsmålet bliver i første række, hvordan kvaliteten har været i dette tidsrum, og hvad der i øvrigt er sket, siden den første norske film så dagens lys i 1908.

Der skal ikke her gives et omfattende historisk tilbageblik. De film, der blev fremstillet i Norge i perioden 1908–19, har ingen større interesse i denne sammenhæng. Vi havde ikke, som f. eks. Danmark, en storhedstid i stumfilmens dage. Nævnes bør dog producenten P. Lykke-Seest. Efter norske forhold var han en initiativrig og flittig producent, hvis film flere gange blev oplagte succes'er. Det skortede ikke på lovord til ham, og hans selskab „Christiania Film Co. A/S“ startede med en kapital på 300.000 kr. – relativt meget dengang.

1919–35 blev der fremstillet dramatiske film af mange typer. Noget for sig var Carl Th. Dreyers „Glomdalsbruden“. Den blev produceret i 1926, er bevaret og anses for et lille klenodie i den norske produktion. I 1929 optog George Schnéevoigt „Laila“ i bl. a. en skandinavisk version, og i 1931 kom Tancred Ibsens første film, „Den store barnedåben“, i hans og Einar Sisseners iscenesættelse. Begge disse film blev succes'er, men det er først senere, efter lydfilmens endelige gennembrud, at man synes, norsk film begynder at vise et ansigt.

Der findes fra 1935–45 en del velskabte lystspil og partielt dramatiske film, hvoraf de fleste er bygget på skuespil, romaner og fortællinger af norske forfattere. Det gælder f. eks. „Du har lovet meg en kone“, der blev iscenesat af Tancred Ibsen og Einar Sissener i 1935, „Den farlige leken“ af Tancred Ibsen fra 1942 og „En herre med bart“ af Alfred Maurstad fra samme år. Og med mere seriøst indhold: „Fant“, 1937, efter Gabriel Scotts roman af samme navn og med Tancred Ibsen som instruktør. I 1939 „Gjest Bårdsen“ efter et originalmanuskript af Tancred Ibsen og iscenesat

af forfatteren. 1940 „Bastard“ efter en novelle af tyskeren dr. Remmler og iscenesat af Helge Lundé, og samme år „Törres Snörtevold“ efter Alexander Kiellands roman „Jacob“, filmet af Tancred Ibsen – for nu at nævne nogle af de mest omtalte.

Fra 1945 og til i dag er det særlig krigstidens oplevelser, som har optaget norske filmfolk og givet os de gode film. „Englandsfarere“ kom i 1946 i Toralf Sandøs iscenesættelse, „Kampen om tungtvannet“ udsendes i 1948 i samarbejde med franskmændene og blev iscenesat af Jean Marin og Titus Vibe Müller. 1951: „Flukten fra Dakar“ af Titus Vibe Müller, 1952: „Nödländing“ af Arne Skouen, 1954: „Shetlandsgjengen“ af Michael Forlong. Rækken af gode krigsfilm kulminerede med „Blodveien“ („Håbet dør sidst“) fra 1955, filmen om de serbiske fanger i Norge under krigen. Den blev lavet i samarbejde med jugoslaviske filmfolk og med Kåre Bergström som norsk instruktør. Siden kom Arne Skouens „Ni liv“ i 1957 og Sigval Maartmann-Moes „I slik en natt“ i 1958.

Krigsfilmene har ubestridt vist, at vi har en levende og interesseret gruppe filmfolk i Norge. Mennesker, der tager deres metier alvorligt, og som måske med årene vil skabe film af adskilligt større værdi end de nævnte til glæde både for et norsk og et udenlandsk publikum. Også andre film – nogle af dem senere værker af de samme instruktører – lover godt for fremtiden.

Er der ellers bestemte navne, man fæstner sig ved i norsk filmproduktion? Ja. Først og fremmest Tancred Ibsen, der i dag står som norsk films *grand old man*. Han er hidtil den, der har sat de dybeste spor i norsk filmproduktion. Han er en af de få norske instruktører, der har haft en så heldig hånd med sine film, at de er blevet milepæle i udviklingen.

Ibsens film kendetegnes altid af et solidt håndværkspræg og af hans stærke instruktørpersonlighed. En kunstner med en sikker opfattelse af, hvordan han vil forme sit stof, og med sans for at tilrettelægge det med humør, tempo og spænding. Publikum er glad for hans film og husker dem, fordi de har atmosfære.

✱

Tancred Ibsens sidste film hedder „Venner“. Den havde fornylig premiere i Oslo og fik en strålende modtagelse i pressen. Den er bygget

over Arnulf Överlands skuespil af samme navn og handler om to venner, Harry Smith og Tomas Gran, som sammen forsøger at bestige den berygtede bjergtop „Eagle Peak“ i Rocky Mountains. En stor belønning venter den, som først når toppen – en vild, ugæstfri tinde, der endnu er ubesejret af menneskene. Kun Harry vender tilbage. Han nåede toppen, men midt i hyldesten må han bringe det sørgelige budskab, at vennen Tomas kom ud for et sneskred og omkom under forsøget. Sagen tager en sensationel vending, idet Tomas alligevel dukker op. Han har reddet sig, men ikke nok med det: Han fortæller, at det var ham, der nåede toppen, ikke Harry, og at vennen forsøgte at tage livet af ham ved at slippe tovet. Et forsøg på at bilægge striden ved en æresret i Alpinistklubben mislykkes. Konflikten får tværtimod endnu mere dramatisk karakter, efterhånden som det bliver klart, at det er Edna, Tomas' kone, som er dens egentlige centrum. Harry fortæller venner og pressefolk, at hans ven Tomas ikke er helt tilregnelig og lider af hukommelsestab. Harrys fremstilling af sagen er ikke uden virkning – presse og publikum begynder at se på Tomas med en vis skepsis. Og hvad der er endnu værre: Edna bliver også revet med af den, ikke mindst fordi Harry bearbejder hende grundigt. Imidlertid har en ambitiøs ung kvindelig journalist fattet interesse for sagen, og hun finder til slut frem til et afslørende fotografi. Hun overtaler sin redaktør til at gøre et fremstød for at få sagen opklaret. Tomas er i mellemtiden – fordi han har truet Harry på livet – blevet indlagt til observation på en psykiatrisk klinik. Gennem et samarbejde mellem overlægen på dette sygehus og redaktøren bliver det da muligt at bevise, hvem af de to der har ret.

Her skal ikke tages stilling til, om filmen er Ibsens bedste. Man møder påny den solide filmkunstner, som ved, hvad han gør, og kender sine virkemidler. Der er tale om en konflikt, som det slet ikke er let at skildre, og et menneskeligt problem, som både kræver viden og indsigt hos instruktøren. Skønt Arnulf Överlands skuespil ligger til grund for filmen, kan man slet ikke sige, at Ibsen har fået det hele forærende. Filmdigteren har haft en stor opgave at løse og klart den på en sådan måde, at man stærkt føler dette skæbnedramas farlige følger for de implicerede.



Fra Tancred Ibsens „Venner“.

Hvilke andre navne har en god klang i norsk filmproduktion? Der er ikke så få, men i denne forbindelse skal der blot nævnes et par, som begge tilhører efterkrigstidens filmgeneration. Arne Skouen brød igennem med „Ni liv“, filmen om Jan Bålsrud, som var knyttet til Kompani Linge og i 1943 kom til Norge i en fiskerbåd med udstyr til hjemmefronten. Tyskerne kom på sporet af Bålsrud og hans sabotører. De gik til angreb, og den eneste, der undslap, var Bålsrud selv. Med ubønhørlig konsekvens skildres hans kamp for livet og de mange forhindringer under hans flugt fra tyskerne oppe i Nordnorges øde bjergegne. En nøjagtig beskrivelse af begivenhederne var ikke mulig, men filmen gør på en rystende måde rede for hans fantastiske oplevelser under vinterflugten til Sverige.

„Blodveien“ regnes for Kåre Bergstrøms hidtil bedste film. I de tyske fangelejre nordpå sulter serberne, og de plages til døde af

deres tyske fangevogtere. I overfyldte lastbåde er de kommet den lange vej til Nordnorge. Først efter nogen tids forløb går det op for dem, hvor de er havnet. Spændte forsøger de at finde ud af, hvordan landets befolkning stiller sig til dem og tyskerne. En af dem, Janko, flygter og får hjælp af norske venner. Men angiveriet er udbredt, og han møder mange hindringer, før han i Sverige får friheden tilbage. Filmen er en gribende skildring af disse hårdt hjemsogte fangers absolut forsvarsløse og derfor så meget modigere kamp bag pigtråden. Samtidig er filmen en hyldest til dem, der under krigen risikerede så meget for at hjælpe de plagede fanger efter bedste evne.

Skouen og Bergström har begge særpræg. Skouen er lidt nøgtern i sin fortælle måde, intellektuel og køligt iagttagende, men samtidig dybt engageret i stoffet. Bergström ejer en stærk indfølelse og følsomhed, som sætter ham i stand til at yde levende menneskeskildring ad såvel intuitiv som forstandsmæssig vej.



Når man ser bort fra spillefilmen, hvad er der så i øvrigt at nævne inden for norsk film? Vi har også en efter forholdene stor kortfilmproduktion. Den er endnu så ung – knap 12 år gammel – at det endnu ikke er lykkedes den at konsolidere sig som en helhed. Man fæstner sig ved tilløbene til gode film og ved de retningslinjer, der i sin tid blev lagt til grund for såvel den offentlige som den private produktion. Man regnede dengang med forskellige muligheder. Man agtede at bygge på de erfaringer, der tidligere var indhøstet, og samtidig skabe en type oplysningsfilm, der kunne åbne for videre udviklingsmuligheder, når der var gået nogle år. Fra starten var det hovedsagelig dokumentariske skildringer – i mere eller mindre grad blev opgaverne løst reportagemæssigt – man koncentrerede sig om. Så ny og uprøvet var kunstarten dengang, at det ganske naturligt blev denne retning, man dyrkede i første omgang.

De senere års erfaringer viser, at udviklingen er gået videre. Kravene til den *kunstneriske* dokumentarfilm er blevet mere fremtrædende. Man lægger vægt på i højere grad at få en helhed ud af filmene og vier form og indhold en ganske anderledes opmærksomhed end tidligere. Man er klar over, at det, som

hæver en film over gennemsnittet, er, at den indeholder en bærende idé og bygger på en bestemt filmkunstners personlighed, ikke bare på en retning eller opfattelse. Enkelte af filmene minder formelt lidt om monografier eller noveller.

I en speciel gruppe er der blevet skabt flere gode ting. *Ivo Caprino* producerer sine dukkefilm i sit eget atelier uden for Oslo. Med sikker hånd har han efterhånden opbygget en produktion, som der både i Norge og i udlandet står respekt om. Flere af filmene har gjort stor lykke hos publikum, og for nogle af dem har han opnået udmærkelser i udlandet.

På den offentlige dokumentarfilms felt har man en stor og interessant opgave at løse i Norge. Et sted må kravet til kvalitet fremmes uafhængigt af priser og konkurrence, således at producenterne efterhånden opmuntres til at tage deres opgaver mere alvorligt. Deres virksomhed er mere end sædvanlig business, og konkurrencen må først og fremmest gælde det kunstneriske, ikke den laveste pris. Foreløbig er dokumentarfilmen et ret ubeskrevet blad i Norge, men den skal nok komme til at gøre sig gældende.

Den norske støtteordning for spillefilm og andre film indebærer mange muligheder for filmbranchen. Ordningen er imidlertid stadig i støbeskeen, den må bestandigt følge med udviklingen. Det er betydningsfuldt, at det offentlige er opmærksomt herpå, at den norske filmdebat i de senere år har viet den økonomiske side af sagen en ganske særlig interesse, og at dagspressen har givet debatten god plads.

På den anden side må man nok sige, at man ikke i tilstrækkelig grad har debatteret den kunstneriske indsats, og at dette har hævnnet sig. Uvist af hvilken grund har man ikke villet realitetsbehandle denne side af sagen lige så lidenskabeligt som den økonomiske. Ja, det har tilmed i fuldt alvor været hævdet, at vanskelighederne ikke var at finde på det kunstneriske plan, og at den norske filmproduktion også i kunstnerisk henseende ville være på den sikre side med en tryk økonomi.

Det er ikke hensigten at stille en så ensidig betragtning op til nærmere beskuelse. Det ligger i sagens natur, at først og fremmest de positive sider ved filmens position i Norge er af interesse. Og her kan man måske som en passende afslutning pege på endnu noget væsent-

ligt, emnevalget i de norske spillefilm. Det må fremkalde glæde at konstatere, i hvor høj grad nordmændene forsøger at løse seriøse opgaver – i modsætning til meget andet, man kunne tage op. Måske flere end man kunne vente hos en lille nation med så mange uløste problemer og en relativt lille produktion. Det viser, at lysten og trangten til at skabe noget værdifuldt er til stede, men at det måske har skortet på træning og skoling i faget, når resultaterne ikke altid har vist sig at svare til forventningerne.

Det er blevet hævdet, så vidt jeg husker af englænderen *Sidney Cole*, at set med andre landes øjne kan kun det nationale inden for et andet lands produktion få international værdi. Filmene „Kampen om tungtvannet“, „Blodveien“, „Ni liv“, „Venner“ og nogle få andre har i deres episke skildringer et nationalt præg, som henleder tanken på denne udtalelse. Begivenhederne oprulles på den måde, nordmændene sanser dem, og den dramatiske konflikt og baggrunden for handlingen er i bedste forstand norske.

Her er man inde på noget væsentligt i norsk film. Kunsten at operere naturligt i forholdet til stoffet og at kramme ud med det, der kan give filmen liv og indhold. Nordmændene er af naturen hjertelige og ofte i besiddelse af en stærk kunstnerisk indfølelse. I hovedsagen er det hele et spørgsmål om, hvilke strenge man har at spille på, og om man vælger de rigtige. Kunst er hjerteblod, er det blevet sagt, og det er denne aftapningsproces, vi må fornemme for at være sikre på, at vi præsterer noget godt.

Vi har i Norge aldrig haft – og mangler fremdeles – en skole til uddannelse af filmfolk eller et milieu af nogenlunde tilsvarende karakter, som kan være filmfolkene til støtte. Ned gennem årene har vi først og fremmest syslet med vore filmplaner på egen hånd og forsøgt at få det bedst mulige ud af dem. Vi har produceret med det mål at være selvforsynende i så høj grad som muligt og for ofte glemt at tage ved lære af andre. Vi har undertagelsesvis samarbejdet med andre lande, men vi har ikke gjort det hyppigt nok. „Kampen om tungtvannet“, „Blodveien“ og nogle få andre film har vist, at det kan lykkes os at skabe nationale film af international værdi, når vi for alvor slår ind på samarbejds vej og drager nytte af andres erfaringer.

Möte med Ingmar Bergman

I en udsendelse over Sveriges radio den 6. februar talte *Arne Ericsson* med *Ingmar Bergman*, og Bergman fremkom ved den lejlighed med en række udtalelser, som vi mener kan have interesse i forbindelse med vurderingen af ham som kulturpersonlighed.

Interviewet fandt sted kort før premieren på „Jungfrukällan“, og efter at have talt om inspirationen til og forarbejdet med denne film gik Bergman over til at fremhæve *Strindberg* som den forfatter, der har betydet mest for ham:

„Strindberg var jo for mig den store litterære grundoplevelse, og der er stadig værker af ham, som får håret til at rejse sig på mit hoved, når jeg læser dem, værker jeg kan læse om og om igen med lige stor oplevelse. Det er min drøm at få lov at iscenesætte „Ett drömspel“ og en lang række af hans værker er for mig uvurderlige. Og her har *Olof Molanders* iscenesættelser betydet uendeligt meget for mig. Hans iscenesættelse af „Ett drömspel“, jeg tror det var i 1934, var for mig en afgørende dramatisk oplevelse. Det samme var tilfældet med hans opsætning af „Spöksonaten“ og „Folkungasagan“.“

På Arne Ericssons spørgsmål om, hvorvidt Strindberg og Molander, den litterære og den dramatiske grundoplevelse, havde påvirket ham, svarede Bergman:

„Nej, tværtimod. Da der inden for mit felt ikke findes nogen læreanstalt, nogen skole i Sverige – vi er jo ilde stedt på det område – så er jeg helt igennem autodidakt – jeg har måttet lære mig selv alt, gennem egne dumheder, helt fra grunden. Og dog har jeg på de besynderligste måder haft lærere.“

Arne Ericssons spørgsmål om musikkens betydning for ham besvarede Bergman således:

„Musikken har lige siden min barndom været min store rekreationskilde og min store stimulans. Den har altid været min inspirationskilde, og den vil vedblive at være det, for jeg oplever ofte både en film og et teaterstykke musikalsk. Jeg kunne f. eks. sige, at der er ingen anden kunstart, filmen har så meget tilfælles med som musikken. Film er jo i hovedsagen rytme. Begge kunstarter påvirker i første række det emotionelle – de går ikke via intellektet, men direkte ind på følelseslivet, og film arbejder nøjagtigt lige så meget med rytme som musik.“

Da samtalen blev ført hen på det religiøse, sagde Bergman:

„Det religiøse problem er for mig uafbrudt levende, og jeg holder ikke på noget tidspunkt op med at beskæftige mig med det. Det er noget, jeg formodentlig har i arv, og som jeg aldrig vil slippe.“

„På det følelsesmæssige plan?“

„Nej, Gud bevare mig vel! Tværtimod på det intellektuelle plan. Jeg mener, det dér med den religiøse følelse og den religiøse sentimentalitet, det er noget jeg håber, jeg for længst er kommet bort fra. Jeg finder, at det religiøse problem i højere grad er et intellektuelt problem. Min intuition springer hurtigt i forvejen og siger, at sådan og sådan er det, og siden prøver så mit stakkels intellekt at fatte det, for jeg føler, at det må det nødvendigvis. Det følger langsomt efter og forsøger gradvist at opbygge en slags babelstårn.“

På spørgsmålet om, hvorvidt Bergman kendte sig til en særlig menneskeopfattelse,

baseret på en speciel psykologisk skole, svarede Bergman, at det kan man til en vis grad sige. *Eino Kailas* bog „Personlighedens psykologi“ havde for ham været en stor oplevelse, og han finder dens tesis hård og rystende, men forfærdelig sand, ligesom han mener, at denne bog er et godt fundament at bygge videre på.

I tilknytning hertil spurgte Arne Ericsson, om det nationale betød meget for ham, og Bergman svarede, at det gjorde det i højeste grad:

„Jeg er så forfærdelig rodfæstet i dette land, ja, jeg får mavekneb så snart jeg sætter mig i en maskine, der går sydpå. Jo, København kan jeg komme til uden komplikationer, men længere borte kommer rædslen over mig. Jeg har meget vanskeligt ved at leve i udlandet.“

På Ericssons spørgsmål om, hvilke menesker der havde betydet mest for ham, svarede Bergman, at det jo var lidt vanskeligt at opregne, da det sikkert ville blive adskillige hundrede.

„Men hvis man begynder med begyndelsen, har min far og mor naturligvis betydet meget, og ikke blot fordi de var mine forældre, men også fordi deres verden, som jeg voksede op i og senere revolterede imod – det lykkedes mig i begyndelsen af min karriere at sværte den grundigt på grund af min manglende forståelse – har betydet så meget for f.eks. mit kunstneriske formkrav... Så er der dem, som har betydet mest for mig i mit arbejde. Der er *Torsten Hammarén* fra Göteborg Stadsteater. Han lærte mig, hvad teater var. Jeg havde, da jeg kom derop, endnu ikke noget rigtigt begreb om det. Han oplærte mig strengt og håndfast, og jeg regner ham for min egentlige

lærer. Siden, da jeg trådte mine barnesko inden for filmen, lærte *Alf Sjöberg* mig enormt meget, ikke blot som filminstruktør; jeg talte også med ham om teater, og han var meget generøs i sin undervisning.“

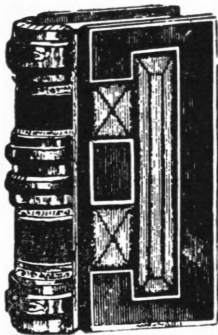
Arne Ericsson drejede samtalen hen på „Hets“ og udtalte, at han fandt så megen typisk Bergman-iscenesættelse i den film. Havde han ikke fået overladt instruktionen af flere scener? Bergman svarede, at det var en helt forkert antagelse. „Hele fortjenesten for, at den film blev, som den blev, er Sjöbergs. Jeg har helt uretmæssigt fået alt for megen ære af den.“ Og Bergman fortsatte: „Siden kom så *Carl Anders Dymling*, chefen for „Svensk Filmindustri“, som har holdt hånden over mig, og *Lorens Marmstedt*, som tog sig af mig efter min første, meget mislykkede film, og han lærte mig virkelig håndværket fra grunden. Han lærte mig at se uhyre kritisk på mit eget arbejde. Og yderligere er der jo *Victor Sjöström*, som også har betydet uendelig meget for mig.“

Da Arne Ericsson i en anden forbindelse kaldte Bergman for en kulturpersonlighed, tilbægede denne udtrykket og fremsatte nogle principielle betragtninger over filmen som medium:

„Jeg tror, at om 25–30 år vil folk undre sig over, at det i vore dage ikke var almindeligt, at den, som iscenesatte filmen også selv skrev den, men at der næsten altid var manuskriptforfattere knyttede til arbejdet. Jeg tror, at udviklingen går i retning af, at en film bliver skabt som en bog – en enkelt persons værk og en enkelt persons udtryk.“

Ved P. M.





Kulturhistorie!

Ebbe Neergaard: „Historien om Dansk film“. Gyldendal, 1960.

Da *Ebbe Neergaard* pludselig døde i 1957, virkede det som et chok i den danske film-verden eller i den del af den, som ikke *bele* tiden var optaget af forretninger. Vi har ikke mange mennesker, der kan balancere mellem det filmteoretiske og en praktisk viden om, hvordan film bliver til, og navnlig var *Neergaard* et enestående fænomen herhjemme i kraft af den erfaring, han efterhånden havde samlet sig. Husk på, at han udfra en helt personlig opfattelse af filmen gav sig til at skrive om film på et meget tidligt tidspunkt, da vi ikke var kommet langt med det inden for landets grænser. Ja, vel egentlig slet ikke var begyndt. Til alt dette kom måske det vigtigste af alt: han var skribent, han havde en „stil“ på den helt rigtige måde, det vil sige, at den var præget af mandens viden, kunnen og følsomhed. Ikke stilen først, men sidst, når alt det andet var i orden og i en ophørlig proces blev slebet til.

Man kommer i tanker om det ved gennemlæsningen af *Ebbe Neergaards* efterladte arbejde „Historien om Dansk film“, som nu er udgivet på Gyldendal med forord af *Carl Th. Dreyer* og med en kort efterskrift af *Erik Ulrichsen*, som i det hele taget har sørget for, at bogen er kommet ud i så fin en form. Initiativet ligger ellers selvfølgelig hos fru *Beate Neergaard*. Imidlertid: „Historien om Dansk film“ er en lykkelig begivenhed, fordi det ganske tydeligt ikke drejer sig om en torso, et sammenflicket arbejde, men en fuldt færdig skildring af dansk films historie.

Det kan ikke undre, at stumfilmperioden har mere liv end talefilmperioden, og at stoffet mister i storladenhed, efterhånden som vi nærmer os vor tid. *Neergaards* kup, kan man

sige, er at placere *Ole Olsens* indsats hvor den hører hjemme: ikke som et økonomisk eventyr, men som et led i dansk kultur. Vi danskere har en frygtelig tendens til at forklare vore store begivenheder udfra en tesis om, at det overraskende er overraskende, men ikke normalt. Det kan ikke gentages, når det er slut, og glansen ikke forgylder vor tilværelse dagligt og synligt, altså kan det kun glemmes. Det er muligt, endda vel sandsynligt, at vi aldrig kan komme på højde med *Ole Olsens* sikre greb om en stor chance, fordi chancerne ser anderledes ud i dag, men ingen kan forbyde nogen at være talentfuld og fremsynet, ingen kan forbyde nogen at betragte udviklingen i udlandet og tage bestik af det. Hvis dansk film ikke betyder ret for meget for os selv i dag og intet for udlændinge, er det – for nu at sige det pænt – ihvertfald *ikke* fordi *Ole Olsen* gik hen og døde en naturlig død i 1943.

Neergaards skildring af de gyldne år og de mindre gyldne år op til talefilmens fødsel er spændende som en roman, vittig og saglig og ført frem over en glimrende brug af citater på de punkter, hvor de har stor dramatisk virkning. Det er altsammen meget lærerigt; som al kulturhistorie tillige fuldt af menneskekundskab, der lever op i kraft af sprogets smidighed. *Neergaard* vejer og vurderer *Ole Olsen* og hans kunstnere på en fin vægt, så man selv kan drage den endelige konklusion. Derfor ser vi, at *A. W. Sandberg* påny må trækkes længere i baggrunden til fordel for instruktører som *August Blom* og *Holger-Madsen*. Det bedste resultat af de senere års forskning af dansk film er denne omvurdering af talenterne, som nu har fået en endelig form i „Historien om Dansk film“.

Ole Olsen var langtfra fejlfri og kan slet ikke frikendes for medskyld i den alt for hurtige nedgang efter første verdenskrig. Da *Urban Gad* udsendte „Afrunden“ i 1910 med den unge *Asta Nielsen*, var *Ole Olsen* lige så lidt interesseret som de danske teatre. Hendes spil var et varsel om udviklingen i fremtiden, men man ville ikke vide af det, lige meget hvor stort et greb det straks fik i publikum. Dette nationaltræk: at noget overdådigt talentfuldt, som der ydermere kan tjenes overdådige penge på, ganske bevidst søges knust, opholder *Ebbe Neergaard* sig selvfølgelig ved. Senere siger han om nedgangen i tyverne: „Det må have ligget i selve filmene. Måske publikum ændrede sig uden at Nordisk film gjorde det.“

En af de mindst opmuntrende foreteelser i Danmark er unægtelig at se talentløshed og talentløshederne brede sig og falde til jorden –

efter at alle kræfter er blevet sat ind på at holde dem oppe. Der synes at herske en dyb angst for at se en dilettants ofte uundgælige vej ned mod den hårde cement i øjnene. Man river gerne hundreder af begavede menneskers tilværelse i stumper og stykker, om dog blot idioterne kan klare sig! Ole Olsens indsats er naturligvis bedømt på dens positive sider, men Ebbe Neergaard er meget lakonisk i sin karakteristik af de tendenser, som førte frem mod katastrofen, og man glæder sig over hans muntre kynisme over for det dilettantiske.

Talefilmperioden har sine lyse sider, men det er alligevel typisk for den, at meget få af selv de bedste film ikke kan give anledning til længere overvejelser. Ebbe Neergaard slipper ikke derfor taget i læseren. „Historien om Dansk film“ er spændende til måske lige de allersidste sider, hvor han selvfølgelig enten må stille sig afventende eller meget høflig an. (Erik Ulrichsen følger ham i en omtale af dansk film fra 1956, da manuskriptet blev afsluttet, og op til i dag. Kort, enkelt, sagligt med en ubevidst undertone af håbløshed, som fremover kun kan dementeres af filmproducenterne!).

„Historien om Dansk film“ er tjenlig til at gøre os opmærksom på, at vi har en filmtradition, der kan bygges videre på. Desuden beskæftiger den sig en del med arten af det kunstneriske temperament, der står til rådighed, ikke i perioder, men *altid*. Ebbe Neergaard repræsenterer her den virkelig intellektuelle, den virkelig dannede kulturpersonlighed, som står det store publikum meget nær.

Bent Grasten.

Groucho & J. H. Marx

„Groucho and Me“. *The Autobiography of Groucho Marx by (of all people!) Groucho Marx. Bernard Geis Associates. New York 1959.*

Det er med taknemmelighed, man allerede i forordet til denne „selvbiografi“ konstaterer, at *Groucho Marx* har givet en god dag i realiteter, data, tilforlideligheder, karakteristiker, „sandheder“, der slår alle andre sandheder, kronologi og hvad der ellers gives af konventioner i forbindelse med sådanne bøgers affatning. Det kræver en solid portion mod at bryde med disse regler, der i øvrigt for størstedelens vedkommende er affødt af menigmands lyst til at begrave sig i en verden befolket af enkedronninger, storfyrster såvel af titel som af guldrandede papirer og ikke mindst af filmens mere eller mindre stabile koryfæer. Samme nyfgenhedsudslag dækker sig i nogen

grad bag de mere seriøse kunstnerbiografier, hvis værdi det heller ikke er pænt at betvivle i vor psykoanalytisk inficerede verden. Groucho Marx mener, at han også på dette felt kan tillade sig at smyge hensynet til publikum af sig, selv om han allerede i indledningen er klar over, at der skal mere end løfter om afsløring af privatlivet til at sælge bøger i vore dage. Han foreslår derfor regeringen, at den uddeler de amerikanske overskudsaggre af hvede til forfatterne, så de i stil med fjernsynets reklamer kan udlove en søk hvedemel til hver den, som køber deres bog.

Groucho Marx har haft rigelig lejlighed til at videregive sin uvurderlige form for vid, så denne bog har for ham været en kærkommen mulighed for at fremsætte sine synspunkter i et sprog, der også kan fattes af folk uden større humoristisk sans. Den løse fortælle måde og de tvivlsomme anekdoter til trods lykkes det ham at give læseren et indtryk af den amerikanske „vaudeville“, som i miljø og udformning ikke har sit sidestykke i teaterhistorien. At det lykkes at overføre de marxske numre til film, skyldes, i følge Groucho Marx, først og fremmest *Irving Thalberg*, „M. G. M.“s producer, Marxbrødrenes ven, velgører og læremester. Groucho Marx har store og pæne ord tilovers for ham og tillægger ham hovedæren for deres to største succes'er „Halloj i Operaen“ og „En Dag paa Galopbanen“. Venskabet med Thalberg fornemmes meget stærkt på baggrund af Grouchos bidende karakteristikker af de hundredevis af personer, han har lært nærmere at kende. De hedder „forunderligt nok“ alle sammen Delaney – et navn, der efter denne bogs udgivelse er sværet så grundigt, at man resten af livet vil vogte sig for personer, der bærer det.

Fornuftige mennesker har gjort det til en vane at skælde Hollywood ud, og Groucho Marx danner ingen undtagelse; han gør det blot morsommere end de fleste. Han taler med glæde om filmen som medium, men fortæller, at han under indspilningen af „En Nat i Casablanca“ indså, at han ikke var ung længere. Filmen stillede store krav til fysikken, og han besluttede sig til at prøve fjernsynet. „En Nat i Casablanca“ affødte iøvrigt en sindsoprivende brevveksling mellem „Warner Bros.“, som nogle år forinden havde filmet „Casablanca“ og derfor frygtede, at man trådte deres rettigheder for nær, og „Marx Bros.“, repræsenteret af Groucho, hvem det efter blot tre breve med korte handlingsbeskrivelser af filmen lykkedes at forvirre „Warner Bros.“ i en sådan grad, at de aldrig siden lod høre fra sig.

Fjernsynet bød Groucho på nye og interessante opgaver og problemer, og han lægger

vægt på, at fjernsynet rummer muligheder for ældre mennesker! Som i filmen måtte han også i fjernsynet udkæmpe utallige ordduelle med producere for at få lov til at beholde sit særpræg så langt ud som til den maledede moustache. Han tror dog på fjernsynets muligheder for at sætte mennesket i centrum, for at bringe kontakt mellem mennesker, for at fremstille og afsløre mennesker.

Groucho Marx som samfundsborger og efterlever af *the American Way of Life* er forrygende læsning. De umulige situationer, han med stoisk ro og engleagtig tålmodighed kaster sig ud i for at følge flokkens mest rodfæstede og mest velsete fritidsbeskæftigelser, sætter ikke ham selv men fritidsbeskæftigelserne i et rystende latterligt lys – det være sig lystfiskeri, golf, sejlsport eller teaterhistorisk klubliv. Det sidste skuffende materialisme og fuldstændige mangel på kontakt med teaterhistorien fik Groucho til at sende klubben følgende kritikløse brev: „Please accept my resignation. I don't want to belong to any club that will accept me as a member.“ Mindre kendt er hans svar på et par smædeartikler i „Confidential“: „Gentlemen? If you continue to write nasty pieces about me, I shall be obliged to cancel my subscription!“

Mange vil sikkert hævde, at bogen ikke er morsom nok. Den er imidlertid ikke så lidt af en personlig bekendelse og som sådan ret vellykket. Grouchos billede af samfundet, kunsten, idealerne og humoren står klart, og det skæmmes kun ganske få steder af lidt for patetiske tilbageblik. Grouchos store hobby er mennesker – han samler på „Delaney'er“; det er grunden til, at han kan fortsætte sin fjernsynsserie „You Bet Your Life“ tilsyneladende i det uendelige og stadig troværdigt udtale, at han finder stor personlig glæde og tilfredsstillelse ved det.

Reklame eller ikke reklame i fjernsynet? Man kunne tilgive snesevis af imbecile tandpasta- og sæbereklamer for at få lov at se og ikke mindst høre Groucho kommentere vor tid over en lille, direkte kanal fra USA.

Poul Malmkjær.

Også om film

Sam Besekow: „Breve til en teatergal Professor“. Fremad, 1959.

Vore læsers opmærksomhed henledes hermed på, at Besekows lille bog ikke styrer uden om filmkunsten, som forfatteren behandler med tiltalende respekt.

Enig med ham er man ikke altid. Angrebet på pressen for ikke at værdsætte *Maria Schells* spil i „Hvide Nætter“ er en del af Besekows manifest med følgende motto: „Skuespilkunsten kræver af skuespilleren en poetisk stil og ikke et realistisk udtryk“, hvilket måske er rigtigt, men det må stadig være tilladt at betvivle, at den henrykte Maria Schell i *Viscontis* film er et godt eksempel. Man kan have i en „abstrakt“ sjælfuldhed, der ligesom bliver for poetisk.

Enig med Besekow er man ofte. Side 96 taler han om filmens diskretionskrav i forbindelse med spillet (dette krav gælder dog næppe absolut), side 126 om det musikalske i filmrytmikken (*Ingmar Bergman* ville nikke anerkendende), fra side 135 om *Chaplin* („Jeg kan ikke le. Det bliver kun til en grimasse“). Besekow mener, at filmen i mindre grad end teatret kræver meddigtende indsats, men dette forekommer en generalisation ud fra den kendsgerning, at alt for mange læner sig sløvt tilbage i biografen; for at få det fulde udbytte af „Hiroshima – min Elskede“ må tilskueren tage sig sammen og digte med. Al kunst turde kræve fantasi-energi hos modtageren. Det er ikke filmens, men professor *Løgstrups* skyld, når han ikke bestiller noget videre til filmkørsel.

Wladimir Winde.



Vist af Institut Français:

Ned med videnskaben!

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE. Prod.: Compagnie Jean Renoir, 1959. Instr.: Jean Renoir. Manus.: Jean Renoir. Foto: Georges Leclerc. Musik: Joseph Kosma. Dekor.: Marcel-Louis Dieulot. Medv.: Paul Meurisse, Catherine Rouvel, Jacqueline Morane, Fernand Sardou, Jean-Pierre Granval, Robert Chandeau, Micheline Gary, Frédéric O'Brady, Ghislaine Dumont, Ingrid Nordine, Paulette Dubost.

„Le bonheur, c'est peut-être la soumission à l'ordre naturel“. (Videnskabsmanden i „Le Déjeuner sur l'Herbe“).

Det må jo være *Edouard Manets* i sin tid forargende ungdomsbillede „Le Déjeuner sur

l'Herbe" (Frokost i det grønne), *Jean Renoir* – som bekendt søn af en anden stor impressionist – hentyder til. *Auguste Renoir* er imidlertid også nærværende i denne film, der andagtsfuldt falder på knæ for naturligheden og frodigheden og naturen. Instruktøren har heller ikke været bange for at lade sig influere af filmkunstnere, den store naturkraftscenes uanstændig leg med pigernes skørtet henleder tanken på *Clairs* respektløse anvendelse af vindpust i flere film, ligesom scenen erindrer om *Broughtons* hyldest til sansernes vækkelse i „The Pleasure Garden“.

„Le Déjeuner sur l'Herbe“ kunne dog ikke være af nogen anden end *Jean Renoir*. Det store blæstorgie er alligevel milevidt fra *Clairs* elegante og formstramme uartigheder, *Renoir* er overfladisk set mere formløs, han er kraftigere og mere viril og minder da heller ikke så forfærdelig meget om *Broughton*, der ikke i samme grad skildrer Naturens magt.

Denne magt illustrerer *Renoir* gennem hovedpersonens „omvendelse“. Denne er en biolog, der propagerer for kunstig befrugtning og for racehygiejne. Før fortektsterne bliver han interviewet af fjernsynet, hvilket giver lejlighed til munter satire over televisionshast med at komme videre – til sporten. Man har dog nået også at se biologens udkårne, en tysk kusine, der kan minde lidt om *Elena* derved, at hun har besluttet at ofre sig for andre – hun er en af de meget høje spejdere. Om lidenskab mellem de to er der ikke tale – biologen tror ikke på kærligheden, der i vore herlige tider er at betragte som noget rent sportivt, og forbindelsen er et led i en misforstået altruistisk magtpolitik. *Renoir* symboliserer her en farlig alliance mellem nazistiske levninger og moderne videnskab. Alliancen er i ledtog med storkapitalen.

Det beslutes at arrangere en nymodens „Frokost i det grønne“ til besegling af pagten, og en række unatur-mennesker forsøger at finde sig til rette i Naturen. Men heldigvis blander de hedenske guder sig i sagerne. En gammel fyr fra den sydfranske egn, der er mødestedet, giver sig som en anden *Pan* til at spille på fløjte, hvilket afstedkommer den omtalte blæst, der får blodet til at rulle hurtigere i alle frokostgæsternes årer. „*Naturam furca pellas ex, hun kommer dog igen, den Heks*“. Videnskabsmanden farer vild. Han forklarer naturligvis passionernes vindstød meteorologisk, men der venter ham noget endnu stærkere. Han ser en pragtfuld stor sorthåret bondepige bade, og så hjælper der ingen videnskabelige forklaringer. Han bliver meget forvirret, for han elsker hende. I dagevis bor han sammen med hende og hendes familie, og da hans „venner“ får hende fjernet ved nedrige me-

toder, er han utrøstelig. Han nedværdiger sig endog til at spørge *Pan*-figurens ged om, hvor hun er, og helt til rotterne er han, da råbet „Ned med videnskaben!“ kommer ud af hans sjæls dyb. Han har erkendt, at „lykken måske er at underkaste sig Naturens orden“. Midlertidigt lykkes det ganske vist at få ham „bragt til fornuft“, men til slut finder han igen pigen, der er gravid ved ham, og hun skal stå ved hans side i den internationale organisation, han skal være præsident for – arbejdet vil da sandsynligvis mere blive præget af kærlighed end af den livsfjerne planlægning, der var det oprindelige mål.

Således refereret kan handlingen måske virke som vrøvl. Men fabelen er vist et mesterværk. Den er visdom og poesi og humor. Gang på gang viser *Renoir* midt i løssluppenhederne, hvor meget han ved om menneskene, og hvor højt han elsker dem. *Paul Meurisses* rolle som videnskabsmanden er fremragende skrevet, fremragende filmet, fremragende spillet. En naiv akademiker, egentlig ren af hjertet, men forført af rationalismen. Man kan få ham til næsten alt, hvis man også beder ham sige *deux mots*. I Naturen bevæger han sig helt forkert, tripper rundt, kan slet ikke orientere sig. Han møder en køn lille purk, men klapper ham naturligvis ikke på den sædvanlige maner, hans fingre undersøger drengens kraniebygning, øren o. s. v. For elskelsen rammer ham på en henrivende måde. Stolt er han – som en skoledreng, der har elsket for første gang. Da han ser bondepigen i vandet, vender han sig først bort, men blikket kommer ængsteligt tilbage til åbenbaringen. Pludselig løber han ind i buskadsset med hende. Senere er han sammen med pigen og nogle unge mennesker, de synger, han forsøger at synge med, meget forsigtigt. Figuren er stileret, *commedia dell'artens* bevægelseskomik inspirerer stadig *Renoir*, men stiliseringen dræber ikke det menneskelige.

Mange andre vederkvægende skabninger går eller løber gennem filmen. Gedebukken er måske den viseste. Men der er også visdom i bondepigen (*Catherine Rouvel*), skønt hun blåøjet lader sig betage af biologens retorik. Den skønne spiller en raseri- og tudescene pænt, endda *Renoir* har valgt hende på grund af hendes ydre symbolkraft. Hendes fader er en elskelig studie i enkel sydfransk livskunst, hans madglæde er f.eks. charmerende givet. Også en snavet og sur præst, der klager over, at man med lethed kan stampe millioner op til atomværker og luftforpestende fabrikker, medens han af økonomiske grunde har vanskeligt ved at få sin kirke repareret, er charmerende og rigtig.

Nogle af billederne kan virke sjuskede, men

mon ikke Renoir foretager skødesløse afskæringer for at komme så nær på livet som muligt? Billedkunst er „Le Déjeuner sur l'Herbe“ beständig. En flyvemaskine fører kameraet fra det ene sted i skoven til det andet, den forbinder udmærket, samtidig med at den har relevans til problematikken. Scooter-turen med den kærlighedstriumferende biolog er en medrivende fuga; den i sig selv banale vandsymbolik efter kærlighedsmødet får gennem billedernes kvalitet og montagen forbløffende kraft, og de indskudte billeder med naturmotive giver i det hele taget en gammel metode ny friskhed – dyrene og træerne er valgt med omhu og omhed.

En indgående diskussion af teknikken og naturvidenskabens virkelige og ideale positioner i dag indbyder Renoirs livlige, varme og kernesunde spøg ikke til. Men den dynamiske, følelsesbevægede protest kan også have stor berettigelse. At vi alle bør være på vagt mod naturvidenskabs-tyranni og teknikmisbrug, er dog rigtigt. At eksempelvis det russiske folks daglige glæder turde være en vigtigere sag end raketter og andet legetøj, er dog også rigtigt. At det moderne samfund bør være forsigtigt med eksperimenter, der fjerner sig for vidt fra Naturens orden, har sin rigtighed.

Hvor heldigt, at så meget sundt og sandt er blevet sagt med sund sans af den dejlige kunstner Jean Renoir, der hermed som 65-årig har skabt sit mest ungdommelige arbejde.

Erik Ulrichsen.

Religiøsiten i vold

Göran O. Eriksson, der her skriver om „Jungfrukällan“, anmelder film til „Göteborg Handels- och Sjöfarts-Tidning“. Vedrørende filmens handling, se „Kosmorama 46“.

JUNGFRUKÄLLAN. Prod.: Svensk Filmindustri 1960. Instr.: Ingmar Bergman. Manus.: Ulla Isaksson efter en folkevis. Foto: Sven Nykvist. Dekor.: P. A. Lundgren. Musik: Erik Nordgren. Medv.: Max von Sydow, Birgitta Pettersson, Gunnel Lindblom, Birgitta Valberg, Axel Düberg, Tor Isedal, Ove Porath, Axel Slangus.

Det er efterhånden blevet mere og mere tydeligt, at der i Ingmar Bergmans filmproduktion findes en sektor, i hvilken han tager sig selv mere alvorligt end ellers, et tankens lønkammer, i hvilket oplevelse og udtryk forvrænges af højtidelighed. Hans styrke er den psykologiske reportage, og når han uden forudfattede meninger gengiver menneskelige relationer, er han en betydelig instruktør, skarpsindig, mo-

dig og sandhedskærlig. Men pludselig bliver denne følsomme menneskeskildrer helt ufølsom. Han giver sig til at gruppere statuer. Han lader en privat mytologi fortrænge virkeligheden. Han lader sine roller gå i tjeneste hos en tesis eller – tydeligst i „Nära livet“ („Livets under“) – en typologi. I film efter film har vi været vidne til denne forvandling, dette omslag fra levende realisme til anstrengt pædagogik. Hvad skyldes det?

„Jungfrukällan“ antyder måske, hvor svaret er at finde. Endelig har Bergman givet sig sin religiøsitet helt i vold. Endnu mere konsekvent end tidligere beskriver han livet som et mønster af uopløselige spændinger mellem et fåtal af moralske fikspunkter, mellem skyld og soning, ondskab og godhed; det er et livssyn, som udelukker alle rationelle løsninger, og filmen slutter med, at konflikterne vaskes bort af nådens vand. Men også her virker Bergmans holdning til religionen ejendommeligt konventionel. Det kan næppe bero på manglende engagement – tværtimod virker det, som om jorden brændte under fødderne på ham. Hvad han har at sige om tro og forløsning, lyder stadig lige så forhastet som tidligere; dette får en undertiden til at tro, at religiøsiteten for ham mest er et formspørgsmål, en konventionelt acceptabel måde, på hvilken man kan se virkeligheden i klare og spændte kontraster. Men det er sikkert ikke hele sandheden. Gang på gang er Ingmar Bergman i sin produktion vendt tilbage til de store moralske problemer, og da er det ofte, han har skabt sine dårligste og mest interessante film: dunkle, pompøse, docerende, men fulde af den spænding, som det uløste og det uafklarete private giver.

Nu er manuskriptet til „Jungfrukällan“ ikke hans eget, men Ulla Isakssons, og det har åbenbare og betænkelige fejl. Ulla Isaksson har tidligere vist sig at være en dygtig pastiche-skribent – hun har bl.a. skrevet en ypperlig roman om det 17. århundredes hekseforfølgelser i Dalarna – men her har hun af en eller anden grund ikke taget skridtet fuldt ud, da det gjaldt om at placere folkevisehandlingen i dens egen tid. Hun har været ret omhyggelig med det etnografiske, men overladt sproget til sig selv. Resultatet er blevet en ubehagelig stilblanding, i hvilken vi hører mennesker, der optræder i et antydnet miljø fra det 14. århundrede, udveksle lumske eller trohjertige platituder på det mest moderne svensk; det er muligt, at Ulla Isaksson på denne måde har villet angive handlingens „tidløshed“, men i så fald har hun jaget et fantom. I hvert fald i et tilfælde – jeg tænker på jomfruen selv, den unge Birgitta Pettersson – har teksten yder-

ligere haft betænkelige konsekvenser for spillet. Det forbløffende er, at Bergman ikke har reageret kraftigere imod modsigelserne i hendes tolkning og lagt nye replikker i hendes mund.

Men han har koncentreret sin interesse om andre ting. Bergman har skabt mere stimulerende film end denne, men ingen så billedmæssigt helstøbt, så fast sluttet om sit motiv – og næppe nogen, der er så fuld af lysende enkeltheder. Det gælder først og fremmest eksteriøroptagelserne. Den nøgne skov lever og truer, åbner sig i lysninger af uheldsvanger stilhed og lukker sig igen for at fremkalde ny angst; horisontlinjen over Siljan følger pigerens ridt som et mildt værn; afstanden til himlen øges i skoven til en ensomhed hinsides al lise. I disse partier er Bergman selvstændig og ydmyg i sin behandling af stoffet, og de er filmens bedste. Trods al deres rørighed, præcision og elegance – og trods udmærkede indsatser af især *Max von Sydow* og *Gunnel Lindblom* – gør atelieroptagelserne et mere konventionelt indtryk. Det ser næsten ud til, at de stærke lyskontraster på middelaldergården har forledt Bergman til – lige fra åbningsbilledets opflammende ild – i første række at udtrykke sin tankegang i en fortløbende dialog mellem lys og mørke, skønt der naturligvis er udsyn til en mere håndfast virkelighed. Bergman har vendt sig mod de kritikere, der har anlagt litterære synspunkter på hans værk – men hvad er dette andet end litteratur, billeder født af sprogbrogen? Og hvordan vil de kunne løsrives fra indholdet?

Bergman er ganske enkelt en stor billedbegavelse, men en sløj filosof, og det er, når han lader filosofien komme til orde, at hans film klinger hult. Det er formodentlig også i dette forhold, man bør søge grunden til de beskyldninger, der nu påny rettes mod ham for at spekulere i modbydeligheder – han tvinges til at kaste sig over de stærke midler for at styrke sine diffuse argumenter. Han er bundet til en problemkreds, som det ikke er lykkedes ham at trænge helt ind i, og derfor er han faldet for en konvention, som ikke har det bitterste med film – eller kunst i det hele taget – at skaffe: den der siger, at det er mere agtværdigt at have en teori om sine oplevelser end at udtrykke dem.

Göran O. Eriksson.

Tidsatypisk

THE HORSE SOLDIERS (Kavaleriets Helte). Prod.: Mabin-Rackin/Mirish Co./United Artists 1959. Instr.: John Ford. Manus.: John Lee Mabin, Martin Rackin efter roman af Harold Sinclair. Foto: William Clothier. Musik: David Buttolph. Medv.: John Wayne, William Holden, Constance Towers, Althea Gibson, Hoot Gibson, Anna Lee, Stan Jones, Carleton Young, Basil Ruysdael, Russell Simpson.

John Fords film byder ikke *highbrows* og *lowbrows* så store tilgængelighedsvanskeligheder, men de fleste *middlebrows* kan næppe lide en film som „The Horse Soldiers“ – og mange af dem undlader vel at se den på grund af den danske titel (noget med „helte“ må være dårligt). Den halvdannede får i dag meget let det indtryk, at kunst, det er noget, der helst skal være sadistisk eller på anden måde perverst, mere eller mindre „abstrakt“, nedvurderende, hadsk, *disenchanted*, overrumplende originalt, og at kunsten kun kan tillade sig at være „positiv“ gennem det „negative“. Det er både tragisk og komisk, at en film som „Pludselig sidste sommer“ har større chancer hos mange af dem, der vil „følge med“, end „Kavaleriets Helte“. Fra den erkendelse, at noget stygt *kan* være kunst, er den nye vanetænkning sprunget til den vrangforestilling, at kunsten *skal* være stygt som arvesynden, og den moralske skønhed bliver henregnet til banaliteternes verden.

„The Horse Soldiers“ er ikke banal. Den bruger mange situationer, som har været brugt før, men dette er ikke ensbetydende med banalitet. Det afgørende er, om situationerne gennemstrømmes af ægte følelse, og om helhedstanken er personlig og ubanal. Det gør de, det er den. Om den første påstand: Quod *non* erat demonstrandum. Af kritikerne bør man forlange meget, men næppe en fyldestgørende påvisning af, hvorfor en situation ejer følelse fra hjertet

Nærmere påvisningen kan man komme, når det gælder tankegangen. Selv om skildringen af forholdet mellem lægen Kendall og obersten Marlowe ikke i begyndelsen slår tilskueren som det bedste i filmen, er det i denne arbejds „humanistiske“ budskab er at søge. For nogle læger mislykkedes i sin tid en operation af oberstens kone, og siden da har obersten været en monoman lægehader, hvorfor der straks opstår et modsætningsforhold mellem den udisciplinerede læge og den disciplinerede, men ikke professionelle kriger, da lægen melder sig til den gruppe, som under den amerikanske borgerkrig skal afskære forsyningerne til det af sydstatsfolkene besatte Vicksburg. De to mennesker lærer efterhånden at respektere

hinanden, lægen viser sig i besiddelse af mod, og soldaten er en human hader af krig og destruktion. I Fords glæde over, hvor decent mennesket kan være, tager det pædagogiske ikke overhånd – to personligheder *kan* tænkes at have opført sig således i en krig for 100 år siden. Fords fremhævelse af, at de menneskelige dyder ikke behøver at gå til grunde, medens våbnene taler, berettiger ikke til at slutte, at Ford er krigsliderlig. Instruktøren lægger her i højere grad end tidligere vægt på krigens vunder, en amputationsscene er modbydelig, et interimistisk hospital er måske ikke skildret med kvalmende naturalisme, men dog med af-sky (man har i øvrigt indtryk af, at et optrin her er klippet ud), en politiker glæder sig til at udnytte sine krigsoplevelser i sin karriere, og en ung negerkvinde bliver ganske tilfældigt skudt af den part, hun har været med til at spionere for. Hendes død afstedkommer filmens mest fordske og mest følede billeder: Den sydstatsfrøken, hun har tjent, er utrøstelig, men nogle menige forsøger at trøste hende ved at forære hende et spejl. Denne gestus virker særlig smuk, fordi frøkenens værdighed som kønsvæn ofte er blevet krænkert under strabadserne på turen med den militære enhed. Obersten forelsker sig i hende, men i den fremragende iscenesatte slutning må de tage afsked; freden vil formodentlig føre dem sammen igen. Marlowe er blevet et nyt menneske, frigjort for den lammende binding til den af-døde kone og for lægekomplekset, der vel må ses som et symbol på en vis misantropi.

Foruden de nævnte højdepunkter må fremhæves massakren af sydstatsfolkene ved jernbanestationen (det forudsættes rigtignok her, at tilskueren respekterer begrebet *gallantry*), militærakademielevernes fremmarch mod nordstatssoldaterne til tonerne af „Dixie“, optrinnet med de to sydstatsdesertører, der har fanget en gammel sherif (*Russell Simpson*, som bekendt en af Fords yndlingsskuespillere) og den store instruktørs sjældne evne til at få tilskueren til at tro, at han er *til stede*. Aldrig stiller billedsmartness eller bravournumre i spillet sig mellem tilskueren og stoffet, Ford er vel først og fremmest den uovertrufne *naturlighedens mester* (han er nået til denne overlegenhed gennem et intenst professionelt studium af sin kunst). Ugenert er han folkelig, spontan, sjov, almenlyrisk, elskelig, beundrende, elementær. Han er i sig selv en ener, men han må i det 20. århundrede komme til at virke som en ener i særlig grad. Moderne bliver han vel først i det 21., når det tidsypiske hos ham ikke længere vil være en anstødssten.

Erik Ulrichsen.

WERNER PEDERSEN

KOSMORAMAS

BLÅ

BOG

TIMOTHY JAMES, eng. drengebarn, f. i Oxford, søn af *Staff-Sgt. James Jenkins* og hustru *Betty J.* Tims far og mor traf hinanden før krigen, mens de arbejdede på det samme hospital i Oxford, han som farmaceut, hun som sygeplejerske. I foråret 1941 blev faderen indkaldt til Royal Army Medical Corps, og da Tim kom til verden – søndag den 3. september 1944, på femårsdagen for Englands indtræden i krigen, gjorde han tjeneste med sit regiment i det fjerne Østen. Af Tims eget liv kender man egentlig kun de første seks måneder. Set fra hans egen synsvinkel forløb disse måneder akkurat ligeså fredeligt og lykkeligt som for enhver anden middelklasse-baby, der bydes velkommen i livet af mennesker der holder af det og har chancen for at vise det i gerning. Men af de børn, der blev født på denne tid, hørte Tim også til de heldige – det var

f. eks. hans held, at han ikke så dagens lys et sted i Polen eller Holland – eller i et Glasgow-slumkvarter. Alligevel var Tims første halve år måske det mest afgørende og dramatiske i hans liv – uden at han selv kunne vide noget om det. Thi rundt omkring han rasede jo den hårdeste krig, verden hidtil havde set – indledningen til hans liv faldt sammen med afslutningen på ragnarok. To millioner af hans landsmænd kæmpede på fronterne i det fremmede, deriblandt altså hans egen far. Invasionen, begyndelsen til enden, var under fuld udvikling – netop den dag da han kom hjem fra klinikken – søndag den 17. september – bragte BBC meddelelse om landsætningen i Holland af de britiske faldskærmtropper, som skulle gå de omringedes nådeløse død i møde i Arnhems og Nijmegens ruiner. Da Tim døbes i oktober 1944, hænger den tyske V-bombetrusel stadig over ham og hans land. Ganske vist er man allerede i gang med at rydde de britiske ky-



ster for miner, pigtråd og spanske ryttere, men det er alligevel klart, at krigen ikke som håbet vil være forbi til jul. Da Tim fejrer sin første jul med et kærligt kort fra den fjerne fader, og da han ved nytår 45 deltager i sin første skål for *absent friends* i morfaderens præstehjem, sker det under indtryk af en ny tysk mod-offensiv, der giver ekko som ængstende nyheder i *Home Service*. Men fra midt i januar vender billedet igen. Russerne indleder deres storoffensiv i Polen, tyskerne viger, Warszawa erobres, tyskerne trænges tilbage til Oder, amerikanske flyvende fæstninger gennemfører de hidtil sværeste bombeangreb mod Berlin o. s. v. – faren er endeligt overstået for Tim. Den korporlige i hvert fald. Thi foran ham ligger nu en verden, som mærkeligt nok kan kaldes endnu farligere end den han kender – den fri mands verden, hvor der er ret og pligt til at vælge, kritisere, gøre vrøvl. Hvordan har mon Timothy James Jenkins reageret på denne situation? Hvordan har han svaret og vil han svare på de ord, som lød til ham fra de voksnes verden en februar dag i 1945, i hans unge livs sjette måned: „Se Tim, alt dette er sket rundt omkring dig i dit første halve år, og det er altså noget af et tilfælde, at du er kommet igennem det sund og rask. Foreløbig er det os, der har haft ordet. Men inden længe sidder du op og følger med. Hvad vil du så sige? Og hvad vil du gøre? ... Bliver det det samme igen? Vil du trægte efter penge og magt og blæse på hensyn og sømmelighed, som man hidtil har gjort? Eller vil du lave verden om til noget bedre – du og de andre børn?“ (*Timothy James Jenkins i Humphrey Jennings' „A Diary for Timothy“ 1945*).

VALASTRO, TONI, siciliansk fisker, f. ca. 1915 i det fattige fiskerleje Aci Trezza, hvor han også bor og arbejder som voksen, forsorgende en stor familie bestående af bedstefader og moder foruden et større tal af yngre søstre og brødre. Trods megen flid og nøjsomhed lever T. V. som stedets øvrige beboere under fattigdommens åg og er dermed åben og sårbar for sociale såvel som menneskelige ydmygelser. Selve hans og de andres eksistensgrundlag er i virkeligheden en stor nedværdigelse. Ganske vist ejer T. V. selv den båd, som sætter ham i stand til at lande sparsomme fangster af ansjoser, der er stedets væsentligste indtægtskilde. Alligevel er fiskerne her en slags proletarer. For fiskeredskaberne, de egentlige „produktionsmidler“, ejes af kapitalen, fiskeopkøberne, som bruger deres magtposition skrupelløst til en ensidig prisansættelse – det behøver ikke at siges til hvis fordel. Imidlertid har Toni frem-syn, fremdrift og dristighed i sig til ikke at ville finde sig i denne lokale samfundsorden – han gør oprør mod den. Først prøver han at få kammeraterne med, men forgæves. For penge lånt på familiens hus køber han så egne redskaber for at begynde for sig selv, uafhængig af opkøberne. I begyndelsen går det ham godt, men en dag trodser han et voldsomt uvejr og går på havet, for at vende hjem uden redskaberne, som stormen tog.



Herefter går det stadig tilbage for Toni, og hans venner og fjender sparer ham ikke. Huset mister han, familien går i opløsning, og stritter han end imod længe, nøden tvinger ham dog til sidst til at krybe til korset: han må igen bede om nåde og arbejde. På dette punkt kulminerer T. V.s heroiske skæbne: ribbet for alt og ydmyget, i laser, må den stolte Toni søge til sine arbejds„givere“, som kun har spot og håns latter tilovers for hans nederlag. I sin dybe og uretfærdige nedværdigelse er T. V. selve medmennesket prisgivet den selvske haveysøge og fattigdommens ubluferdige skændsel. Alligevel peger hans fald fremad på sin egen måde. For nok går han ud af kampen mod kapitalisterne som taber. Men den egentlige årsag hertil er *ikke*, at han har uret, men at hans klassefæller endnu ikke kan se, at han har ret. T. V. er med andre ord den allerførste pioner i en bevægelse – kald den bare socialistisk – som engang vil føre til hans klasses fælles front mod udbytterne. Han er retfærdighedens mulighed i et samfund af uretfærdige og uæverdige. (Anonym fisker fra Aci Trezza i *Luciano Viscontis „La terra trema“ 1948*).

VASILIJ, russ. bondekns, f. omk. 1905 i en landsby i Ukraine. V. er ung med det unge Rusland, ikke blot bogstaveligt, men også ideologisk. Med al sin handlekraft og livsstil, der er som et gensvar på naturens lyse givtige frodighed og på opbruddet i samfundet omkring ham, går han ind for det fremadrettede og nye. Han er forrest blandt de unge bønder, som – trods en vis mistro og betænkelighed fra deres fædres side og trods en åbenlys og skarp modstand fra de rige jorddrotter, kulakkerne – arbejder for en omlægning af landbrugets arbejds- og ejendomsforhold efter kollektivistiske linjer. Engang i 1929 er man nået til, at sovjetregeringen leverer det unge kollektivbrug en traktor, dette symbol og arbejdsredskab i eet, der ligefrem forudsætter en nedbrydning af de gamle mark- og klasseskel for at kunne anvendes rationelt. Det er V., der henter maskinen hjem i triumf, og det er ham, der sætter sig ved dens rat og giver den indvielsen til arbejdet i det første hoslat. For V. som for hans fæller er dette høstarbejde noget andet og meget mere end et slidsomt hverdagsgøremål – det er et ritual, en højtidelig ceremoni, som i sig rummer både et farvel til fortiden og en bekendelse til det vidunderlige naturbestemte menneskeliv her og nu. Men selv om denne bekendelse i sit indre er af ren mytisk art, har den også et snævrere socialt perspektiv, som bliver V.s skæbne. Med traktorens hestekræfter under sig og i balstyrig arbejds-glæde sanser han ikke de markskel, som kulakkerne kræver respekteret. Da han om aftenen efter dagens berusende triumfer danser jublende hjem ad den månelyste støvhvide vej, fældes han på sin henrykkelses højdepunkt af en hævende pistolkugle, affyret af en krænkert kulak søn. Drabet på V. er som et ondt sammenstød mellem naturen og den menneskeskabte verden – hans død går som et smerteligt suk gennem nattemørket. Men alligevel er



V.s skæbne ikke tragisk, for den kulminerer fremadrettet i den hedenske jordefærd, der beredes ham næste dag af landsbyen. Mens træernes grene hænger tunge af frugt, og mens en stille regn lover ny grøde, bæres V. til graven, udenom kirken men over de høstmodne marker. For den angrende morders hylende tilståelser har følget ikke øre. Thi hvad er vel V. for dem andet end en bekræftelse på livets sejr over døden – og på dødens naturlige plads i livet. (*Semyon Svasbenko i Alexander Dovsbenkos „Jord“, 1930.*)

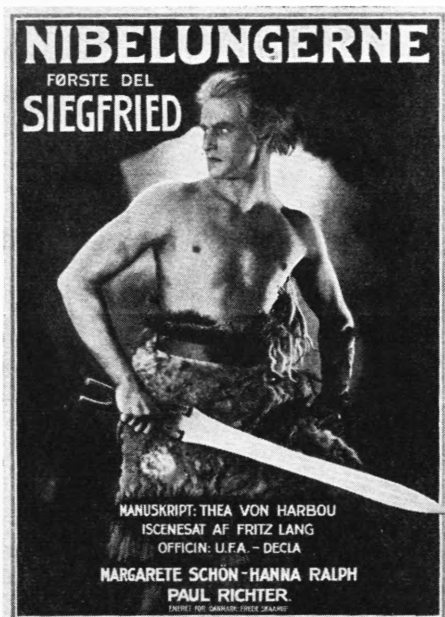
VERDOUX, HENRI, fr. bankmand, antikvitethandler, koffardikaptajn, børsspekulant, ingeniør m. m. – samt polygamist og kvindemorder. F. omk. 1880, d. (i guillotine) 1937. Monsieur V. var oprindelig uddannet som bankmand, men mistede sin beskædede stilling i et parisisk pengeinstitut i krisestrene omk. 1930. Denne sociale katastrofe i forbindelse med hans forsørgerpligter over for en elsket invalid hustru og en mindreårig søn kaldte farlige talenter frem i den lille kontorslave, talenter hvis eksistens han næppe selv kan have haft anelse om i sin tilværelse som lovyldig småborger. For det første viser han nu en næsten artistisk evne til at leve ikke blot en dobbelt, men en mangedobbelt tilværelse i et stort udvalg af menneskelige og sociale forklædninger – uden at røbe det mindste derom for de mennesker der kender ham godt i en af hans fremtoninger, som Verdoux, Bonheur, Varnay eller hvilket navneskilt han nu har valgt at sætte på sine skiftende boliger. For det andet viser han en ikke mindre evne til elegant at udnytte denne eksistens i flere dimensioner til et absolut og konsekvent amoralsk, forbyrderisk formål. Da han forhindres i at ernære sig og sin familie på ærlig vis, vælger han en udvej, der kun er mulig, fordi den er så absurd, at ingen kan tro på den: han opleder midaldrende enlige kvinder med penge, gifter sig med dem for at myrde dem, når arveforholdet er bragt i orden til hans fordel. I denne karakteristiske måde at ordne sig på udviser H. V. en åndelig smidighed, som kun kan kaldes genial, hvis ikke patologisk. Spændvidden i hans psykiske konstitution er meget godt angivet ved den pillent-forfængelige omsorg han viser sine blomster, samtidig med at hans private kramatorieovn ryger i baghaven. Det spørgsmål melder sig

uvillekårligt, om ikke H. V. slet og ret er en hæmningsløs, egoistisk psykopat. Men udgangen på hans livshistorie lader ane, at forklaringen ikke er helt så simpel. I hvert fald bør det her bemærkes, at hverken hans polygamist eller den dermed sammenhængende blodige håndtering kan forklares seksuall psykologisk eller religiøst. I så fald havde hans tilfælde heller ikke været nær så interessant, som det nu er. Rigtig foruroligende bliver Monsieur V. nemlig først, når det indses, at det er en slags forvendt social-etisk filosofi, der får ham til at handle som han gør. Denne baggrund for hans liv kommer frem, da forbyrderen i ham endelig bukker under efter i længere tid at have været på vej ned, takket være en række fejlslagne pengetransaktioner. Det, der udløser hans kapitulation overfor samfundet og sig selv er et tilfældigt møde med den unge pige, der engang i fortiden var ved at blive hans offer, men som blev frelst af sin ungdom og fattigdom. Den humane bløttelse, Monsieur V. her gav sig, får sin beske kommentar, da han nu erfarer, at den uheldige unge kvinde af i går har gjort fælles sag i dag med „de andre“, udbyrterne, magthaverne ved at redde sig ind i et dyrt ægteskab med – en våbenfabrikant. Med denne bitre viden om, hvad hans samvittighedshandling dengang har ført til, giver H. V. op. Tilbage for ham er kun afsløringen, fængslingen og ventetiden, til guillotineens øksefald befrier ham. Han bruger tiden til en resigneret forklaring, som end ikke foregiver at være et forsvar: I det små og private handlede jeg, Henri Verdoux, blot som stater og nationer gør det i det store: jeg myrdede til egen fordel. Men Monsieur Verdoux dømmes og straffes som masse-morder – hvad gør de? Svaret ligger naturligvis i spørgsmålet. Monsieur Verdoux tog sig ret til at leve efter en etik, som han savnede magt til at retfærdiggøre. Dette var hans fantasi og hans tragedie. (*Charlie Chaplin i sin egen „Monsieur Verdoux“ 1948.*)



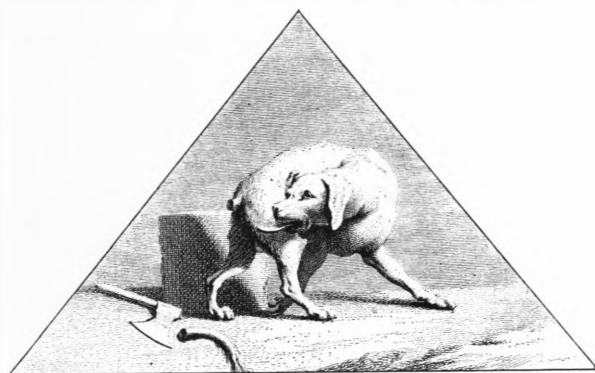
Hermed er „Kosmorama's blå bog“ afsluttet. Herefter skulle det altså ikke mere være dannet ikke at kende f. eks. Carmela Artú, Ronald Kornblow, Fedja Obukof og Antonio Ricci.

Af pladmæssige grunde har det ikke været muligt at gøre dette biografiske pionerarbejde fuldstændigt – med sine ca. 40 biografier er det i virkeligheden af et sørgeligt begrænset omfang i forhold til det antal navne, der kunne og burde have været medtaget. Desværre kan der således fortsat mobiliseres en slags undskyldning for den dannelse, der er uvidende om eksistensen af f. eks. en lojntant Fontaine, Kanji Watanabe, Apu, Hynkel, Marie (Casque d'Or) og Terry Malloy.



I marts og april har Filmmuseet forevist Fritz Langs „Die Nibelungen“. Her er til venstre den danske plakater for første del, til højre plakaten for anden del.

LATERNA MAGICA



Neglen til Københavns Skilderie.

vild. Plutarchus in vita Alcibiades.

Hermed slutter Clemens
sin serie
Københavns Skilderie I-VI.
Billedet forestiller en hund,
der står og slikker sin halestump
foran en huggeblok,
ved hvilken øksen og det
afhuggede stykke af halen ligger.
Under billedet står til venstre
Jonas fecit og til
højre: Vide Plutarchum in vita
Alcibiadis. Ifølge Plutarch
buggede Alcibiades halen af sin
hund for at den skulle
tiltrække sig Atheniensernes
opmærksomhed.
På samme måde har Clemens
ment det nødvendigt
at lave sine satiriske blade
for at vække Københavnernes
opmærksomhed (M. E.).

FilmindeX XLVII

AF ALBERT MERTZ

ALBERT MERTZ

- Flågen*. 1942. I og manus.: Jørgen Roos og Albert Mertz. Foto: Jørgen Roos. Musik: Trommesolo ved John Steffensen. Prod.: Privat. I 1948 overtaget af Dansk Kulturfilm og forsynet med lyd.
- Hjerterytten*. 1943. I og manus.: Jørgen Roos og Albert Mertz. Foto: Jørgen Roos. Medv.: Robert Jacobsen, Hans Andreasen, Jean Stiedell, Georg Larsen. Prod.: Privat (danske abstrakte malere). Stum.
- Richard Mortensens bevægelige maleri*. 1943. Farvefilmreportage af Albert Mertz og Jørgen Roos. Prod.: Privat. Stum.
- Tve raske piger*. 1943. I og manus.: Albert Mertz. Foto: Peter Winkel. Musik: Niels Viggo Bentzon. Prod.: Minerva Film A/S.
- Kærlighed på rulleskøjter*. 1944. I og manus.: Albert Mertz og Jørgen Roos. Foto: Annelise Reenberg. Musik: Kai Møller. Medv.: Tassy og Harley, Tove Wallenström. Prod.: SAGA for Barbett.
- Historien om en mand*. 1944. I og manus.: Albert Mertz og Jørgen Roos. Foto: Jørgen Roos. Medv.: Robert Jacobsen. Prod.: Privat. Spillefilm. Hængt uafsluttet. Stum.
- På besøg hos kong Tingeling*. 1947. Manus. og bearbejdelse: Albert Mertz og Jørgen Roos. Prod.: Statens Filmcentral. Stum.
- Goddag dyr*. 1947. Manus. og bearbejdelse: Jørgen Roos og Albert Mertz. Prod.: Statens Filmcentral. Oprindelig stum, senere forsynet med lyd af en flok børnehaverbørns reaktioner under forevisningen. Optaget af Helmer Lund Hansen.
- Isen brydes*. 1947. I: Poul Bang og Jørgen Roos. Manus.: Albert Mertz. Foto: Annelise Reenberg og Verner Jensen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Prod.: Nordisk Film for Ministeriernes Filmudvalg.
- Reklamefilm*. 1947. I: Albert Mertz. Manus.: Karl Roos. Foto: Verner Jensen og Ove Hillebrandt. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Medv.: Ulf Steenbjørn og Viggo Brodthagen. Prod.: Nordisk Film for „Land og Folk“.
- A. O. I.* 1948. Dadaistisk manifestation sammensat af klip fundet med lukkede øjne i affaldskassen på klippestuen af: Albert Mertz. Er naturligvis i følge hele sin filosofiske baggrund destrueret med stor glæde og lidenskab.
- Welcome to Denmark*. 1948. Manus.: Albert Mertz. Optagelser og tilrettelægning: Arne Jensen. Musik: Arkiv. Prod.: Teknisk Film Co. for Dansk Kulturfilm og Turistforeningen.
- København i gamle dage*. 1949. Lejlighedsfilm bearbejdet af materiale fra Det Danske Filmmuseum af: Albert Mertz. Prod.: Københavns Turistforening.
- Linien udstilling*. 1949. Optagelse og bearbejdelse: Albert Mertz. Reportage af Kandinsky, Arp, Mag-nelli og andres arbejder samt portrætskildringer af sammenslutningens danske medlemmer. Prod.: Sammenslutningen Linien.
- Klar til Europa*. 1949. I: Ole Berggren og Erik Ole Olsen. Manus.: Albert Mertz. Foto: Erik Ole Olsen. Musik: Kai Rosenberg. Prod.: Minerva Film for Dansk Kulturfilm og Det danske Post- og Telegrafvæsen.
- Cement*. 1950. I: Per Holst. Manus.: Albert Mertz. Foto: Ib Dam. Musik: Knudåge Riisager. Prod.:

Minerva Film for Dansk Kulturfilm og Dansk Cementcentral.

Dødens geometri. 1950-51. I., manus. og foto: Albert Mertz. Musik: Frekvenslyde. Prod.: Dansk Kulturfilm og Cimbria Film A/S. Foreligger kun i arbejds kopi.

Lille farveknallert. 1950. Filmstrimler bemalet i forskellige farvede felter af varierende længde. Prod.: Privat. Stum.

Afslapningsmetoden praktiseret i tandlægestolen. 1950. Demonstrationsfilm optaget og bearbejdet af Albert Mertz og Allan Mørch. Prod.: Privat. Stum.

Kun en 2 øre. 1954. I og foto: Ib Dam. Manus.: Albert Mertz. Musik: Arkiv. Prod.: Arne Studio for Dansk Kulturfilm og Julemærkefonden.

Sønderjylland i dag og i morgen. 1954. I: Albert Mertz. Manus.: Erik Ole Olsen og Albert Mertz. Foto: Kent Hansen. Musik: Arkiv. Prod.: Gunnar Wangel Film for Dansk Kulturfilm og Sønderjyllands Erhvervsråd.

Hunden Rosa og rovdyreungerne. 1955. I og manus.: Albert Mertz. Foto: Ove Hillebrandt. Prod.: Arne Studio for Dansk Kulturfilm. Stum.

Instruktion på arbejdspladsen. 1955. I: Albert Mertz og Erling Wolter. Manus.: Albert Mertz. Foto: Ove Hillebrandt. Musik: Arkiv. Prod.: Arne Studio for Dansk Kulturfilm og Produktivitetsudvalget.

Kai Nielsen. 1959. I og manus.: Albert Mertz. Foto: Arne Jensen. Musik: Niels Viggo Bentzon. Prod.: Arne Studio for Dansk Kulturfilm.



Øverst: Fra Mertz' film om Kai Nielsen. Nederst: Mertz under optagelserne af Kai Nielsen-filmen.