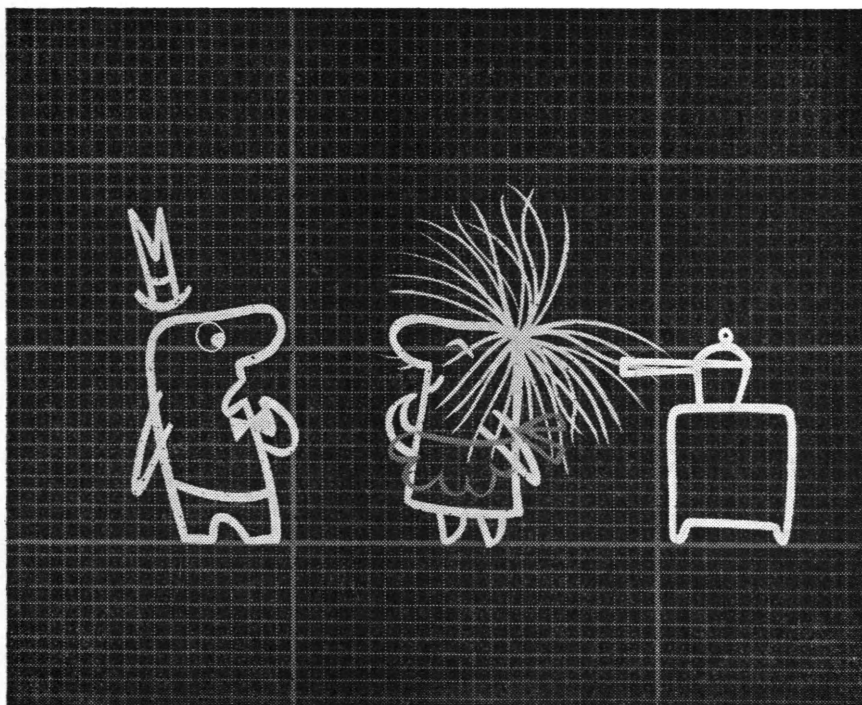


KOSMORAMA 5

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

FEBRUAR 1955



Et still fra en af UPAs sidste film, »Fudget's Budget« — den synes i stilen at minde om Emile Cohls tidlige forsøg i tegnefilmgenren.

INDHOLD:

Gode gamle	2
Sturges' blandinger af Einar Lauritzen	2
Portrættet, der ikke blev fuldført (Jennings) af Werner Pedersen ...	6
„Herr Arnes Penge“ før og nu af Erik S. Saxtorph	8
Morsomme franskmænd af Christian Dotremont	9
Filmanmeldelse:	
„Ordet“ af Erik Ulrichsen	11
Filmindeks V (Jennings)	12

GODE GAMLE

En af de bedste film, der i den senere tid er kommet hertil, er *Anatole Litvaks* »Dannys sidste Kamp« (»City for Conquest«). Filmen er fra 1940. Hertil føler vi trang til at knytte nogle bemærkninger.

For det første er der mere generelt at sige, at det sidste nye ikke nødvendigvis er det bedste, når det gælder film. Denne banalitet kan måske forekomme overflødig, men det er dog et spørgsmål, om det allevegne helt er blevet forstået, at filmen ikke som teatret »lever i og af nuet«, at et utal af gamle film i deres oprindelige skikkelse kan trækkes levende frem fra lagrene, at der blot skal en operator til, for at de kan stige op af graven. Og det gælder også utallige film, der er produceret længe før 1940. Et af beviserne er forevisningerne på Det Danske Filmmuseum — her finder der genoplivningsproces efter genoplivningsproces sted.

Mere specielt: Det ville sikkert være en klog politik at sende bud efter de ældre amerikanske film af værdi, som vi på grund af anden verdenskrig eller af andre årsager ikke har fået hertil. Hermed være ikke sagt, at der ikke produceres gode nye film i Hollywood, men at ældre, mindre kostbare, ligeså gode amerikanske film er eller i hvert fald bør være ligeså velkomne.

Om vi da er i stand til at nævne eksempler på ældre USA-film, der var grund til at forevise? Ja.

Af komedieinstruktøren *Preston Sturges* bl. a.: »The Great McGinty«, »Sullivan's Travels«, »Hail the Conquering Hero«, »The Miracle of Morgan's Creek« og »The Beautiful Blonde from Bashful Bend«.

Vi mangler 7 af hans 11 film, som det fremgår af Sturges-listen længere henne i bladet.

Af musical-instruktøren *Vincente Min-*

nelli: »Cabin in the Sky«, »Meet Me in St. Louis« og »The Pirate«. I samme genre, men af *Rouben Mamoulian*: »Summer Holiday« (bygget over *O'Neill's* »Du skønne Ungdom«). Af *Richard Brooks*: »Crisis«, en politisk idefilm. Af *Orson Welles*: »The Magnificent Ambersons« og »Macbeth«. Af *John Ford*: Den ypperlige krigsfilm »They Were Expendable«. Af *Abraham Polonsky*: »Force of Evil«. Af *King Vidor*: *Marquand*-filmen »H. M. Pulham, Esq.«. Af *William Wellman*: Den sprudlende vittige »Roxie Hart«, der måske er endnu bedre end »Intet er os helligt«.

Dette var nogle eksempler. Der kunne nævnes flere. Udlejere og biografdirektorer ville sandsynligvis kunne tjene ikke så lidt på de fleste af dem, og mange filmentusiaster ville blive lykkelige.

Læserbrev

Vi har modtaget følgende læserbrev. Brevet til redaktionen er velkomne, mest velkomne i en kort og koncis form. Ret til forkortelser forbeholder vi os.

Magister *Bjørn Rasmussen* omtaler i sidste nummer af *Kosmorama*, at miljøet i »Miraklet i Milano« er »dokumentarisk skildret« i kortfilmen »Milano senza miracolo«. Jeg kan oplyse, at den italienske titel på *Dino Risis* dokumentarfilm er »Barboni« (»Langskæggede«). Det er såvidt jeg ved — *Ebbe Neergaard*, der har fundet på den glimrende danske titel »Milano uden mirakler«. Filmen er iøvrigt produceret før »Miraklet i Milano« og har givet været en del af *de Sicas* inspiration.

Børge Høst.

STURGES' BLANDINGER

Af Einar Lauritzen

Om den i Danmark for lidt kendte og for lidt værdsatte amerikanske instruktør *Preston Sturges* skriver i denne artikel direktøren for »Filmhistoriska Samlingarna« i Stockholm, *Einar Lauritzen*. Efter at direktør *Lauritzen* havde skrevet sin artikel blev det offentliggjort, at *Sturges* i øjeblikket er ved at iscenesætte en film i Frankrig: »Les Carnets du Major Thomson«.

Da *Preston Sturges* i 1940 debuterede

med sin film »The Great McGinty«, havde han allerede 10 år som manuskriptforfatter bag sig. Ikke så få af Hollywoods instruktører er begyndt med at skrive manuskripter, men ingen har vist så hårdnakket fortsat med det efter definitivt at være endt i instruktørstolen som netop Sturges. Alle de elleve film, han har iscenesat, har været bygget på egne manuskripter, hyppigt også på egne idéer. Sturges er således, bortset fra *Chaplin*, den eneste Hollywood-instruktør, for hvem det er lykkedes at sætte et personligt præg på hele sin produktion.

Han blev født i Chicago 1898. Forældrene blev skilt, mens han endnu var ganske lille, og da moderen kort efter giftede sig med en forretningsmand fra Chicago ved navn Sturges, blev den lille Preston adopteret af ham. Hans opvækst adskilte sig i høj grad fra en almindelig amerikansk drengs, hvilket først og fremmest skyldtes hans mor. Hun var nemlig en intelligent, men også yderst excentrisk dame, som var en nær veninde af den berømte danserinde *Isadora Duncan*. Danserindens indflydelse på Prestons mor og derigennem også på ham selv gav sig bl. a. udtryk i, at han som dreng blev udstyret med antike græske dragter, og at han allerede som lille dreng blev tvunget til at studere alt, hvad Europas museer, operaer, teatre og koncertsale kunne opvise af kunst. Moderen opholdt sig meget ofte i Europa — især i Paris, og Preston Sturges fortæller selv, at han inden sit syttende år havde været over Atlanten 42 gange. (Man har altså al grund til at tage hans skildring af livet ombord på en ocean-damper i »En moderne Eva« (»The Lady Eve«) for særdeles autoritativ). Hans skolegang blev meget kosmopolitisk — foruden i Chicago og Paris gik han i skole i Berlin, Lausanne og Normandiet. Moderen ejede et stort kosmetikfirma, der først havde hovedsæde i Paris og

efter den første verdenskrigs udbrud i New York.

Da Preston var 11 år, blev moderen skilt fra Mr. Sturges og giftede sig kort efter igen med en tyrk. Denne bistod hende først i kosmetikbranchen, men gik efter nogle års forløb over i tobaksbranchen, og snart blev moderens tredie skilsmisse en realitet. Det var nu sønnen Preston, der blev hendes kompagnon i *Maison Desti*, som skønhedssalonen hed. I nogen tid var han ret interesseret i dette arbejde, især den rent kemiske side, og han skal bl. a. have opfundet en glimrende kysægte læbestift. Da moderen atter giftede sig, startede han selv en lille kosmetisk fabrik. Den gik imidlertid neden om og hjem, og i et par år forsøgte han sig uden større held som opfinder. Da skete der pludselig noget, som kom til at forandre hele hans liv. Han fik blindtarmsbetændelse og måtte ligge 6 uger på hospitalet, og de uger



Francis Ramsden, en slange og Preston Sturges. Fra optagelserne af »En tosset onsdag«.

i slutningen af året 1927 fik stor betydning for ham. Han overvandt sin aversion mod den kunstneriske karriere, som moderen og Isadora Duncan alt for stærkt havde søgt at påtvinge ham, og besluttede sig til at blive skuespilforfatter. Med voldsom energi kastede han sig over sit nye arbejde, og trods en hel del modgang i starten opnåede han i 1929, at det andet stykke, han fik antaget til opførelse, »Strictly Dishonorable«, blev modtaget på Broadway med åbne arme af både kritikere og publikum og stod på plakaten i 68 uger.

Hans lykke var gjort, og efter endnu et par skuespil blev han af Paramounts New York-afdeling engageret til at skrive en *Chevalier*-film. Det blev »Hendes franske forlovede« (»The Big Pond«), der fik stor succes, og det varede ikke længe, før han blev en meget benyttet manuskriptforfatter i Hollywood. Blandt hans manuskripter kan særligt fremhæves »Magt og Ære« (»The Power and the Glory«) med *Spencer Tracy*, hvori man især beundrede den fine udnyttelse af flashbackmetoden og »Løs på tråden« (»Easy Living«), der for første gang tydeligt viser Sturges' interesse for slapstickfarce. I filmen forekommer et slagsmål med færdiglavede madvarer på en automatcafé, og det søger i voldsomhed og komisk fantasifuldhed sin lige. Imidlertid varede det helt til 1940, før det endelig lykkedes ham at få sit selskab Paramount til at lade ham iscenesætte et af sine egne manuskripter, som han i lang tid forgæves havde søgt at sælge. Det blev »The Great McGinty«, som trods ringe produktionsomkostninger og ubetydelige stjernenavne blev en stor succes.

Det er på baggrund af disse urolige barndoms- og ungdomsår og på baggrund af hans teaterskoling, at man må se filmkunstneren Sturges. Hans dristige blandinger af komiske og alvorlige elementer i sine film og dialogens domine-

rende rolle får herigennem en forklaring. Som flere andre af Hollywoods store instruktører har han mange strenge på sin bue, men i modsætning til sine kolleger, som i almindelighed slår een streng ad gangen, spiller Sturges frejdigt på flere strenge på samme tid. Resultatet kan nok nu og da blive en kakofoni af vidt forskellige tonarter, men i sine bedste øjeblikke lykkes det ham at sammenmelte det hele til en symfoni om livet, sådan som det i hans øjne leves i USA. Dette gælder først og fremmest hans femte film, »Sullivan's Travels«, der handler om den succesombruste filminstruktør Sullivan, som vil iscenesætte et stort realistisk filmepos med social patos, men som føler, at han i Hollywood har mistet kontakten med virkeligheden og derfor beslutter sig til at drage ud i livet som anonym iagttagere med kun 10 cents på lommen. De eventyr, Sullivan oplever på sine rejser, er så mangeartede, at Sturges får lejlighed til at spille på hele sit register, fra løsluppen slapstickfarce til skræmmende skildringer af sammenlængede fanger og fra romantisk kærlighedskomedie til brutalt underverdensdrama. At det lykkes for Sturges at sammenkæde så disparate elementer i een film, beror dels på, at der i hele historien er en samfundssatirisk tone, som binder scenerne sammen, og dels på, at filmen ejer en ide, et budskab, som giver den mening. Det budskab, som Sullivan fører frem i filmens slutning — efter at han har set, hvilken glæde en Mickey Mouse-film har formået at skænke de ulykkelige fanger — er, at den glade underholdningsfilm kan have mindst lige så stor berettigelse som en nok så tanketung og alvorlig dramatisk film.

En anden af Sturges' bedste film er »En moderne Eva«, den mest rendyrkede underholdningsfilm i hans produktion. Den blev indspillet i 1941 hos Paramount og bærer tydeligt præg af den

lystspiltradition, som dette selskab endnu forvaltede efter sin store instruktør og producent *Ernst Lubitsch*. Luksusmilieuet, den erotiske leg og den ganske charmerende amoralitet, som en del af hovedpersonerne er præget af, alt dette kunne meget vel være hentet fra en Lubitschkomedie. Og det udmærkede spil — ikke bare af stjernerne *Barbara Stanwyck* og *Henry Fonda*, men af hele det valgte ensemble — får også tilskueren til at tænke på en instruktør som Lubitsch. At det imidlertid er Preston Sturges og ingen anden, der har skabt denne film, mærkes først og fremmest på tre elementer. For det første: Dialogen, der er rig på kvikheder og kynismer, bærer tydeligt Sturges' stempel. For det andet: Overdrivelserne i skildringen af ølkongen, hans hjem og hans kontor har den særlige satiriske brod, som Sturges ynder at rette mod den amerikanske forretningsverden og den pengedyrkelse, reklamehunger og parvenummentalitet, som undertiden karakteriserer den. Og for det tredje: Slapstick-indslaget, den ofte helt hjerteløse udlevering til latteren, som han udsætter sine personer for. I »En moderne Eva« er det først og fremmest den generte og kejtede helt, som kommer galt af sted. Sturges' brug af slapstick er imidlertid ofte meget raffineret. Dels bruger han kontrastvirkningen efter tredivernes crazy-lystspils mønster. I et i det ydre kultiveret og højtideligt milieu som en mangelmillionærs hjem bliver virkningen af falden-på-halen-numre og dessert eller suppe i håret særlig stor, især hvis det yderligere går ud over personer, som er meget ivrige efter at optræde med værdighed. Dels kender Sturges bedre end de fleste den komiske værdi af gentagelsen af en grinagtig situation.

Det var Sturges, der iscenesatte den delvis meget morsomme farce »En tosset onsdag« (»Mad Wednesday«) med slapstickmesteren *Harold Lloyd*. Efter den

film, som på grund af producentens misfornøjelse delvis blev klippet om, har Sturges kun lavet to. Den ene var den meget originale »Jalousi efter noder« (»Unfaithfully Yours«), i hvilken Sturges på en ny måde blandede forskellige stilarter i samme film. Filmen handler om en berømt dirigent, som har grund til at mistænke sin kone for utroskab. Medens han dirigerer et koncertprogram, der består af tre værker af Rossini, Wagner og Tschaiakowsky, beskæftiger han sig i sin fantasi med, hvordan han skal myrde sin utro kone og hendes elsker. De forskellige musikstykkers stemning inspirerer til tre helt forskellige variationer af jalousidramaet. Da koncerten er forbi, og dirigenten skal gennemføre sine hævnplaner, roder han dem kluntet sammen, og til sidst viser hans mistanke sig at være ubegrundet. I hvert fald er han selv sikker på det, publikum er måske ikke helt så overbevist. Hverken den film eller den følgende »The Beautiful Blonde from Bashful Bend«, som var et forsøg på en westernsatire og samtidig skulle give *Betty Grable* lejlighed til at udvide sit register, fik økonomisk succes. Og nu har Sturges ikke fået lov til at iscenesætte en film i 6 år. Han ejer en varieté i Hollywood, som siges at være meget frekventeret, og der opfører han egne små teaterstykker og revyer. Men vi, som har lært ham at kende som en af Hollywoods mest originale begavelser, må beklage, at ingen producent synes at have mod til at slippe Sturges løs i studierne igen og lade ham blande satire, erotik, drama og slapstick på sin særegne maner.

Sturges' iscenesættelser:

The Great McGinty 1940
Sommerjøl 1940
En moderne Eva 1941
Sullivan's Travels 1941
Palm Beach Story 1942
Hail the Conquering Hero 1944
Miracle of Morgan's Creek 1944
The Great Moment 1944
En tosset onsdag 1947
Jalousi efter noder 1948
The Beautiful Blonde From Bashful Bend 1949.

PORTRÆTTET, DER IKKE BLEV FULDFØRT

Af Werner Pedersen

Forholdet mellem stoffet og fortolkningen, mellem dokumentet og kunsten har været centralt i dokumentarfilmens æstetik, lige siden genren manifesterede sig som »skole« for et kvartsekel siden med *John Griersons* Nordsø-film »Drifters« (1929). Grierson var den der formulerede arbejdsprogrammet og parolerne. Han definerede bl. a. dokumentarismen som »a creative treatment of actuality«, satte altså ikke noget skarpt skel mellem filmkunsten og dokumentarfilmen. Men alligevel var skolen klart anti-æstetisk, hvilket bekræftes af Grierson selv i hans kommentarer — i sidste nummer af »Sight and Sound« — til »Drifters« og dermed til retningens nylig passerede 25-års dag. »To Hell with Art« var en af de paroler dokumentarfilmene arbejdede under, for det de sigtede mod var ikke at skabe kunst, men at gribe aktivt og journalistisk medlevende ind i dagens virkelighed. Man kan altså sige, at det anti-æstetiske ligefrem var et led i skolens filosofi. Den sociale, i ordets dobbelte forstand *humane* bevidsthed var bevægelsens *raison d'être*. På den har den levet lige til i dag, i og uden for England, den er blevet fremholdt med den troendes hele overbevisning igen og igen, når talen er faldet på dokumentarfilmens opgaver, dens krise etc.

Nu er der enighed, også blandt dokumentaristerne selv, om at set i lyset af programmet tager dokumentarfilmen i dag sig noget skrantende ud. Som forklaring herpå anføres oftest vanskelige produktionsforhold, som hverken har rum for den farlige mening eller det suveræne talent. Styrken og holdbarheden af dette argument kan man måle indirekte ved at undersøge, hvilke af de

25 års dokumentarfilm der endnu har evnen til at kalde på tilskuerens oplevelse og medleven. Man vil se, at de film der stadig lever er dem der har løst deres dokumentariske opgaver på et højt *kunstnerisk* plan. Eller med andre ord: dem der er stærkest farvet af een filmkunstners personlige engagement og temperament. Nu kan man naturligvis ikke hermed helt slå hånden af alle de mange dokumentarfilm som i dag er forældede og glemt, men som på deres tid løste en defineret opgave. Man må blot holde sig klart, at det hverken er dem eller teorierne, men *kunstværkerne* der holder genren levende. Som eksempler på de livskraftige enere kan nævnes *Basil Wrights* »Song of Ceylon«, *Robert Flahertys* film (»Man of Aran«, »Louisiana Story«), *Sucksdorff*-filmene — og ikke mindst *Humphrey Jennings'* film.

De sidste påkalder sig i denne forbindelse særlig opmærksomhed, fordi de er blevet til i selve den ortodokse dokumentære traditions hovedkvarter, *the GPO* (senere *Crown*) *Film Unit*. De kan allesammen beskrives med bevægelsens teoretiske vokabular: deres stof er den nærværende virkelighed, præsenteret i koncentreret filmisk form, og de er funktionsbestemte, forsåvidt som de prøver at påvirke mennesker i en aktuel social situation. Men — beskrivelsen er ikke udtømmende. Udover disse egen-skaber har Jennings' film »sind«, et tilskud af følelse og grebethed som skiller dem ud fra alle andre dokumentarfilm. (Grierson har karakteriseret ham — ikke udelte venligt — som »a sentimental fellow«). Man sammenligne f. eks. den navnkundige »Night Mail« med »Listen to Britain« eller »A Diary for Timothy«, og man vil fornemme, at i de sidste er det ikke en teori, en skole der har ordet, men en kunstnerisk personlighed.

Det bærende i denne personlighed er en åben og kærlig forståelse for det enkelte menneske set som led i en større

social og historisk sammenhæng. Samspillet mellem enheden, individet og helheden, samfundet er emnet for alle Jennings' film, (som det også afspejler sig i hans associationsrige poetiske, men altid virkelighedstro billed- og lydteknik). Værker som de før nævnte og »Fires Were Started«, »Words for Battle« etc. er lejlighedsdigte, sprunget ud af en social aktualitet, men det er Jennings' store kunst, at han har formået at give de bedste af dem tankedigtets lange og almene perspektiv. Det menneskelige fællesskab som egen oplevelse og inspiration er den grund han har bygget dem på.

At denne oplevelse var Jennings' egentlige drivkraft som kunstner, mens øjeblikkets problemer og anledninger »kun« var igangsættere, har man netop fået lejlighed til at konstatere på første hånd — i bogen »London Symphony« af Hubert Foss og Noël Goodwin (The Naldrett Press, 1954). Det er en historisk skildring af det i 1904 startede London Symphony Orchestra's første 50 år, men i et tillæg bringer bogen en række kun let redigerede *working sketches* til en film om *The London Symphony Orchestra*, som Jennings havde planer om at lave. (Han havde allerede døbt filmen typisk Jenningsk: »Portrait of an Orchestra«). Bogens skitser består udelukkende af rå og helt uforarbejdede notater, som Jennings har gjort fra gang til gang under orkesterprøver og koncerter han har overværet. De siger en masse om ham som iagttager og film-digter. Det har tydeligvis været hans hensigt at skildre det store symfoniorkester, ikke som den store evige tonekunstens ydmyge tjener, men som en menneskelig organisme, for hvem musikken er et helt selvfølgeligt hverdagsklima. I selve dette oplæg ligger uhyre muligheder for de geniale kombinationer af det banale og det ophøjede som er så karakteristiske for Jennings. Det han noterer sig til senere brug er da ikke

symfoniernes og koncerternes virkning på sig selv eller musikerne eller musikalske detaljer i fortolkning og spillemåde. Det er derimod alle de småting som *er* orkestrets liv, og som allesammen direkte eller indirekte er bestemt af musikken. Det er musikernes praktiske placerings- og nodevendingsproblemer (»Yates gør vrøvl over højden på bassernes stole — han er jo kortbenet«), det er de skiftende dirigenters øjeblikskommentarer i ord og mimik til orkestrets præstationer, orkestermedlemmernes indbyrdes samtaler (om golf, cricket, biler m. m.); det er koncertmesterens forklarende oversættelse af udenlandske dirigenters anvisninger og hans demonstration af en bueføring; det er fløjtenisten der ryger pibe (!) under prøven og andenviolinen der taber sin bue i en pause; det er rengøringskonerne med deres gulvspande og blomsterdekoratorerne der gør salen klar til aftenens koncert, scenearbejderen der ordner stolene i rækker og de hamrende håndværkere der reparerer taget etc. Alt dette uendeligt små — og *ikke* Mozarts »Jupiter« eller Beethovens »Niende« — er det råstof som Jennings vilde have bygget sit filmdigt om the London Symphony Orchestra op af. Det er naturligvis ikke til at sige nu, hvordan den færdige film var kommet til at se ud. Men det er ganske åbenbart, at den i hvert billede og hver tone var blevet Jennings. At han havde en levende og original sans for den klassiske musik og dens effekt i nye overraskende sammenhænge, det vidste vi i forvejen fra hans store film — hør f. eks. »Listen to Britain« eller »A Diary for Timothy«. Denne evne kunde være kommet til sin fuldeste og mest særegne udfoldelse i filmen om orkestret, det menneskelige kollektiv som producerer musikken. Emnet er ganske vist her mere specielt end i krigsfilmene f. eks., men man har lov til at antage at det i Jennings' fortolkning ikke var blevet mindre alment.

HERR ARNES PENGE FØR OG NU

Af Erik S. Saxtorph

Gang på gang viser det sig, at den 2. og mere »moderne« filmbearbejdelse af litterært stof er ringere end den 1. Renoirs »Menneskedyret« var en bedre filmversion af Zolas roman end Fritz Langs »Begæret«, der for nylig kom hertil, og nedenfor begrundes Erik S. Saxtorph, hvorfor Stillers »Herr Arnes Penge« var bedre end Gustaf Molanders. Det siges iøvrigt, at Ingmar Bergman fik instruktionen af den nye Lagerlöf-film tilbudt, men at han sagde nej: Stumfilmen var god nok.

Storhedstiden indenfor svensk stumfilm er en epoke i filmhistorien, der i sjælden grad var præget af både kunstnerisk og økonomisk succes. Dette begrundes tildels i filmenes emner, der med rod i svensk folkløse og svensk natur skildrede jævne mennesker i strid med naturen og deres eget sind og således stod i skarp modsætning til samtidens øvrige feuilleton- og »greve«-historier. Men det skyldes først og fremmest, at svensk film havde to instruktører — Stiller og Sjöström — der kunne skildre disse emner i en form, som både bød på adskillige tekniske nydannelser og med sin blanding af realisme og naiv fabulering passede til emnerne som hånd i hand-ske.

Eftertiden — eller rettere eftertidens instruktører — synes ofte i for høj grad at have set årsagen til disse films succes alene i emnevalget. Selv om man vil mene, at eftertiden må kunne opvise instruktører af samme format som Stiller og Sjöström, må det ikke glemmes, at de svenske stumfilm i årene 1916—23 repræsenterede noget nyt i forhold til det, publikum var vant til, og slog igennem på det internationale marked bl. a. på grund af deres stærkt nationale præg (en parallel findes i efterkrigstidens italienske film). Man har flere gange forsøgt at genoptage de svenske stumfilms

emner, men har intet gjort for at opfylde de øvrige betingelser — og har derfor heller ikke opnået den tilsluttede succes.

Et særlig interessant eksempel på en sådan genoptagelse er »Herr Arnes Penge«, der for kort tid siden nåede København. Filmens særstilling skyldes, dels at den er bygget over en af Selma Lagerlöfs mest blodrige og dramatiske fortællinger i et historisk milieu, der ikke er mere forældet i dag end i 1919, da Stiller filmatiserede den første gang, dels at den er sat op med større ambitioner end sædvanligt for svenske film (farvefilm, store dekorationsopbygninger m. m.), og endelig at den er skrevet og iscenesat af Gustaf Molander, der også havde skrevet manuskriptet til Stillers 35 år ældre film. Filmen giver således god anledning til at drage sammenligninger mellem en svensk ambitiøs films tekniske stadi i 1919 og 1954 — først og fremmest mellem det samme emnes behandling i henholdsvis stum/sort-hvid og tone/farve.

Lyden benyttes flere steder udmærket i Molanders film. Knirkende sne og skingrende slædemeder understreger kulde og ensomhed, og først og fremmest i »spøgelsesscenerne« opnås der gode virkninger, fordi man ikke — som i stumfilmen — behøver at se spøgelserne, hver gang de optræder, men kan nøjes med at høre deres stemmer. Som helhed benyttes tonen imidlertid ret traditionelt — i betragtning af hvad svenske instruktører iøvrigt har udrettet med lydanvendelse (Ingmar Bergman f. eks.) forekommer det utilfredsstillende, at netop en tonefilm-gengivelse af et af svensk films klassiske værker ikke stærkere markerer de tekniske landvindinger, der trods alt har fundet sted i de mellem-liggende 35 år.

Hvad farverne angår, har Molander det handicap, at svensk film endnu ikke behersker farvefilmteknikken fuldt ud (eller måske ikke har valgt rigtigt ved

at benytte Gevacolor fremfor andre systemer); han står således svagere i brugen af *sit* værktøj, end den ældre film gjorde i sit. Intentionerne kan dog bedømmes. Først og fremmest fæstner man sig ved Molanders tilbøjelighed til ved anvendelsen af en enkelt stærk farve i et iøvrigt svagt farvet billedfelt at koncentrere tilskuerens opmærksomhed om en enkelthed på en måde, der i sin virkning minder om gamle films anvendelse af irisafblændinger og »soft focus«. En mangel ved farverne er, at de ikke — eller næsten ikke — er graderet i spøgelsesscenerne, der derved får et næsten lige så realistisk præg over sig som den »normale« handling. Når man tænker på, hvad engelsk film har opnået med farveløse »spøgelser« blandt realistisk farvede omgivelser, virker resultaterne her ret utilfredsstillende. Den vigtigste indvending mod anvendelsen af farverne iøvrigt er, at de *ikke* anvendes! Et højdepunkt i handlingen er en ildebrand — der er forfølgelse i slæder med fakler — en tilfrosset bugt har stor dramatisk betydning — filmen begynder med en skottedans (der ikke findes i stumfilmen); her må da være farver og dramatisk farveudnyttelse? Ja, flammerne er selvfølgelig rød-gule, isen hvid og skoteskørterne ternede; men dramatisk farveudnyttelse — nej! Stillers sort-hvide ildebrand var et brølende inferno ved siden af Molanders farvede gløder, og Stillers tilfrosne bugt var en Herrens isnende forbandelse mod Molanders grå-hvidt frosne havvand.

Denne kritik af manglende dramatisk udnyttelse af de tekniske muligheder gælder også selve handlingsforløbet og klipningen af de enkelte scener. Molander har — formodentlig med henblik på eventuel eksport af filmen — øjensynligt med vilje udeladt alt, der kunne virke usædvanligt eller »svensk sært«. Han har ændret Selma Lagerlöfs og Stillers Sir Archie fra en charmerende landsknægt,

der kommer galt afsted, til en brutal konspirator, der lidet overbevisende tilsidst fortryder sine handlinger; han tilføjer en forhistorie, der forklarer, hvorfor skotterne sendes ud af Sverige, men som samtidig forflygtiger handlingens koncentration. Der opnås derved det modsatte af det tilsigtede; netop fordi der *ikke* arbejdes med noget andet end det, publikum plejer at få, og der *ikke* arbejdes videre på nogen national stil, hæver filmen sig ikke over det jævne gennemsnit.

I virkeligheden er denne artikels sammenligning uretfærdig. Stillers »Herr Arnes Penge« er et hovedværk ikke alene i Sveriges, men i verdens filmhistorie, og Molanders udgave er en hæderlig, ikke uinteressant handlingsfilm af traditionelt tilsnit. Det er ikke en skam at blive overgået af Mauritz Stiller! Det, nærværende artikel bebrejder Molanders film, er, at den ikke opfylder sine prætensioner! Mindre landes forsøg på at gøre sig internationalt gældende lykkes ikke ved at leve op til den gængse standard, men ved at skabe og fastholde en kunstnerisk selvstændig, nationalt karakteristisk stil. Det var *det*, Stiller og Sjöström gjorde, og det er det, Molander *ikke* gør!

Morsomme FRANSKMÆND

Af Christian Dotremont

Den unge belgiske forfatter Christian Dotremont, der redigerede kunsttidsskriftet »Cobra«, skriver i denne artikel om det burleske i moderne fransk film. Dotremont har i længere tid opholdt sig i Danmark i flere perioder, og hans roman »La Pierre et l'Oreiller«, der senere på året udkommer hos Gallimard, foregår næsten udelukkende i Danmark. Dotremont har også skrevet surrealistisk præget poesi.

Fransk film synes i de senere år at være præget af en interessant tendens: Den fine ironi, den franske esprit, den gallske esprit, det gode humør træder

mere og mere i baggrunden til fordel for humoren, den bidende satire, det burleske. Man behøver blot at tænke på, at medens den franske filmkomedies største navn før krigen var *René Clair*, er det i dag *Jacques Tati*. Ganske vist kan man også finde det burleske hos *René Clair*, men det er næsten altid afdæmpet og tonet ned og motiveret med intentioner, som man slet ikke finder hos *Tati*.

Det er indlysende, at denne forandring i nogen grad må ses i forbindelse med tidernes skift. Komikken er overalt blevet mindre smilende og mere direkte. Men fænomenet er i Frankrig mere slående og mere bemærkelsesværdigt end andre steder.

Der findes nemlig i Frankrig en solidt funderet komisk tradition. Den kan karakteriseres ved et vist mådehold, beherskelse i brugen af effekterne, en gradvis, harmonisk, sammenhængende udvikling i de komiske situationer. Burlesken og især det nonsensprægede ligger meget langt fra denne tradition.

I *Jacques Tatis* film (før »En festlig Dag« og »Festlige Feriedage« iscenesatte han nogle kortfilm, der parodierer forskellige sportsgrene) får komikken udtryk på en abrupt måde, undertiden går det meget hurtigt, undertiden trækkes situationerne ud, og dagliglivet gøres absurd: Han konstruerer ikke artificielle absurde situationer, men han afslører det absurde i dagligdagens situationer. Der mangler ikke sammenhæng, men der er et stort antal gags. Vi er både langt fra »Det glade Vanvid« og fra det typiske franske lystspil som f. eks. *Clouzots* »*Miquette* et sa mère« eller *Beckers* »*Edouard* og *Caroline*«.

Tati står iøvrigt ikke isoleret, skønt hans komik er meget personlig. *Gibeaus* film (»*L'Histoire du Baton*« f. eks.), *Gilles Margaritis'* (»*Actualités Comiques*« etc.), »*Les Aventures des Pieds Nickelés*« og *Pierre Préverts* »*Voyage-Surprise*« indeholder mere humor end esprit, og forkærligheden for det absurde er tydelig i dem. Og hvis man sammenligner *Margaritis'* »*L'Homme*« (en film på ca. en time om mennesket og dets opførsel) med *Tatis* film, ser man let en fælles mentalitet. *Tati* har afgjort skabt noget, men dette »noget« lå allerede i luften.

Man bør iøvrigt huske, at der for disse film, endog før krigen, blev iscenesat enkelte franske film af lignende art: *Pierre Préverts* »*L'Affaire est dans le Sac*« og *Carnés* »*Et tosset Drama*« (skre-

vet af *Jacques Prévert*). På det tidspunkt drejede det sig om en direkte påvirkning fra surrealismen (som *Jacques Prévert* tilhørte), og surrealismen har utvivlsomt tilført Frankrig fremmede elementer: Tyske (Romantikerne, *Grabbe*, *Lichtenberg* etc.), engelske (*Lewis Carrolls* nonsens f. eks.) o. a. Indflydelsen fra surrealismen er i dag blevet mindre direkte, men mere generel.

Det ville være interessant at påvise, hvorledes det burleske, det absurde, det humoristiske optræder mere og mere hyppigt i Frankrig — og ikke blot i filmene, men også på teatret (*Adamou*, der dyrker en voldsom »sort« humor i stykkerne »*L'Invasion*« og »*Les Grandes Manoeuvres*«, *Ionesco*, der arbejder med noget lignende i »*Les Victimes du Devoir*«), i karikaturen, i reklamen o. s. v.

Skal man i denne fornyelse af fransk komik se en åbenlys angelsaksisk, specielt amerikansk påvirkning? Utvivlsomt, men påvirkningen er ikke rent mekanisk, og man kan slet ikke tale om efterligning. Rent overfladisk set er der f. eks. hos *Tati* reminiscenser af *Buster Keaton*. Men den franske burleske er meget forskellig fra den amerikanske, og forskellene bliver større og større. Hos *Tati* bemærker man en iøjnefaldende diskretion, noget, som kun sjældent forekommer hos amerikanerne. *Tati* standser sine gags, han driver dem aldrig til den yderste grænse. Hvis han skulle finde på at bruge det klassiske lagkagebombardement, ville han nøjes med at vise kasket og lagkagen i fart mod ansigtet, han ville afgjort ikke vise resultatet: Ansigtet tildækket med flodeskum. I denne diskretion, som er noget relativt nyt i farcen, er der noget typisk fransk.

Man kan gøre opmærksom på endnu en forskel: Medens den amerikanske burleske akkompagneres af megen verbal udfoldelse (især hos brødrene *Marx*), er den franske farce næsten stum. Talen reduceres til et minimum i *Tatis* film og yderligere: Den latterliggøres. Og »*L'Homme*« er stum. Den franske filmkomik har i sin udvikling til det burleske befriet sig for en af sine største fejl: Ordrigdommen, det teaterprægede.

Man kan altså drage den konklusion, at den franske farce — samtidig med at den giver udtryk for grusomheden, dyrkelsen af det absurde og rytmen i vor tid — i sine virkemidler til en vis grad søger tilbage til filmens første farcer, til den primitive komik.

Et come back?

ORDET. Produktion: Palladium 1955. Instruktion: Carl Th. Dreyer. Manuskript: Dreyer efter Kaj Munks drama. Foto: Henning Bendtsen. Musik: Poul Schierbeck. Klipping: Edith Schlüssel. Dekorationer: Erik Aaes. Medv.: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Cay Kristiansen, Birgitte Federspiel, Ejner Federspiel, Sylvia Eckhausen, Gerda Nielsen, Ove Rud, Henry Skjær, Edith Thrane og bønder og fiskere fra Vedersøegnen.

Filmens første halvdel (scenerne før fødselstorturen) er effektiv formalisme, filmens anden halvdel er effektiv formalisme, hyppigst opnået med illegitime midler.

Heri er intet chokerende. »Vredens Dag«, »Två människor«, »Storstrømsbroen«, »De nåede Færgen«, alle er de formalistiske — på forskellig måde. Formen er mere pretentøs, end indholdet kan bære.

»Ordet« er formalistisk, fordi den anvender lange overflødige panoreringer (man sammenligne med de meget funktionelle panoreringer i »Vampyr«, hvor man under panoreringerne hele tiden er bange for, at kameraet skal opdage noget uhyggeligt), fordi billedkompositionerne hyppigst synes at diktere skuespillerne, hvor de skal placere sig, er der en åben flade et sted på en væg, kan man næsten være sikker på, at en person går hen og dekorerer, fordi filmen i billedkompositionerne dyrker det stift symmetriske. Denne teknik presser det lidet liv, der er i Munks drama, ud af værket, og tilbage bliver en højtidelig kalligrafi, der mest må fængsle håndskrifttydere.

Johannes går omkring med en pind. På et vist tidspunkt danner den sammen med et gardinbånd et kors. Hvad er dermed sagt? Bliver Johannes mere hellig af, at instruktøren har ført pinden hen mod gardinbåndet?

Inger og Morten er sammen ude i ladet. Først danner vinduet balance i kompositionen i den ene side, senere danner det balance i den anden side, og endelig vender vi tilbage til den første komposition. Hvad er dermed sagt?

Forskellige mennesker leder efter den forsvundne Johannes. De søgende adskil-

les af gammeldags *wipes*. Igen stiller formen sig imellem tilskueren og oplevelsen. Eksemplerne er legio. Når Dreyer, relativt sjældent, tyer til klipping, undgår han ikke altid det bryske, f. eks. når der klippes mellem Peter Skrædders hus og Borgensgaard. Dreyer tror muligvis, at han med sin klipfattige panoreringsteknik har skabt noget mere kontinuerligt flydende end den normale klipping, men han har uret. »Ordet« er kantet og klunget i overgangene, primitiv, ikke uden ligheder med den nuværende Cinemascope-form, der betegner en tilbagegang. Filmen køres yderligere på Dagmar på det lavt virkende lærred, der kaldes *widescreen*.

Hvordan kan det da være, at man ikke lades kold af sidste halvdel af filmen? Nægttes kan det nemlig ikke, at den mærkes i sindet. Men virkningerne er ofte illegitime, nogle af dem både fra Munks og Dreyers side, andre kun fra Dreyers. Denne fødselsscene, dette dødsfald, denne sorg, denne begravelse, denne opstandelse — alle disse ting er for lette, de ville også *virke* i en blot nogenlunde kyndig reportageform. Dreyer får effekten forærende af lidelsens og dødens egen uhygge og af selve det løftende ved alt religiøst og mystisk. Alt dette indvirker på os, men ikke i æstetisk forædling — tværtimod som råmateriale, der er så kraftigt, at det taler til os på trods af formalismen. Dreyer presser stærkt på, så går det hele omtrent af sig selv, vort indre nås, men uden om vort intellekt og udenom vort æstetiske behag. Det er noget lignende, der sker hos mindre betydelige instruktører, når de dyrker voldshandlinger eller sex eller sentimentalitet, det virker, men det virker »ved siden af« vor kunstneriske receptivitet.

Det realistiske drama passer ikke for den meget bevagede Carl Th. Dreyer, dertil har han for megen forkærlighed for det overdrevne, det usandsynlige, det sære, det exceptionelle, det stærkt stiliserede — og Munks drama tilhører realismen trods mirakelslutningen og uklart artikulerede tendenser til symbolik. Det vil meget vel kunne hævdes, at ikke »Jeanne d'Arc«, men »Vampyr« er Dreyers mesterværk, og at det foruden *Sheridan le Fanu* er *Kafka*, *Poe*, *Pierre Andrezel*, *Guy Endore*, *Walter de la Mare* og lignende forfattere, han burde søge inspiration hos.

Erik Ulrichsen.

FILMINDEX V

HUMPHREY JENNINGS

Ved Werner Pedersen.

Humphrey Jennings (1907—50) studerede i 20'erne litteratur i Cambridge, hvor han også var virksom som teatermaler og digter. I en periode først i 30'erne kastede han sig over maleriet i surrealistisk maner. Han kom til GPO's Film Unit (postdepartementets filmafdeling) i 1934. Med *Len Lye* lavede han i 1936 en eksperimenterende farvedukkefilm »Birth of a Robot«. Lye var instruktør, Jennings medproducer og særlig ansvarlig for filmens farver. Først i 1938 begyndte han selv at instruere film. Jennings døde i 1950 ved et ulykkestilfælde i Grækenland, hvor han befandt sig for at samle stof til en serie Marshall-film med titlen »The Changing Face of Europe«. Han efterlod sig en næsten fuldstændig bog, »Pandemonium«, om den industrielle revolution.



Humphrey Jennings

Nærværende index er ikke fuldstændigt alle detaljer. Flere af Jennings' mindre film er blevet til i teamwork med skiftende teknikere eller på grundlag af foreliggende ugerovy-materiale, gramfon-indspilninger af musik o.l., hvorfor det ikke har været muligt at indsamle alle tekniske data for hver enkelt film. Når listen alligevel er blevet den mest udtømmende, der findes over Jennings' film, skyldes det en ligeså beredvillig som uundværlig bistand fra *The British Film Institute*.

Forkortelser: GPO: General Post Office Film Unit. Crown: Crown Film Unit (fra 1940 Englands officielle produktionsorgan for dokumentarfilm under informationsministeriet).

- SPARE TIME.** 1939. Prod.: GPO. Producer: Cavalcanti. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: H. E. Fowle. Lyd: Yorke Scarlett.
- SPEAKING FROM AMERICA.** 1939. Prod.: GPO. Instruktion: Humphrey Jennings.
- THE FIRST DAYS.** 1939. Prod.: GPO. Producer: Cavalcanti. Instruktion: Humphrey Jennings, Harry Watt og Pat Jackson. Kommentar og speaker: Robert Sinclair. Klipping: R. Q. McNaughton.
- HER LAST TRIP.** 1939. (Opr. titel: *S. S. Ionian*). Prod.: GPO. Instruktion: Humphrey Jennings.
- AN UNRECORDED VICTORY.** 1940. (Opr. titel: *Spring Offensive*). Prod.: GPO. Producer: Cavalcanti. Instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: Jonah Jones og H. E. Fowle.
- WELFARE OF THE WORKERS.** 1940. Prod.: GPO. Instruktion: Humphrey Jennings.

LONDON CAN TAKE IT. 1940. Prod.: GPO. Instruktion: Harry Watt og Humphrey Jennings. Kamera: Jonah Jones og H. E. Fowle. Kommentar og speaker: Quentin Reynolds. Foreligger forkortet med titlen *Britain Can Take It*.

THE HEART OF BRITAIN. 1941. Prod.: Crown. Instruktion: Humphrey Jennings. Kommentar: Ed Murrow. Titel i Amerika: *This Is England*.

WORDS FOR BATTLE. 1941. Prod.: Crown. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Speaker: Laurence Olivier.

LISTEN TO BRITAIN. 1941. Prod.: Crown. Producer: Ian Dalrymple. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings og Stewart McAllister. Kamera: H. E. Fowle. Lyd: Ken Cameron.

THE SILENT VILLAGE. 1943. Prod.: Crown. Producer, manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: H. E. Fowle. Klipping: Stewart McAllister.

FIRES WERE STARTED. 1943. Prod.: Crown. Producer: Ian Dalrymple. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: C. Pennington-Richards. Klipping: Stewart McAllister. Dekorationer: Edward Carrick. Musik: William Alwyn. Medvirkende: forfatteren William Sansom m. fl.

THE TRUE STORY OF LILLI MARLENE. 1944. Prod.: Crown. Producer: J. B. Holmes. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: H. E. Fowle. Lyd: Ken Cameron. Klipping: Sid Stone. Dekorationer: Edward Carrick. Musik: Denis Blood. Medvirkende: Marius Goring, Lucie Mannheim m. fl.

A DIARY FOR TIMOTHY. 1945. Prod.: Crown. Producer: Basil Wright. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Kommentar: E. M. Forster. Kamera: Fred Gamage. Lyd: Ken Cameron. Klipping: Alan Osbiston og Jenny Hutt. Musik: Richard Addinsell. Speaker: Michael Redgrave.

A DEFEATED PEOPLE. 1946. Prod.: Crown. Producer: Basil Wright. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: Army Film Unit. Musik: Guy Warrack. Speaker: William Hartnell.

THE CUMBERLAND STORY. 1947. Prod.: Crown. Producer: Alexander Shaw. Instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: H. E. Fowle. Klipping: Jocelyn Jackson. Musik: Arthur Benjamin.

THE DIM LITTLE ISLAND. 1949. Prod.: Wessex Film Productions. Producer og instruktion: Humphrey Jennings. Kommentar: Ralph Vaughan Williams, James Fisher, Osbert Lancaster, John Ormston. (Filmen handler om disse fires ideer og tanker. Hver har skrevet kommentaren til sit afsnit). Kamera: Martin Curtis. Klipping: Bill Megarry. Musik: R. Vaughan Williams.

FAMILY PORTRAIT. 1950. Prod.: Wessex Film Productions for »Festival of Britain«. Producer: Ian Dalrymple. Manuskript og instruktion: Humphrey Jennings. Kamera: Martin Curtis. Klipping: Stewart McAllister. Musik: John Greenwood. Speaker: Michael Goodliffe.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen

Det Danske Filmmuseum, Amagertorv 10, Byen 1503. Filmsalen: Frederiksberggade 25

JENSEN & KNUDSENS BOGTRYKKERI. KBH