

KOSMORAMA 17-18

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

MAJ 1956 - 2. ÅRG.



Fra balletten i »The King and I« — se interviewet med Jerome Robbins inde i bladet.

Lad gå (leder), »Marty«-polemik og noter	114
Nye billeder	115
Film Forum (2 stk.) af Johs. Møller	116
Jerome Robbins om filmdans ved Erik Ulrichsen	117
Strindberg tages på ordet af Bent Petersen	118
Jazz og film af Birger Jørgensen	120
Verdens første »lange« film? af Marguerite Engberg	126
Nye film fra Hollywood af Vibeke Brodersen	128
Hovedværket? (Arnheim: »Art and Visual Perception«) af Theodor Christensen	129
På jagt efter sammenhængen (Osten: »Den nye filmrealismen«) af Werner Pedersen	130
Filmanmeldelser:	
»Lied der Ströme« af Erik Ulrichsen	131
»Himmel uden stjerner« af Ib Monty	131
»Kejserens undersåt« af Ib Monty	132
»Rebellen« af Jørgen Stegelmann	132
»Højde 24 svarer ikke« af Erik Ulrichsen	133
»Le Point du Jour« af Theodor Christensen	134
»En dag med Disney« af Erik Ulrichsen	134
»The Man with the Golden Arm« af Wladimir Winde	135
»Herr Puntilla und sein Knecht Matti« af Jørgen Stegelmann	135
Filmindex XVI (Louis Armstrong)	136

LAD GÅ

Der var i år en vis værdighed over de københavnske filmjournalisters Bodil-arrangement. Ganske vist var det ikke udelukkende deres skyld — oprindeligt var det således deres tanke at lade *Fess Parker* optræde i Davy Crockett-kostume på den kommercielle reklames manier, men *Parker* kom i smoking. Hvorfor fik »Hvor Bjergene sejler« og ikke »Balletens Børn« prisen som den bedste danske dokumentarfilm? — mon ingen af journalisterne har læst det tankevækkende angreb på grønlandsfilm, som stud. mag. *Bent Dusaager* leverede i »Jyllands-Posten«s kronik den 22. februar? Det forekommer os endvidere, at man i for høj grad hyldede den konventionelle danske komedie-spillestil ved at give den ofte fortrinlige *Ove Sprogø* en »Bodil« for hans indsats i »På Tro og Love«.

Men de andre Bodil'er (til »Marty«, »La Strada«, »På Tro og Love« og »Sigrid Horne-Rasmussen«) kan akcepteres uden surhed, og priserne til de to udenlandske film viser et vist ønske om at støtte det særprægede, det usædvanlige (og populære). Vi finder det er en fejl, at »Robinson Crusoe« blev forbigået, og kunne have ønsket, at journalisterne havde været så dristige at præmiere »Sansernes Rus« (hvis repræmiere i Paris i øjeblikket vækker furor), men man skal heller ikke forlange for meget.

Det mest glædelige ved Bodil-arrangementet var, at man til festen i World Cinema havde valgt en *sophisticated* film af en talentfuld instruktør: *Alexander Mackendricks* »The Ladykillers«. Vi mindes med gru, da man i 1954 fandt på at garantere filmkritik for *Glenn Miller*-filmen »Moonlight Serenade« (se omtalen af denne film i artiklen »Jazz og Film« i dette nummer). I år kludrede man ikke groft, og det er der grund til at være glad for.

LÆSERBREV:

»MARTY« ER ET BOLSJE

Også jeg gik forventningsfuld hen for at se »Marty«, »denne dejlige film«, »endelig for en gangs skyld ganske almindelige mennesker«, »ny signaler fra Hollywood«, etc. Madsat *Arne Krogh* synes jeg det er en ægte film, forsvædet som mennesker, milieu og handling gør indtryk af at gengive virkeligheden. Hovedhandlingen »Marty og hans veninde« er heller ikke usandsynlig. Hvad er det da der gør, at filmen virker uærlig?

Fortællingen om *Marty*, der er lagt op som hovedtema, giver hele filmen slagside, for *Marty* og hans skæbne er et undtagelsestilfælde og det fungerer her, som i så mange af de film, der prætenderer at behandle et alvorligt problem, som et bolsje, man får stukket ud. Problemet i *Marty* er storbyens unge og deres kedsomhed, men Hollywood viser os »Marty og hans historie og siger dermed: »Her skal I bare se — sådan kan det også gå — det hele er slet ikke så slemt!« Tilfældet »Marty« er et kedeligt, skinhelligt tilfælde, der skal vende opmærksomheden bort fra det store problem, de desillusionerede unge er, og når Hollywood stiller *Marty* op

som et efterfølgelsesværdigt eksempel, slår det dermed sig selv for munden, for er det ikke Hollywood, der i utallige år har konstrueret det kvindeideal, som en meget stor del af vor tids ungdom, både mænd og kvinder, har taget til sig som deres eget? For dem er *Marty*'s veninde en kedelig søk, som det ikke kunne falde dem ind at ofre en aften, endstige et liv på.

Ganske vist er de to forladte svigermødre også et problem, men det er hos de unge, filmens hovedproblem ligger, det er dem, det drejer sig om, og det problem er ikke løst, hverken i filmen eller i virkeligheden. Hollywood misbruger det til at give filmen en social atmosfære med og til lettere at lokke den sirupsede historie om *Marty* i os med; men går slet ikke alvorligt ind på det. Derfor virker filmen utilfredsstillende og pessimistisk.

Man skal være på vagt, når ulven begynder at tale med lammefromt røst.

Ellen Siersted.

Hvis det må være anmelderen af »Marty« i »Kosmorama« tilladt at blande sig i diskussionen om filmen: Både *Arne Krogh* og *Ellen Siersted* har på interessant måde belyst de svage sider ved filmen; de forekommer mig imidlertid at gøre for lidt ud af de stærke, og i deres angreb begår begge efter min mening den taktiske fejl mere eller mindre direkte at bebrejde »Marty« fænomener, som den ikke har ansvaret for, ja, som den voldsomt bekræfter. Man kan dog ikke stille »Marty« i et dårligt lys ved at fremføre, at Hollywood i andre film har opstillet andre kvindeidealer, og det forekommer mig heller ikke, at man som *Arne Krogh* kan bebrejde »Marty«, at der er noget, der hedder seriefilm (seriefilmene er muligvis opfundet af danskerne). Hans ironi i denne forbindelse rammer ved siden af, for det kan dog siges med sikkerhed, at der ikke kommer en fortsættelse med en titel, der blot vagt kan minde om »Marty og slavepigen«.

E. U.

Det amerikanske filmtidsskrift »Film Culture« bringer i sit sidste nummer et brev fra *Carl Th. Dreyer*, der polemiserer mod nogle betragtninger over »Ordet« af den kendte italienske kritiker *Guido Aristarco* (redaktøren af »Cinema Nuovo«), som i et tidligere nummer bebrejdede *Dreyer*, at denne forkastede naturvidenskaben til fordel for religionens mirakler. *Dreyer* svarer i sit brev, at det gør han ikke. Han siger, at *Kaj Munks* ideer i »Ordet« netop er blevet bekræftet af den moderne »psykiske forskning« og støtter sig til navne som *Rhine*, *Ouspensky*, *Dunne* og *Aldous Huxley*.

Skønt den ypperlige »Sight and Sound«-redaktør *Gavin Lambert* (fra hvis første film, »Another Sky«, vi bringer et billede på næste side) er stukket af til Hollywood for at virke som instruktørassistent for *Nicholas Ray*, håber vi, at mange af vore medlemmer også i år vil holde tidsskriftet, der måske er verdens bedste på feltet. Det Danske Filmmuseum kan skaffe bladet til den reducerede pris 12 kr. årlig (»Sight and Sound« udkommer fire gange om året, og de 12 kr. dækker perioden juli 1956—april 1957). Pengene kan indbetales på giro 46738 eller på ekspeditionskontoret Frederiksberggade 25.

NYE BILLEDER

VED A. PLANET AROS

JOHN HUSTON har planlagt tre film for de kommende tre år. Den første bliver en filmatisering af **HERMAN MELVILLES** roman fra forrige århundrede »Typee«. **GREGORY PECK** er blevet engageret til den mandlige hovedrolle i filmen, der skal optages på Tahiti. Den anden film bliver bygget over **JEAN ANOUILHS** »Lærken« og den tredje en film efter **KIPLINGS** »Man Who Would Be King« (optagelser i Nepal) med **HUMPHREY BOGART** i hovedrollen. Huston planlægger, foruden de ovennævnte film, en filmatisering af »Lysistrate« med **KATHARINE HEPBURN**.

Efter »The Desperate Hours« påtænker **WILLIAM WYLER** nu at filme »Anna Francks Dagbog«.

Den kendte dukkefilminstruktør **GEORGE PAL** har startet sit eget produktionsselskab **Galaxy Pictures**. »The Time Machines« af **H. G. WELLS** og »Brødrene Grimm« bliver selskabets første opgaver.

Hollywood har netop udsendt to nye westerns, der skulle være lidt ud over det sædvanlige — det er der jo efterhånden en del westerns der er — **ROBERT WISE** har iscenesat »Tribute to a Bad Man« med **JAMES CAGNEY** og **RICHARD BROOKS** »The Last Hunt« med **ROBERT TAYLOR**, **STEWART GRANGER** og **DEBRA PAGET**.

Den engelske instruktør **ALEXANDER MACKENDRICK** er af **HECHT-LANCASTER PRODUCTIONS** (»Marty«, »Apache«, »Vera Cruz«) blevet engageret til at iscenesætte en filmatisering af **BERNARD SHAW'S** »The Devil's Disciples«.

WILLIAM DIETERLE er rejst til Italien for at planlægge optagelserne til filmen »Salambo« efter **FLAUBERTS** roman af samme navn. Af de rollehavende er foreløbig kun valgt 30 elefanter, der skal medvirke i de store kampscener.

Den polske instruktør **ALEXANDER FORD** har afsluttet en film med titlen »Ondrasek«. Ondrasek er navnet på en polsk Robin Hood. Filmene er optaget i farver og til widescreen!

Nu bliver **THOMAS MANN'S** »Felix Krull« filmatiseret. Det sker i **Real-Film-Studios** i Hamborg, og **ROBERT T. THOEREN**, der skrev manuskriptet til **FRITZ KORTNERS** »Sara-jevo«, er i gang med at udarbejde drejebogen. Instruktøren er overladt **ROLF THIELE**.

Den russiske instruktør **SERGEJ YUKEVITCH** agter, nu da hans »Othello«-film er færdig, at gå i gang med en filmatisering af **DOSTOJEVSKIS** »Idioten«.

MICHELANGELO ANTONIONI, hvis »Cronaca di un amore« og »Le amiche« vi stadig har til gode herhjemme, har lagt sidste hånd på filmen »Ida e i porci«.

FEDERICO FELLINI forbereder i øjeblikket en ny film med sin kone, **GIULIETTA MASINA** i hovedrollen. Filmens foreløbige titel er »Le notti di Cabiria«.

ROBERT BRESSON er blevet færdig med manuskriptet til »Un Condamné à mort s'est échappé« efter en fortælling af **ANDRÉ DEVIGNY**, og har påbegyndt optagelserne, der finder sted i Lyon.



Øverst: **Anthony Quinn** og **Kirk Douglas** som van Gogh i Minnellis »Lust for Life«.

I midten: **Catherine Lacey** og **Victoria Grayson** i kritikeren **Gavin Lamberts** »Another Sky«.

Nederst: »Guys and Dolls«. På hug: **Marlon Brando** og **Frank Sinatra**.

FILM FORUM 2 STK.

AF JOHS. MØLLER

To af de senere udsendelser af radoens Film Forum var i hovedsagen helliget tekniske, juridiske og forretningsmæssige problemer inden for filmverdenen. For lyttere, der først og fremmest interesserer sig for filmens kunstneriske problemer, dens eksperimentøren og dens resultater verden over, var udbyttet mere end magert. Som almindelig filminteresseret lytter har man følt sig ganske hjemløs under disse udsendelser, som har forekommet én at henvende sig til en snæver kreds af fagfolk.

I den første af udsendelserne hørte man filmfotograf *Henning Bendtsen* fortælle om en nydannet sammenslutning af danske filmfotografer og herunder om alle de nye tekniske foreteelser, der uden større nødvendighed er dukket op i de senere år: cinemascope, cinerama, og hvad det nu altsammen hedder. Bendtsens lange redegørelse konkluderede i, at alle disse nye opfindelser efter hans mening ikke havde betydet noget som helst for filmen som kunstart.

Det var på denne baggrund nærliggende at spørge, hvorfor i alverden der så skulle bruges så megen tid på at fortælle om dem. Er det meningen, at Film Forum vil tage konkurrencen op med det af *Paul Bergsøe* og *Michael Schrøder* ulige kvikkere redigerede *Teknisk Magasin*? Eller er det mere nærliggende at drage den slutning, at redaktionen ganske simpelt ikke ved, hvad den skal finde på.

Herpå tydede i hvert fald en uendelig langstrakt samtale mellem *Bjørn Rasmussen* og professor, dr. jur. *Torben Lund* om *droit moral*, en samtale, der kun kunne angå en mindre kreds af direkte implicerede forfattere og filmfolk, som vel i dette spørgsmål må formodes at være orienteret i forvejen.

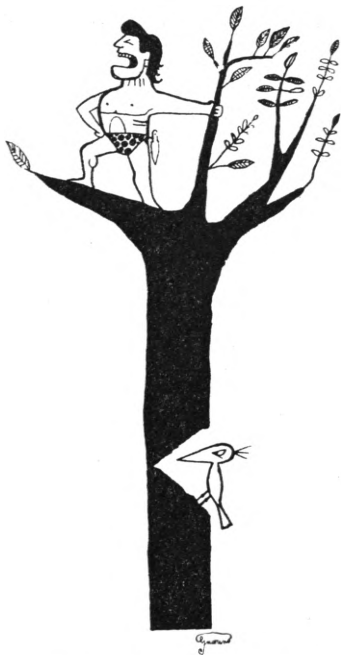
Man fik til sin usigelige lettelse vished for, at loven om forfatter- og kunstnerret har en bestemmelse, der beskytter ophavsretten til en film eller den person, som står for fremstillingen. Lidt svævende er det dog med denne ophavsret, der kan ligge hos forfatteren til drejebogen, hos instruktøren eller hos forfatteren til den eventuelt filmatiserede bog. Desuden findes en særlig lov om *droit moral*, d.v.s. forfatterens åndelige eller personlige rettigheder. Denne lov giver forfatteren ret til at gribe ind overfor grov forvanskning eller væsentlig forringelse af hans værk. F.eks. må en instruktør eller forfatter kunne gribe ind, hvis han mener, der er sket en væsentlig forringelse ved udeladelse af visse scener i den danske version af hans film, sådan som det jo nu og da er sket.

Et dristigt spring ud over sogneskellet foretog redaktionen endelig ved at lade *Elsa Brita Marcussen*, redaktøren af det norske tidsskrift *»Filmdebatt«* (der nu er ophørt med at udkomme) fortælle lidt om norsk film i øjeblikket. Om filmsituationen i mere spændende og mindre kendte egne som Spanien, Mexico eller Indien hører man derimod intet i dette med mageløs uopfindsomhed redigerede forum.

I udsendelsen 13-4 startede og fuldførte *Bjørn Rasmussen* (der nu pludselig var ind-

trådt i redaktionen i stedet for *Svend Aage Lorentz*) en lang og trøstesløs redegørelse for den amerikanske filmblokade over for Danmark. Som alle ved, er situationen den, at otte amerikanske selskaber har iværksat blokade over for danske biografejere, fordi disse ikke vil forhøje filmlejen fra 29 til 40 pct., som amerikanerne kræver. Med udgangspunkt i denne kendsgerning, som er sagens hårde kerne, fik *Bjørn Rasmussen* udviklet mangt og meget om filmens kommercielle forhold. Han agiterede for en mere selvstændig programlægning hos biografejerne og sluttede med at fastslå, at det til syvende og sidst er publikum, der bestemmer. Hvis dette vil se gode film uanset nationalitet, har også andre end de otte amerikanske selskaber et ord at skulle have sagt.

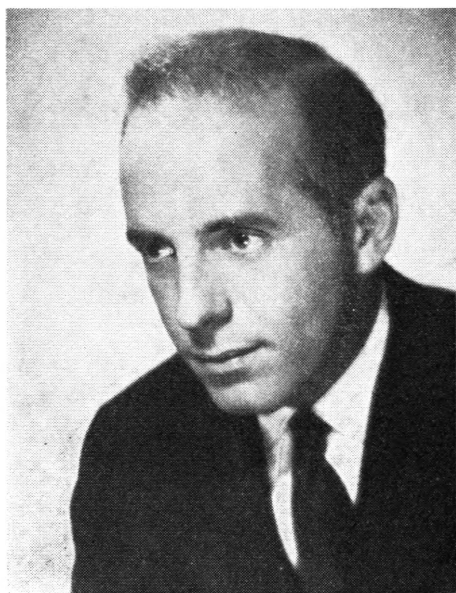
Sluttelig præsenterede *Johannes Allen* nogle klip fra operafilmen *»The Medium«*, der herhjemme har været vist i Filmmuseet. Hvad man hørte om filmen lød vel strengt taget mere fængslende end det, man hørte fra den. Det er og bliver en næsten blåblæs opgave at give et blot nogenlunde forsvarligt indtryk af en så særpræget film gennem lydbandet alene, men selve bestræbelsen på at indvi lytterne i et sådant stykke utraditionel og spændende filmkunst må anerkendes. Allen får tilgive, at vi virkelig i fuld alvor mener, at han med den art stof gør Film Forum langt mere tillokkende, end tilfældet er, når han hjem søger os med tårevædede omtaler af *Ib Schønberg* i *»Panzerbasse«*.



Tarzans endeligt. (Guarino i *»Cinema Nuovo«*).

JEROME ROBBINS OM FILMDANS

VED ERIK ULRICHSEN



Jerome Robbins.

Den amerikanske koreograf *Jerome Robbins* (lille, elegant, charmerende), der har sat sin ballet »Fanfare« op på Det Kgl., har sit navn på forteksterne til to Hollywoodfilm: »Sømænd paa Vulkaner« (den bedste af alle filmmusicals, siger nogle) og »The King and I«, der er premiereklar.

»Sømænd paa Vulkaner« (»On the Town«) var inspireret af Robbins' ballet »Fancy Free«, men han havde intet at gøre med filmbearbejdelsen. Om den siger han:

— Jeg syntes godt om filmen, skønt jeg selv ville have omplanted balletten på en anden måde. Jeg ville f. eks. have bibeholdt den originale 2. akt, i hvilken den ene af de tre sømænd (*Gene Kelly* i filmen) først forestiller sig, hvorledes *Coney Island* ser ud og romantiserer det (hans elskede er mavedanserinde derude) — derefter møder det virkelige, triste *Coney Island*.

Stoffet i »The King and I« vil være kendt af mange fra *John Cromwells* »Anna og Kongen af Siam« (om englænderinden, der i 1862 tog til Siam for at undervise børnene ved det siamesiske hof, og om sammenstødet mellem engelsk og orientalsk kultur). I »The King and I« er stoffet »musicaliseret« af *Rodgers* og *Hammerstein*, og Robbins udarbejdede koreografien til opførelsen på »St. James' Theatre«, Broadway. »Fox« har nu filmet denne teatermusikal med *Deborah Kerr* og *Yul Brynner* i hovedrollerne, *Walter Lang* som instruktør og *Leon Shamroy* som fotograf; og Robbins blev kaldt til Hollywood for at overføre sin koreografi til film (Cinemascope, 55 mm, farver) — hermed fik han sin debut som filmkoreograf.

— Jeg er ret stolt af, at jeg ikke til filmen udvidede balletten med en række nye dekorationer. Tværtimod strammede jeg den lidt, idet den på scenen tager 16 minutter, på filmen kun 13-14. Også i filmballetten er vægten lagt på danserne og deres udtryk, ikke på belysningseffekter og sådant. Jeg havde visse vanskeligheder ved at overbevise filmskolkene om den valgte stils fordele. Jeg var jo begynderen, de selv de erfarne.

— Er der en fundamental forskel på teater- og filmkoreografi?

— Den væsentligste forskel ligger i arbejdsmetoden. På teatret er dansen kontinuert, der er en logisk sammenhæng mellem passagerne, og danseren har gode chancer for at blive rebet med og inspireret. I filmatieret brydes kontinuiteten, da balletoprindene optages i bidder, både logikken og inspirationen kan let udeblive. Jeg føler det næsten, som om min ballet til filmen »The King and I« endnu ikke eksisterer, jeg må se den i samspil med publikum, før den bliver helt virkelig for mig.

— Planlagde De selv indstillinger og billedfølge i detaljer?

— Ja, jeg udarbejdede det hele alene, men derefter kom det til lange diskussioner med

instruktøren og fotografen, og på nogle punkter måtte jeg bøje mig. Jeg ville prøve en del, som de ikke ville gå med til. Cinemascope-folkene ville ikke akceptere nogle af mine kamerabevægelser og var ret forsigtige. Et sted danser en siamesisk kvinde på en enkel sort baggrund. En flod symboliseres med hvid silke. Jeg ville da lade kameraet hæve sig højt op over den dansende, således at den sorte baggrund ville forsvinde til fordel for den hvide, men jeg kunne ikke få fotograf og instruktør med på ideen.

— Hvad handler balletten om?

— Den britiske ambassadør kommer til Siam, og der arrangeres en festforestilling med siamesiske dansere, som giver deres opfattelse af »Onkel Toms Hylte« (en af de bøger, Anna har med til Siam).

— Vil De gerne arbejde i Hollywood igen?

— Ja, meget gerne, filmen er et vidunderligt medium for ballet.

— Hvem sætter De højest af Deres kolleger i Hollywood?

— *Michael Kidd*, der ligesom jeg lægger stærk vægt på historien, på det dramatiske, og hvis koreografi til »Seven Brides for Seven Brothers« er vidunderlig, og *Jack Cole*, som er meget påvirket af orientalsk dans og jazz, og som har arrangeret danseoprindene i *Vincente Minnellis* nye film »Kismet«.

— Er der chance for, at De i nærmeste fremtid igen skal til Hollywood?

— På Broadway skal jeg i gang med *Adolph Green* og *Betty Comdens* musical »The Bells are Ringing« (som dramatiker *Arthur Laurents* har været med til at skrive), og Hollywood er interesseret i denne forestilling.

STRINDBERG TAGES PÅ ORDET

AF BENT PETERSEN

Man kunne have ventet, at *Alf Sjöbergs* internationale succes: Filmatiseringen af „Frøken Julie“ havde udløst en række svenske *Strindberg*-filmatiseringer. Men det blev der ikke noget af. Filmindustrien i Sverige er ikke anderledes end andre steder: der er stort set for megen respekt for de fine klassikere. Man skyder sig ind under, at der ikke er penge i de ting, og så er grunden jo den, at man frygter beskyldninger for kunstnerisk blasfemi. Ak ja, der er altid mange til at beskytte de afdøde kunstnere og „kunsten“ imod de mange filminstruktører, som har lyst til filmatiseringer og forstår at lægge sig på niveau med de litterære værker. En filmatisering er ganske vist som en teateriscenesættelse til en vis grad altid lidt af en fortolkning, men de fleste forfattere vil mene som Strindberg, der i et brev til et svensk filmselskab i 1911 skrev: „Vær så god at filme så meget *De vil af min dramatik*“.

Men nu er svenskerne for alvor ved at tage Strindberg på ordet. *Arne Mattson* har fuldført en vistnok glimrende filmatisering i farver af romanen „Folkene på Hemsö“, *Ingmar Bergman* skriver på et manuskript over skuespillet „Kronbruden“ og skal selv sætte i scene, og Europa Film fejrede fornylig 25 års jubilæum ved at lade pengene rulle til hele to Strindberg-film, begge skrevet af *Katherine* og *Tage Aurel* og instrueret af *Anders Henrikson*. Fra starten havde planen været at slå to af novellerne fra „Giftas“ sammen til een film, det skulle være den mørke „Mod betaling“ og den lyse „Et dukkehjem“, men manuskriptet til „Mod betaling“ blev længere og længere og til sidst besluttede man at optage en helaftefilm over hver af novellerne.

„Mod betaling“ har først haft premiere, og den har som hovedperson generalsdatteren Helene, der tidligt blev moderløs og som derfor voksede op i et hjem, hvor der mest kom herrer. Hun red med sin far til manøvrer og mønstringer (*Anders Henrikson* har med stilistisk mesterskab bygget en sådan mønstring op med Helene som iagt-tager), og tidligt har hun fået en følelse af overlegenhed. Alle lå jo under hendes far

i rang. Dog kunne Helene se, at generalen bøjede sig for damerne, og hun får efterhånden høje tanker om kvindeskønnet og betragter mænd som laverestående individer. Alt hvad der angår det kønslige er hende vederstyggeligt. „For hende var naturen uren og dyd bestod i at have rent linnet, velstivede kjoler og strømper uden stopninger“. Da hun en dag oplever en parringsakt mellem en tilfældig bondehønst og hendes egen hoppe, får hun et chok og lukker sig helt inde. Men generalen dør en dag, og generalsdatteren får at mærke, hvad det vil sige at være uden baggrund. Hun forsøger sig ved hoffet, men da hun opdager, at hun selv som hofdame har en tjenende stilling, så gør hun sig umulig og bliver afskediget. I stedet slår hun sig på den gryende kvindesag, hun bliver „blåstrømpe“ og knytter en del unge lærde til sig. „Plato og Aristoteles blev der holdt forelæsninger over i en tom spisetue for et publikum, der naturligvis manglede nøglerne til disse hellige skrin af visdom!“

Men Helene ser efterhånden, at hun som ugift kvinde savner visse privilegier. En yngre professorfrue er ved at fortrænge hende fra førerstillingen i kredsen, og derfor gifter hun sig på kold beregning med en midaldrende docent fra Uppsala. Docenten har holdt foredrag om „Det etiske moment i den ægteskabelige kærlighed“ og er naiv nok til at agitere for ægteskaber på rent sjælelig basis. Ikke noget med at sove i samme værelse! På det fanger han Helene, men allerede på bryllupsaftenen viser det sig, at han alligevel elsker hende som kvinde. Helene giver sin Albert en ordentlig overhaling og vender ham ryggen. Døren smækker i til hendes værelse, og den nybagte ægtemand hører nøglen blive drejet om.

Langsomt viser det sig, hvad Helene vil bruge sin mand til. Han bliver først professor og straks derefter rigsdagsmand. Nu skal han føre kvindesagen frem på rigsdagen. Men professoren har i den forløbne tid „gået lidt i byen“, og mødet med andre kvinder har åbnet hans øjne for det fornedrende i situationen. Altså — han vil ikke, og Helene kan nu ikke være i tvivl om, at hendes mand er blevet træt af foretagendet. Og derfor bøjer hun sig for første gang i deres ægteskab, og der skal ikke meget til at få Albert til at flamme: „Klokken tre om morgenen havde han . . . beruset som han var af elskov, blind, vanvittig . . . lovet at bringe hendes andragende om prostitutionens ophævelse frem i rigsdagen!“



Anita Björk i »Mot betaling«.

Naturligvis har Albert sine anfægtelser. Han vil afsløre hende samme morgen, men han bøjer af, da hun hverken rødmer eller har nedslagne blikke som en ung nygift kone, tværtimod er hun smilende og triumferende. »Hun var den sejrende forfører — han den blufærdige, den forførte«. Albert rusker i lænkerne — til ingen nytte, han elsker hende og kan ikke rive sig løs. Han kommer til at sælge sin sjæl, som hun sælger sit legeme, og det i al fremtid.

★

Stoffet kan godt se noget specielt ud på forhånd, men er det ikke. Anders Henrikson har blot været for pietetsfuld i sin iscenesættelse. Det viste sig, at publikum i det store og hele stod uforstående overfor problemet. Hvad var f. eks. en blåstrømpe? Og al den snak om ægteskab på et højere plan gik henover hovedet på det, fordi man havde bibeholdt Strindbergs replikker i den afgørende scene, hvori Albert indirekte frier til Helene. »Jeg mener, — som jeg allerede har haft den ære at fremstille det i mit foredrag«, siger Albert, »at materien alene under relationsforholdet mellem tvende kongruente identiteter kan konfluere i noget stadigt, i en højere potens«. Og så videre i samme bane. Det er fin litterær ironi, noget man kan have stor fornøjelse af at læse, men

som replikker i en film er det katastrofalt. Henrikson ser på »Mod betaling« med samtidens øjne og ikke med nutidens. Ganske vist har Strindberg med denne novelle kastet sig ud i en aktuel strid, men det Albert oplever i samlivet med Helene er jo ikke et overstået fænomen. Og Strindberg er ikke kvindehader i den novelle. Det han vil ramme, er en falsk problemstilling: »Alle disse idealismens teorier, hele denne kristendommens askese-lære, der var blevet omplantet til det nittende århundrede«, og ved at afdække udviklingen mellem Albert og Helene til dens inderste psykologiske kerne, kunne Henrikson nemt have kombineret tiden med det evigt aktuelle og forrygende dramatiske spil mellem netop den mand og netop den kvinde. Albert er for lidt mand i filmen, han vedbliver med at være den sentimentale fusentast, som Helene gifter sig med, mens det er tydeligt nok i novellen, at han udvikler sig langt over Helene — og så må bøje sig, fordi han elsker hende, fordi hun er gået ham i blodet.

Anita Björk har hele den farlighed og kolige sensualisme, som kendetegner Helene. Hun får alle facetter frem og nøglescenen: naturdramaet omkring hestenes parringsakt, gennemfører hun med et stumt spil, der fuldstændig blotlægger pigens sjæl. Anders Henrikson må naturligvis også have æren for de forbløffende naturbilleder her og for beskrivelsen af milieu'et omkring generalen og generalsdatteren. Det var virkelig levende. *Karl-Erik Alberts* fine kameraarbejde skæmmes kun af de ofte atmosfærefattige interiører, ellers viser han for gud ved hvilken gang, hvor dybt forankret svenskerne er i en tradition, der byder dem at finde alle tænkelige dramatiske muligheder i den svenske natur.

Det var en god ide at starte filmen med en dokumentarisk gengivelse af Giftas-processen, der som bekendt endte med Strindbergs frifindelse. Filmen slutter til gengæld for brat. Vi er nået frem til klimaks. Albert har lige vist både ubøjelighed og underkastelse, men så stikker Henrikson blot et enkelt billede ud som antyder, at Helene er klar over at de to er uøseligt lænket til hinanden. Vi sidder med tomme hænder og er blevet snydt for den store kamp mellem ægtefællerne. Alt det andet var trods alt kun spændende forberedelser. Dog, trods sin mangel på rytme og standpunkt er »Mod betaling« af kunstnerisk standard, og svenskerne videre forsøg med Strindberg bør vi følge med forventning og interesse.

JAZZ OG FILM

AF BIRGER JØRGENSEN

I

Et tilbageblik på Hollywoods jazzfilmproduktion er hverken i kvantitativ eller kvalitativ henseende opmuntrende. Opbyder man al sin tolerance, kan man måske nævne et halvt hundrede film med et vist jazzindhold — anlægger man et mere kritisk synspunkt, når man næppe langt over ti. Jazzen har aldrig nydt stor bevågenhed i filmbyen. Grunden hertil må nok i nogen grad ses i dens intime tilknytning til den sorte race. „For at slippe udenom negrene som kunstnere, har man stort set lukket øjnene for, at jazzen indtager en ledende plads i det amerikanske kulturbillede“, har *Bent Petersen* engang sagt i en anmeldelse.

Ca. 7000 af U.S.A.s omkring 17000 biografer er beliggende i sydstatene og heraf næsten 2000 i „The deep South“. Af hensyn til dette marked har man i vidt omfang undgået at fremstille negre — hvis de har fået indpas — ligestillede med de hvide. Man har givet negrene ubetydelige roller som tjenerne, man har isoleret dem som *entertainers* i afgrænsede sekvenser, som let kan bortklippes uden at gribe forstyrrende ind i handlingsgangen; censuren i Memphis fjernede *Lena Horne* komplet fra „Ziegfeld Follies“. Eller man kan isolere dem i „all-negro musicals“, som f.eks. i „Stormy Weather“ og „Carmen Jones“.

Historien om Hollywood og jazzen er også en historie om Jim Crow. Overalt stikker han hovedet frem. Måske har De i en Universal-kortfilm ladet Dem forbløffe af en eminent klarinetist i *Count Basies* kvintet, som her akkompagnerer sangerinden *Billie Holiday*. Klarinetten spilles på lydsiden af Basies daværende hvide orkestermedlem *Buddy de Franco*, men på billedet er han erstattet af en farvet kollega. Jim Crow er et mangelhovedet uhyre!

Der er dog lyspunkter. *Busby Berkeley's* „Hollywood Hotel“ fra 1937 var ikke enestående i musikalsk henseende, men den vovede som den første (med *Benny Goodman*-kvartetten) at vise sorte og hvide i sammenspil. Warner fortjener al mulig anerkendelse herfor.

Det er ikke eneste gang dette selskab har gjort sig fordelagtigt bemærket på jazzfil-

mens felt. I 1938 udsendte det *Ray Enright's* „Going Places“ („Alle kneb gælder“), som med sin placering af *Louis Armstrong* i en betydelig rolle og sin brug af jazzen som et væsentligt led i den dramatiske opbygning vist må betegnes som tredivernes mest tilfredsstillende jazzfilm.

I 1941 kommer Warner igen. Denne gang med *Anatole Litvaks* „Blues in the Night“, fra hvis rolleliste man kan nævne *Priscilla Lane*, *Richard Whorf*, *Jack Carson* og *Elia Kazan*. *Robert Rossen* skrev manuskriptet, hvis drama udvikler sig på baggrund af en gruppe jazzmusikeres tournée gennem staterne fra New Orleans til Chicago og New York. Den er ingen jazzfilm i den forstand, at den har jazzen som hovedtema, men den skal være bemærkelsesværdig ved sin skildring af dens musikere og miljø og ved sin placering af jazzen som en kunst- art hinsides populærmusikken. Den indeholder således en dræbende parodi på de kommercielle døgnmelodier: „Says Who, Says You, Says I“. Måtte den finde vej hertil en skønne dag!

„Birth of the Blues“, som *Victor Schertzinger* instruerede samme år for Paramount, har vi heller ikke set her. Den skal ikke være af samme høje kvalitet som „Blues in the Night“, men den siges at være besjælet af en vis kunstnerisk ærlighed i behandlingen af sit emne: en hvid klarinetists opvækst i New Orleans' havnekvartier, hvor han lærer at spille sit instrument i forskellige sorte orkestre, og hans senere tilværelse som musiker i New York. Den bygger delvis på *Leon Rappolos* livshistorie. Hovedrollen spilles af *Bing Crosby*, og blandt de andre medvirkende er *Brian Donlevy*, *Eddie „Rochester“ Anderson* og trombonisten *Jack Teagarden*.

I 1942 udsendte R.K.O. *William Dieterles* „Syncopation“ („Jazzens pionerer“). Den forsøger, ikke uden held, at skildre jazzens udvikling, som den opleves af en ung pige (*Bonita Granville*), dels i hendes barndom i jazzens fødeby New Orleans og senere i Chicago, hvor hun møder en trompetist (*Jackie Cooper*), med hvem hun senere gifter sig. Filmens kvaliteter ligger overvejende i det „filmiske“, musikalsk er den ikke særlig givende. Helt kunne man have undværet en besynderlig påklæst slutning med et *all-leader band* bestående af lutter hvide kapelmestre udvalgt på grundlag af en afstemning i „Saturday Evening Post“. Den synes kun at tjene det formål at lokke med navne som *Benny Good-*



»Cabin in the Sky«. Yderst til højre Louis Armstrong.

man, *Harry James* og *Gene Krupa*. At deres musik her på nogen måde skulle bekræfte jazzens levedygtighed, som antydet i en slutreplik, forekommer langt fra overbevisende. Filmen bør roses for sin skarpe afstandtagen fra den hybride „symfoniske jazz“, som blandt meget andet nok bærer skylden for, at en af vore førende filmkritikere kunne finde på at karakterisere *Gershwins* balletmusik i „En amerikaner i Paris“ som hektisk jazz. Men „Syncopation“ må på den anden side dadles for ikke at levne jazzen tilstrækkelig respekt.

Aaret efter kom M.G.M.s „Cabin in the Sky“, i hvilken der udelukkende medvirker negre, og som er iscenesat af *Vincente Minnelli*. En natklubsekvens siges at være afgjort bemærkelsesværdig. Den måde, hvorpå Minnelli her benytter *Duke Ellingtons* orkester, der vist kun medvirker i denne sekvens, i den kunstneriske helhed billede/musik,

fremhæves meget stærkt. Armstrong har en rolle som djævelens drabant.

Fra *Andrew Stones* Fox-film „Stormy Weather“ (samme år) er der grund til at nævne nogle scener med næsten dokumentarisk præg fra en beværtning i Memphis, hvor man ser og hører nu afdøde *Fats Waller* og bluessangerinden *Ada Brown*.

Ifølge *Peter Noble* skal en Fox-film „Sweet and Lowdown“ fra 1944 med Benny Goodman's orkester og kvartet være seværdig. Han går så vidt som til at betegne den som en af de mest tilfredsstillende film, der nogensinde er skabt for jazztilhængere. Det skal i beundringsværdig grad være lykkedes instruktøren *Archie Mayo* at give jazzen filmisk udtryk. Påstande man gerne ville efterprøve ved selvsyn.

I *Arthur Lubins* „New Orleans“ („Jazzkongen“), udsendt i 1947 af United Artists, havde Louis Armstrong sin hidtil stør-

ste filmrolle. Selv om han er den sorte jazzkunstner, Hollywood flittigst har benyttet, må det beklages, at vi ikke i endnu større udstrækning har lært ham at kende via filmstrimlen. Så indlysende forekommer hans filmtalent. I min ellers ret dunkle erindring om episoderne i *Capras* „Her kommer brudgommen“ står klart en ganske kort passage i en yderst konventionel udførelse af melodien „Misto Christofo Colombo“, hvor Armstrong bryder ind i billedet og sangen og bogstavelig talt fejrer al glitterstadsen til side og giver os sin opfattelse af Misto Christofo. Et kort men stærkt møde med en ægte kunstner. Sent glemmes også hans udførelse af „Basin Street Blues“ i den ellers så trivielle „Glenn Miller Story“ („Moonlight Serenade“). En artikel i „Cinéma 56“ foreslår i lighed med denne og den netop udsendte „The Benny Goodman Story“ en „The Louis Armstrong Story“, en tanke man fuldt ud kan tilslutte sig. Emnet er oplagt, og de foreliggende biografier giver rigt dramatisk stof at arbejde med. Armstrong er selv i stand til at spille hovedrollen — ingen anden kan gøre det! Men tilbage til „Jazzkongen“. Den fortalte jazzens historie, desværre ikke uden slagside mod det sentimentale, det svulstige, det patetiske. Med væmmelse mindes man scenerne omkring lukningen af forlystelseskvarteret Storyville i New Orleans. Efter at have skildret jazzens barndom og lømmelalder

når filmen dertil, da jazzen er blevet „voksen“ og skal præsenteres i det „fine“ selskab i den „fine“ salon af det „fine“ hvide orkester, næsten helt ukendelig i sin „symfoniske“ smoking. Det mindreværdskompleks, som her kommer til udtryk, vedkender jazzen sig ikke. Filmens fortrin ligger ene i, at den giver lejlighed til at høre megen jazz, kompetent givet af Armstrong, *Kid Orys* orkester, pianisten *Meade Lux Lewis* og *Billie Holiday*. Men det er ikke nok. Dette blads redaktør har engang rigtigt påpeget det urimelige i at bedømme musikfilm med overvejende hensyntagen til deres musikalske kvaliteter, idet også for deres vedkommende billedet må være det bærende. Man er derfor tilbøjelig til, dens større musikalske kvaliteter til trods, at betegne den som en ringere film end „Syncopation“.

I 1950 kom Warner igen ind i billedet med *Michael Curtiz's* „Young Man with a Horn“ („Ung Mand med Trompet“), som er en filmatisering af *Dorothy Bakers* roman af samme navn, der henter sin inspiration i trompetisten *Bix Beiderbeckes* livsløb. En drankers tragedie, fremkaldt af elendige kunstneriske og menneskelige vilkår. Filmen yder ikke bogen fuld retfærdighed. Man undgår ikke en lidet overbevisende lykkelig udgang. Ligeså lidt overbevises man om hovedfigurens musikalske geni eller hans afsky for det store orkestres slikkende, vamble og præcise arrangementer, idet der til ud-



Charlie Beal, Billie Holiday og Armstrong i »Jazzkongen«.



Fra »Ung mand med trompet« — i midten Kirk Douglas, til højre Hoagy Carmichael.

førelsen af de nødvendige trompetsoli er blevet gjort brug af den teknisk brillante men kunstnerisk stærkt begrænsede Harry James, hvis svulstige spil ikke i tilstrækkelig grad kontrasterer mod det „symfoniske“ — snarere tværtimod. „Young Man“ er ingen decideret jazzfilm og indeholder ikke så meget „jazzkendere vil kunne glæde sig over“, som en anmelder ville vide. Men er dette sagt, tages det ikke i betænkning at betegne den som en film, der taler sandest om jazzmusikeren, hans miljø og hans kunstneriske vilkår. Hovedrollen spilles fuldt dækkende af *Kirk Douglas*, og en glimrende præstation ydes af den charmerende *Hoagy Carmichael*.

Sidste år udsendte Warner *Jack Webbs* „Pete Kelly's Blues“, som på grund af sit ønske om at give et billede af jazzens musikere og miljø i forbudstidens og gangstervældets Amerika påkalder sig vor opmærksomhed. Men til trods for, at musikarrangementerne er lagt i hænderne på *Bob Crosby*-veteranen *Matty Mattlock*, og *Ella Fitzgerald* og guitaristen *Herb Ellis* figurerer på rollelisten, tyder meget desværre på, at det ikke er lykkedes at skabe nogen helstøbt „jazzfilm“. Skylden herfor må lægges på instruktøren, som siges at have lagt større vægt på at demonstrere sine rige „filmiske“ evner i tomme effekter, end på at fortælle det spændende kapitel i jazzens hi-

storie, *Richard L. Breens* manuskript har lagt op til. Webb gav udtryk for en vis flair for jazzen i sin brug af et *Dixieland band* i „Dragnet“, som vi har set under den opfindsomme titel „Politisag nr. 712“. Hvor meget sørgeligere er det da ikke, at han er fortsat i den teatraliske manér, der iøvrigt prægede denne film. Alene *Ella Fitzgerald* siges at give „Pete Kelly's Blues“ noget af den ægthed, den ellers synes at savne. Webb har selv den ledende rolle i samspil med den fra *Benny Goodmans* orkester kendte sangerinde *Peggy Lee*.

Den i år af Universal udsendte „The Benny Goodman Story“ har jeg for kort tid siden set i Landskrona. Den er skrevet og instrueret af *Valentine Davies*, som også skrev drejebog til *Glenn Miller*-filmen. Var denne trivielt, gælder det dog i langt højere grad for den nye „Story“-film, som kun hist og her, og da kun i musikalsk henseende, er interessant. Sporadiske biografiske facts, øjensynligt hentet fra Goodmans selvbiografi „The Kingdom of Swing“, som spænder over netop samme tidsrum som filmen, og fordrejninger er tilfældigt drysset rundt i filmens puerile kærlighedshistorie. Det må dog indrømmes, at filmen er præget af en vis musikalsk autenticitet, muliggjort ved samarbejde med Goodman. Men at dette, som tidligere nævnt, ikke er nok, leve-

rer denne film et eklatant bevis for. *Steve Allen* ligner Goodman.

Hollywoods udbud er betinget af efterspørgslen (det er symptomatisk at man ikke møder en eneste film, som beskæftiger sig med den nyere jazz). Det ville være tåbeligt at stille idelle fordringer til filmbranchen, men hvor gerne havde man ikke blot een gang fra et jazz-filmisk synspunkt om en spillefilm kunnet sige, at den ramte plet! *Dmytryk*s planer om en jazzfilm blev standset af hekseprocesserne, og *Orson Welles'* blev henlagt i hans kæmpebunke med urealiserede projekter.

Der er imidlertid en verden uden for Hollywood, og vi er ikke færdige med den amerikanske jazzfilm uden først at have gjort opmærksom på de specielt for et færvet publikum producerede uafhængige film. Vi har herhjemme set Astor-selskabets „Beware“ („Saxofonkongen“) iscenesat af *Ben Pollard*, og vi betænker os ikke på at betegne den som den bedste jazzfilm (kortfilm fraregnet), der er vist i Danmark. Det er en munter og uprætensløs bagatel, der fortæller om *Louis Jordan*, som med „His Tympany Six“ på grund af en togstandsning strander på sit gamle college, som stifterens nevø Benjamin B. Ware vil lukke, officielt på grund af manglende midler, men i virkeligheden for at lægge pres på skolens unge lærerinde, hans og *Louis'* tidligere klassekammerat, som hidtil har afvist hans frierier. *Louis* sender bud efter sin sagfører, som ved gennemgang af skolens regnskaber og stifterens testamente konstaterer, at Wares lukning er ulovlig. Han får sin kontante straf af *Louis*, der derefter drager bort med lærerinden, som han altid har elsket, og som altid har elsket ham, en handling, dansk film nok kunne spinde en alvorlig ende over. Her fremføres den med en afvæbnende uhojtidelighed og humor, som går igen i *Louis Jordans* musik og sang. Er „Saxofonkongen“ ikke ligefrem noget filmisk mesterværk, kan der dog være grund til at fremhæve dens originale brug af nærbilledet i musikafsnittene. Den er i sit smittende humør ikke uden lighed med „The Magic Garden“, der iøvrigt også har jazzislæt. Man så gerne Astors to andre *Jordan*-film „Caldonia“ og „Reet, Petite and Gone“ finde vej hertil.

II

Man kan også møde jazz'en af og til i den almindelige spillefilm som underlæg-

ning, som dramatisk og miljøbeskrivende faktor. Lad os nævne et friskt eksempel: *Richard Brooks'* „The Blackboard Jungle“, som benytter jazzen på forbillig vis. I den startes lydsiden samtidig med billederne — måske en anelse for — og med stor styrke af sangeren *Bill Haley* i „Rock Around the Clock“, som ledsager fortekstene på baggrund af jatterbug'ende drenge i skolens gård. Overraskende og chokerende! Musikken, en *rhythm and blues* med genrens karakteristika: svulstighed, bastant rytme og ekvivok tekst, har omgående ført tilskueren ind i filmens miljø. Måske tør man senere i filmen opfatte en stilfærdig musikkritisk holdning fra instruktørens side, da han lader de samme drenge smadre en pladesamling med bl. a. *Bix Beiderbeckes* smukke udgave af „Singin' the Blues“. I hvert fald er det værd at bemærke, at han her klart placerer jazzen som kulturprodukt. For fuldstændighedens skyld kan det anføres, at *Stan Kentons* „Invention for Guitar and Trumpet“ i denne film tjener både det personkarakteriserende og miljøskildrende.

Det må i denne forbindelse nævnes, at *Siodmacks* berømte jam session-passage i „Phantom Lady“ („Vidne søges“), hvori han ved hjælp af kameravinkler og klipning udtrykker jazzens ekstatiske virkning og samtidig det begåede mords lystbetonede karakter, var delvis bortklippet i den danske kopi. Noget lignende skal være sket med *Maxwell Shanes* „The Glass Wall“ („Glas-muren“), hvorfra scener med *Shorty Rogers'* orkester påstås fjernet. Sker den slags tit, har Hollywood måske i lidt ringere grad end antaget overset jazzen!

III

Gennem hele tonefilmens historie har en vis type kortfilm set det som sin opgave at præsentere amerikanske orkestre med stjernenavne uden hensyn til hvordan. De kan ikke betragtes som andet end ren af-fotografering af orkestrene og forbigås derfor her. *Duke Ellingtons* selvproducerede „Black and Tan Fantasy“ siges dog at være



en undtagelse; den har så vidt vides ikke været vist i Danmark. En undtagelse er under alle omstændigheder *Norman Granz'* og Warners „Jammin' the Blues“ fra 1944. *Gjon Mili* røber i sin instruktion en sjælden sikker jazzfornemmelse; den i forbindelse med hans ubestridelige billedsans og *Robert Burks'* blændende fotografering kan vi takke for dette hidtil enestående kunstværk, som er langt, langt mere end blot et forsøg på puste liv i en uinteressant musik — hvilket nogle kalder den. En sådan påstand røber kun ukendskab til jazzens sprog. Vi imødeser med allerørste forventning *Milis* nyeste film over *Dave Brubecks* kvartet, som nok snarere kunne have kunstigt åndedræt behov. En tredje film om „The Modern Jazz Quartet“ er under udarbejdelse, men er muligvis kun beregnet for television.

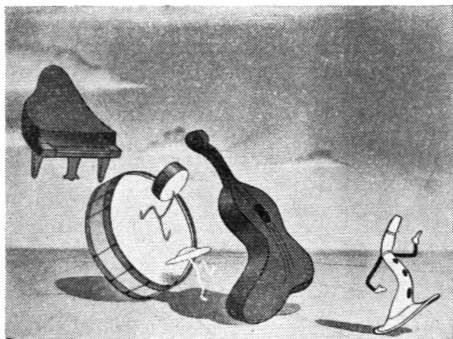
Det underer ikke, at man inden for de korte, mere experimentelle film, hvortil „Jammin, the Blues“ på grund af sin uortodokse stil også kan regnes, finder jazzen mest tilfredsstillende udtrykt, da disse jo i første række lægges an efter kunstneriske og ikke kommercielle hensyn.

Det er dristigt at kalde musikken til *Sidney Petersons* „The Lead Shoes“ jazz. Helt hen i vejret er betegnelser som jam session og boogie-woogie, for hvilken sidste den amerikanske kritiker *Parker Tyler* bærer ansvaret. Man så gerne den nonchalance, hvormed en ellers alvorlig filmkritik benytter jazzens terminologi, kendetligt begrænset. Men at musikken er i slægt med jazzen er givet. I sin frie og uhemmede brug af jazzens udtryksmidler er den fuldkommen i filmens ånd, og på fascinerende vis understøtter den stemningen.

En lignende stemningsskabende virkning finder man i *Jean Painlevés* brug af ældre *Ellington*-indspilninger i hans beretning om den sydamerikanske blodsgugende flagermus „Le Vampire“, der „smukt“ underbygges af den effektfulde *jungle style*. *Sucksdorff* har engang rost jazzanvendelsen i „Le Vampire“.

En mere problematisk anvendelse af jazzen forekommer i hollænderen *van Moerkers* „Limehouse Blues“, som må betragtes som et forsøg på at udtrykke jazzen visuelt. Bortset fra, at filmen ikke er særlig fremragende og forekommer rytmisk inkonsekvent, når den opleves, van Moerkerken søge at udtrykke, ikke ud over ham selv; den har ingen poetisk værdi for tilskueren.

Hvor langt mere tiltalende er så ikke *Norman McLaren*s leg med former og far-



Instrumenterne leger i »Spil for mig«.

ver i hans „Begone Dull Care“ og „Boogie-Doodle“, den første til musik af *Oscar Petersons* trio og den anden til en pianosolo af *Albert Ammons*. Disse film vidner om en højt udviklet rytmisk sans, som i forbindelse med ægte fornemmelse for musikken sætter *McLaren* i stand til på underfundigste vis at følge dennes intentioner — ikke uden ironi — og bibringe tilskueren en sjælden æstetisk oplevelse.

At han kan møde værdig konkurrence fra dansk side viser *Jørgen Roos'* „Opus I“. Disse „streges ridset i filmen“ og *Bent Fabricius-Bjerres* New Orleans-pastiche udgør sammen et rytmisk sikkert og humoristisk overbevisende miniaturekunstværk. Med stor fornøjelse mindes man noget så tilsyneladende enkelt som en streg, der står dirrende ned i billedfeltet.

Axel Brülls tegnede „Improvisationer i sort og hvidt“ er af nyere dato. Den gør med *Hans Henrik Leys* musik udført af *Max Brülls* orkester brug af et mere moderne jazzsprog.

Det må nævnes, at *Disney* med held har forsøgt sig i genren. Det er uvist, hvem af hans stab, der er mester for afsnittet „After You've Gone“ i „Make Mine Music“ („Spil for mig“). Det er en sjov lille ting, som til musik af *Goodman*-kvartetten viser instrumenterne i rytmisk leg „after you (musikere og tilhørerne) 've gone“.

I det hele taget har jazzen haft ret gode kår inden for den tegnede film. Allerede *Max Fleischer* benyttede jazz i sine *Betty Boop*-film, og *Walter Lantz* har ofte givet sine film et forfriskende jazzcintament bl. a. i en hel serie med pianisten *Bob Zurke*. Og nu meddeles det, at U.P.A. har indledt samarbejde med repræsentanter for den mo-

derne West Coast jazz som f. eks. trompetisten *Shorty Rogers* og trommeslageren *Shelly Manne*, og der skal virkelig være tale om et samarbejde og ikke bare om indspilning af musik til filmene.

I denne forbindelse kan det fortælles, at *Shorty Rogers'* orkester har leveret musik til en kortfilm om kræftens bekæmpelse, som skal vises overalt i U.S.A. Det ser altså ud til, at vor tids jazzudtryk omsider er ved at vinde fodfæste i den amerikanske film.

De seneste europæiske jazzfilm, vi har hørt om, en fransk med medvirken af den parisiske orkesterleder *Claude Luter* og New Orleans-veteranen *Sidney Bechet*, og den i sidste nummer af „Kosmorama“ omtalte engelske „Mamma Don't Allow“, bevæger sig begge indenfor den traditionelle jazz's rammer.

Det konstateres med glæde, at Palladium i sin nye version af „Teatertoset“ har fundet anvendelse for unge danske jazzmusikere.

Inden for den korte film synes der også at skulle ske noget herhjemme, idet der på privat initiativ arbejdes med at skabe mulighed for optagelse af film af eksperimentel karakter med danske jazzfolk. Måtte i hvert fald nogle af disse eksperimenter gå uden for de trampede stier og lade sig inspirere af deres samtidskunst, *in casu* den moderne jazz. Den må formodes at tale sandere om mennesket i dag end den hvilken som helst nok så dygtigt udført pastiche.

VERDENS FØRSTE »LANGE« FILM?

AF MARGUERITE ENGBERG

Hvornår produceres den første »lange« spillefilm? Dette spørgsmål har ikke blot akademisk interesse, for først da man begynder herpå, kan man sige, at filmkunsten blev voksen. Så længe filmene, som tilfældet var i de første år, kun var på en spole, eller højst 300 m. var det umuligt at nå til kunstnerisk uddybelse af stoffet.

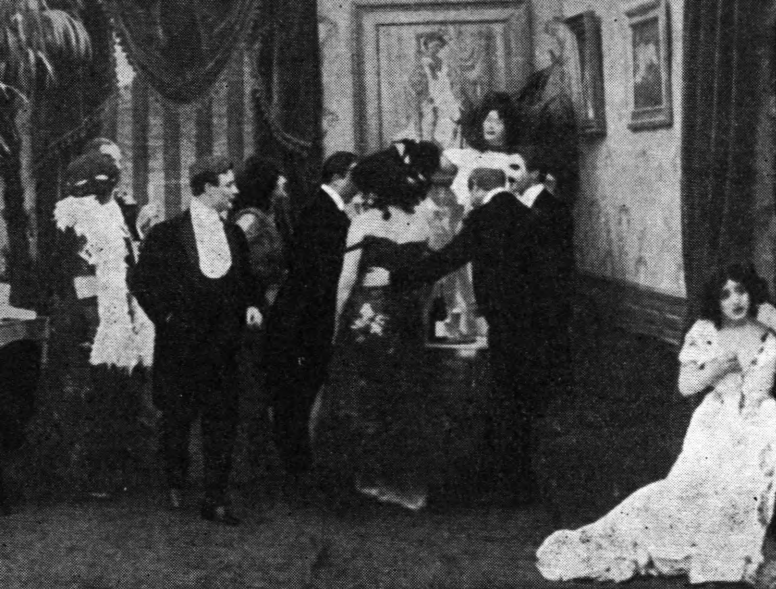
I sin artikel i »Kosmorama 7« om dansk film 1910–15 skriver *Erik S. Saxtorph*, at »Nordisk Films Kompagni« med udsendelsen af den ca. 600 m. lange film »Den hvide Slavehandel« i 1910 brød med den gængse, korte filmform. Det er nu ikke helt rigtigt. Denne film havde premiere den 2. august 1910, men et halvt år tidligere havde filmselskabet »Fotorama« vist en film af samme navn, der tilmed var 706 m. lang. Men fejltagelsen er almindelig. Selv *Ole Olsen* påstår

i sin selvbiografi »Filmens eventyr og mit eget«, at det var Nordisk, der kom først med en langfilm, og han burde nu vide bedre. Heller ikke *Ebbe Neergaard* når helt til bunds i problemet i sin artikel »Danskernes skabte de første lange Film«, som stod i »Hjemmet« (nr. 37, 1940) når han siger, at ganske vist var det »Fotorama«, der producerede den første lange film, men Nordisk overtog den og udsendte den. I den forløbne tid er forskningen gået videre, og sagen synes at ligge helt klar nu:

Den 11. april fik det århusianske filmselskab »Fotorama« premiere på en film, der hed »Den hvide Slavehandel«, og hvis manuskript var skrevet af *Louis Schmidt*, den senere chefredaktør af »Århus Stiftstidende«. Det var med nogen angst, at selskabet udsendte den, for hvordan ville publikum modtage en så lang film? Men det viste sig at være en ubegrundet angst, hvad man kan overbevise sig om ved at slå op i »Århus Stiftstidende« fra tiden omkring premieren. Der kan man læse, hvordan der måtte udkommanderes politi til Fotoramabiografen på Bispefortvet i Århus, hvor filmen gik, for at holde styr på menneskemasserne, der trængtes ved indgangen til biografen for at komme ind at se filmen. Hovedrollerne i denne dramatiske film om en stakkels ung pige, der falder i grumme slavehandlernes klør for dog til sidst at udfri, spillede af *Christel Holck*, *Alfred Cohn* og *Aage Schmidt*.

Filmen kom snart op i København, og Ole Olsen var ikke sen til at opdage, at her var der noget at lære. Han sendte to af sine folk ind for at se den, og derefter optog man ude i Valby en tro kopi af Fotoramafilmen, denne gang med *Ellen Rindom*, *Svend Bille* og *Einar Zangenberg* i hovedrollerne. Desværre er ingen af filmene bevarede, men man har de handlingsresuméer, som de to filmselskaber udsendte ved filmenes fremkomst, og ved at studere dem, kan man se, hvorledes Nordisks produkt scene for scene indtil de mindste detaljer følger forlægget. Også de billeder, der er bevarede fra de to film, viser hvor nær de ligger hinanden, men samtidig viser de ganske vist også, hvor langt højere »Nordisk Films Kompagni« rent teknisk stod end »Fotorama«. På dette tidspunkt, da man i Valby allerede i flere år havde arbejdet i atelierer, byggede »Fotorama« stadig sine interieurscener op i fri luft, hvad de belysningsmæssigt tydeligt bærer præg af. Derimod er der en for tiden usædvanlig friskhed over flere af udebillederne i Fotoramafilmen. Som en kuriositet kan også nævnes, at mens det var lykkedes »Fotorama« til brug for nogle udeoptagelser, der skulle illudere at foregå i London, at få fat på en rigtig engelsk hansom cab, nøjedes man ude i Valby med en dansk droske.

Selvom det således ikke var Ole Olsen, der producerede den første lange film, blev det alligevel hans selskab, der internationalt skulle gøre sig gældende på dette område, for »Fotorama« var et outsider-selskab uden særlig gode udenlandske forbindelser, mens »Nordisk Films Kompagni« havde en velordnet, international salgsorganisation, så derfor blev det Ole Olsens film, der vistest ude omkring i verden og blev berømt. Og Ole Olsen forfulgte omgående succesen. Allerede 1911 ser vi, at hele hans spillefilmproduktion bortset fra farcerne bliver lagt an på flerspolers film, og »Nordisk Films Kompagni« var ubestrideligt



De to billeder her på siden viser lighederne mellem de to omtalte slavehandel-film. Dette billede er fra »Fotorama«. Ofret for slavehandelen (Christel Holck) ses i forgrunden til højre, og helten kommer for at befri hende. Til venstre et klaver og palmer ved siden af. Til højre en gruppe drikkenne mennesker under et billede med erotisk motiv.

det første selskab i verden, der gjorde det. Undersøger man filmlængderne i de andre filmproducerende lande, i U.S.A. England, Frankrig og Italien, ser man følgende: I U.S.A. var selskabet »Vitagraph« som det første begyndt at optage film på mere end een spole. Men disse film blev udsendt som feuilletonfilm med kun en spole ad gangen, i den grad var enspolefilmene indarbejdet hos producenter og publikum, ja så sent som 1911, da D. W. Griffith udsendte sin første flerspolers film, foregik det på samme måde. Det var først omkring 1912, at man forlod det system. I Italien havde man allerede i 1909 udsendt en film bygget over Dantes »Helvede« på 1000 m. Men ifølge sit emne falder denne film i adskillige afsnit, danner ikke et ubrydeligt hele som »Den hvide slavehandel« og de senere danske film, og desuden var denne film en undtagelse inden for den italienske filmproduktion. Så sent som 1911 er der kun

få flerspolers film i Italien, og først i 1912 går selskaberne i almindelighed over til de lange film. Og det samme er tilfældet i England, Frankrig og Tyskland, også der følger man tøvende efter de danske film. Som et yderligere bevis på denne påstands rigtighed kan til sidst anføres nogle tal, som den tyske forfatter E. Altenloh bringer i sit værk »Zur Soziologie des Kinos« (Jena 1914). Han nævner således, at gennemsnitslængden for de spillefilm, der blev vist i Tyskland fra den 15. august til den 15. oktober 1912, for de forskellige landes vedkommende fordeler sig på følgende måde:

Franske spillefilm: 450 m., amerikanske: 320 m., italienske: 300 m., tyske: 610 m., engelske: 200 m. og danske: 900 m.

Disse tal er endda ret sene til vor brug, men alligevel viser de tydeligt, hvorledes vi herhjemme var et hanefjed foran de andre lande.

Fra »Nordisk's slavehandel-film. Sceneopbygningen er den samme. Et klaver med palmer ved siden af til venstre. Til højre igen en gruppe drikkenne mennesker under et billede med erotisk motiv. Foran gruppen til højre ofret for slavehandelen (Ellen Rindom). Helten (med fingeren på munden) spilles af Lauritz Olsen.



UDEN FOR BLOKADEZONEN:

NYE FILM FRA HOLLYWOOD

AF VIBEKE BRODERSEN

London i maj.

Blandt de nye amerikanske film, der har været vist i London i de sidste måneder, er den mest originale Charles Laughtons instruktørdebut »Night of the Hunter«, der blev »fårrådet« ved prøvecensuren i Danmark. Historien (efter David Grubbs roman, bearbejdet af den for nylig afdøde James Agee) er i sig selv højst usædvanlig — en psykologisk kras fabel om den evige strid mellem det onde og det gode, personificeret af en pervers præst og en ældre søndagsskolelærerinde, Rachel. En morder og tyv betror sin søn en stjålet sum penge umiddelbart før han bliver afhentet af politiet — faderen tvinger drengen til at sværge, at han aldrig vil røbe gemmestedet for noget menneske. En inkarneret djævel af en præst møder den dødsdømte fader i fængslet og får nys om de skjulte penge, hvorefter han op søger familien, gifter sig med enken (som han senere rydder af vejen) og åndeligt torturerer drengen for at få ham til at tale, da han føler sig »kaldet« til at overtage pengene. Det lykkes det forpinte barn at flygte med sin lille søster (i hvis dukke pengene ligger), og

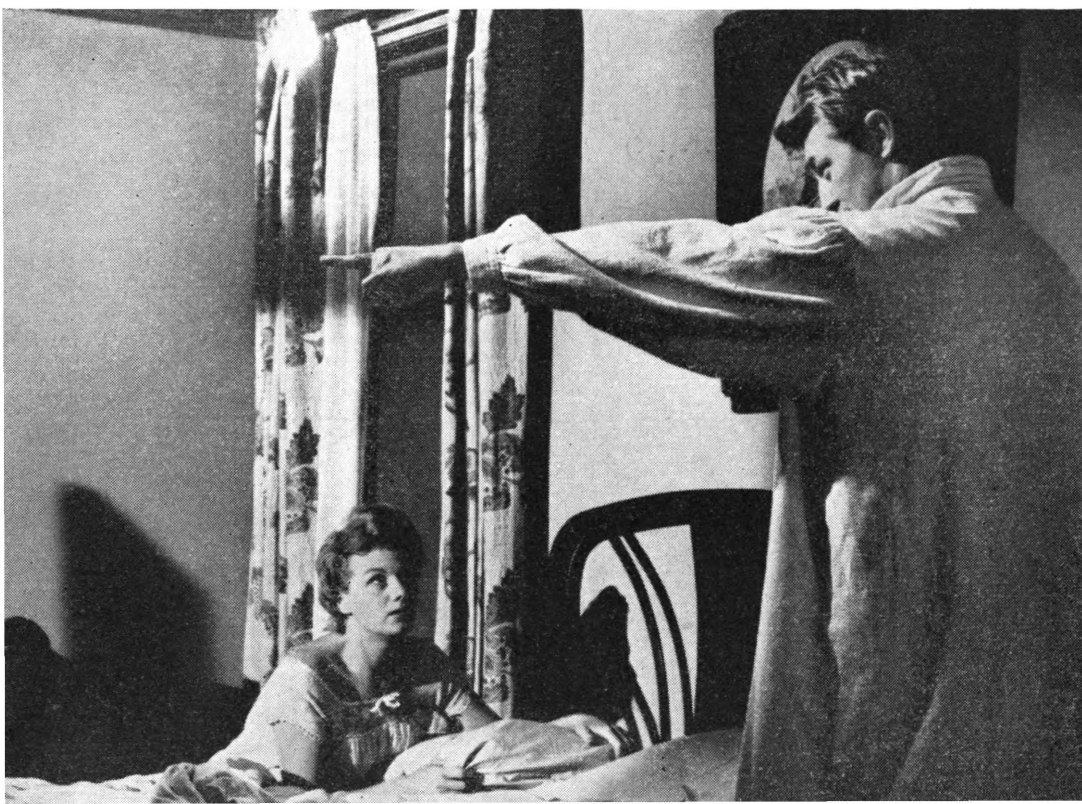
de finder husly og omsorg hos Rachel (Lillian Gish), der til slut får krammet på børnenes forfølgere.

I Laughtons iscenesættelse er der ofte stærkt ekspressionistiske islæt (præsten myrder koken i et soveværelse, der leder tanken hen på »Dr. Caligaris Kabinet«). Sære symbolske dyr og overdimensionerede måner og stjerner forekommer, lys og skygge spiller en stor dramatisk rolle, og flere steder lader instruktøren lyden foregribe billedet, undertiden med en meget raffineret virkning. Foruden af drengen ydes der fine præstationer af Lillian Gish og Robert Mitchum som præsten; mindre heldig er den ellers så fortrinlige Shelley Winters.

Blandt de mange nyere amerikanske film om ungdomsproblemer og teen-agerbander er en af de bedste Nicholas Rays »Rebel without a Cause«. Her rettes søgelyset mod problem børnenes forældre, der åbent anklages for manglende forståelse og omsorg.

Historien, der fortæller om tre teenagere fra middelstandshjem — to drenge og en pige — mangler i nogen grad balance derved, at den kun indgående beskriver det ene hjem, meget mangelfuldt det andet — og slet ikke det tredje, som man kun hører om. Til gengæld er skildringen af det første hjem helt overbevisende — »the Zoo«, som sønnen (den afdøde James Dean) kalder det. Forældrene her har intet at give deres dreng, de er valne, indgaar gang på gang kompromis'er.

Præstens og enkens bryllupsnat i »Night of the Hunter«. Præsten fordømmer brudens »syndige lyster« og tvinger hende til på knæ at bede Gud om tilgivelse! Shelley Winters og Robert Mitchum.



James Deans nervøst-sensitive portræt af den ensomme unge fyr i Sturm und Drang-alderen er ofte gribende, og Nicholas Ray er ikke i samme grad som Elia Kazan tilbøjelig til at udnytte hans sex-appeal og hvalpede gratie ved at lade ham tumle omkring i umotiverede hop og spring; det er tværtimod lykkedes Ray at tøjle den unge skuespillers balstyrige talent.

En stor præstation er Anna Magnanis Serafina i filmatiseringen af Tennessee Williams' »The Rose Tattoo« (instruktør: Daniel Mann, manuskript: Tennessee Williams). Hun fylder hele lærredet med sin dynamiske og fængslende personlighed (og krop) og er denne film, der måske ellers ikke kan kaldes helt vellykket, og som hen imod slutningen går over gevind, især på grund af Burt Lancaster's overeksponerede, næsten pinlige spil.

En anden teaterfilm er Joshua Logans »Picnic« efter William Inges Pulitzerpræmierede skuespil. Handlingen spænder over 24 timer og foregår i en lille by i Kansas. I løbet af de 24 timer får en tiltrængende falleret altnuligmand, der dog ikke er helt falleret som charmer (William Holden), vendt op og ned på en række kvinders liv. Ganske vist må værket nærmest falde ind under kategorien »damefilm«, men der er en del realistiske passager, og filmen tegner nogle ikke uinteressante portrætter. Blandt de medvirkende er Kim Novak og Rosalind Russell, sidstnævnte giver en voldsomt karikeret studie af en giftesyg lærerinde i den dødsensfarlige alder. Her burde være holdt igen!



»Rebel without a Cause«.
Til højre James Dean.

Gode amerikanske thrillere og musicals har det på det sidste været småt med, og Hollywood har ikke i de sidste måneder eksporteret et lystspil, der kan måle sig med Alexander Mackendricks engelske »The Ladykillers«. For at finde værdifulde americana i disse genrer måtte man ty til »National Film Theatre's« livlige Warner Bros.-kavalkade.

HOVEDVÆRKET ?

Rudolf Arnheim: »Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye«. University of California Press 1954.

Navnet Rudolf Arnheim siger ikke noget til det store flertal af biografgængere, som aldrig har åbnet en bog om filmteori. Til gengæld kan det mindretal, som på et eller andet tidspunkt har læst om filmens kunstneriske og historiske love, næppe have undgået at støde på henvisninger til Arnheim, tysk psykolog og kritiker, som i 1931 skrev en af de første bøger om filmens kunstneriske problemer, »Film als Kunst«. Nazismen gjorde ham til flygtning, og i godt en snes år har hans virke udfoldet sig i de anglosaksiske lande, hvor han har skrevet om film, radio og television; lært, undervist og rådgivet. Rudolf Arnheim er bosat i USA, hvor han i 1954 har udgivet en bog, der muligvis vil blive betegnet som hans hovedværk, »Art and Visual Perception« med undertitlen »A Psychology of the Creative Eye«. Den udkom først hos University of California Press, og er senere udsendt i England af Cambridge University gennem Faber & Faber, London.

Dette omfattende, stimulerende og vægtige værk kan ikke anmeldes retfærdigt og tilfredsstillende i en tidsskriftartikel af bare nogenlunde begrænset længde, men det er påkrævet at gøre opmærksom på, at værket er der, og at det ved hele sin struktur og med sin fylde af indhold indbyder alle filminteresserede til et studium.

Arnheims bog repræsenterer noget nyt: Et

videnskabeligt arbejde om visuel kunst, skrevet af en psykolog og filmteoretiker. Rudolf Arnheims henvisninger til og behandling af direkte filmproblemer er det mindst interessante i bogen. De er udmærkede og præcise, skrevet af en mand, som ved grundig besked med film. Men det virkeligt opsigtsvækkende er ikke de tyve sider, hvor filmkunsten kommer på tale, men de resterende 356 sider om visuel kunst i almindelighed, som kun kunne skrives af en moderne psykolog, der tillige er filmteoretiker. Når emnet film ikke optager mere plads i værket, skyldes det måske til dels tilbageholdenhed, men først og fremmest at man så glimrende kan skrive om film og ud fra filmiske forudsætninger uden at hente sine eksempler fra film, ja uden at tænke på film. Mange gange er det sikkert ganske ubehageligt, at Arnheim anlægger »filmiske synspunkter«. Emnet på hans dagsorden er visuel kunst — grafik, malerkunst, skulptur, arkitektur, ballet, men naturligvis tillige teater, television og film.

Arnheim behandler kunstværkets blivelse og oplevelse ud fra gestaltpsykologiske synspunkter. Han drager til felts mod subjektivismen og plat realisme, han demonstrerer, at i vor ordnede iagttagelse er de faktorer virksomme, som bestemmer oplevelsens struktur. Vi søger den enkletst mulige helhedsopfattelse, vort øje ordner og grupperer synsfeltets indhold med henblik på den enkletste, klareste løsning af hele den opgave, der hedder at opfatte, og som er iagttagelsesstadiet af at opfatte. Det lyder indviklet, og det er det også. Enklere bliver det først, når vi bevæger os frem mellem eksemplerne, som det myldrer med i Arnheims bog. Han viser med prikker og cirkler og firkanter, hvordan vi opfatter og grupperer hele synsfeltets indhold efter

simple, enkle principper: Ting der er nær ved hinanden, bliver slået sammen og danner gruppe, hvis denne nærhed er det mest dominerende træk. Er ensartetheden mellem mere fjernbeliggende enkeltheder mere dominerende, bliver den bestemmende for det mønster, hvor opfattelse skaber. Hvis en bestemt sammenstilling af fænomener bedst kan tydes som en bevægelse, så *bliver* indtrykket bevæget.

Forudsætningen for hele denne objektive analyse af kunstværket er naturligvis, at det eksisterer. Bevares, det kan tage sig forskelligt ud for de forskellige betragtere. Men kunstværket er ikke en *tabula rasa*, som vi selv overmaler med streger og symboler.

Forenklingen uddrager det væsentlige. Realisme bliver derfor noget andet end reproducerende naturalisme, fotografiets eller trommesalsmaleriets. Et diagram over Londons undergrundsbane er orienterende, giver besked. En afbildning af dette system, »som det virkeligt ser ud, ville skabe kaotisk forvirring hos betragteren. Det dårlige maleri eller cinema-scope-lærredets »naturog gengivelse er det mere eller mindre umuligt at opfatte. Der er ingen enkel struktur. Tilskueren kan heller ikke huske det. Betragterens funktion er reduceret til at registrere emnets tilstedeværelse — »the presence of the subject-matter«. Som kunstrening — eller afsporing af kunsten — er disse fænomener karakteristiske for den civilisation, vi lever i. Illusionsvirkningens kunstneriske magtovertagelse. Billedet må vurderes efter det materielle eller måske erotisk attraktive, som *emnet* er udtryk for. *Billedet* udtrykker intet.

Man kan frit læse *filmbilledet*, hvergang der står billede eller oplevelse, hvergang Arnheim taler om »perception«. Og man kan supplere Arnheims grundige gennemgang ved at slå op hos *Eisenstein* (i »Film Sense«), der skriver om det moderne verdensbilledes kaotiske, perspektivløse karakter. Ikke videnskabens billede, hverdagsbilledet. Storbyens lysreklamer, den illusterede presses billed-fattigdom.

Arnheim gør det ikke let for læseren at drage de filmtæoretiske paralleller. Man må selv finde ud af, at det filmisk mest interessante ikke er hans analyse af faktiske, virkelige bevægelser (*perceived locomotion*), men hele udredningen af lovmæssigheder mellem spændinger, de ufødte bevægelser. Der findes en stimulerende gennemgang af fænomenet tid, oplevelsen af tid, med særdeles oplysende henvisninger til den filmiske *slow motion*, som klarlægger forholdet mellem forandring og tid, både psykologisk og kunstnerisk. Men der er endnu mere at hente, hvor Arnheim analyserer forholdet mellem årsag og virkning i kunsten, og der gør han sig ikke den ulejlighed at minde læseren om, at fænomenet optræder tydeligt og afdekket i film. Han fortæller os om den interessante og forholdsvis lidt udforskede såkaldte gamma-virkning, der opstår, når et billede pludseligt præsenteres for os — linier synes at stræbe indad eller udad, opad eller til siderne. Men han nævner ikke, at her har vi kimen til den filmiske virkning af et klip!

Rudolf Arnheims værk er en grundbog. Den kan danne udgangspunkt for vidtrevne filmtæoretiske studier, og i den kommende snes år vil der utvivlsomt kunne spores virkninger og udløbere af Arnheims kunstteori i den specielle filmtæori. Her er noget for filmtæorien

at slå rod i, et værk der trækker kunstens hele verden og filmens verden ind på livet af hinanden. Rudolf Arnheim er skarpsindig og inciterende. Han er en fortærfællig hjælp at have ved hånden, når man forvilder sig ind i Eisensteins inspirationer, eller når man vover sig endnu længere, til verdens første filmtæoretiker før filmens tidsalder, *Leonardo da Vinci* i hans notesbøger.

Men det bør understreges, at Arnheim ikke gør det let for den filminteresserede at finde parallellerne. De er der, på hver eneste side. Lad et afsluttende eksempel fastslå dette: Arnheim skriver om forholdet mellem erkendelse og oplevelse, at »eyesight is insight«.

Læseren må selv befæste overblikket ved at mindes *Béla Balázs*: »Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung«.

Theodor Christensen.

PÅ JAGT EFTER SAMMENHÆNGEN

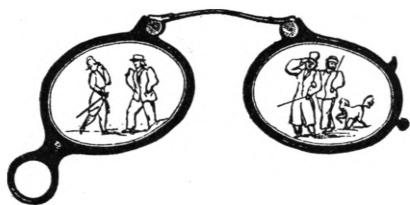
Gerd Osten: Den nye filmrealisme. LT's forlag, Stlm. 1956.

Endelig en populær filmbog med en gennemført ide. Gerd Osten er som altid først og fremmest på jagt efter sammenhænge, mellem filmene og samfundet, »tiden«, og mellem filmene indbyrdes. Hendes tesis er denne: Siden den anden verdenskrig og som en følge af den har der i den internationale filmkunst været en klar tendens henimod en ny filmrealisme, d.v.s. en filmkunst der afspejler og belyser menneskets moralske og sociale situation i dag, bekender sig til virkeligheden i stedet for at formægte den. Hovedargumenterne for synspunktet er disse: engelsk og dansk dokumentarisme, *Autant-Lara* og *Yves Allégret* i Frankrig, *Stanley Kramers* uafhængige produktioner i Amerika, italiensk neorealisme, *Kautners* engagerede humanisme og bygdefilmens fornyelse i Sverige i de seneste år (med *Mattsons* »Salka Valka« som hovedværket).

Ostens nyvævede mønster ser holdbart ud, selvom det uægtelig er groft og temmelig åbent. Men det ses også, at selve hendes kritiske metode har en svaghed deri, at for den er alle film principielt lige gode. Det, der interesserer, er ikke, hvad filmene er, men hvad de repræsenterer. Et eksempel: trumfkortet i afsnittet om den nye franske film er Allégrets »De hovmodige«. Men har denne kyniske barmhjertighedsspekulation virkelig kunstnerisk kvalitet til at bære de repræsentative pligter? Et andet: *Elia Kazan* gøres til hovedfiguren i den nye amerikanske realisme. Men er man ikke netop kommet på det rene med, at denne distanceblænder ikke holder hvad den tilsyneladende modige realisme i hans film lover?

Skævheder i vurderingen af den enkelte film og den enkelte kunstner er altså prisen der betales for et større overblik. Om prisen er for høj må hver læser afgøre med sig selv. Vi finder »Den nye filmrealismen« mere end læseværdig. Men den skal læses her og nu — eftertiden vil hurtigt revidere den.

Werner Pedersen.



SET HOS DKP:

BILLEDDIALEKTIK

LIED DER STRÖME. Prod.: DEFA 1954. Manus.: Vladimir Pozner og Joris Ivens. Instr.: Joris Ivens. Foto: Fotografer fra 30 lande. Musik: Sjostakovitch. Sange: Bert Brecht. Klipping: Ella Ensink. Kommentar: Vladimir Pozner.

To mål har vel en propagandafilm som »Lied der Ströme«: Den vil bestyrke de i forvejen omvendte i deres overbevisning og inspirere dem til yderligere kamp, og den vil forsøge at hverve proselytter eller i hvert fald så tvivl hos de anderledes tænkende. Det første mål vil sikkert nås med filmen, det andet næppe.

Det kan hurtigt vises, at »Lied der Ströme« er en propagandafilm. Den siger, at alt i vest er forargeligt, alt i øst paradisk. Hermed er den stemplet som en film, der ikke i første række søger den komplicerede, mangesidige sandhed, men som først og fremmest vil agitere.

Begyndelsen er en »symfonisk« hyldest til det manuelle arbejde (bestændigt kaldt *arbejdet*, som om der ikke eksisterer andre former for arbejde). Vi føres rundt omkring på Kloden og ser arbejdere af mange nationaliteter i funktion, der klippes rask fra land til land.

Efter disse poetiske bestræbelser kommer reversen af medaljen (»Lied der Ströme« er »dialektisk« bygget op; det lyder fint, men betyder i denne sammenhæng bare, at man trækker modsætninger groft og pædagogisk op — for derefter at nå til de »synteser«, man vil reklamere for). Billederne fortæller om dårligt organiseret, byrdefuldt arbejde for kapitalisterne i en række lande, om lidelse og sult. Ind imellem billeder af overklasse-overfladiskhed.

Så følger den foreløbige »syntese«: En reportage fra det faglige verdensforbunds kongres i Wien 1953. Taler efter taler, slagord efter slagord (»Vor sejr vil blive hele menneskeheds sejr« — »Mod den fælles fjende kæmper vi samlet« etc.).

Til slut arbejderdemonstrationer, slagsmål med politiet, billeder af atombomben og beskyldninger for krigshetz, bøndernes kamp for jorden, smukke billeder fra Moskva og Kina, hurraab og megen tillid til fremtiden.

Som ledemotiv synes tænkt flodernes sang, billeder af arbejdet ved 6 floder: Amazonfloden, Mississippi, Nilen, Ganges, Yangtsekiang og Volga, og der er da også ofte i billedfølgen indskudt billeder af strømmende vande og arbejdere på eller omkring dem, men den

»dialektiske« sammenhæng er betydeligt klarere end den poetisk-symfoniske.

Hvad der især gør den i England forbudte »Lied der Ströme« uegnet til at hverve tilhængere er, at filmen som helhed virker »abstrakt«. Intet konkret analyseres i den givne sammenhæng. Man sammenligner med f. eks Viscontis »La terra trema«, som er langt bedre propaganda for arbejdersolidaritet; her overbevises man af det specielle, omhyggeligt og indgående udforskede. »Lied der Ströme« er for altfavnende og ambitiøs, og i dens bestræbelser for at få det hele med mister den forbindelsen med den jord, vi går på.

Det bedste i filmen er de ofte forbløffende billeder af slagsmål mellem demonstranter og politifolk, men der øves vold fra begge sider; man skal på forhånd være følelsesmæssigt engageret for at kunne tage stilling. Sider af sandheden er der naturligvis i »Lied der Ströme«, men kun få; »Lied der Ströme« er end ikke khrustjevsk, kun stalinisk.

En liste over instruktørens, Joris Ivens', film kan findes i »Kosmorama 12«.

Erik Utrichsen.

MUREN

HIMMEL OHNE STERNE (HIMMEL UDEN STJERNER). — Prod.: Neue Deutsche Filmgesellschaft 1955. Manus. og instr.: Helmut Käutner. Foto: Kurt Hasse. Dekorationer: Hans Bertel. Musik: Bernhard Eichhorn. Medv.: Erik Schuman, Eva Kotthaus, Georg Thomalla, Horst Buchholz, Erich Pontö, Gustav Knuth, Camilla Spira, Lucie Höflich, Rainer Stangl.

Med »Himmel uden stjerner« fortsætter Käutner rækken af sine skildringer af europæiske og specielt tyske tilstande før, under og efter krigen. Disse film er båret oppe af hans faste tro på det enkelte menneskes værd og hans stærke og medlidende følelser for dette menneske i nød. Skønt hans film udspringer af den aktuelle politiske situation er de selv upolitiske i den forstand, at de ene tager parti for dem, der lider under de forhold, som de selv eller andre har skabt.

I Käutners film støder mennesket ofte på skranker, der vil indordne følelser og tanker: raceadskillelse, nationalitet, den usynlige mur mellem ven og fjende (i »Den sidste bro«). I »Himmel uden stjerner« er disse skranker gjort håndgribelige i den zonegrænse, der skiller Tyskland i øst og vest, og Käutner har skrevet et fint manuskript, der ikke i første række er baseret på den sensationsdramatik, som knytter sig til grænseoverskridelserne, men i hvert fald også koncentrerer sig om det indre drama, der udspringer sig hos de indbyggere og landsmænd på hver sin side af grænsen, som helt naturstridigt må tvinge deres følelser fra at komme til udfoldelse, alene på grund af grænsen. Dog er det en svaghed i konfliktens konstruktion, at intet på et vist tidspunkt forhindrer den unge mand i at tage til østzonen.

I den filmiske udformning af manuskriptet finder vi samme dæmpede tone som i »Gal-skabens vej« og de elskendes møde på den forladte station i ingenmandsland har den

samme poetiske stille styrke som Maria-Josef-episoden fra denne film. Andre scener mellem de to unge viser Käutner som den lyriske billeddigter, vi lærte at kende i »Unter den Brücken«.

Kærligheden mellem menneskene er det positive fundament for denne film, som det har været det for de tidligere, men Käutner er ærlig nok til at vide, at den ikke altid vinder sejr over de destruktive magter, og at den ikke bringer nogen løsning på de håbløse problemer. Derfor dør de to unge en tragisk død, mens grænsestridighederne fortsætter som et hundeslagsmål, uden mål og uden mening.

Trods hele filmens stemning af håbløs afmagt og træthed bidrager den dog mere end mange optimistiske statsmandstaler til at genlive den troen på en menneskelig fremtid for Tyskland. Käutner er stadig Vesttysklands modneste instruktør, en humanist, der utrætteligt taler menneskets sag. Gid han dog måtte få mange elever dernede.

Filmen måtte ikke komme frem i Cannes.

Ib Monty.

UNDERSÅTTENS APOTEOSE

DER UNTERTAN (KEJSERENS UNDERSÅT). Prod.: Defa 1951. Instr.: Wolfgang Staudte. Manus.: Wolfgang og Fritz Staudte efter Heinrich Manns roman »Der Untertan«. Foto: Robert Baberske. Musik: Horst-Hanns Sieber. Medv.: Werner Peters, Paul Esser, Friedrich Maurer, Sabine Thalbach, Renate Fischer, Ernst Legal, Axel Triebel, Wolfgang Heise.

I sin gennembrudsfilm »Morderne iblandt os« gjorde Staudte op med nazismen, i »Kejserens undersåt« har han villet latterliggøre de preussiske idealer, som bl.a. var vækstbetingelserne for den nazistiske ideologi i Tyskland, den blinde autoritetstro, førerdyrkelsen, den stupide chauvinisme og forherligelsen af officersstanden og dens nærsynede »Ehre und Pflichte-moralbegreber. I sin roman fra 1918 har Heinrich Mann hudflettet disse germanske borgerdyder i den satiriske skildring af bourgeoisie i kejser Wilhelm II's regeringstid, og i hovedpersonen Diederich Hessling skabt typen den evige tyske undersåt. Staudte har derfor valgt at filmatisere denne roman til sit formål. Som helhed har han dog i sin version givet afkald på satiren og ironien til fordel for en mere grovkornet latterliggørelse, sikkert udfra den begrundelse, at komikken vanskeligt kunne blive tilstrækkeligt bombastisk og håndfast, hvis den skulle gøre indtryk på et tysk publikum, hvilket samtidigt har forringet dens kunstneriske virkning betydeligt.

Staudte dyrker i denne film den ekspresionistiske stil fra »Morderne iblandt os«, som man ikke finder spor af i »Rebellen«, men som her tjener indholdets angribende og tendentiøse holdning effektivt. Hans anvendelse af frø- og fugleperspektiv, *fast motion* og satiriske visuelle metamorfoser er behædige og røber hans fortrolighed med socialt-revolutionære »russiske« films symbolsprog. Filmen har overhovedet et vist russisk præg over sig, ikke alene i de groft komiske effekter, men også i typevaaget.



Werner Peters som den forhåbentlig ikke evige tysker.

At instruktøren også har anlæg for den mere antydende komik demonstreres i filmens første halvdel, der i det hele taget er den mest vellykkede. Her er flere scener, der har mindelser om den specielle form for tysk satirisk kabaretkunst, således som vi har set den ompløjet på film af Käutner (bl.a. i »Filmen uden navn«) og Günther Neumann i »Berliner Ballade«.

Filmen røber sin østtyske herkomst i nogle sociale scener om arbejdernes kår og usle samfundsmæssige stilling i kejserdømmet, der, hvor velmente de end er tænkt, på beklemmende vis falder ud som socialistiske paradumre.

Den altdominerende hovedrolle varetages af Werner Peters, der dækker typen excellent, selvom han undertiden overspiller og larmer for meget.

Filmen er vel ikke vellykket, men den viser, at Staudte er en intelligent og teknisk dygtig instruktør, der har noget på hjerte.

Ib Monty.

REBEL MED GOD GRUND

CISKE DE RAT. (REBELLEN). Prod.: »Amsterdam« og »Omega« 1955. Manus. og instr.: Wolfgang Staudte. Foto: Otto Baecker. Musik: Steye van Brandenburg. Medv.: Dick van der Velde, Riek Schagen, Jenny van Maerlant, Rob de Vries, Kees Brusse, Paul Steenbergen.

Det vil erindres, at Pinocchio fik anbefalet teatret som »the easiest way to success«. Den begavede ræv, der gav dette lidet sentimentale råd, kunne have tilføjet, at den, der laver film om og med børn, også har smukke muligheder for at vinde almindelig bevågenhed. Problemer i forbindelse med børn og velinstruerede børneskuespillere afvæbner oftest selv et kritisk publikum, og Wolfgang Staudtes hollandske »Rebellen« danner i så henseende ingen undtagelse. Det må ganske vist indrømmes, at Staudte ikke er nogen dusin-instruktør; i hans nye film har man blandt andet lejlighed til at beundre hans glimrende

forømmelse for atmosfære og lokalkolorit, filmens *Amsterdam* danner ingen lækkert af-fotograferet baggrund; byen serveres tværtimod ikke blot med ironisk kommentar, men opfattes tilmed som en levende og autentisk scene for begivenhederne. Så vidt slår Staudte altså til, men når han kommer til det menneskelige stof, opgiver han og vandrer ad de nemmeste og banaleste veje. *Rotten*, en ti-års dreng med mange bitre erfaringer, er filmens hovedperson, hvem vi skal lære at forstå og hjælpe. Det kan imidlertid ikke koste nogen det allerringeste besvær at føle med dette barn, hvis usle tilværelse og deprimerende forhold vi får beskrevet på det nøjeste. Det er filmens ringe psykologi, at den fra første færd lader os have fuld sympati med dette barn, som ikke gør andet, end hvad vi må finde absolut ret og rimeligt. Tilmed forstærker Staudte det banale ved at beskrive de kræfter, der i filmen er imod drengen, som enten forbrøderiske, stupide eller psykopatiske, medens de gode mennesker er lutter idyl-fabrikater. Helt forkasteligt bliver det endelig, da man i handlingen indfører en kammerat, der går til grove yderligheder for at komme sin fjende rotten til livs; denne dreng, tyk og frastødende, udleveres til vor foragt og ender da også efter tarveligste folkekomediemønster med at gennemgå en konsekvent fornedrelse, inden den herlige rotte tilgiver ham. Men hvorfor i alverden bliver der ikke råd til at forklare noget om denne dreng, om hans reaktioner og hans særlige psykologi — hvorfor har Staudte ikke fundet det rettest, at også han får sin apologi? Svaret er vel simpelthen som ovenfor antydnet: Staudte har udelukkende har været tilfreds med det letkøbte. »Rebellen« er trods visse fortjenester kun en jævn og lidet værdifuld film, der nøjes med det halve og utilstrækkelige. Hvad der efterhånden er brug for, er en film om børn, der gør oprør på trods af, at de har det godt, på trods af et forstående milieu og megen omsorg, film om børn, der ikke er umiddelbart sympatiske og charmerende, men som denne ønskedrøm af en børnefilm alligevel kan forklare for os og få os til at forstå.

Jørgen Stegelmann.

DET FORJÆTTEDE LAND

HILL 24 DOESN'T ANSWER. (HØJDE 24 SVARER IKKE). Prod.: Sikor Films 1955. Manus.: Zvi Kolitz og Peter Frye efter historier af Zvi Kolitz. Instr.: Thorold Dickinson. Foto: Gerald Gibbs. Musik: Paul Ben-Haim. Medv.: Michael Wager, Edward Mulhare, Haya Hararit, Arie Lavie, Michael Shilo, Zalman Labiush, Margalit Oved.

I sin episodiske opbygning, sin krigsrealisme og sin undertiden reportageagtige brug af de rigtige lokaliteter kan »Højde 24 svarer ikke« minde om »Paisa«; men tonen er en ganske anden end *Rossellinis* overvejende bitre og desillusionerede. *Thorold Dickinsons* film er engageret til det ensidige, næsten en begejstret hyldelse til jødernes kamp for et hjem. Tre unge krigere fortæller hver en historie fra virkeligheden. Den ene er irælender og har tidligere jaget jødiske undergrundsfolk, den anden er amerikansk jøde og

sprang fra en Cook-rejse for at slås for sagen, den tredje er indfødt jøde.

Bedst er historien om amerikaneren, der under kampene om Jerusalem møder en gammel jødisk lærer, som formår at bygge bro over svælget mellem generationerne. Der er bevægelse og meget smukt filmede afsnit i denne episode. Fortællingen om irælenderen, der forelsker sig i en jødisk pige med kontakter i undergrundsbewægelsen, skæmmes af, at han bliver noget kejtet spillet — til gengæld er *Haya Hararit* indtagende og naturlig som den unge pige. Den tredje historie svinger — naturligvis bevidst, men alligevel ikke helt acceptabelt — fra det komiske til det tragiske, og fuldt og fast tror man ikke på mødet mellem den unge soldat og nazisten; Dickinson bruger her for mange tricks.

Men trods indvendingerne bekræfter Dickinson med »Højde 24 svarer ikke« sin position som den bedste alvorlige engelske spillefilm-instruktør i dag. Man sammenligne hans indfølelse og ansvarlige behandling af et fremmed milieu med *Carol Reeds* smarte Wien-udnyttelse i »Den tredje mand«. Stilistisk er Dickinson her ikke virtuøs på samme demonstrative måde som Reed i »Den tredje mand«, men den, der ser nøjere til, vil alligevel erkende, at Dickinson er en formel begavelse (som det turde være klart for alle, der har set »The Queen of Spades«). F. eks. giver klipningen og fotograferingen i det afsnit, der viser flygtningenes ankomst, udmærket udtryk for angsten og forvirringen, og en strimmel formelt perfekt poesi er irælenderens sidste farvel til sin jødiske elskede. Der er mange sådanne fine passager i filmen. Helheden har ingen stor akkumulativ virkning, men meget må respekteres.

Erik Ulrichsen.



»Højde 24 svarer ikke«. Efter kampe i Jerusalem.

NØGTERN MINEFILM

LE POINT DU JOUR. Prod.: Ciné-France 1949. Manus.: Vladimir Pozner og Louis Daquin. Instr.: Louis Daquin. Foto: André Bac. Musik: Jean Wiener. Medv.: Jean Desailly, René Lefèvre, Catherine Monot, J. P. Grenier, Guy Sargis, Michel Piccole, Loleh Bellon.

»Institut Français« har gennem en årrække haft et fortræffeligt arrangement, hvorved vi får franske film at se, der ellers går vore biografer forbi. Kun er det skæde, at de fleste af disse film unddrages et større publikum. Måske var det umagen værd for en udelejer — under den på mange måder gavnlige blokade — at tage en og anden fransk film frem, også selv om den ikke er helt ny.

En af de sidste film i instituttets forevisningsserie, »Le Point du Jour« af Louis Daquin, anbefaler sig dog næppe til et sådant forsøg. Men der er andre.

Daquins minefilm er tyngt af en handlingens og sjælens træghed, i bedste fald tyngde, der vil forringe filmens chancer i en dansk biograf. Det betyder ikke, at denne ærlige og ligefremme sociale film er uden værdi. Man følger tværtimod minearbejdernes liv med opmærksomhed og stigende forventning. Stemmningen i arbejderhjemmene, morgenkaffen, madpakkerne og de triste gader og baghaver mellem minearbejdernes huse akkumulerer en følelse med minens mennesker, og gør det med en naturalistisk akkuratethed, der får en til at tænke på Zolas »Germinal«. Tilskueren venter et udbrud af de voldsomme, konfliktbestemte kræfter i miljøet. I lighed med Zola. Han venter forgæves.

Det bør regnes filmen til gode, at den giver afkald på den obligate minekatastrofe. At den fortæller os den nøgterne sandhed, at minearbejdernes liv er hårdt og beskidt. Man savner et åbent udtryk for harmen, den sociale indignation. Den er der, men finder ingen udløsning.

Theodor Christensen.

SET I UNGDOMSHUSET:

RESTAURERET

THE RELUCTANT DRAGON. (EN DAG MED DISNEY). Prod.: Walt Disney 1941. Manus.: Ted Sears, Al Perkins, Larry Clemmons, Bill Cottrell, Larry Clark (tegnefilmen »The Reluctant Dragon« efter en historie af Kenneth Grahame). Instr.: Alfred L. Werker. Tegnefilminstr.: Hamilton Luske. Foto: Bert Glennon. Musik: Frank Churchill, Larry Morey. Klipping: Paul Weatherwax. Medv.: Robert Benchley, Clarence Nash, Alan Ladd, Frank Faylen, Walt Disney.

Takket være »Dansk Skolescene«, vel specielt Erik S. Saxtorph, kunne man i april se »En dag med Disney« i en restaureret, komplet version — den blev vist i Thomas P. Hejles ungdomshus. Man vil måske huske, at det tegnefilmatsnit, efter hvilket hele filmen om Disney-studierne havde taget titel, »The Reluctant Dragon«, blev klippet ud af den danske biografudgave.



Disneys fredsommelige drage.

Titelrollen i »The Reluctant Dragon« spilles af det så hyppigt af Disney anvendte, traditionelt set skrækindjagende, men i virkeligheden fredsommelige uhyre. Som tyren Ferdinand og den fromme løve Lambert er dragen meget fredselskende. Men for at tilfredsstille publikums efterspørgsel indvilger den i at deltage i en skinkamp med en lokal aldrende Sct. Georg.

Dragen er poet og dyrker modernistisk nonsens — også den lokale Sct. Georg er digter, men af den gamle skole. Dette frister til sammenligning med de andre Disneyfilm, der filosofierer over kunstnerens kår. Publicitykrav, grov udmøntelse og andre farer lurur jo i en række af Disney-studiernes værker på den, der vil forsøge sig i kunstnerfaget (f. eks. Dumbo, den syngende hval, Pinocchio). Meningen med »The Reluctant Dragon« må være, at de mange giver pokker i den egentlige kunst og falder for udenværker, in casu enden til at spy ild. Måske kan man deri, at Disney kalder hele reportagen fra studierne for »The Reluctant Dragon«, finde en bekræftelse på den antagelse, at det også er Disney-studierne selv og deres forhold til 2. verdenskrig, der symboliseres i dragens forhold til slagsmålet.

Disneys tøvede drage har iøjnefaldende kvindagtige manerer, over hvilke der satiriseres med overbærende ironi; måske er der også lidt propaganda for seksuel tolerance i fabeln, som ikke er en af Disney-folkens mest medrivende og vittige, men som på mange måder er pænt filmet, og som har perspektiver, i højere grad end langt de fleste senere tegnede Disneyfilm.

Ved gensynet med det øvrige glædede man sig igen over filmens nonchalance og lethed og den illusion af improvisation, den velberegnet bibringer tilskueren. Det lille fottogs kendskabsmelodi og dens samspil med de levende tegningers rytme, nogle af fedtmulepassagerne, »Baby Weems«-afsnittet, der foregriber visse af UPA's eksperimenter, og guiden Robert Benchley er underholdende, og man kan ikke få sig selv til dybt at beklage, at man ikke indgående får forklaret, hvordan »the multi-plane camera« og andet af studierne værktøj anvendes.

Erik Ulrichsen.

SLUM

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM. Prod.: Otto Preminger/United Artists 1955. Manus.: Walter Newman og Lewis Meltzer efter en roman af Nelson Algren. Instr.: Otto Preminger. Foto: Sam Leavitt. Fortekster: Saul Bass. Medv.: Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak, Arnold Stang, Darren McGavin, Robert Strauss, John Conte, Doro Merande, George E. Stone, George Mathews.

Efter at have siddet i fængsel vender Frankie tilbage til det Chicago-slumkvarter, han i en årrække har boet i sammen med sin kone, der fingerer at være invalid for at beholde ham. Han er narkoman og har været i kløerne på professionelle spillere, men nu vil han begynde på en frisk som trommeslager. Imidlertid langer milieuet ud efter ham på mange måder, og han lider nederlag efter nederlag. Til slut lykkes det dog hans hjertensgode veninde Molly, der også forsøger at bryde ud af milieuet, at hjælpe ham effektivt i kampen mod giften, og efter at hans kone er blevet afsløret, er der håb for hans regeneration.

Narkomani, alkoholisme, burlesque-vulgaritet (nogle originale scener) og slumdepression slynges i ansigtet på tilskueren, der ikke kan undgå at føle sig ramt. Men til distriktigheden i emnevalg og den naturalistiske pågængelighed svarer ikke en moralsk kraft, der kunne retfærdiggøre de krasse effekter. Mange af slumkvarterets mennesker skildres blot som uhyggeligt maleriske, uden følelse menneskelighed, og man får snarere indtryk af udnyttelse end af harme; *Otto Preminger*, der iscenesatte den vellykkede »Carmen Jones«, er en raffineret og på sin vis kæmpende instruktør, men hans kynisme står dårligt til det tragiske stof i »The Man with the Golden Arm«, hvori det velberegnet melodramatiske får overtaget.

Eleanor Parker er lidet overbevisende som den overspændte kone. Bedre er *Kim Novak* som Molly. Bedst er *Frank Sinatra* som Frankie, en både teknisk upåklagelig og sympatisk præstation.

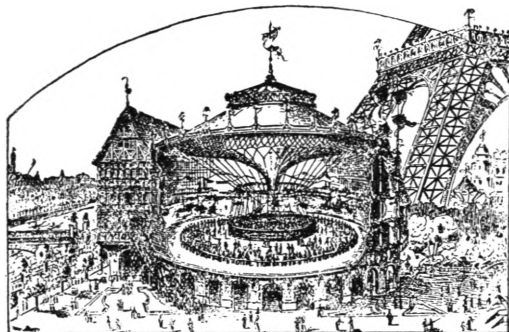
Wladimir Winde.

UDE AF TRIT

HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI. Prod.: Heinrich Bauer Film, Wien, 1956. Instr.: Alberto Cavalcanti. Manus.: Alberto Cavalcanti og Vladimir Pozner efter Bert Brechts skuespil. Foto: André Bac. Musik: Hanns Eisler. Dekor.: Erik Aaes. Medv.: Curt Bois, Heinz Engelmann, Maria Emo, Erland Erlandsen.

Cavalcanti var Filmmuseets gæst, da hans »Herr Puntila und sein Knecht Matti« havde sin første danske forevisning, og han gav også filmen en kort introduktion. Desværre kom han ikke ind på, hvorfor netop han af alle instruktører skulle kaste sig over et arbejde af *Bert Brecht*, hvis sociale hensigter måske også er hans, men hvem han ikke ligner synderligt i talentet. Filmen er fængslende i sit forsøg på at transplantere Brecht til film, og dens bestræbelser for at forlene den lidt stive Brechtske persontegning med lune og umiddelbar charme er til en vis grad lykkedes. Men *Cavalcanti* synes alligevel ikke at eje en direkte fornemmelse for den højest specielle stil, som man har lært at forbinde med Brecht, og som heller ikke *G. W. Pabst* fik rigtig fat på i »Dreigroschenoper«. Medens *Pabst* blev tør og altfor skematisk i sin film, er *Cavalcanti* bevidst eller ubevidst gået i modsat retning og har stræbt efter at gøre denne komedie om godt og ondt varmere og mere menneskelig, i det hele mindre principiel, end den er hos Brecht. Filmen ligner kort fortalt ingen Brecht-film, hvilket også betyder, at den ikke ejer den enkle argumentation, som trods alt er Brechts styrke, men er tværtimod ofte uklar og ude af stand til at fastholde tråden. *Cavalcanti*'s film pakker den enkelt spundne historie ind, ikke blot i et overmåde sindrigt og lækkert udstyr (bl. a. ved *Erik Aaes*), men også i et spil og en atmosfære, der svækker meningen. »Herr Puntila« er på sine steder meget morsom, men det morsomme virker ofte som ude af forbindelse med den egentlige handling og beror i øvrigt næsten udelukkende på *Curt Bois*, der er så god, at han formår at samle filmen, hvor *Cavalcanti* lader den sprede sig.

Jørgen Stegelmann.



Det store »Kinokosmorama«. På verdensstillingen i Paris 1900 vakte denne kæmpebiograf, der i nogle henseender synes at foregribe »Cinerama«, stor opsigt.

FILMINDEX XVI

LOUIS ARMSTRONG

AF BIRGER JØRGENSEN

På listen er kun medtaget film, hvori man ser Louis Armstrong.

EX-FLAME. 1931. I: Victor Halperin. P: Tiffany.

RHAPSODY IN BLACK AND BLUE. 1932. I: Aubrey Scotto. P: Paramount. Kort.

YOU RASCAL, YOU. 1933. I: Max Fleischer. P: Paramount. Betty-Boop-tegnefilm med Armstrong indkopieret.

KØBENHAVN—KALUNDBORG OG —? 1934. I: Holger-Madsen. S: Ludvig Brandstrup, Ellen Jansø, Gertrud Jensen. P: Palladium.

PENNIES FROM HEAVEN (»Gadens Melodi«). 1936. I: Norman Z. McLeod. S: Bing Crosby, Madge Evans, Edith Fellows. P: Columbia.

ARTISTS AND MODELS (»Det store kunstner-show«) 1937. I: Raoul Walsh. S: Jack Benny, Ida Lupino, Gail Patrick, Richard Arlen, Martha Raye, Connie Boswell. P: Paramount.

EVERY DAY'S A HOLIDAY. 1937. I: Edward Sutherland. S: Mae West, Edmund Lowe, Charles Butterworth, Charles Winninger. P: Paramount.

DOCTOR RHYTHM (»Dr. Rytme«). 1938. I: Frank Tuttle. S: Bing Crosby, Mary Carlisle, Beatrice Lillie, Andy Devine, Sterling Holloway. P: Paramount.

GOING PLACES (»Alle kneb gælder«). 1938. I: Ray Enright. S: Dick Powell, Anita Louise, Allen Jenkins, Maxine Sullivan. P: Warner Bros.

CABIN IN THE SKY. 1943. I: Vincent Minnelli. S: Ethel Waters, Lena Horne, Eddie »Rochester« Anderson, Rex Ingram. P: M.G.M.

ATLANTIC CITY. 1944. I: Ray McCarey. S: Constance Moore, Brad Taylor, Charley Grapewin, Jerry Colonna. P: Columbia.

JAM SESSION. 1944. I: Charles Barton. S: Ann Miller. P: Columbia.

PILLOW TO POST. 1945. I: Vincent Sherman. S: Ida Lupino, Sidney Greenstreet. P: Warner Bros.

NEW ORLEANS (»Jazzkongen«). 1947. I: Arthur Lubin. S: Dorothy Patrick, Arturo De Cordova, Irene Rich. P: United Artists.

A SONG IS BORN (»Swingprofessoren«). 1948. I: Howard Hawks. S: Danny Kaye, Hugh Herbert, Virginia Mayo. P: Samuel Goldwyn/RKO.

BOTTA E RISPOSTA. 1951. I: Mario Soldati. S: Fernandel, M. Taranto, I. Barzizza. P: De Laurentis.

HERE COMES THE GROOM (»Her kommer brudgommen«). 1951. I: Frank Capra. S: Bing Crosby, Jane Wyman, Franchot Tone, Alexis Smith, James Barton. P: Paramount.

THE STRIP. 1951. I: Leslie Kardos. S: Mickey Rooney, Sallie Forrest, Vic Damone, James Craig. P: M.G.M.

GLORY ALLEY. 1952. I: Raoul Walsh. S: Ralph Meeker, Leslie Caron, Kurt Kaszner, Gilbert Roland. P: M.G.M.

THE GLENN MILLER STORY (»Moonlight Serenade«) 1954. I: Anthony Mann. S: James Stewart, June Allyson. P: Universal.

HIGH SOCIETY. 1956. I: Charles Walters. S: Bing Crosby, Grace Kelly. P: M.G.M.



Satchmo i »Jam Session«.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen.

Det Danske Filmmuseum, Hvidovregade 24, Valby. Tlf.: Hvidovre 1970. Biblioteket åbent hverdage 9—16 (lørdag 9—13) og mandag og torsdag 19—21. Filmsalen: Frederiksberggade 25. Tlf.: Byen 1503. Ekspedition hverdage 9—17 (lørdag 9—13). »Kosmorama« koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan dog købes for 5 kr. (men er ved at være udsolgt). Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.