

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

NR. 3 DECEMBER 1954



Inde i bladet fortæller Jan Wahl om optagelserne af "Ordet", Carl Th. Dreyers nye film, der ventes at få premiere tidligt i 1955. Her er et "photo de travail". Til venstre Birgitte Federspiel, der spiller Inger Borgen, til højre instruktøren. Filmen produceres af "Palladium", der også stod bag Dreyers "Vredens Dag" (1943). — "Ordet" er hans første spillefilm siden den svenske producerede "Två människor" (1944).

INDHOLD:

1954 (Årets bedste film).....	2
Ordet og billederne (Dreyer) af Jan Wahl.....	3
Bunuels "EL" af Theodor Christensen.....	5
Filmhistorisk gramsepose (Waldekrantz: Amerikansk film) af Werner Pedersen.....	7
Filmanmeldelser:	
Metropols Juleshow af Erik Ulrichsen.....	9
"Mytteriet på Caine" af Ib Monty.....	10
"Illusionernes by" af Jørgen Stegelmann.....	10
Filmindex III (Theodor Christensen).....	12

Et tilbageblik på det filmår, der er lige ved at være gået, vil måske være af interesse for vore læsere. Men et par bemærkninger bør nok forudskikkes.

I) Ganske vist fremtræder denne oversigt anonymt, men enhver liste over de bedste film vil få et subjektivt præg — det subjektive præg bliver særlig stærkt, når der som her ikke er megen plads til argumentation.

II) Synspunkterne vil ikke være helt identiske med dagspressens. Man har spurgt os, hvilket formål „Kosmorama“ havde, og vi vil da i denne forbindelse gøre opmærksom på, at et af bladets mål er at give udtryk for andre synspunkter end pressens, når det af en ret stor gruppe mennesker, der ikke er ganske uvidende om film, skønnes naturligt.

Det er „op til“ læserne at vælge.

Så tør vi gå til filmene. De fleste af de seværdige kom fra Hollywood, hvilket dog siger mere om dansk filmudlejning end om amerikansk films stade i 1954. En intens glæde ved livet i raffineret kunstnerisk form fandt man i *John Fords* „Hvor solen skinner“ og *H. C. Potters* Saroyan-bearbejdelse „Livet er jo dejligt“. Uventet vellykket var *Mankiewicz'* Shakespearefilm „Julius Cæsar“, der ganske vist ikke var homogen i spillestilen og enkelte steder var noget scenepræget, men som dog fængslede meget. *Vincente Minnelli* befæstede sin position som den moderne films førende elegantier med „Let på tå“, og yderligere gav han os de ofte vittige „Hvedebrødsdage på hjul“ og „Illusionernes by“. Blandt de „sociologiske“ amerikanske film var *Cyril Endfields* „Dommer Lynch“ efter vor mening at foretrække for *Elia Kazans* „I storbyens havn“ — af Kazan så vi iøvrigt den

lige så virtuose, men mere bevægende „Cirkus på flugt“. „Kloderne kamp“ var den hidtil bedste omgang *science fiction* på lærredet, og „Dr. T.'s 5000 fingre“ var i hvert fald interessant som et amerikansk angreb på Amerika, hvor artificiel dens form end var. Så var der nogle store succeser, som vi ikke føler trang til at nævne, og sidst, men ikke mindst repriserne: *Capra*-kavalkaden og „Moderne tider“. Det Danske Filmmuseum viste *Dieterles* „All That Money Can Buy“.

Filmmuseet viste også de betydeligste italienske film, der kom frem i Danmark i 1954: *Viscontis* „Ossessione“ (Besættelse) og *Rossellinis* „Païsa“. Af *Emmer* så vi i biograferne „Paris er altid Paris“.

Der kom relativt få franske film her til, men en imponerende stor del af dem ejede kvaliteter. Først og fremmest var der *André Cayattes* overordentlig vittige og forfinede „Een sommers lykke“. Samme instruktørs „Vi er alle mordere“ var mere grov, men interessant, og intelligent kulde prægede *Clouzots* „Frygtens pris“ og *Autant-Laras* „Det unge blod“. *Beckers* „Paris på vrangen“ ejede en i gangsterfilm sjældnen ironi, som blev overset af mange. For dem, der ikke nød det krasse i *Yves Allégrets* „De hovmodige“, var der festligheden i *Jacques Tatis* mærkelige „Festlige feriedage“.

Svagere stod englænderne, der dog forsøgte at genvinde den tabte prestige med *Cornelius'* „På weekend med Genevieve“ og *Leacocks* „De små kidnappere“, ikke mesterværker, men pæne ting.

Svensk film mødte ikke med det perfekte, men der var god vilje bag *Bergmans* „To mennesker“ og „Gøglernes aften“ *Sjöbergs* „Barabas“, *Sucksdorffs* „Det store eventyr“ og *Poppes* „Dumb-Bom“.

Fra Brasilien kom den voldsomme,

ikke rare „Banditten“, og Filmmuseet viste den betydeligt mere talentfuldt voldsomme „El“ af *Luis Bunuel* (Mexico).

Danmark hævdede sig bedst i det små: *Astrid Henning-Jensens* „Palle alene i verden“ var vor mest charmerende produktion.

ORDET OG BILLEDERNE

AF JAN WAHL

Den unge amerikanske forfatter Jan Wahl, der arbejder på en bog om Carl Th. Dreyer, fik lov til at følge optagelserne af „Ordet“, og han fortæller i denne artikel om sit indtryk af vor største filminstruktør:

Den tyske instruktør *Joe May* sagde engang til *Carl Th. Dreyer*: „Hvis jeg skulle optage en scene med et tog, der ankommer til en station, ville jeg bygge det hele i et atelier“. Denne opfattelse var den almindelige i tyvernes Tyskland: Man byggede bogstaveligt talt en verden foran kameraet, man sikrede sig artificiel kontrol.

Det er let at se, at *Dreyer* arbejder på en helt anden måde. Han „arrangerer“ ganske vist naturen, men han gør dette ved i de rigtige omgivelser at udvælge de landskabsmotiver, der passer til hans historier. Han har endog iscesat nogle film uden at bygge en eneste dekoration, „Præsteenken“ og „Vampyr“ for eksempel. Alligevel møder man i disse film kompositioner, arrangementer og temaer, der ikke er til at tage fejl af: De er udvalgt så omhyggeligt, at vi straks ved, de er *Dreyers*.

I Jylland havde *Dreyer* — lang tid i forvejen, så tidligt som i maj — truffet adskillige forberedelser til sine optagelser af „Ordet“. Man kan sige, at han i den sidste ende ikke arbejdede med selve manuskriptet, men med *Vedersø*. Af det levende stof skabte han

sin film. Bestandigt bearbejdede, beskar og ændrede han det originale manuskript.

Alene gik han ofte ud til *Vedersø*s klitter — eller ud på heden eller ind i plantagen — med hænderne strakt ud foran sig, som om han holdt et kamera. Eller han holdt det lille blå glas, som han bar i en snor om halsen, op for øjnene — et glas, igennem hvilket man kan se de sorte, grå og hvide toner, som de fremtræder på filmstrimlen.

Han ansporede sine skuespillere til at føle og leve i deres roller, tilbragte sommeraftenerne med dem, diskuterede med dem og stillede dem spørgsmål. Skuespillerne spredtes ud over landskabet: Det var et ikke usædvanligt syn at se ligvognskusken køre rundt på *Vedersø*s veje med de tildækkede heste foran den sorte vogn — eller at se *Ove Rud*, som spiller præsten, komme vandrende hen over klitterne i sin præstekjole, som kom han fra en præstegård — eller at se *Henrik Malberg*, der spiller Mikkelt Borgen, køre omkring med et spand heste — eller at se den unge *Gerda Nielsen*, der har Annes rolle, ankommer til et bal ude i *Vedersø*s klitter.

Dreyer førte med omhu disse mennesker — nogle af dem kendte professionelle skuespillere, andre begyndere — ind i omgivelserne, til den sande opfattelse af deres roller. Der var derfor en stemning af afslappelse og lettelse, når scenerne endelig var færdige. Skuespillerne faldt naturligt ind i scenerne. Man glemte næsten, at det var en film, det drejede sig om.

Denne specielle atmosfære er en af triumferne i Dreyers kunst. Men den medfører, at størstedelen af anstrengelserne og byrderne må bæres af ham selv. Det er ikke en let opgave at udskille det billede, der har været lukket inde i hjernen, og overføre det på filmen! Men en stor kunstner som Dreyer løser denne opgave. Her skabtes en film uden al Hollywoods falske *glamour* og positur.

Ved optagelserne af flere af nøglesituationerne i „Ordet“ var det kun nødvendigt, at filmstabens vigtigste medlemmer var til stede. Når en scene var planlagt i alle detaljer, dannede Dreyer, fotografen *Henning Bendtsen* og en eller to assistenter en kernestab. Dette bevirkede, at den skuespiller, der skulle spille en afgørende scene — jeg tænker her på Dreyers udarbejdelse af nogle nøglescener med *Preben Lerdorff Rye*, hvis Johannes er hovedpersonen i filmen — var i stand til at „åbne sig“ foran kameraet, til at spille fuldstændig uhæmmet. Jeg kan ikke tænke mig nogen anden filmkunstner, der på tilsvarende måde forsøger at afspejle et menneskes sjæl på lærredet. Man behøver blot at mindes nogle af scenerne i „Jeanne d'Arc“ for at erkende, at Dreyer er i stand dertil.

Koncentrationen i Dreyers arbejds-metode bevirker måske, at skuespillerne er udsat for større anstrengelser end normalt. Men på mig virkede de taknemmelige for, at de fik denne lejlighed til at arbejde så intenst. De yngre skuespillere sagde rent ud, at de lærte overordentlig meget.

Dreyer fortæller en morsom historie om, hvorledes han i Berlin i 1924 så en instruktør instruere en kærlighedsscene gennem en megafon. Instruktøren blev ved med at brøle: „Knus hende! Kys hende! Tag fat i hende igen!“

Intet viser måske tydeligere forskellen mellem de to metoder — forskellen

mellem at arbejde indefra og at arbejde udefra.

Dreyer beskæftiger sig dog også med det ydre — med tingenes udseende. Han anbragte græstørv på et stykke vej, der skimtedes gennem en døråbning, for at få vejen til at virke smallere. Han plantede små grantræer for at få en bedre komposition frem. Han „belyste“ buske og blade med reflektorer, for at de ikke skulle forekomme flade. Med megen omhu anbragte han lam, kyllinger, gæs og heste i sine kompositioner. Han ventede, til der opstod den skyformation, han ønskede — på trods af sommerens deprimerende dårlige vejr! Han vågede over de mindste enkeltheder.

Jeg fortæller så meget om den del af „Ordet“, der blev optaget i Vedersø — skønt disse udendørsscener kun kommer til at udgøre en tiendedel af den færdige film — fordi dette var Kaj Munks verden, dette var Carl Th. Dreyers syn på den.

I august, da hele staben vendte tilbage til Palladium, til atelierets Borgensgaard, der var bygget op i sin helhed — med syv værelser og med klitter afbildet uden for vinduerne — blev overgangen ganske naturlig.

Dreyer havde bragt vestkysten med ind til byen. De hollandske fliser på den ene af stuerne væg, den brolagte gårdsplads, de lave tagspær — det var der alt sammen.

Dreyer pustede liv i det øjeblikkelig; dekorationen blev belyst. Efter et tryk på en kontakt sivede månelysen ind gennem et vindue. Eller et værelse lå badet i sollys. Det var virkelig „Ordet“'s verden.

Forskellen mellem Joe Mays og Dreyers opfattelse af dekorationerne er da denne: Tyskeren ønskede dem anvendt som en organiseret helhed, næsten som et mål i sig selv. Carl Th. Dreyer derimod beskæftiger sig med det *liv*, der

rører sig i dekorationerne. Jeg husker, at en tømrer en dag ude på Palladium var ved at anbringe forskellige ting på en væg i Borgensgaards køkken. Han så hen på Dreyer, pegede på en stor

nøgen flade på en af de gule vægge og spurgte: „Vil De ikke have noget til at fylde op der?“. Dreyer svarede: „Nej, Lerdorff spiller en scene foran den væg.“

BUNUELS »EL«

Af THEODOR CHRISTENSEN

Filmmuseet har for nylig vist en af Bunuels handlingsfilm, en efter ydre kendetegn at dømme relativt normal spillefilm, produceret i Mexico. I museets indledning til filmen skrev Erik Ulrichsen, at den havde mere at give fortolkeren end kritikerne. I denne opfattelse kan jeg til en vis grad være enig. Hvis læseren iøvrigt skulle være

interessert i divergerende meninger om filmen EL og dens instruktør, vil jeg foreslå ham at sammenholde disse bemærkninger med Erik Ulrichsens. Direkte polemik omkring Bunuel er nytteløs, nærmest et spild af kræfter. Derimod kan det nok være umagen værd at konstatere, hvor forskellige konklusioner, man kommer til ved at anskue denne mærkelige kunstners film. Bunuel kalder både på fortolkning, kritik og medoplevelse. I filmen EL, der handler om en skinsyg neurotikers liv, gør Bunuel brug af en form, der er akceptabel



Arturo de Cordova, kendt fra film som f. eks. »Fribytterens Lady«, har fået et helt andet virkefelt som Francisco i »EL«

for et større publikum. I to af hans tidlige, meget berømte film, *Un Chien Andalou* (1928) og *L'Age d'Or* (1930) er filmsproget meget dunkelt, og ikke blot tolkning, men tydning påkrævet. De er, i stil med andre af datidens avantgardefilm, opbygget med psykoanalytiske symboler som byggeklodser. Salvador Dali var medarbejder på begge de nævnte film. Mere end overfladisk tilegnelse af disse film var kun mulig, hvis tilskueren besad en god portion psykoanalytisk forståelse eller lod sig vejlede af psykoanalytisk litteratur ved dechifrerings af filmene. I modsætning hertil har EL en form, der skuffende ligner den kommercielle spillefilm, europæisk eller amerikansk. Dens handling er realistisk, men dens budskab rækker unægtelig langt udover handlingen. Neurotikerne Francisco, EL d. v. s. HAN, er filmens hovedperson. Han er sygeligt skinsyg, han vil besidde alt, først og fremmest den pige han elsker. Derfor tager han hende fra en anden, derfor vogter han hende med en enestående grusomhed, derfor prøver han at ødelægge det, han ikke kan eje så eksklusivt som han ønsker — et andet menneske. Han piner hende, han forsøger at dræbe hende. Hele hans handlemåde er bagsiden af den medalje, hvis forside viser os den romantiske kærligheds forførende billede. Forresten den kærlighed, som Hollywood med usvigelig monotoni præsenterer os for. Hollywoods gennemsnits-romantik er en usmagelig og stupid karikatur. Men den er som karikatur ganske ufrivillig, mens Bunuels film ganske bevidst giver os et sygdomsbillede. Francisco taler sig varm om sin egen forelskelse i den romantiske forelskelse. Mere nordisk end sydlandsk, mere tysk end spansk — men naturligvis universel. For Francisco er den gennemførte egocentriker; han elsker sig selv, og kun sig selv. „*To love oneself is the beginning of a lifelong*

romance“, skrev Oscar Wilde. I Bunuels film er denne kærlighed en livsvarig neurose. Den har ikke udelukkende bund i hovedpersonens erotiske mani. Salvador Dali har ikke været medarbejder her. Francisco er skinsyg på alt. Han fører rethaverisk en håbløs proces for at genvinde sine forfædres ejendomme! Han vogter skinsygt på sin faders minde — intet må tages fra ham og hans slægt. Ved et selskab i hans såre velhavende hjem komplimenterer en af gæsterne ganske uskyldigt den arkitekt, som har tegnet den rædselsfulde salon, man opholder sig i. „Den arkitekt var min far,“ replicerer Francisco — „han fik ideen på verdensudstillingen år 1900.“ Hans syge selv-kærlighed bliver holdt skjult bag den romantiske kærligheds høje idealer. Francisco fører sine medmennesker bag lyset, hans venner tror på ham, skriftefaderen og svigermoderen charmeres af ham. Han *kan* være charmerende, han *kan* vinde sine medmennesker, som den dybt neurotiske kan gøre det.

Men Bunuel afdækker sygeligheden, og han gør det uden brug af psykoanalytiske hieroglyffer, som både hans egne og andres avantgardefilm tyede til. Bunuel foretager denne afsløring i en klar, formelt ganske realistisk film. Og afsløringen er ikke kun betinget af, at filmen viser os, hvordan Francisco behandler sin kone, når de er i enrum. Ligeså lidt som skriftefaderens og svigermoderens optræden blot skal vise den katolske kirkes og familiebåndets ulykkelige magt i et land som Mexico (eller Spanien). Dette element er *også* til stede, men det er sindrigt vævet ind i det neurotiske helhedsbillede, som er hovedsagen. Francisco får som nævnt også sine venner på sin side, ja, selv sin egen tjener, Pablo, der dog oplever alt på nærmeste hold — ligeså nært som tilskueren. Francisco opsøger sin tjener i øjeblikke af anger, smerte og usikker-

hed. Han higer efter den kontakt med det levende liv, som han selv har afbrudt til alle sider. Det neurotiske totalbillede er komplet.

Dette billede kan en veltrænet, skarp-synet men iøvrigt ganske almindelig biografgænger følge og tyde i alle dets faser. Uden brug af psykoanalytiske kodebøger. Man bør muligvis se filmen et par gange, men det er nu en regel, som gælder mange væsentlige film.

På denne baggrund forekommer det mig urimeligt, når adskillige filmbegejstrede stædigt vil fastholde, at avantgardefilmene er Bunuels hovedværker, mens en film som EL er et kommercielt kompromis. Fordi den taler et filmisk sprog, som publikum forstår. Denne tilbedelse af de eksklusive, „dybdepsykologiske“, halvdunkle film overser ganske, at Bunuel bruger den gængse, realistiske filmform for at afsløre dens — misbrug.

Det vil iøvrigt være ganske forkert at tro, at det dagklare ligger Bunuel fjernt. Både *Los Olvidados* (*Fortabt ungdom*) og den spanske dokumentarfilm *Terre sans Pain* er ubarmhjertig skarpe i konturerne. Begge er realistiske filmværker, som vil afsløre det som *ikke* ses gennem det, der *kan* ses. Denne stil er ligeså fjern fra den almindelige spillefilms naturalistiske overføringsbilleder som avantgardefilmens symbolske facon. Og den er betydelig mere *filmisk*.

Hermed være henvist til en indvending mod den psykoanalytiske symbolfilm — en indvending, som stammer fra Bela Balazs, og som efterhånden er gået i glemmebogen. Disse film af Bunuel, Cocteau og andre jonglerer elegant med dybdepsykologiske symboler. Men det er tit noget rent forstandsmæssigt, knastørt. Filmisk er det ofte en ynkelig forestilling. Både de gamle avantgardefilm og de nye, som kom dumpende en menneskealder senere i USA, nøjes med at affotografere sym-

boler og derefter præsentere filmbilledet af symbolerne, symbolet på et symbol! Det er ikke sjældent, at dette gøres bevidst, men det bliver det ikke bedre af. Det er ufilmisk, for filmbilledet, kameravinklerne, nærbilledet, klipningen — alt dette er i forvejen symboler eller kan gøres til symboler. Et hvilket-somhelst nærbillede bliver et symbol, når det ikke optræder tilfældigt i en film, for nærbilledets fremhæven og isoleren gør billedindholdet symbolsk.

Kadavrene på flyglet i *Un Chien Andalou* er affotograferede symboler — mens kameravinkler, tempo og rytme mange steder i denne film får lov til at passe sig selv. Filmmidlernes symbolskabende evne udnyttes ikke. De registrerer kun, som i den tarveligste naturalistiske film.

Med dette vil jeg naturligvis ikke udtale en summarisk „filmisk“ fordømmelse af avantgardefilmene. Men jeg vil pege på, at kravene til brugen af filmiske, ofte selvfølgelige symboler er større i den realistiske film. Og med de større filmiske krav følger en mere virtuos præstation, en stærkere virkning og et større udbytte. Vel at mærke, når der står en kunstner som Bunuel bag det realistiske kamera, en kunstner der opfatter og tolker, som han har gjort i filmen EL.

FILMHISTORISK GRAMSEPOSE

Rune Waldekrantz: Amerikansk film. Wahlström och Widstrand (Svenskt filmbibliotek) 1954. 307 s., sv. kr. 19,50 hft.

Det er en utaknemmelig, ja, uløselig opgave Waldekrantz har sat sig i *Amerikansk film*: at skildre de sidste 10—

15 års amerikanske filmkunst i sammenhæng. Filmene er os selvsagt altfor nære i oplevelse til at der kan tegnes noget endegyldigt mønster over dem. Men på den anden side, når nutidshistorikeren ikke vil lade sig nøje med en simpel indsamling af kildematerialet, så har hans læsere krav på, at stoffet *disponeres* efter et eller nogle få klare grundsynspunkter, så at der derved skabes en første orden i det, der for den ukyndigere kun er øjeblikkets kaos. Historikeren har ikke løst sin opgave, hvis hans bog kun er en afspejling af den interesseredes egen spørgende forvirring. Men i det store og hele er dette just tilfældet med *Amerikansk film*.

Waldekranz er naturligvis selv klar over sine principielle vanskeligheder. På s. 78 ræsonnerer han over det urimelige i at skrive amerikansk films historie med instruktørerne som udgangspunkt, eftersom producenterne spiller en mindst ligeså vigtig rolle i Hollywood-filmenes tilblivelse. Men hvorfor så ikke forsøge at gennemføre f. eks. dette utraditionelle synspunkt. Waldekranz tager til løb, men springer ikke. *Stanley Kramer* får sit eget kapitel — men *Sheriffen* omtales udførligt i afsnittet om instruktøren *Zinnemann*. Producenten *Hal B. Wallis* (*Come Back Little Sheba*) ofres også en særlig opmærksomhed. Men hvorfor ikke *John Houseman* (*Julius Caesar*)? Eller *Sam Goldwyn*? Eller *Arthur Freed* (MGM-musicals)? Eller *Dore Schary*, som godt nok nævnes, men uden præcisering af indsatsens omfang og art. Lignende skævheder præger andre af bogens afsnit. Der er et kapitel om franske instruktører i Hollywood under krigen — *Renoir* og *Duvivier*, men *René Clairs* Hollywood-komedier behandles i et særligt kapitel om „komedin som kom bort“. *John Hustons* film gennemgås under eet med hovedvægten på *Afrikas dronning* og *Moulin Rouge*, men *Tre mand søger*

guld og *The Red Badge of Courage* må søges i to tidligere kapitler. *Elia Kazan* analyseres grundigt som instruktørpersonlighed, men hans *Pinky* figurerer i et specialkapitel om raceproblemet i amerikansk film (hvor den interessante *Indianerdrengens flugt* iøvrigt mangler). Westernfilmen optager et kapitel for sig, men både *Sheriffen* og *Wellmans De døde ved dag gry* må findes andetsteds. Til gengæld er *Fords Den tause mand* taget med her, mens *Kavaleriets gule bånd*, *Fort Apache* og *Rio Grande* deler glemselens skæbne med *Howard Hawks'* respektable *Red River*. *Monsieur Verdoux* analyseres — klogt — i første kapitel, mens *Rampelys* danner bogens sentimentale, men tilfældige udgang. Etc.

Det tilfældige i dispositionen er bogens alvorligste brist, men ikke den eneste. Til Waldekranz' synden hører også nogle slemme undladelser. Et par er omtalt ovenfor. De kan bl. a. suppleres med følgende: *Danny Kayes*, *Bob Hopes* og *Marx Brothers'* western-parodier er omtalt, men ikke *Stuart Heisters* og *Gary Coopers* Og så *kom Jones*. Den er dog vist ellers skarpest i genre. Værre: Hverken Ford-afsnittet eller afsnittet om filmene fra Korea-krigen kender *Fords This is Korea*. Værre endnu: *Kelly/Donens* *Sømand på vulkaner* nævnes kun lige i forbifarten, mens *Minnellis* „større“, men uinteressantere *En amerikaner i Paris* underkastes en grundig analyse. Og værst: *Flahertys Louisiana Story* får ikke mere end en toogenhalvlinjes billedtekst. Er den ikke et hovedværk i 40'ernes film? Og hvordan er det muligt i Sucksdorffs fædreland at erklære, at med *Louisiana Story* „afsluttedes en stor epoke i dokumentarfilmens historie“?

De systematiske svagheder i *Amerikansk film* begrænser bogens værdi, men den kan naturligvis alligevel have sine positive sider. Hertil regner vi ikke blot

en udmærket 90 siders filmografi over 12 instruktører og skuespillere (*Welles, Ford, Zinnemann, Cooper, Gable* m. fl.) og det store og gennemgående nøjagtige materiale der iøvrigt er samlet i bogen, men også en lang række skarpe enkelt-iagttagelser og analyser af enkelte film og kunstnere. Den kritiske behandling af *Orson Welles* rammer således plet („en ekspressionist der ikke har noget at udtrykke“), ligesom det halvhjertede i et af Hollywoods prestigenumre, *Kazans* negerproblemfilm *Pinky* rigtigt påvises. Til den sunde kerne i værket hører endvidere gennemgangen af *John Hustons* og *Billy Wilders* film, med en meget illustrerende påvisning af de to instruktørers forhold til Stroheim.

Amerikansk film er næstsidste bind i Waldekrantz' filmhistoriske oversigts-

værk, der startede i 1941 med *Filmen växer upp* og iøvrigt omfatter *Modern film* fra 1951 og *Italiensk film* fra 1953. Når sidste del om *Film från hela världen* til sin tid foreligger — med det hårdt savnede register til de tre nærmest foregående bind — vil et imponerende, omend ufuldkomment enkeltmandsværk være afsluttet. Waldekrantz' bøger er trods alle skrøbeligheder fortsat den bedste introduktion til filmens historie på et nordisk sprog. — De vil sikkert også i fremtiden blive unge *filmfans* første vækkende møde med den hele kunstart, og vi spår derfor, at navnet Waldekrantz vil bevare den nostalgiske klang som det takket være *Filmen växer upp* i dag har for en lidt ældre lærling i faget som

Werner Pedersen.

INDDELING

METROPOLS JULESHOW: „*Anders And's Fødselsdag*“ („*Donald's Happy Birthday*“, *Jack Hannah*, 1948), „*Pluto's Fugleunge*“ („*Pluto's Fledgling*“, *Charles Nichols*, 1947), „*Tjip og Tjap i Cirkus*“ („*Working for Peanuts*“, *Jack Hannah*, 1953), „*Hvem brøler Tyrene for*“ („*For Whom the Bulls Toil*“, *Jack Kinney*, 1953) „*Anders And's Myrekryb*“ („*Uncle Donald's Ants*“, *Jack Hannah*, 1952) og „*Julemandens Rejse*“ („*Santa Claus Workshop*“ — en „*Silly Symphony*“ fra 1938). Alle fra Disneys Studier.

Årets juleshow bekræfter, at *Jack Hannah* er *Walt Disneys* bedst begavede instruktør. Tidligere har man bl. a. af *Hannah* set „*Junglekloven*“, „*Juletræet pyntes*“, „*Lambert — den fromme løve*“, „*Anders And som jet-flyver*“ og „*Fisketyven*“, der har personlige træk, som går igen i dette års „*Anders And's fødselsdag*“, „*Tjip og Tjap i cirkus*“ og „*Anders And's myrekryb*“. Velbevaret, lidt outreret nonsens, en vis brutalitet, sans for prægnante, klare farver, nogen overlegenhed overfor det fortællende.

Den bedste af showets 3 *Hannah*-film er nok den nyste, „*Tjip og Tjap i cirkus*“, der bl. a. er interessant, fordi den tydeligt er påvirket af Disneys vigtigste konkurrent på tegnefilmfeltet:

„*United Productions of America*“, sædvanligvis kaldet UPA, selskabet, der gav os „*Frankie og Johnnie*“, „*Eventyret om Gerald*“ og „*Madeleine*“. Påvirkningen mærkes især i de smukt stiliserede og smukt farvede baggrunde, den er så stærk, at man næsten kan tale om et brud med Disneys-studiernes tidligere maner.

En enkelt af tegnefilmene, „*Hvem brøler tyrene for*“, er iscenesat af *Jack Kinney*, der især tager sig af manuskripter, som er lagt an som satirer eller parodier. Nogle vil huske hans western-parodier „*Indianerne kommer*“ og „*Cowboyhelten*“, og det var også ham, der iscenesatte den morsomme „*Amatørfotografen*“. *Kinney* er ekspert i Fedtmule-fjogethed, og i „*Hvem brøler tyrene for*“ parodierer han med Fedtmule som „helt“ tyrefægtningsselskab. Filmen er dog ikke en af *Kinneys* mest elegante, den er grovere end f. eks. „*Amatørfotografen*“.

Charles Nichols er sværere at „definere“, bl. a. fordi vi ikke har set så overvældende mange af hans film. Hans „*Pluto's fugleunge*“ er i *Disney-selskabets* „søde tradition“ og mere konventionelt arrangeret end *Hannahs* ting.

Endelig en film, som er blevet til, for *Disney* begyndte at anbringe instruktørnavne på forteksterne, en af hans „*Silly*

Symphonies“: „Julemandens rejse“ fra 1938. Den er som de fleste af datidens Disney-film spag i farverne, og de fleste bevægelser foregår i lærredets plan — senere opnåede Disney-folkene meget større „bevægelsesfrihed“. Den ejer imidlertid en meget festlig procession, og den, der for alvor ønsker at sætte sig ind i tegnefilmens udvikling, kan få stort udbytte af at studere den.

Erik Ulrichsen.

IKKE I KLOSTER

„MYTTERIET PÅ CAINE“. (The Caine Mutiny) Columbia 1954. Instruktion: Edward Dmytryk. Produktion: Stanley Kramer. Manuskript: Stanley Roberts efter Herman Woukes roman. Foto: Frank Planer. Musik: Max Steiner. Scenearkitekt: Cary Odell. Klipping: William Lyon og Henry Batista. Production designer: Rudolph Siermad. Medvirkende: Humphrey Bogart, Van Johnson, Fred MacMurray, Jose Ferrer, Robert Francis, May Wynn.

Det kunne ikke undre nogen, at *Herman Woukes best seller*, der stort set er af samme litterære surdejg som *James Jones'*, *Monsarrats* og andres krigsbøger, blev filmatiseret. Man undres først, når man ser, at instruktionen af denne historie, der debatterer spørgsmålet om den ubetingede loyalitet over for overordnede, er lagt i hænderne på *Edward Dmytryk*, en af hovedpersonerne i hekseprocesserne mod uamerikansk virksomhed i Hollywood i 1948, dømt og udvist for illoyalitet mod U.S.A. *Stanley Kramer*, der gav ham arbejdsbetingelser, da han for nogle år siden vendte tilbage, bør kun roses, hvis det er ham, der har udvirket denne instruktørbesætning.

Havde Dmytryk haft helt frie hænder, havde filmen sikkert set anderledes ud. Nu er der skelet voldsomt til publikum med technicolor, pompes *Max Steiner*-musik, „romance“, barsang, orkan og familiens forening. I det ligner den de andre af sorten; men det er ikke den unge kadets levned, der lires af med mærkbar ironi i de mere romantiske højdepunkter, der har interesseret ham. Det er derimod den dramatiske konflikts etiske og moralske perspektiver.

Skibet som et symbol på samfundet er gammelt, men stadig brugt. Parallellen her er åbenbar: Man befinder sig i en katastrofesituation, føreren svigter, men vil ikke tilstå sine fejltagelser og

vil lede alle i døden blot for at vise sin tomme magt. Er det i et sådant tilfælde tilladt at gøre oprør mod autoriteten for at redde livet? Filmen har sagt ja, før retten gør det. Svaret kan forekomme indlysende, men tankegangen er dog ret beset teoretisk revolutionær. Dmytryk har ikke skiftet mening. At kaptajn Queegs despotisme skyldes nervøse lidelser og derfor påkalder vor medlidenhed snarere end vort had, ændrer ikke det principielle i synspunktet. Den vel melodramatiske slutsekvens med forsvarerens anklage mod de frifundne for ikke at have vist barmhjertighed, kan i sit forsøg på at se sagen fra den anden side måske opfattes som et kompromis, især når man tænker på Dmytrys tidligere tendensfilms styrke: den lidenskabelige ensidighed („Giv os i dag—“). På den anden side kan man betragte sekvensen som udtryk for en personlig udvikling, den forringelse ikke hans standpunkt, gør ham snarere sandere.

Lidt mere sandhed kunne man nok have ønsket i portrættet af filmens eneste „skurk“, den intellektuelle romanforfatter Keefer, der er fejg, fordi han tænker sig om. Det er typen, der kan inspirere andre til handling, men ikke selv kan handle, men den er her trukket ned i et lovligt lavt plan. Skikkelsen er ved at blive mistænkeligt populær, og det er ikke uden uro, at man ser Dmytryk udlevere den.

Længst af alt i filmen vil man sikkert huske kaptajn Queegs jordbærtveriundersøgelse. Nogen mere dræbende parodi på eller hævn over sine anklageres smålighed kunne Dmytryk ikke ønske sig. Ham fik de ikke til at gå i kloster.

Ib Monty.

EXTRAVAGANZA

ILLUSIONERNES BY (The Bad and the Beautiful). Produktion: John Houseman for MGM 1953. Manuskript: Charles Schnee. Instruktion: Vincente Minnelli. Foto: Robert Surtees. Musik: David Raskin. Medv.: Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Dick Powell, Gloria Grahame, Barry Sullivan, Gilbert Roland.

„Illusionernes by“, Vincente Minnellis film om livet i Hollywood, er sin instruktørs mest vellykkede dramatiske film til dato, omend den ligesom sine forgængere inden for genren lider af åbenbare brist. Minnelli har tilsynela-

dende vanskeligt ved at samle sig om een lang fortløbende beretning — gang på gang får man en fornemmelse af, at nu svigter hans interesse og koncentration, lange afsnit af filmen bliver livløse og kedelige, og man får mest af alt et indtryk af, at Minnelli da kun slavisk filmer manuskriptet af uden at bryde sig personligt om sagen. Det er sandsynligt, at ingen af hans film har passet hans specielle temperament bedre end den bevidst episodiske „Ziegfeld Follies“, der ikke fortalte nogen sammenhængende historie, men udelukkende gav glimt af en svunden show-verden. Og det gælder hele hans betydelige og værdifulde række af musicals — den mest oplivende linie inden for den amerikanske produktion i de sidste ti år —, at de så afgjort undgår at fortælle en historie, men i stedet er samlet om enkelt-situationer, der giver Minnelli lejlighed til at demonstrere sit vid og sin elegance. Det er således ingen overraskelse, at „Illusionernes by“ som helhed betragtet falder sammen; Minnellis interesse for hovedpersonen, den store filmproducent, havde jo nok været tilstrækkelig til at bære filmen, men det har voldt ham besvær også at samle sig om de tre personer, der fortæller filmen. Og da manuskriptet gerne vil have disse tre frem i søgelyset, bliver der tale om et katastrofalt misforhold mellem filmens manuskript og instruktion. Den knudrede tilbagebliksteknik,

som filmen gør brug af, falder heller ikke helt i takt med Minnellis talent; det er ikke i sådanne sindrige handlingskonstruktioner, hans elegance finder udtryk. Derimod demonstrerer han i visse afsnit, i hvor høj grad han stadig ynder at arbejde med dekorative og artistisk raffinerede effekter. Han præsenterer Lana Turner for os i en scene, der er et unikum af bizart og ekstravagant melodrama, og han gør det mesterstykke at vende beskrivelsen af hendes dyrkelse af sin far, den feterede stumfilmsstjerne, fra manuskriptets tilsyneladende meget skematiske kynisme over i noget levende og nærværende. Og såvel Minnellis vid som hans elegance er helt på de store højder, når det gælder at fange enkeltheder ved det mærkværdige og naragtige liv bag Hollywoods kulisser. Navnlig i forbindelse med producentens første personlige opgave, en skrækkfilm om kattermand, har Minnelli fremragende fat i det satiriske — hurtigt, men ikke forceret og anstrengt affyrer han en række scener, hvor han med overvældende elegance og drilagtighed beviser sin position som Hollywoods vittigste instruktør i dag. Og ingen formår som Minnelli at harcellere over gasede unge fruer; bedst af alle i „Illusionernes by“ er netop Gloria Grahames tåbelige unge professorokone — iøvrigt tydeligt nok en tvillingsøster til Lucille Ball i „Hvedebrødsdage på hjul“.

Jørgen Stegelmann.



En af Minnellis fikst, men næppe helt tilladeligt dobbelttydige kompositioner i „Illusionernes by“ — fryder de sig over deres hævn eller smelter deres hjerter? Barry Sullivan, Lana Turner og Dick Powell.

FILMINDEX III

THEODOR CHRISTENSEN

Filmene er skrevet og iscenesat af Theodor Christensen (født 1914). Udover de nævnte film har han været indblandet i et antal andre — som manuskript- og kommentarforfatter og/eller kunstnerisk produktionsleder. Blandt disse kunne han selv have lyst til at fremhæve førsteudgaven af filmen »Vestkysten« (1947—49, henlagt) og kortfilmen »Blind« (1949), begge iscenesat af Søren Melson.

Forkortelser: MFU (Ministeriernes Filmudvalg) og DK (Dansk Kulturfilm).

Årstallene er som regel både produktions- og premiereår.

ET HJØRNE AF SJÆLLAND. 1938. Prod.: Minerva. Manus. og instr.: Theodor Christensen og Karl Roos. Kamera: C. H. Helm og Ingolf Boisen. Musik: Aage Stentoft.

CHERRY HEERING. 1938. Stum. Prod.: Minerva. Kamera: Jørgen Uhlig.

IRAN — DET NYE PERSIEN. 1939. Prod.: Minerva. Kamera: Ingolf Boisen og Axel Lerche. Assistent: Tove Hebo. Musik: Kai Rosenberg.

DET BRÆNDER I NORDEN. 1940—41. Prod.: Minerva. Kamera: Ingolf Boisen. Ufuldført. Forbudt.

MOD DIFTERI. 1941. Prod.: Minerva. Kamera: Peter Winkel.

DE 100 DAGE. 1941. Prod.: Minerva. Kamera: Ingolf Boisen. Musik: Kai Rosenberg.

ORDRE 95807. 1941.

Prod.: Minerva.
Kamera: Ingolf Boisen og Peter Winkel. Musik: Kai Rosenberg.

UNGDOM I ARBEJDE. 1941. Prod.: Minerva for Arbejds- og Socialministeriet. Kamera: Ingolf Boisen. Musik: Kai Rosenberg.

SKOVEN. 1942. Prod.: Minerva f. Landbrugsministeriet. Kamera: Jørgen Roos og Peter Winkel. Musik: Kai Rosenberg.

GAMMELT METAL GIVER NYE VARER. 1942. Prod.: Minerva. Kamera: Jørgen Roos og Peter Winkel. Musik: Erik Fiehn.

GAS UNDER JORDEN. 1942. Prod.: Minerva. Kamera: Jørgen Roos. Musik: Kai Rosenberg.



Theodor Christensen

VORE TÆNDER. 1942. Prod.: Minerva. Kamera: Jørgen Roos og Peter Winkel. Musik: Kai Rosenberg.

FARVEL TIL HVERDAGEN. 1942. Prod.: Minerva for DK. Kamera: Peter Winkel. Musik: Kai Rosenberg.

7 MILLIONER HESTEKRÆFTER. 1942—43. Prod.: Minerva. Assistent: Rie Glerup. Kamera: Jørgen Roos. Musik: Kai Rosenberg.

HØRREN RYKKER FREM. 1943. Stum. Prod.: Minerva. Kamera: Jørgen Roos.

MENNESKER I ET HUS. 1943. Prod.: Minerva for DK. Kamera: Iver Hasselbalch. Musik: Kai Rosenberg.

GENGAS. 1944. Prod.: Minerva for MFU. Kamera: Peter Winkel. Musik: Kai Rosenberg.

DENMARK FIGHTS FOR FREEDOM. 1944. Kamera: Modstandsbevægelsen. Illegalt udsendt i den allierede verden.

DET GÆLDER DIN FRIHED. 1943—46. Prod.: Minerva for Danmarks Frihedsråd. Kommentar: Karl Roos. Assistent: Iver Hasselbalch og Per Holst. Kamera: Fotografer og instruktører fra Minerva, Nordisk Film og modstandsbevægelsen. Musik: Kai Rosenberg.

FREMTIDENS BORGERE. 1946. Prod.: Nordisk Film for DK. Kamera: Jørgen Roos og Peter Winkel. Musik: Kai Rosenberg.

1337 MENNESKER. 1946. Prod.: Nordisk Film. Kamera: Annelise Reenberg, Jørgen Roos.

AARHUS. 1947. Prod.: Nordisk Film. Kamera: Jørgen Roos. Musik: Kai Rosenberg.

HER ER BANERNE. 1947—48. Prod.: Nordisk Film for DK. Kamera: Jørgen Roos og Fritz Olsen. Musik: Kai Rosenberg.

GREEN GOLD. 1948. Prod.: Svensk Filmindustri for United Nations. Kamera: Åke Dahlquist. Musik: Dag Wirén.

SÅDAN LIGGER LANDET. 1949. Prod.: Nordisk Film for DK. Kamera: Poul Petersen og Jørgen Roos. Henlagt.

ALLE MINE SKIBE. 1950. Prod.: Minerva for Marshallorganisationen. Kamera: Rolf Rønne. Musik: Niels Viggo Bentzon.

DÅ OCH NU. 1950—51. Prod.: Svensk Filmindustri. Kamera: Åke Dahlquist. Svensk folkmusik.

THE PATTERN OF COOPERATION. 1951—52. Prod.: Nordisk Film Junior MFU. Kamera: Jørgen Skov. Musik: Niels Viggo Bentzon.

ALFA. 1954—55. Prod.: Minerva. Kamera: Rolf Rønne. Optaget på Sicilien.

AQUA. 1954—55. Prod.: Minerva. Kamera: Rolf Rønne. Optaget i Syrien. Ikke helt færdig.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen
Det Danske Filmmuseum, Amagervej 10, Byen 1503. Filmsalen: Frederiksberggade 25