

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG NOVEMBER 1957

30



Forsidebilledet: *Takashi Shimura* som hovedpersonen i *Akira Kurosawas „Ikiru“*.

Over i spillefilmen	50
Nye billeder	51
Et andet øje af <i>Erik Ulrichsen</i>	52
Filmmuseerne 1957 af <i>Ernest Lindgren</i>	54
Introduktion til <i>Akira Kurosawa</i> af <i>Erik Ulrichsen</i>	58
Den franske kortfilm I af <i>Jean Béranger</i>	62
TV og filmen af <i>Jørgen Andersen</i>	65
Læserbrev	67
Den unge mester (<i>Vigo</i>) af <i>Ib Monty</i>	68
Stjernetydning („Les Stars“) af <i>Stephan Kehler</i>	68
Ugæstfri (<i>Per Lange</i> om <i>Chaplin</i>) af <i>Søren Melson</i>	69
Filmanmeldelse: : „En Svindlers Bekendelser“ af <i>Ib Monty</i>	70
Filmens hvem-er-hvem	71
Fra Filmmuseets plakatsamling	71
Filmindeks XXVIII (<i>Franju</i>)	72

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K, tlf. Minerva 2686. Ekspedition af medlemskort, adgangskort og „Kosmorama“ hverdage 9—17 (lørdag 9—13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12—15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag og torsdag 19—21. „Kosmorama“ koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan købes for 5 kr., anden og tredje årgang for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 3 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738. Årgangen går fra september til maj.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Over i spillefilmen

Kritikken har hyppigt gjort vrøvl over, at filmindustrien herhjemme ikke i tilstrækkelig grad har kurtiseret de talenter, der var at finde blandt kortfilminstruktørerne. Som det understreges i *Jean Bérangers* artikel i dette nummer om den franske kortfilm, er en række af de navnkundigste og med rette beundrede franske spillefilminstruktører begyndt med forsøg i den kortere genre, og der er næppe nogen tvivl om, at en nær kontakt mellem spillefilmindustrien og kortfilm talenterne er et sundt grundlag at bygge på.

*

Det er ikke blot i Danmark, man har savnet klog rekruttering blandt kortfilmfolkene. Det forekommer f. eks. besynderligt, at engelske kortfilm-begavelse som *Paul Dickson* („The Undeclared“) og „David“) og *Lindsay Anderson* endnu ikke har haft lejlighed til at iscenesætte spillefilm (det rygtes dog nu, at *Anderson* skal i gang).

Det må hilses med glæde og forventning, at der nu synes at være ved at ske en ændring til det bedre i Danmark, skønt det nok er for tidligt at tale om en kursændring. Men den kendsgerning, at *Annelise Hovmand*, *Jørgen Roos*, *Svend Aage Lorentz* og andre instruktører, der begyndte med den korte form, er ved at komme til at betyde noget inden for spillefilmen, er opmuntrende.

*

Hermed er naturligvis ikke sagt, at spillefilmen er „finere“ end kortfilmen, og at kortfilm-instruktion kun bør betragtes som en slags springbræt til spillefilm-instruktion. Kortfilmen har lige så store kunstneriske muligheder som novellen, digtet eller essayet, og det skyldes ikke formen selv, men de mange mindre talentfulde instruktørers anvendelse af den herhjemme, at man kun relativt sjældent har kunnet erkende dette i biograferne.

Men spillefilmindustrien er fundet frem til nogle af de kortfilminstruktører, der har arbejdet med personlig fantasi, og det må også med henblik på den fremtidige filmpolitik i Danmark håbes, at deres værker bliver kunstnerisk acceptable.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Kathryn Hulmes roman „The Nun's Story“, der for kort tid siden udkom herhjemme under titlen „Nonnen“, skal nu filmatiseres. Audrey Hepburn skal spille nonnen og Fred Zinnemann iscenesætter. Straks derefter vil „Warner Bros“ lade Zinnemann iscenesætte „The Sundowners“. Optagelserne skal foregå i Australien, og Gary Cooper og Deborah Kerr skal spille i hovedrollerne.

Nannally Johnson arbejder med en ny filmatisering af E. Temple Thurstons roman „The Wandering Jew“, sidst indspillet af Maurice Elvey i 1935 med Conrad Veidt.

William Faulkners to romaner „The Long Hot Summer“ og „The Sound and the Fury“ skal nu filmes. Martin Ritt, som vakte interesse med „A Man is Ten Feet Tall“, skal iscenesætte dem begge, og Paul Newman, Anthony Franciosa og Orson Welles er engagerede til den første. Jerry Wald producerer, og „Fox“ udsender filmene.

Det ser ud til, at „M.G.M.“ vil vælge William Wyler som instruktør af genfilmatiseringen af „Ben Hur“. Den skal optages i Cinecittà i Italien i løbet af 1958, og omkostningerne ventes at andrage ca. 10 millioner dollars!

Orson Welles arbejder på en gyser, „Badge of Evil“, med sig selv, Charlton Heston og Janet Leigh i hovedrollerne. Som et ekstra trækplaster „gæsteoptræder“ Marlene Dietrich i en mindre rolle i filmen, der foregår i Mexico.

Stanley Donen arbejder i øjeblikket i England på en filmatisering af Norman Krasnas skuespil „Kind Sir“ med Ingrid Bergman og Gary Grant.

J. Lee Thompson er i den libyske ørken i gang med „Ice Cold in Alex“, en beretning om en transport med en feltambulance fra Tobruk til Alexandria. John Mills, Sylvia Syms og Harry Andrews befolker ambulancen.

Roger Pigaut har, assisteret af Pierre Prévert, iscenesat „Le cerf volant de Pékin“, om en skare børn i Paris, der finder en kinesisk drage. Optagelserne er dels foregået i Paris og dels i Kina.

Christian-Jaque planlægger en filmatisering af romanen „Jacques Coeur, Argentier du Roi“. Henri Jeanson og Jean Ferry har udarbejdet manuskriptet.

Antonio Pietrangeli arbejder for Carlo Ponti på „Nata di marzo“ med Jacqueline Sassard og Gabriele Ferzetti.

Et af de mest interessante nye norske arbejder er en film, hvis handling er henlagt til besættelsestiden. „I slik en natt“ handler om en gruppe jødiske børns flugt over grænsen til Sverige og den iscenesættes af Sigvald Maartmann-Moe. Man har besluttet at lade tyske skuespillere besætte filmens tyske roller.

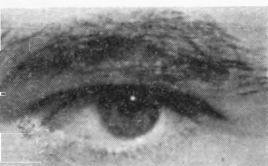
Efter „Smultronstället“ er Ingmar Bergman færdig med „Nära livet“ efter et manuskript af Ulla Isakson. De medvirkende er Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Bibi Andersson og Max von Sydow.

Alf Kjellin arbejder for „Sandrew“ på en ny „ungpigefilm“, „Sjutton år“ af Wolodja Semitjov. Ingeborg Nyberg, Tage Severin og Randi Kolstad medvirker.

Efter den finansielle succes med „Felix Krull“ har „Göttingen Filmaufbau“ i samarbejde med „DEFA“ besluttet at filmatisere Thomas Manns „Die Buddenbrooks“. Harald Braun er valgt som instruktør.

Fra Arne Sucksdorffs med spænding ventede Indien-farvefilm. Filmen kaldes foreløbig „Jungle-Saga“.





ET ANDET ØJE

af Erik Ulrichsen

Læserne må i denne måned undvære *Theodor Christensens* syn på tingene; på grund af sygdom har han ikke været leveringsdygtig. Vi håber, at han i næste nummer kan fortsætte med sine ind- og udfald.

*

Theodor Christensen er en meget personlig skribent, der undertiden ægger til modsigelse. Heldigvis. Man har nu og da bebrejdet „Kosmorama“, at det yder for stort spillerum for det personlige, som man har kaldt det „private“, det „sektariske“ og det „prætentiose“. Man har set skævt til, at tidsskriftet tillader jeg-formen, som er helt legitim i f. eks. engelsk kritik, men som let vækker irritation herhjemme: mon den, der bruger den, går rundt og tror, at han „er noget“?

Jeg-formen forekommer det imidlertid værd at forsøge at knæsse på trods af de danske presseanmelder-traditioner, vel at mærke til visse opgaver. Den er ofte ærligere end den sædvanlige kategoriske form, der godt kan give det indtryk, at skribenten er noget hen i retning af videnskabeligt objektiv, skønt han er særdeles subjektiv.

Det er rimeligt og burde næsten være obligatorisk at bruge jeg-formen, når der f. eks. er tale om at revaluere, eller når der i en artikel på kort plads skal skønnes over et stort antal film, som der ikke er mulighed for at analysere mere indgående.

Herved være ikke sagt, at „Kosmorama“'s ideal er et orgie af subjektivitet. Men for alle parter er det en fordel, om bladet spænder

over en skala, som når fra det mest faktiske og objektive (indexerne) til det stimulerende og debatvækkende, der kan udspringe af den højst personlige og engagerede oplevelse. På denne måde kan man udvide horisonten på begge sider af den pressekritik, vi er vant til.

*

Når man netop er hjemkommet fra den internationale filmhistorikerkongres i Paris – man oprettede her BIRHC, det internationale filmforskningsbureau – er man stærkt optaget af, hvor stor betydning den danske film havde i storhedstiden. På kongressen diskuterede man bl. a. de forskellige nationale filmskolars indflydelse på hinanden, og meget lang tid gik med at drøfte den danske films påvirkning af den tyske i årene før den første verdenskrig. Alle var enige om, at emnet var af stor rækkevidde og interesse. Den russiske kongresdeltager – *Lebedev*, der netop har skrevet en bog om den russiske film før revolutionen – fremhævede, at den danske storhedstids film også havde haft betydning i Rusland, noget, man nok tidligere har anet, men som det var rart at få autoritativ bekræftelse på.

*

Under kongressen blev der naturligvis vist en række film for deltagerne. En af de mest interessante forevisninger omfattede en serie *Méliès*-film i farver. Det er lykkedes tjekkerne at finde frem til en proces, der gør det muligt at fremstille nye *Méliès*-kopier med farver, der er identiske med eller i hvert fald ligger meget

tæt op ad originalversionernes, og resultaterne er imponerende. Filmene bliver i endnu højere grad festligt fyrværkeri i artistisk arrangement.

Kongresdeltagerne tog dog naturligvis nu og da de historiske briller af for at se på de nyere film i Paris' biografer. En af de store oplevelser var *Kenji Mizoguchis* „Skammens Gade“ – den sidste film, som den japanske instruktør nåede at få færdig for sin død. Den skildrer medfølelse og intenst – uden at prædike og uden spekulation – en gruppe prostituerede. Den mest amerikaniserede af dem spilles blændende af *Machiko Kyo*.

En anden særdeles interessant film på Paris-repertoiret var *Roberto Rossellinis* „Viaggio in Italia“ (1953) med *Ingrid Bergman* og *George Sanders*. Filmen fortæller om et engelsk overklasseægteskab, hvis ægteskab er ved at gå i stykker. Ægtefællerne småskændes kultiveret under en rejse til Italien, hvis befolkning spontane livsglæde kontrasteres diskret og raffineret med de to turisters blaserte livsholdning.

Begge film skulle have kommercielle chan-

cer herhjemme, og det må håbes, at de bliver taget.

Jørgen Stegelmann har i „Berlingske Tidende“ angrebet den spanske kritiker *J. F. Aranda*, fordi han i „Kosmorama“ nr. 29 betragtede „Kurere fra Lyon“ som en *Claude Autant-Lara*-film, „skønt“ den er iscenesat af *Maurice Lehmann* „avec la collaboration de Claude Autant-Lara“. Stegelmann siger: „Filmen er ikke instrueret af Autant-Lara, han var kun medarbejder på den, men Aranda bedømmer alligevel fuldt og helt filmen som hans“. Imidlertid kan man ved at slå op i „Annuaire Biographique du Cinéma“ og „Filmens hvem-er-hvem“ forvisse sig om, at Autant-Lara ikke „kun“ var „medarbejder“ på filmen, men at han var dens *medinstruktør*. Det er slående sandsynligt, at Aranda har ret i at se bort fra den lidet produktive, ubetydelige og upersonlige Maurice Lehmann, der først og fremmest har gjort sig gældende inden for det lettere teater, når talen er om den temperamentsfulde og bitre „Kurere fra Lyon“, som ideologisk minder langt mere om Autant-Laras andre film end om Maurice Lehmanns øvrige værker.

4 af de prostituerede i *Kenji Mizoguchis* „Skammens Gade“ („*Akasen Chitai*“). Fra venstre ses *Michiyo Kogure*, *Aiko Mimasu*, *Machiko Kyo* og *Ayako Wakao*.



FILM- MUSEERNE 1957

En rapport af

ERNEST LINDGREN

For tilladelse til at bringe denne artikel, der har været trykt i „Kinematograph Weekly“, takkes det engelske brancheblad.

En kontinuerlig produktion af værker af permanent værdi danner en kunstarts tradition, og kunsten kan kun udvikle sig, hvis denne tradition bevares, således at kunstnerne kan inspireres af den, kritikerne kan lære af den, og publikum kan gøres opmærksom på dens eksistens.

Derfor har vi malerisamlinger, museer og biblioteker. Derfor må vi også have film-museer.

Og det bør ikke glemmes, at filmen – ikke blot reportagefilmen – på en særegen måde kan være af historisk værdi.

Filmene er imidlertid vanskelige at konservere. Produktions- og udlejningsselskaberne beholder kommercielt anvendelige film netop så længe, de er kommercielt anvendelige; de opbevarer sjældent kommercielt værdiløse film. Hvorfor skulle de også det? – de er ikke museer. Derfor har vi brug for institutioner, hvis mål det er at bevare filmene udelukkende af kunstneriske og historiske grunde, og som har midler til at opbevare dem for eftertiden. Dette er næsten ensbetydende med nationale institutioner, der støttes statsligt.

Skønt man nogle steder (f. eks. i det amerikanske „Library of Congress“) har konserveret filmene i en meget lang årrække, daterer den nuværende verdensomspændende filmmuseumsvirksomhed sig først fra 1935. I England kan vi være stolte over, at vort „National Film Archive“ blev oprettet i juni 1935; to eller tre uger senere oprettedes „Museum of Modern Art“'s filmarkiv. Året efter blev „La Cinémathèque Française“, der i nogen tid havde eksisteret som privatsamling, til en institution. I 1938 mødtes repræsentanter for disse tre institutioner – og for „Reichsfilmarchiv“ i Berlin – i New York for at danne en international filmmuseumssammenslutning.

Siden 1945 er sammenslutningens medlems-tal vokset til næsten 30, og tallet stiger konstant. Alle ikke-kommercielle institutioner, der permanent ønsker at bevare en samling af film og anvende den i studie-, forsknings- og oplysningsøjemed, kan ansøge om at blive optaget som medlemmer af FIAF. De må acceptere en indgående undersøgelse af deres størrelse, organisation, ledelse, finansielle fundament etc.

Sammenslutningens vigtigste opgaver er at opretholde kontakten mellem medlemmerne, først og fremmest ved hjælp af den årlige kongres, og at håndhæve et internationalt system af regler og forordninger. Disse garanterer, at medlemmerne arbejder ukommercielt inden for de afstukne grænser, således at filmbranchen over hele verden kan vise dem tillid.

De sammensluttede filmarkiver er meget forskellige. Skønt de fleste er nationale institutioner, er nogle kommunale eller private. De nationale arkiver er enten rene statslige institutioner eller blot statsstøttede. Nogle har ret til at få filmene deponeret hos sig, andre får først og fremmest filmene som gaver. Nogle

Direktøren for „The National Film Archive“, Ernest Lindgren.



er omfattende og fasttømrede, andre er små og endnu på begynderstadiet.

Den kendsgerning, at de er dukket op spontant og uafhængigt af hinanden inden for et tidsrum af 20 år (de fleste i løbet af de sidste 10 år) i London og Lissabon, Paris og Peking, Sao Paulo og Stockholm, Budapest og Buenos Aires, Canberra og København er et tydeligt bevis på, at de repræsenterer en ny og naturlig, ja uundgælig udvikling. De vidner ikke blot om filmens mange kulturelle bedrifter; de styrker filmkunstens prestige, og de filmselskaber, som støtter dem, kan drage øjeblikkelig og direkte nytte af dem på flere måder end de af grundlæggerne forudsete.

I LONDON blev „The National Film Archive“ grundlagt som en afdeling af „The British Film Institute“. Det opbevarer 7000 film og 150.000 stills. Det er afhængigt af filmindustriens frivillige imødekommenhed og er især kendt for sit omhyggelige arbejde for at finde frem til de bedste opbevaringsmetoder og for sit højt udviklede katalogsystem.

Det arrangerer filmserier, der viser filmens historie, i „The National Film Theatre“ og udlåner historisk væsentlige film.

I NEW YORK grundlagde *Iris Barry* og *John Abbott* i 1935, ved hjælp af et stort tilskud fra „Rockefeller Foundation“, „The Museum of Modern Art Film Library“ som en underafdeling af „The Museum of Modern Art.“ Det er også afhængigt af filmindustriens frivillige imødekommenhed. Samlingen omfatter over 3 millioner meter film, et bibliotek, 500.000 stills samt plakater, drejebøger og filmpartiturer. Det er bl. a. berømt for sine historiske filmforevisninger, der er blevet arrangeret regelmæssigt siden 1935 i museets biograf (500 pladser). Det udlåner klassiske film til skoler og universiteter.

I PARIS blev i 1936 filmklubben „Le Cercle du Cinéma“, der blev grundlagt i efteråret 1935, til „La Cinémathèque Française“. Dette er nu en uafhængig institution, der får tilskud fra den franske stat. Den har 28.700 film, et bibliotek på 5000 bøger, 200.000 stills samt mange plakater, dekorationsskitser, partiturer, dekurationsmodeller, kostumer og gamle filmapparater.

Den arrangerer regelmæssige forevisninger af historiske film for medlemmerne i biografen i „La Musée Pédagogique“ (250 pladser) og støtter den filmhistoriske forskning.

„La Cinémathèque de Belgique“ er, skønt det har til huse i „Palais des Beaux-Arts“ i BRUXELLES, et uafhængigt filmarkiv. Det blev grundlagt i 1938, og det støttes statsligt og privat. Det ejer 12.000 *reels* film, et biblio-

tek på 3.000 bøger og 60.000 katalogiserede *stills*. Personalet er først og fremmest beskæftiget med filmkonservering og forskning, men det assisterer også ved organisationen af de belgiske filmfestivaler, og i samarbejde med filmindustrien tilrettelægger museet et fast program om filmkunst og filmhistorie i fjernsynet. Hvert år ser medlemmerne en serie med 12 vigtige film i auditoriet i „Palais des Beaux-Arts“ (2.000 pladser), og der arrangeres adskillige mindre forevisninger og foredragsaftener.

I KØBENHAVN fik Det Danske Film-museum sit navn i 1947, og det blev medlem af den internationale sammenslutning samme år. Det er en uafhængig institution, der får statstilskud. Den ejer 2.400 film, 6000 bøger og 100.000 stills samt en anelig samling af apparater og dokumenter om film. Der bliver regelmæssigt givet filmforevisninger i biografen (82 pladser), og medlemmerne kan låne bøger hjem fra biblioteket.

Det svenske filmarkiv i STOCKHOLM – „Filmhistoriska Samlingarna“ – blev grundlagt i 1933. Det har til huse i Stockholms tekniske museum. Det er privat finansieret, og samlingerne øges ved frivillige deponeringer. Det ejer 850 film, 2000 bøger og 500.000 stills samt et stort antal plakater, drejebøger, dekorationsskitser, partiturer, dekurationsmodeller, kostumer og apparater. Der bliver givet regelmæssige filmforevisninger i en biograf med 425 pladser.

Det norske filminstitut i OSLO er et af de yngste og mindste af alle filmarkiverne. Det blev grundlagt i 1956 og har kun 30 film, 650 bøger og 300 stills.

Det hollandske filmmuseum har til huse i „Stedelijke Museum“ i AMSTERDAM. Det bliver finansieret af staten og Amsterdams kommune, men er en fuldstændig uafhængig institution. Det blev oprettet i 1946 og ejer næsten 2000 film, 1200 bøger, 14.000 stills og 1500 plakater samt en stor samling drejebøger, dekorationsskitser etc. Regelmæssige filmforevisninger arrangeres i museets foredragssal (225 pladser), og der udlånes film til de hollandske filmklubber.

Skønt „La Cinémathèque Suisse“ blev oprettet i BASEL allerede i 1943 – i 1948 flyttede det til LAUSANNE – er det stadig et af de mindste filmarkiver. Det modtager et mindre statstilskud. Det har ingen biograf, men ejer 850 film, 16.000 stills og et bibliotek med 650 bøger. Dets vigtigste opgave er at forsyne de schweiziske filmklubber med film.

„Cineteca Italiana“, der blev grundlagt i MILANO i 1947, er et uafhængigt filmarkiv,



Filmmuseumsfolk samlet til FIAF kongres i Vence 1953. Fra venstre Jan de Vaal (museet i Amsterdam), Ernest Lindgren, Hans Wilhelm Lavies (museet i Wiesbaden), glimt af Einar Lauritzen fra "Filmbhistoriska Samlingarna" i Stockholm, Ove Brusendorff, og Mary Meerson fra "La Cinématique Française".

der finansieres af staten. Det har et anseeligt antal film (især mange stumme) såvel som bøger, stills, drejebøger, plakater og dekorationsskitser. Det giver forestillinger regelmæssigt i en biograf med 500 pladser og udlåner film til filmklubber, universiteter og skoler.

Det italienske statsfilmarkiv i ROM, "Cine-teca Nazionale", blev oprettet som en afdeling af "Centro Sperimentale" i 1946. Det ejer 3000 film, 4000 bøger og 2000 stills. Der arrangeres regelmæssigt historiske filmforevisninger i en biograf med 75 pladser. Der er også en udlånsafdeling.

Efter en lov, der blev vedtaget i december 1949, skal de italienske producenter aflevere en kopi af alle film til arkivet.

Filmmuseet i TURIN, der har været medlem af FIAF siden 1953, blev oprettet i 1941. Skønt det først og fremmest samler på gammelt biografapparat, ejer det også ca. 100 film, 2000 bøger og 20.000 stills. Det er en uafhængig institution, der støttes statsligt og privat. Den arrangerer filmforevisninger, foredrag og udstillinger.

"Cinemateca Nacional" i LISSABON blev oprettet i 1948. Det er et statsfilmarkiv, der udgør en del af det nationale informationsbureau. Dets samling omfatter 300 film, 3000

bøger, 5000 stills og andet produktionsmateriale. Regelmæssige forevisninger finder sted i et auditorium med 490 pladser.

I WIEN blev det østrigske filmarkiv oprettet i 1955 af det østrigske nationalbibliotek for at fremme dettes interesse for filmkunsten og filmhistorien og for at koordinere forskellige kultur- og filminstitutioners arkivalske arbejde. Disse støtter arkivet ved at bidrage med arbejdskraft, film-boxe etc. Det besidder 350 film og arrangerer regelmæssige forevisninger i to foredragssale med 225 og 135 pladser. De forskellige sammensluttede organisationer ejer imidlertid langt flere film, og det endelige mål er at centralisere katalogiseringen og opbevaringen af alle filmene.

Et tysk institut for filmforskning blev for nogle år siden oprettet i WIESBADEN i Vesttyskland som en privat, uafhængig institution. I en række år omfattede det også et filmarkiv. I maj 1956 blev dette til "Deutsches Filmarchiv".

Dette ejer 3000 film, et bibliotek på 10.000 filmbøger, ca. 120.000 stills samt en del plakater, drejebøger, skitser og filmpartiturer. Det arrangerer ikke egne forevisninger, men udlåner film til universiteter og skoler.

Efter en overenskomst med den tyske film-

industri skal producenterne aflevere en kopi af alle nye film til arkivet.

I 1955 blev den tyske demokratiske republiks statsfilmarkiv oprettet i ØSTBERLIN. Det er en uafhængig institution, der finansieres af staten og hævder at eje 38.000 film – et overvældende stort antal.

USSR's filmarkiv, „Gosfilmfond“, er først for nylig blevet medlem af FIAF, og der foreligger ingen oplysninger om dets størrelse og virksomhed. Det har i løbet af de sidste år kunnet skænke „The National Film Archive“ udmærkede kopier af „Tjapajef“, „Alexander Nevsky“ og *Eisensteins* tidlige og lidet kendte „Strejke“ (1924).

PRAGS nationale filmarkiv blev oprettet i 1945. Det er en del af statens filmindustri og har 3500 spillefilm, 10.000 dokumentar- og kortfilm, 4500 bøger og 120.000 stills samt plakater, drejebøger og dekorationskitser. Der udlånes film til ikke-kommerciel undervisning, og der arrangeres foredrag med filmdemonstrationer i Filmakademiet.

Centrafilmarkivet i WARSZAWA er en uafhængig institution, der finansieres af staten. Siden dets oprettelse i 1949 har det erhvervet ca. 4000 film og meget andet materiale. Det har et bibliotek, en foredragssal og en biograf med 315 pladser, hvori der finder regelmæssige forevisninger sted; der udlånes også film til de polske filmklubber.

„Jugoslovenska Kinoteka“ i BELGRAD, der blev oprettet i 1949, er et uafhængigt filmarkiv, der er statsligt finansieret. Det ejer ca. 7000 film, 5000 bøger og 40.000 stills. Et permanent museum omfatter drejebøger, dekorationsmodeller, kostumer, plakater, apparater etc. Retrospektive filmforevisninger arrangeres regelmæssigt i to auditorier på henholdsvis 200 og 240 pladser.

Det ungarske filmarkiv blev oprettet i BUDAPEST i 1949 på den ungarske filmproduktions initiativ. I 1956 blev det sluttet sammen med det nationale teatermuseum. I 1957 blev det en del af det nyoprettede videnskabelige institut for film og teater. Arkivet ejer 800 spillefilm, 1600 kortfilm, 1600 *newsreels* og en stor samling filmdokumenter. I en biograf med 600 pladser vises der regelmæssigt film.

Det brasilianske filmarkiv „Cinemateca Brasileira“, en afdeling af SAO PAULO'S museum for moderne kunst, er en privat og uafhængig institution, som man imidlertid er ved at gøre kommunal. Siden oprettelsen i 1946 har det erhvervet en interessant samling. Der finder regelmæssige forevisninger sted i en filmsal med 160 pladser, og institutionen har en udlånsafdeling. Den er centret for den latin-ame-

rikanske sektion inden for FIAF. Institutionens bygning var beklageligvis ude for en alvorlig brand i januar 1957. Bogsamlingen blev reduceret til 300 bind fra 2000 og filmsamlingen til 3000 *reels* fra 4500.

„Cinemateca Uruguaya“ i MONTEVIDEO blev oprettet i 1953. Det er en privat institution, der finansieres af de lokale filmklubber. Arkivet råder over 300 film og udlåner kopier til filmklubberne i Uruguay.

Det argentinske filmarkiv i BUENOS AIRES er en privat institution. Det blev oprettet i 1949. Dets samlinger består af ca. 300 spillefilm og 8000 stills. Det arrangerer forelæsninger med demonstrationer om filmkunsten både i sit eget hus, på universiteter og skoler og i filmklubber.

I PEKING nedsatte regeringen i 1956 en komité, der skulle arbejde for oprettelsen af et filmarkiv i Kina. Komitéen er en uafhængig institution, der allerede har erhvervet 6000 film, op mod 6000 bøger og 40.000 stills samt en del plakater, manuskripter, dekorationsudkast, partiturer, kostumer og apparater. Forevisninger af klassiske film finder regelmæssigt sted i en biograf med 350 pladser, og der er oprettet en udlånsafdeling.

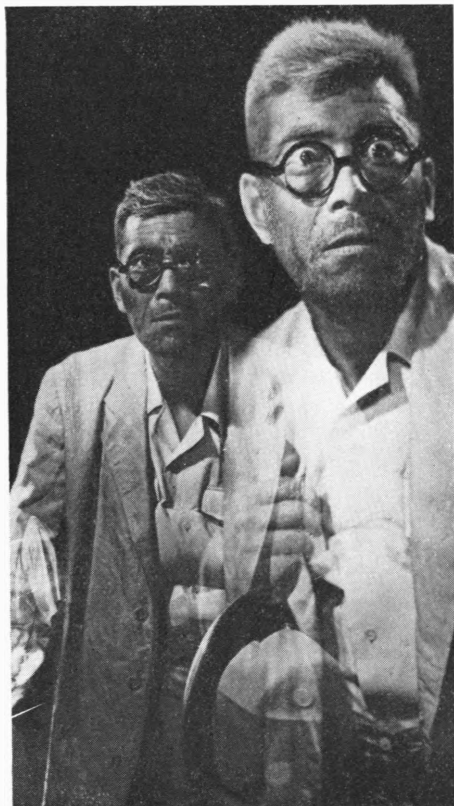
Selv denne liste er ikke helt komplet. I USA er der yderligere to filmsamlinger. Den ene sorterer under „Library of Congress“ (som har ret til at erhverve en kopi af alle film, der kommer frem i USA), den anden findes på Eastman House i ROCHESTER.

I URUGUAY findes foruden det før omtalte et filmarkiv, der er tilknyttet radio- og fjernsynsinstitutionen SODRE.

I BOGOTA, Colombia, er et nyt sydamerikansk arkiv netop blevet oprettet. I SOFIA i Bulgarien har der eksisteret et mindre filmarkiv i flere år. Et australsk filmarkiv er blevet oprettet under nationalbiblioteket i CANBERRA, og der arbejdes på at oprette arkiver i CANADA og INDIEN.

Alle filmarkiverne er endnu på begyndelsesstadiet, men idéen vinder alligevel stadig større udbredelse. Det er beklageligt, at den ofte er blevet mødt med kulde, ja endog mistænksomhed af filmindustrien.

Vi må håbe, at filmindustrien overalt vil være fremsynet nok til at støtte disse kæmpende nye organisationer. Filmarkiverne kan gøre en værdifuld indsats for at hæve filmens prestige, dygtiggøre teknikerne og øge offentlighedens interesse for filmkunsten. De er i virkeligheden begyndelsen til fremtidens store nationale museer – museerne for den eneste nye kunstart, der er blevet skabt i det tyvende århundrede.



Kurosawas moralitet om atombomben „Ikimono no kyoaku“.

synligvis kommer til at begå et par fejl. Bør perfektionisten eller pædagogen i ham få overtaget?

I tillid til, at der er nogle, som finder, at lidt ikke videnskabeligt klippefast om en af vore dages betydelige kunstnere er bedre end slet ingenting, skal jeg her forsøge at få lidt samling på fænomenet Kurosawa, hvis „Rashomon“ jeg så i den danske version, hvis „Kumonosu-Djo“ (spindelvævsborgen) jeg for nylig så under festivalen i Venedig, og hvis „Ikiru“ filmmuseet spiller i denne uge.

Mine to vigtigste kilder (et særnummer af „Cinéma 55“: „Le Cinéma Japonais“ og en fyldig reklametryksag fra „Toho“-selskabet med oplysninger om alle instruktørens film) er enige om, at han er født i 1910 i Tokio, men ikke om datoen. Som ganske ung mand ville han være maler, men i 1936 blev han ansat hos „Toho“ som instruktørassistent.

6-7 år senere kommer Kurosawas første selvstændige instruktørpræstation, „Sugata Sanshiro“, der fortæller om en judo-champions sportslige og erotiske udfoldelser. Instruktørens opus 2, hvis handling udspilles under krigen på en fabrik, har i kilderne så forskellige titler, at det er til at få grå hår i hovedet af. Vistnok følger en fortsættelse af „Sugata Sanshiro“, hvorefter Kurosawa i 1945 iscenesætter sin første film i No-manneren – den hedder sådan noget som „På sporet af tigreren“. Instruktørens idéer om No-filmatiseringens æstetik: „Folk tror i almindelighed, at det går meget langsomt i No-skuespillene, men de har uret. En No-skuespiller kan foretage en rejse på 3 mil ved blot at gå 3 skridt på scenen. Det er min hensigt at overføre denne udtryks-

Introduktion til AKIRA KUROSAWA

Af ERIK ULRICHSEN

Man kan komme og sige, at en dansker, der kun har set tre film af den verdensberømte, meget intelligente og meget temperamentsfulde japanske instruktør Akira Kurosawa, skal holde sig fra emnet. Man kan også hævde, at samme dansker – når han nu en gang er i anmelderbranchen – har en forpligtelse til at køre frem med den i forhold til de fleste andre danskeres relativt store (reelt ret ringe) viden, han har skaffet sig. Hvis han vælger det sidste standpunkt, må han gøre opmærksom på, at det forhåndenværende kil-demateriale ikke er pålideligt, og at han sand-

form til den fotografiske kunst“. Udtalelsen er karakteristisk for Kurosawa, der elsker det stærkt komprimerede; han er „dynamikeren“ i japansk film i modsætning til den mindst lige så store Kenji Mizoguchi, der er rolig og „klassisk“.

Året efter distribueredes Kurosawas „Waga seishunni kuinashi“ (eller lignende) – i den franske kilde er titlen oversat til „Je ne regrette pas ma jeunesse“. Som den af filmmuseet viste „Nijushi no hitomi“ (af Kinoshita) beretter den om antimilitarisme contra militarisme i undervisningen. Hovedpersonen i Ku-

rosawas film, der ligesom Kinoshitas senere arbejde vandt megen anerkendelse i Japan (tykerne synes ikke at have givet de få tilsvarende tyske efterkrigsfilm så megen anerkendelse), er en liberal professor, der kæmper for akademisk frihed og mod krigshetz, støttet bl. a. af sine studenter. Det franske tidsskrift hævder, at filmen er baseret på begivenheder, der fandt sted i 1933. Man gætter på, at Kurosawa med denne film, der gik i lag med centrale nationale problemer, fik sit kunstneriske gennembrud.

Næste levende billede: „Subarashiki nichiyobi“ (En vidunderlig søndag) fra 1947. Man har ikke indtryk af, at denne film er blandt Kurosawas væsentligste; den handler om et fattigt ungt ægtepars søndag.

Meget stor begejstring vakte i Japan „Yoidore tenshi“ (Den berusede Engel), 1948. Instruktøren anvender nu for første gang den skuespiller, der skulle blive hans yndlings-aktør, den hyppigt voldsomt animalske *Toshiro Mifune* (bl. a. banditten i „Rashomon“ og den japanske Macbeth i „Kumonosu-Djo“). Instruktør-dynamoen fandt en skuespiller-dynamo. „Den berusede Engel“ er et samtids-drama, der afspejler efterkrigsårenes elendighed og ræd: sygdomme, den sorte børs, forbrydelser. Mifune spiller en ung mand, der har tuberkulose; krigen har skubbet ham ned i underverdenen, skønt han ikke er en af de meget slemme drenge. En læge prøver at gøre noget for ham, men han dør til slut efter et brutalt slagsmål.

Kurosawas næste film, „Shizukanaru ketto“ (Den tavse Duel), 1949, er også med Mifune og står den foregående nær, idet den ligeledes hæfter sig ved efterkrigstidsplager, omend tilsyneladende mere specielt: Hovedpersonen har syfilis, men kan ikke få sig selv til at fortælle det til sin kæreste.

Det er orienterende at kende lidt til de to sidstnævnte strimler, når man ser „Rashomon“, der jo nok er henlagt til en fjern fortid, men til en efterkrigstid, i hvilken ulykker og grusomhed er ved at tage modet fra menneskene. Det er næppe meget galt, at Kurosawa er søgt til fortiden for at opnå den filosofiske „afstand“, der kunne sætte ham i stand til at finde de bestandige værdier, som flere af begivenhederne i „Den berusede Engel“ og „Den tavse Duel“ skyggede for.

Før „Rashomon“ kom imidlertid to Kurosawa-film, „Norainu“ – en efter sigende spændende thriller – og „Skandale“, der bl. a. handler om en korrupt sagfører. Man fornemmer i handlingsreferaterne lån fra de bedre Hollywood-film. Kurosawa er i det hele taget

stærkt påvirket af den occidentale film-billedkunst, og han siger selv, at hans første store filmoplevelse var *Abel Gances* „La Roue“ (Kurosawa er en formdyrker, og „La Roue“ er fuld af formeksperimenter).

At Kurosawa er en formens mester, ses tydeligt af „Rashomon“, 1950. Den pragtfulde *travelling* gennem skoven. Det subjektive kamera i retsscenerne. Disse og andre formelt udsøgte passager imponerede måske for meget; det var første gang, man så noget sådant i en japansk film, og overraskelsesmomentet førte kanhænde til overvurdering – japanerne selv var ikke overvættede glade for „Rashomon“, der imidlertid banede vejen for den japanske film i Vest. Som man vil huske, handlede filmen om en hændelse, der blev gengivet forskelligt af en række vidner. Sandheden erfarede man aldrig – hvornår erfarer man sandheden?, spurgte filmen orientalsk spidsfindigt og melankolsk. Den lod dog til slut menne-skene fatte håb – ulogisk og urimeligt, men måske alligevel dybsindigt, ved hjælp af et lille barn.

I „Rashomon“ vendte Kurosawa tilbage til No-stilen fra „På sporet af tigeren“ – han forsøgte at kombinere vestlig filmæstetik med den gamle nationale tradition. I „Kumonosu-Djo“, der er en japanisering af „Macbeth“, går han et skridt videre: han kombinerer her et vestligt drama med vestlig filmæstetik og No-traditionen.

Efter „Rashomon“'s succes i Occidenten er det sandsynligt, at Kurosawa har følt sig meget suveræn og sikker. Han gik i gang med at filmatisere *Dostojevskis* „Idioten“, idet han nok følte sig så stærk, at han kunne hamle op med eller endog overgå de vestlige instruktører, selv med stof fra deres egen kulturkreds. „Le Cinéma Japonais“ siger, at filmen ret nøje følger russerens handling, men at begivenhederne udspilles i det moderne Japan.

For fem år siden kom „Ikiru“, der besynderligt nok på fransk kaldes „Vivre“, på engelsk „Doomed“. Men begge titler passer til historien: I 30 år har Kanji Watanabe regelmæssigt passet sit job på et offentligt kontor. En dag erfarer han imidlertid, at han har kræft og kun kan leve et halvt års tid endnu. Hans kone er død, hans søn er optaget af sine egne problemer: Watanabe ved ikke, hvad han skal gøre for at lindre sin ensomhed. Han begynder at drikke, hvilket blot forstærker ensomhedsfølelsen. Da beslutter han, at han ikke vil gå bort uden i hvert fald at have ydet en værdifuld indsats. Blandt sine sager finder han en ansøgning om at få indrettet en offentlig park i byen. Han giver

sig til at kæmpe for denne park, men planerne støder på bureaukratisk smålighed, politiske hensyn, korruption. Watanabe opgiver ikke – og sejrer. Og den dag, parken bliver åbnet – sneen falder sagte ned over den – dør han, siddende på en af gyngerne til børnene.

Instruktøren har kommenteret filmen således: „Undertiden tænker jeg på min død. Så bliver jeg rastløs: Hvordan kan jeg roligt udånde efter det liv, jeg har levet. Der er så meget mere, jeg bør yde, medens jeg lever. Jeg føler, at jeg ikke har levet noget videre. Det smerter mig at tænke derpå. „Ikiru“ er baseret på denne følelse“.

Den japanske kritik satte filmen meget højt. I vest har man kaldt den japanernes „Umberto“.

Også den næste Kurosawa „Shichinin no samurai“ (i England kaldet „Seven Samurai“), regnes både i øst og vest for et af instruktørens stuværker. Det tog ham over et år at gøre den færdig, og den kostede exceptionelt meget. Den drejer sig om et landsbysamfund, der trues af banditter, og som derfor lejer en gruppe professionelle krigere, samuraier, til at forsvare sig (en af dem spilles af Mifune). Det kommer til voldsomme kampe, men efter svære tab sejrer lejetropperne. En af de syv forelsker sig i en pige fra landsbyen (kærlighedsscenerne ude i naturen skal være meget smukt filmede), men klasseforskellene tilintetgør idyllen.

Rygtevis har jeg hørt, at den udsendte version ikke dækker Kurosawas intentioner, og at han enten filmede eller ville filme en bitter slutning, i hvilken krigerne vender sig mod bønderne. Jeg har ikke kunnet kontrollere disse rygter, men kan gøre opmærksom på et indicium i „Toho“s reklametryksag: I den introducerende tekst siges det, at filmens længde er 18.600 feet, men under handlingsreferatet angives 14.439 feet.

Enkelte finder, at filmen i for høj grad lægger vægten på det virtuose – det flotte virtuoseri kommer instruktøren nu og da i betænkelig nærhed af. Kurosawa ledsagede filmen med bl. a. følgende ord: „En spændingsfilm kan ikke være mere end en spændingsfilm. Men hvor vidunderligt, om den samtidig kan *skildre menneskebeden*!“. Bag den lidt løse formulering forstår man, hvor han vil hen, og man kommer til at tænke på den amerikanske western af „Shane“-typen: I „Shane“ forsvare den professionelle *gunman* bønderne, men klaseskellet består.

I „Ikimono no kiroku“ („I live in fear“), 1955, opholder den japanske instruktør sig atter ved nogle af nutidens mest påtrængende

træk. Mifune er en fabrikkejer, Nakajima, der martres af angst for radioaktivitet fra atom- og brintbomber. Han vil sælge fabrikken og emigrere til Brasilien, men hans familie får ham erklæret utilregnelig, og i desperation stikker han ild på fabrikken, hvorefter han tror, han kan rejse. Men – jeg må citere den noget vage beskrivelse i „Toho“-tryksagen – „*he receives harsh recriminations from his factory hands. He then realizes there is no refuge from the H-bombs on the face of this earth*“. Han bliver sendt til et sindssygehospital, og her finder han en slags fred. Da han ser solen gå ned, råber han henrykt: „Den brænder! Den brænder! Endelig går jorden op i luer“.

På papiret forekommer dette jo i højere grad udtænkt i lønkammeret end erfaret i virkeligheden, men måske instruktionen giver denne moralitet overbevisningens kraft.

„Kumonosu-Djo“, „Macbeth“ *à la japonaise*. Tilbage til det halvt legendariske, halvt social-historiske fortidsstof. I de senere år synes Kurosawa særdeles systematisk at henlægge hveranden film til fortiden, hveranden til nutiden. Måske føler han, at han på denne måde bedst holder sig smidig og i vigor, bedst undgår at slæbe klicheer med fra den ene film til den anden, bedst undgår det rutinesløve. Man kan muligvis også i denne kendsgerning se et symptom på det urolige, bestandigt nyhedssøgende hos denne instruktør, der elsker at chokere og overrumple. Igen i modsætning til Mizoguchi, der gang på gang behandler samme tema. Er Mizoguchi filmdigter og Kurosawa „kun“ *metteur en scène*?

Shakespeare har ingen grund til at vende sig i sin grav, hvis han får nys om handlingens gang i „Kumonosu-Djo“, hvad han så end vil tænke om replikkerne. Det er forbløffende, med hvor få ændringer det på overbevisende måde er lykkedes at lægge historien ovenpå det gamle Japan. Man (Kurosawa og 3 andre manuskriptforfattere) har bebyrdet Lady Macbeth med et dødfødt barn, men det går glimrende ind i sammenhængen – ansporer yderligere gemalen til gemenheder. Det er i „Kumonosu-Djo“ ikke en japansk Macduff, der dræber Tatetoki (Macbeth) Washizu, men folket, soldaterne, der i en overordentlig voldsom og sadistisk scene sender pil efter pil ind i hans krop (en af pilene går gennem hans hals), så han til sidst ligner et pindsvin – man kan påstå, at det er denne måde, tyrannen bør dø på, i hvert fald er optrinet et orgie af temperamentsudfoldelse. I „Kumonosu-Djo“ er der kun een heks – hun er skildret med samme følelse for det magiske som de

metafysiske optrin i „Rashomon“. Der begyndes og sluttes med en sang om ondskaben, som før eller siden kommer til kort.

Og filmen er blændende virtuos, på een gang stærkt stiliseret og vild. Stiliseringen lyser ud af dekorationerne, der er forenkledede, moderne i deres renhed. Stiliseringen knytter til No-dramaets stilisering, når f. eks. to personer bevæger sig i en nøje udtænkt fællesrytme. Ved hjælp af tåge og andre naturfænomener, sære kostumer og strenge kompositioner fremhæves det fjernt barbariske i stykket – i denne henseende minder „Kumonosu-



„Shichinin no samurai“ („Seven Samurai“).

Djo“ lidt om Orson Welles’ „Macbeth“-film. Skovens fremrykning er sat imponerende og overbevisende op. Den japanske Macbeth dræber den soldat, der kun har fået myrdet en af to dødsdømte, i en af de uhyggeligste scener, man nogensinde har set på et lærred: En sort bille vrider sig i lang tid krampagtigt på gulvet. Lidenskaben får så frit spillerum i „Kumonosu-Djo“, som det sjældent ses.

Den japanske Lady Macbeth (hun hedder Asaji og spilles af den i Japan meget agtede Isuzu Yamada) er aldeles fremragende, f. eks. når hun det ene øjeblik ægger manden til ugerninger ved hjælp af en deterministisk filosofi, det andet øjeblik – når denne ikke kan bruges – anvender en filosofi, der direkte modsiger den første. Hun spiller ganske, ganske stille. Ondskaben indsniger sig stilfærdigt og insinuant og korrumpere alt. Hun leger med sin mand som en kat med en mus. Han råber og løber omkring og gestikulerer, hun sidder roligt og venter. Den scene, i hvilken Lady

Macbeth forsøger at vaske det imaginære blod af sine hænder, får sin fulde styrke.

Og dog synes jeg ikke om „Kumonosu-Djo“. Når alt kommer til alt, virker den først og fremmest som en stilføvelse. Bevares, Kurosawa ved alt om stil, og filmen er intelligent, dupe-rende, mesterlig. Men den griber ikke, eller – hvis De ikke finder, at „Macbeth“ bør gribe i ordets almindelige betydning – den renser ikke. Den får ikke tag i det hos en selv, der er af Macbeth. Det er tvivlsomt, om „Macbeth“ kan filmes meget bedre uden den engelske verbale poesi, men samtidig pointerer filmen uden at ville det, hvor væsentlig denne er. Dertil kommer, at Mifune forekommer mig teatralisk som bloddiktatoren, den japanske Stalin. Han skærer tænder, og han ler og ler – og man føler, at man sidder og ser på skuespillerens mekanik og ikke på mennesket. Den endelige dom må blive: En mesters imponante fejlgreb, Shakespeare som storladent melodrama.

Det er da et spørgsmål, om ikke Dostojefski-filmene førte Kurosawa ind på et galt spor, det, der fører til Europa. Det er ret sjældent, det lykkes at sammensmelte udenlandsk litterært stof (fra ens egen kulturverden) med nationale traditioner – hvor meget sværere er det da ikke, når stoffet hidrører fra en anden verdensdel. Kurosawa er imidlertid blandt dem, der stiller sig selv de mest besværlige opgaver, det er på een gang en force hos ham og en fare for ham. Han bliver ved med det. I sommer har han arbejdet med en filmatisering af Gorkis skuespil „Natherberget“ (det skal blive interessant at sammenligne den med Renoirs version, der bekræfter det ovenfor sagte om udenlandsk litterært stof og nationale traditioner). I Gorki-filmene medvirker både Mifune og Isuzu Yamada.

Sidst har Kurosawa skrevet og iscenesat (måske er han ikke helt færdig) en „Tohoscope“-film, der pudsigt nok nævnes med den engelske titel „Three Bad Men“. Pudsigt, fordi John Ford, som Kurosawa har erklæret sig påvirket af, har iscenesat en film med samme titel. Om der blot er tale om en tilfældighed, ved jeg endnu ikke.

I Venedig gjorde Mizoguchi, der døde i 1956, og som blev hædret med en retrospektiv serie, i år større indtryk end Kurosawa. Men Kurosawa er under alle omstændigheder en betydelig personlighed. „Der er så meget mere, jeg bør yde, medens jeg lever“. Der skulle endnu være levnet ham mange år at udfolde sig i, og vi ser hen til hans nyheder med forventninger, der vel er lidt nervøse, men dog store.

DEN *franske* KORTFILM

AF JEAN BÉRANGER

I. Før 1944

Kortfilmen er lige så gammel som filmen selv. Alle de tidligste film, – f. eks. *Lumières*, *Méliès*’ og *Zeccas* – var kortfilm. Nogle af dem varede kun 40 sekunder, andre 4–5 minutter. Denne begrænsning generede ikke, så længe man blot skildrede et tog, der kørte ind på en banegård eller arbejdere, der forlod en fabrik ved fyraften. Men der opstod problemer, da man satte sig for at filme berømte litterære og dramatiske intriger. Man så f. eks. den nyfødte Oedipus blive efterladt af en hyrde i bjergene, og fem sekunder efter mødte man ham som en ung mand, i seng med sin mor, den ulykkelige Iokaste. I „Onésyme horloger“ udnyttede *Jean Durand* ganske fikst den æstetiske begrænsning ved at lade sin spøgefulde helt sætte fart i viserne på Observatoriets ur, således at de jog afsted – i løbet af få sekunder forvandlede da spædbørn til unge ægtemænd og derefter til krogede oldinge. Efterhånden indså man dog det fornuftige i at øge filmenes længde. Lidt efter lidt blev de en halv time eller endog 3 kvarter lange. Og man fandt på at dele filmene op i „serier“ – en seriefilm som for eksempel *Louis Feuillades* „Les vampires“ ville, hvis man havde vist alle afdelingerne på een gang, have krævet en forestilling på flere timer. Disse gigantiske længder dukker undertiden op i vore dage: „Paradisets Børn“ (3¼ time) og „Frygtens Pris“ (2 timer og 36 min.). Men normalt varer en „spillefilm“ – en „*long métrage*“ – i dag mellem halvanden time og 105 min. Den samlede spilletid udfyldes med en film af langt kortere varighed – fra 10 minutter til en halv time – og med en ugerevy, der sædvanligvis ikke er mere end 10 minutter lang. Og alt hvad der bliver vist i programmets første del får stemplet „kortfilm“. En afgrunds åbne sig hurtigt mellem spillefilm-folkene, der hav-

de stor kapital i ryggen og alle de ønskede materielle hjælpemidler til deres rådighed, og de små håndværkere, der leverede „programkompletteringerne“, som ofte blev til i huj og hast, og som blev optaget med meget små budgetter. Og hvor mange kedsommelige små strimler blev man ikke udsat for i biograferne! Om sukkerroe-dyrkning, om tændstik-æskens tilblivelse eller om fjerne lande, der blev forevist efter postkort-princippet. Hvor ofte måtte man ikke betale for film om professor *Commandons* beundringsværdige mikroskoparbejde på Pasteur-instituttet eller om bedrifter på *Jean Painlevé*-laboratoriet med elementære udredninger, der for det meste blev finansieret af industriforetagender eller ministerier, som ikke havde nogen sans for den syvende kunst, og hvis billeder blev akkompagneret af demagogiske og ufrivilligt komiske tekster eller senere af speakerstemmer, der docerede med landsbylærerens omstændelighed og pegefingerteknik.

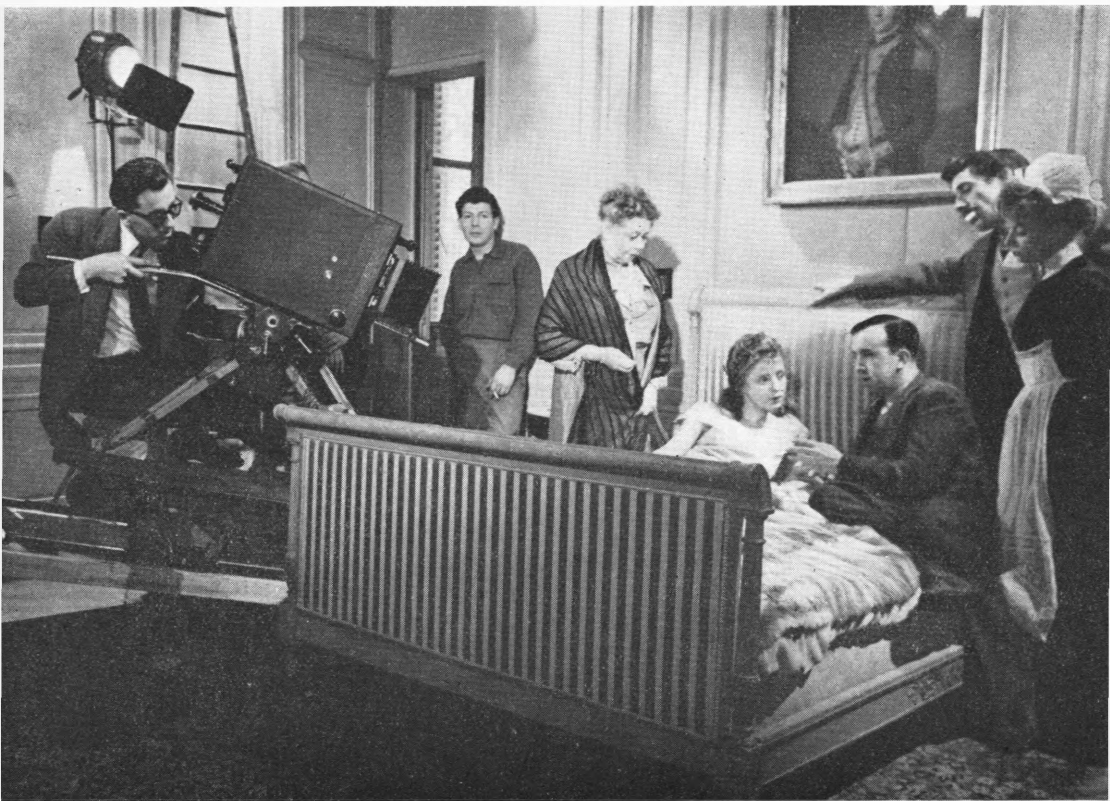
Omkring 1930 var publikums lede ved denne facon så stor, at det blev nødvendigt for biograferne helt at afskaffe disse uheldige belærende film, og det blev almindeligt i stedet for at vise to spillefilm i samme program. Denne forholdsregel medførte en tiltrængt udrensning blandt filmverdens utallige talentløse. På den anden side betød det, at ikke så få talentfulde unge instruktører måtte vente i flere år, før de kunne få lejlighed til at udfolde sig. For en af de væsentligste fordele ved disse små billige „skitsefilm“ er, at de giver den nye generation lejlighed til at udvikle sine evner og vise, hvad den duer til – man kan tale om en slags prøvetid. De der alligevel blev ved – til trods for de yderligere begrænsede muligheder – viste, at de ejede den hellige ild.

De fleste af vore dages betydelige spillefilminstruktører begyndte med kortfilm i den gyldne tid: *Claude Autant-Lara* („Fait-Divers“, 1923 og „Construire un feu“, 1925), *René Clair* („Entr'acte“, 1924), *Jean Grémillon* („Tour au large“, 1926), *Jean Renoir* („La petite marchande d'allumettes“, 1928), *Luis Buñuel* („Un chien andalou“, 1928), *Georges Lacombe* („La Zone“, 1928), *Jean Dréville* („Autour de l'Argent“, 1928). For dem, der først begyndte mellem 1929 og 1939, var kårene ganske anderledes vanskelige. Men alligevel er dette kortfilm-fjendtlige tiår præget af en række nye personligheder: *Jean Vigo* („A propos de Nice“, 1929), *Jean Taris*, champion de natation“ (1931), *Marcel Carné* („Nogent, Eldorado du diman-

che“, 1929), *Jean Cocteau* („Le sang d'un poète“, 1930), *Robert Bresson* („Les affaires publiques“, 1934, med klovnén *Béby* fra „Cirque Médrano“), *Maurice Cloche* („Le mont Saint Michel“, 1935), *Jacques Tati* („L'école des facteurs“, 1937 – det første udkast til „En festlig Dag“), *René Clément* („Soigne ton gauche“, 1937, med Jacques Tati, „La grande Chartreuse“, 1937, „L'Arabie interdite“, 1938, „La Bièvre“, 1939), og, ikke at forglemme, „L'Age d'Or“ (1930) af Buñuel, „La Daphnie“ (1930), „Le Hyas“ (1930) og „L'hippocampe“ (1934) af Painlevé og „Kora Koram“ (1936) – *Marcel Ichac's* dokumentarfilm om en ekspedition til Himalaya.

Alene titlerne vidner om, at meget få af disse kortfilm (eller halvlange film) er doku-

Jean Béranger (til højre på sengen) optager scener af novellefilmen „La double méprise“ efter Mérimée. Film-museets publikum kender instruktøren Béranger fra kortfilmen „Mic-Mac“.



mentarfilm i ordets egentligste forstand. Nogle af dem begrænsede sig ganske vist til at skildre landskaber, byer eller fortidsminder, men det drejede sig om skildringer, der næsten altid poetiserede emnerne og trak de enkeltheder frem, som egnede sig til at udtrykke instruktørens højst personlige visioner. Størsteparten var eksperimentelle avant-garde-forsøg; flere af dem var påvirkede af surrealismen. Enkelte var små slagfærdige komiske skitser.

Under krigen blev kortfilmens materielle kår noget bedre. Det tyske forbud mod amerikanske film medførte et betydeligt tomrum i udlejernes repertoarer, og man måtte vende tilbage til systemet med kun en spillefilm pr. forestilling. Vichyregeringen benyttede sig heraf til at påbyde, at der sammen med alle de tilladte spillefilm skulle vises en kortfilm, som tilmed fik tildelt 3 % af hele programindtægten. Det var ganske vist ikke den helt ideelle ordning, men det betød ikke desto mindre en decideret gevinst for kortfilmproduktionen, og der blev næsten omgående produceret en mængde nye „forfilm“. „Cinéma des Champs-Élysées“ specialiserede sig under *André Roberts* ledelse i programmer, der udelukkende var sammensat af kortfilm om kunst, viden-skabelige emner og rejser.

Blandt de mest fængslende nye film var værker som *Ichacs „Pélerins de la Mecque“* (1940) og „*A l'Assaut des aiguilles du diable*“ (1942), *René Lucots „Rodin“* (1941), *Louis Cunys „Rouen, naissance d'une cité“* (1941) og „*Hommage à Bizet*“ (1942), *Alfred Chaulmels „Sortilège exotique“* (1942), *René Cléments „Ceux du rail“* (1942) og „*La grande pastorale*“ (1943), *Georges Rouquiers „Le tonnelier“* (1942) og „*Le charron*“ (1943), *Jacqueline Audrys „Les chevaux du Vercors“* (1943), *Jean Tédescos „Sur les chemins de Lamartine“* (1943) og *Albert Guyots „Pluie sur la ville“* (1943).

I „*Mémoires des maisons mortes*“ (1943) førte *Paul Gilson* os omkring i det sydvest-franske distrikt Périgord – først til slottet Valencay, der endnu rummer minder om Talleyrand, og videre til Nohant, hvor George Sand henlevede sin alderdom i ensomhed, men trøstede sig med 500 marionetter. I „*Suite française*“ (1943) viste *René Zuber* ved hjælp af

dygtige overblændinger, hvorledes visse franske ansigtstyper går igen ned gennem tiderne. En maskinskrivningsdame ligner en middelalderengel på katedralen i Reims. I en gammel bibliotekars træk genfinder man Henrik den Fjerdes joviale fysiognomi. Blandt de nye film var tre af særlig interesse på grund af deres dokumentariske stof: „*Maillol*“ (1942) af *Jean Lods*, „*Nostailleurs d'images*“ (1943) af *René Lucot* og „*Manosque, pays de Jean Giono*“ (1943) af *Georges Régnier*. I den første levede man sammen med den store billedhugger mellem vinmarker og cypresser på hans gård i Banyuls. I den anden mødte man den arbejdende Maillol i atelieret og blev yderligere introduceret til en række andre samtidige billedhuggere, deriblandt Despiou og Belmondo. Den tredje skildrede Haute-Provence og dets berømte skribent Giono, der blev studeret i sit milieu.

Allerede i 1919 fik den fornylig afdøde *Sacha Guitry* det indfald, at man burde forevige de store personligheder på levende billeder, og hans „*Ceux de chez nous*“ er i denne forbindelse en højst bemærkelsesværdig film. Man ser her den omtrent blinde Degas spadserere ned ad en Montmartre-gade, den solbrændte og hvidklædte Claude Monet studere sine kære åkander, Rodin, der halvvejs er begravet i et kæmpemæssigt skæg, og som er polisk og snakkesalig i sit koketteri med kameraet, Auguste Renoir med kasket og i rullestol; han iagttages i øvrigt af sin søn Jean, den senere filminstruktør. Endvidere Anatole France, den ca. 70-årige Sarah Bernhardt, André Antoine, der improviserer en teater-iscenesættelse, Edmond Rostand og Camille Saint-Saëns. På endnu mere bevægende måde end hos Proust kan man her komme „På sporet af den tabte tid“.

Inden for den mere specielle gruppe af kortfilm, der udgøres af tegnefilmene, må først og fremmest fremhæves *Paul Grimault*. I de magre år havde han kun haft lejlighed til at fremstille ganske korte reklamefilm samt „*Les passagers de la Grande Ourse*“ (1939) for „*Air-France*“. Under krigen fik han store statstilskud og skabte med en omfattende stab af tegnere „*Le marchand de notes*“ (1942) og „*L'épouvantail*“ (1943).

(fortsættes i næste nummer).



TV OG FILMEN AF

JØRGEN ANDERSEN

ER FJERNSYNET

»BUNDFILMISK«?

Det ville være smukt om erfarne filmfolk viste fjernsynet interesse uden at tage den yngre kunstart til indtægt eller docere om den. Er det TV-dramaets knaphed og koncentration og den intime inddragning af tilskueren i spillets univers der er så „bundfilmisk“? (*Theodor Christensen* i „Kosmorama“ 28).

Selv som ironisk udfald har det ikke megen mening at sammenligne TV med filmen i svøb og markedstelt, alene af den grund at vor lydbevidsthed idag, efter tonefilm og radio, er anderledes, og endda i øjeblikket inde i en udvikling – med elektrofonisk lyd o. s. v. – som ingen kan overse og som kan få vidtrækkende konsekvenser også for kunstarten TV.

Hvad ved vi foreløbig om „det ideale fjernsyn“? Og kan man slå fast, at en film som „Twelve Angry Men“ bekræfter de to udtryksformers samhörighed? Det er en studie i gruppedynamik, forfalden til psykologisk skematisering, men mesterlig i sin stramhed, intens i udnyttelsen af alle de snævre rums muligheder og dramatisk intim i personskildringen, som giver afkald på filmens *flashbacks*.

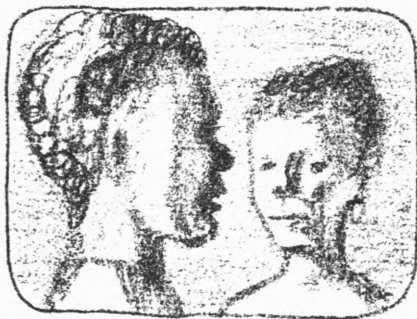
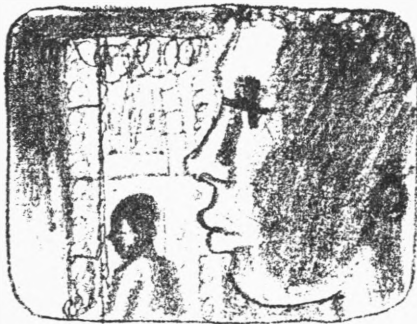
Med sine fejl og fortrin er „Twelve Angry Men“ film på grundlag af fjernsynserfaring, og efter læsning af et udpluk af de bedste amerikanske TV-spil er det forholdsvis få film, man kommer i tanker om, som kunne være forbilledlige for fjernsynsdramaet som det hidtil har udviklet sig. *Cocteaus* „Les Parents terribles“ er en af undtagelserne, men Cocteau havde da også fortættet og strammet det oprindelige skuespil og lod kameraet bevæge sig fortroligt blandt de agerende i det snævre rum.

TV-skolen i amerikansk film idag har vakt opmærksomhed ved sin uforfærdede ærlighed i behandlingen af race- og ungdomsproblemer og amerikansk flertalsjustits under forskellige former, men ligesom ved omplantningerne fra TV til Broadway er der for filmbearbejdernes vedkommende grund til at pege på den oprindelige forms fortrin og henvise til de sid-

ste par års mange trykte udgaver af TV-spil, ledsaget af forfatterkommentarer som rummer den beskedne begyndelse til en fjernsynsdramaets æstetik, beslægtet med filmens, men ikke ubetinget „bundfilmisk“.

„I slutningen af året 1953 havde jeg læst om hvor utroligt lejerne i et boligbyggeri i en Chicago-forstad havde reageret på nyheden om at nogle af dem ville få negre til naboer. Den inhumane, helt middelalderlige holdning disse hvide indtog berørte mig i den grad, at jeg besluttede mig til at skrive et stykke om dem og forsøge at udforske motiverne til denne massesygdom“, oplyser Reginald Rose om lynch-dramaet „Thunder on Sycamore Street“ og det stærkt koncentrerede tidsforløb i spillet kommenteres således: „Jeg følte det som jeg næsten altid føler ved TV-spil, at jo tættere jeg var i stand til at komprimere det tidsforløb som handlingen udfoldedes i, jo mere spændingsmættet og effektivt ville stykket blive. ... Jeg stillede mig selv den opgave at få forløbet i spillet sammentrængt til tyve minutter [mens det reelle udsendelsesforløb var knapt fyrrer]. For at muliggøre dette var det nødvendigt at lade hver akt udspilles indenfor samme tidsrum og så gå baglens i tid ved hver akts slutning, så at den følgende akt kom til at begynde på nøjagtig samme tid som den foregående. ... For at fremme spændingen følte jeg, at det var nødvendigt at foreholde seerne de faktiske kendsgerninger om hvad der var ved at ske indtil midten af anden akt. ... Hver akt skulle udspilles i et af tre huse på et stille strøg i en lille by, og hver især skulle udforske motiver og problemer hos beboerne af disse huse, som part i den voldsbehandling der var under optræk. Akt 1 og 2 skulle slutte, når beboerne af husene 1 og 2 sluttede sig til hoben under marchen mod hus 3“.

Over toppe af koncentreret spænding, med et stærkt fortættet tidsforløb som ramme eller et *science-fiction*-greb til hjælp har Reginald Rose kunnet chokere publikum til at ræsonnere, ganske som hans *alter ego*, nævning nummer otte i „Twelve Angry Men“. Rose er moralist og tekniker, mens *Paddy Chayefsky* er en mere stilfærdigt indtrængende skildrer af hverdagsskæbner, af ritus og tabu i Amerikas hverdag, angsten for alderdommen eller det stammeritual som påbyder mandefest af-



Illustrationer fra Jørn Matbiasens og Søren Melsons forarbejde til Eugene O'Neills „Dreamy Kid“ i dansk fjernsyn. Instruktion: Søren Melson. Dekorationer: Jørn Matbiasen.
Kameraets nære opfattelse af omverdenen, set „igennem“ en af personerne i dramaet.

tenen før en ungkarl skal i gyngen. TV-spillet og filmen „The Bachelor Party“ med den stilfærdige bekendelse til „the marriage job“ er typisk for ham og hans lidenskab for det absolut hverdagslige – „the marvellous world of the ordinary“.

„Teatret er for eftertrykkeligt og filmen for intens til at behandle almindeligheden med dens ejendommeligt skjulte forgreninger“ hævder Chayefsky og leder kameraet så intimt og indtrængende ind på personerne, at omverdens lyde i flere tilfælde når til bevidsthed hos seeren førend de trænger ind hos den iagttagne, som kan være faldet hen i tanker eller distraheret som den unge ægtemand i toget, efter nattefesten i „The Bachelor Party“. Seeren hører pigens hæle over gulvet førend den person, som kameraet følger, bliver opmærksom på hende.

Chayefsky accepterer TV's begrænsning som en styrke og et særpræg ved udtryksmidlet:

„Fjernsynsdramaet kan ikke gå i bredden så det må søge udvidelse i dybden“, og dette fra filmen afvigende særpræg udvikles hos en anden af de amerikanske fjernsynsforfattere til en lovende „first person technique“. Horton Foote, forfatter til „A Trip to Bountiful“ (skrevet til Lillian Gish som nu er i morlil-alderen) optager ligefrem kameraet som medspillende, så vidt det går, i TV-spillet „The Tears of My Sister“. Det fortællende jeg er en pige i tretten-fjorten års alderen, kameraet ser med hendes øjne og tænker og kommenterer med hendes stemme forholdet mellem moderen og en storesøster som lader sig påtvinge ægteskab. „Denne person, der fungerer som kamera, fik publikum aldrig at se. Kun personens stemme, der fortrinsvis udtrykte vedkommendes tanker, hørtes“.

„I am a Camera“-grebet er vel ikke originalt, men i sin videre udformning hos Horton Foote vidner det om den intimitets styrke

som er TV's fortrin. Cecilia (kameraet) vågner om natten, går over gulvet til søsterens seng, hører gråd indefra moderens værelse og udefra gaden en forsmået ung mands kalden, som søsteren besvarer i en tilstand som ligner drømmens — „hun står ved vinduet og hvisker snarere end kalder til den unge mand udenfor“. Da moderen kommer til og jager den uønskede bort, trænger virkeligheden sig voldsomt på, men kameraet formidler endnu en glidende overgang, denne gang fra håndfast realisme til stum klage over det skete.

Som eksempel på hvad slags stof TV-dramaet kan hævde et særpræg med skal tilslut nævnes et nyere engelsk skuespil, en enakter som har vist sig egnet for TV. Hovedpersonen er en gammel herre med svigtende hukommelse, man ser i hans øjne afspejlet både uro for ikke at huske rigtigt og fornøjet triumf når han tror at gøre det. Tidsperspektivet forrykkes ved fejlhukningerne, der er flere år mellem stykkets begyndelse og slutning, fortid og nutid er lige virkelige indenfor den halve time hvor handlingen udspilles, „nuet“ etableres først i løbet af spillet og i fortiden peges der pantomimisk hen på fremtiden: to unge der ligesom ikke kan nå hinanden og må skilles. På film ville det sikkert tage sig mærkeligt ud, mens det i TV får en egen selvfolgelighed betinget af kameraets nærhed ved den gamles tanker.

Fjernsynet har endnu langt fra fundet ud af sig selv, og tilfældige opdagelser bidrager til udformningen af kunstartens særpræg, som da BBC for nylig i et i øvrigt ligeegyldigt stykke havde held til meget overbevisende at skildre en blind mands erindring om omverdenen ved at lade den pågældendes tanker illustrere af film i negativ afspilning. Men specielt i Amerika har fjernsynsdramaet nået en modenhed og hævdet et særpræg som burde fritage kunstarten for patroniserende kommentarer som den at vi med fjernsynet er sat tilbage til perioden omkring „Det store tog-røveri“ (Theodor Christensen).

Reginald Roses, Paddy Chayefskys, Horton Footes, *Tad Mosels* og *Gore Vidals* arbejder for TV fortæller noget ganske andet om TV-dramaet, som i sin psykologiske intimitet „*may be the basic theater of our century*“ (Chayefsky i efterskrift til „*The Big Deal*“).

Paddy Chayefsky: TV Plays, Simon & Schuster. 1956.
Reginald Rose: Six TV Plays. 1956.

Gore Vidal: Visit to a Small Planet, TV Plays. Little, Brown & Co. 1957.

Horton Foote: Harrison, Texas. 8 TV Plays. Harcourt, Brace & Co. 1956.

Tad Mosel: Other Peoples' Houses. TV Plays. Simon & Schuster. 1957.

Best TV Plays ed. Gore Vidal, Ballantine Books. Billigudg. med et udvalg af de bedste.

Læserbrev

Så går en dansk film igen sin sejrsgang over det ganske land — og hvilken film!

For nogle få år siden udtalte direktør Henning Karmark i en rundbordsamtale i radioen, at dersom en forfatter ville komme med et lodigt manuskript, der tillige kunne give penge i kassen, da skulle et sådant manuskript blive modtaget med kysbånd. Penge i kassen er der næppe tvivl om, at SØNNEN FRA AMERIKA giver. Sikkert lige så mange penge som grusgraven i filmen gjorde, der er blot den forskel, at grusgraven skabte liv og arbejde, den ydede noget for de værdier, den odelagde. Det er mere, end man kan sige om filmen, thi når man har komplimenteret de valgte nuancerede farver, som danskerne lader til at have et glimrende tag på, så er ALT sagt om filmen, der kan tale for dens berettigelse.

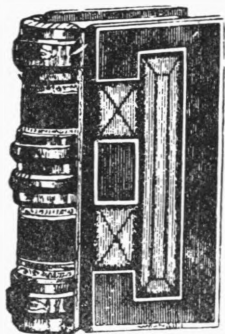
Tilbage bliver så en række spørgsmål. Hvor længe skal det danske filmpublikum fyldes med så banale film? Hvor længe skal disse idiotiske handlinger henlægges til landbefolkningen, der aldeles ikke falder binanden om halsen og kysser binanden for åbent tæppe, hvilket enhver bybo må tro efter denne film. Måske har filmens instruktør bentet disse scener fra Rådhuspladsen i København? Jeg må dog bekende, at jeg heller ikke der har set så meget kysseri for åbent tæppe — det skal man nok til udlandet for at finde mage til. Hvor længe vil man byde filmpublikummet så amatøragtigt skuespil som i denne film, hvor skuespillerne gang på gang „då-nede“ ned på en stol og „henåndede“ slidte floskler? Var det ikke på tide, at direktørerne for vores filmselskaber åbnede den del af bjernen for publikum, hvorpå der ikke kun står PENGE.

Vi kan lave gode film herhjemme, hvilket INGEN TID TIL KÆRTEGN viste. Denne film var måske ikke det helt fuldkomne, men når den fuldkomne film er lavet, er der jo heller intet mere at stræbe efter. Dog må det danske filmpublikum efterhånden kunne forlange af vores filmselskaber, at disse ihvertfald ikke stræber efter at nå det fuldkomne banale.

Marie Thomsen, Haderslev.



Western-præludium. Fra „Cinema Nuovo“.



Den unge mester

P. E. Salès Gomès: „Jean Vigo“. Editions du Seuil 1957.

Som de andre kunstarter har også filmen allerede sine myter og selv nulevende filmkunstnere giver undertiden hos den samtidige filmkritik anledning til en persondyrkelse af den mest naive art. Det er imidlertid indlysende, at mytedannelsen især griber om sig, når det drejer sig om de unge døde, og blandt disse har især Jean Vigo været genstand for megen opmærksomhed. Man må også indrømme, at der er stof at øse af. Ikke alene har den unge filmskaber, der døde inden han fyldte tredive år, i de fire film (to korte og to spillefilm), som i delvis lemlæstede udgaver er os overleveret, manifesteret et så kompromisløst og umiddelbart talent, at ingen *cineaste* på et eller andet tidspunkt har kunnet undgå at blive stærkt optaget af ham, men også hans personlige forudsætninger har virket dragende. Han var søn af en af de mærkvædigste skikkelser i nyere fransk politik, den legendariske revolutionære anarkist og rabiate pacifist *Eugène Bonaventure de Vigo*, kaldet *Miguel Almeréya*, der i 1917 døde i fængslet under mystiske omstændigheder. Skønt Jean kun var 12 år, da faderen døde, modtog han et voldsomt indtryk af dennes personlighed og sit korte liv igennem forblev han trofast mod de fæderne idealer. Allerede som ganske lille overværede han på moderens arm på kaféer og hybler de revolutionære møder i kredsen omkring „Bonnet Rouge“ og den idealistiske socialisme skulle senere præge hans film. Der er en intim forbindelse mellem hans personlige erfaringer og hans kunst, som er sjælden inden for filmen. Dette har naturligvis bidraget til at fremkalde en masse forvirret snak, hvor man enten har lagt alt for stor vægt på den personlige baggrund eller bevidst har bagatelliseret den. Efter at Vigo i fyrreerne genopdagedes er der skrevet meget, og meget værdifuldt både om hans person og om hans foruroligende værker. Intet filmtidsskrift med respekt for sig selv har undladt at bringe analyser af hans film (se f. eks. „Kosmorama 14“), og der er udkommet et par pjecer om ham, bl. a. en i „The British Film Institute“s „New Index Series“, men indtil nu er der ikke kommet noget større arbejde om ham. Nu er fejlen imidlertid rettet, idet lederen af det brasilianske filmmuseum *Salès Gomès* har skrevet en bog, der til alt held er så velfunderet og så fri for fantasifulde abstraktioner, at den kan betragtes som den autoritative Vigo-biografi, man har manglet.

I første kapitel uddrager *Salès Gomès* de spegede tråde omkring *Almeréya*. I den øvrige del af bogen koncentrerer han sig om Vigos film og belyser kun hans liv i den udstrækning det har betydning for hans værker. Der er ingen unødige intimiteter og intet forsøg på at instruere hans liv ud fra et forudbestemt

synspunkt. Bogen leverer indgående analyser af de fire film, baseret på et stort materiale af samtidige anmeldelser, breve og beretninger fra venner kombineret med Vigos egne optegnelser, og forsøger med forsigtighed at rekonstruere filmene i deres oprindelige skikkelse. Vigo liv formede sig som en ustandselig kamp mod en uheldbrede tuberkulose, og da han efter „A propos de Nice“ rejste til Paris fra middelhavsbysten med sin unge hustru *Lydou*, vidste han, at det kunne blive livsfarligt for hans helbred. Men det vigtigste for ham var at forenes med sine venner og at leve i det intellektuelle miljø, han som kunstner ikke kunne undvære. Hans venner var for en stor del faderens gamle revolutionære kolleger samt filmbegejstre. Thi Vigos talent var fra begyndelsen bestemt for filmen, og da han efter sin satiriske dokumentarfilm og en kort film „Jean Taris“ om en svømmechampion, kom i forbindelse med en prisværdig producent, *Nonnez*, skabte han sit mesterværk „Zéro de conduite“, bygget på erindringer fra hans egen opvækst på forskellige kostskoler. Filmen blev forbudt af censuren, men Vigo fik af *Nonnez* endnu en chance, og resultatet blev „L'Atalante“, der af produktionsselskabet dog blev klippet om og døbt „Le chaland qui passe“ efter en populær melodi fra tiden. Umiddelbart efter premieren døde Vigo. I et tillæg har *Salès Gomès* fulgt filmenes skæbne efter Vigos død. I trediverne var de næsten ukendte og uden betydning for den samtidige franske film. Først i fyrreerne opstod en revaluering efter at kopier efter vist i filmmuseer og klubber, og siden har Vigo indtaget en plads blandt filmens største skabende kunstnere, beundret over al måde som en filmens *Keats* eller *Rimbaud*. Og legenderne har floreret.

Derfor er *Salès Gomès*' biografi et værk i tide. Han er en stor kender og en stor elsker af Vigos film, men dette har ikke revet ham ukritisk med i hans søgen efter den objektive sandhed om sit emne. Hans arbejde er kompetent filmhistorie i udtrykkets videnskabelige betydning, mere end en æstetisk og kritisk vurdering. Bogen har samlet kendsgerningerne, ryddet grunden, fjernet misforståelser og aflivet skrøner ud fra et virkeligt førstehåndskendskab til filmene og et dokumenteret materiale. Ingen vil i fremtiden kunne skrive indgående om Vigo uden at tage hensyn til det stof, der er samlet her. For Vigo-interesserede er den uundværlig og for filmhistorikere er den et mønster til efterfølgelse.

lb Monty.

Stjernetydning

Edgar Morin: „Les stars“. Editions du Seuil 1957.

Morins analytiske skarpsyn og dissekerende evne kender vi fra hans „Le cinéma où l'homme imaginaire“, hvor han med stilet blotlagde mange af de uendelig fine nervetråde, som ligger spændt og knyttet i problemstillingen: filmen og virkeligheden. Disse færdigheder viser han også i sin nye bog om stjernerne — omend lidt mere spredt. Grunden hertil kan ikke ligge fjernet. Løserevet er stjernesystemet i alle dets sociologiske, psykologiske og økonomiske afskygninger ikke så forfærdelig interessant — det skal for at afgive positive værdier ansues som et led i den sammenhæng, hvori det hører hjemme — og som faktor i den sande filmkunst har det langt mindre betydning end man skulle tro.

Det er altså på forhånd en mere negativ side af filmkunsten Morin bærer med sin dialektisk-antropologiske metode, og derfor bliver de resultater, som drypper fra det i dette tilfælde overvægtige videnskabelige apparatur, alt for ofte formuende selvfølgeligheder og problematiske åndelige torsoer. Det værste der kan siges om de nye videnskaber sociologi og psykologi er, at de forleder til at bruge tid og kræft

ter på kunstneriske overdrev, som ikke er al den alvor værdig. Så sker det — som det for en stor del også er sket for Morin — at det metodiske bliver målet i stedet for midlet.

Det kunstneriske resultat i en film er et spørgsmål om kunstnerisk magt. Den kan — hvis den da overhovedet er til stede — være placeret forskellige steder, hos en instruktør, hos en producer, hos en producent eller hos en stjerne. Det er det sidste tilfælde Morin ønsker vi skal interessere os for.

To afsnit i hans bog kaster lys i denne retning. En klar og koncis oversigt over stjernebegrebets fødsel og vækst og foreninger i takt med filmtekniske data og samfundsmæssige bevægelser, og et mere subtilt afsnit om filmstjernen og skuespilkunsten. Her er Morin på kendt terræn. Filmen importerede oprindelig teatrets stjerner, men resultaterne viste hurtigt, at teatrets skuespilkunst blev maner på film, og at filmmen måtte finde sit eget ansigt også hvad skuespillerens teknik angik, et krav der ikke blev mindre da talefilmen kom. I teatret skal ord, mimik og gestus bringes ud til en stor sal, i biografen skal et overdimensioneret billede skabe den mulighed for identifikation med person og personlighed som er filmens væsen hos den enkelte tilskuer. "Teaterskuespilleren skal multiplicere, filmskuespilleren skal subtrahere" (*René Simon*). Stjernen er typebestemt, personlighedsbestemt (selv om der ganske vist består en vekselvirkning mellem filmtype og skuespillertype), ikke i samme grad talentbestemt som teaterstjernen. Flere faktorer medvirker til dette forhold: filmskuespilkunstens krav om naturlighed og spillemæssig diskretion, den alogske optagelsesteknik samt kravet om identifikation hos tilskueren.

Det er denne typeudvælgelse, som er den inderste kerne i stjernebegrebet. Rent kunstnerisk spiller det sikkert en mindre rolle for den enkelte film end man først skulle tro, fordi de fleste filmskuespillere hurtigt bliver klar over dette forhold og i det store hele indgiver sig under det, men på langt sight medvirker det utvivlsomt til at give filmene et mere klichéagtigt og usmidigt præg, hvor den samme skuespiller går igen og en succes med en bestemt type forfølges. Her griber dog spørgsmålet om filmgener lige så afgørende ind. I øvrigt har forbindelsen mellem film og teater i skuespillerens person aldrig været helt afbrudt og i dag er den så stor som nogensinde. Stjernebegrebet eksisterer vel, men ikke i tyverens forstand. En stjerne kan stadigvæk få så megen magt, at han eller hun forsøger at bryde ud af det kunstneriske fængsel, som typeudvælgelsen må være for en levende og ærgerrig kunstner, ikke mindst for en kunstner med teatret som baggrund, men kunstnerisk og filmæstetisk har det da kun interesse, hvis det lykkes, dvs. hvis den pågældende har mulighed i sig for flere typer foran kameraets sjælelige mikroskop. Får stjernen kunstnerisk magt, står han eller hun også med så meget større kunstnerisk ansvar.

Af stjerner med kunstnerisk magt og ansvar er *Chaplin*, som Morin også behandler, en af de mest ekstreme. Men han er ikke det enkeltstående fænomen, man gerne vil gøre ham til. Hvad med f. eks. *Orson Welles* og *Laurence Olivier*? Chaplin er i dag sin egen producent, sin egen manuskriptforfatter, sin egen komponist og sin egen instruktør. Han er filmisk universel, men han er ikke noget universalgeni. Man synes mere og mere at glemme, at hans geni er komikerens og at dette geni kun kan forstås fuldtud, når det rangeres ind i en tradition. Såvidt jeg ved er *Robert Payne* den eneste som ærligt har forsøgt dette. Om det altid har tjent komikeren Chaplin bedst at være så absolut enerådende er et spørgsmål, Chaplins format tvinger os til at overlade fremtiden at afgøre.

I stjernebegrebet er det fristende at søge efter en mytologisk syntese, men en sådan bestræbelse forhindres i ikke ringe grad af hele det økonomiske apparat, som er bygget op omkring begrebet — man kan bare tænke på „kulten“ omkring den afdøde stjerne *James*

Dean. Morin gør rigtigt opmærksom på, at ordet myte let kommer til at stå som en tom skal, hvis man ikke følger det begrebsmæssigt op, — og det gør han kun delvis. Fortolkningen af en moderne myte, hvis den da eksisterer, må have alment sigte og historisk rodfæste, og den må ikke presses ind i et snævert socialist-økonomisk skema, hvis den skal sige os noget som helst. Man må ikke glemme, at myten står nærmere religion end filosofi og videnskab.

Morin er en begavet forfatter, men hans nye bog er kun en partiel analyse af et amputeret problem.

Stephan Kehrer.

Ugæstfri

*Chaplin-essayet i Per Langes „Ved Musik-
kens Tærskel og andre Essays“.
Gyldendal 1957.*

Essayisten *Per Lange* skriver om essayisten, at han „maa ikke være altfor sikker i sin Sag — i alt Fald bør han lade som om han ikke er det, for at gøre Læseren til sin Ligemand og skabe en Atmosfære af frugtbar Fortrolighed. Hans Fremstilling maa være fuld af uholdige Pauser og stiltiende Indrømmelser. Han maa aldrig høre Stemmen sige mægt, at han kan mistænkes for at ville overtale — det er et Brud paa den litterære Høflighed, en Krænkelse af Husfreden, et Misbrug af Aandens Gæstfrihed.“

Hvorefter han i essayet om Chaplin er særdeles skråsikker, ikke indrømmer meget mellem linierne, hæver stemmen for at overtale og er åndeligt ugæstfri.

Der mangler i essayet den omhyggelige argumentation og den konstante konkrete eksemplifikation — det står ikke en gang altid klart, hvilke Chaplin-film essayisten refererer til — som er vigtigere end de af Lange fremsatte krav, når man står over for et så indviklet og betydningsfuldt emne som *Charles Chaplin*.

Det postuleres om Chaplin, at „Manegens Cirkel er hans Horisont“, skønt han ofte med held har været engageret i nogle af samtidens største problemer, og det påstås, at hans „sidste“ film (må være „Rampelys“) er „en Ørken af dilettantisk Skuespilkunst og tom Filosofi“, skønt „Rampelys“ ikke på nogen måde er filosofisk.

„Medens andre Kunstnere befæster deres Stilling ved at vokse, har Chaplin befæstet sin ved altid at være den samme“, siger *Per Lange*, og man spørger sig selv, om han overhovedet har set ret mange af Chaplins film — der er jo f. eks. uendelig langt fra „Easy Street“'s slapstick til „Monsieur Verdoux“'s vanskelige og raffinerede spil (som *Lange* i øvrigt ikke har forstået eller ønsket at forstå, herom senere). Om „Monsieur Verdoux“ og „Diktatoren“ hedder det bl. a., at Chaplin her har „fundet det muligt at lamine sine Tilskuers Tænkeevne og henseende dem i en Tilstand af intellektuel Apati, som gør dem villige til at sluge Alverdens Kameler...“

Når Chaplin maner til fred og forsoning blandt mennesker, „bliver han paahørt med en Ærbødighed, der kun lader sig forklare ved, at hans Publikum momentant har mistet Forstanden...“

Hvad man end kan mene om Chaplin, så er hans udvikling en så væsentlig del af vort kulturbillede, at den havde været en alvorligere behandling værd.

„... at være Menneske er at huske — og en Kunst, der udelukkende lever i Nuet, faar let et Præg af Afsindighed...“, vrænger *Per Lange*. Men få har vel som netop Chaplin forstået at huske. Eksempelvis har han aldrig glemt barndommens sociale ydmygheder. Få har som Chaplin formået at projicere, hvad han huskede, for os. Og Chaplins kunst lever ud over nuet, han er en af de relativt få filmkunstnere, hvis film atter og atter kan tages op med held.

Lange slutter fra, at Chaplins kunst ofte er inspireret af nuet, til, at den kun lever i nuet — deraf forvirringen. For Chaplin har det hyppigt i de senere

film været nuet, det gjaldt, det politiske nu — det menneskelige nu. „Diktatoren“ havde det rigtige sigte i det rigtige øjeblik, og den angreb oplagt det, der burde angribes. Den var en film med et budskab, der fandt genklang i en verden, som gik til modstand. Er det dette, Per Lange kalder intellektuel apati? Eller mener han, at kunstneren bør have sig over småting som krig og tyranni og nazisme?

„Hvem tænker paa at protestere — hvem tænker overhovedet — naar Monsieur Verdoux efter en straalende Karriere som Masse-morder retter sin Pegefing imod Samfundet og erklærer at dér er den Skyldige.“

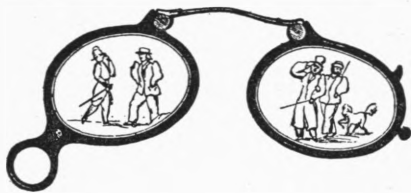
Om „Monsieur Verdoux“ har Chaplin sagt: „For den tyske general von Clausewitz var krigen en fortsættelse af diplomatiet med andre midler. For Verdoux er forbrydelsen en fortsættelse af forretningslivet med andre midler.“

Chaplin lader paradoksalt og med grum ironi Monsieur Verdoux forsvare sig med, at dræber man et enkelt menneske, er man morder, men dræber man millioner, er man helt. Der er tale om en kompliceret film, som man ikke kan tage naivt bogstaveligt, og inden for det bevidste spilfægtteri er den logisk i sin konstruktion og konklusion.

Man kan være enig eller uenig med Chaplin i hans syn på forretningslivet, tiden, verden, hans modstand mod vold og krig, hans hele livsholdning.

Men det mindste, man kan forlange — når en essayist giver sig til at angribe en kunstner af Chaplins status — er, at han har forstået ham nogenlunde. Skønåndens yndefulde leg med ordene rækker ikke til.

Søren Melson.



Über den Film

BEKENTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL (En svindlers bekendelser). Prod.: Filmaufbau GmbH, Göttingen 1957. Manus: Robert Thoeren og Erika Mann efter Thomas Manns roman. Instr.: Kurt Hoffmann. Prod.leder: Eberhard Krause. Foto: Friedel Behn-Grund. Dekor: Robert Herlth. Musik: Hans-Martin Majewski. Medv.: Horst Buchholz, Liselotte Pulver, Ingrid Andree, Susi Nicoletti, Paul Dahlke, Ilse Steppat, Walter Rilla, Peer Schmidt, Paul Henckels, Heinz Reincke, Heidi Brühl, Erika Mann.

Thomas Mann nærede ikke høje tanker om filmen, eller rettere, han mente, at film ikke var kunst, men liv, virkelighed, og at dens tiltrækning var primitivt sensationalistisk og ikke som den virkelige kunsts intellektuel. Således har han udtrykt det i et essay „Über den Film“ fra tyverne, og der er ingen grund til at tro, at han skulle have skiftet mening senere. Han havde heller ikke grund til agtelse for filmkunsten, hvis han betragtede sine egne værkers skæbne i filmfolkens hænder. Kun få af hans romaner er filmet. „Buddenbrooks“ i 1923 af Gerhard Lamprecht og „Königliche Hoheit“ i 1954 af Harald Braun, begge ligegyldige, og endelig som den første efter hans død den foreliggende.

„Felix Krull“ er i sin ydre form en picaroman og måske Manns muntreste. Dette har lokket filmfolkene og har ganske fået dem til at overse, at den på sin vis ikke er lettere at filmatisere end „Dr. Faustus“.

Romanen, der ikke blev gjort færdig, har beskæftiget Mann hele livet og rummer i åndfuld humoristisk form et af de fundamentale problemer i hans kunst, kontrasten mellem det borgerlige og det kunstneriske, samtidig med at den yder et dybsindigt psykologisk portræt af en følelsernes charlatan. Det er et udpræget litterært værk i sin harmoni af handling og refleksion, og selv for en stor filmkunstner ville det være forbundet med de største vanskeligheder at transformere det til lærredet.

Og Kurt Hoffmann er ingen stor filminstruktør. Han har valgt at nøjes med den ydre pikareske handling og at blæse på ideen. Det er et synspunkt, og det kunne måske accepteres, hvis han udelukkende havde brugt det. Men den ydre historie er fulgt ret nøje, og hos Mann hænger historie og ide naturligvis sammen. Derfor er der i filmen en ledsagende kommentar, der skal berette, men også skabe lidt perspektiv, og dette må være svært at fatte for et publikum, der ikke kender forlægget. Eksempelvis demonstreres det, hvorledes Felix som barn legede kejseren. Senere i filmen nævnes det som en erindring, men det har ingen betydning som i bogen, hvor det står centralt i forbindelse med funderingerne over det at skifte identitet, som er typiske for Felix Krull. Overhovedet er foruden ideen også det dobbeltbundede, ironiske og kontrastrige fra romanen ganske forsvundet, hvad man kunne vente.

Instruktøren har måske set Robert Hamers „Syv små synder“ og René Cléments „Don Juan i London“, der begge er langt bedre end „En svindlers bekendelser“, og den reflekterede erotik fra den sidstnævnte har han ikke formået at omplante på tysk grund. I forhold til romanen er filmen en grov forenkling, der nærmer sig en forvanskning. Mange af de humoristiske scener er direkte overført, men forgrovet og ført over mod det farceagtige. Således er sessionsscenen f. eks. først virkelig fin i sin komik, hvis selv tilskuere er i tvivl om hvorvidt Felix simulerer. Den vittige scene med digterinden Diane Philibert, der henrykt søger den erotiske fornøjelse, er på film lidt for morsom og for lidt erotisk.

Alt er således forenklet, og med Thomas Mann har det i grunden kun lidt at gøre. Filmen er tænkt som en komedie i den franske stil, og som sådan er den det mest vellykkede man har set fra Tyskland i mange år, men som helhed mangler den atmosfære og lethed og er alt for tungt og omstændeligt instrueret. Kommentaren er således alt for uoriginalt brugt. Kun enkelte steder har man forsøgt en humoristisk spænding mellem det talte og billedet, f. eks. i en scene hvor forældrene læser et brev fra deres formodede søn om en audiens, mens han gør sin entré i en helt anden kreds. Helt i vildrede er man øjensynligt kommet hen mod slutningen, da Felix møder den besynderlige professor Kuckuck. Her forlod Thomas Mann det pikareske for nærmest at gå over i en filosofisk-fantastisk stil. Det lange foredrag om evolutionen, som professoren giver til bedste i romanen, er i filmen blevet til nogle enkelte forvirrede bemærkninger, og hans funktion i handlingen er kun overfladisk. Modsat romanen bliver filmen mærkværdigvis næsten dokumentarisk med turistbilleder fra Lissabon, der er ganske uden mening. Hele filmens slutning er iøvrigt karakteristisk for det ugennemtenkte og halve ved filmen, og slutpointen er simpelthen meningsløs.

Ser man bort fra filmens oprindelse i en roman er den trods mange uklarheder ganske net, elegantere end man er vant til fra de kanter, og behageligt diskret spillet, men ganske uinteressant. Dens interesse for en strengere kritisk vurdering skyldes derimod netop dens oprindelse, og i denne henseende er den endnu et eksempel på den enorme vanskelighed ved at overføre et litterært åndsværk til filmen. Godt, at Thomas Mann ikke så den, den ville have bestyrket ham alt for meget i hans meninger, og godt at Bresson har skabt „Journal d'un curé de campagne“ for at bevise, at for den sande filmkunstner er intet umuligt.

1b Monty.

Filmens hvem-er-hvem

En grundig anmeldelse af „Politiken“'s nye filmleksikon „Filmens hvem-er-hvem“ er det umuligt at møde med allerede nu – først efter lang tids brug kan man afgøre, hvor pålideligt det er. Umiddelbart virker *Bjørn Rasmussens* og hans assistent *Else Larsens* arbejde overordentlig imponant. Den alfabetiske filmfortegnelse fra „Filmens Hvem-Hvad-Hvor“ har der desværre ikke været plads til at føre à jour – til gengæld er biografiene blevet fyldigere, og der er medtaget en række dokumentarfilmfolk, producenter, manuskriptforfattere og komponister – da publikum hermed får noget at vide om ellers alt for lidt kendte filmpersonligheder, kan der i denne forbindelse tales om en gedigen filmkulturel indsats. Det bør opføres på kreditsiden, at instruktører som *Mizoguchi*, *Kurosawa* og *Kimigasa* er med – disse navnes medtagelse gør

læseren så krævende, at han bliver lidt ked af udeladelsen af andre internationale berømt-heder, der er alt for ukendte herhjemme, eksempelvis *Antonioni*, *Gosho* og *Cacoyannis*.

Det er tvivlsomt, om de kun halvvejs færdige og blot planlagte film burde have været med – titlerne skifter så ofte, og så mange film henlægges, at mange af oplysningerne om film fra 57-58 ikke har større værdi (hvilket redaktøren ærligt indrømmer).

Bogen bringer heldigvis ikke så meget om stjernernes privatliv, som visse af forlagets annoncer lader ane, og alle rigtigt filminteresserede må simpelthen have den. En lille pudsighed kan vi ikke dy os for at tage med her: I *Æaes-indexet* har man overtaget en trykfejl fra *Æaes-indexet* i „Kosmorama 22“: „Fau Mathias Pascal“ bør være „Feu Mathias Pascal“. Undskyld! Festligere er trykfejlen under *Dalsgård-Olsen*, der udnævnes til produktionsleder i Colombia!

Fra Filmmuseets plakatsamling

Nye versioner af tredvernes Hollywood-lystspil er på moden, og *Gregory LaCavas* berømte „My Man, Godfrey“ (1936, „Godfrey ordner alt“) er nu kommet i en ny udgave, der er iscenesat af *Henry Koster*. *June Allyson* og *David Niven* medvirker i Koster's film.

Her ses den danske plakate for den gamle „My Man, Godfrey“. I tredverne blev den sobre filmplakats stil ødelagt, hvilket den reproduce-rede plakate vidner om.



Filmindex XXVIII

UDARBEJDET AF MUSEET

GEORGES FRANJU

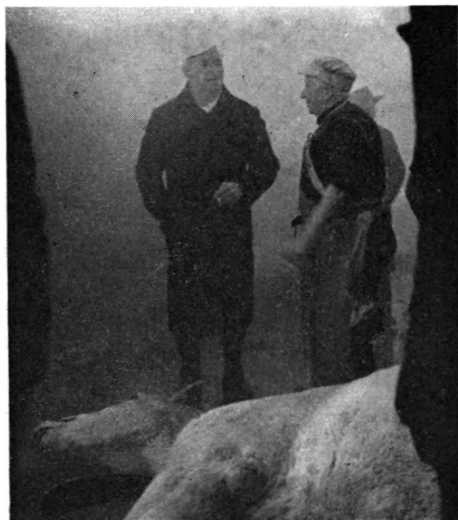
Født 1904 i Bretagne — forlod skolen som 16-årig, havde forskellige jobs til sit 20. år. Stationeret som soldat i Tunis i 2 år. Grundlagde sammen med Henri Langlois i 1936 „La Cinémathèque Française“. Forlod dette i 1945 for at blive generalsekretær i det af Jean Painlevé oprettede „Institut Cinématographique Scientifique“, hvor han arbejdede til 1953, da han besluttede sig til helt at hellige sig instruktørvirksomheden. Planer om en dokumentarfilm om „L'Académie Française“ og om to spillefilm: „Thomas l'Imposteur“ efter Cocteaus roman og en filmatisering af „Fantomas“.

For hjælp ved indexets udarbejdelse takkes Franju.

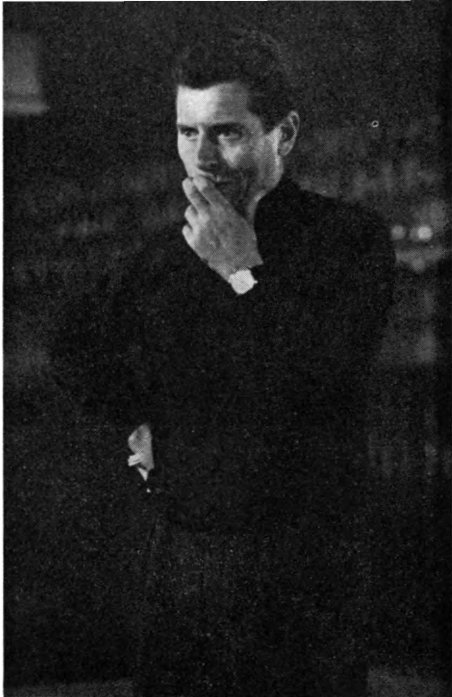
Le Sang des Bêtes. 1949. I og manus.: Georges Franju. Foto: Marcel Fradetal. Musik: Joseph Kosma. Kommentar: Jean Painlevé. Prod.: Forces et Voix de France. 22 min.

En passant par la Lorraine. 1950. I og manus.: Georges Franju. Foto: Marcel Fradetal. Musik: Joseph Kosma. Kommentar: Georges Franju. Prod.: Forces et Voix de France. 28 min.

Hôtel des Invalides. 1951. I og manus.: Georges Franju. Foto: Marcel Fradetal. Musik: Maurice Jarre. Kommentar: Georges Franju. Prod.: Forces et Voix de France. 20 min.



Fra Franjus debutfilm „Le Sang des Bêtes“ om slagterierne i Paris.



Franju under optagelserne af „Le Théâtre National Populaire“.

Le Grand Méliès. 1952. I og manus.: Georges Franju. Foto: Jacques Mercanton. Musik: Georges Van Parys. Kommentar: Georges Franju. Prod.: Armor Films — F. Orain. 32 min.

Monsieur et Madame Curie. 1953. I og manus.: Georges Franju. Foto: Marcel Fradetal. Musik: Georges Van Parys. Kommentar: Marie Curie. Prod.: Telefilms. 13 min.

Les Poussières. 1954. I og manus.: Georges Franju. Foto: Jacques Mercanton. Musik: Jean Wiener. Kommentar: Georges Franju. Prod.: Armor Films — F. Orain. 22 min.

Navigation Marchande. 1954. I: Georges Franju. Manus.: R.-M. Arland. Foto: Henri Decaë. Musik: Jean-Jacques Grunenwald. Kommentar: Georges Franju. Prod.: U.G.C. 25 min.

A propos d'une Rivière. 1955. I og manus.: Georges Franju. Foto: Quinto Albicocco. Musik: Henri Crolla. Kommentar: Georges Franju. Prod.: Procinex. 22 min.

Mon Chien. 1955. I og manus.: Georges Franju. Foto: Georges Delannay. Musik: Henri Crolla. Kommentar: Jacques Prévert. Prod. Procinex. 22 min.

Le Théâtre National Populaire. 1956. I og manus.: Georges Franju. Foto: Marcel Fradetal. Musik: Maurice Jarre. Kommentar: Georges Franju. Prod.: Procinex. 27 min.

Sur le Pont d'Avignon. 1956. I og manus.: Georges Franju. Foto: Marcel Fradetal (Eastmancolor/Cinemascope). Musik: Maurice Jarre. Kommentar: Georges Franju. Prod.: Procinex. 12 min.

Notre-Dame, Cathédrale de Paris. 1957. I og manus.: Georges Franju. Foto: Marcel Fradetal (Eastmancolor/Cinemascope). Musik: Jean Wiener. Kommentar: Frederic de Towarnicki. Prod.: Argos-Film. 20 min.