

## Læserbreve

Ukommenteret konstatering af en udvikling: I gennemgangen af udviklingen op til vore dages rumrakert i *Walt Disneys* „Rumskibsraketten“ så vi en stump af *Georges Méliès*' „Rejsen til månen“: de tydeligt karakteriserede professorer forsamlede om tegnebordet — de samme hastende til startstedet for måneraketten, hvor håndværkere er ved at lægge sidste hånd på arbejdet. Videnskabsmændene går ombord, medens et kor af piger vinker farvel. Raketten starter og farer af sted . . . lige ind i øjet på månen, der synligt ømmer sig.

I forspillet til (den franske udgave af) *Michael Todds* „Jorden rundt i 80 dage“ blev „Le voyage dans la lune“ også vist (i sort/hvid og på normal-lærred; „selvfølgelig“), hvorefter der brat blev skiftet til farvebillede af „en eller anden“, der i ord drog paralleller mellem *Georges Méliès* og *Jules Verne*, og mellem disses fantasier og vore dages realiteter, især med hensyn til muligheden af rumtogter. Dernæst blev der skiftet til farvebillede af en raketstart af i dag; medens „afbrændingen“ skete, voksede normal-lærredet langsomt til *Cinemascope*-størrelse, hvorpå kameraet kørte frem til nærbillede-tagning af selve starten.

I *Walt Disney*-programmets anden film, „Livets hemmelighed“, blev tæpperne hen mod slutningen pludselig trukket yderligere til side, således at det ordinære rektangulære lærred fik *Cinemascope*-størrelse, hvorpå *Walt Disney* (*James Algar* ell. hvem det nu var) i billeder udbredte sig i al almindelighed om naturkræfterne.

Frank V. Nielsen,  
Odense.

Til ovenstående om eksperimenterne med de nye formater kan man tilføje, at foruden den mere pudsig brug af variationsmulighederne i de nævnte eksempler er det værd at nævne *Clouzots* meget bevidste og gennemtænkte udnyttelse af formatforskningerne i „Le mystère Picasso“ i gengivelsen af *Picassos* malerier.

Red.

Kære Kosmorama!

Vil Kosmoramas redaktion være venlig at fortælle en del underudviklede læsere, hvor man kan købe det leksikon, som redaktionen bruger til at få gode, danske ord og udtryk oversat til flotte ting som „errata“, „konsekvent præcis“, „ineffektive effekter“, „pleonasm“, „sophisticated paradokshumor“, „alter ego“, „no-spil“ m. v. — ?

I nogenlunde ærbødhighed

N. J. Tortzen,  
Herning

(det ligger endnu længere borte end villabyerne).

Vi henviser til lederen i „Kosmorama 8“, idet det stillede spørgsmål forhåbentlig er retorisk (det forekommer lidt præcis retorisk) og altså ikke kræver et direkte svar.

Red.

Nattetanker ved læsning af menighedsbladet

KOSMORAMA:

Filmen har mange guder  
*Ulrichsen* kaster dem bort.  
Vi må tro på *Renoir* og *Bresson*  
men allermost på *John Ford*.

*Monty* renser i templet  
*Fellini* i mørket skal ud  
*Clément* må sidde på tærsklen  
men han er ingen gud.

Louise Roos.

Overbevisningens bud!

Red.

Byen har tre biografer til et indbyggerantal på ca. 30.000. Det skulle være meget passende. Jeg har i tiden 15/8—31/12 1957 søgt at følge de tre biografers repertoire ud fra en af de lokale avisers omtale af de enkelte film. Jeg har kun følt trang til at se et fåtal af filmene, så mine betragtninger hviler for en stor del på andens hånd erfaringer.

Det skal straks anføres, at vedkommende dagblads anmeldelser og omtale af filmene er yderst tilfredsstillende. Et par tilfældige eksempler vil bedst kunne illustrere dette.

Den tyske showfilm „Skæve Otto“: „Man mindes ikke at have set bedre film i denne genre“. Den danske „Sønnen fra Amerika“: „Folkekomedie af den gode, gamle slags“. Den franske „Gangsternes gade“: „Publikums opmærksomhed holdes fangen fra først til sidst“. Den tyske „En læges kamp“: „En smukt fortalt historie med alle de ingredienser, der kræves af en rigtig publikumstræffer“. Om den franske „Pigalle på vrangen“ får man blot at vide: „Filmen indeholder mange optrin fra Paris' kabareter“ — resten overlades til fantasien. Den tyske „Frk. Kadet“: „Sød og hyggelig bagatel“.

Disse anmeldelser siger virkelig noget. Det må man da indrømme. De mange adjektiver kunne være hentet fra biografernes annoncer. Det er femte rangs film, der får denne omtale i avisen.

I den fulgte periode var der højt regnet 10 film, der var værd at se, og deraf var måske de to bemærkelsesværdige, men da der blev spillet ca. 140 film, vil man jo ikke ligefrem karakterisere det som værende et imponerende tal. De to bemærkelsesværdige film var *Fellini's* „Dagdriverne“ og *Autant-Laras* „I nattens mulm og mørke“. Begge film var på programmet i 2 dage, og den sidste endda kun ved sidste aftenforestilling. Som et kuriosum kan jeg nævne, at biografen, som havde disse to film på programmet, er den eneste af de tre, der drives på en privat bevilling.

De foreviste film var hovedsagelig tyske, engelske, amerikanske, franske og danske. Ikke mindst har de tyske film en stor plads i repertoireet, men kvalitetsmæssigt set minder de påfaldende om de danske. Blot befinder vi os nu ikke længere på Sy'fyn, men i Schwarzwald og de tyske Alper. Det er såmænd også den eneste forskel.

Det må siges at være et ret nedslående resultat, man kommer til. Biografen er efterhånden det eneste sted, hvor gennemsnitsdanskeren kommer nogenlunde regelmæssigt, og hvor der er mulighed for kulturel påvirkning. Der er simpelthen ikke noget publikum til de gode film. Man kan så mene, at der ikke må være noget behov for at se en god film, og så erken- de at sådan er det nu en gang. Men kan man nøjes med det? Man affinder sig ikke med, at et ungt menneske ikke kan skrive, hvorfor skal man så af- finde sig med, at det samme menneske ikke forstår at se en film? Det er jo det, man gør i dag. I skolerne har man forlængst taget filmen i brug i under- visningen, men det er hovedsagelig de prosaiske under- visningsfilm, man foreviser. Spillefilmene har man overladt til Skolecenen. Men er det nok? Jeg mener nej, og det er mit indtryk, at situationen i dag må bekræfte denne opfattelse. Jeg tror, at skolerne vil kunne udnytte meget bedre i filmundervisningen.

Man bør regelmæssigt forevise spillefilm for skole- eleverne. For filmene bliver vist, skal baggrunden og motivet for filmen trækkes op, og man kan undersøge resultatet af filmens påvirkning på børnene ved i dansk stil at give opgaver hentet fra de foreviste film.

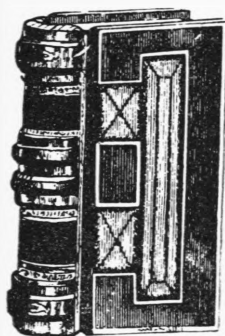
I forsvaret viser man i fritiden film for de værne- pligtige, men efter hvilke kunstneriske kriterier ud- vælger man filmene? Man forsømmer også lejligheds- den til at give soldaterne forståelsen af filmen som selvstændig kunst. Bare en almindelig indledning eller måske en diskussion efter filmens forevisning ville kunne få stor betydning, og samtidig tjene til

at holde soldaterne åndeligt vågne. De fleste vil kunne deltage, for det mærkelige er, at vi alle mener at kunne kritisere den film, vi lige har set — og vi gør det. Men om det sker på den rigtige måde, er nok en tvivlsom sag.

De unge må simpelthen lære at skelne mellem „skidt og kanel“. Som forholdet er i dag beherskes vi i altfor høj grad af de dårlige og ikke mindst af de middelmådige film.

Det er på høje tid, man anerkender filmen som en ligeberettiget kunst. Som man i skolen underviser i litteratur, musik og tegning, bør man også undervise i filmkunsten. Det er den kunst, som i dag kommer tættest i berøring med den almindelige befolkning. Er filmen god, er der en mulighed for en forbedring af den kulturelle standard. Men det kræver en aktiv filmkritik af hver enkelt.

Sven Ove Gade,  
Fredericia.



## Kort og godt

Henri Agel: „Esthétique du cinéma“, Presses Universitaires de France 1957.

Allerførst skræmmes man lidt. Er det atter et af de æstetiske manifeste, som franskmændene elsker at udsende, og hvori en ny og original synsmåde på film anlægges og lanceres med megen åndfuldhed? Heldigvis er det ikke en sådan ny teori, Henri Agel lufter, men tværtimod et forsøg på en kortfattet orientering om de allerede eksisterende, med andre ord en filmæstetikens historie. Agel, der vil være „Kosmorama“s læsere bekendt fra en artikel i nr. 13 om Grémillon, har skrevet, hvad på tysk kaldes en *Einführung*, men i modsætning til de fleste germanske indføringer, der har en ubehagelig tendens til at svulme op til enorme tomer, holder Agel sig inden for 127 sider.

Begrænsningen i omfang er måske i første række dikteret af, at bogen er fremkommet som bestillingsarbejde i serien „Que sais-je?“, der henvender sig til et almentdannet publikum og i hvis allerede udkomne 750 bind man kan finde besked om næsten alt mellem himmel og jord. Skønt bogen således ikke henvender sig til et specielt filminteresseret publikum, er man Agel taknemmelig for, at han ikke har udvandet sit emne i vage almindeligheder, men at han på den begrænsede plads, som man bør tage i betragtning, har formået at give et acceptabelt resumé af de store filmæstetikere teorier, og hvad der ikke er mindst fortjenstfuldt har fået plads til en placering af de allernyeste franske diskussioner. Hermed retfærdiggøres smukt seriens motto: „Le point des connaissances actuelles“.

At forfatteren når så meget på så lille plads skyldes

ikke mindst, at han ikke belemrer sin bog med de efterhånden komplet overflødige diskussioner om filmens berettigelse som selvstændig kunst, som man f.eks. stadig finder i danske grundbøger. Agel henvender sig til et fransk publikum og har derfor ikke nødig at starte helt nede på det løgstrupiske niveau.

Agel har tylsyneladende fået alt det vigtigste med, men har valgt at disponere sit stof mindre rent kronologisk end stilhistorisk. Han følger tre linier i filmhistorien, og dermed i æstetiken, den poetiske, den realistiske og den ekspressionistiske. Den poetiske, „la promotion du rêve“, indleder han med *Canudo*, der er fader til udtrykket „den syvende kunst“, og der som den første har betonet filmens enestående evne til at præsentere det immaterielle. Dette synspunkt følges hos *Louis Delluc* over *Elie Faure*, der kalder filmen „arkitektur i bevægelse“, til *Jean Epstein* for hvem „le merveilleux“ var uløseligt knyttet til filmen. Som stadig virkende repræsentant for denne retning fremhæver Agel den genopdagne *Abel Gance*, hvis helt hugo'ske retoriske svada „Le temps de l'image est venu . . .“ han har citeret. I forbindelse med denne linie behandler han også surrealismen og avantgarde-bevægelsen, der prøvede en række af filmens æstetiske muligheder.

Den realistiske linie er i følge Agel den, der baserer sig på filmens mekaniske oprindelse og repræsentanterne er *Marcel L'Herbier*, *Dziga Vertov* med sin Kino-øje gruppe og sine montage teorier og den engelske dokumentarfilmskole under *Grierson* og *Rotha*s førerskab. Som repræsentant for den engagerede sociale realisme nævner han *Vigo*.

Den tredje linie er endelig den ekspressionistiske, som han med støtte i *Kracauer* og *Lotte Eisner* definerer som en antinaturalisme, der først og fremmest er knyttet til Tyskland.

De store teoretikere behandler han separat i enkeltkapitler: *Béla Balázs*, *Pudovkin*, *Eisenstein* og *Arnheim*. *Spottiswoode* placerer han måske en smule uretfærdigt blot som en fortsætter uden personlig originalitet. Agel trækker her hovedlinierne, men har på forhånd opgivet at give et fuldstændigt fyldestgørende indtryk af rigdommen i deres skrifter. De karakteristiske sider er imidlertid i alt væsentligt belyst.

Sin mest aktuelle interesse får bogen imidlertid som nævnt i et kapitel om de nyeste franske teoretikere. Kapitlet har hentet sin titel „La caméra stylo“ fra er af Agel hævdet allerede klassisk tekst af *Alexandre Astruc* fra „L'Ecran Français“ marts 1948. Heri hævedes det, at filmen bør være et lige så smidigt og hurtigt „moyen d'écriture“ som det skrevne sprog. Intet område bør være den forbudt. Det er disse tanker, man genfinder hos *Bresson* i udtalelsen: „Le cinéma n'est pas un spectacle, il est une écriture“. Denne intellektualisering af filmen hyldes af kunstnere og skribenter som *Grémillon*, *Roger Leenhardt*, *André Bazin* og *Edgar Morin*. Flere af disse har også angrebet teorierne om montage som grundlæggende for det filmiske sprog. Her er de imidlertid blevet heftigt imødegået af *Jean Mitry*. Det vil føre for langt her at referere disse diskussioner, men Agel bevarer fatningen og søger at skaffe lidt perspektiv ind i synspunkterne. Blot kunne man have ønsket, at Agel ikke havde holdt sig så strengt til den moderne franske æstetik, der hele tiden er på grænsen til det alt for formalistiske. Et blik på England kunne have skaffet lidt mere balance i tingene. Thi skønt de engelske filmskribenter ikke i samme grad som de franske er anlagt for deklamatorisk æstetiseren kan det dog ikke undgå opmærksomheden hos enhver, der regelmæssigt læser disse skribenter, at der her er en ganske klar opfattelse af den moderne films muligheder i den moderne kunst, og det moderne samfund.

Dette er imidlertid kun indvendinger *en passant*. Til alle, der vil orienteres i filmæstetikens jungle, være Agels bog anbefalet på det kraftigste.

Ib Monty.