

Iscenesatte Bang en film?

Arnold Hending: „Herman Bang paa Film“. Kandrup og Wunsch 1957.

Det mest interessante af de problemer, der behandles i „Herman Bang paa Film“, er: Var det Bang, som iscenesatte „Elskovsleg“ (1910)?

I anmeldelsen af „50 Aar i dansk Film“ ytrede vi tvivl derom. Clara Pontoppidan, der medvirkede i filmen, siger, at det var Bang, der iscenesatte den, Adam Poulsen, der også medvirkede, siger i et brev til Hending: „Jeg husker intet om den omtalte Film eller Herman Bang som Iscenesætter her. Mon der ikke foreligger en Mystifikation?“ M. A. Madsen, der fotograferede en film på „Regia Kunstfilms“ („Elskovsleg“ produktionsselskab) i 1910, har intet hørt om Bang som filminstruktør (dette fra en båndoptagelse på Det Danske Filmmuseum), og det har heller ikke Carl Rosenbaum, der en overgang var Bangs sekretær, og som også er blevet interviewet af Filmmuseet om sagen. Hending synes imidlertid at have fundet ny *evidence* af stor interesse, men desværre oplyser han ikke nøjagtigt hvor. Han nøjes med „i et Ugeblad“. Det er muligt, at Hending har ret, når han angiver Bang som instruktør af „Elskovsleg“, men sagen kan endnu ikke anses for fuldt opklaret.

„Herman Bang paa Film“ er i øvrigt ganske net at se på og næsten helt korrekt (der er for mange trykfejl). Den er underholdende, men man savner en filmografi og et register. For at bøde lidt på savnet skal her nævnes de film, Hending omtaler mere indgående: „Elskovsleg“, „De fire Djævle“ (1911), „De fire Djævle“ (Sandbergs), „De fire Djævle“ (Murnaus), *Stillers* og *Dreyers* filmatiseringer af „Mikael“, og „Sommerglæder“.

Det er ikke en bog, man læser på grund af sprosæn (hyppigt misforstået *fin de siècle*), men på grund af stoffet.

Wladimir Winde.

Entusiastisk

Cecile Starr: „Film Society Primer“. The American Federation of Film Societies, New York 1956.

Begrebet filmklubber, der opstod allerede i tyverne i Frankrig og England, blev betegnende nok ret sent kendt i filmens hovedland, U.S.A. Man har imidlertid i løbet af årene efter krigen fået oprettet filmklubber i et sådant omfang, at man i 1955 kunne danne „The American Federation of Film Societies“ og allerede året efter udsende en lille bog om og af pioneringerne inden for bevægelsen.

Bogens indlæg er delt i to hovedgrupper: „Comparing notes on what film societies are doing and why“ og „Background on organizations of interest to film societies“.

Første gruppe fremstår som en samling redegørelser for de erfaringer pioneringerne har høstet under oprettelsen og sammensætningen af programmer til klubberne. Fælles for disse indlæg er, at de er skrevet af entusiaster: lærere, bibliotekarer, arkitekter og studerende, og at de er præget af en optimisme, der lover godt for de amerikanske filmklubbers fortsatte trivsel. Man kan måske indvende, at enkelte af bidragyderne i for høj grad akcepterer turistfilm og lignende i programmerne. Det skyldes dog i reglen, at klubberne af økonomiske grunde er henvist til at låne film fra ambassadernes arkiver.

Men helhedsindtrykket af denne vejledning er, at de mennesker der arbejder med filmklubberne tror på deres opgave og er levende optaget af at tilføre programsammensætningerne og agitationen nye ideer (det kan i denne forbindelse oplyses, at en gruppe amerikanske filmklubfolk i sommeren 1958 har planlagt en rundtur til en række af Europas filmmuseer). Resultatet af det idealistiske arbejde ses da også i en hastigt voksende interesse for filmklubberne, skønt det er sket, at disse efter forevisningen af russiske film (f. eks. „Stenblomsten“) af offentligheden er blevet beskyldt for kommunistiske sympatier, ligesom mange forarget har talt om disse uartige franske film man kunne overvære i filmklubberne (*Méliès'* tryllefilm!).

Anden del af bogen består af bidrag fra forskellige institutioner af interesse for filmklubberne. *Christopher Bishop* gør rede for „The Museum of Modern Art Film Library“ og *James Card* beretter om „George Eastman House“ og dets filmarkiv. Der er endvidere beretninger fra filmklubber i Canada, England og Skotland, og det er sandsynligt, at disse sidste bidrag fra ældre film societies kan inspirere og opildne de amerikanske filmklubber yderligere.

Også de danske filmklubber vil kunne drage nytte af denne „primer“ — prisen er overkommelig, kr. 6,20, og det er givet at flere af de fremsatte ideer kan overføres på danske forhold — lad så være at vi smiler ad amerikanernes betænkeligheder ved at vise film som „Ekstase“ og „Un Chien Andalou“ — for det gør vi da?

Poul Malmkjær.



Clair som melankoliker

PORTE DES LILAS (I en udkant af Paris). Prod.: Filmsonor Cinetel Rizzoli Film 1957. Prod.leder: Jacques Plante. Instr.: René Clair. Manus.: René Clair og Jean Aurel efter René Fallets roman „La Grande Ceinture“. Foto: Robert LeFebvre. Dekor.: Leon Barsacq. Musik: Georges Brassens. Klipping: Louise Hautecoeur. Medv.: Pierre Brasseur, Georges Brassens, Henri Vidal, Dany Carrel, Raymond Bussières, Amédée, Alain Bouvette, Bugette, Gerard Bubr, Jacques Marin, Annette Poivre, Gabrielle Fontan.

Det var ikke den samme René Clair, der vendte tilbage til Frankrig efter krigen, som den, der drog ud. Set i sammenhæng vidner hans 5 efterkrigsfilm om hans forsøg på at genfinde melodien eller et nyt grundlag, og bortset iøvrigt fra deres kvaliteter har ingen af dem ejet den kunstneriske selvfølghed som de gamle besad. Allerede i „Tavshed er Guld“ var livsglæden og det ironiske vid afløst af vemod og længsel tilbage til den tid, der nu var uigenkaldelig

forbi, og i flere af de andre har der ikke været langt fra humoren til den dramatiske attitude. Helt alvorlig blev han endog i sin Faust-film, der var noget så voldsomt som et tidsopgør. I „Nattens Skønheder“ syntes han ligefrem at ville overbevise sig selv om, at de gamle dage ikke var bedre, men at menneskene er ens under alle forhold. Nu kan man se, at denne film, der er hans hidtil bedste efterkrigsarbejde, var en skøn men selvbedragerisk drøm. I hans sidste „comédie dramatique“ „Porte des Lilas“ er grundlaget så tydeligt overbevisningen om, at „ils sont passés, ces jours de fêtes“.

Atter er vi tilbage i det parisiske forstadskvarter, som Clair elsker så højt, og atter møder vi de personer, som Clair før har skildret med så megen omhed. Bistroværten, denegang i *Bussièrès'* gennemsympatiske skikkelse, den unge sværmeriske pige (*Dany Carrel* går her i *Annabellas* fodspor) og endelig de pariser, som tilsyneladende intet bestiller. Man genfinder dog ikke den samme spontane og umiddelbare glæde ved livet hos Juju og „artiste“ som hos tidligere hovedpersoner. Tværtimod er disse to kommet helt ud af trit med tilværelsen. Den guitarspilende *chanteur* er sunket ned i en fuldstændig resignation. Han har en vis medlidenhed med andre, men hans følelser er passive. Juju er naiv og godmodig. Han har et behov for menneskelig kontakt og når nogen trænger ud af deres egoistiske skal for at vise ham lidt forståelse er han lykkelig og overtræder skønt han er gennemhæderlig, loven for at gøre gengæld. Begge er de imidlertid et par overkomplette i den moderne verden.

Juju trang til at betyde noget for andre honoreres, da den billige gangster slår sig ned hos ham. Clair foragter denne repræsentant for den ny tid. Men Juju besnæres, fordi der her endelig er en, der har brug for ham. Først da forbryderen viser al sin følelsesråhed ved at ville svigte pigen, får Juju øjnene op for hans egoisme, og han rydder ham af vejen.

Filmen er elegant og desillusioneret, hvilket for mange er det samme som smuk og følelsesfuld. Det kan dog ikke bortforklares, at filmen ikke griber. Dette kan ikke begrundes med at Clair ikke har været optaget af filmen. Måske er det hans mest personlige film og ved siden af „Djævelens Skønhed“ hans mest seriøse. Det er hans eget kunstneriske problem, han har taget under behandling. Filmen er en lang og kun delvis bevidst demonstration af, hvor meget Clair er ude af trit med sin samtid. Det er ikke mere på sin plads at tage hinanden i hænderne og danse og synges om i „Millionen“, og man løser ikke mere samfundsproblemer således som i „Leve Friheden“. At Clair er blevet bitter og desillusioneret klæder ham imidlertid dårligt. Det forekommer en, at han tager lidt for tungt på tingene. Måske er det også blot Clair, der nu er blevet så gammel, at han ikke kan få øje på charmen og livsglæden mere.

Denne negativitet i indholdet har naturligvis også smittet af på formen. Clair kan stadig lave kønne billeder, der er fulde af stemning og i samspil mellem mennesker få mange toner frem; man har fine billedmæssige ideer (børnescenerne), men der er ingen stærk og ægte atmosfære i miljøet denne gang, og den virkelighed, der i gangsterens skikkelser bryder ind er helt grotesk. *Henri Vidal* har det ikke let med denne rolle, der allerede fra Clairs hånd er helt ovre i parodien. Det mest påfaldende træthedstegn er

dog måske nok, at ikke engang de morsomme scener, som Clair dog altid har mestret, er vittigt pointeret. Den tilgift af humor og menneskelighed, som filmen får, skyldes alene *Pierre Brasseur*, der har udvidet sit rolleområde med Juju, hvis figur han holder sikkert fri af det sentimentale og det alt for rørende.

Som helhed er „I en udkant af Paris“ imidlertid en deprimerende film, et pessimistisk og selvopgivende arbejde, der uden styrke præsenterer os for Clairs eget dilemma. Det er i sandhed illustrerende at sammenligne med *Renoir*, en anden fransk filmkunstner, der også vendte forandret hjem efter krigen. Men hvor kunsten hos ham flyder rigere og fyldigere end nogensinde er den hos Clair tørret ind. Det grundlag hvorpå han skabte sine befriende film er nu borte, og han har ikke kunnet finde et nyt. Tilbage er blot mismodet. *lb Monty.*

For virkeligt

HOW TO MURDER A RICH UNCLE
(*Hvordan man myrder en arveonkel*). Prod.: *Warwick Productions 1957*. Manus.: *John Paxton* efter *Didier Daix*s teaterstykke „*Il faut tuer Julie*“. Instr.: *Nigel Patrick*. Foto: *Ted Moore*. Musik: *Kenneth V. Jones*. Dekor.: *John Box*. Medv.: *Nigel Patrick, Charles Coburn, Wendy Hiller, Katie Johnson, Anthony Newley, Athene Seyler, Noel Hood, Kenneth Fortescue, Patricia Webster, Michael Caine*.

Da „How to Murder a Rich Uncle“ endnu havde arbejdstitlen „Uncle George“, bragte vi et interview med filmens manuskriptforfatter og producer, den velmeriterede *John Paxton* („Kosmorama 27“). Han erklærede sig tilfreds med værket. Vi andre kan ikke være helt så tilfredse.

Den flittigste morder i filmen er en engelsk godsejer, som har svært ved at klare den, og som derfor på mange måder forsøger at aflive den stenrige arveonkel, der kommer på besøg fra Amerika. Det lykkes ham imidlertid blot at få dræbt en stribe af familiens medlemmer — og til sidst sig selv. Men i filmens afsluttende scene ser det ud til, at hvad der mislykkedes for den opfindsomme godsejer vil lykkes uden større besvær for en halvsejnt tante.

Man ler ikke tilstrækkeligt ofte af kontrasten mellem de skumle forhænder og den nonchalant aristokratiske tone, i hvilken de omtales. Der er for langt mellem de vittigt kyniske passager; så langt, at man får tid til at reagere med sine normale menneskelige instinkter og bliver lidt ilde til mode. Reaktionen af denne art burde *stilen* have suspenderet konsekvent, men Paxton har givet manuskriptet realistisk overvægt — han slæber for meget af sin fortid som naturalist med.

Nigel Patrick har ikke formået at give iscenesættelsen den lette stilisering, som i betragtning af manuskriptets understilisering var ekstra påkrævet. Cinemascope-formatet er brugt noget usmidigt.

Og spillet er ikke så elegant, at det kan redde filmen, der vel indeholder pudsige indfald, men ikke som de beslægtede „Syv små Synder“ og „Plyds og Papegojer“ er i stand til at gøre brutaliteterne vedvarende underholdende.

Den engelske filmkomedies krise fortsætter.

Erik Ulrichsen.