

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG APRIL 1958

35



Forsidebilledet: Maria Schell og Yul Brynner i „The Brothers Karamazov“. Instruktøren er Richard Brooks, om hvem vi bringer en artikel i dette nummer.

Filmakademisk	170
Nye billeder	171
Det søgende øje	
af Theodor Christensen	172
Richard Brooks' tre perioder	
af Erik Ulrichsen	174
Den canadiske kortfilm	
af Birger Jørgensen	178
Spioner hos Picasso	
(„Le Mystère Picasso“)	
af Ib Monty	182
Gösta Werner 50	
ved Berndt Santesson	184
U-analytisk	
(Salgues: „James Dean ou le mal de vivre“)	
af Ib Monty	186
Hitchcock metafysikeren	
(Robmer og Chabrol: „Hitchcock“)	
af Werner Pedersen	186
Kæmpende kritik	
(„Rotha on the Film“)	
af Erik Ulrichsen	187
Ikke ved sværdet	
(West: „To See the Dream“)	
af Wladimir Winde	188
Læserbrev	188
Film anmeldelser:	
„I Kø foran Livet“	
af Erik Ulrichsen	189
„Manden, der blev mindre“	
af Wladimir Winde	190
Fra Filmmuseets plakatsamling ..	191
Filmindex XXXIII (Johan Jacobsen)	192

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

Filmakademisk

I nr. 34 bragte vi artikler om to vidt forskellige filminstitutter, „IDHEC“ (som også blev omtalt i „Film 48“ nr. 5) og „Das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“ i München. Det første er en filmskole, et filmakademi, det andet en central for opdragende og oplysende film.

I samarbejde arrangerede „Sammenslutningen af danske Filminstruktører“ og Det Danske Filmmuseum den 25. marts et møde om et tredje institut, „Centro Sperimentale di Cinematografia“ i Rom. Domenico de Gregorio, der leder dets forskningsarbejde, talte om centrets struktur og betydning.

„Centro Sperimentale“ er som „IDHEC“ en filmskole, og der er ikke stor forskel på de to akademier. Undervisningen i Rom omfatter 7 fag: instruktion, skuespilkunst, fotografering, lydbehandling, kostumetegnning, produktionsledelse og dekorationstegning (på „IDHEC“ undervises der ikke i skuespilkunst).

*

„Centro Sperimentale“ ejer imidlertid også et stort filmarkiv (3000 film) og er altså både museum og filmskole. Filmsamlingen vokser automatisk meget hurtigt, da der i Italien er lovfæstet afleveringspligt for de nye film.

Det turde være indlysende, at der er store fordele ved en så nær kontakt mellem det filmarkivalske og det filmpædagogiske arbejde.

„Centro Sperimentale“ blev oprettet for 21 år siden på privat initiativ, og i 1942 blev det statsligt. De Gregorio fremhævede, at det havde haft stor betydning for højnelsen af det filmtekniske niveau i Italien. Der er ikke vanskeligheder med at få de dimitterede elever „afsat“ til produktionsselskaberne, da man begrænser tilgangen til akademiet inden for de forskellige grupper i relation til efterspørgslen.

*

I Danmark har man i den senere tid flere steder diskuteret oprettelsen af et filmakademi. Det var dog ikke således, at det vrimlede med journalister ved pressemødet med den italienske gæst om formiddagen eller til foredraget om aftenen.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Ifølge „Variety“ har Robert Aldrich planer om en co-produktion med et russisk produktionsselskab, en genfilmatisering af „Tarass Bulba“.

Be- forholdsvis nyt navn, Victor Meranda, skal iscenesætte „Pension des Edelweiss“ efter en kort novelle af André Maurois. Rollelisten kommer til at rumme navne som Dawn Addams, Jean Marais, Peter van Eyck og Folco Lulli.

Efter succes'en med Simenon-filmatiseringen „Maigret tend en pige“ påtænker Jean Delannoy en filmatisering af „Tristan og Isolde“ efter en bearbejdelse af Roland Laudenbach.

Raymond Bussières, hvis talent har reddet mange tyn- de biroller, vil nu forsøge sig i instruktørfaget med en film, der bærer den foreløbige titel „Les Copains de l'Usine“.

Honoré de Balzacs roman „Le Père Goriot“ skal nu genfilmatiseres af Léo Joannon. Robert Vernays filmatisering fra 1946 kom frem herhjemme under titlen „Guldets Magt — og Kvindens“.

Fra Akira Kurosawas filmatisering af Gorkis „Natterberget“. Til højre Toshiro Mifune. Yderligere medvirker bl. a. Isuzu Yamada fra „Kumonosu-Djo“. Se i øvrigt noterne side 191.

Tegnefilminstruktøren Paul Grimault arbejder på en film, der er bygget over en revideret udgave af Charles Trenets debutroman „Dodo Manières“.

Enrico Gras og Mario Craveri opholder sig for tiden i Spanien, hvor de optager „Fiesta grande“ med Marco Paoletti, Eleonora Rossi-Drago; og Fausto Tozzi. „Lux Film“/„Aspa Film“ co-producerer.

Fritz Lang er i Tyskland for at genfilme „Det indiske Gravmæle“ og „Tigern fra Eschnapur“ — hvis nogen skulle have glemt dem — og til hovedrollerne har han valgt Carl Möhner og Walther Reyer.

Wolfgang Staudte er begyndt på „Kanonenserenade“ — en tysk-italiensk co-produktion med Vittorio de Sica, Folco Lulli og Ingmar Zisberg.

Carlo Lizzani arbejder i øjeblikket for „DEFA“ med „Simplon-Tunnel“ efter et manuskript af Vasco Pratolini.

Erich Engel skal, ligeledes for „DEFA“, iscenesætte en filmatisering af Rolf Honolds skuespil „Geschwader Fledermaus“ — efter et manuskript af John Szekely og Rolf Honold. Endvidere har østtyskerne Martin Andersen-Nexos „Lotterisvensken“ under optagelse med Joachim Kunert som instruktør, og Slatan Dudow skal iscenesætte en film om opdelingen af Tyskland, „Das Leben beginnt“, efter en drejebog af Jeanne og Kurt Stern. Hensigten er at vise „die Überlegenheit unserer sozialistischen Gesellschaftsordnung“, fremhæves det af producenten.





DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

Jeg vil gerne bortvejre den mistanke – som måske ligefrem har fæstnet sig til en opfattelse – at der i denne rubrik næsten udelukkende eller fortrinsvis skal gives udtryk for et pessimistisk, negativt, halvsurt syn på filmens situation ...

Det er på ingen måde tilfældet. Og selv om skarp kritik udspringer af den varmeste interesse for kunstarten, kan man måske ikke forvente læseren i at mene, at vedholdende kritik nu engang er kritik, og at man ved stadig at slå på den ikke levner meget håb – og heller ikke rent praktisk meget plads for de lyse sider.

Jeg vil ikke gå så vidt i desperat optimisme, at jeg med en let omskrivning af den amerikanske kritiker *Marjorie Farbers* ord konstaterer, at det tyvende århundrede er det, som ligger imellem det 19. og det 21., imellem humanistisk naturalisme og science fiction virkeliggjort. I al fald er sagen ikke afgjort med en flot konstatering. Mens vi lever på fortiden og stræber imod at nå på højde med fremtiden, befinder vi os ikke blot i et interregnum, vi alle skal se at komme helskindet igennem.

Der sker stadig noget, også indenfor den vanskeligt stillede kunstart film.

Mens dokumentarfilmfolk verden over leder efter velopdragne *sponsors*, der vil stille dem frit, har englænderne præsenteret os for to nydannelser på området. Den første kalder sig „Free Cinema“; her omgås man frie emner i frie film, der bliver til for en brøkdal af filmindustriens penge og netop er reserveret et åndehul for kunstartens frihed. Nogle af filmene har været vist her i landet, f. eks. „O Dreamland“ og „Every Day Except Christmas“ af *Lindsay Anderson*. Den anden gruppe film bliver kaldt „Captive Cinema“. Som polemisk alternativ til fri film er „film i fangenskab“ en ganske morsom betegnelse, men disse films slagkraft ligger ikke i, at de bliver til i bur, men derimod i deres hensigt, stil og publi-

kumsmuligheder. De fangne film er fjernsynsfilm, TV-reportager og interviews, som er lavet for det kommercielle engelske fjernsyn, der arbejder i frugtbar konkurrence med BBC.

Begge grupper af film er interessante, både som film og set på den dokumentariske baggrund, som alt filmarbejde af denne art har i England. De fri film arbejder med selvvalgte emner i en suverænt bestemt stil. Ikke desto mindre slutter de sig smukt til de bedste traditioner i britisk dokumentarfilm. Det er virkeligheden, de søger deres inspiration i – ganske vist ikke virkeligheden som et regeringskontor eller et forretningsforetagende helst vil se den, der hvor menneskene er til for sammenhængens skyld, men derimod den virkelighed, vi alle kender, for så vidt som vi selv er en del af den. Det vil ikke sige, at de fri film søger stof i de mange gange gennempøjede agre – tværtimod er det udkanter af den „officielle“ virkelighed, de drager frem med dyrehavsbakke-film, jazzklubber og Londons grøntorv. De bevarer jordforbindelsen til dokumentarfilmens virkelighed, men de anlægger et andet syn på den. De moraliserer aldrig, men tager tingene som de er. Udtrykt med et kendt dansk slagord sætter de mennesket i centrum.

Der har været nogen diskussion om, hvorvidt de fri film virkelig gav os noget nyt. Deres stræben mod den ufordærvede virkelighed, den virkelighed som ikke er besmittet af opdragerens og de bedrevidendes nedladende reformiver, sætter de fri film i klasse med de bedste film fra den klassiske dokumentarfilm. Men det er heller ikke nogen dårlig klasse at komme i.

Hvis dokumentarfilmen af i dag ikke har brug for en *Basil Wright* eller en *Humphrey Jennings*, er det kun godt, at den fri film byder ligesindede en tumleplads.

De fri film mangler een ting, som „Captive Cinema“ har: et stort publikum. „The National Film Theatre“ i London viser deres film, film-

klubber verden over tørster efter dem, men den gruppe, som præsenterer sig i „fangenskab“, har allerede været i kontakt med et anderledes omfattende publikum, fjernsynets. De sætter også mennesket i centrum, men de gør det bogstaveligt. Intervieweren og de interviewede filmes, ordene giver meningen, billederne baggrunden. Formen er reportage, disse film lægger vægt på at være aktuelle, og de kan være det i en hel anden udstrækning end den konventionelt producerede film. Før avishistorierne er glemt, før denne uges nyheder er helt fortrængt af næste uges eller de næste ugers, kan den aktuelle fjernsynsfilm nå at indfange den levende scene, ganske vist i interviewets groft tilskårne form, men fangsten kan præsenteres, mens den endnu er i live. Sådan kan man måske også udlægge navnet „Captive Cinema“, selv om jeg tvivler på, at det har været meningen.

Der er ingen tvivl om, at det kommercielle engelske fjernsyn giver sine dokumentarfolk – eller „featurefolk“, som de kaldes – temmeligt frie hænder. Og de kan nå at reportere branden, mens det endnu ryger. Men kvaliteten lider under det – og med kvalitet sigter jeg ikke til noget rent teknisk, det vil utvivlsomt kunne perfektioneres selv under de stramme arbejdsvilkår og skrappe tidsbegrænsninger, som TV-filmen må regne med. Med kvalitet tænker jeg på faren ved standardiserede filmiske metoder, blandt hvilke den allerede nævnte interviewform i øjeblikket er den mest iøjnefaldende. Der kommer en tid, da vi ikke længere kan holde ud at se på fjernsynsreporteren med eller uden mikrofon, udspørgende ofre, som deler deres opmærksomhed mellem ham og kameraet, under improviserede forhold, som nok garanterer os spontaneitet, men som også gør det nødvendigt for disse TV-film at falde tilbage på andre metoder, når de skal uddybe interviewets mening. De bruger nemlig film, god gammeldags dokumentarfilm – ikke altid god – når de skal have demonstreret og dokumenteret et synspunkt med eftertryk. Akkurat som det danske fjernsyns „Panorama“, der forlægger hovedvægten på journaloptagelser udefra, mens kommentator bliver siddende i studiet.

Man kan med andre ord ikke undvære dokumentarfilmens metoder som et led i en moderne fjernsynsfilm; det er at håbe, at det bliver de bedste af disse metoder, som fjernsynet efter-

hånden gør brug af. Den „frie“ og den „fangne“ film kan gøre hinanden de største tjenester, hvis de får muligheden for det.

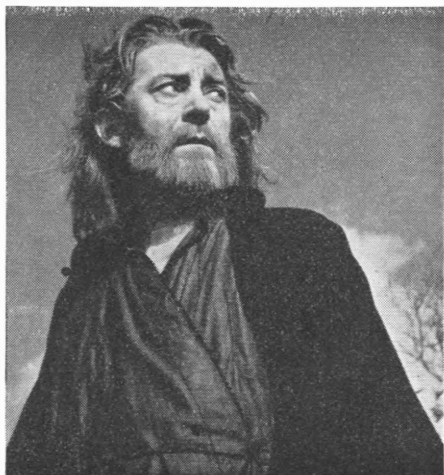
*

Det er ikke kun dokumentarfilmen, der er grøde i. Bortset fra den del af filmindustrien, som spiller i det store, sikre lotteri – 10 millioner dollars i film, som er bredere, større, kulørtere og rædselsfuldere og derfor kan tage konkurrence op med fjernsynsapparatet og dagligstuen – spørges der stadig nyt fra den mere modige del af underholdningsfilmen, der udkæmper slaget med våben som bedre film, moralske og menneskelige perspektiver, ægthed og dristighed. Disse nyheder kommer fra alle kanter af kloden, hvor man ikke tror, at den kunstneriske spillefilm er færdigt opfundet og nu bør afløses af nye, ufuldkomne men sensationelle trumfer i teknik.

Jeg skal kun nævne to film, som jeg i al fald glæder mig meget til at se: den amerikanske „Paths of Glory“ af Stanley Kubrick. Og den emigrerede amerikaner Jules Dassin's meget omtalte „Celui Qui Doit Mourir“, et moderne passionsspil i film.

„Free“ eller „captive“ – filmen står ikke stille. Ufrihed, cinemascope eller kommercialisme får aldrig det sidste ord. Vilkårene kan være strenge, men der er ingen grund til melankoli.

Fra „Celui Qui Doit Mourir“.



Richard Brooks' tre perioder

AF ERIK ULRICHSEN

I

For et par måneder siden havde *Richard Brooks'* Dostojefski-filmatisering „The Brothers Karamazov“ premiere i USA. Filmen er en af de mest ambitiøse, Brooks har iscenesat, og i „Films and Filming“ (april 1958) har han intelligent berettet om de enorme vanskeligheder, filmatiseringen rejste. Foreløbig har man det indtryk, at filmen i imponerende grad er lykkedes. I „Variety“, hvis filmkritik slet ikke er så dårlig, roses „The Brothers Karamazov“ i høje toner.

Der er ingen grund til at være meget overrasket, hvis „Variety“ har ret. Brooks er en talentfuld instruktør med litterær indsigt. Han har skrevet en række filmmanuskripter, både til sig selv og til andre, og skønt han siden 1943 har været en meget flittig filmmand, har han fået tid til at skrive tre romaner: „The Brick Foxhole“ (1945), der foregår i USA under krigen og handler om de soldater, som ikke kom ud til fronten, „The Boiling Point“ (1948), der skildrer en valgkampagne i en lille amerikansk by, og „The Producer“ (1951), der som titlen antyder udspilles i Hollywood.

Brooks' filmarbejde i de forløbne 15 år har været af meget svingende kvalitet, og kvantiteten har umiddelbart været mest iøjnefaldende. Alligevel har det været tydeligt for den opmærksomme tilskuer, at der er en trang til ærlighed og sandhed hos Brooks. I flere af sine film har han været oprigtigt amerikakritisk, og et par af dem står meget højt over gennemsnittet.

Brooks begyndte i Hollywood som manuskriptforfatter. Hans første manuskripter er ikke værd at mindes. Lige nævnes skal det, at han i 1946 – han var da 34 – efter et skuespil skrev „Swell Guy“ („Mod Afgrunden“). Året efter blev „The Brick Foxhole“ filmet af *Dmytryk* („Crossfire“ – „Blindt Had“), men manuskriptet blev ikke skrevet af Brooks. *John Paxton* bearbejdede bogen, hvis motiv han ændrede, således at mordet ikke længere blev begået på grund af patologisk had til de homoseksuelle, men på grund af et lige så patologisk jødehad.

I 1947 kom den af *Jules Dassin* iscenesatte og af Brooks skrevne „Brute Force“ (forbudt herhjemme). Handlingen udspilles i et fængsel, hvor vold avler vold. Det er interessant, at Brooks og Dassin her i samarbejde nærmer sig problemer, som bliver centrale i begges produktion (Dassins „Celui Qui Doit Mourir“ handler bl. a. om voldshandlingens nødvendighed i visse situationer).

Richard Brooks var med i krigen, og det ser ud til, at omstillingen fra borger til volds-menneske og tilbage igen efter sejren har ført ham ind på den problematik, der så hyppigt kan findes i hans produktion, voldshandlingens problematik. Omkring 1950 skabtes der i Hollywood en række thrillere med interessante perspektiver, og Brooks kunne i denne genre få sagt adskilligt af, hvad han havde på hjerte.

Den af *Delmer Daves* iscenesatte „To the Victor“ („Efter Sejren“, 1948) var forsynet med et manuskript af Brooks, der skildrede krigens eftervirkninger i den parisiske underverden af landsforrædere og andre forbrydere. Efterkrigstidens kaos blev behandlet i en stærkt stiliseret og undertiden noget bizar form, men der var talentfulde islæt i replikkerne.

At fremhæve blandt Brooks' manuskripter fra tiden omkring 1950 er yderligere manuskripterne til *John Hustons* „Key Largo“ („Uvejrøen Key Largo“, 1948) – Brooks har sikkert interesseret sig levende for *Maxwell Andersons* spil om vold og heroisme, men det lykkedes ikke i filmen at undgå det teatraliske – *John Sturges'* „Mystery Street“ (1950), der desværre aldrig er blevet vist herhjemme; den er en thriller om et mord på en ung pige og skal være udmærket skrevet (af Brooks og *Sydney Boehm*); *Gavin Lambert* omtalte den rosende i artiklen om „MGM's små eksperimenter i „Sight and Sound“ marts 1951 – og *Stuart Heislers* „Storm Warning“ („Natens Liga“, 1951), måske den bedste af dem alle. Sent glemmer man den tavs terror-atmosfære i begyndelsen af denne Ku-Klux-Klan-film, der er karakteristisk for Brooks' hårdkogte idealisme, hans interesse for spørgsmålet om, hvordan man bekæmper voldshandlingen, som

jo hyppigt ligger og lurar under det amerikanske dagligslivs overflade.

Men da „Storm Warning“ kom frem, havde Brooks allerede iscenesat sin første film, den ypperlige „Crisis“ (1950). Den er aldrig blevet importeret til Danmark, men jeg har haft lejlighed til at se den i London.

Brooks skrev selv manuskriptet efter en historie af *George Tabori*. Hovedpersonen er en hjernespecialist, dr. Ferguson, der er på ferie med sin kone i et sydamerikansk land, som regeres af en diktator. Militæret kidnapper lægen og bringer ham til diktatoren, der lider af en hjernesvulst. Lægen indvilger i at operere ham, skønt en revolutionær gruppe opfordrer ham til at lade diktatoren dø. Operationen lykkes, men meddelelsen herom udløser de revolutionære kræfter. Under kampene bliver den revolutionære leder såret. Man leder efter en læge til ham. Bitter og træt kommer lægen til for at hjælpe ham. „*A doctor! A doctor! ... the same call through the ages ...*“

Det var en debut! Med helt forbløffende sikkerhed gav *Cary Grant* i rollen som lægen udtryk for en civiliseret „humanisme“, der kom til at stå i en særdeles effektiv mod-sætning til voldsideologierne på begge sider. Hverken diktatoren eller de revolutionære karikeres, men de ses som farligt yderliggående kræfter i en evig ond cirkel. Den liberale Ferguson har en vis sympati for de revolutionære, men han må hjælpe det enkelte menneske, han

bliver aldrig en voldsmand, for hvem midlet helliges af hensigten.

Politistatsatmosfæren var måske ikke så godt givet som i Hustons „De seks fra Modstandsbevægelsen“, men i melodramats form var det lykkedes Brooks at behandle sit yndlingsemne intelligent og perspektivrigt. Man måtte vente sig meget af denne instruktør.

II

Forventningerne blev imidlertid ikke indfrie-de i Brooks' følgende film, og i dag tror jeg nok, man kan se hvorfor.

I 1951 var en periode slut. Idétrillerens store tid var forbi. Fra *Raymond Chandler*-filmene, der kom frem under og efter krigen, havde thrilleren udviklet sig mere og mere – til man i 1950 var nået til den sindrige „Crisis“. Måske var folk blevet trætte af genren, måske fandt Hollywood, at den efterhånden var blevet for *highbrow*. I hvert fald blev for-men nu skubbet i baggrunden.

Hvilket var uheldigt for Richard Brooks, for hvem den egnede sig fortrinligt – som vi har set. Den var ideel til at behandle problemerne omkring voldsmentalitet overfor „humanistisk“ heroisme. Med genrens forfald er også en Brooks-periode slut. Og usikkerhed eller ønsker om at konsolidere sig kommercielt præger en række af de følgende Brooks-film.

Først forsøgte Brooks sig med en svindler-komedi, „*The Light Touch*“ („Farlige Veje“,

„Crisis“. Til venstre Signe Hasso, Cary Grant og Jose Ferrer som diktatoren.





Steve Cochran i „Nattens Lige“.

1951). Men man mærkede, at instruktøren ikke var på hjemmebane. Vid og tempo savnedes, og det kom ikke tilskueren ved, at svindleren *Stewart Granger* blev reformeret af malerinden *Pier Angeli*. Man ledte forgæves efter *the light touch*.

Dernæst kom „Deadline, U.S.A.“ („Sidste Frist“, 1952). Her var stof, der i højere grad var brooksk. Filmen vil slå et slag for pressefriheden, og det sociologisk-idealistiske indhold skulle ikke være fremmed for instruktøren. Men det bliver blandet op med thriller-melodramatik, som svækker og fortynder problematikken. I en række af Brooks' tidligere film var thriller-formen på sin plads (de ville netop undersøge og bekæmpe voldshandlingen), men her er den et forstyrrende fremmedelement, og for første gang tvivler tilskueren om instruktørens oprigtighed.

Heller ikke „Battle Circus“ („Frontlægen“, 1953) hjælper på Brooks' efterhånden lidt medtagne prestige. Den skildrer nogenlunde sympatisk, men lovlig journalistisk amerikanske læger og sygeplejersker i Korea. Som i „Sidste Frist“ liver *Humphrey Bogart* lidt op, men Brooks synes ikke at kunne slippe fri af det overfladiske, der nu præger hans produktion, og krigsrealisme er der ikke meget af i „Frontlægen“.

Brooks fortsætter med Korea i „Take the High Ground“ (1953), der ikke har været spillet herhjemme. Den er en slags amerikansk „Vejen frem“ og viser, hvorledes en række civilister bliver transformeret til soldater. „Monthly Film Bulletin“ siger, at menneske-

skildringen er dårlig, og at *Richard Widmark* i en af de vigtige roller mere minder om en gangster end om det, han skal forestille: en sergent.

Efter „The Flame and the Flesh“ („Flammende Lidenskab“, 1954) og „The Last Time I saw Paris“ („Sidst jeg så Paris“) fra samme år er man tilbøjelig til helt at opgive Brooks og holde op med at følge hans karriere. Med den første sætter instruktøren bundrekord og giver os en tarvelig *Lana Turner*-kærlighedshistorie, og den anden er en omtrent lige så skrap damefilm.

III

Hvis man havde opgivet Brooks efter disse to æsker chokolade, havde det været lige præcis i det forkerte øjeblik. I 1955 begynder Brooks' tredje periode. Efter at have besøgt dybet er han nu på vej op igen. En forklaring kan jeg ikke give. Alle hans film er iscenesat for „MGM“, så det er ikke fordi han skifter selskab, at han bliver bedre. Måske har han nu i den grad konsolideret sig kommercielt, at han er i stand til at slå hårdt i bordet.

Først lykkes det ham i højere grad at vække opsigt end at skabe en tilfredsstillende film. „The Blackboard Jungle“ („Vend dem ikke Ryggen“, 1955) opnår gratis *publicity* derved, at den kvindelige amerikanske ambassadør i Rom får den udelukket fra Venedig-festivalen. Brooks vender her tilbage til „personlige“ problemer: i filmen står den „humanistiske“ idealist igen overfor voldshandlingen. Hvad skal han stille op? Det drejer sig om en lærer i et

slumkvarter, hvis unge mennesker er hårdkogte forbryderspirer. Det kommer til slagsmål i timerne, og der er i filmen lovlig megen sensationisme – som i „Sidste Frist“ føler man, at det er for ekstremt et tilfælde, han behandler.

Dernæst kommer i 1956 Brooks' første Western, „The Last Hunt“ (ikke vist herhjemme). I „Monthly Film Bulletin“ bliver den rost og betegnet som brutalt realistisk. Som producer fungerer selveste Dore Schary; er det fordi denne tager Brooks under sine beskyttende vinger, at instruktøren nu igen får lejlighed til at arbejde med godt stof?

Og i hans næste, „The Catered Affair“ fra 1956 (ikke vist herhjemme; omtalt i Londonbrevet i „Kosmorama 19“) får han endnu bedre stof. Filmen er som „Marty“ baseret på et stykke af Paddy Chayefsky. Bette Davis spiller chaufførkonen, der absolut vil give sin datter et „hvidt“ bryllup, selv om det skal gå ud over mandens sparepenge. Der skal være en solid hverdagsrealisme i „The Catered Affair“, som vi må håbe bliver sendt ud i Danmark.

I 1957 udsender Brooks „Something of Value“, der blev omtalt i Venedig-dagbogen i „Kosmorama 28“. En filmatisering af Robert Ruark's roman om Mau Mau. Igen nøjes Brooks i en voldsfilm ikke med at vise voldshandlingerne; han studerer indgående aktion og reaktion for at undersøge, hvor rimelighed og menneskelighed kan sætte ind med størst held – som i „Crisis“ og „Vend dem ikke Ryggen“.

„The Catered Affair“. Bette Davis og Ernest Borgnine.



Der er ærlige passager i filmen, som viser, at også de hvide anvender tortur, men det melodramatiske tager til slut magten fra problembehandlingen. Det føles her noget mere rimeligt end i journalist- og skolefilmen, men meneskeopfattelsen er elementær.

Man kan da nå til et overblik over Brooks' produktion før „The Brothers Karamazov“ (i „Cahiers du Cinéma“ har det været nævnt, at instruktøren efter „Something of Value“ ville filme Sinclair Lewis' „Elmer Gantry“, der skildrer en religiøs svindler, men dette synes ikke at være blevet til noget). I sin første periode anvendte han hyppigt med held thrillerformen til at skildre årsagerne til vold og terror og forsøge at finde „humanistiske“ midler til at bekæmpe dem. I den anden periode – nedgangstiden – skydes disse problemer mere og mere i baggrunden, til Brooks til sidst havner i den ligegyldige eskapisme. Men instruktøren lærer at arbejde med forskellige genrer, han bliver all-round, og dette hjælper ham, da han i sin 3. periode igen får interessant stof at arbejde med. Han anvender imidlertid i for høj grad den gamle knaldstil på emner, der kræver overlegen analyse (ungdomskriminaliteten, forholdet mellem de hvide og de sorte), og derfor synes ikke-problemfilmene („The Last Hunt“ og „The Catered Affair“) at falde bedst ud. Brooks er nu i gang med at filme „Cat on a Hot Tin Roof“.

Brooks er en *writer-director* med eftertryk på *writer*. Som billedbehandler er han ikke meget særpræget. Det personlige hos ham finder man først og fremmest i hans motivvalg, i hans manuskripter. Han ynder at anvende den erotiske kærlighed som kontrast til den brutalitet, han møder så mange steder. Det er, som om voldshandlingerne rundt omkring bestandigt plager ham, som om han føler sig medansvarlig. Han forhindrer, at man kan kalde ham en verdensfjern idealist ved bestandigt at placere sine idealister midt i den værste naturalisme.

En stor instruktør ville ingen falde på at kalde ham, i hvert fald ikke før „The Brothers Karamazov“ (bortset kanhænde fra nogle af de mere rabiate franske entusiaster). Men måske kan han blive det, og måske er allerede „The Brothers Karamazov“ en stor film. Så meget er i Hollywood et spørgsmål om at give dem frihed, som man har tillid til, og Brooks skulle efterhånden have oparbejdet et fond af tillid, fordi han i så mange film i forskellige genrer har vist sig kompetent. Det er interessant, at „The Brothers Karamazov“ ikke er i Cinemascope (den er i farver) – det tyder på, at Brooks nu for alvor bliver respekteret.

Filmen kostede 3 millioner dollars. Men derfor kan den godt være god.



McLaren ved arbejdet.

Den canadiske

KORTFILM

AF BIRGER JØRGENSEN

I dag, da den danske kortfilms forhold er i støbeskeen, er det naturligt at rette blikket udad og se på andre landes filmordninger. I sin artikel „Filmordninger“ i „Kosmorama“ nr. 32 kommer *Theodor Christensen* også ind på „The National Film Board of Canada“. Der er imidlertid endnu en aktuel grund til at komme ind på denne statslige filminstitution, idet den canadiske ambassade den 18. marts i „Park Teatret“ for en indbudt kreds viste et udvalg af dennes seneste produktion. Herom til slut i artiklen.

En spød forløber til „The National Film Board“ finder man allerede i tyverne i „The Canadian Government Motion Picture Bureau“, hvis opgave det var at skabe film, som kunne reklamere for Canada i udlandet. Sideløbende med denne regeringsproduktion virkede i Canada på det tidspunkt først og fremmest de canadiske jernbaners filmselskab „Associated Screen News“ med kortfilmproduktion. Denne bestod naturligt i hovedsagen af rejsefilm, men man havde dog også en decideret *news-reel*-afdeling. Produktionen var ikke imponerende – man havde praktisk talt ikke andre distributionsmuligheder end biograferne, og disse foretrak at ledsage deres hovedfilm med farcer ligesom i USA. De første canadiske kortfilm, som tiltrak sig et større publikums interesse, var *Willam Olivers* serie „Grey Owl and the Beaver“ om naturforskeren *Grey Owl* og hans tamme bævere. To af disse findes her i landet samlet under fællestitlen „Grey Owl's Little Brother“.

Distributionen var som sagt i hovedsagen begrænset til biograferne. Uden for skolerne var den eneste organiserede ukommercielle ud-

lejning indtil 1935 Alberta-folkeuniversitetets. Den 26. august dette år stiftedes imidlertid „The National Film Society of Canada“. Denne institutions opgave bestod dels i bistand ved import af kulturelt værdifulde film, og dels i at samle og styrke den sporadiske aktivitet på den oplysende films område. En regeringsforordning gav den rettigheder til „at opmuntre og opbølge studiet, forståelsen og brugen af film og television som oplysende og kulturel faktor i Canada og andre steder“. Hovedsædet, som var beliggende i Ottawa, skulle dels fungere som oplysende organ, og dels bistå ved distribution af film til skoler, universiteter, folkeuniversiteter, oplysningsforbund, videnskabelige institutioner, museer o.s.v.

Sådanne opgaver løstes ikke uden betydelige udgifter. Det kneb med at klare sig udelukkende ved indenlandsk hjælp. Til alt held lykkedes det imidlertid allerede i 1936 at opnå en betydelig støtte fra Carnegie-fondet i New York. Denne støtte muliggjorde en længe tiltrængt og grundig betænkning om manglen på oplysende film i Canada. Rapporten gjorde et sådant indtryk på en anden amerikansk institution, „The Rockefeller Foundation“, at denne bevilgede „The National Film Society“ en solid toårig støtte, som gjorde det muligt for alvor at organisere det oplysende arbejde og udgive pjecer og andre publikationer om film.

Det blev mere og mere klart, at en rent statslig filmudlejning var i allerhøjeste grad tiltrængt. *John Grierson*, der på daværende tidspunkt var blandt „The British Imperial Trust's“ rådgivere, foranledigede denne til at bevilge et større beløb til indkøb af de første film. Ved et møde i Winnipeg i 1938 dannedes en „Canadian Film Committee“, som skulle administreres af „The National Film Society“. „The Imperial Trust“ gav derefter en start-

kapital på over otte tusind dollars. Man var nu i stand til at sikre sig engelske film i en udstrækning, som tillod at begynde en distribution af 16 mm dokumentarfilm i 1939. Rockefeller forlængede sin støtte for endnu et år, og iøvrigt ydede mange andre lande økonomisk bistand i årene 1939-40.

Udlånet stimulerede i mærkbar grad interessen for den informative film og for dokumentarfilmen rundt om i Canada, hvor tidligere kun få sådanne film kunne bringes til veje. Da „The Canadian Film Committee“ i 1939 på grund af manglende kapital måtte opgive sin virksomhed, fortsattes denne for de midler, „The Rockefeller Foundation“ stadig generøst stillede til disposition.

*

„The National Film Board of Canada“ stiftedes i 1939 ved beslutning af parlamentet. Den i allerhøjeste grad ineffektive distribution af „reklamefilm“ fra „The Government Motion Picture Bureau“ havde fanget opmærksomheden. *Ross McLean*, senere leder af „The Film Board“, var dengang ansat på det canadiske regeringskontor i London. Han udarbejdede en rapport over benyttelsen af de canadiske film i England. Det meget nedslående resultat, han kom til, foranledigede den canadiske regering til at anmode John Grierson om at undersøge institutionens virksomhed i detaljer, samt at udarbejde planer til forbedring af filmenes kvalitet og distributionen. Undersøgelserne førte til en betænkning, efter hvilken alle film til institutionens forskellige afdelinger skulle udsendes via et kontrolråd.

Betænkningen førte til loven om „The National Film Board of Canada“. Tre repræsentanter fra „National Film Society“, tre repræsentanter fra regeringen samt to ministre udgjorde den første „National Film Board“. Til daglig leder valgte man John Grierson (*Government Film Commissioner*). Administrationen var i de første år yderst enkel. Foruden Grierson selv varetoges den af kun to mand, nemlig *Ross McLean* (*research assistant*) og *P. A. Côté* (*distribution director*).

Man foranledigede nu, at „The Government Motion Picture Bureau“ antog en række universitetsstuderende som instruktørasistenten, samt at man ansatte den erfarne engelske dokumentarist *Stuart Legg*, som vil være kendt

bl. a. fra serien „World in Action“. Endvidere tildelte man opgaver til „Associated Screen News“ i Montreal og til den dygtige amatør-filmmand *Radford Crawley* fra Ottawa. *Gordon Sparling* fra „Associated“ lavede således i 1940 den tyve minutter lange „Peoples of Canada“, og *Crawley* en film om maleren *A. Y. Jackson* „Canadian Landscape“ året senere. Begge film findes her i landet.

I 1941 gennemførtes en betydelig forandring, idet „The Government Motion Picture Bureau“ blev direkte underlagt „The National Film Board“ og dermed *John Grierson*.

Krigen betød – naturligvis – øget statslig støtte til „The Film Board“. Produktionen koncentreredes naturligt om reportager fra krigsskuepladserne og film til styrkelse af hjemmefronten. Til første kategori hører *Stuart Leggs* tidligere nævnte dygtigt redigerede serie „World in Action“, til hvilken det lykkedes *Grierson* at få adgang til alt officielt engelsk og amerikansk filmstof foruden til adskilligt erobret fjendtligt. Til den anden kategori hører serien „Canada Carries On“, som stadig fortsættes. Det kan dog langt fra siges, at produktionen var ensidig. Der var til eksempel også plads for film som „The Flight of the Dragon“ om den kinesiske kunstsamling i „The Royal Ontario Museum“ og til *Norman McLaren's* charmerende „Chansons Populaires“-serie.

Under krigen opstod en stor kortfilm-distribution til klubber i byerne og til omreisende operatører udsendt af „The National Film Board“ selv.

De fleste af de betydeligste film i „The Film Board“'s første leveår blev skabt af unge instruktører som havde modtaget deres dokumentariske opdragelse i andre lande. *Stuart Legg* er nævnt. Endvidere var der amerikaneren *Irving Jacoby*, som navnlig har påkaldt sig opmærksomhed med „Hot Ice“, en film om ishockey han lavede i samarbejde med forfatteren *Morley Callaghan*. Blandt de indenlandske instruktører har man fremhævet *Gudrun Bjerring*, hvis film „Before They Are Six“ om børnehaver er blevet meget rost. Uden for „The Film Board“'s egne rækker gjorde navnlig *Leon Shelly* fra Vancouver Film sig gældende.

Interessen for dokumentarfilmen var i stadig stigen, og „National Film Society“ spillede en større og større rolle inden for den ukommercielle distribution. I 1946 skete imid-

lertid det meget kedelige, at støtten fra Rockefeller, som indtil da stadig var blevet fornyet fra år til år, udeblev. Endvidere standsede de økonomiske tilskud fra forskellige indenlandske kulturelle institutioner og industrielle virksomheder med den begrundelse, at man selv behøvede pengene til eget filmarbejde. Resultatet var, at „The Film Society“ søgte at starte en halvkommerciel distribution ved at forsøge at opnå eneret på udlejning og salg af dokumentarfilm fra forskellige engelske og amerikanske kortfilmselskaber, sådan at man herigennem kunne tjene tilstrækkeligt til at fortsætte med sine egentlige opgaver. Det lykkedes også at få forskellige aftaler i stand. Planerne måtte imidlertid igen opgives, da man stødte på voldsom modstand fra de kommercielle udlejerers side. Endvidere mødte man uvilje fra lånernes side. Disse var langt fra indstillet på at skulle betale lige så høj en leje hos et statsligt co-operativt foretagende som hos de private udlejere. Der var heller ikke enighed inden for institutionens egne rækker om dens fortsatte virksomhed. Sikker var det dog, at institutionen ikke kunne undværes. Mange informative opgaver ventede stadig på deres løsning. Man startede en landsomfattende kampagne for at skaffe midler til den fortsatte beståen, men det lykkedes kun at få godt syv tusind dollars ind ad den vej. Institutionen bevarede dog ved at man indskrænkede sit *research*-arbejde og forhøjede filmlejen, så den kom i *nærheden* af andre udlejerers.

★

„The National Film Board of Canada“'s formål er ifølge loven „at tage initiativet til og støtte produktion og distribution af film af national interesse“. Produktionen skal især „fortælle canadiere og udlændinge om Canada“ og „hjælpe indbyggerne overalt i Canada til at forstå hinandens livsvilkår og problemer“.

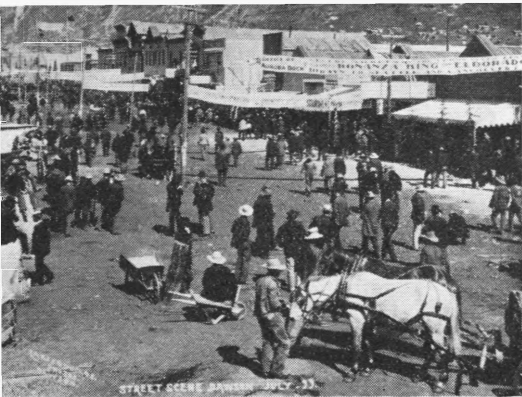
Denne målsætning har man fulgt efter krigen, og som Theodor Christensen fremhæver i sin tidligere nævnte artikel, finder man en stærk linie i produktionen. Om denne kan man groft sige, at filmene i højere grad danner en skole end de præges af deres instruktører. Produktionen er hovedsagelig fordelt på følgende felter: film om nationale begivenheder, film om internationale begivenheder, film om sam-

fundsproblemer, undervisningsfilm, landbrugsfilm, ugerevuer og underholdningsfilm. På disse områder er man i årene efter krigen blevet præsenteret for en lang række dygtigt lavede film, og for film som giver god besked. Man kan eksempelvis nævne *R. S. Dicks* „Canada Awakening North“ om Canadas nordligste indbyggere, eskimoerne, og de bestræbelser, der ydes fra regeringens side for at bibringe dem almen oplysning. Eller man kan nævne den stilfærdige film om den polske emigrant „Paul Tomkowicz – Street-Railway Switchman“, som, medens han en vinterdag i Winnipeg passer sit job som sporskifter, fortæller om sit arbejde og om, hvor godt han skal have det, når han trækker sig tilbage. En af de allerinteressanteste canadiske kortfilm efter krigen er produceret uden for „The Film Board“, men distribueres af denne, nemlig „The Loon's Necklace“ fra „Crawley Film“. Denne fortæller et gammelt indiansk eventyr om, hvorledes lommen fik sit hvide „halsbånd“. Hertil benytter man indianermasker fra nationalmuseet, som man enten viser alene eller for ansigtet af de medvirkende skuespillere.

Et væsentligt træk ved „The Film Board“ er, at man stadigvæk, som tilfældet var under krigen, da f. eks. *Joris Ivens* arbejdede en tid for „The Film Board“, gerne åbner dørene for udenlandske filmfolk. Norman McLaren er jo forøvrigt også en af de importerede kunstnere. Også danskere har fundet vej derover, i øjeblikket er således bl. a. tegneren *Kaj Pindal* beskæftiget hos „The Film Board“.

Ulemperne ved en statslig filmproduktion er imidlertid ikke ukendte. Vi ved, at Ross McLean opgav sin stilling som *Government Film Commissioner*, da regeringen efter hans opfattelse ikke gav ham tilstrækkeligt frie hænder. Der har været forskellige kommissærer efter ham. I øjeblikket er *Guy Roberge* leder.

I „The Film Till Now“ siger *Richard Griffiths*, at „The Film Board“'s fremtid ikke bare vil afhænge af det ubestrideligt fine *team-work*, men ligeså meget af, om man vil forstå at udvikle personligheder, hvis skabende bidrag kan have sig over den almindelige nødvendige filmproduktion. En sådan personlighed synes man at have fundet i *Colin Low*, hvis film „City of Gold“ blev præsenteret ved den omtalte forevisning i „Park Teatret“ for nylig. Vi har tidligere herhjemme mødt ham



„City of Gold“. Dawson 1899.

som medinstruktør på den festlige „Cadet Rouselle“, en dukkefilm, hvis figurer var klip-
pet ud af metalplader, og på „The Romance
of Transportation“, en tegnefilm om forbin-
delsesmidlernes udvikling i Canada. Endvidere
har vi set hans egen tegnefilm „Riches of the
Earth“ om metalforekomster i Canada og deres
udnyttelse. Museets medlemmer vil kende ham
fra den brillante „Corral“, der er optaget på
hans fars ranch.

Har man stillet forventninger til Colin Low,
må man sige, at han med sin „City of Gold“
tilfulde indfrier dem. Filmen fortæller om *the
gold rush* i slutningen af sidste århundrede i
Yukon. Den fortælles i hovedsagen med gamle
fotografier fra dengang. I sig selv er disse
utrolig „levende“, men Colin Low „animerer“
dem ydermere på helt fremragende vis. „City
of Gold“ er ligesom „Corral“ glimrende mu-
sikalsk underlagt. Akkompagnementet indledes
med et festligt „Honky Tonk“-klaverspil og
fortsættes med alskens besynderlige instrumen-
ter, deriblandt tandharpe. Den er helt i over-
ensstemmelse med billedernes indhold og tjæ-
ner til fin understregning af den „nostalgi“,
som præger filmen.

„City of Gold“ var forestillingens første
film, og ovenpå den undrer det ikke, at resten
af programmet kom til at stå noget i skygge.
Ganske vist efterfulgtes den af en film af Mc-
Laren, „A Chairy Tale“, som han har lavet i
samarbejde med Claude Jutras og Evelyn Lam-
bert. Filmen fortæller en historie om en stol
og en mand, som ikke kan blive enige om,
hvem der skal sidde på hvem. Filmen skulle
være morsom, men er det ikke. Kun i filmens
sidste meter, hvor stolen virkelig forekommer
levende, kan man smile lidt. Mandens rolle

spilles af Evelyn Lambert, der tidligere har ar-
bejdet med McLaren bl. a. på „Rhythmic“,
og som i dette tilfælde også har stået for „ani-
meringen“ af stolen.

Som tredje film vistes „Carnival in Quebec“,
en film af Jean Parlardy, som fortæller om den
årlige *mardi gras* i Quebec. Parlardy har tid-
ligere gjort sig bemærket med lyriske film fra
Quebec og omegn. I disse film har han vist
vilje og evner til at bryde med det lidt post-
kortagtige, der ofte præger de canadiske natur-
film. „Carnival in Quebec“ er en teknisk
fremragende film, men heller ikke meget mere.

Mere interessant var William Carrick og
Claude Jutras' „The Lively Pond“, en beretning
om livet i et vandhul. Den består dels af klip
af deres tidligere „World in a Marsh“ og dels
af nye optagelser. Den fortæller om den bru-
tale virkelighed bag den tilsyneladende idyl.
Filmen kan i meget minde om James Algars
naturfilm, men forekommer mere seriøs end
de fleste af disse.

Sidst i programmet vistes en meget lang film
om den engelske dronnings besøg i Canada
„The Sceptre and the Mace“. Filmen er lavet
af John Howe og er på ingen måde ophidsen-
de. Foruden at fortælle om dronningebesøget
redegør filmen for de historiske bånd, der knyt-
ter Canada til moderriget, og fortæller cana-
dierne, hvorfor de egentlig har en dronning.
I det mindste forsøger den at gøre det.

Hovedindtrykket af forevisningen må være,
at man præsenteredes for eet stort nyt filmisk
talent, fra hvis side man har lov til at vente
meget i fremtiden, nemlig Colin Low, samt
fire arbejder, som til trods for fine tekniske
kvaliteter ikke havde meget at sige i kunstne-
risk henseende.

Man må imidlertid ikke glemme, at inten-
tioner for disse films vedkommende (bortset
fra „A Chairy Tale“) ikke har været kunstne-
riske, hvorfor det heller ikke vil være rime-
ligt at bebrejde dem, at de ikke er det. Det er
film, som tilfredsstiller det krav om en ubrudt
filmproduktion af oplysende film, som Richard
Griffith taler om. Denne er nødvendig for
„The Film Board“s fremtid.

Men – som sagt – folk som Colin Low er
mindst lige så nødvendige. Man imødeser i
spænding hans nyeste arbejde. Det er igen en
tegnefilm, „That's a Crime“. Den handler om
arbejdsløshedsproblemer og er på vej hertil.



SÆRFORESTILLING I LANDSKRONA:

Spioner hos Picasso

AF IB MONTY

Bronsålder, Prod.: Artfilm 1955. Instr. og manus.: Lars Krantz. Foto: Andrej Garjusov og Lars Jevbratt. Musik: Sven-Eric Johanson.

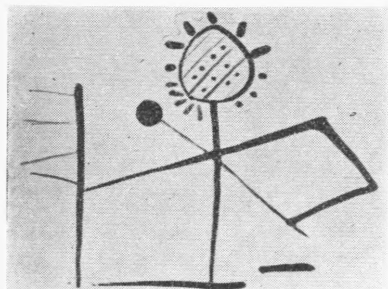
Le Mystère Picasso, Prod.: Filmsonor 1956. Instr. og manus.: H.-G. Clouzot. Foto: Claude Renoir (Cinemascope og Eastmancolor), Klipning: Henri Colpi. Musik: Georges Auric, Tone: Joseph de Bretagne. Medv.: Pablo Picasso, H.-G. Clouzot, Claude Renoir.

Henri-Georges Clouzots film *con amore* om *Picasso* er utvivlsomt et eksperiment, der vil animere til diskussion, ikke mindst i malerkredse. Også ved sin filmiske metode kan den dog nok give anledning til visse overvejelser, idet den som kunstfilm er et originalt og interessant forsøg på fornyelse og udvidelse af denne hyppigt ret stive genre.

Picasso har før stået foran kameraet; men det er første gang man i bogstaveligste forstand har forsøgt at aflure kunstneren i atelieret, at kaste lys over det mysterium, som ikke er Picassos alene, men enhver kunstners, selve skabelsesakten. Filmen giver ingen forklaring på den, tværtimod, og dette er dens farlige svagheit, den bidrager i højeste grad til at mystificere kunstnerens arbejdsproces. Enhver maler og kunstforstandig vil ikke have svært ved at gennemskue dens teknik; men et større publikum vil muligvis kun få sine begreber forvirket på en måde, som hverken kunsten eller Picasso kan være tjent med.

Clouzot har ikke villet give noget portræt eller nogen retrospektiv behandling af kunst-

neren, men har villet fange ham i øjeblikket, mens hans værker bliver til. Takket være en sindrig specialteknik ser man i begyndelsen streger og farver blive til, idet Picasso maler på et gennemsigtigt materiale (vistnok en glasplade), hvis bagside er fotograferet i sin helhed og fylder hele biograflærredet. Man ser altså kun det spejlvendte billede, mens Clouzot bevidst har fjernet Picasso som et distraherende moment. Det, der udfolder sig for vore øjne, bliver til som skabt af en usynlig hånd. Der klippes aldrig til detaljer, i modsætning til f. eks. i *Emmers* film, hvor enkelthedernes sammenstilling skal skabe dramatik. Her ligger dramatikken i selve værkets tilblivelse. Til gengæld har Clouzot benyttet sig af en tidsforkortende teknik, som kan hævdes at være filmens artistiske kup, men som er medvirkende til at tilsløre og mystificere. Denne jongleren med tidsfaktoren er ganske vist åbenbar for alle, hvor farverne lægges på *en bloc*; men det må påpeges, at tidsforkortningen er brugt næsten hele vejen, og for den naive tilskuer kan dette medføre, at han får indtryk af, at kunsten består i en hurtigmalerteknik, hvor billederne bliver til uden mindste tøven. Det vi ser er den mekaniske tilblivelse, hvorimod vi sjældent har mulighed for at følge Picassos inderste intention, tanken bagved. Det forekommer en at være en begrænsning, at Picasso ikke selv kommenterer, hvad der foregår på lærredet. Det ville måske gøre den mere pædagogisk, men



også mere interessant. Det er ret vanskeligt at se, hvem filmen henvender sig til. Picassomodstandere bliver ikke meget klogere, Picassomodstandere bliver ikke omvendt, og andre bliver kun forvirrede.

Men filmen rummer utallige fremragende idéer, og den er konstant fængslende i de fem kvarter, den spiller. På sin vis giver den indtryk af Picassos metode, hans sikre beherskelse af teknikken, og det tegningens klare grundlag han starter med. I begyndelsen ser man sort-hvide tegninger, og udmærket er her et afsnit, hvor man ser en tegning blive til, og bagefter bliver afdækket baglæns. Man har her en chance for at følge konstruktionen. Flere af disse sekvenser bringer tanken hen på *Norman McLaren*s film. I sidste halvdel går man over til oliebillederne, og Picasso forlanger fuldt format, hvorefter det normale lærredformat udvides til Cinemascope. I dette store format genfinder vi nogle typiske motiver, deriblandt tyrefægtningsscener. Et strandbillede vil ikke lykkes for mesteren. Under arbejdet med det kommer han med nogle lakoniske bemærkninger, og dette er filmens heldigste afsnit, fordi man her får en fornemmelse af den kamp, der ligger bag det færdige resultat. Picasso maler ustandseligt billedet over, fordi han ikke kan få balance i det. Her har man muligheden for at forstå hans intentioner og mål, som i de øvrige gengivelser er svære at få øje på.

Kombinationen af farver og sort-hvid er usædvanlig og vellykket, og *Georges Auric*s musik er pointerende. Et glimrende påfund er det, at musikken brat hører op, når billederne er færdige, således at tilskuerne i stilhed kan fordybe sig i de endelige resultater. Virkningsfuld er også i begyndelsen den hvassende lyd, stiftet frembringer, når den løber hen over glaspladen.

Skønt det er de afsnit, hvor vi er alene med maleriet, der er de mest fascinerende, har Clouzot øjensynligt tænkt, at det var nødvendigt med en afbrydelse for at undgå monotoni. Midt i filmen indfører han således sig selv og fotografen, der giver sig til at jage på Picasso for at få ham til at fuldende et billede, inden filmen slipper op. Det er lidt svært at se meningen med denne scene, hvor mesteren arbejder som erklæret hurtigmaler, hvis det ikke er for at give indtryk af Picassos harmoniske ro og humor, der giver sig udslag i forskellige overraskende metamorfoser i det billede, han arbejder på. Det „sensationalistiske“, der allerede er antydnet i titlen, og som Clouzot jo hyppigt falder for, skæmmes filmen. Allerede i begyndelsen får man bange anelser, da Picasso præsenteres i det enorme, mørkelagte atelier. Han forsvinder i mørket og efterlader sig blot en blålig cigarettåge i det dunkle. Det er smukt og raffineret og mystisk som i en af instruktørens gysere; men det giver indtryk af trang til at mystificere, snarere end til at forklare. Bliver man ikke klogere af dette inciterende filmeksperiment, kan man dog roligt sige, at man flere gange føler sig på tærsklen til at blive det.

*

Som forfilm ved særforestillingen, som var kommet i stand i midten af marts ved et prisværdigt initiativ af „Arbejdernes Kunstforening“, vistes „Bronsålder“ af *Lars Krantz*. Den stod glimrende til hovedfilmen. „Bronsålder“ er en poetisk montage om de mange helleristninger i Bohuslän. Disse knappe og mærkværdigt dragende figurer er sat dramatisk op mod hinanden i en stil, der står i gæld til Emmers film, og akkompagneret af en meget suggestiv musik. Kun skæmmes „Bronsålder“ af en lidt for patetisk indledningskommentar.

GÖSTA WERNER 50

Den 15. maj fylder den svenske instruktør Gösta Werner 50 år. I den anledning har vi bedt en af hans landsmænd, den meget grundige filmbistoriker Berndt Santesson, ridse hans karriere op i facts. Det følgende er ikke et komplet index i lighed med de lister, vi bringer på bagsiden – som det vil fremgå af teksten. Til gengæld er der ved hver film en kort typebeskrivelse, og af belysning til vore broderinstitutioner i udlandet er en række af de fremmede titler på filmene anført. Hermed giver vi ordet til Santesson, der har udarbejdet sin særdeles saglige, men ikke derfor mindre fæls fødselsdagsbilsen med instruktørens hjælp.



Gösta Werner er født den 15. maj 1908 i Östra Vemmenhög i Skåne. Fil. kand. i Lund 1930. Med til at oprette „Lunds Studenters Filmstudio“ 1929, formand 1932–35. Journalist fra 1932 til 1934, da han gik ind i filmbranchen som reklamechef og oversætter for forskellige selskaber i Stockholm. I denne egen-skab redigerede han i årene 1934–46 ca. 600 udenlandske langfilm. Blev hurtigt også manuskriptmedarbejder og skrev bl. a. manuskriptet til „Kloka gubben“ („Den kloge Mand“, 1938) efter *Paul Saranws* lystspil – filmen blev iscenesat af *Sigurd Wallén*, der også medvirkede. Kom samtidigt via klippearbejde til at beskæftige sig med ugerovy- og kortfilmreportage. Iscenesatte og redigerede før 1945 flere hundrede ugerovyoptagelser samt ca. 20 kortfilm, deraf ca. 10 militære beredskabsfilm fra krigens tid. – Har skrevet bogen „Kameran går“ (1944) og et stort antal filmartikler i aviser, tidsskrifter og opslagsbøger, bl. a. i samle-værket „Filmboken“ (1951–57). Initiativtager til og redaktør af det nye „Biografbladet“ 1945–47.

De følgende film er alle iscenesat af Werner, kortfilmene desuden klippet og skrevet af ham.

Filmene er nævnt i den rækkefølge, de er blevet indspillet. Årstallene er produktions- og premiereår. I de tilfælde, hvor premiereåret afviger fra produktionsåret, er det angivet i en parentes.

Midvinterblot (The Sacrifice, Le Sacrifice du Sang, El sacrificio de sangre). 1945. Foto: Sten Dahlgren. Musik: Björn Schildknecht. Speaker: Olof Widgren. Medv.: Gunnar Björnstrand, Henrik Schildt, Yngve Nordwall. Prod.: Gösta Werner. 13 min. — En filmvision af en hedensk menne-skeofring.

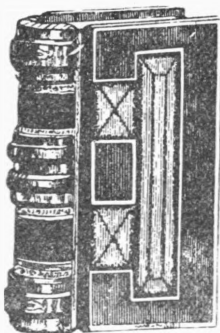
Morgonvråkt. 1945. Foto: Sten Dahlgren. Musik: Björn Schildknecht. Prod.: Gösta Werner. 7 min. — En morgen i Klarahallen (en torvehal i Stockholm); en studie i kontraster.

Skansenvär (Spring in Stockholm). 1946. Foto: Harry Lindberg og Adrian Bjurman. Musik: Sven Rüno. Speaker: Irma Christenson. Prod.: Kinocentralen. 14 min. — Nære billeder af dyrene på Skansen i Stockholm i tidlige forårsmorgener.

Tåget (The Train, Le Train, Der Zug, Il treno, El tren). 1946. Foto: Sten Dahlgren. Musik: Sven-Erik Bäck. Prod.: Kinocentralen for „Statens Järnvägar“. 20 min. — „En film om rejser og jordbundethed“ (undertitlen).

- Loffe på luffen.* 1947 (-48). Manus.: Arne Mehrens. Foto: Karl-Erik Alberts. Musik: Jules Sylvain. Medv.: Elof Ahrlé, Erik Berglund, Agneta Prytz, Lasse Krantz, Yngve Nordwall. Prod.: Kungsfilm. 97 min. — Lystspil om en glad og ukonventionel vagabond.
- 40 år med kungen.* 1947. Foto: Sten Dahlgren. Musik: arrangeret af Gunnar Stern. Speaker: Sven Jerring. Prod.: Kinocentralen for „Svenska Euro-pahjälpen“. 45 min. — En oversigt over Kong Gustaf V's regeringstid 1907—1947.
- Solkatten (Fröken Solkatt).* 1948. Manus.: Arne Mehrens og Alexander Faragö. Foto: Karl-Erik Alberts. Musik: Sven-Erik Bäck. Medv.: Annalisa Ericson, Nisse Ericson, Georg Funkquist, Arnold Sjöstrand, Hugo Björne, Oscar Winge. Prod.: Svea Film. 88 min. — Lystspil i provinsmilieu om en servitrice, der er på jagt efter sin ukendte far.
- Gatan (Gaden, La Rue, Strasse der Sünde, De Straat).* 1948 (-49). Manus.: Märten Edlund efter en synopsis af Nils Idström. Foto: Sten Dahlgren. Musik: Charles Wildman. Medv.: Maj-Britt Nilsson, Peter Lindgren, Keve Hjelm, Naemi Briesse, Stig Järrel, Åke Fridell. Prod.: Kungsfilm. 87 min. — Drama om en pige fra landet, der bliver gadepige i Stockholm.
- Sagan om ljuset (Pattern for Light).* 1949. Foto: Steen Dahlgren. Musik: Gunnar Sønstevoid. Speaker: Ulf Palme; digte af Erik Blomberg læses af Anita Björk. Prod.: Kinocentralen for „Luma“. 22 min. — Om „Luma"s fremstilling af glødelamper.
- Trä trappor över gården (The Second Floor Back, Les Parais, Insel der Sehnsucht).* 1949 (-50). Manus.: Ivar Ahlstedt og Nils Idström efter motiver fra Idströms roman. Foto: Sten Dahlgren. Musik: Charles Wildman. Medv.: Gertrud Fridh, Bengt Eklund, Irma Christenson, Sif Ruud, Åke Fridell, Stig Järrel, Elof Ahrlé. Prod.: Kungsfilm. 100 min. — Drama om to rodlose unge mennesker i Stockholm.
- Möte med livet (Møde med Livet, Meeting Life, Gefahren der Liebe).* 1950 (-52). Manus.: Ivar Ahlstedt. Foto: Martin Bodin. Musik: Carl-Olof Anderberg. Medv.: Doris Svedlund, Per Oscarson, Arnold Sjöstrand, Brita Billsten, Peter Lindgren. Prod.: Fribergs Filmbyrå. 75 min. — Seksuel oplysning med kerlighedshistorie som ramme.
- Våren (Spring Comes to Sweden, La Suède au Printemps, Frühling in Schweden, Primavera).* 1951-52. Foto: Sten Dahlgren. Musik: Erland von Koch. Prod.: Kinocentralen for „Svenska Institutet“. 15 min. — Naturfilm.
- Att döda ett barn (To kill a Child).* 1952. Efter Stig Dagermans novelle, læst af Gunnar Sjöberg. Foto: Sten Dahlgren. Medv.: Karl-Erik Forsgårdh, Marie-Anne Conde, Georg Arlin, Sissi Kaiser. Prod.: Minerva Film (det svenske selskab) for „Försäkringsbolagens Upplysningstjänst“. 10 min. — Psykologisk skildring af en trafikulykke.
- Resa i Sverige (Kreuz und quer durch Schweden).* 1952. Foto: Sten Dahlgren. Kommentar på vers af Alf Henrikson, læst af Gunnar Sjöberg. Prod.: Kinocentralen for „Svenska Institutet“. 12. min. — En rejserapsodi.
- En svensk storindustri (The Story of Stora, La Historia de Stora).* 1953 (-54). Foto: Sten Dahlgren, Agfacolor. Musik: Erland von Koch. Speaker: Gunnar Sjöberg. Prod.: SF for „Stora Kopparbergs Bergslags AB“. 53 min.
- Fjärilen och ljuslågan.* 1954. Foto: Sten Dahlgren. Musik: Erik Nordgren. Speaker: Gunnar Sjöberg. Prod.: SF for „Försäkringsbolagens Upplysningstjänst“. 12 min. — En idéfilm om lys og mørke, liv og død.
- Skymningsljus (City Twilight, Dämmerlicht, Crepusculo en la Ciudad).* 1954 (-55). Foto: Sten Dahlgren, Eastmancolor. Musik: Gösta Theselius. Speaker: Gunnar Sjöberg. Prod.: SF til „Luma"s 25-års jubilæum. 9 min. — En lyrisk industri-skildring med abstrakte farveeffekter.
- Friarannonsen.* 1955. Manus.: Per Schytte efter Gunnar Falkås' hørespil. Foto: Jan Lindström. Musik: Jules Sylvain. Medv.: Adolf Jahr, Elof Ahrlé, Inga Gill, Georg Adelly. Prod.: Trio Film-Irisfilm. 88 min. — Folkekomedie i landlige omgivelser.
- Öden bortom horisonten (Destinies beyond the Horizon).* 1955. Foto: Sten Dahlgren, Eastmancolor. Speaker: Åke Engerstedt. Prod.: SF for „Vattenfallsstyrelsen“. 14 min. — Om befolkningsproblemer i Västerbotten.
- Ansvaret.* 1956. Sten Dahlgren, Eastmancolor. Speaker: Gunnar Sjöberg. Prod.: SF for „Försäkringsbolaget Ansvaret“. 15. min. — En idéfilm om ansvarets begreb.
- Den förlorade melodien (The Vanishing Melody, Die verklingende Melodie).* 1957. Foto: Sten Dahlgren, Eastmancolor. Musik: Bellmann-melodier arrangerede af Jerry Högstedt. Speaker: Torsten Lilliecrona. Prod.: SF for „Svenska Lokaltrafikföreningen“. 13 min. — Om Stockholms trafikproblemer.

I årene 1945–57 har Werner desuden skrevet 34 manuskripter til kort- og langfilm. Af dem er hidtil 10 af kortfilmmanuskripterne blevet indspillet, deraf 8 med Werner som instruktør. Alle disse kan – ligesom den oven for nævnte langfilm „Friarannonsen“ – henføres til kategorien „levebrødsfilm“. – I vinteren 1957–58 har Werner på grundlag af egne manuskripter indspillet forskellige, endnu ikke fuldførte film i Vestafrika.



U-analytisk

Yves Salgues: „James Dean ou le mal de vivre“. Editions Pierre Horay. Paris 1957.

Siden James Deans voldsomme død ved en bilulykke i september 1955 er bøger, artikler, billedhefter etc. myldret frem om dette unge idol. Man har sågar allerede fremstillet en dokumentarisk film om ham, og i den foreliggende bog oplyses det, at de tre største Dean-fanklubber i 1957 talte henholdsvis 430.615 („Dedicated Deans“), 392.450 („Dean's Teens“) og 276.870 medlemmer („Least We Forget Club“). Der skulle i øvrigt ialt være 84 klubber af denne art alene i U.S.A. Efter sin død har hans skikkelse antaget helt mytiske former, og for den helt unge generation er han blevet et symbol. Man kan naturligvis altid afvise fandyrkelsen som ungdommeligt hysteri. Dette er jo reglen. Betydeligt vanskeligere, men også betydeligt mere interessant, ville det være at analysere baggrund og årsager. Så vidt vides er det endnu ikke gjort i tilfældet Dean, skønt der her er oplagt stof for psyko- og sociologer. At der bag den voldsomme interesse hos ungdommen for Dean skjuler sig mere end den blotte stjernedyrkelse turde være indlysende. Et bevis er det, at han også er taget til hjertet af intellektuelle fra den vrede generation, som vi herhjemme kender fra bøger og artikler, men ikke kan opvise en eneste repræsentant for. Således satte den unge engelske forfatter Michael Hastings følgende tilegnelse foran i sit skuespil „Don't destroy me“: *„This play is dedicated to the thought of James Dean. There is no other actor, and there never has been since the end of the war, who has so wholly represented my generation, here in England, but strangely he is an American. The play in its entirety, I give to Dean. But he is dead now.“*

Det er denne intellektuelle interesse for Dean, der også har fremkaldt den unge franske romanforfatter Yves Salgues' bog. Desværre indskrænker det intellektuelle i bogen sig dog til den første tanke og formen, der er i bedste franske præcise og retoriske stil. Trods sammenligningerne med Keats, Rimbaud og andre unge døde genier og de gavmildt udrøede citater fra Baudelaire, Montherlant, Aragon, Dos Passos, Elizabeth Taylor og Edna Ferber, skal man ikke vente sig nogen subtil og åndfuld analyse af „The thought of Dean“. Med sin lidt bagvendte stil er Salgues' bog blot en levnedsskildring, der ovenikøbet bevæger sig på overfladen. Han indleder med i detaljer at beskrive timerne inden Dean i sin

Porsche på Highway 41 mødte den hurtige død, han havde ønsket sig. Resten af bogen skildrer hans unge år, hans ensomhed i barndommen efter moderens død, hans korte og lykkelige tid i New York som medlem af „Actor's Studio“ og slutter med hans ankomst til Hollywood. Om det, der først og fremmest har givet Dean ryet, hans tre film, hører man praktisk talt intet. Dermed er bogens begrænsning givet. Det, Salgues kredser om, er personen, ikke de kunstneriske resultater, som dog til syvende og sidst er skuespillerens væsentligste eksistensberettigelse for os andre. Man forstår, at det må være fristende for en moderne forfatter at skildre et sådant typisk barn af århundredet, men Salgues har ikke vidst, om han skulle frigøre skikkelsen helt fra det faktiske og lave en digterisk romanbiografi, eller om han skulle lave en nøgtern biografisk skildring. Dette vankelmod har reduceret hans arbejde til journalistisk reportage, der er underholdende, men ligegyldig læsning. Der synes ikke at være nogen egentlig raison i at skrive en hel biografi om en skuespiller, der som Dean fik afbrudt sin karriere næsten inden han var begyndt, og især ikke når man overhovedet ikke beskæftiger sig med hans kunstneriske udtryk. En skuespilleres biografi må dog beskæftige sig med hans roller, skuespillerens eneste udtryk. Hans privatliv og åndelige udvikling kan aldrig få betydning, således som digterens. Man mærker dog hyppigt hos teaterkritikere, også den danske, en undertiden overdreven interesse for den enkelte skuespilleres kunstneriske udvikling på bekostning af det skuespil, han spiller i. Den bog om Dean som symbol, der kunne skrives, er det heller ikke lykkedes Salgues at frembringe.

Enhver bog om James Dean måtte naturligvis beskæftige sig med de tre bemærkelsesværdige filmpræstationer, han har ydet. De tre figurer, han nåede at fremstille, var i sig selv så fængslende, at der ikke er nogen grund til at trække hans eget privatliv frem. Selv om det bliver gjort, som her af Salgues i pseudovidenskabelig stil, er det dog ganske uden betydning. Hans materiale er fuldstændigt tilfældigt og de vidnesbyrd om bogens helt, som er anbragt bagest i værket, kaster ikke nyt lys over denne mærkværdige skuespiller. Bedst kan man lide *Sal Mines* bemærkning: *„Boire encore une bonne Tuborg avec toi, Jimmy! ...“*

Id Monty.

Hitchcock metafysikeren

Eric Rohmer og Claude Chabrol: „Hitchcock“. Classiques du Cinéma, Editions Universitaires, Paris 1957.

Bogens to unge forfattere hører til i kredsen omkring tidsskriftet „Cahiers du Cinéma“, og dens emne er den af samme kreds så inderligt forguede *Alfred Hitchcock* — eller *Hitch* for at holde sig til klinkens egen terminologi. Man forbereder sig altså på en kritisk-filosofisk styltgang og kan ikke andet end være skeptisk på forhånd. På den anden side — spændt er man også. For skarpsindige er de jo, disse franskmænd, og de har et overmål af æstetisk disciplin, så det kunne da være at de havde argumenter i baghånden, der kunne overbevise tvivlere om idolens stor-

hed. Filmhistorien er jo endnu så ung, at der venter os mange spendende omvurderinger forude. Man kan heller ikke nægte, at den foreliggende bog — som ikke er en biografi, men en gennemgang af instruktørens produktion film for film op til „The Wrong Man“ — har en kritisk holdning som afdækker respekt. Dens program er nemlig en stædigt fastholdt anskuelse af filmenes form og indhold som en enhed. Den indskrænker sig ikke til en gennemgang af Hitchcocks idéverden (hvis en sådan eksisterer, se ndf.) for derefter at tilføje iagttagelser over formen som et tilfældigt valgt middel til at udtrykke idéerne med. Den prøver tværtimod at vise, at der hos Hitchcock er tale om andet og mere end en ydre vekselvirkning mellem indhold og form, at det han siger i sine film ikke ligeså godt kunne være udtrykt i et andet medium. For at sige det med forfatterens egne ord: „Hos Hitchcock smykker formen ikke indholdet, den skaber det.“

Det er altså den rene, ægte filmkritik de to forfattere stræber efter at praktisere, og det er i sandhed alere og respekt værd. Så langt følger man dem derfor med glæde og interesse. Men overfor resultaterne af deres metode kan man kun føle ulyst. Rohmer-Chabrol har sat sig for at bevise et a priori fastslået dogme om, at Hitchcock er en stor og dybsindig kunstner af katolsk-metafysisk tilsnit, og at hans værker fra tyvernes og tredivernes „små“ engelske til fyrerne og halvtredsernes „store“ amerikanske film, er ligeså mange stadier på vej mod en stadig større fordybelse i et fundamentalt religiøst-metafysisk problem, nemlig menneskets forhold til det Onde, til Gud, til Næden. Det er deres tesis, at menneskets skyld er fikspunktet i Hitchcocks univers — skyld her forstået som et metafysisk snarere end som et moralsk-psykologisk begreb. I virkeligheden, siger de, er det arvesynden katolikken og jesuitereligen Hitchcock digter om — og Næden som menneskets eneste tilflugt. Ud fra denne tesis og med påberåbelse af både evangeliet og kirkefædrene fortolkes de seneste års amerikanske Hitchcock-film, idet „Strangers on a Train“ („Farligt Møde“), „I Confess“ („Jeg tilstår“), „Rear Window“ („Skjulte Øjne“) samt den herhjemme endnu ukendte „The Wrong Man“ betragtes som den samlede produktions egentlige hovedværker.

Det er svært at følge de to franskmænds overmåde spidsfindige argumentation for deres overraskende synspunkt fra film til film. Men det er også svært direkte at imødegå deres argumenter med modargumenter, for det lader sig ikke nægte, at Hitchcock-filmene kan fortolkes på deres måde. Til gengæld er det let at se — i hvert fald for undertegnede — at argumentationen til syvende og sidst er uholdbar. Hvorfor? Fordi Hitchcock-filmene selv dementierer den. Det er naturligvis højst rimeligt, at der af dem som af andre film kan udlæses en vis livsholdning, og at der i denne holdning indgår elementer, som kan spores tilbage til ophavsmandens menneskelige og religiøse forudsætninger. Eftersom Hitchcock er katolik med en jesuiteropdragelse bag sig er det altså ikke mærkeligt, hvis den katolske begrebsverden kan erkendes som et grundmønster bag hans film. Men det er jo ikke det samme som at filmene handler om denne begrebsverden, at de prøver at omsætte den i filmdramaets anskuelige form. For den opmærksomme og fornemmende tilskuer turde det i hvert fald være umuligt at forbiade nogen dybere og oprigtigere sym-

bolik med den kolde beregning, hvormed Hitchcock i alle afgørende situationer dyrker den primitive spændingseffekt, selve det fysiske gys. Man tænke f. eks. på Hitchcock-filmenes med flid udspikerede slutsekvenser, oftest for ikke at sige altid yderligt søgte i deres vilde originalitet. For mig at se er det i Hitchcocks film så åbenlyst, hvilken øjeblikkelig virkning han søger at fremkalde i tilskueren, at man dårlig kan tage dem som udtryk for et ærligt ment engagement på længere sigt i dybere erkendelses- og livsproblemer.

Men denne kritiske fornemmelse er altså fremmed for Cahiers-folkene — eller døves i hvert fald af deres uahæmmede fortolkningsmani, som også synes at have berøvet dem gehør for Hitchcock-filmenes egentlige originalitet: deres humor og deres sære artificielle poesi. Herom siger Hitchcock-bogen intet. Intetsteds falder det Rohmer-Chabrol ind simpelthen at betragte Hitchcock som en virtuøs eventyrfortæller, der under humorens intelligente kontrol morer sig selv og andre med at udfnytte det makabere poetiske muligheder. Derfor må de naturligvis nedvurdere tredivernes dejlige engelske Hitchcock-eventyr til fordel for de senere store amerikanske „numre“. Men deres nyvurdering overbeviser ikke. Heldigvis, for hvor ville det have været trist, hvis man nu skulle til at foretrække „Skjulte Øjne“ og „Jeg tilstår“ for „De 39 Trin“ og „En Kvinde forsvinder“.

Bogen slutter med et storartet og fuldstændigt Hitchcock-index.

Werner Pedersen.

Kæmpende kritik

„Rotha on the Film“. Faber and Faber, London 1958.

T. S. Eliot er knyttet til „Faber and Faber“, og mens man læser denne samling af ældre og nyere filmartikler, der kvalitetsmæssigt varierer meget stærkt, er det vanskeligt at lade være med at spekulere på, hvad den lidet socialistiske digter har tænkt om den socialistiske filmmands betragtninger. — Lad ham snakke?

Bogen er ikke på højde med Rothas tidligere, men den bør alligevel anbefales filminteresserede, bl. a. fordi meget centralt kan slås op i den.

Det er ikke lykkedes at skabe en helhed af artiklerne. De er grupperet i fire afsnit: „Between the reels“ (tilmæstetiske betragtninger, portrætter af store filmpersonligheder, omtale af egne optagelser etc.), „Films in review“ (anmeldelser fra 1951—57), „Some problems of documentary“ (vigtige bidrag til først og fremmest den engelske dokumentarfilms historie) og „The constant crisis“ (filmpolitisk polemik, naturligvis især om engelsk film). Det går meget godt med at læse 1., 3. og 4. afsnit kontinuerligt, men udvalget i „Films in review“ virker tilfældigt. F. eks. er perioden 1931—35 „dækket“ af følgende film: „Jord“, „Private Life of Henry VIII“, „I was a Spy“, „Le Loup-Garou“, „La Maternelle“, „Desertør“, „Queen Christina“, „Jew Süss“, „Sanders of the River“ og „Man of Aran“. Fra perioderne 1936—49 og 1952—54 bringes der ingen anmeldelser.

Dette kunne man have accepteret, hvis blot en stor del af anmeldelserne havde været så indgående og

velskrevne, at de kunne stå alene som essays, men det er ikke tilfældet. Kun omtalen af „Jord“ — en forkortet udgave af artiklen om filmen i „Celluloid“ — er ekstraordinær. Og i de senere år er Rotha, hvis betydning som filmkritiker var overordentlig stor i trediverne, blevet distanceret som kritiker af de unge folk fra „Sight and Sound“. Når han ser skævt til dem (og han langer flere steder voldsomt ud efter bladet), får man en fornemmelse af, at der er lidt jalousi med i spillet. Bogen bærer nogle steder præg af den tilsidesattes sårede foræneglighed, den stærkt engagerede kritiks hyppigste erhvervssygdom.

Det bedste i „Rotha on the Film“ er de kæmpende artikler. Man kan ikke undgå at blive imponeret af, hvor vedholdende og hvor aktiv Rotha har været i kampen for en bedre engelsk film (både dokumentar- og spille-). Herhjemme har vi ikke haft noget, der kan komme op på siden af denne polemiske ildhu. Her er der ingen, der gider præstere en systematisk og grundig kritik af den nationale produktion. Danske filmkritikere er nogle vanter — det bliver endnu mere iøjnefaldende, når man læser det sidste afsnit af Rothas bog.

Rotha har beskæftiget sig med næsten alt, hvad der angår film. Han går i 1930 stærkt ind for film-museumstanken, han skriver om sin glæde ved at samle på *stills*, han funderer over filmens muligheder i undervisningen, han analyserer dekorationernes betydning (i en artikel, der kostede ham hans job som *assistant art-director* på et af de engelske selskaber), han fortæller i en morsom artikel om lundske pionerer blandt biografdirektørerne, han sender breve om film til „The Times“, han interviewer *Alexander Korda*.

Alt dette foruden filmene.

En sand entusiast.

Erik Ulrichsen.

Ikke ved sværdet

Jessamyn West: „To See the Dream“. Hodder and Stoughton, London 1958.

Frank Capra købte for mere end 10 år siden filmrettighederne til *Jessamyn West*s kvækerroman „The Friendly Persuasion“, og det er let at forstå, at denne historie om en amerikansk kvækerfamilie under borgerkrigen appellerede til Capra. Dens idealisme, dens beskrivelse af konflikterne hos mennesker, som heller ikke i krigstider må øve vold og dens mange humoristiske islæt har lige været noget for ham. Men Capra fik aldrig filmet bogen.

Det gjorde imidlertid *William Wyler*, og hans film fik førstepremien i Cannes 1957 („Kosmorama“ omtalte den i London-brevet i nr. 24).

På forhånd skulle man ikke synes, at stoffet var „wylersk“, og denne fornemmelse bekræftes i nogen grad af *Jessamyn West*s bog om filmens tilblivelse: „To See the Dream“.

Miss West, der bliver engageret til at skrive manuskriptet (sammen med bl. a. instruktørens broder *Robert*), får hurtigt at vide af *Wyler*, at han ikke er pacifist. Og han stiller nogle forslag, som får det til at give i forfatterinden, bl. a. overvejer han at lade *Jane Russell* spille den kvindelige hovedrolle og at lade Jess (den mandlige hovedperson) foretage absolut ikke-kvækerske handlinger. Men *Wyler* bøjer sig for forfatterindens (og andres) protester, og man

får en mistanke om, at disse forslag er spilfægteri fra *Wylers* side. Hvis han stiller nogle efter forfatterindens mening hårræsende forslag, og siden opgiver dem, kan han så ikke uden gnidninger få sin vilje i detaljspørgsmål?

Trods disse og enkelte andre skænderier er samarbejdet nogenlunde harmonisk, og „To See the Dream“ danner nærmest en kontrast til *Lillian Ross*' afslørende og bidiske „Picture“. Men man føler ikke, at „Friendly Persuasion“ for *Wyler* er en personlig filmdigtetisk indsats — hvilket stemmer godt overens med det indtryk, man har fået af *Wyler* i de senere år: en instruktør, der ikke længere tilhører eliten, fordi det raffinerede arbejde med billederne er trådt mere og mere i baggrunden til fordel for den nemme effekt.

Man kan ikke anvende klichéen maskinel om denne Hollywood-produktion. „Friendly Persuasion“ er tydeligvis resultatet af et kompliceret samarbejde mellem særdeles levende mennesker, der er alt andet end dele af et maskineri, usikre, velbegavede, stræbende mennesker, der forsøger at gøre deres produkt salgbart uden at sælge sig selv. Med en vis autoritet udfolder *Wyler* sig mellem på den ene side forfatterinden og hendes fornuftigt fremførte kunstneriske krav og på den anden side kapitalen, hvis kommercielle krav man ganske vist ikke hører så meget om, men som bestandsigt anes i baggrunden. *Wyler* fremtræder ikke som en kunstner, men som en klog balancekunstner.

„To See the Dream“ er græsseligt snakkesalig, og det er ikke mange sider, der kan fængsle den, som vil vide noget mere om Hollywood. Ganske pudsigt er portrætteret af *Gary Cooper* (der spiller Jess). Da talen falder på „Vera Cruz“, siger han lakonisk om sin præstation: „I stank“. Og *Cooper* — kaldet *Coop* — er noget nervøs over at skulle spille en rolle, der ikke giver anledning til flot aktion: „There comes a time“, siger han, „when the people who see me in a picture expect me to do something“. „You mean pull a trigger?“, indskyder *Miss West* blidt. „Deliver a blow“, svarer *Cooper*. „Fist or bullet. Or sword. They expect it. They feel let down without it“.

Wladimir Winde.

Læserbrev

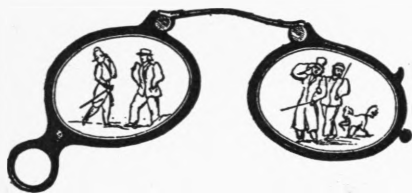
Kære „Kosmorama“!

Tak for henvisningen i nr. 33 om et forsvaret for brugen af fremmedord. Og blot een bemærkning herom. Det centrale i lederen „Filmkritikken“ i nr. 8 er i denne forbindelse: „Det er skadeligt for enhver skribent at skrive nedad“. Efter det må man beklage stakler som *Johs. V.* og *Martin A.*, som gjorde sig al umage for at skrive dansk. For det er jo at skrive nedad efter lederens tankegang.

Det skulle dog gerne være sådan, at blot nogenlunde almindelige mennesker kan fatte også hvad der står i danske filminteresseres højorgan.

Deres gennemført (næsten præcist konsekvent) nedadskrivende holder
N. J. Tørtzen,
Herning.

På en igen: Hverken *Johannes V. Jensen* („Interferens“) eller *Martin A. Hansen* („Godnat og Tak, gamle Obskurant“ — „Tornebusken“ side 195) var purister. „At skrive dansk“ er ikke identisk med at undgå fremmedord. „Almindelige mennesker“ kan også i tvivlstilfælde slå et ord op. Hvorfor „næsten“ i parenteser?
Red.



(For?) meget på hjerte

I KØ FORAN LIVET. Prod.: Minerva-Film for „Bikuben“ i samarbejde med Arbejdsmarkedskommissionen, 1958. Prod.leder: Niels Drechsel. Manus og instr.: Theodor Christensen. Danske optagelser: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Børge Roger-Henrichsen. Speaker: Kjeld Jacobsen.

„I Kø foran Livet“ er en dokumentarfilm i den undertiden gode gamle stil. Det er i langt højere grad *Paul Rothas* måde fra fyrerne og film som „Lied der Ströme“ end det yngre slægtled af engelske dokumentarister („Free Cinema“: *Lindsay Anderson* og andre). *Theodor Christensen* her er påvirket af. Hvormed er sagt, at filmen er intellektuelt betonet, at billederne er placeret som størrelser i en ligning — hos de yngre dokumentarister er det individets ansigt og den indfølelse milieubeskrivelse, det gælder. Hos dem bliver den lille verden undersøgt til bunds, den gamle skole kaster sig over det verdensomspændende. Hvis vi, der er jævnaldrende med *Lindsay Anderson*, *Karel Reisz* og de øvrige englændere, i højere grad lader os engagere af den nye, mere æstetiske skole, bør vi ikke glemme, at den gamle har sine særlige muligheder.

Det er et anseeligt antal problemer, „I Kø foran Livet“ kommer ind på. Underernæringen i størstedelen af verden. Sygdommene og sygdomsbekæmpelsen rundt omkring. Uddannelsen af „tilbagestående“ folkeslag. Mangelen på børnehaver og boliger i Danmark. Automatiseringen i USA og uddannelsesrekorden i Sovjetunionen. Arbejdsløsheden, lærlinguddannelsen og i det hele taget uddannelsen af „de store årgange“ herhjemme. Skoletrængselen og lærermangelen i Danmark. De ældres syn på ungdommen. Ja, han får endog tid til en bemærkning om, at der på et vist tidspunkt var mangel på bleer herhjemme.

Det vidner om *Theodor Christensen*s talent og træning og dygtighed, at det i overraskende grad er lykkedes at skabe en forståelig sammenhæng af billederne vedrørende de mange spørgsmål. Men ikke helt. Hvis man med få ord skulle sige, hvad filmen handler om, måtte man vist ty til noget så omfattende som „menneskets sociale kår i dag“. Ved at tage så meget med har instruktøren ikke bestandigt kunnet undgå at give tilskueren det indtryk, at han jager hen over problemerne.

Det kan f. eks. hævdes, at en sammenhæng et sted forholdes tilskueren. Automatiseringen skaber større produktivitet pr. mand, men medfører den ikke også større arbejdsløshed? Hvordan undgås det?

Ligningen synes mig ikke helt i orden. Dette skyldes først og fremmest, at konklusionen er for lyrisk og u-intellektuel i forhold til det vældige problemkompleks, vor hjerne er blevet sat til at arbejde med.



Skolegang ude og hjemme. Fra „I Kø foran Livet“.

Theodor Christensen tager sin tilflugt til de to magiske begreber *udviklingen* og *ungdommen* (et ekko af *Poul Henningsens* begejstring for dem?), og dem kan man tro på, eller ikke tro på, men fra et kritisk synspunkt — og resten af filmen er kritisk — er der naturligvis godt og skidt i begge dele, og herom savner man konkretisering og præcisering til slut.

Men „I Kø foran Livet“ er værdifuld, fordi den konfronterer publikum med problemerne, vækker tilskueren, ægger til tænkning og diskussion. Og i forbindelse hermed er den værdifuld, fordi den viser den undertiden lovlig kværlerende velfærdsstatsdanske, at nok har vi problemer at tumle med, men at de er små i forhold til problemerne mange andre steder. En fare er der naturligvis ved at behandle danske problemer med konstant udsigt til andre landes større problemer: at vore svinder ind til næsten ingenting for tilskueren. Men *Theodor Christensen* synes mig virtuost både at undgå det snæversynet nationale og det urealistiske verdensborgerlige. Ved hjælp af sin naturlige respekt for mennesket er han i filmen en sympatisk kombination af dansk borger og verdensborger.

Respekten for mennesket vil *Theodor Christensen* også udtrykke, når han bringer billeder af mennesker, der lider af malaria eller yaws. Men det er et spørgsmål, om ikke grafisk materiale om disse sygdomme ville passe bedre i den valgte stil. Den, der ser mange kortfilm, kan undertiden føle, at disse ukendte lidende i UNESCO-filmene og hos *Theodor Christensen* er bestandigt tilbagevendende symboler, som det er såre nemt at anbringe, og at de derfor på sin vis

reducerer mennesket. Her overfor vil instruktøren kunne hævde, at en meget stor del af publikum ikke er ude for denne tilvænnning og derfor chokeres.

En symbol-kliché er hjulet, der går i stå.

Nu og da fornemmer man under filmen, at en tankegang illustreres, at filminstruktøren ikke i tilstrækkelig grad har taget magten fra manuskriptforfatteren. Andre steder er der en blændende visualisering af problemerne — billederne lever deres eget liv. At fremhæve er billederne med de to klasser, der tørner sammen i korridoren. Kamerabehandling og klipning er naturligvis førsteklasses; man kan f. eks. pege på den langsomme rytme i billederne med de arbejdsløse og på de smertefri overgange fra Danmark til fjerne egne. Dygtigt inkorporeret er optagelser fra „Day-break in Udi“, „Lied der Ströme“ og „World Without End“. Kjeld Jacobsen læser kommentaren med magtfuld saglighed.

Det ikke mindst interessante ved „I Kø foran Livet“ er, at den er privat produceret, og at Arbejdsmarkeds-kommissionen planlægger en ny film med samme instruktør, den bedste i Danmark, når det gælder den „store“ dokumentarfilmstil. Erik Ulrichsen.

Rædsel og poesi

THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (Manden, der blev mindre). Prod.: Universal (Albert Zugsmith) 1957. Manus.: Richard Matheson efter egen roman. Instr.: Jack Arnold. Foto: Ellis W. Carter, Clifford Stine og Everett H. Broussard. Musik: Joseph Gershenov. Medv.: Grant Williams, Randy Stuart, April Kent, Paul Langton, Raymond Bailey, William Schallert, Frank Seannell, Helene Marshall, Diana Darrin og Billy Curtis.

Navnet Jack Arnold lagde man for alvor mærke til, da hans lille East Side-film „Piger i Natten“ for fire år siden kom hertil.

„Piger i Natten“ ville være et realistisk arbejde (helt var den ikke lykkedes trods udmærkede passager), men i de senere år har instruktøren især beskæftiget sig med *fantasy*-genren, og han har iscenesat flere *science fiction*-film.

„Manden, der blev mindre“ er i langt højere grad *fiction* end *science*. En gennemsnitsamerikaner opdager pludselig, at han er ved at skrumpes ind. Den „videnskabelige“ forklaring kan man tillade sig at tage let på: Det er noget med radioaktivitet i forbindelse med insektpulver. Mindre og mindre bliver han, til han må bo i et dukkehus. Der leveres ikke en ordinær lykkelig slutning, men en meget dristig og overraskende religiøs, som dog er lovlig litterært formet: Den lille mand hører op med at lide på grund af en mystisk oplevelse, der får ham til at føle sig eet med verdensaltet.

Det er en forbløffende gribende lille film, Arnold har skabt. Den har svagheder: Det er urimeligt, at hovedpersonen selv er fortælleren. Det tekniske er ikke i så høj grad som venteligt bedre end i den af Museet viste „Djævledukken“ (i *Tod Brownings* film optræder kunstigt fremstillede lilleputter), f. eks. har man ikke smertefrit indkopieret den lille mand i alle billederne. Nogle steder fornemmer man for



„Manden, der blev mindre“. Den kvindelige dværg og hovedpersonen.

stærkt, at de „større“ mennesker er anbragt på forhøjninger, og Arnold har ikke i tilstrækkelig grad givet slip på den almindelige montage teknik, der skifter mellem nære og fjerne billeder — han burde have indsat, at for nære billeder af den lille mand kunne spolere illusionen.

Men alt dette er mindre væsentligt og registreres samtidig med at man er ganske opslugt af handlingen. Efter at det indledende postulat er overstået udvikler den sig rimeligt, og instruktør og forfatter har formået at mætte den med poesi, dramatik og en vis tragik.

Der er makaber styrke i den lille mands kamp mod edderkoppen og kattens angreb på ham. Man rykkes bort fra menneskets dagligdags vanesynsvinkler og mener næsten at kunne fornemme, hvordan det er at være et lille dyr i den nedre jungle. Der er noget af et åndeligt bad i denne oplevelse, og poetisk bliver filmen, når f. eks. en tændstik transformeres til en kæmpefakkel eller det volder vanskeligheder for hovedpersonen at komme over afgrunde mellem et par konserverdåser og han må udfolde sig fairbanks. De små ting eksisterer på en ny måde — og man kan ikke påstå, at denne måde ikke er lige så „rigtig“ som den normale. Man er i nærheden af den filosofiske undren.

Med dygtighed vækker filmen tilskuerens angst. Der er en antydning af spil på impotensangst i nogle af de tidlige scener, da manden er ca. 1 meter høj. Befrielse fornemmes, da manden møder en smuk kvindelig dværg, men angsten vender tilbage, da han erfarer, at han skrumper yderligere ind. Og hele filmen får noget af sin kraft, fordi emnet ses i forbindelse med de nye kræfter, mennesket kan udløse — men som, hvis kontrollen svigter, kan deformere det.

Men filmen er ikke blot gribende og rystende, fordi den kan blottlægge vor angst. Den er også smuk, æstetisk kontrolleret, menneskelig, uden smagløshed. Spillet er ikke meget bevendt, men det betyder lidet. Filmteknikkens fiksfakserier er her anvendt til at give os en oplevelse, der ikke kunne være givet os i nogen anden form. Vladimir Winde.

FRANSKE TIDSSKRIFTER

Marts-nummeret af „Cinéma 58“ indeholder en anmeldelse af *Akira Kurosawas* nye film, der er baseret på *Gorkis* „Natherberget“. Anmelderen, *Louis Marcorelles*, holder ikke meget af filmen og foretrækker *Jean Renoirs* version. Men i det engelske „Film 16“ roses filmen i høje toner af *John Gillett*, der finder, at *Gorkis* ånd bestandigt er til stede. „Cinéma 58“ bringer i øvrigt bl. a. nekrologer over *Charles Pathé* og *Edna Purviance*.

Ved hjælp af et stjernesystem får de nye film karakter i hvert nummer af „Cahiers du Cinéma“. I februarnummeret foretrak de ti

dommere *Mackendricks* „Sweet Smell of Success“ – derefter kom *Stanley Kubricks* „The Killing“, *Cacoyannis* „Stella“ og *Louis Malles* „Ascenseur pour l'échafaud“. Nummeret beskæftigede sig i øvrigt indgående med den udtømmelige *Jean Renoir*, den interessante *Jerzy Kawalerowicz* og den opfindsomme *Norman McLaren*. Martsnummeret bringer fængslende stof om *Ophüls* og *Mizoguchi*.

For kort tid siden ankom det første nummer af et nyt fransk filmtidsskrift, „L'Écran“. Det er heri bl. a. interessant at se *Henri Agel*, der tidligere varmt er gået ind for *Fellini*, tale om den felliniske magis „forstening“ i sin anmeldelse af „Gadepigen Cabiria“.

Fra Filmmuseets plakatsamling

I ugen 21.–26. april viser Museet i forevisningsrækken *August Bloms* „Atlantis“ fra 1913.

Skønt det ville være synd at sige, at *Ida Orloff* er god i filmen, bringer vi her det plakatportræt, *Thor Bogelund* tegnede i anledning af udsendelsen af *Bloms* berømte film.



Filmindeks XXXIII

UDARBEJDET AF MUSEET

Johan Jacobsen

- Under byens tage.* 1938. I: Johan Jacobsen. Manus.: Paul Sarauw. Foto: Carlo Bentsen. Musik: Kai Normann Andersen. Medv.: Liva Weel, Peter Poulsen, Arthur Jensen. Prod.: Dana-Film.
- En lille tilfældighed.* 1939. I: Johan Jacobsen. Manus.: Johan Jacobsen og Mogens Skot-Hansen. Foto: Carlo Bentsen. Musik: Kai Møller og Erik Fiehn. Medv.: Chr. Arhoff, Ib Schønberg, Sigrd Horne-Rasmussen. Prod.: Palladium.
- I de gode gamle dage.* 1940. I: Johan Jacobsen. Manus.: Kelvin Lindemann. Foto: Carlo Bentsen og Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Johs. Meyer, Lise Thomsen, Fy og Bi. Prod.: Palladium.
- Tag det som en mand.* 1941. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Chr. Arhoff, Sigrd Johansen, Tove Bang. Prod.: Palladium.
- Tobiansætter.* 1941. I: Johan Jacobsen. Manus.: Kelvin Lindemann. Foto: Karl Andersson. Musik: Kai Møller. Medv.: Eva Heramb, Henrik Bentzon, Berthe Qvistgaard. Prod.: Palladium.
- Ballade i Nyhavn.* 1942. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Chr. Arhoff, Gunnar Lauring, Beatrice Bonnesen. Prod.: Palladium.
- Baby på eventyr.* 1942. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Angelo Bruun, Berthe Qvistgaard, Chr. Arhoff. Prod.: Palladium.
- Mine kære koner.* 1943. I: Johan Jacobsen. Manus.: Borge Müller. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Gunnar Lauring, Karin Nellemose, Ingeborg Brams. Prod.: Palladium.
- Som du vil ha' mig.* 1943. I: Johan Jacobsen. Manus.: Tancred Ibsen efter Alexander Brinchmanns lystspil „Karussell“. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Ebbe Rode, Marguerite Viby, Gunnar Lauring. Prod.: Palladium.
- De tre skolekammerater.* 1944. I: Arne Weel (og Johan Jacobsen). Manus.: Poul Toft-Nielsen og Carl Henrik Clemmensen. Foto: Einar Olsen. Musik: Niels Clemmensen. Medv.: Poul Reumert, Olaf Ussing, Valdemar Møller. Prod.: Palladium.
- Otte akkorder.* 1944. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Eyvind Johan-Svendsen, Inge Hvid-Møller, Poul Reumert. Prod.: Palladium.
- Mens sagførerene sover.* 1945. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Gunnar Lauring, Beatrice Bonnesen, Elith Pio. Prod.: Palladium.
- Den usynlige hær.* 1945. I: Johan Jacobsen. Manus.: Knud Sønderby. Foto: Rudolf Frederiksen og Karl Andersson. Musik: Kai Møller. Medv.: Bodil Kjer, Ebbe Rode, Mogens Wieth. Prod.: Palladium.
- Får betaler.* 1946. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller efter Jens Locher. Foto: Einar Olsen. Musik: Kai Møller. Medv.: Gunnar Lauring, Randi Michelsen, Helge Kjærulff-Schmidt. Prod.: Palladium.
- Brevet fra døde.* 1946. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Karl Andersson. Musik: Kai Møller. Medv.: Sonja Wigert, Eyvind Johan-Svendsen, Gunnar Lauring. Prod.: Palladium.
- Soldaten og Jenny.* 1947. I: Johan Jacobsen. Manus.: Johan Jacobsen efter Soyas „Brudstykker af et Mønster“. Foto: Aage Wiltrup. Musik: Kai Møller. Medv.: Poul Reichhardt, Bodil Kjer, Elith Pio. Prod.: Johan Jacobsen.
- 3 Ar efter.* 1948. I: Johan Jacobsen. Manus.: Fleming Lynge og Soya efter Soyas skuespil „Efter“. Foto: Verner Jensen. Musik: Kai Møller. Medv.: Angelo Bruun, Karin Nellemose, Ib Schønberg. Prod.: Asger Jerrild.
- Næste gang er det dig.* 1948. I: Johan Jacobsen. Manus.: Knud Sønderby. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Arkivmusik. Prod.: Johan Jacobsen for Ministerierne Filmudvalg og Justitsministeriets udvalg for større færdselssikkerhed. 17 min.
- Kongefilmen „Frederik IX“.* 1949. I: Johan Jacobsen. Manus.: Johs. Allen. Foto: Karl Andersson m. fl. Musik: Emil Reesen sen. og jun. Prod.: Dansk Film Co.
- Min kone er uskyldig.* I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Rudolf Frederiksen og Karl Andersson. Musik: Kai Normann Andersen og Kai Møller. Medv.: Bodil Kjer, Poul Reichhardt, Gunnar Lauring. Prod.: Johan Jacobsen.
- En dag i radioen.* 1950. I: Johan Jacobsen. Manus.: Finn Methling. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Optagelser med radioens orkestre. Prod.: Johan Jacobsen for Dansk Kulturfilm.
- Nålen.* 1951. I: Johan Jacobsen. Manus.: Johs. Allen. Foto: Werner Hedmann. Musik: Kai Møller. Medv.: Ebbe Rode, Tove Maës, Gunnar Lauring. Prod.: Preben Philipsen.
- Alt dette og Island med.* 1951. I: Hampe Faustman og Johan Jacobsen. Manus.: Hampe Faustman, W. Semitof, O. Hellblom, Mika Waltari, Arvid Müller, Victor Borg og Soya. Foto: Werner Hedmann m. fl. Musik: Kai Møller m. fl. Medv.: Sonja Wigert, Poul Reichhardt, Asbjørn Andersen. Prod.: Johan Jacobsen m. fl.
- Som sendt fra himlen.* 1951. I: Johan Jacobsen. Manus.: Borge Müller. Foto: Werner Hedmann og Tom Jensen. Musik: Kai Normann Andersen. Medv.: Mogens Wieth, Birgitte Reimer, Kjeld Petersen. Prod.: Johan Jacobsen.
- Den lille pige med svovlstikkerne.* 1953. I og Manus.: Johan Jacobsen efter H. C. Andersen. Foto: Tom Jensen og Werner Hedmann. Musik: Erik Fiehn. Fortæller: Karin Nellemose. Prod.: Johan Jacobsen og Dansk Kulturfilm. 11 min.
- Skatteøens hemmelighed.* 1953. I: Johan Jacobsen og Annelise Hovmand. Manus.: Hagen Hasselbalch. Foto: Werner Hedmann. Musik: Arkivmusik. Speaker: Sigrd Johansen. Prod.: Dansk Kulturfilm og De Samvirkende Turistforeninger i Fyns Stift. 12 min.
- Blåndværk.* 1955. I: Johan Jacobsen. Manus.: Erik Fiehn. Medv.: Mimi Heinrich, Henrik Wiehe, Poul Reichhardt. Prod.: Johan Jacobsen.
- Den store gav-tyv.* 1956. I: Johan Jacobsen. Manus.: Arvid Müller. Foto: Henning Bendtsen. Musik: Erik Fiehn. Medv.: Dirch Passer, Marguerite Viby, Preben Maht. Prod.: Johan Jacobsen.
- Vi som går stjernevejen.* 1956. I: Johan Jacobsen. Manus.: Knud Poulsen. Foto: Henning Bendtsen. Musik: Kai Normann Andersen. Medv.: Birgitte Reimer, Ebbe Rode, Hans Kurt. Prod.: Henning Karmark, Mogens Skot-Hansen og Palladium.
- Splintret emaille.* 1956. I: Johan Jacobsen. Manus.: Finn Methling efter Kai Borgen Nielsens novelle. Foto: Werner Hedmann. Musik: Erik Fiehn. Medv.: Poul Müller. Prod.: Dansk Kulturfilm og Landsforeningen for Mentalhygiejne. 10 min.
- Ingen tid til kærtæg.* —. 1957. I: Annelise Hovmand. Manus.: Annelise Hovmand og Finn Methling. Foto: Kjeld Arnholtz. Musik: Erik Fiehn. Dekor.: Johan Jacobsen. Medv.: Eva Cohn, Lily Weiding, Hans Kurt. Prod.: Johan Jacobsen.
- Krudt og klunker.* 1958. I: Annelise Hovmand. Manus.: Annelise Hovmand og Finn Methling. Foto: Werner Jensen og Rudolf Frederiksen. Musik: Erik Fiehn. Dekor.: Steini Sveinbjørnsen. Medv.: Gunnar Lauring, Johs. Meyer, Sigrd Horne-Rasmussen, Jørgen Reenberg. Prod.: Johan Jacobsen.