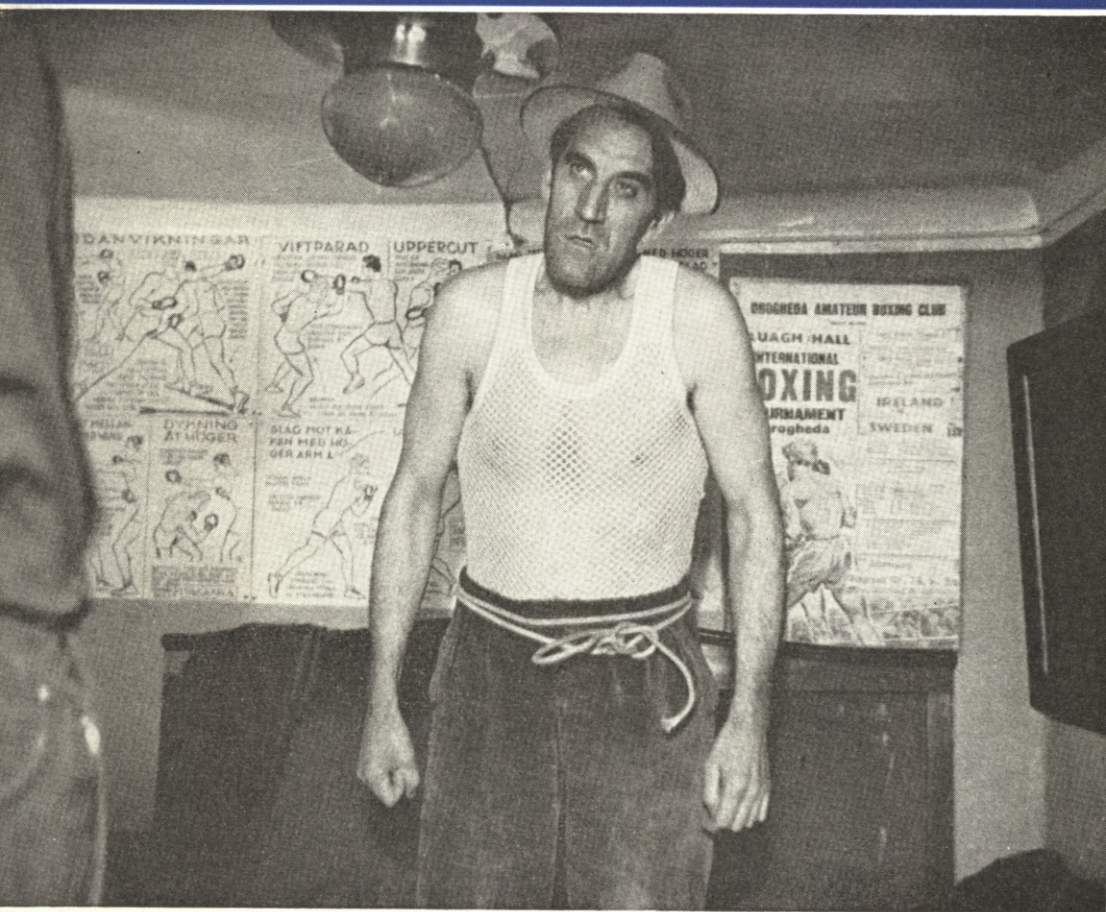


KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT





Forsidebilledet: Fra „Hägringen“ af Peter Weiss, hvis film vi bringer en liste over side 79. Filmen skildrer eksperimenterende en ung mands ensomhed og søgen efter kærligheden, og den besøger en række miljøer, deriblandt det boksemiljø, der bringes et glimt fra på forsiden.

Carltons nye direktør	42
Nye billeder	43
Debat	
af Werner Thierry	44
Den danske films problemer	46
Ringens sluttes	
af Børge Trolle	58
Friedrich og Konrad Wolf	
(indexer)	63
Filmologisk perspektiv	
af Willy Buzzi	64
Min egen film – og fransk film	
ved Roger Maridia	66
Sorte film – og andre	
af Tue Ritzau	68
Filmvidenskab	
(Idestam-Almqvist: „När filmen kom till Sverige“)	
af Marguerite Engberg	70
„Diamond Lil“	
(Mae West: „Goodness had nothing to do with it“)	
af Poul Malmkjær	72
Anekdoter	
(Billquist: „Garbo, den ensamma stjärnan“)	
af Werner Pedersen	73
Filmannmeldelser:	
„En plads på toppen“	
af Erik Ulrichsen	73
„Les Liaisons Dangereuses“	
af Søren Fjeldborg	75
Laterna magica V	75
Fra Filmmuseets plakatsamling	76
Kosmoramas blå bog	77
Antisekterisk	79
Filmindex XLIV (Peter Weiss)	79
Filmindex XLV (Finn Merbling)	80

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K. tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9–17 (lørdag 9–13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12–15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag 19–21. „Kosmorama“ koster tilsendt 8 kr. årlig (4 numre) – de 5 første årgange kan fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan fås for 1 kr. stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

Jørgen Jensens Bogtrykkeri

Carltons nye direktør

Som det vil være vore læsere bekendt fra aviserne, har den mangeårige direktør for Det Danske Filmmuseum, Ove Brusendorff, fået bevillingen til Carlton-biografen på Vesterbrogade. Omkring årsskiftet forlader Brusendorff da Filmhuset for helt at hellige sig biografdrift.

I „Kosmorama 42“ bragte vi i anledning af Brusendorffs 50 års fødselsdag en artikel om hans indsats for tilvejebringelsen og ledelsen af det danske filmmuseum – læserne tør da formodes at vide, hvor væsentlig den har været.

✱

Ved denne lejlighed kan der især være grund til at hefte sig ved, at der ikke er tale om så stort et spring, når Brusendorffs virkefelt ændres fra Museet til biografdrift. Under Brusendorffs ledelse har Museet også udviklet sig til en premierebiograf – der har i årenes løb i Frederiksberggade været vist en række væsentlige moderne film, som aldrig er blevet vist kommercielt – og det har aldrig været Brusendorffs tanke, at Det Danske Filmmuseum udelukkende skulle beskæftige sig med det filmhistoriske, at det skulle isolere sig fra det moderne, aktuelle filmliv. Det har altid været Museets håb at kunne bidrage til at skabe et filmkulturelt klima, i hvilket den nyeste kunstneriske filmflora kunne få bedre vækstbetingelser.

✱

Der er derfor grund til at se Brusendorffs nye virke som en fortsættelse af det arbejde, han har ydet på Filmmuseet. „Kosmorama“ har hørt lidt om, hvilke film Brusendorff har sikret sig eller forsøger at sikre sig til Carlton, og dette berettiger os til at spå, at der venter denne biografs tilskuere store oplevelser.

✱

Filmhuset takker Brusendorff for de 17 års museumsarbejde – foruden de mange års forberedende arbejde med museumstanken – og ønsker ham held og lykke som direktør for en af Københavns premierebiografer.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Frank Capra skal for „Columbia“ iscenesætte „The Jimmy Durante Story“ med **Dean Martin** i titelrollen. Yderligere medvirker **Frank Sinatra** som **Lou Clayton** og **Bing Crosby** som **Eddie Jackson**.

Busby Berkeley skal for „Red Bill Prod.“ iscenesætte „The Chartreuse Caboose“. Filmen bliver i farver, og **Molly Bee**, **Ben Cooper** og **Edgar Buchanan** medvirker.

Richard Brooks' næste film bliver „Elmer Gantry“ for „United Artists“. Rollelisten rummer bl. a. **Burt Lancaster**, **Jean Simmons** og **Shirley Jones**.

Robert Mulligan, som vi desværre endnu ikke har set nogen film af herhjemme, skal for „Paramount“ iscenesætte „The Rat Race“ med **Tony Curtis**, **Debbie Reynolds** og gamle **Jack Oakie**.

Stanley Donen arbejder i Europa på optagelserne til „Surprise Package“ med **Yul Brynner** og **Mitzi Gaynor**. Donen selv producerer for „Columbia“.

Clifford Odets får sin debut som filminstruktør med „The Story on Page One“, en „Artists Prod.“ – „20th Century Fox“ coproduktion. Rollelisten ser foreløbig sådan ud: **Rita Hayworth**, **Anthony Franciosa** og **Gig Young**.

Richard Quine producerer og iscenesætter „Strangers When We Meet“ for „Columbia“. **Kirk Douglas**, **Ernie Kovacs** og **Kim Novak** skal medvirke.

Frank Tashlin iscenesætter for „Jerry Lewis Prod.“ „Cinderella“, en lettere omskrivning af historien om Cinderella (Askepot). **Jerry Lewis** er Cinderella, **Ed Wynn** stedfaderen, og endvidere medvirker **Erin O'Brien** og **Judith Anderson**.

Elia Kazan opholder sig i Tennessee, hvor han iscenesætter „Wild River“ for „20th Century-Fox“. **Montgomery Clift**, **Lee Remick**, **Jo van Fleet** og **Albert Salmi** har hovedrollerne.

J. Lee Thompson opholder sig „on location“ i München, hvor han iscenesætter „I Aim at the Stars“ med **Curd Jürgens**, **Victoria Shaw**, **Gia Scala** og **Herbert Lom**. „Morningside Worldwide Pictures“ producerer historien, der handler om **Werner von Brauns** liv.

François Truffaut, hvis „Les 400 coups“ snart kommer frem herhjemme, arbejder på færdiggørelsen af sin næste iscenesættelse „Tirez sur le pianiste“ med **Charles Aznavour** i hovedrollen. Truffaut og **Marcel Mousny** har udarbejdet manuskriptet efter **David Goodis'** roman.

Marcel Camus filmer endnu en gang i Brasilien. Ikke mindre end fem forskellige selskaber fra Frankrig, Italien og Brasilien coproducerer filmen, som har fået titlen „Os Bandeirantes“. **Elga Andersen** og **Raymond Loyer** har hovedrollerne.

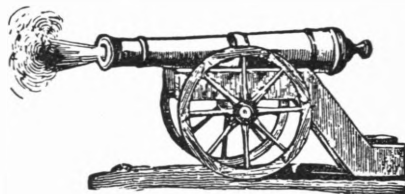
Claude Chabrol skal iscenesætte en fransk-italiensk coproduktion, „Les Bonnes Femmes“. Til hovedrollerne har man foreløbig engageret **Mario David** og **Bernadette Laffont**.

Paul Meurisse og Catherine Rouvel i Jean Renoirs nye film „Le déjeuner sur l'herbe“, som har fået en meget fin omtale i „Cahiers du Cinéma“.



DEBAT

Af Werner Thierry



Min oplevelse af gensynet med „Den store Illusion“ formede sig ganske anderledes end *Erik Ulrichsens* (det var vist for resten ikke noget gensyn for hans vedkommende?). Mens illusionen for Ulrichsens kritiske blik faldt fra hinanden og blev til et hel masse små illusioner uden samlende midtpunkt, hævdede den sig for mine øjne til en rejsning og et format, som den ikke havde, da jeg så den (et par gange) i årene lige før krigen.

Det forekommer mig indlysende, at den ene, store illusion bag alle de forskellige situationer og alle de krydsende linjer i Renoirs film er krigen, eller om man vil: krigens nødvendighed i menneskenes verden.

Denne opfattelse kaster et på een gang blidt og gennemtrængende lys over filmens enkelte scener. Vi ser absurditeten i den noble bordskik under officersfrokosten hos von Rauffenstein (en anden og højere absurditet end den lidt barnlige, der er på mode i vore dage), vi ser, hvordan den militære nationalfølelse vælter spillet, hver gang der er tilløb til lidt menneskelighed – i den uforglemmelige fangerevy, hvor de kvindelige poilu er står ret på scenen og synger Marseillaisen, fordi deres landsmænd for en dags tid har tilkæmpet sig herredømmet over en obskur jordknold ved fronten, så vel som i den smukt antydende forståelse mellem de to aristokratiske heste- og kvindekenere. Hvad man end vil mene om *Dita Parlos* spil (på filmrædet er kvinderne jo i almindelighed det svage, d. v. s. det mindst holdbare køn), så står kærlighedsscenerne på den lille alpegård som et fint og vemodigt billede af det, der skulle være det elementære menneskeliv hos kvinden og jorden, og da de to venner til sidst redder sig over grænsen, er der ingen befriet jubel i tilskuernes sind: vi ved jo, at de kun

har reddet sig fra grænsepatriuljen for at vende tilbage til fronten og finde deres plads foran nogle andre geværer et par hundrede kilometer derfra.

Da jeg så „Den store Illusion“ i 1938, virkede den stærkt, men irriterende og desorienterende, vel sagtens fordi det dengang var os magtpåliggende at tro på kampens nødvendighed, de rene, heroiske linjer i den konflikt mellem de onde og de gode magter, der udgjorde vort verdensbillede. I dag virker den afklaret og tragisk, set i lyset af den senere gennemlevede verdenskrig og dens højest problematiske eftervirkninger. Det er ikke noget ringe kunstværk, der kan bære en sådan symbolværdi gennem et kvart århundrede.



Nogen direkte sammenligning mellem de to film foretager Ulrichsen ikke, men det er iøjnefaldende, at han tager langt stærkere forbehold over for „Den store Illusion“ end over for „Le Crime de Monsieur Lange“, den to år ældre Renoir-film, som han anmeldte i Filmmuseets program i oktober. Jeg føler mig stærkt fristet til tværtimod at mene, at „Den store Illusion“ er *Jean Renoirs* mest klassiske værk, ja måske det eneste, der kan kaldes klassisk. Her har han omsmeltet et af vor tidsalders helt centralt menneskelige problemer i en anskuelig og stemningsmættet billedfortælling, mens han i „Monsieur Lange“ (og i adskillige andre film) leger med en håndfuld mennesker og motiver, som aldrig er til at tage helt alvorligt.

Mon man ikke – uden straks at blive anklaget for farisæisme – kan have lov at antyde, at der bag forkærligheden for film af typen „Monsieur Lange“ ligger en almen tendens hos de „professionelle“ kunstdommere, tilbøjelighed til

at foretrække det antydede for det fuldendte, det lunefulde for det klassiske? (Måske bør man nøjes med at minde om, at denne tilbøjelighed i hvert fald er et karakteristisk træk i nutidens æstetik.)

✱

Redaktionen har modtaget dette brev fra en læser:

God forretning.

Ved at se *Carnés* „Vildfaren Ungdom“ („Les Tricheurs“) – til et af ungdom stuvende fuldt hus – får man det indfald, at når ungdom er så „aktuel“, som den er i dag, hænger det måske sammen med økonomiske interesser i tiden. Der er god forretning i ungdommen. Der har altid eksisteret ungdom, men der har næppe før været gjort så meget ud af den som nu, og måske er det, fordi den er økonomisk uafhængig som aldrig tidligere, den tjener penge, og den er et let offer for reklamen. Det skal udnyttes – og det bliver det til sidste øre og helst lidt længere af modeskaberne, af filmproducenterne, af grammofonselskaberne.

„At lade ungdommen leve sit eget liv på filmrædet i perfekt realistisk neutralitet“ har været *Carnés* ærgerrighed, skriver *Werner Thierry* i *Kosmorama* 45 (side 199). Alene det er noget af en bedrift af en så særegen artist som *Carné*, fortsætter han. Men hvad er det for en „realisme“? For et almindeligt menneske forekommer miljøet i „Vildfaren Ungdom“ at være een stor urimelighed, et plagiat af 20 forårskede filmmiljøer, og historien er ringere end de ugebladsnoveller, som omtales i filmen, den er lige så tåbelig som utroværdig. Naturligvis er der fortrinlig fotografering, til tider brillant spil og en helt besættende biljagt til sidst. Men hvad nytte er det til at gøre motor-begejstret ungdom endnu mere toset med en så påtrængende slutning?

Kan der i det hele taget være anden forklaring på, at *Carné* påny har taget et så fuldkommen outreret og temmelig ligegyldigt miljø op som det viste for at gå „på jagt efter den flygtende ungdom“, end spekulation?

Herregud, det har altid været svært at være ung. Det var det også for vore bedsteforældre. Men de havde dog den fordel, at der ikke blev spekuleret i film om deres trængselstid.

Tortzen,
Herning.

PS.: Hvornår begynder filmen at interessere sig for de vrede gamle mænd og vrede gamle koner?

✱

Der synes at være to motiver i denne protestskrivelse: 1) irritationen over at se ungdom-

men brede sig ubehøvet på filmrædet, mens de mere erfarne årgange må nøjes med tilskuerpladserne; 2) påstanden om, at *Carnés* og *Prévets* historie om fransk ungdom ikke har noget med virkeligheden at gøre.

Hvad det første angår, må jeg erklære mig direkte uenig med hr. Tortzen. Hvis filmkunsten ikke bidrager til en egentlig ungdomsdyrkelse, som man husker eksempler på fra Nazityskland og senere bl. a. fra Hollywood, kan jeg ikke se noget forkasteligt i, at den med ganske særlig interesse retter sine projektører mod den generation, der netop er ved at gøre sine første skridt i vor fælles verden (også for filmens opfindelse har kunsten koncentreret en betydelig del af sin interesse om folk i den giftfærdige alder!).

Er miljøet i „Les Tricheurs“ urimeligt og historien utroværdig? Det tror jeg ikke. Handlingen udspilles i vidt forskellige sociale kredse, men både de vagabonderende intellektuelle, den forpinte butiksindehaverse og den hjemløse pige fra storbourgeoisiet hører hjemme i den moderne virkelighed. Det afgørende er imidlertid, om filmen fortæller noget vigtigt om de unge mennesker, den har valgt, og om den får os til at tro på, at der er liv i dem. Prøv engang at sammenligne „Les Tricheurs“ med den omtrent samtidige danske film „De sjove Aar“! Er det ikke klart, at den danske film, lige fra *Frits Helmuths* runde med morgenbrødet, har opgivet at vise os andet end velkendte og præmierede facader af københavnske studentertiliv, at den har afstået fra ethvert forsøg på at trænge ind til det, der virkelig udgør studenternes kamp for tilværelsen, deres humor, deres arbejde eller deres forelskelser?

Hos Marcel *Carné* møder vi nogle ansigter, som vi ikke så let ryster af os, fordi vi mærker, at der er liv bag dem, og vi oplever nogle øjeblikke, der virkelig betyder noget, f. eks. „sandhedsspillet“, der afslører de unges desperate og højst komplicerede forhold til sandheden. Og selv om vi måske vil betragte de fire hovedpersoner i „Les Tricheurs“ som undertagelser i den store, statistiske almindelighed, fortæller deres skæbne og deres måde at møde livet på os noget om fransk og europæisk ungdom i dag (noget tilsvarende lader sig ikke med den bedste vilje påstå om „De sjove Aar“!). De fortæller os i hvert fald det, som vi stadig behøver kunsten til at gentage: at der er noget i livet, der betyder noget for dem.

Jeg har ikke indtryk af, at „Les Tricheurs“ er en lige så god film som „Le Jour se lève“ eller „Les Visiteurs du Soir“, men derfor synes jeg alligevel, at det er ganske godt gjort, at han har lavet den!

? ? Den danske films problemer

? I november bragte „Information“ en serie interviews om dansk film. Problemerne blev belyst fra en række synsvinkler, og repræsentanter for en række forskellige interesser blev hørt. I denne enquête tages nogle af spørgsmålene fra serien op til fornyet overvejelse, men kun aktive filmfolk er blevet spurgt. Dette forbinder dog ikke, at der hersker stor uenighed, og vi håber i senere numre at kunne få de forskellige synspunkter uddybet.

?

*Er der bestemte emner, De finder især bliver forsømt i dansk film?
I så fald hvilke?*

Johannes Allen:

Spørgsmålet er galt formuleret. Man kan ikke „forsømme“ et emne. Man kan undlade at dyrke det, enten fordi man ikke tror på det kunstnerisk/økonomisk, eller fordi man ikke har anet dets eksistens. Endnu. Man påstår, at der findes 35 dramatiske situationer, og det er ikke så meget emnerne som måden at behandle dem på, der er afgørende.

Theodor Christensen:

1 og 2 tager jeg under eet. „Emner“ og „miljøer“ dækker delvist hinanden. Der er en række emner, man ikke helt og uforbeholdent kan sige om, at de for sjældent bliver skildret. Men de bliver forsømt alligevel. Både ugebladsnovellen og den folkelige danske film tager udgangspunktet i hverdagen; men det hverdagslige bliver derefter forvrænget og umenneskeliggjort, det bliver ukendeligt. Man kalder det ønskedrøm. Opgaven kan ikke her være en dybdepsykologisk analyse. Vi nøjes med at kalde det løgn. Sandheden og hverdagen er forsømt i dansk film.

Hagen Hasselbalch:

Alle vitale spørgsmål undgås med omhu. Eks.: Krig og fred – radioaktivitet – civilisationslede – livsangst – nationalisme – mennesket som borger i Danmark – Danmark som enhed i verdenssamfundet – og ak! så meget, meget andet.

Tørk Haxthausen:

Almindelige menneskers tilværelser, med alle de reelle sorger og glæder og vanskeligheder, de rummer. Man ligger under for et krav om „handling“ og sanser ikke, eller tror ikke nok på, dramaet i det liv, man har lige for øjnene.

Bjarne Henning-Jensen:

Alle. Såfremt de da ikke er „folkelige“, et begreb, som synes at omfatte alt, lige fra grovere komik til lettere sex.

Palle Kjørulff-Schmidt:

Jeg savner en hjemlig tradition for den spændende underholdningsfilm. Havde vi den, var der mange flere, der havde muligheder for at sige rigtige ting end nu, hvor vi stort set kun råder over to traditioner: „den morsomme underholdningsfilm“ og „problemfilmen“. – Mere specielt savner jeg film, hvor naturen (miljøet) indgår organisk i personernes liv.

Lau Lauritzen:

Intet emne bliver bevidst forsømt. Emnevalget afhænger i nogen grad af dets økonomiske gennemfærlighed og også i høj grad af foreliggende manuskriptidéer.

Svend Aage Lorentz:

Ja – men det værste er dog, at en masse forskellige emner tages under forkert behandling i dansk film. Det ser ud, som om der ikke er tid til at gennemarbejde emnerne, og at der ikke er råd til at tale om problemerne, uden at de skal pakkes ind i „hyggevat“ eller imbeciliteter. Hvis filmen blot skal svare sig økonomisk, tør man ikke risikere, at nogen del af filmpublikummet fornærmes. – – – derfor må forlystelsesafgiften sættes ned!

Søren Melson:
Klaus Rifbjerg:

Ja. Voksne menneskers problemer.

Emner af dyberegående menneskeligt, poetisk, filosofisk indhold forbigås altid. Man beskæftiger sig gerne med „problemer“, men anskuer dem gerne overfladisk og kun med blik for det sensationelle, sexationelle. Det er typisk, at det næsten vrirler med „gode“ idéer, og at manuskriptforfatteren er den mand, der har de fleste „idéer“ – men desværre også den, der har det ringeste talent til at føre dem ud i livet. Emner er der i og for sig nok af, og mange er i tidens løb berørt. Men måden! Herregud, om man laver en film om modstandsbevægelsen eller modeverdenen eller hekseforfølgelse i middelalderen kan jo være ligegyldigt, bare man vil noget med dem udover at få så og så store mængder cementpander lokket i biografen.

Fra optagelsen af en ukonventionel dansk film, den af Finn Meibling skrevne og af enquête-deltageren Svend Aage Lorentz iscenesatte „Himlen er blå“. Lorentz ses instruere Jytte Ibsen.



- ?
- Johannes Allen:* Er der bestemte miljøer, De finder bliver skildret for sjældent i dansk film, og i så fald hvilke?
Det drejer sig ikke om miljøer, men om mennesker, der udspringer af et miljø.
- Gabriel Axel:* Se under 1.
- Theodor Christensen:* Se under 1.
- Hagen Hasselbalch:* Jeg savner levende, almindelige miljøer – bondens, fiskerens, fabriksarbejderens, kunstnerens – og jeg savner en ærlig skildring af de miljøer, der forekommer.
- Tørk Haxthausen:* Arbejdsmiljøer. Hvorfor er der næsten aldrig nogen, som bestiller noget på film? Der er de vidunderligste steder – stålalseværker og kontorer, viktualieforretninger og byggepladser, hver med problemer og spændinger født af miljøet – men de skal opleves indefra, ikke bare bruges som staffage for den sædvanlige banale intrige.
- Bjarne Henning-Jensen:* Alle. Der er for mange kulisser og for få mennesker. Skildrer man ikke mennesker, er det jo ligegyldigt, hvor de bor. Med ordet „miljø“ har vi en tilbøjelighed til at tro, at hovedstaden ligger højere end „provinsen“. Måske kunne en skildring af mennesker og miljøer ude i landet få dansk film til at ligge højere.
- Palle Kjærulff-Schmidt:* Næsten alle miljøer ligger og venter på os.
- Lau Lauritzen:* Dette spørgsmål er efter min mening besvaret under punkt 1.
- Svend Aage Lorentz:* Ja – men det værste er dog . . . o. s. v. (se under første svar og erstat ordet emne med miljø). – – – derfor må forlystelsesafgiften sættes ned!
Netop: Bestemte miljøer interesserer.
- Søren Melson:* Se under 1.
- Klaus Rifbjerg:*
- ?
- Johannes Allen:* Finder De, at coproduktioner er en vej frem for dansk film?
Måske. Men så bliver vi vel bare beskyldt for spekulation i dobbelt potens.
- Gabriel Axel:* Absolut. Fordi coproducenten vil gøre alt for at udnytte filmen også på sit eget marked, og man vil undgå de flade danske vittigheder og den megen tale. Desuden vil de berede vejen for danske film.
- Theodor Christensen:* Ja, coproduktioner er utvivlsomt værd at forsøge. Det vil vise sig, at de ikke kan etableres på det niveau, vi klarer os med i den folkelige danske film. Jeg ser i coproduktioner ikke samspil mellem inden- og udenlandske forretningsforetagender, men mødet mellem filmkunst og filmkunstnere fra andre lande.
- Hagen Hasselbalch:* Tja –
- Tørk Haxthausen:* Næh.



Den danske standardvare: „Mosekongen“ efter Morten Korch. Poul Reichhardt og Tove Maës.



Den danske ener: Carl Th. Dreyer instruerer Birgitte Federspiel under optagelserne af „Order“.

- Bjarne Henning-Jensen:** Et hvilket som helst samarbejde med udlandet er nyttigt; osse med udenlandske instruktører og fotografer (Ingmar Bergman burde lave en film her!) Udlændinge stiller krav, som kan være lærerige for os at prøve at opfylde. Desværre er coproduktion hidtil kun avlet af kommercielle hensyn: lille land, billig studie. Herhjemme har dollaren eller D-marken endnu ikke befrugtet det kunstneriske.
- Palle Kjerulff-Schmidt:** Det kommer så sandelig an på, *hvad, hvordan* og med *hvem* man coproducerer.
- Lau Lauritzen:** Det vil ganske afhænge af den coproducent, som er villig til at indlede samarbejde. Såvel hans kunstneriske som økonomiske forudsætninger er af betydning.
- Svend Aage Lorentz:** Nej – fordi de eksempler vi allerede har på danske coproduktionsprojekter, kun ser „film“ ud fra den samme merkantile synsvinkel som finansminister Viggo Kampmann, når han til „Information“ udtaler noget i retning af, at det såmænd i mange tilfælde er en ganske fed forretning at producere danske spillefilm. Et synspunkt, der ikke tager kunstnerisk sigte, og derved udelukker kulturelle fremskridt. Et officielt syn, der undrer i en velfærdsstat, hvor man (med rette) finder det naturligt at beskatte omrejsende karruseller og gynger, mens man støtter kunst og kultur f. eks. gennem tilskud til Det kgl. teater (også med rette). Nationalscenen kan ikke hvergang vise en fuldtud kunstnerisk succes – og dog taler man ikke om at udelukke støtten, fordi resultaterne ikke stod mål med bestræbelserne. Kun, hvis alene bestræbelserne for at producere danske film med kunstnerisk kvalitet giver producerne skattelettelse på manuskriptstadiet – vil interessen for kunstnerisk coproduktion få en chance med mening i. – – – derfor må forlystelsesafligten på kunstneriske danske filmproduktioner bortfalde.
- Søren Melson:** Selvfølgelig ikke.

Klaus Rifbjerg:

De hidtidige coproduktioner har altid været lagt på grum kommerciel basis. Coproduktioner med udveksling af kunstneriske erfaringer – med andre ord, at danske filmfolk lod sig inspirere af påvirkninger udefra i et nærmere samarbejde – ville være af betydning. Men at kombinere vores egen dårlige smag med andres endnu dårligere i et forsøg på at spærre talentløsheden op i international målestok kan næppe være anbefalelsesværdigt. Før en eller anden slags filmisk talent overbevisende har manifesteret sig herhjemme, kan der vist ikke tales om det rigtige i coproduktioner.

?

Finder De det rimeligt, at der klages over mangel på manuskriptforfattere, når man tager i betragtning, at en instruktør vel bør kunne bearbejde romaner, skuespil eller blot idéer for film?

Johannes Allen:

Gabriel Axel:

Theodor Christensen:

Hagen Hasselbalch:

Tørk Haxthausen:

Bjarne Henning-Jensen:

Palle Kjærulff-Schmidt:

Lau Lauritzen:

Svend Aage Lorentz:

Siden hvornår er en instruktør også blevet forfatter? De to ting forenes sjældent, og der er stadig færre gode filmforfattere end gode instruktører. Instruktøren og manuskriptforfatteren burde i langt højere grad samarbejde på det første stadium af drejebogens tilblivelse.

Jeg tør ikke med sikkerhed sige, at „instruktører vel bør kunne bearbejde romaner etc. etc.“. Der findes instruktørbegavelse, hvis strukturelle fantasi først sætter ind efter denne bearbejdsfase. Jeg kan selvfølgelig ikke besvare spørgsmålet *udfra den af Kosmorama formulerede forudsætning*. Vil man klage, kan man jo nøjes med at klage over mangelen på talent.

Nej, det er ej rimeligt. Dog synes jeg nok, der mangler forfattere, der skriver specielt for film; jeg synes, at et filmmanuskript bør koncipere som sådant og ikke som noget andet. Så kan man også komme væk fra denne triste klæben til litteratur og teater.

Så længe vi mangler instruktører, som kan læse og forstå et manuskript, digte videre på det i historiens egen ånd, er det idiotisk at jamre over mangel på manuskriptforfattere.

En filminstruktør er i meget større grad end en teaterinstruktør både far og mor til sit værk. Vælger han (eller hun) en roman, er det, fordi han ser dens filmiske muligheder – og disse muligheder, tror jeg, kun han selv kan forme både i manuskript og dialog, så det kommer til at ligge nær det, han har *set*. For mig er film en måde til at *udtrykke* sig på i stedet for at skrive eller male (eller begge dele). Film er et synspunkt. Et udtryk for et „temperament“. Mange kokke fordærver filmen.

Hvorfor pokker bør en instruktør kunne det? At han ofte er tvunget til at gøre det, er en anden sag, som næppe gør filmene bedre. Jeg gætter på, at 95 % af alle gode film har haft en god forfatter til drejebogen. At denne forfatter i adskillige tilfælde også er instruktør, må være pragtfuldt for ham – men man kan da ikke kræve andet af en instruktør, end at han kan instruere.

Det er en tåbelig betragtning, at en god instruktør nødvendigvis også er i besiddelse af forfatteregenskaber. At det forekommer er en kendsgerning, men adskillige af de største udenlandske instruktører er kun delagtige i den endelige drejebogsudformning, hvilket som bekendt repræsenterer en teknisk udformning af det dramatiske værk. En god musiker er jo ikke givetvis en god komponist. Hvorfor ikke overføre den samme betragtning på teaterinstruktører?

Da De tilsyneladende selv svarer på Deres eget spørgsmål, tillader jeg mig at dreje problemet hen på muligheden for at bearbejde eksisterende romaner og skuespil. En filmatisering af f. eks. klassisk dansk litteratur som „Fugle omkring fyret“ eller „Marie Grubbe“ er forbundet med så store udgifter, at ingen producent tør binde an med et sådant projekt. – – – derfor må forlystelsesaftigten på danske film i denne genre helt bortfalde.

Søren Melson:
Klaus Rifbjerg:

Nej.

Snakken om mangelen på manuskriptforfattere er lidt af en tågebombe. På den anden side er det vist ikke mange af de herværende instruktører, der er i stand til at skrive romaner, skuespil, idéer etc. om til film-manus. Omskrive dem kan de vel nok, men ikke uden frygt for sags-anlæg fra de oprindelige kunstneres side. Den meget tale om manuskript-forfatternes manglen bundet først og fremmest i forløjethed hos produ-center og instruktører. Længst nede er man udmærket tilfreds med de forhåndenværende søm, der netop har de ovenfor nævnte egenskaber: de kan få idéer, klaske dem ned på et stykke papir, flikke et manuskript sammen, og en film, *der giver penge*, kan indspilles efter det. Angribes dansk film for talentløshed, er det klart, at dens sædvanlige talsmænd for at redde deres eget skind vil skyde skylden på udeblivelsen af egnede manuskripter. Det er en nødløgn og problemet et skin-problem.

?

Mener De, at det ville være en fordel, om man på grund af den bævdede mangel på skuespillere tilstræbte en grundstamme af filmskuespillere, og ville en sådan være praktisk mulig?

Johannes Allen:

Der er sørget for, at træerne ikke vokser ind i himlen. Danmark har kun ca. fire millioner indbyggere (plus medlemmer af „Kosmorama“s redaktion). Kan man forlange mere?

Gabriel Axel:

Jeg tror næppe, det er praktisk muligt, men jeg ville foretrække at engagere skuespillerne for hver enkelt film – f. eks. maximum 2 måneder – men det forudsætter naturligvis, at manuskriptet er klar en sæson i forvejen, så også skuespillerne kan tilrettelægge deres arbejde.

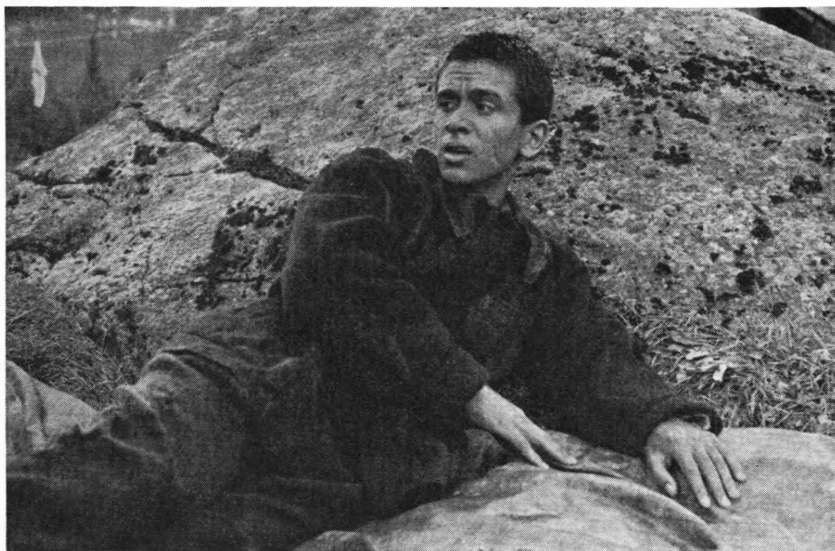
Theodor Christensen:

Bortset fra det praktiske tror jeg ikke, man skal stræbe for meget mod filmskuespilleren, sætte tykke skel op mellem film og teater. Mange kunstnere har kunnet fungere i begge kunstarter uden at blande dem sammen. De skuespillere, som opstår som filmskuespillere, har sværere ved at slå igennem og er dygtige, hvis de kan det.

Hagen Hasselbalch:

Uha, det ville være en stor fordel, men jeg er bange for, det ikke er praktisk muligt.

Er coproduktioner vejen frem for dansk film? Her er et billede fra den vellykkede norsk-jugoslaviske coproduktion „Håbet dør sidst“.



- Tørk Haxthausen:* Instruktøren må selv finde sine skuespillere. Når der ser ud til at være mangel, skyldes det vel fantasiløshed hos instruktører og producenter. Eller ængstelse. Den, der ved, hvad han vil, finder sine aktører på gader og veje og teatre og hvorsomhelst.
- Bjarne Henning-Jensen:* Begrebet „filmskuespiller“ eksisterer egentlig kun i USA. Det hviler på en produktion eller fabrikation af „stjerner“. Som igen hviler på eller hænger i industriens salgsorganisation. Jeg tror, stjerne-salget er dalende. Nu er det månen, det gælder. I stedet for at slå om de samme få skuespillere skulle vi hellere give publikum nye, spændende, sjove og gode ansigter. Så de kan gå hjem med en ny og sjov og god oplevelse. Vi har mange gode skuespillere, som altfor sjældent ses. Og derfor ikke får lov at udvikle sig.
- Palle Kjærulff-Schmidt:* Vort lille land har ikke råd til (hverken kunstnerisk eller økonomisk) at reservere de store talenter for eet medium. Og at skabe en *filmskuespillergrundstamme* til dækning af *birollerne*, ville give endnu færre nye ansigter i dansk film.
- Lau Lauritzen:* Det vil være økonomisk uigennemførligt i et lille land. Kun et fåtal ville være i stand til at eksistere udelukkende af de honorarer, dansk film er i stand til at yde.
- Svend Aage Lorentz:* Jeg kender intet til mangel på skuespillere, tværtimod synes jeg, netop Danmark har en meget lang række virkelig dygtige kunstnere, som elegant behersker både teater, radio, fjernsyn og film. Det er jo ikke skuespillernes skyld, at sproget er begrænset. Det er heller ikke deres skyld, at manuskripterne ofte ikke er tilstrækkeligt gennearbejdede til at følge, eller at arbejdet på et filmatelier ofte må forceres af økonomiske grunde. Hvis man generelt havde udsigt til en højnelse af dansk films kvalitet, er jeg sikker på, at de danske skuespillere ville gå fuldt med i arbejdet, f. eks. med en ændring af den gamle regel, hvorefter teaterprøver går forud for filmarbejdet. Dette bevirker nemlig, at en filmproduktion ofte må ligge stille mange timer midt på dagen og i film med masser af mennesker i team-work betyder tid mange penge. Det må heller ikke glemmes, at der findes adskillige unge skuespillertalenter, som ville være udmærkede filmkunstnere, blot tør producenterne ikke bruge de små navne i en så risikabel forretning, hvor man afgjort ved, at halvdelen af publikummet kommer for at se „stjernerne“. Enhver instruktør vil hellere end gerne prøve med nye kræfter. Skuespillere og filmfolk yder meget gerne deres bidrag til et forsøg på at gøre dansk film bedre – men hvad gør staten? Den tager en skammelig høj forlystelsesaftag og „stjæler“ tilmed filmpublikummet gennem et statsmonopoliseret fjernsyn. – – – derfor må forlystelsesaftagen sættes ned eller helt bortfalde.
- Søren Melson:* Nej.
- Klaus Rifbjerg:* Idéen er næppe praktisk gennemførlig. I øvrigt er skuespillermanglen også et påskud til at mudre vandet op omkring de virkelige problemer. I en filmproduktion er skuespilleren naturligvis af stor vigtighed, men instruktøren under alle omstændigheder af større og vigtigst af det hele er vel viljen til overhovedet at lave „bedre“ film. Spørgsmålet er, om den findes.
- ?
- Mener De, at det kunstneriske niveau ville blive hævet, om man i stedet for den nugældende skattensættelsesordning indførte en statslig, økonomisk præmiering af de kunstnerisk bedste film og kun af disse?*
- Johannes Allen:* Nej. Vi er jo ikke alle social-demokrater for Vorherre.
- Gabriel Axel:* Hvis det kunstneriske belønnes, er der sikkert mange producenter, der ville risikere mere på det felt; men publikum ville uden tvivl give filmen også en økonomisk succes.
- Theodor Christensen:* Ikke i stedet for – begge dele.
- Hagen Hasselbalch:* Ja. En lille smule i hvert fald. Spørgsmålet er bare, hvem der har kompetence til at dømme.

- Tørk Haxthausen:* Mon ikke.
- Bjarne Henning-Jensen:* Et filmfond eller en slags statslig *filmbank* ville hjælpe de gode viljer (de alt for skjulte, men dog eksisterende) til at virkeliggøre deres ønsker om en mere varieret produktion af film. Vi mangler et filmens Kongelige teater – uden derfor at mene, at vi burde lave kongelige film. Endsig kedelige. Kunst behøver ikke at være kedelig. God kunst er altid sjov. En sådan filmbank ville i lighed med blodbanken (dette væmmelige ord) hjælpe den danske film op af sottesengen. Dansk film har længe lidt af blodmangel!
- Palle Kjærulff-Schmidt:* Ja, hvis der samtidig bliver vedtaget en lov, hvorefter man klart kan afgøre, hvad der er kunst, og hvad der ikke er det. Hidtil har man ikke engang kunnet give overbevisende afgørelse om, hvilke film der er oplysende og hvilke, der ikke er det. Desuden ved ingen, ej heller en producent, der skal skaffe den nødvendige halve million, om et manuskript bliver til en „kunstnerisk film“. Som *instruktør* narrer man sig selv, hvis man tror, at gode film skabes af ydre omstændigheder og ikke af et indre behov. Derudover blot dette: Hvis den nuværende skattenedsættelse blev *ophævet*, ville den danske filmproduktion formentlig ophøre.
- Lau Lauritzen:* Jeg mener ikke, det vil være muligt at samle en kompetent dommerkomité. Og såfremt man udelukker underholdningsfilm på folkeligt niveau fra skattenedsættelse, ville dansk filmproduktion kun eksistere som statsfilm.
- Svend Aage Lorentz:* Jeg mener, der må have lov at være to linier for filmproduktion: For det første den rent underholdningsmæssige, hvor man producerer film merkantilt og *forsøger* at gøre produktionen virkelig rentabel. Med de nuværende udgifter til en dansk film er den generelle skattelettelse langt fra urimelig i relation til den indtægt, staten har på landets biografdrift. Den anden linie må indebære muligheden for kunstneriske bestræbelser uden at skulle skele til det nødvendige i, at filmen skal ses af mindst en million mennesker – men jeg tror ikke på, at et nok så neutralt udvalg skal kunne tage stilling til, hvad der er den allerkunstneriske film. Når man til stadighed ser, hvordan „oplysningsparagraffen“ i filmloven misbruges til begunstiggelse for film, der er fremstillet som ren spekulation, må man gå 100 % ind for, at kunstneriske bestræbelser på manuskriptstadiet opnår fuld skattefrihed. (Skulle producenterne endelig komme til at tjene penge på filmen, får skattevæsenet dem jo alligevel i den sidste ende, når de skal betale personlige skatter.)
- Søren Melson:* Nej.
- Klaus Rifbjerg:* Måske. Men næppe.
- ?
- Finder De, at den større skattenedsættelse for farvefilm påvirker producenter til at farvefilm emner, som egentlig burde behandles i sort-hvide film?*
- Jobannes Allen:* Ja, til en vis grad. Jeg har iøvrigt aldrig kunnet fatte meningen med denne ordning.
- Gabriel Axel:* Nej, i grunden ikke.
- Theodor Christensen:* Den omtalte skattereduktion gør det økonomisk muligt, måske profitabelt, at lave farvefilm. Dette vil for flertallet af producenter være afgørende – ikke om filmens emne egner sig til det ene eller andet.
- Hagen Hasselbalch:* Jeg ved det skam ikke, men jeg synes, den er lidt til grin. Hvorfor ikke ekstra skattelettelser for film med særlig dyre skuespillere eller særligt stort orkester til musikken?
- Tørk Haxthausen:* For de fleste danske films vedkommende er det da ligemeget, om de er sorte eller kulørte eller slet ikke er lavet. Men reglen savner saglig grundelse.
- Bjarne Henning-Jensen:* At producenter laver farvefilm for at betale mindre i skat er vel egentlig kun menneskeligt. Hvis farver gjorde skattefri, ville hele landet blive dejligt muntert her ved vintertid. For resten er alle sort-hvide film ikke



Fra en film,
Gabriel Axel
sætter sær-
lig højt:
Stanley
Kubricks
„Ærens vej“.

sort-hvide af kunstneriske grunde. Men fordi kopierne er billigere. Farver er her for at bruges. Desværre tror mange, den er kommet for at misbruges.

Palle Kjørulff-Schmidt: Nej, det kender jeg absolut ingen eksempler på og tror aldrig, de vil komme. Tværtimod giver nedsættelsen instruktøren en enestående chance til at udnytte farverne kunstnerisk – så er det blot, om han griber den.

Lau Lauritzen: Det omvendte har i nogen grad været tilfældet, før denne ordning trådte i kraft. Fordyrelsen ved optagelser af farvefilm er imidlertid så stor, at skattnedsættelsen ikke animerer til optagelse af farvefilm, medmindre emnet kræver farver.

Svend Aage Lorentz: Ja – der er ingen rimelighed i en begunstiggelse, blot fordi fotomaterialet er fire gange så dyrt, – det er langt fra en garanti for, at filmen bliver bedre. Man kunne med mindst lige så stor fornuft give en stor skattelettelse for de producenter, der anvendte skuespillere, hvis honorar var fire gange større end det normale, eller anvendte særligt kostbart manuskript, instruktør, fotograf, komponist – eller brugte specielt mange penge på dekorationer etc. – – – derfor mener jeg, at forlystelsesafgiften generelt må nedsættes for de kommercielle film og helt bortfalde for de kunstneriske bestræbelsers vedkommende.

Søren Melson: Har kun en mistanke.

Klaus Rifbjerg: Ja.

?

Johannes Allen: Er der i moderne danske film tekniske mangler, som kan udbedres?

Gabriel Axel: Mon ikke?

Det er ikke der, skoen trykker – det er ingen hindring for det kunstneriske.

Theodor Christensen: Ja, masser!!!

Hagen Hasselbalch: Måske, men det er ikke særlig vigtigt. Det er først og fremmest fantasi, der fattes.

Tørk Haxthausen: Det ved jeg ikke noget om.

Bjarne Henning-Jensen: Va' er en „moderne dansk film“?? Blændende teknik (som i USA) gør ikke nødvendigvis god film. Og dårlig teknik blæser man på, hvis filmen er dejlig. God teknik burde i dag være en selvfølge (osse i TV). Dårlig teknik bruges ofte som en dårlig undskyldning. At vi herhjemme er for alene om at gøre *alt*, er desværre rigtigt. Men håndværket kan læres. Uden godt håndværk ingen god film.

Palle Kjørulff-Schmidt: Den danske teknikerstab er tilstrækkelig fremragende til, at det helt er instruktørens eget ansvar, om han vil nøjes med det halvgode. Og har vi tekniske mangler, er de ikke store nok til at undskylde, hvis vi ikke laver vort håndværk godt nok.

Lau Lauritzen: Danske film optaget on location og med primitive apparaturer har lidt under væsentlige mangler, fotografisk og lydæssigt. De større selskabers teknik må siges at være god.

Svend Aage Lorentz: Der vil altid være tekniske fremskridt, man kan udforske og benytte sig af i en så kompliceret ting som filmproduktion – men dette koster

naturligvis også penge, som producenterne naturligt vægrer sig ved at investere med et konkurrerende statsmonopoliseret fjernsyn og en utrolig høj forlystelsesskat. — — — også derfor må denne afgift sættes væsentligt ned.

Søren Melson:
Klaus Rifbjerg:

Selvfølgelig.
Den tekniske formåen er betydelig, selvom man ser mange eksempler på sjusk og uendelig gammeldags fotografering, negligeret lydside, skælvende bagprojektioner etc. etc. Men her er spørgsmålet atter, om instruktørens evne, vilje, disciplin er stor nok til, at det tekniske apparat udnyttes i fuld udstrækning. Vi har fremragende fotografer, klippere og alle mulige slags teknikere, som kan deres håndværk, men savner kunstnere, udøvende filmkunstnere og producenter, til at give dem opgaver, der svarer til deres formåen.

?

I hvilke filmstrømninger eller blandt hvilke udenlandske filminstruktører bør moderne dansk film især hente inspiration?

Johannes Allen:

Spørgsmålet er formet som til en stileopgave i mellem skolen. Man inspireres kun af det, som er bedst, ligegyldig hvorfra det kommer.

Gabriel Axel:

For hver opgave begynder man jo forfra, men al kunst virker inspirerende, hvad enten det er Rigsmuseet i Amsterdam eller *Kubrick* — „Ærens Vej“ — endelig en film, man kan se op til, ærlig og uden krukkeri i virkemidler og klip — hver detalje støtter det, sagen drejer sig om.

Theodor Christensen:

Man bør hente inspiration der, hvor man føler slægtskab. Her er sandelig ingen regler mulige.

Hagen Hasselbalch:

Østerland: Indien, Japan — men det var bedre, om det var os, der inspirerede de andre.

Tørk Haxthausen:

Det må den enkelte virkelig afgøre med sig selv. Begyndelsen måtte vel være, at man satte sig ned og tænkte over tingene, og måske også så sig lidt mere om i det land, man lever i. Man må selv opdage sin verden. Jeg har ikke lagt mærke til nogen „filmstrømninger“ ude omkring — man slås for livet overalt, hvor der gøres film, men kampen om guldet overdøver de mere ideelle sværdhug. „Inspiration“ er forøvrigt ikke noget, man „henter“ og slet ikke noget, man „bør“. Jeg tror påvirkninger finder sted, hvis man da ellers er vågen nok til at la sig påvirke. Men hverken film eller teater har noget med „at være lissom“ at gøre. Men med personen, der gør det.

Palle Kjerulff-Schmidt:

I de strømninger og blandt de instruktører, som inspirerer den enkelte danske instruktør — alt andet ville være rent nonsens.

Lau Lauritzen:

Det er ikke muligt at udpege enkelte grupper eller navne. Ved at se så mange udenlandske film som muligt, vil danske producenter og instruktører kunne følge med i tidens filmstil. Såfremt de bliver inspirerede, må inspirationen transponeres ned til dansk films økonomiske vilkår.

Svend Aage Lorentz:

Det er en interessant kendsgerning, at den nye strømning i fransk film næsten udelukkende arbejder med sort-hvide film i Cinemascope, og at en lang række gode amerikanske sort-hvide film har tilbageerobret lidt af „magten“ fra fjernsynet. De nyeste strømninger af værdi i verdensfilmproduktionen er ikke behersket af tekniske raffinementer, men af personligheder, der vil noget med filmen som kunstart. Man skal dog blot gøre sig klart, at disse skabere får den fornødne tid og de fornødne midler til at producere deres film for. En udveksling af kvalificerede filmfolk (det er jo ikke bare det at være udenlandsk, der tæller) vil naturligt virke inspirerende — men folk som Elia Kazan, Helmut Käutner eller Ingmar Bergman får mellem 10 og 100 gange så meget for at skabe en film, som der i øjeblikket kan betales herhjemme — oftest et beløb, der vil svare til mere end halvdelen af de samlede produktionsomkostninger for en dansk film. Hvilken dansk producent skulle kunne binde an med at engagere en udenlandsk kapacitet til blot at virke som rådgivende producer under de gældende vilkår? — — — Derfor: forlyst-

Søren Melson:
Klaus Rifbjerg:

sesafgiften må bortfalde eller nedsættes betydeligt.
Er spørgsmålet ikke vrøv?

Foreløbig må vi bestræbe os på at lave realistiske, nøgterne film uden falsk problematik, men i et ligefremt billedsprog, der fortæller om den særlige gren af den almindelige menneskehed, som vi tilhører. Vi har aldrig haft nogen ny-realisme, realismen har kun strakt sig til en svag fornyelse af folkekomedien, mere ambitiøse forsøg har i den poetiske genre vist sig at være skruede, forlorne og pompøst selvoptagede. En mulighed skulle der også være for at lave satiriske film. Forholdene indbyder til det. Først ærlig realisme, satire, debat, så symbolisme, poesi og alt det dyre, som kræver frigjorthed, modenhed, overlegenhed.

?

Johannes Allen:

Hvilke typer film bør de danske selskaber koncentrere sig om at fremstille, hvis eksportmulighederne skal forbedres?

Hov, hov! Mener det sektersk-teoretisk så fuldkomne „Kosmorama“ virkelig, at vi skal skele efter, hvor vi bedst kan eksportere vore film? Fy! Vi har besvær nok på hjemmemarkedet.

Gabriel Axel:

Eksporten kræver to ting: kendte navne (der bl. a. kunne skabes gennem coproduktioner) og film, hvor billedet er mere fortællende end dialogen af hensyn til udlandets eftersynkroniseringer.

Theodor Christensen:

Hvis det kun er de kommercielle eksportmuligheder, det drejer sig om, finder selskaberne sikkert ud af det uden min hjælp. Hvis det drejer sig om et samarbejde, så jvf. spørgsmål nr. 3. Emner: Det udpræget danske og det udpræget internationale.

Hagen Hasselbalch:

Dialogfattige – med „talende billeder“ – men iøvrigt bare gode film og gerne pæredanske – skabt af ærligt hjerte uden skelen til publikum i ind- og udlandet.

Tørk Haxthausen:

Danske film. Film om det, vi har forstand på, den danske hverdag. Hvad er det særlige ved italiensk eller japansk film? Et folks særegenhed, forstået og skildret af kunstnere.

Bjarne Henning-Jensen:

Måske kunne man forsøge film med rigtige mennesker. Film om rigtige mennesker. Man kan ikke eksportere pjat, plathed og piger i en pærevælling. Det har de andre lande rigeligt af. Fransk film tabte en del af sit ansigt ved at sminke det „to please USA“. Dansk film blir kun international ved at være dansk.

Palle Kjærulff-Schmidt:

Hvad ved en instruktør dog om det? Da geniale film jo ikke er noget, man kan tvinge frem, er der vel kun een patentløsning, hvis man vil være sikker på forbedrede eksportmuligheder: lav flere film med afklædte piger ...

Lau Lauritzen:

Her skulle det være mig en fornøjelse at erfare, hvad så kloge hoveder som Knud Schønberg, Erik Ulrichsen, Bent Mohn, Frederik Dessau, Klaus Rifbjerg, Robert Naur, Herr Stegelmann og en gammel snu rotte som Herbert Steintal mener om dette spørgsmål. Indenfor branchen har spørgsmålet været brændende siden talefilmens fremkomst.

Svend Aage Lorentz:

Jeg hverken kan eller skal udtale mig om, hvilke typer film producenterne bør koncentrere sig om at fremstille. Det, der skal arbejdes for, er jo netop en frihed, der kan virke inspirerende. Det er for så vidt ligegyldigt, hvor mange overfladiske skønhedsbehandlinger man forsøger at give dansk film – den egentlig dybtgående sygdom hedder „forlystelsesafgiften“ – og den må væk. – Dansk teater, radio og fjernsyn betaler ingen forlystelsesafgift, det er en af grundene til, at man dér, af og til, kan hente gode kunstneriske oplevelser. – – – derfor må også filmen nu befries for den strammende forlystelsesafgift.

Søren Melson:

Svaret ville blive en sådan rigdomskilde, at det ikke uden videre kan udleveres.

Klaus Rifbjerg:

De under 9 nævnte, og de skal være præget af een kunstners helhedssyn, hans personlighed og talent.

✱

Theodor Christensen:

Vedr. dokumentarfilmen – undskyld, det spørgsmål findes jo ikke.

UDEN FOR RAMMERNE

Poul Henningsen besvarer de tilsendte spørgsmål på følgende måde:

Det er mig ikke muligt at gi noget fyldestgørende svar på alle 10 punkter. Tillad mig derfor at svare mere i almindelighed.

Jeg har aldrig tænkt over, om visse emner og bestemte miljøer var forsømt i dansk film, men derimod, at man næsten altid gir en falsk fremstilling af både emne og miljø. Det afgørende må være, om tingene behandles, fordi man har noget sandt og nyt at sige om dem. Forskellen mellem underholdning og kunst måles hverken på miljø eller emne, men på sandfærdigheden i behandlingen. Underholdningen vil gerne gå så tæt op ad sandheden som muligt, men uden at sige den, for den er konservativ og skal ikke ha menneskesindet lavet om. Kunsten kan udmærket være underholdende, men det er hver gang i sandhedens interesse. Den opmærksomme må på en eller anden måde være anderledes efter mødet med kunsten. Han har set en sandhed, som han ikke kendte før.

Derfor tror jeg ikke på statsstøtte til kunstneriske film. Staten må altid være det bestående, og kunst må altid angribe det bestående. Jeg tror på en almindelig ucensureret forbedring af filmens økonomiske kår som et middel til bedre film. Derved vil ganske vist også de kommercielle underholdningsfilm få bedre betingelser, men det afgørende må være, at den unge og eksperimenterende film kan komme frem.

Man kan vist nok få staten til rent principielt at indse, at filmen er en vigtig kulturfaktor, men man kan ikke sætte *Det offentlige* til at afgøre, om en film er kunst eller ej.



Nogle af enquéten deltagere har på forskellig vis kommenteret spørgsmålene, og vi vil ikke forholde læserne disse kommentarer, af hvilke *Lau Lauritzen* har leveret den vittigste:

„Idet jeg takker Dem for det fremsendte spørgeskema, som jeg efter evne har forsøgt at besvare, vil jeg samtidig complimentere Dem for dette prisværdige initiativ til dansk films redning. Det er ikke mere end 19 år siden en lignende kampagne blev startet af de herrer Poul Henningsen, Otto Gelsted, Ebbe Neergaard og andre, med megen presseomtale samt diskussioner i Studenterforeningen med påfølgende kaffebord. Jeg er ikke i tvivl om, at danske filmfolk af den professionelle kategori også denne gang vil følge udviklingen med stor interesse“.

Det er forståeligt, at de professionelle, aktive

filmfolk nu og da fristes til at følge filmdebatten uden for deres række med en vis ironi – det er jo dem, der har det afgørende mas. Men dette kan ikke fritage kritikken for forpligtelsen til at forsøge at snakke med, stille diagnoser, klargøre, holde debatten i live.

Mere direkte kritisk er *Palle Kjærulff-Schmidt*, der skriver:

„Jeg er meget skuffet over de spørgsmål, De har rundsendt. De forekommer mig at være alt for upersonlige og uforpligtende, og derfor lidet egnet til at skærpe nogens synspunkter, og hvad deres konkrete resultat bliver, kan jeg ikke rigtig forstå.

En instruktør bør lave film, og helst gode film, og skal man komme ind på livet af ham, bør man ikke opfordre ham til at profetere om den samlede danske filmproduktion (fordelt på 5 atelierer, en række private producenter og et større antal instruktører). Skal han røbe sig, bør der spørges direkte. (F. eks.: Hvilke miljøer og emner føler De trang til at filme, og hvorfor gør De det så ikke? Hvilke strømninger og instruktører er De inspireret af? Har De lyst til coproduktioner og under hvilke former? Er der tekniske mangler, som har indvirket på *Deres* film, eller fået Dem til at afstå fra at filme et emne?).

Så kunne De måske have trængt os op i en krog og hørt, om det var vores „fejl“, at dansk film ikke er anderledes end den er, eller om vi gav sorteper fra os. Og så havde De endda kunnet kontrollere, om vi i fremtiden sjuskede med vores håb, planer og ønsker“.

Vi overvejede at stille personlige spørgsmål af denne art – i lighed med dem, der for nylig blev stillet i „Sight and Sound“ i en enquéte om engelsk film. Men med vort kendskab til, hvor lidt personligt og „udleverende“, der kommer frem til offentligheden, når danske filmfolk bliver interviewet, var vi ganske enkelt bange for at få for lidt stof frem (selv på de forhåndenværende „upersonligt“ formulerede spørgsmål er det kun en del af de adspurgte, der har svaret). Dertil kommer, at der jo ikke var noget i vejen for, at Palle Kjærulff-Schmidt bragte personlige ønsker og erfaringer frem i den givne sammenhæng – til belysning af, hvorledes han var kommet frem til sit standpunkt.

Heller ikke *Theodor Christensen* var tilfreds med spørgsmålene:

„Jeg har sjældent været præsenteret for en række af så suggestive spørgsmål. Man har hævdet, at nye verdensanskuelser fødes af nye spørgsmål, ikke af svarene, der gives. Hvor-

vidt Kosmoramas 10 spørgsmål giver anledning til en ny filmanskuelse, er et spørgsmål, jeg ikke skal besvare. Men at spørgsmålene væsentligt bestemmer svarenes retning, og at de på afgørende måde indkredser de emneområder, man skal interessere sig for, turde være givet“.

Det er lidt vanskeligt for os at forestille os spørgsmål, der ikke på afgørende måde indkredser de emneområder, man skal interessere sig for – især hvis man gerne vil have, at enquêtes ikke bliver alt for „abstrakt“. Theodor Christensen tænker måske især på, at vi ikke har draget dokumentarfilmen med ind i debatten, men hertil er for det første ganske enkelt at sige, at det drejede sig om en spillefilm-enquête, og en sådan må det vel være tilladt at arrangere? For det andet, at dokumentarfilmen har været gennemdrøftet på kryds og tværs i „Kosmorama“, der ikke i samme grad har beskæftiget sig med danske spillefilm.

Vi finder ikke, at spørgsmålene er for „suggestive“. Hvilke af dem tænker Theodor Chri-

stensen på? Vi skal indrømme, at et enkelt af dem – nr. 4 – indeholder en forhåndsindstilling (som forekommer os rimelig, når man tænker på de gode udenlandske film, der gang på gang er skabt af *writer-directors*), men det lille „vel“ tager dog et vist forbehold, og spørgsmålets formulering kan ikke hævdes at forhindre den, der er uenig med forhåndsindstillingen, i at sige sin mening. Der er da også flere, der får udtrykt deres uenighed.

De andre 9 spørgsmål kan vi end ikke finde tendenser til det „suggestive“ i. De er inspirerede af debatten i „Information“ og forekommer os at kredse om de vigtigste af de problemer, der kan belyses i relativt kort form.

Vi takker imidlertid både de elskværdige og de vrede for deres bidrag. Vi modtager gerne nye indlæg – både fra enquêtes deltagere og andre. Vi ville f. eks. være meget glade for at modtage svar fra Kjærulff-Schmidt (og enquêtes andre deltagere) på de mere personlige spørgsmål, han opfordrer os til at stille.

RINGEN SLUTTES

BØRGE TROLLE

Den østeuropæiske film er på vej til at løfte arven fra tyvernes tyske og russiske film- og teatereksperimenter op i et højere plan.

Under indtryk af de politiske begivenheder, som fulgte i kølvandet af SUKPs 20. partikongres i 1956 (opgøret med stalinismen) karakteriserede man fra polsk hold (med indledningslinierne fra „Det kommunistiske manifest“ som parallel) situationen med ordene: *Et spøgelse går over Østeuropa, den kommunistiske humanismes spøgelse!* Det samme spøgelse går også igennem den østeuropæiske film. Konrad Wolfs film „Lissy“ er et af eksemplerne herpå, et eksempel, som Det Danske Filmmuseums medlemmer for nylig har haft lejlighed til at stifte bekendtskab med.

Der er ved at ske noget i verdenspolitiken i øjeblikket. Der er også ved at ske noget inden for filmen. Tråde er ved at blive redt ud, et mønster er ved at tegne sig. Det kan også synes, som om udviklingslinierne fra Øst og Vest er begyndt at søge mod et fælles punkt. Det er nok endnu for tidligt at drage de endelige slutninger på dette allerhøjeste plan. Men morgendagens filmhistorie må sigte imod en klarlægning af dette. I mellemtiden må man kaste sig over en udrædning af trådene indenfor de enkelte felter, og her byder Østeuropa allerede nu på en række faste holdepunkter.

Uden et kendskab til de historiske forudsæt-

ninger vil ethvert forsøg på en analyse imidlertid strande. (At bedrive filmhistorie forudsætter i virkeligheden et dybtgående historisk kendskab.) Pladsforholdene tillader desværre kun en meget grov skitse, men selv en sådan kan være af værdi.

✱

Siden indgangen til dette århundrede har der bestået et mærkeligt samspil mellem tysk og russisk kultur- og åndsliv. De har påvirket hinanden og på mange måder stængt sig ude fra påvirkning andetsteds fra. Efter den første verdenskrig kom udviklingen i de to lande til at udspille sig i skyggen af to vældige verdenshistoriske begivenheder: Den sejrrige russiske „Oktoberrevolution“, hvis kulturelle og æstetiske resultater blev knust under den efterfølgende stalinistiske „Thermidor“, og den forkrøblede tyske „Novemberrevolution“, hvis modsætningsfyldte resultat: Weimarrepublikken, gik under med fascismens triumf i 1933. Tysk og russisk åndsliv, litteratur, teater og film blev de store forhåbnings og de store skuffelsers dramatik. Det blev i første række en skuffelsernes dramatik for de to landes *intelligens*. I sin himmelstormende entusiasme stormede denne intelligens – der så godt som



Konrad Wolf iscenesætter.

ikke var af proletarisk rod, men stammede fra middelklassen eller endog fra overklassen – så langt forud for masserne, at den blev hængende i det tomme rum, da masserne slog bak og faldt tilbage i passivitet. I Gestapos og GPUs torturkamre, i *Hitlers* og *Stalins* koncentrationslejre betalte mange af dem med livet, eller de rettede i fortvivlelse pistolløbet mod deres eget bryst, i hjemlandet eller i emigrationens ensomhed. *Isaak Babel*, *Vladimir Majakovski*, *Vsevolod Meierhold*, *Erich Mühsam*, *Ernst Toller* – blot nogle få af de allerkendteste navne. Tysk og russisk åndsliv i disse år blev også de store personlige tragediers historie.

Den engelske, franske og amerikanske revolution affødte ikke nogen direkte formmæssig omvæltning indenfor teatret og litteraturen. De påvirkede heller ikke filmen, simpelthen fordi filmen ikke eksisterede dengang. Om det var filmens eksistens i 1917–18, der betingede de russiske og tyske formeksperimenter indenfor litteratur og teater vil næppe nogensinde kunne besvares udtømmende, men der er i al fald en

tydelig vekselvirkning mellem film, teater og litteratur i denne periode. Sovjetfilmens store gennembrud er direkte vokset ud af de russiske teaterekspirer, og aldrig har vel filmens og teatrets udvikling ligget så tæt op ad hinanden som i Weimarrepublikkens Tyskland.

Både det russiske og det tyske revolutionære teater byggede på et fundament, som var lagt af to *borgerlige* teaterreformatorer med rod i forrige århundrede: russeren *Konstantin Stanislavski* og tyskeren *Max Reinhardt*. For dem begge betød Oktober- og Novemberrevolutionen i grunden afslutningen på deres værk, selv om de begge fortsatte deres arbejde og personligt undgik en tragisk skæbne. Rundet af deres skød opstod i begge lande en lidenskabelig opponent imod „Mesteren“: russeren *Vsevolod Meierhold* og tyskeren *Erwin Piscator*. Begge bekendte sig i deres kunst åbent til kommunismen, og begge blev fornægtet og forkæret af kommunisterne. Meierhold døde i 1940 i en russisk koncentrationslejr, Piscator lever i dag i Forbundsrepublikken.



*Fra den bl. a. af
Friedrich Wolf
skrevne „Rat der
Götter“.*



*Sonja Sutter i den
af Konrad Wolf
iscenesatte „Lissy“.*

Meierhold iscenesatte i 1915-16 en række russiske film, hvad filmhistorien helt synes at have glemt. (Bl. a. „Dorian Grays Billede“ med sig selv i rollen som Lord Henry, *Ostrovskis* „Storm“ og *Pshibuishevskis* „Den stærke mand“.) I sit revolutionsteater anvender han i vid udstrækning filmindslag, og det var Meierhold-teatrets aflægger Proletkult, der fostrede *Eisenstein* og *Aleksandrov*. I Tyskland ligger udviklingslinierne ikke helt så klart. Reinhardt har i al fald iscenesat en af de tidlige tyske film „Insel der Seligen“ (1912-13), hvoraf $\frac{3}{4}$ er bevaret i det østtyske filmarkiv. (Han er allerede her på vej ind i „En Skærsommernatsdrøm“). Piscator anvendte også i

vid udstrækning filmindslag i sine teaterstykker. Hans medarbejder *Curt Oertel* kom til at spille en ikke ubetydelig (men dog noget overvurderet) rolle i tysk film. En anden af hans medarbejdere, komponisten *Edmund Meisel*, bidrog med sin ledsagemusik til „Potemkin“ væsentligt til dennes succes i Tyskland. I 1934 iscenesatte Piscator i Sovjet-Unionen filmen „Fiskeropstanden i Sct. Barbara“ efter *Anna Seghers'* roman. Filmen er en glimrende illustration af Piscator-teatrets bevægelses- og formationsdramatik.

Og selv om *Lang*, *Murnau*, *Pabst*, *Sternberg*, *Dudow* m. fl. ikke er helt så direkte udsprunget af det tyske teater som *Eisenstein* af det

russiske, er deres intime tilknytning til teaterhistorien dog almindeligt erkendt. Den moderne østeuropæiske films tilknytning til disse tyske og russiske instruktører er lige så uomtvistelig. En ring er nu ved at blive sluttet.

✱

Det russiske revolutionsteater, følgerne af den såkaldte „Teateroktober“, var vokset ud af den avantgardistiske reformbevægelse, som russisk teater oplevede i årene op til 1914. Bevægelsen var en reaktion på nederlaget i revolutionen 1905–07. Efter at det russiske borgerskabs og den russiske intelligens' politiske forhåbninger var strandede, sublimerede det sine emancipationsbestræbelser på det æstetiske plan, og bevægelsens pointerede apolitiske og antiideologiske tendens må nærmest opfattes som en slags dybdepsykologisk fortrængning. Så snart trykket forsvandt i 1917 forenede den kunstneriske og den politiske revolution sig omgående.

Det russiske revolutionsteater – og den russiske revolutionsfilm – måtte gå under i det øjeblik, da den revolutionære illusion forvandlede sig til en revolutionær løgn, d. v. s. med *stalinismens* triumf. Stalins politiske triumf stillede den russiske intelligens over for valget mellem den teatraliske byzantinisme eller en „kulturthermidor“. Disse muligheds for nægtelse betød i bedste fald fuldstændig kunstnerisk passivitet, i værste fald udslettelse!

Kejsertidens tyske teater var vel ikke undertrykt på samme måde som det russiske, men havde dog på væsentlige punkter været inddæmmet. Censurens bortfald i 1918 satte det i fuld frihed. For filmens vedkommende leverede Novemberrevolutionen desuden et økonomisk og teknisk udbygget produktionsapparat, skabt i 1917 af *Ludendorff* som et led i den ideologiske krigsførelse. For begge kunstarter vedkommende blev revolutionen startskuddet til en rivende udvikling; på mange måder en splittet og forvredet udvikling, fuld af begejstring for alt, som syntes at føre bort fra borgerlighedens ruindynge og ind i den ukendte, men lokkende fremtid, men dog tyntet til jorden af den fortid, som det aldrig lykkedes tyskerne helt at frigøre sig for. For filmens vedkommende sker der en tydelig afklaring henimod periodens slutning, først og fremmest takket være *Pabst*. Med ham bevæger den sig fra det makabre over i det tragiske, melodramaet afløses af det ægte drama. For teatrets vedkommende sker der også en spaltning. Den sværmærsk utopiske *Ernst Toller* bliver siddende fast i revolutions- og inflationsårenes splittelse, den episke logiker *Bert Brecht* slår igennem som teaterdiger for det borgerskab, som vil stimuleres i sin borgerlighed med revolutionær pir-

ring og chok. (Der er intet som helst revolutionært i „Laser og Pjalter“, og tilskuerne har med sindsro forladt teatret for næste dag at stemme for Hitler.) Ideologisk er Brecht også den eneste inden for den ikke-russiske intelligens, der konsekvent leverer et æstetisk svar for stalinismen. Først da han i 1948 frivilligt vendte tilbage til Østberlin, begyndte han at komme i et modsætningsforhold til den.

✱

Tragedien og det ægte drama er i det tyske revolutionsteater repræsenteret af *Friedrich Wolf*. I grunden har også han sin rod i det forrige århundrede, er litterært en efterkommer af *Friedrich Schiller*, den unge Schiller, „Røverne“s og „Kabale og kærlighed“s digter. Begge betragter de „die Schaubühne als moralische Anstalt“. Wolf presser intrigen i sine dramaer sammen omkring det væsentlige, forbigår med legitim ubetænksomhed mellemstadier og springer dristigt fra ét højdepunkt videre til det næste endnu højere. Takket være sin medrivende tro på en bedre samfundsordnings mulighed og nødvendighed formår han at forme sine personer sådan, at de bliver levende og troværdige for publikum uden alt for mange nuancer. Skønt han er ensidig i sin dramatik, bliver han aldrig doktrinær; handlingen selv bliver til en bærer af det revolutionære budskab.

Lion Feuchtwanger har givet følgende træffende karakteristik af ham:

Da jeg lærte Friedrich Wolf at kende – det var først i eksilårene efter Hitlers magtovertagelse – blev jeg straks slået af overensstemmelsen mellem manden og hans dramatik. Den samme umiddelbare friskhed, som rev tilhørerne med i Wolfs teaterstykker, levede i alt, hvad han gjorde og sagde. Han var højt oppe i de fyrrer, da vi første gang mødtes, men der udgik fra ham en ungdommelig revolutionær ild, en næsten drengagtig lidenskabelig vilje til gennem en skildring af verden, som den er, at tilskynde til en ændring til, hvad den kunne og burde være.

Friedrich Wolfs optimistiske håb knytter sig imidlertid altid til fremtiden. En dramatisk skildring af revolutionens sejr har aldrig fængslet ham, hans teater er de revolutionære nederlags dramatik. Han besmykker nederlagene med de heroiske erindrings patos og det spirende håb om en fremtidig sejr. „Kameraden, das nächstmal besser!“ er omkvædet i hans dramatik. Det er, som om han viger tilbage for sejrens konsekvenser. I „Kolonnen Hund“ (1927) lægger han følgende replik i munden på hovedpersonen Jost:

– Sejren, kammerater – sejren er det

sværeste, thi med sejren må man bevare det, som man har villet.

Der ligger en mærkelig visionær indsigt i denne replik. Friedrich Wolf vendte i 1945 frivilligt tilbage til Tyskland (Sovjetzonen), men skabte ingen dramatik af betydning her. Han døde den 5. oktober 1953, dybt deprimeret og under mystiske omstændigheder. Måske begik han selvmord. Sit dramatiske højdepunkt når han med „Beaumarchais“, skrevet i 1940 i Vichy-regeringens interneringslejr, et revolutions-drama fra 1789. Det skiller sig ud fra hans øvrige produktion derved, at ikke et revolutionært, men et sammenbrydende menneske står i centrum. Hovedpersonen – „Figaro“s forfatter – forsøger at lege med i det politiske spil. Mens hans skuespils figurer viser sig at være stærkere end ham selv. To sjæle lever i hans bryst, til slut har han både ret og uret.

Det selvbiografiske indslag i dette drama er indlysende. I sine forebemærkninger til dramaet, skrevet i Berlin i 1946, giver Wolf hovedpersonen følgende karakteristisk med på vejen:

Beaumarchais er en dybt tragisk helt i sin splittelse. *Han må under ingen omstændigheder fremstå som en kryster i stykkets slutning, under ingen omstændigheder må han virke usympatisk!*

Fremhævelserne er Wolfs egne. Det er tydeligt et selvforsvar. Sejren var det sværeste!

Når en mand som Wolf kunne vedblive at holde fast ved stalinismen, skønt han uden tvivl har kendt og gennemskuet mange af dens for-brydelser, kan det kun have én forklaring: den politiske situation. Med den fascistiske terror bredende sig ud over hele Europa, en terror som han selv måtte stifte bekendtskab med, måtte Sovjet-Unionen for ham komme til at stå som det eneste lyspunkt. Uden evne til at se stalinismen som en af de væsentligste årsager til fascismens triumf, måtte han, og med ham mange andre, slutte op om den, så længe den stod truet og isoleret. Da dette forhold ændrede sig i 1945, blev han og hans følgesvende kastet ud i voldsomme samvittighedskrises, som for manges vedkommende endte tragisk. Intelligensens lidelsesvej var ikke til ende. Men da de så godt som alle havde deres rod i det forrige århundredes kultur – den borgerlige kultur – og da de vel også havde udtømt deres kræfter, formåede den gamle generation så godt som aldrig at hævde sig, selv da omsvinget satte ind. Det blev den unge generations sag.

✱

I Konrad Wolf er vi så heldige at have en

repræsentant for den nye generation, der igen-nem faderen Friedrich har tilknytning til den forudgående periode, men som dog synes fuldstændigt at have befriet sig for fortidens ballast. At netop han, der har haft omtrent hele sin opvækst i Sovjet-Unionen, og som har fået sin uddannelse på filmakademiet i Moskva, er blevet den førende blandt de unge filminstruktører i DDR, er værd at mærke sig, og er i øvrigt en parallel til forholdene i andre østlande, hvor det er *de* unge, som har fået deres oplæring i staltiden, og som mere eller mindre udtalt bekender sig til en kommunistisk opfattelse, der ivrigt og med størst konsekvens prøver at løs-rive sig fra staltidens kunstneriske arv, mens den ældre generation, der allerede under kapitalismen var modne filmskabere, har haft meget svært ved at leve op til de nye krav. Tjekken *Jiří Weiss* synes her at være den eneste undtagelse. Ellers er det folk som polakkerne *Wajda* og *Munk*, ungarene *Mariassy*, *Varkonyi*, *Fabri* og *Ranody*, tjekken *Gajer*, jugoslaverne *Pogacii*, *Hanzekovic* og *Mitrovic* samt østtyskerne *Jung-Alsen*, der tiltrækker sig opmærksomheden. Sammen med russerne *Kalatosov*, *Samsonov*, *Segel* og *Kulidshanov* m. fl. er det dem, der bedst har formået at bryde med den teatral-ske byzantinisme, som i årene 1948–55 har redet den østeuropæiske film som en mare. Disse instruktører har det til fælles med Konrad Wolf, at de med forkærlighed beskæftiger sig med det tvivlende og splittede menneske, individer, som når til modning og indsiget under begivenhedernes tryk, men hvis politiske indsiget nås via en modning som mennesker. Også øst for jerntæppet er mennesket ved at blive sat i centrum.

Friedrich og Konrad Wolf personificerer på en mærkelig måde det bedste i de to perioder. Under en periode med forvirring og kaos, inflation, krise og til slut fascistisk terror, var en brændende tro på fremtidens sejr den faktor, der kunne bære mennesket frelst igennem prøvelserne. I en periode med begyndende velstand, gryende international afspænding og et opgør med den stalinistiske fortid, må tvivlen og kritikken træde i forgrunden. Ensidigheden må forkastes, og de menneskelige muligheds-mangfoldighed må tages under behandling. Der er således en dyb overensstemmelse mellem Friedrich og Konrad Wolfs grundsyns-punkt. De er begge humanister. Men for Friedrich Wolf var det et spørgsmål om menneskets evne til at overleve, for Konrad Wolf er det blevet til spørgsmålet om dets muligheder for at udvikle sig videre ind i fremtiden.

✱

Friedrich Wolf * Konrad Wolf

INDEXER

FRIEDRICH WOLF

Født 1888 i Neuwied am Rhein, studerede medicin og kunsthistorie, skibslæge hos Norddeutscher Lloyd, batalionsslæge i første verdenskrig, medlem af Dresdens soldaterråd i 1918, under Kapp-kuppet i arbejderbatalionerne, 1921 landlæge i Schwaben, 1928 medlem af KPD, flygtede 1933 til Schweiz, senere Frankrig, kom i 1934 til Sovjet-Unionen, deltog i 1935 i forfatterkongressen i New York, kom derefter til Frankrig, hvor han blev interneret i 1939, kom ved sammenbruddet over Schweiz tilbage til Sovjet-Unionen, vendte 1945 tilbage til Berlin (Sovjetzonen), døde 5. okt. 1953.

Vigtigste dramatiske arbejder:

„Der Arme Konrad“ (1923), „Kolonnen Hund“ (1927), „Tai Yang erwacht“ (1928), „Cyankali“ (1929), „Die Matrosen von Cattaro“ (1930), „Professor Mamlock“ (1933), „Floridsdorf“ (1934), „Beaumarchais“ (1940), „Patrioten“ (1942), „Doktor Wanner“ (1943), „Was der Mensch säet“ (1945).

Filmmanuskripter (Exposés, treatments, dialoger).

Gymnasten über euch. M. 1921. Anvendt i forvrængt form og uden forfatterangivelse af UFA i 1925 til den lange kulturfilm „Wege zu Kraft und Schönheit“. I: Wilhelm Prager.

Kraftwerk Russelaar. M. 1925. Ikke anvendt.

Die Natur als Arzt und Helfer. M. 1929. Kulturfilm, ikke medvirket. I: Hans Tintner. F: Günter.

Russland und wir. M. 1930. Kulturfilm, ikke anvendt, manuskriptet ikke bevaret.

Cyankali. M: Hans Tintner efter Wolfs drama. (Wolf ikke medvirket. I: Hans Fintner. F: Günter. Krampf. Medv.: Grete Mosheim, Nico Turloff, Paul Kemp. Prod.: Atlantic-Defa 1930.

Captain Cambel. M. 1930. Ikke anvendt. Temaet anvendt i dramaet „Jungens von Mons“.

Metall (Henningsdorf). M. 1931. Ikke anvendt.

Familie Schmidt 1932. M. 1932. Ikke anvendt.

SOS Eisberg (Grønland kalder, SOS isbjerg). M: Friedrich Wolf. I: Arnold Fanck. Prod.: Deutsche Universal-Film 1932. Dansk prem. 25. 9. 1933.

Der Sprung über den Pol. M. 1934. Ikke anvendt.

Professor Mamlock. M: Fr. Wolf, A. Minkin & H. Rappaport efter Wolfs drama. I: A. Minkin & H. Rappaport. F: G. Filatov. Mu: Y. Kochurov & N. Timosjev. Medv.: S. Mjeshinski (Prof. Mamlock). Prod.: Lenfilm 1938.

Der Kampf geht weiter. M: Fr. Wolf & A. Razumi efter Wolfs drama „Das trojanische Pferd“. I: V. Zhuravlov. F: Y. Fogelman. Mu: T. Khrennikov. Medv.: G. Pashkova (Hilda). Prod.: Børnefilmstudiet, Leningrad 1938-39.

The forgotten ship. M. 1938. Skrevet for instruktøren Leo Mittler til amerikansk film. Ikke anvendt. Senere bearbejdet til dramaet „Der Schiff auf der Donau“.

Der Soldat Gottes oder Pfarrer Wendt. M. 1938. Ikke anvendt.

Rache in den Bergen. M. 1939-40. Ikke anvendt.

Unsichtbare Brigade. M. 1940. Udarbejdet samtidigt som filmmanuskript og roman. Filmmanuskriptet ikke anvendt.

Kolonnen Sirup. Idé: Fr. Wolf. Drejebog: Fr. Wolf & Slatan Dudow. 1946. Ikke anvendt.

Rat der Götter. M: Fr. Wolf & Philipp Gecht. I: Kurt Maetzig. F: Friedl Behn-Grund. Mu: Hanns Eisler. Medv.: Paul Bild, Fritz Tillmann, Inge Keller. Prod.: DEFA 1949.

Bürgermeister Anna. M: Michard Nicolas efter drama af Fr. Wolf. I: Hans Müller. F: Robert Baberske & Walter Rosskopf. Mu.: Franz R. Friedl. Medv.: Eva Rimski, Reinhard Kolldehoff, Klaus Becker. Prod.: DEFA 1949.

Die vier von Traktor. M. 1951. Ikke anvendt.

Thomas Münzer. M: Fr. Wolf & Martin Hellberg (1953). I: Martin Hellberg. F: Götz Neumann. Mu.: Ernst Roters. Medv.: Wolfgang Stumpf (Münzer), Margaret Traudte, Wolfgang Kaiser. Prod.: DEFA 1956.

Forarbejder til en *Karl Marx*-film. 1953.

KONRAD WOLF

(Af Werner Zurbuch og Børge Trolle.)

Født 21. oktober 1925 i Hechingen, flygtet fra Tyskland i 1933, opholdt sig siden 1934 i Sovjet Unionen, officer i den russiske armé, deltog i kampene om Berlin, arbejdede 1946-49 i det Sovjetiske Kulturhus i Berlin, elev på filmakademiet i Moskva 1949-54, instruktørasistent hos Joris Ivens, Herbert Ballmann og Kurt Maetzig de to sidste år af studietiden. Afsluttende diplomarbejde for DEFA i 1955.

Freundschaft siegt! M: J. Pyrjev & A. Frolov. I: Joris Ivens & J. Pyrjev. Ass.: Konrad Wolf. Mu.: J. Dunajevski. Prod.: Mosfilm & DEFA, 1952. (Dokumentarfilm).

Blau Wimpel im Sommerwind. M. & I: Herbert Ballmann. Ass.: Konrad Wolf. F: Götz Neumann. Mu.: Gerd Natschinski. Prod.: DEFA 1952. (Børnefilm).

Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse. M: Willi Bredel & Michael Tschesno Hell. I: Kurt Maetzig. Ass.: Konrad Wolf. F: Karl Plintner. (Agfacolor). Mu.: Wilhelm Neef. Medv.: Günther Simon (Thälmann), Raimund Schelcher, Hans-Peter Minetti, Wolf Kaiser, Klara Runkel. Prod.: DEFA 1954.

Einmal ist keinmal. M: Paul Wiens & Karl-Georg Egel. I: Konrad Wolf (diplomarbejde). F: Werner Bergmann (Agfacolor). Medv.: Birgitte Krause, Horst Drinda, Annemone Haase. Prod.: DEFA 1955.

Genesung. M: Karl-Georg Egel & Paul Wiens. I: Konrad Wolf. F: Werner Bergmann. Mu.: Joachim Werzlau. Medv.: Klara Runkel, Wolfgang Kiehl, Wilhelm Koch-Hooge, Wolfgang Langhoff, Erika Dunkelmann. Prod.: DEFA 1956.

Lissy. M: Alex Wedding og Konrad Wolf. I: Konrad Wolf. F: Werner Bergmann. Mu.: Joachim Werzlau. Medv.: Sonja Sutter (Lissy), Horst Drinda, Hans-Peter Minetti, Kurt Oligmüller, Raimond Schelcher. Prod.: DEFA 1957.

Sonnesucher. M: Karl-Georg Egel & Paul Wiens. I: Konrad Wolf. F: Werner Bergmann. Medv.: Ulrike Germer, Günter Simon, Manja Behrens, Erwin Geschonnek, Rimma Schorochowa. Prod.: DEFA 1958.

Sterne. M: Angel Wagenstein. I: Konrad Wolf. F: Werner Bergmann. Mu.: Simeon Pironkov. Medv.: Sascha Kruscharska (Ruth), Jürgen Frohriep (Walter), Erik S. Klein, Stefan Pejtschew, Milka Tujkova, Naitscho Petrow. Prod.: DEFA & Bulgarsk Statsfilm, 1958.

Leute mit Flügel (i arbejde). M: Paul Wiens & Karl-Georg Egel. I: Konrad Wolf. F: Werner Bergmann. Prod.: DEFA.

Filmologisk perspektiv

I 1946 udkom i Frankrig det første bind af et værk med titlen „Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma“. Bogen var skrevet af *Gilbert Cohen-Séat* og hed „Introduction générale“. Her fremførtes en arbejdsplan for filmologisk forskning. Bogen blev indledet af to professorer fra Sorbonne.

Med dette initiativ blev der lagt et grundlag for en videnskabelig undersøgelse af filmen. Denne bliver institutionelt forankret, bl.a. oprettes der et „Institut de Filmologie de l'Université de Paris“ med Cohen-Séat som administrator.

Filmfolk, pædagoger, professorer, videnskabsmænd sluttede op om denne arbejdsplan, og dermed blev der indtaget en ny position: Filmene kom ind i forskningens brøndpunkt. Man blev sig – for at tale med Goethe – „objektets værdighed“ bevidst.

Ingen kan længere ignorere denne nye position. De fleste landes filmorienterede kredse har da også noteret sig disse kendsgerninger. Her i Danmark blev filmologien i sin tid offentligt introduceret af *Ebbe Neergaard*.

Den nye position er først og fremmest betinget af en ny indstilling. Det drejer sig om en koordination af problemerne og en gruppering af forskningsarbejdet. Arbejdsfelterne omfatter filmhistorie, æstetik og sociologi, sammenlignende forskning, d. v. s. filmens forhold til sproget og andre kunstarter, filmens anvendelse og udnyttelse. Der er en række teoretiske og praktiske arbejdsfelter. Mange psykologiske undersøgelser af filmoplevelsen og eksperimenter af lignende art er blevet foretaget og foretages stadig, også i andre lande. I Frankrig fik filmologien sit tidsskrift „Revue Internationale de Filmologie“, som afspejler den nye position.

Filmologien har fået sin „klassiske“ definition af Cohen-Séat. Han skelner mellem filmens to aspekter. For det første filmen i sig selv som fænomen og kunst („le fait filmique“) og for det andet dette fænomens virkninger – det, som opstår ved mødet mellem filmen og tilskueren („le fait cinématographique“).

Som *fænomen* åbenbarer filmen sig på den hvide „magiske firkant“, som endnu ikke har fået et passende navn, men som kaldes „lærredet“.

Filmens *virksomheder* er mangfoldige og når

langt videre end til de øjeblikkelige virkninger i biografen. Filmens virkninger åbenbarer sig foruden i kritik, essayistisk, avis- og tidsskrift-artikler i filmskolerne og filmmuseerne. De spores i universitetslivet – især i udlandet. Virkningerne fører også til censur- og børnefilmproblemer, til film- og fotoklubber, studiekredse, foreninger af mange forskellige slags. Slagordet „Hver mand sit kamera“ er allerede blevet socialt gruppedannende.

Virkningerne fører uundgåelig til „årsagsfeltet“, filmens fænomen, filmproduktionen. „Virkningsfeltet“ virker tilbage på „årsagsfeltet“. Vi kan altså her tale om en slags elementær vekselvirkning mellem filmens fænomen og dens virkninger.

Til belysning af Cohen-Séats definition kan vi minde om, at de grækere, der så Helena i Troja, ikke blot blev blændet og fascineret af hendes skønhed, men lige så blændet af de virkninger, hun havde. På lignende måde er det med den virkelig entusiastiske filminteresse: Den er en krydsspejling, en observation af de to felter. Begge er selvfølgelig lige vigtige – de betinger hverandre som ud- og indånding.

Man kan imidlertid iagttage et mærkeligt fænomen. I de forskellige landes filmologiske studier kan man tydeligt spore en tyngdepunktsforskydning hen i retning af filmens virkninger – på bekostning af udforskningen af filmens eget fænomen som kunstvidenskabeligt objekt.

En af årsagerne hertil kan man finde i noget, man kunne kalde eksperimentalfilmens „for-ræderi“. Eller man burde måske hellere sige: Eksperimentalfilmens stagnation. Man har nemlig glemt – eller ikke rigtig forstået – at eksperimentalfilmene er en gren af filmforskningen – at eksperimentalfilmens eneste „objekt“ er filmen selv.

De impulser, spillefilmen har modtaget fra eksperimentalfilmene helt op i trediveerne, har kun ført til det elementære. Denne avantgardestrømning er kommet til et tomrum, et intet.

I dag findes der naturligvis også visse avantgardistiske strømninger, men de nærmer sig alt for ofte det kuriøse i deres bizzare leg med psykoanalytiske symboler etc. Herved trænges ikke ind til eksperimentalfilmens væsen. En positiv virkning af avantgardefilmene er den moderne reklamefilm, i hvilken man med en raffineret filmisk teknik taler et særegent, men forståeligt sprog til det store publi-

kum!

Hvorfor har spillefilmen ikke udviklet sig op over det niveau, som den nu befinder sig på? Er forståelsen af filmen som et teknisk redskab, dens kunstneriske og publikumspsykologiske muligheder, så begrænset, som den tilsyneladende er? Hvilke kræfter hindrer filmens udvikling? Drejer det sig om filmpolitiske fordomme – er det på grund af myten om publikum? Er der blot tale om økonomiske problemer? Er det på grund af eksperimentalfilmens „forræderi“ – det forhold, at den ikke har kunnet influere på, inspirere og fremskynde filmens udvikling i den grad, den burde have kunnet gøre det – og i stedet er forfaldet til en i og for sig interessant subjektivitet? Men selvfølgelig er der tale om infiltrationer af psykologisk og økonomisk art. Mange film – både korte og lange – er skabt i bitter modstand mod den kommercielle hovedstrømning, født af heroisk kamp og forsagelse.

Der findes en anden og måske mere væsentlig årsag til filmkunstens og filmforskningens vanskelige situation. Den er samtidig årsag til den før nævnte tyngdepunktsforskydning – bort fra filmen som fænomen og kunst. Denne fornemmes også, når man kaster et blik på den tyske filmvidenskab. Dens hovedsæde har i 7-8 år været universitetet i Münster, hvis leder, professor *Walter Hagemann* foruden sine egne værker har udgivet to bind filmstudier, som omfatter arbejdsprøver fra instituttet. En lang række navne, de fleste kendte fra det tyske filmtidsskrift „Film Forum“, møder med essayagtige artikler. Undersøgelserne er af meget blandet art. Der bringes mange imponerende filmanalyser, og mange aspekter af filmens verden belyses. Totalindtrykket er, at der findes vilje til metodisk forskning og klargørelse. Der savnes ikke entusiasme, men det allermeste har alligevel karakter af spredte forsøg, udgik til filmens endnu udforskede kontinent.

Specialiseringen er i fuld gang. Men ordet „universitet“ (det „universelle“ kontra det „specielle“) er endnu ikke kommet til sin ret i sammenhængen. Selv fra videnskabeligt hold kan man møde mangel på interesse, ja modstand – i bedste fald en afventende indifferens. Dette på trods af, at indstillingen i universitetskredse i de sidste år er blevet noget mere positiv. I Norden har flere afhandlinger set dagens lys. Det er symptomatisk, at de fleste kredser om filmens „virkningsfelt“ – ikke om filmen som fænomen og kunst. Men det er alligevel en vigtig begyndelse.

Det store problem inden for den gryende filmvidenskab er spørgsmålet om metoden. Grundproblemet er stadig det filmvidenskabe-

lige arbejdes teori og metode, hvilket f. eks. professor *Walter Hagemann* er opmærksom på. Dette problem belyses i arbejdsprøverne fra Münster-universitetet.

Filmvidenskaben – den del, der undersøger filmen som fænomen og kunst – har ikke udviklet sig meget efter eksempelvis *Ernst Iros* og *Raymond Spottiswoode*, for at nævne to repræsentative navne. I *Rudolf Arnheims* værker finder vi ikke den afgørende åbning af erkendelsens port. *Ernst Iros*, der døde i foråret 1953, tangeres normalt blot i filmlitteraturen, hvad dette nu kan skyldes. Dr. *Guido Aristarco* ofrer kun nogle få linjer i sit værk „*Storia delle Teoriche del Film*“ på *Iros'* kæmpearbejde „*Wesen und Dramaturgie des Films*“ fra 1938. *Aristarco* har måske haft en instinktiv fornemmelse af, at *Ernst Iros'* værk er blevet den labyrint, som tysk filmforskning har forvildet sig ind i? Og professor *Hagemanns* eget arbejde „*Der Film, Wesen und Gestalt*“ forekommer nærmest en Kon-Tiki-flåde på vej mod *Ernst Iros* – hvilket ikke behøver at blive opfattet nedsættende.

Mange navne kunne føjes til disse for filmvidenskaben meget betydningsfulde. Men man synes nu at være havnet i en forunderlig stagnation, når det gælder filmens teori og metode – udforskningen af filmene som kunstvidenskabeligt objekt. *Iros*, *Balász*, *Pudovkin* og *Eisenstein* skriver ikke mere. De taler til os gennem deres arbejder, de to første mere teoretisk, de to andre også praktisk. Men de taler kun til et vist punkt, som for os må være et udgangspunkt.

Filmologien bør manifestere sig stærkere i Norden. Den har uanede muligheder i sig. Også fordi den står uden for de hektiske hvirvler fra den officielle filmverdens strømninger og står mere frit over for de skiftende filmkonjunkturer. Denne situation er erkendt med stor klarhed i *Theodor Christensens* artikel „En opgave for filmmuseer“ i „*Kosmorama 10*“. Her fremstilles betragtninger, som peger på noget væsentligt.

Man kan skimte konturerne af det relativt ukendte kontinent fra øerne i de forskellige lande, i hvilke filmforskningen så småt rører på sig. Men endnu er der kun få, som forstår filmologiens virkelige betydning.

Foreløbig trækker man filmens mange felter ind under de videnskabelige discipliner og forankrer dem institutionelt i filmskoler, filmmuseer og universiteter.

Lyspunkter på vejen til større fordybelse – strategiske brohoveder ved filmens udforskede kontinents kyster.

Min egen film - og fransk film

*Et interview med den franske filmkritiker
Jacques Doniol-Valcroze ved Roger Maridia*

Bag den franske films udvikling i de seneste år står det modige tidsskrift, der hedder „Cahiers du Cinéma“. Det er dette blad, der har skabt det klima, i hvilket de nye instruktører af film som „Hiroshima, mon amour“, „Les Quatre Cents Coups“, „Les Cousins“ o. s. v. har kunnet udfolde sig. En af dem, der startede tidsskriftet, den 39-årige *Jacques Doniol-Valcroze*, er en af de ældste inden for generationen, om hvilken man kan sige, at den er i færd med ikke blot at revolutionere filmteknikken, men også industriens økonomiske grundlag – i det mindste i Frankrig.

Det var derfor med god grund, at „Institut Français“ for nylig henvendte sig til ham og inviterede ham til København for at opridse denne udvikling, som ingen kender bedre end han. Vi har benyttet os af lejligheden til at gøre „Kosmorama“s læsere nærmere bekendt med denne igangsætter.

I dette interview har vi begrænset os til spørgsmål vedrørende to ting. For det første hans første spillefilm, der efter alt at dømme vil få premiere i februar under titlen „L'Eau à la bouche“, for det andet spørgsmålet om statens forhold til den franske filmindustri, for at man her bedre kan danne sig en mening om, hvordan den franske filmadministration er organiseret. J. Doniol-Valcroze oplyser:

„Min film blev skabt helt frit i samarbejde med en producent, der også er min ven, og som jeg skaffede en vis sum penge – ikke mine egne, for jeg har ingen. Min film har været forholdsvis billig, men det er vanskeligt at karakterisere den med få ord. Man kan sige, at den er en uprætentiøs moderne udgave af *Mussets* „On ne badine pas avec l'amour“. Nærmest en komedie, der lidt ligner „Sommernattens Smil“, men jeg håber, at den i virkeligheden ikke ligner noget andet. Den handler om tre par og udspilles på et bizart fransk slot omkring 1900.“

„Er De ikke – samtidig med, at De har villet forblive helt personlig – påvirket af andre instruktører?“

„Ikke meget. På det æstetiske plan har jeg i det fotografiske stræbt efter en vis „tørhed“, således som den findes f. eks. hos italieneren *Antonioni*. Skønt filmen blev optaget i Sydfrankrig, har jeg forsøgt at give den en lidt grå tone, at undgå stærke kontraster. Hvis jeg er blevet påvirket, så gælder det nok snarest manuskriptets konstruktion. Jeg tænker på en anden af de yngre: *Alexandre Astruc*. Muligvis er der – uden at jeg har villet det – to-tre passager i min film, der ligner visse afsnit i *Alain Resnais'* „Hiroshima, mon amour“, men

det drejer sig slet ikke om en så kompliceret konstruktion som Resnais'. Jeg har først og fremmest taget mig af iscenesættelsen, men jeg har også skrevet manuskriptet og dialogen – og har selv klippet filmen. I det ydre er emnet bevidst „spinkelt“, men jeg vil gerne slå fast, at emnet i lige så høj grad udtrykkes i iscenesættelsen som i det, personerne siger eller foretager sig. Jeg har forsøgt at give en bestemt atmosfære, at fortrylle tilskueren i ordets egentligste betydning – uden at anvende

en sensationel eller umiddelbart spændende historie.“

„Er denne metode udtryk for en bevidst, personlig æstetik, eller vil De blot anvende den i dette specielle tilfælde?“

„Filmen er min første lange. Den søger efter den filmhåndskrift, som jeg gerne vil nå frem til. Jeg er klar over, at den har ufuldkommenheder, men jeg har valgt frit at nærme mig dette ideal.“

den franske stat og filmen -

„Hvad har De at sige om statens forhold til filmen i Frankrig?“

„Staten har i Frankrig et intimt forhold til filmkunsten; der er ingen tvivl om, at denne bliver patroniseret. Personligt er jeg principielt ikke tilhænger af statskontrol, men i denne forbindelse er den af det gode, idet det var „Hjælpefonden“ („la loi d'aide“) og coproduktionssystemet, der reddede den franske film efter den økonomiske krise i 1948. Staten ydede sin støtte ved at beregne en skat for hver solgt billet, og dette beløb blev fordelt til branchen – producenterne ville aldrig kunne være nået til en indbyrdes hjælpeordning. Yderligere blev aftalerne med andre lande om coproduktioner en stor fordel økonomisk, fordi det muliggjorde at producere to film for en films pris ... Alt dette blev ordnet gennem „Le Centre National du Cinéma“ ...“

„... som sorterer under André Malraux's ministerium ...“

„... som nu sorterer under M. Malraux's Kultusministerium efter at have været under Handelsministeriet. „Le Centre“'s virksomhed, som jeg kender udmærket, er til meget stor gavn. Dette organ, som administrerer den franske film, er selvstændigt og mæglar mellem branchen og staten. Selvfølgelig er der blevet begået uretfærdigheder, men de er blevet rettede. Tidligere støttede „Hjælpefonden“ uforholdsmæssigt meget dem, der ikke behøvede

støtte; nu drejer det sig om en kvalitetspræmie, der både kan gives til korte og lange film. Tidligere var coproduktionssystemet et bastard-system, der hæmmede den nationale inspiration; nu har man skabt et system, der giver mulighed for, at det nationale bibeholdes, således at f. eks. en italiensk produceret film kan optages helt og holdent af franskmænd. Det er også en stor fordel, at „Le Centre“ i det størst mulige omfang har bidraget til, at de unge får lejlighed til at lave film. „Le Centre“ har ikke gennemtvunget det, men støttet denne tilgang.“

„Hvorledes distribueres statens økonomiske hjælp?“

„Man får automatisk – bortset fra den normale indtægt – 7 % af indtægten i Frankrig og 25 % af indtægterne i udlandet. Når det gælder kortfilmen, gives der en kvalitetspris af en komité – den kan være på op til 10 millioner francs, selv om filmen kun har kostet 5. Når det drejer sig om spillefilm, gives der „forsku“d. Før filmens udsendelse kan de filmfolk, der ønsker det, forelægge den for en komité. Hvis denne komité erklærer, at en film på grund af sin kvalitet bør modtage f. eks. 30 millioner francs af „Hjælpefonden“, bevilger staten pengene, hvilket undertiden gør det muligt at færdiggøre en film, som det ellers kneb med økonomisk. Hvis filmen bliver succes, får staten pengene tilbage – ellers er de tabt.“

SORTE FILM - og andre

Spredte indtryk fra Polen

TUE RITZAU

Noget af det interessanteste i vore dages Polen er landets film. Der har i Kosmorama i flere artikler været skrevet om polsk film og dens store navne. I Bruxelles vendtes verdens øjne mod Polen som ophavsland til to af de præmierede film. Man havde virkelig fået øjnene op for, at her var et land, der kunne lave film, og ikke alene spillefilm, der allerede havde taget præmier ved forskellige festivaler, såsom *Munks* „Mændene med det blå kors“, der fik præmie i Venezia, og *Wajdas* „Kanal“ („De 63 dage“), der blev premieret i Cannes, men også dokumentarfilm og eksperimentalfilm. Og noget af det interessanteste at se på i dagens Polen er – foruden de store filminstruktørers arbejder – netop dokumentar- og eksperimentalfilmene. Disse film opmuntres stærkt af staten – men det modsatte kan også være tilfældet. I nr. 39 af Kosmorama har *Bengt Idestam-Almqvist* i sin artikel om polsk film kort beskrevet fremgangsmåden, og jeg skal ikke her komme nærmere ind på dette problem, der dog nok er en mere indgående analyse værdig. Men dette har efterhånden ført til, at man ikke mere har eet samlingssted for dokumentar- og eksperimentalfilm, men flere, hvoraf *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie* – som er det oprindelige og det største – stadig ligger i Warszawa, mens de andre er anbragt ude omkring og hedder *Wytwórnia Filmów Fabularnych* og *Zespół Autorów Filmowych „Kadr“*. Desuden findes der overalt i landet filmklubber, der har meget stor betydning, og ofte kommer med noget originalt. Spillefilmstudierne og filmakademiet ligger stadig i Lodz. Der er et nyt i Wrocław (Breslau).

Af interessante spillefilm så jeg *Wajdas* meget omtalte „*Asken og Diamanten*“, omtalt i Kosmorama nr. 41, forskellige afsnit af *Wajdas* „*Lotna*“ (omtalt i samme artikel), som i forhold til hans forrige film ikke gjorde noget

stort indtryk, samt en lang og tragisk film bygget på *Hlaskos* novelle „*Baza Ludzi Umartych*“ om frihedskæmpere og banditter, der i slutningen af krigen er flygtet op i de store skove ved Ruslands grænser forfulgt enten af tyskerne eller loven, hvor de arbejder ved træfældning og transport af disse granstammer, som der på det tidspunkt var brug for overalt i Polen. Den var på sine steder meget god, men faldt fra hinanden, næsten midt over, og slutningen var *Morten Korch'sk* og skæmmede filmen meget. Den findes heller ikke i *Hlaskos* novelle. Håndtryk og kammeratskab, lyden af de nye traktorgvorne i rette tid, den syndige kvinde ved at gå under i en lastens hule, alt er lykkeligt.

Den polske censur holdt filmen tilbage i næsten et halvt år, mens man diskuterede frem og tilbage, og den blev først frigivet til forevisning en månedstid efter, at jeg havde forladt Polen. Delvis måske på grund af *Hlaskos* navn, men sikkert mere på grund af stemningen i de første tre fjerdedele af filmen (filmen er fremragende fotograferet), trykket, der hviler over de udstødte i skovene, alles kamp mod alle under idelige ulvehyl, skæbnens nådesløshed, der rammer uanset navn eller titel, og måske har pigen været lidt for villig til at give sig hen til alle mandfolkene (også til posten, der kommer med pengene) i den hensigt for enhver pris at komme fra stedet. Som sagt fine momenter, men ikke på højde med *Wajdas* film. Og en producentslutning, som forstyrrede helhedsindtrykket en del. Instruktøren hedder *Petelski*.

En dag var jeg ude til forevisning af de såkaldte „sorte film“. Det er dokumentarfilm, der af en eller anden grund er mere eller mindre forbudte. De fleste gjorde et meget stærkt indtryk. En af dem – som jeg skal omtale til sidst – vil jeg regne for en af de bedste dokumentarfilm, jeg nogensinde har set.

En handlede om prostitutionen i Warszawa. Den var meget hård, og mange – de fleste – af optagelserne var taget med skjult kamera under politiets arbejde. Rystende var scenerne med de natlige razziaer. De steder, pigerne „overnattede“ i, var hinsides al beskrivelse. Også pigernes jagter, deres indbyrdes slagsmål, fordi en havde tilegnet sig en del af en andens areal, fulgte man med et iskoldt kameras nådesløse øje. Hele filmen igennem holdtes denne klare, kolde tone af nøgtern konstatering, sådan er det i dag, kan vi gøre noget ved det, og har vi gjort noget ved det? Filmen var ærlig og viste tingene uden besmykkelse. Scenerne, i hvilke pigerne er samlet til regnskabs time i sædelighedspoliets forkontor, var en ren studie i ansigter, unge og gamle, smukke og grimme, men alle mærket af den metier, som havde ført dem hertil.

Af en hel anden art var en film af *J. Plu-cinska* (som i øjeblikket er indsat til lidt afkøling i statens særlige pensionat), „Teatr dla Mas“ (Teater for masserne), der i en hård og meget pågående og slagkraftig stil gør op med de store gudinder som f. eks. den i øjeblikket allerpopulæreste refrainsangerinde. Den viser, hvorledes hun må løbe og bruge taxi fra en folkekoncert til en anden, hvor hun synger nøjagtig samme populære vise som første sted etc. etc. „Kunst“ for masserne. Desuden femterangs teaterselskaber, der sammen med sexbomber og de populære sangerinder har slået den mere lødige underholdning over ende. Det er en film med et meget bestemt sigte, som holdes fast hele tiden, mens den i humoristisk og løssluppen stil satiriserer over publikums favoritter.

En af de stærkeste dokumentarfilm, jeg nogensinde har set, er den helt forbudte „Pamiętka z Kalwarii“ (der vel bedst oversættes med „Passionsspillet i Kalwari“) af *J. Hofman* og *E. Skórzewski* og med samme fotograf som de to ovenfor omtalte, *Antoni Staśkiewicz*. Den handler i korte træk om påskens passionsspil i en lille polsk by. De ligner Oberammergau-festspillene, som de var for 400–500 år siden. Filmen – den spiller en halv times tid – begynder i køligt forårssolskin og markedsalløj, bønderne kommer til byen for at handle og se passionsspillene. Der sælges og skråles, drikkes og svires. Senere på dagen slår vejret om, sneen begynder at fyge og skjuler efterhånden kirke og markedsplads i en veritabel snestorm. De handlende har nok at gøre med at frelse deres verdslige guddomme, ikoner, kors og bedekranse.

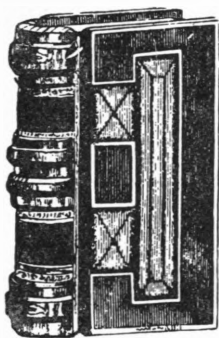
Da solens stråler atter søger jorden for en ny dag, er den lille by med det muntre påskemærket dækket af sne. I en lang sort række be-

væger de sig alle mod kirken, først ses korset og de kirkelige faner, så præsten og præsteskabet, så passionsskuespillerne med Jesus i spidsen. Langsomt aser de sig gennem sneen, som egentlig slet ikke skulle være der på den årstid, bønderkoner i mærkværdige klædninger, mænd med underligt furede ansigter, halte, blinde, alle skal med. Lidt efter lidt tøs deres ansigter op, og den første gnist af fanatisme anes, da man når kirken. Langsomt – men sikkert – vinder suggestionen og fanatismen frem, og da Jesus kaster sig med udbredte arme i sneen efter ophidsende kirkescener, falder alle omkring ham om i sneen med stive fanatiske fortrukne ansigter. Og da månen lader sig hvide ansigt glide op bag kirkens spir, er hele pladsen fuld af mennesker, der ligge udstrakt i sneen, alle i korsfæstet stilling.

Også denne dag opfører naturen sit eget passionsspil. Det er blevet tørt, og en regntåge har lagt sig over pløret og æltet. I dette vejr, der giver alle groteske virkninger endnu større kraft, afvikles passionsspillet med en voldsom intens indlevelse fra både skuespillernes og publikums side. Disse sidste er i den grad religiøst ophidsede, at de kommenterer spillet, spiller med, lider, græder, ler, truer, kaster sig i æltet, trænger sig frem om Jesus, da han går med korset mod Golgata, for at røre ved ham eller hans kjortel. Og tågen gør alt halvt utydeligt, stemmerne udtaler Herrens ord, kirkeklokkerne dundrer svagt, messens latinske veksel-sang træder ud af den grå masse, og publikum bliver eet med det hele – eet fantastisk uhyre, som villigt lod sig lede, hvis Jesus stod ned blandt dem og sagde: „Jeg er Herren“. I en halvt surrealistisk, halvt naturalistisk kehraus af fortrukne ansigter, knyttede hænder, kors-sang og Herrens ord slutter den lille dokumentarfilm. – Ikke underligt, at den ikke faldt i de høje herrers smag! Den er både i instruktionens langsomme rytme, i kameraets bevægelser og i motivvalget meget Dreyer'sk inspireret.

Man har i filmens sidste halvdel selv været hypnotiseret og følt sig hensat til middelalderen, det er ikke mere mennesker i den lille polske by Kalwari, nej, det er jødefolket, romerne, pontifex maximus, Jesus og hans apostle. Man vil ikke rigtig tro det, men det skete under påsken i det Herrens år 1958.

Jeg så mange andre film. Gode dokumentarfilm, flot fotograferede dokumentarfilm; men ingen på højde med „Pamiętka z Kalwarii“. Om det var muligt evt. at låne den med til udlandet for at vise den der? Alle rystede på hovedet. Alle svar var benægtende. Fanatismen trives ikke alene i den lille by Kalwari.



Filmvidenskab

Bengt Idestam-Almquist: „När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svenska Bio“. Udg. af Svensk Filmindustri hos P. A. Norstedt och Söner, Stockholm 1939.

„Man siger, at der skrives for megen filmhistorie, at „historikernes“ bøger ikke består af andet end den evigt samme gamle vin fyldt på nye flasker. At filmen er et ungt fænomen og forrådet af fakta udtømt. Det er så usandt, som det er sagt . . . Der skrives ikke for megen filmhistorie, men for lidt. Dermed menes ikke store oversigtsværker, men detailundersøgelser med nyt og kontrolleret stof, som de, der skriver oversigtsværker, igen kan støtte sig til“.

Således skriver *Bengt Idestam-Almquist* i indledningen til sin nyudkomne bog om den tidligere svenske filmhistorie: „När filmen kom till Sverige“. For at bevise, hvor påkrævede sådanne detailundersøgelser er, nævner han en hel række eksempler på fejl og unøjagtigheder, hentet fra eksisterende filmhistorier. Enhver, der kender det mindste til filmlitteratur, vil med lethed kunne supplere *Idestam-Almquists* eksempler med mange flere. Man må med andre ord give ham ret i hans påstand. Det, der trænges til nu, hvis filmhistorie skal være andet end journalistik, er, at der i langt højere grad arbejdes videnskabeligt med stoffet.

Idestam-Almquist er Sveriges, ja uden tvivl Skandinaviens betydeligste filmhistoriker, og en introduktion af ham skulle synes unødvendig. Men vor uvidenhed om svenske forhold og svenske åndspersonligheder er ofte ringe, ja så ringe, at man skulle tro, at et verdenshav og ikke Øresund skilte Sverige og Danmark. Derfor vil det måske være ganske nyttigt i et kort rids at give *Bengt Idestam-Almquists* biografi. Han er født 9. 9. 1895 i Sverige; fil. lic. fra Uppsala universitet 1921; blev i 1923 filmanmelder ved Stockholms-Tidningen, hvor han under pseudonymet Robin Hood be-

gyndte at skrive sine filmanmeldelser, der snart gjorde ham til Sveriges ledende filmkritiker, en position, han stadig indtager. Desuden var han i en årrække litterær konsulent for Sandrew-koncernen, et af Sveriges største filmselskaber. Også aktivt filmarbejde har han givet sig af med, idet han har været manuskriptmedarbejder på adskillige film, bl. a. *Anders Henriksens* „Et brott“ fra 1940. I forskellige perioder har han været pressechef for Svensk Filmsamfund, i hvis bestyrelse han har siddet siden 1946.

I 1932 udkom hans første filmbog: „Film i går, i dag, i morgen“. En populært anlagt filmhistorie, som han skrev sammen med *Ragnar Allberg*. Den fortæller om filmens udvikling i forskellige lande, først og fremmest i U. S. A. Samarbejdet mellem de to forfattere fortsattes, og i 1936 udgav de: „Vid den svenska filmens vagga“, en svensk filmhistorie, der omhandler hele den svenske stumfilmperiode. Det italienske filminstitut Centro sperimentale di Cinematografia, der foruden meget andet arbejde påtager sig at oversætte og udgive betydelige filmhistoriske værker, har forlængst indlemmet denne bog blandt udgivelserne. Af *Idestam-Almquists* senere arbejder, som han har været ene om at skrive, må først og fremmest nævnes hans forbilligede arbejde om Sveriges to betydeligste stumfilminstruktører, bogen om *Sjöström* og *Stiller* fra 1939.

Den foreliggende bog „När filmen kom till Sverige“ med undertitlen „Charles Magnusson och Svenska Bio“ omhandler ligesom den tidligere omtalte filmhistorie „Vid den svenska filmens vagga“ den nye kunsts første år i Sverige. Mere end tyve år ligger imellem de to bøgers udgivelse, og den mellemliggende tid har forfatteren udnyttet til med en forbillig flid og skarpsindighed at finde nyt stof frem til at belyse denne meget spændende periode i svensk films historie. Resultatet er blevet et imponerende filmvidenskabeligt arbejde, der er udstyret med et kolossalt notesystem, som gør det muligt at efterprøve forfatterens kilder og følge ham på hans ofte meget spændende jagt efter at nå til bunds i en eller anden detalje. Det er yderst inspirerende at fordybe sig i *Idestam-Almquists* bog, fyldt som den er med mange nye oplysninger og nye synspunkter. Af og til har forfatterens arbejde med at finde frem til den endelige sandhed dog også sine pudsige sider, som når han et sted går i rette med en af sine kilder og udbryder: „Bästa fru Gunér, renässansfiguren riddar Blåskägg, som filmades både av Lumière og Méliès, använde knappast giljotinen . . .“.

Idestam-Almquist har brugt henved halvdan hundrede sider på at gennemgå filmfore-

visningens allerførste tid i Sverige, årene inden den egentlige filmproduktion begyndte. Nogle vil uden tvivl mene, at det er uforholdsmæssig megen plads. Men deri har de ikke ret, for om disse tidlige år har indtil denne bogs fremkomst oplysningerne været sparsomme og vage. Det er imponerende, så meget stof Idestam-Almquist har indsamlet; også for en dansker er det meget let at se. For forfatteren omtaler i dette afsnit ofte danske filmpionerer, da adskillige af dem på dette tidspunkt arbejdede med film i Sverige.

Om *Sophus Madsen* og *Niels Jacobsen*, bedre kendt under navnet *Le Tort*, ved Idestam-Almquist mere end vi herhjemme. Dog om den sidstnævnte må det være mig tilladt at supplere Idestam-Almquists oplysninger. *Le Tort* forsvandt ikke til England efter at have været med til at starte *Ole Olsens* biograf i Vimmelskaftet. Fra Vimmelskaftet tog han til Aarhus, hvor han indtil oktober 1912 havde bevillingen til biografen Kosmorama. På dette tidspunkt blev biografen taget fra ham, da han ikke boede i Aarhus, men foretrak Charlottenlund. Denne oplysning kan findes i *Politiken* af 18. 6. 1912.

Efter sin grundige gennemgang af tidlige svenske filmforhold går forfatteren over til at behandle bogens hovedemne: *Charles Magnusson* og *Svenska Bio*. I sit forord kalder Idestam-Almquist sit arbejde for „den første detailundersøgelse af den svenske films nøgleskikkelse, Charles Magnusson“. Hvem er denne Magnusson?

Ja, man kunne kalde ham Sveriges Ole Olsen. Han blev i 1909 producent for Sveriges førende filmselskab, og denne stilling beholdt han indtil 1928. Men eftertiden har næsten glemt ham. Han har måttet stå i skygge af de to mænd, han selv i sin egenskab af producent gav muligheder for kunstnerisk udfoldelse: *Victor Sjöström* og *Mauritz Stiller*. Det er Idestam-Almquists store fortjeneste med denne bog at have draget ham frem af glemslen og påvist, hvor stor en andel Magnusson havde i, at svensk film i årene under og lige efter den første verdenskrig fik sin store periode. Således påvises, hvorledes Magnusson lige fra starten gav svensk film det præg, der få år senere skulle føre til verdensberømmelsen. Magnusson krævede nemlig, at filmene skulle fortælle noget om svensk kultur og natur, og gik således imod f. eks. Ole Olsens mere internationale film. Magnussons første film var „*Värmländingarne*“ (1909), og allerede samme år havde han planer om en *Lagerlöf*-filmatisering, som dog ikke blev til noget på det tidspunkt. Også til udformningen af den svenske filmstil bidrog

Magnusson. Inden han blev producent, havde han været en anset reportagefilm-fotograf. Han havde her lært betydningen af en realistisk optagelse. Og denne smag overførte han til sine spillefilm. Han undgik så vidt muligt malede dekorationer og foretrak at optage sine film i fri natur og for de historiske films vedkommende i historiske bygninger. „*Värmländingarne*“ blev for en stor del optaget i svensk natur, og f. eks. hans næste film „*Brylluppet på Alfåsa*“ blev delvis optaget ved slottet Vitt-skövle.

I sin gennemgang af den svenske films historie kommer Idestam-Almquist som nævnt ofte ind på emner, der berører dansk filmhistorie. Det er meget naturligt, da dansk film jo i begyndelsen ikke blot var det store forbillede, men også den farlige konkurrent. Der er derfor meget at hente for en dansk filmhistoriker i denne bog, f. eks. en glimrende sammenligning mellem Ole Olsens og Magnussons principper og en yderst levende gennemgang af „*Afgrunden*“ og dens betydning. Ofte er man enig med forfatteren og taknemlig for de væsentlige og nye synspunkter, han fremfører. Men sommetider er man også uenig med ham. F. eks. kan jeg ikke helt anerkende hans bedømmelse af danske filmfotografer. Når han siger, at Magnusson ved i 1909 at engagere *Julius Jaenzon* som filmfotograf fik en mand, der var bedre end de daværende danske, har han sandsynligvis ret, selv om *Axel Graatkjær*s fikse trickfotografering af „*Heksen* og *Cyklisten*“ fra samme år ikke var helt ueffen. Men når han i sin gennemgang af „*Ingeborg Holm*“ (fra 1913) fremhæver Jaenzons kameraarbejde på bekostning af dansk kameraarbejde ved at sammenligne med „*Afgrunden*“ (fra 1910), må man reagere. Allerede ved sin fremkomst betragtedes fotograferingen af „*Afgrunden*“ som ringe. Det var andre kvaliteter, der gjorde, at denne film blev en succes. Men i sommeren 1913, samtidig med at Jaenzon optog „*Ingeborg Holm*“, optog en af de bedste danske filmfotografer, *Johan Ankersjö*, „*Atlantis*“. En sammenligning mellem kameraarbejdet i denne film og „*Ingeborg Holm*“ ville være mere rimelig, og det ville vist være svært at sige, hvilken der var bedst optaget. Jeg minder blot om selve skibskatastrofen og om filmens drømmesekvens.

Også i spørgsmålet om filmlængder, om hvem, der kom først med de lange film, d. v. s. film på mere end een spole, er jeg i nogen grad uenig med Idestam-Almquist. Det er under gennemgangen af „*Värmländingarne*“, at han kommer ind på dette emne. Magnusson selv påstod, at denne film var ca. 550 m lang.

Idestam-Almquist påviser imidlertid, at filmen aldrig kom ud i det format, men blev nedskåret til 425 m. Hvis dette er rigtigt, og det må man gå ud fra, at det er, kan svensk film ikke gøre krav på at være kommet først med langfilmene. I 1909 produceredes i Danmark adskillige film af omtrent samme længde, som Fotoramas „Den lille hornblæser“ på 380 m og Nordisks „Dr. Nikola III“ på 395 m. En forøgelse af film længden på 30–40 m kan ikke betegnes som revolutionerende. Nej, det var først fra Fotoramas „Den hvide Slavehandel“ på 706 m, at man kan tale om en vigtig fornyelse.

Dette med film længderne er ikke en strid om profetens skæg. For det blev af afgørende betydning for hele filmkunstens udvikling, at man med „Den hvide Slavehandel“ begyndte at optage film, der spillede ca. 1/2 time. Nu endelig kunne man hvile i handlingen og behøvede ikke at nøjes med at give tilskuerne et handlingsskelet. Men den forøgelse af den gængse spilletid med to-tre minutter, som „Värmländingarne“ betegnede, betød ikke meget. Nej, det var først, da der blev tale om en forobling af den tidligere spilletid, at filmkunsten gik et langt skridt frem.



Disse indvendinger mod synspunkter i Idestam-Almquists bog skal ikke betragtes som god kritik, men blot give et eksempel på den – forhåbentlig frugtbare – trang til at diskutere forskellige filmproblemer, som denne bog vækker.

Skulle man yderligere indvende noget mod bogen, måtte det blive, at forfatteren i sin for øvrigt meget interessante beskrivelse af Magnussons personlighed går uden for et videnskabeligt arbejdes rammer. Man får ganske vist et facetteret billede af Magnusson som et menneske, der kompenserer sin mindreværdsfølelse i en kolossal arbejdsenergi og ærgerrighed. Men forfatteren bruger alt for megen tid på denne beskrivelse. Vi får ikke blot hele Magnussons barndom, men også hans fars livshistorie. En sådan udredning hører snarere hjemme i en biografi over mennesket Magnusson end i en filmhistorie. Trods denne lille indvending må man hilse fremkomsten af „Når filmen kom till Sverige“ med stor glæde. Det er en grundlæggende bog. Med dette arbejde har vi her i Skandinavien fået den første betydelige videnskabelige filmhistorie, og den vil være til stor nytte for enhver, der vil arbejde videre med dansk eller svensk filmhistorie.

Marguerite Engberg.

„Diamond Lil“

Mae West: „Goodness had nothing to do with it“. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J., 1959.

Hvem ville ikke vente sig noget ekstraordinært ved læsningen af *Mae West's* erindringer? Enhver tvivl om hovedemnet turde være udelukket, og man ville umiddelbart på forhånd tildele bogen læserskarer, som ikke udelukkende interesserede sig for vaudeville, teater, film eller blot kontante *wisecracks*. Hvad vi ved om damen, ved vi fra andre (og det er ikke til at kimse ad), så vore forventninger er spændt, når forlaget på smudsomslaget lover os en åbenhjerterig fortælling om Mae West af Mae West.

Op så skuffes man lidt efter læsningen. Hendes succes'er, fiaskoer, eventyr, diamanter og skandaler kender vi i forvejen gennem publicity-agenternes elegante balancenumre på kanten af de amerikanske konventioner, og nyhederne, et tilfældigt, uheldigt og meget hemmeligt ægteskab og hendes i de senere år voksende interesse for Zen-buddhismen, bidrager blot til yderligere mystifikation.

Efter mange års vaudeville- og teatararbejde kom Miss West i 1932 til Hollywood for at indspille „Night after Night“ sammen med *George Raft*. En replik fra begyndelsen af denne film blev valgt, da hendes erindringer skulle navngives: Mae West kommer ind i *George Rafts* fashionable spillebule, hvor garderobebepigen efter et blik på Maes diamanter udbryder: „Goodness, what beautiful diamonds!“ „Goodness had nothing to do with it, dearie!“ svarer Mae West og vugger op ad trappen.

Mae West var meget kræsen med filmmanuskripter, og hun nåede i løbet af sine elleve år i Hollywood kun at indspille ialt ti film. Hundreder af manuskripter blev forkastet, og hun stillede desuden store krav til instruktører såvel som medspillende. Hun lægger ikke skjul på, at hun ofte måtte fortælle instruktører som *Archie Mayo*, *Wesley Ruggles* og *Eddie Cline*, hvordan de skulle instruere hende.

Hendes syn på Hollywood er kontroversielt. Hun synes ikke om atmosfæren, småborgerligheden og prangermentaliteten bag facaden, men da hun kun skriver meget lidt om de emner, der ikke huer hende, får vi ikke meget at vide om filmbyen. Hun isolerer sig og kommer sammen med meget få mennesker, hvoriblandt man dog finder flere atleter og „Mr. America“er.

Mae West er blevet hyldet som Amerikas „Empress of Sex“, og hendes store fortjeneste er, at hun har, om ikke opfundet, så i hvert

fald genopdaget erotikken og ført den frem på den amerikanske skueplads, der var ved at kvæles i skildringer af det viktorianske kvindeideal „Little Mary“ og billige franske boudoir-stykker. Hun måtte sågar på et tidspunkt i fængsel for et skuespil, men hun nød retsalen som en hvilken som helst anden scene – selv om den ikke var helt så lystig som Broadway.

Hun har levet efter sætningen: „I've found that too much of a good thing can be wonderful“ og gør det stadig, hvis man skal tro hende. Hun blev født den 17. august 1893.

Poul Malmkjær.

Anekdoter

Fritiof Billquist: „Garbo, den ensamma stjärnan“. Natur och Kultur, Stockholm 1959.

Som al anden Garbo-litteratur til dato lever *Fritiof Billquists* bog grådigt og ubluferdig af den myte, der er skabt omkring filmens ubestridt første dame, og som jo er forbløffende ikke mindst derved, at den ligeså meget bygger på de film, Garbo efter 1940 ikke kom til at spille i som på dem, hun lod sin guddommelige fremtoning se i før dette år. „Garbo, den ensamma stjärnan“ kaster intet afgørende nyt lys hverken over Garbos kunst eller over hendes privatliv.

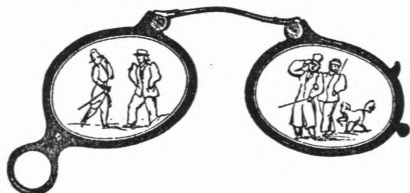
Idelt er man forpligtet til mest at beklage den første mangel – vi mangler jo stadig den kunstnerisk og menneskeligt initierede beskrivelse og vurdering af Garbos særligt som kunstner, som i dag burde være offentlighedens første og eneste interesse i hendes mysteriøse personlighed. På den anden side har man ikke svært ved at se bort fra taktfuldhedens idealkrav i et tilfælde som dette, da man naturligvis her som i alle andre kunstnerbiografier øjner en intim forbindelse mellem kunstneren som offentlig person og privatmennesket bag denne facade. Dertil kommer jo, at begæret efter at kende og forstå denne dobbelthet kun kan være blevet skærpet af den højst egenartede måde, hvorpå Garbo har forvaltet sit ry i den sidste snes år. Men her må man nok rejse det generelle spørgsmål, om det overhovedet vil være muligt nogensinde at få den drilagtige menneskekabale til at gå op. Ethvert samtidigt forsøg vil på forhånd være hæmmet af helt selvfølgelig og uomgængelige diskretionssensyn (selv om grænserne her naturligvis ikke er snævrere, end den skrivende selv gør dem, jvf. f. eks. *James Brinnins* *Dylan Thomas*-biografi), mens eftertiden til gengæld vil være udelukket fra de fleste af de primære kilder, man måtte øse af for at komme sandheden blot

nogenlunde nær.

Fritiof Billquist har nok opsøgt en lang række førstehåndskilder til historien om Søderflickan Greta Gustafssons vej fra den svenske anonymitet til divaen Greta Garbos tilsyneladende evigtvarende internationale navnkundighed, og hans værk indeholder derfor uden tvivl en pæn portion sandheder, som er nye for offentligheden. Men bogen har ingen sandhed i sig. Den er stykket sammen af en masse biografiske småtræk, samlet sammen hos Gretas skolekammerater, svenske og udenlandske skuespillerkolleger og andre, der har været den ensomme mere eller mindre – især mindre – tæt inde på livet, og de fremlægges med al den nemme bagklogskab, som den hidtil fuldbyrdede del af levnedsløbet kan invitere til. Men detaljerne smeltes intetsteds sammen til et helt portræt, heller ikke i det afsluttende kapitel med den alt for lovende titel „Begreppet Garbo“ – det gentager i sine konklusioner kun det diffusit anekdotiske, der er et gennemgående træk i hele bogens argumentation.

Mysteriet Greta Garbo er altså fortsat uløst, også efter „Garbo, den ensamma stjärnan“. Men bogen minder en om, hvad man længe har villet vide, at *Bengt Idestam-Almquist* arbejder på en stor Garbo-monografi. Et skrift som det her omtalte må være en spore for *Robin Hood* til at få dette vigtige arbejde afsluttet hurtigst muligt.

Werner Pedersen.



Nye toner

EN PLADS PÅ TOPPEN (Room at the Top). Prod.: Remus 1959. Instr.: Jack Clayton. Manus.: Neil Paterson efter John Braines roman. Foto: Freddie Francis. Musik: Mario Nascimbene. Dekor.: Ralph Brinton. Medv.: Laurence Harvey, Simone Signoret, Heather Sears, Donald Wolfst, Ambrosine Phillpotts, Donald Houston, Raymond Huntley, Hermione Baddeley.

Efter i en årrække især at have dyrket det kuriøse, det perifere, synes engelsk film nu igen interesseret i at give os væsentlige tidbilleder. „En plads på toppen“ efter *John Braines* roman, „Look Back in Anger“ efter *John Osbornes* skuespil. Det er rimeligt i denne fornyede interesse for dagens England og dets

mest pinagtige problemer at se indflydelse fra „Free Cinema“-bevægelsen, der i nogle år har været næsten ene om at føre kameraet rundt i det England, næsten alle englændere kender, men som de så sjældent ser ærligt gengivet på film – klassekontrasternes, kontaktvanskelighedernes, overlevelseskampens England. Nogle går så vidt som til at kalde begyndelsen af „Look Back in Anger“, som jeg endnu ikke har set, en slags „Free Cinema“-antologi; dens instruktør, *Tony Richardson*, var med til at iscenesætte „Mamma don't allow“, hvis anden instruktør, *Karel Reisz*, nu skal i gang med arbejder-spillefilmen „Saturday Night and Sunday Morning“ efter en roman af *Alan Sillitoe*.

I dette perspektiv får „En plads på toppen“ en betydning, som dens kunstneriske kvaliteter måske ikke helt berettiger den til. Men det er væsentligt, at den var den første spillefilm, der videreførte „Free Cinema“-realismen. Og den har iøjnefaldende – eller måske især iøjnefaldende – kvaliteter.

En bitter succes-historie. Proletaren Joe Lampton vil ikke blot frem i verden, han vil op på toppen. Han kommer med blod på tanden til den lidt større engelske provinsby, har fået en kontorplads på rådhuset. Hurtigt bliver han enig med sig selv om, at han vil have en af de største lokale industrimænds datter, han vil gå skortevejen til penge-kassen. Men det er lettere tænkt end gjort, den sociale kontakt er vanskelig at opnå, og han fordriver ventetiden med at elske en yderst moden, redelig og varmblodig gift fransk kvinde, der som en anden Madame Bovary vansmægter i provinsbyen. Han kommer virkelig til at elske hende, men chancerne for at få den rige arving bliver større og større, en dag giver hun sig hen til ham (sarkastisk vittigt skildres hans manglende begejstring efter kærligheds-mødet), og det viser sig senere, at han har besvangret hende. Faderen, hvis rigdom forlener ham med en uhyggelig magt, vil tvinge ham til at gifte sig med hende. Han må nu vælge. Og da han er en bange sjæl, foruden at han stadig er interesseret i at komme op på toppen, indvilger han i at gifte sig med hende – og svigter sig selv og den kvinde, han elsker. Denne dør ved en bilulykke, der i realiteten er et selvmord. Han kører fra sit bryllup sammen med sin søde, kedelige lille kone og har vanskeligt ved at trøste sig med de materielle velsignelser, han går ind til. Sjælens fred er nu engang af vigtighed.

Denne historie er i høj grad *de nos jours*, skønt den ikke kan hævdes at eje overrumpelende originalitet (meget minder om Dreisers „En amerikansk tragedie“ og flere romaner fra

det 19. århundrede), og måske er det derfor, *Jack Clayton* og hans medarbejdere har smurt så tykt på i dramatiseringen. Et vist folkekomediepræg er der i filmens forstærkelser og forenklinger. Joe er i højere grad en problematik, der angår os alle, end et et spillevende menneske – dette skyldes også, at *Laurence Harvey* kun dækker nogle af figurens sider. Den ambitiøse proletars livsappetit og aggressivitet ligger ikke for Harvey, der i de temperamentsfulde scener forekommer forceret. En *helhed* er filmens Joe Lampton ikke. Og det skal han være i udførelsen, selv om han er stykkevis og delt i konceptionen.

Alligevel har filmen styrke. Det helt ypperlige er nået i skildringen af Joes aldrende elskerinde. Med vidunderlig intuition og sikkerhed fremstilles hun af *Simone Signoret*, der foruden at dække rollen perfekt fysiognomisk og akcentmæssigt tilfører den meget stærk følelse, mest betagende er måske hendes øjne i nærbillederne, deres udtryk skifter helt naturligt fra glæde til vrede.

Præstationen ville dog næppe have virket så autentisk, om ikke filmens replikker havde været så gode. Da vi talte om iøjnefaldende kvaliteter, tænkte vi på filmens blændende dialog. Den er *bort*. Kun et sted virker den konstrueret: Da Joe og elskeren sammen citerer de Shakespeare-linjer, der er filmens morale. Nej, dialogen er for resten også svag et andet sted: Da industrimanden „prøver“ den unge mand, før han truende opfordrer ham til at gifte sig med datteren. Men ellers er den på toppen, idomatisk, slangpræget, skrap, vittigt, ægte.

Og „En plads på toppen“ er iscenesat af en rigtig filmmand, der mere synder ved at bruge filmens muligheder for meget end ved at bruge dem for lidt. Filmen giver os ikke klassekontrasterne så raffineret som *George Stevens* i filmatiseringen af „En amerikansk tragedie“, „En plads i solen“ – den giver os dem lige på og hårdt. Dette retfærdiggøres i nogen grad af, at faderen – den overklasserepræsentant, der står i forgrunden – selv er en parvenu; vi bør ikke vente os den civiliserede indpakning af pinlighederne, som vi møder i „En plads i solen“s overklassehjem.

Fotograferingen er opfindsom, varieret, skarp i overensstemmelse med indholdets skarphed (når bortses fra skildringen af Joe). En personlig stil kan filmen næppe hævdes at have, den er ikke et digterværk. Men den er alligevel bestandigt vedkommende, virker bedre anden gang end første, udvider både kendskabet til nutidens England og kendskabet til os selv.

Erik Ulrichsen.

Ubehagelig erotik

LES LIAISONS DANGEREUSES. Prod.: Les Films Marceau 1959. Instr.: Roger Vadim. Manus.: Roger Vadim, Roger Vailland, Claude Brulé efter Choderlos de Laclos' roman. Foto: Marcel Grignon. Dekor.: Robert Guisgand. Medv.: Jeanne Moreau, Annette Vadim, Jeanne Valérie, Simone Renant, Gérard Philipe, J. L. Trintignant, Nicolas Vogel, Boris Vian.

Jean-Jacques Rousseau indledte med „La Nouvelle Heloise“ et felttog mod samtidens for-dærvede sæder og laster. Den franske artilleri-kaptajn Choderlos de Laclos fulgte i sin brev-roman „Les Liaisons Dangereuses“, 1782, dette initiativ op ved at give et skræmmende billede af libertineren Vicomte de Valmont og dennes veninde Marquise de Merteuil, der i breve til hinanden fortæller om deres udsvævende liv. Bogen blev dengang anset for at være dristig og blev mod forfatterens mening lidt af en skandale. Man var forarget over Valmonts store evner som strateg på forførelsens område.

Nu har Roger Vadim brugt denne bog som grundlag for sin sidste film „De farlige forbindelser“, et par dage efter premieren med til-føjelsen „1960“, efter en hidsig kampagne i Frankrig, hvor også denne var lige ved at blive en skandale og således straks kom til at ligne sit ophav på dette punkt. Af forståelige grunde

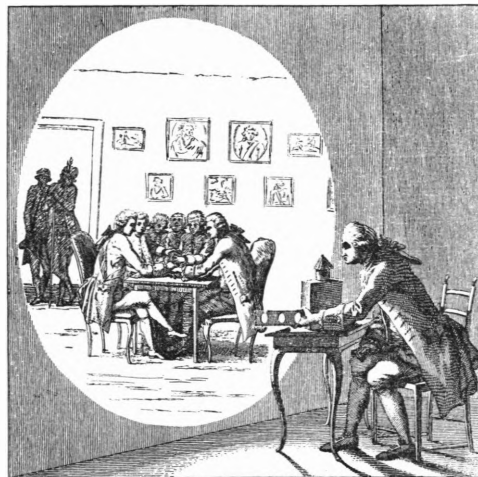
måtte denne bog interessere Vadim, når man tænker tilbage på hans tidligere film. I et interview med Vadim og drejebogsforfatteren, gongcourtpriesteren Roger Vailland, der i øvrigt har skrevet en bog om Laclos, udtalte Vadim, at han med denne film ønskede at fjerne den mystik, der endnu kunne herske omkring det seksuelle spørgsmål. Han er således her på linje med Laclos, som ønskede at vise, at den naturlige væremåde var den bedste. Efter at Vailland i samme interview havde udtalt, at netop „De farlige forbindelser“ er velegnet til overførelse til film, idet bogen ikke giver analyser af personernes psyke, men kun beskriver kendsgerningerne, gik man med en vis tillid ind for at se filmen. For så vidt er alting godt, men det må siges at være en fejl at lægge handlingen i filmen frem til vor tid og så samtidig følge handlingen i bogen ret nøje, dog med en væsentlig forskel. Det, der er problemet hos Laclos, libertinerens udskjelser, er ikke noget problem i dag, da han ikke eksisterer som norm og kun har kuriositetens interesse.

Vailland har forsøgt at råde bod herpå ved at lade personerne tale et udsøgt klassisk fransk, men det virker mod sin hensigt ikke at lade moderne mennesker tale et samtidigt sprog.

„De farlige forbindelser“ er kendt af alle, men læst af få, og det vil således her være på sin plads at gengive i det mindste filmens handling.

LATERNA MAGICA V

For at tilstræbe en perspektivisk virkning lader Clemens denne gang billedet fremstå som en oval. Også magikerens stilling er ny, idet han er anbragt siddende på skrå i højre forgrund. Lysbilledet forestiller et møde i det hemmelige statsråd, og man ser dets medlemmer optaget af den kendte børneleg, der hedder „trække handsker“ og går ud på, at man i en uendelighed lægger den ene hånd oven på den anden. I baggrunden til venstre står som tilskuere en lakaj og en løber, der støtter sig til en stok. Billedet skal opfattes som en satire over statsrådets uvirksomhed eller såkaldte „utrættelige“ arbejde. (M. E.).



Jeanne first

© København's Skildrierie

Madame Juliette Valmont (*Jeanne Moreau*) beder sin mand (*Gérard Philipe*) om at forføre en ung pige Cécile (*Jeanne Valérie*), som lige er blevet forlovet med Madame Valmonts elsker. Manden går med glæde ind på tanken, men på sit erobringstogt møder han en ung gift dame Marianne de Tourvel (*Annette Vadim*) af skandinavisk afstamning, vel sagtens for at forklare hendes accent, og hende må han absolut også forføre, selv om han ved, det bliver svært. Men forhindringer har altid været et ekstra incitament for ham. Han gennemfører dog begge forehavender ivrigt bistået af sin kone, men bliver af denne tvunget til at forlade Marianne i det øjeblik, han mener at elske hende. Filmen ender med, at Mariannes mand bliver sindssyg, da han bliver bekendt med hendes ekstravagancer og opdager, at hun er gravid. Céciles kæreste dræber forførereren, og Madame Valmont får sit ansigt vansiret, da hun er ved at brænde nogle kompromitterende papirer.

I bogen er Valmont ikke gift med Juliette, og denne forskel giver filmen ikke blot en skæbnsvanger drejning bort fra det oprindelige сюжет, men også en ødelæggende virkning på den moralske tanke som helhed. Man mister herved interessen. Filmen bliver sygelig, og hovedpersonerne kan kun opfattes patologisk. I bogen er Juliette at opfatte som djævelen selv, her er hun blot et afstumpet kvindemenneske.

Men Jeanne Moreau forsvaret sin rolle godt. Hun lægger mere til, end der er givet hende af instruktør og drejebogsforfatter. Hendes mimik fængsler, og hendes samspil med Gérard Philipe er forbilledligt. Det lykkes for disse to at skabe et samspil, der er fuldt af farlighed og ejer en underklang af afgrundsdybe menneskelige brist, men de gør det tilsyneladende på trods af filmens mening. Det redder dog filmen fra den eklatante fiasko.

Det er sørgeligt, at dette skulle blive Gérard Philipess sidste rolle. Denne figur er usympatisk, og når man tænker tilbage på den tilsyneladende evige yngling, der gik fra triumf til triumf såvel på „Théâtre National Populaire“ i klassiske roller som på film, delvis i det moderne repertoire, så kunne man have undt ham en bedre sortie. Skal man tænke på Gérard Philipe som den fødte Don Juan, så vil man helst minde ham i „Monsieur Ripois“, hvor hans præstation var på højde med det bedste, der er præsteret inden for filmen.

Fotograferingen i Vadims film er til tider fremragende. I starten kniber det lidt, og man fornemmer stærkt, at der lægges op til Anette Vadims entré i fuld belysning. Den er ganske

Fra Filmmuseets plakatsamling



Walt Disney er i færd med at producere en ny udgave af den populære „Pollyanna“. I 1920 blev titelrollen spillet af Mary Pickford i Paul Powells film, som denne plakat reklamerede for i Danmark.

effektfuld. Landskabsbillederne måler sig med optagelserne fra „Et Dieu créa la femme“. Vadim kan sin teknik. Han har gode overgange fra sekvens til sekvens. I hans tidligere i øvrigt tankemæssigt ligegyldige film klarede han sig pænt. Han forstod at sælge sin forhåndenværende kone. Hans evne til at vide, hvad der ville gøre sig, var forbløffende, især i de erotiske scener. Her i „De farlige forbindelser“, hvor han sætter sig alvorligere mål, svigter han. De erotiske scener virker ubehagelige; man føler sig flov. Musikken af og ved *Thelonius Monk* stjæler som regel interessen fra filmen.

„De farlige forbindelser“ er således at betragte som en forholdsvis ringe film, især når man sammenligner den med de sidste års franske film. „La Nouvelle Vague“ er sikkert på mange områder inspireret af Vadim, men disse unge instruktører overgår ham langt.

Søren Fjeldborg.

WERNER PEDERSEN

KOSMORAMAS blå BOG

ORPHEE, fr. poet af græsk-mytologisk herkomst, omk. 1950 centrum i en kreds af parisiske digtere og intellektuelle, der holder til i „Café des Poètes“. Født af fantasiens og drømmens evighed hører O. hjemme i tidløsheden, selvom han i sin menneskelige inkarnation fremtræder som en moden kunstner på sin digter-„karriere“ højdepunkt, med hvad deraf følger af prestige, autoritet, misundelse og mistænkeliggørelse. O. er gift med Eurydice – lykkeligt, omend der

i hans konstante sjælelige rastløshed anes en begyndende lede ved den borgerlighed som hustruen repræsenterer. Rastløsheden kulminerer i O., da hans død går hen og forelsker sig i ham og indleder en efterstræbelser med alle midler efter sin kærligheds genstand. Døden, O.s død i den sorte prinsesses skikkelse, krydser hans bane første gang, da O.s unge digterkollega og konkurrent Cégeste dør en pludselig og voldsom død ved prinsessens mellemkomst efter højere ordre, og O. som vidne tvinges til at gøre turen med til Dødens hus i prinsessens sorte Rolls Royce. Samme ædle køretøj med tilhørende fast chauffør, Heurtebise, bringer digteren fortumlet og spørgende tilbage fra denne rejse til det hinsidige og er herefter til hans disposition. O. er fra nu af helt tabt for sin hidtidige verden, både for Eurydice og for kunstnervernerne. Han er kun optaget af eet: over dødsrærens radiomodtager at indfange en række uforståelige kodemeddelelser og signaler, hans eneste rapport til den sorte prinsesse og hendes verden. Digteren rives først ud af denne trance, der er som en uforløst inspiration, da Eurydices fortvivlelse over mandens kulde fører til, at hun køres til døde af de samme motorcyklister, som dræbte Cégeste. Heurtebise fragter O. til underverdenen, for at han kan hente sin Eurydice tilbage – og her erfarer digteren sammenhængen i det drama han er blevet medspillende i: den sorte prinsesses kærlighed til ham ligger bag alt det der er sket med og omkring ham, og hun står nu anklaget for underverdens tribunal for at have handlet uden højere ordre ved at forvolde Eurydices død. O. får lov til at tage Eurydice med tilbage til livet på betingelse af, at de aldrig mere vil se på hinanden – men sagen mellem ham og hans død er ikke dermed afgjort, prinsessen er ikke tilsinds at give køb endnu. Da Eurydice snart af kærlighed til O. forbryder sig mod de umulige



betingelser og derfor må drage tilbage til dødsriget, og da O. nedskydes og dør i en batalje med de forbitrede kunstnerkammerater, der anklager ham for at have forvoldt Cégestes død, synes prinsessen at stå foran sit mål: døden kan endelig forene sig med sin digter. Men – udødeligheden og ikke udslettelsen er digterens skæbne og mening. Døden kan kun bevise ham sin kærlighed ved i et smerteligt paradoks at give afkald på ham og skænke ham livet. Mens O.s død føres bort til den sidste dom, kan han selv atter give sig over til livet – med digtet og barnet under Eurydices hjerte som pant på udødeligheden. (Jean Marais i Jean Cocteau's „Orphée“, 1950).

PERE JULES, fr. prammand, fhv. sømand, f. omk. 1870. Midt i 30'erne arbejder P. J. på Seine-prammen „L'Atalante“ som den ældste af den lille besætning, der iøvrigt består af den unge nygifte skipper Jean og hans kone Juliette samt en dreng. I dette snævre samfund er P. J. et indslag af kulørt fantastik. Over hans groteske tatoverede krop og ikke mindst over hans knottede fjæse under strithåret, med de plirende øjne og den skæve mund, er der noget præhistorisk, en atavistisk hælighed, der ligesom er et bur for det menneskelige væsen, der må gemme sig et sted bag det monstrose hylster. Fra manden selv går der en lige linje til tingene han har levet sig sammen med. De omfatter alskens marskandiserrariteter, indsamlet på ungdommens langfarter på de syv have, og nu opmagasineret i hans trange lukaf, fra konkyljer og udstoppe fisk og fugle over spilledåser og grammofooner til pragtstykket, en afdød kammerats afhuggede hænder i sprit. Og som et levende supplement følger en hoben allestedsnærværende katte sig til kollektionen. P. J. repræsenterer – sammen med fartøjets grandiose navn – eventyrets og det poetiske bizarris mulighed i „L'Atalante"s trivielle, prosaiske hverdag, ja, han er denne mulighed lyslevende realiseret. Eller er han? Er han måske en såret sjæl, som er blevet tvunget i dækning bag en narremaske? Hans liv som vi kender det giver ikke noget klart svar på spørgsmålet. Men der anes måske en menneskelig oprejsning for ham, da han på egen hånd, for den ulykkelige Jeans skyld, begiver sig ud i storbyen for at lede efter Juli-



ette, der er flygtet fra pramfarternes monotoni – og finder bende, så han atter kan bringe de elskende sammen. Han – monstremmet, fabeldyret, gør sig her til redskab for den sprødeste og banaleste hverdagspoesi. Han var altså alligevel et menneske. (*Michel Simon i Jean Vigos „L'Atlante“, 1934*).

v. RAUFFENSTEIN (fornavn uoplyst), tysk officer (ritmester), f. omk. 1865, af preussisk adelslægt med stolte militære traditioner, som v. R. viderefører med tapperhed og dygtighed i spidsen for en tysk flyveskadron under krigen 1914–18. Efter en nedstyrtning må v. R. iføre sig en permanent rygbandage, som hindrer ham i aktiv kampdeltagelse, og i krigens sidste år fungerer han derfor som kommandant for krigsfangelejren på slottet Wintersborn, et nedværdigende politiofsyn, der har hans fulde adelige officersforagt. v. R.s hele livsmønster er bestemt af to poler: *krigen* og *klassen*. Den noble militære overlevering er så stærk i ham, at krigen for ham ikke er en meningsløs undtagelse fra normen, men selve den menneskelige tilværelses normaltilstand. Derfor lever v. R. efter de samme ædle ritualer i krigens tid som i fredens, uanset i hvilke omgivelser krigen anbringer ham. Derfor falder det ham selvfølgeligt at byde en tilfangetagen fransk officerskollega som franskmændene de Boieldieu på formel middag inden videreekspeditionen til fangelejren, og derfor har han Casanova på alteret og cognac i hostieskabet i det slotskapel på Wintersborn, hvor han har sit kvarter som lejrkommandant. Hele dette ceremonielle mønster er et demonstrativt ydre tegn på en klassebevidsthed, som selv under krigens vilkår rækker hen over de nationale skillelinjer. Mellem v. R. og hans franske officersfange etableres der omgående en gensidig forståelse tværs over de modsætninger, som den igangværende krig rejser mellem dem. Forståelsen er baseret på en fælles æres- og moralkodex, som ikke er nationalt, men socialt begrundet, på fælles levemåde (de udveksler f. eks. pikante minder (på engelsk) om et fælles kvindeligt førkrigsbenediktionskab på Maxim i Paris), samt på en fælles erkendelse af, at de begge uanset krigens udfald repræsenterer et hierarki, der er dømt til undergang. Denne elegante underforståelse mellem den døende preussiske og franske noblesse kulminerer, da v. R. skyder de Boieldieu ned under et flugtforsøg. Nedskydningen sker i virkeligheden med franskmændens billigelse, idet hans flugt kun er en afledemåne for at sikre friheden for to medfanger af en mere livskraftig social afstamning. Da v. R. hæver pistolen mod den franske standsfælle, er det at betragte som en ritual handling i fuld overensstemmelse med det ceremonielle og den livsstil, der har formet dem begge. For v. R. er der da heller slet ikke tale om blot antydningen af en konflikt mellem pligten og humaniteten, lige så lidt som ofret er øjeblik betvivler bødens ret til at handle som han må og skal. Sammen følger de to blot et sæt regler for et spil, som de begge ind-



ser er ved at være spillet til ende for altid. v. R. har hjerte nok til at beklage de Boieldieus død – men beklagelsen er blandet med en frydefuld og vemodig tilfredsstillelse ved at vide, at alt blev fuldbragt som det skulle endnu en gang – måske den sidste. v. R.s nedskydning af de Boieldieu kan lignede ven af slags social harakiri – i denne grandiose gestus erkender den sidste rest af Europas feudale fortid sin egen uafvendelige undergang. (*Erich v. Siroheim i Jean Renoirs „Den store illusion“, 1937*).

RICCI, ANTONIO, ital. arbejder, f. ca. 1918 (i Rom?), ufaglært. A. R. bor med sin familie, konen Maria og to børn, i Rom, hvor han i årene lige efter krigen finder sig indrulleret i arbejdsanvisningskontorets lange grå køer af arbejdssøgende, mens det ældste af børnene, den niårige Bruno, så ung han er, yder sit bidrag til det livslidte hjemms opretholdelse ved at arbejde som stikirenddreng på en tankstation. A. R. er således hårdt ramt og hårdt spændt for i den nøgne eksistenskamp. Men han og hans familie har alligevel indre styrke nok til at opretholde et smukt fællesskab, der forlener den sociale ulykke med en vis patos. Sammenholdet i den lille truede samfundscelle står sin prøve for 117. gang, da A. R. omsider får tilbudt et job som plakatopklæber – med en cykel som et absolut nødvendigt arbejdsredskab. På moderen Marias forslag stemples familiens sengetøj, for at Antonios pantsatte cykel kan blive indløst fra lånekontoret. For A. er det en stimulerende oprejsning, at han nu atter kan realisere det elementære ansvar, der er hans, ansvaret for sin families velfærd. Ikke mærkeligt derfor, at bitterheden og desperationen griber ham, da cyklen stjæles fra ham, mens han er i funktion på sin første arbejdsdag. Han kaster sig straks ud i en absurd og viser det sig forgæves eftersøgning efter cyklen, blot for at høre den beske erfaring at se fornedrelsen fuldkommen gjort af den blinde fortvivelse: da han endeligt må opgive at få sit eget køretøj igen, forsøger han den sidste udvej og stjæler selv en cykel. Kuppet mislykkes, og skammen rammer ham som et sviende slag, først og fremmest fordi den overværes og deles af sønnen Bruno. Tillidsfuld og solidarisk har drengen fulgt faderen på hele den håbløse ekspedition, men just barnets selvfølgelige tillidsfuldhed sammen med faderens angst for ikke at kunne svare til den virker på A. som en ubarmhertig påmindelse om, hvor meget der står på spil for ham. Det er ikke blot et tilfældigt bortkommet stykke mekanik, det drejer sig om, heller ikke en ugeløn og dermed brød på bordet og tøj på kroppen for hans familie. Det er selve hans moralske eksistens, hans mulighed for at leve som et menneske, der tænker og handler i overensstemmelse med en human etik baseret på en klar og sikker erkendelse af det enkelte menneskes pligt og evne til at påtage sig et ansvar for livet og det menneskelige samfund. (*Lamberto Maggiorani i de Siccas „Cykeltyven“, 1948*).



Antisekterisk

Timen er inde og dørene lukkes – andagtsfuld hvisken fra polstrede sæder – tyssen af stemmer, da lysene slukkes, spændingen stiger – forventningens glæder mærkes i sektens enstemmige suk, samt i den arme, der tændte for lyset medens han hængte sit tøj på en knage, mærkes især koncentreret i gysset der farer igennem ham – helvedes plage! – da treogfirs stemmer vredt hvæser et: „Sluk!!“ –

Endelig ro – nu skal tankerne samles, og synsnerven sender et ilsomt praj til hjernen om at holde sig rede og åben for indtryk hos alle undtagen hos mig!

Det er sjette gang jeg ser „Caligari“, jeg har været ombord i „Potemkin“ før, og „Birth of a Nation“ er slidsom safari, skal jeg være jordemor indtil den dør? „Intolerance“ gør mig intolerant og „Rejsen til Maanen“ er en kedelig færd. „Jeanne d'Arc“ og „Vampyr“ er begge iblandt de film, jeg har set mindst ti gange hver. Og jeg har set nok til de „vilde“: „Tabu“, „Moana“ og „Vinden fra Vest“, og skønt Maxim Gorki er oplagt som „talkie“ er trilogier med en film dog bedst!

Begejstret priste jeg Pabst engang, til Eisenstein hymner jeg sang; men nu har jeg intet tilovers for Stroheim og mindre for Lubitsch og Lang!

Lyset blir tændt og kritikken studeres:

„Filmen er kunst – både farce og drama“ – så går man i gang, og den analyseres:

(Man gentager fraserne fra „Kosmorama“!) Man kigger på foto og klipning og spil, og prøver at se, hvad det kunne ha' været – der roses og dadles – sies fra, lægges til – imens operatøren (der har alt besværet) starter påny med „De syv Samurai“ – og salen genlyder af gys og af suk; og bagefter hyldes den: „Glimrende! – Smuk!“

undtagen af mig!

Poul Malmkjær
(frit efter Anthony Brode.)



„Hägringen“

Filmindex XLIV

Af POUL MALMKJÆR

PETER WEISS

Maleren, forfatteren og filminstruktøren Peter Weiss er født i Tjekkoslovakiet, men har gennem den sidste snes år været bosat i Sverige, hvor han har udgivet bogen „Avantgardefilm“ og selv startet sine filmkarrere med film af denne art. For kort tid siden havde hans første længere film „Hägringen“ premiere i Stockholm.

Studie I. 1952. I: Peter Weiss. Manus.: Peter Weiss. Foto: Ingvar Larsson. Prod.: Stockholms Filmamatörer. 16 mm, 10 min. stum.

Studie II eller Hallucinationer. 1952. I og manus.: Peter Weiss. Foto: Arne Lindgren. Musik: Daniel Helldén og Peter Weiss. Prod.: Peter Weiss. 16 mm, 12 min.

Studie III eller Frigørelse. 1953. I og manus.: Peter Weiss. Foto: Lennart Johansson. Musik: Daniel Helldén og Peter Weiss. Prod.: Arbetsgruppen for Film, Stockholm. 16 mm, 12 min.

Vävelspel. 1955. I og manus.: Peter Weiss. Foto: Tony Forsberg. Musik: Daniel Helldén. Prod.: Föreningsfilmo. 16 mm, 11 min.

Ansikten i skugga. 1956. I og manus.: Peter Weiss. Foto: Christer Christian. Prod.: Arbetsgruppen för Film, Stockholm og Artfilm. 16 mm, 14 min.

The studio of dr. Faust. 1956. I og manus.: Peter Weiss. Foto: Ragnar Kihlstedt. (Kodachrome). Musik: Peter Weiss. Prod.: Peter Weiss, Ragnar Kihlstedt og Artfilm. 16 mm, 12 min.

Ingenting ovanligt. 1957. I: Peter Weiss. Manus.: Carlo Dekert og Peter Weiss. Foto: Gustaf Mandal. Prod.: Peter Weiss for Forsäkringsbolagens Upplysningsstjänst. 35 mm, 14 min.

Enligt lag. 1957. I, foto og klipning: Peter Weiss og Hans Nordenström. Idé: Peter Weiss. Prod.: Peter Weiss, Hans Nordenström og Artfilm. 35 mm, 20 min.

Vad ska vi göra nu då. 1958. I: Peter Weiss. Manus.: Peter Weiss og Johnny Samuelsson. Foto: Gustaf Mandal. Prod.: Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund. 35 mm, 19 min.

Hägringen (The Mirage). 1959. I og manus.: Peter Weiss. Foto: Gustaf Mandal. Musik: Peter Weiss. Dekor.: Peter Weiss. Medv.: Staffan Lamm, Gunilla Palmstierna. Prod.: Weiss-Mandal-Bylund-Laurot i samarbejde med Nordisk Tonefilm. 35 mm, 80 min.



"Ingen tid til kærtegn"

Filmindeks XLV

AF POUL MALMKJÆR

FINN METHLING

To mennesker mødes. 1941. I: Finn Methling. Manus.: Finn Methling. Foto: Eskild Jensen. Musik: Kjeld Bonfils. Medv.: Jørn Jeppesen, Bendt Rothe. Prod.: Palladium. Ufuldendt eksperimentalfilm. Ca. 12 min.

Du danskes vej. 1947. I: Poul Bang. Manus.: Finn Methling. Foto: Annelise Reenberg. Musik: Kai Rosenberg. Prod.: Nordisk Films Kompagni for Ministerierne Filmudvalg. 11 min.

Ploven. 1949. I: Robert Saaskin. Manus.: Finn Methling. Sagkyndig ass.: Prof. H. Rosenstand Schacht og dr. phil. Axel Steensberg. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Herman D. Koppel. Speaker: Peter Poulsen. Prod.: Asa for Dansk Kulturfilm. 9 min.

Fire forsøg. 1949. I: Søren Melson. Manus.: Finn Methling. Sagkyndig ass.: Civiling. O. Juel Jørgensen. Foto: Poul Pedersen. Musik: Sv. Erik Tarp. Speaker: Per Buckhøj. Prod.: Nordisk Films Kompagni for Dansk Kulturfilm. 10 min.

En dag i radioen. 1950. I: Johan Jacobsen. Manus.: Finn Methling. Sagkyndig ass.: Sven Alkærsig. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Statsradiofonien orkestre og dirigenter. Prod.: Johan Jacobsen for Dansk Kulturfilm. 47 min.

Man burde ta' sig af det. 1952. I: Ole Palsbo. Manus.: Finn Methling. Sagkyndig ass.: Mogens Ellermann og Poul Bahnsen. Foto: Werner Hedmann. Musik: Kai Rosenberg. Speaker: Johan Jacobsen og Ole Palsbo. Prod.: Flamingo for Dansk Kulturfilm og Landsforeningen for Mentalhygiejne. 13 min. Medv.: Jakob Nielsen, Ernst Bruun Olsen m. fl.

The pattern of cooperation. 1952. I: Theodor Christensen. Manus.: Theodor Christensen og Finn Methling. Sagkyndig ass.: A. Axelsen Drejer. Diagrammer: Bent Barfod. Foto: Jørgen Skov. Musik: Niels Viggo Bentzon. Speaker: John Arlott. Prod.: Nordisk Film Junior for Ministerierne Filmudvalg. 25 min.

Student i Danmark. 1954. I: Nic. Lichtenberg. Manus.: Ingolf Boisen, Jørgen Fabricius og Finn Methling. Sagkyndig ass.: Stud. theol. Olav Lindegaard og

stud. theol. Jørgen Fabricius. Foto: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Herman D. Koppel og uddrag af Poul Schierbeck og C. E. F. Weyses kantater. Kommentar: Theodor Christensen. Speaker: Ib Rehné. Prod.: Minerva-Film for Ministerierne Filmudvalg. 12 min.

Himlen er blå. 1954. I: Svend Aage Lorentz. Manus.: Finn Methling. Foto: Henning Bendtsen. Musik: Børge Roger Henriksen. Medv.: bl. a. Grethe Holmer, Henning Moritzen, Ebba Amfeldt, Sigurd Langberg, Tove Maës, Poul Müller, Knud Hallest, Olaf Nordgren, Louis Miehe-Renard, Lise Ringheim, Hans Henrik Krause, Inge Ketti, Hans Kurt, Helle Virkner, Else-Marie, Finn Lassen, Olaf Ussing, Lily Broberg, Jørn Jeppesen. Prod.: Svend Aage Lorentz.

Hvorfor stjæler barnet? 1955. I: Annelise Hovmand. Manus.: Finn Methling. Sagkyndig ass.: Karl O. Christiansen. Foto: Aage Wilstrup. Musik: Erik Fiehn. Producer: Johan Jacobsen. Medv.: Karen Lykkehus, Jakob Nielsen, Vera Gebuhr, Holger Juul Hansen m. fl. Prod.: Flamingo for Dansk Kulturfilm og Landsforeningen for Mentalhygiejne. 18 min.

Splintret emaille. 1956. I: Johan Jacobsen. Manus.: Finn Methling efter Kaj Borgen Nielsens novelle. Foto: Werner Hedmann. Musik: Erik Fiehn. Forord: Prof. dr. med. Hjalmar Helweg. Medv.: Poul Müller, Poul Andersen, Erik Boye Outzen m. fl. Prod.: Flamingo for Dansk Kulturfilm og Landsforeningen for Mentalhygiejne. 11 min.

Ingen tid til kærtegn. 1957. I: Annelise Hovmand. Manus.: Annelise Hovmand og Finn Methling. Foto: Kjeld Arnholz. Musik: Erik Fiehn. Dekor.: Johan Jacobsen. Medv.: Eva Cohn, Lily Weiding, Hans Kurt, Bodil Ipsen, Bent Christensen m. fl. Prod.: Johan Jacobsen, Flamingo.

Krudt og klunker. 1958. I: Annelise Hovmand. Manus.: Annelise Hovmand og Finn Methling. Foto: Werner Jensen og Rudolf Frederiksen. Musik: Erik Fiehn. Dekor.: Steini Sveinbjörnsson. Medv.: Gunnar Lauring, Johs. Meyer, Sigrid Horne-Rasmussen, Jørgen Reenberg, Vivi Bak m. fl. Prod.: Johan Jacobsen, Flamingo.

En fremmed banker på. 1959. I: Johan Jacobsen. Manus.: Finn Methling. Foto: Åke Borglund og Johan Jacobsen. Musik: Erik Fiehn. Dekor.: Annelise Hovmand. Medv.: Birgitte Federspiel, Preben Lerdrøff Rye, Victor Montell. Prod.: Johan Jacobsen, Flamingo.

I produktion:
Frihedens pris. Manus.: Finn Methling og Annelise Hovmand.