

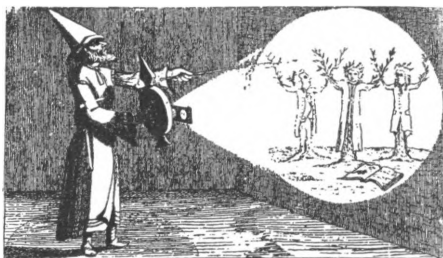
KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



7. ÅRGANG APRIL 1961

53



Forsidebilledet

Michelangelo Antonionis „La Notte“ er sikret for Danmark og kommer frem under titlen „Natten“ i løbet af året. På billedet ses Marcello Mastroianni og Jeanne Moreau.

Indhold

Det kritiske spørgsmål	123
Nye billeder	124
Bølgerne – og det danske publikum, af Jørgen Stegelmann	126
Den tabte og genfundne Dreyer-film, af Vladimir Matusevitch	133
Da Gyldendal filmede eller Dania Biofilm Kompagnis historie, af Marguerite Engberg	139
Danske filmatelierer III	145
Faust-filmen, et filmkunstnerisk dokument, af Børge Trolle	145
„Shadows“, af John Cassavetes	147
Frederik Schyberg, portræt af en dansk filmkritiker, af Jens Pedersen	149
Djävulens öga – och kritikerns, af Göran Persson	151
<i>Film anmeldelser:</i>	
„Vredens Druer“, af Poul Malmkjær	152
„Saturday Night and Sunday Morning“, af Ib Monty	154
Noter fra Museet	155
<i>Bog anmeldelser:</i>	
Cinéma suédois (Jean Béranger: „La grande aventure du cinéma suédois“), af Marguerite Engberg	156
Film i skolen (Ellen Siersted: „Filmundervisning“), af Erik S. Saxtorph	157
Fra museets billedarkiv	157
Repertoiret	158
Filmindex LII (Mae West)	159
Filmindex LIII (Roger Leenhardt)	160

Redaktion:

POUL MALMKJÆR, IB MONTY (ansvarshavende) og JØRGEN STEGELMANN.

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, Kbhvn. K. Tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9–16.30 (lørdag 9–13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12–15 (lukket om lørdagen) og tirsdag 19–21. „Kosmorama“ koster tilsendt 8 kr. årligt (4 numre) – og de 6 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. stk. og fra 6. årg. for 2,25 kr. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38.

De medvirkende

VLADIMIR MATUSEVITCH er en ung sovjetisk, humanistisk videnskabsmand, der er tilknyttet det videnskabelige bibliotek i Moskva. Han har specialiseret sig i dansk teater og film. Matusevitch, der taler og skriver dansk, aflagde studiebesøg her i landet i efteråret 1960.

JENS PEDERSEN er stud. mag. med dansk som hovedfag. Han har under sine studier især beskæftiget sig med Schybergs kritiske virksomhed. Han underviser i filmkundskab ved Københavns aftenhøjskole.

Det kritiske spørgs- mål

Følger man med i de vigtigste filmtidsskrifter, vil man observere, hvorledes bestemte emner dukker op i dem alle på samme tidspunkt. For nogle år siden var det *Bergman*, der bredte sig i spalterne, i denne sæson har det naturligvis været *Antonioni*. Et andet tidsskriftemne i den forløbne sæson har været det, som man med en overskrift fra „Sight and Sound“ kunne kalde „The Critical Question“. I efteråret rejste „Positif“ spørgsmålet, om der fandtes en venstreorienteret kritik, „Sight and Sound“ fulgte med den på denne plads tidligere omtalte status over fransk og engelsk filmkritik. Denne er fulgt kommenterende op i det bedste amerikanske tidsskrift „Film Quarterly“ og senest i det bedste tyske, „Filmkritik“. Også hos os har filmkritikken stået på programmet. Men det er klart, at hvis en sådan debat om kritikken ikke skal blive for abstrakt, må man holde jordforbindelsen vedlige til lokale forhold. Derfor kan man heller ikke i Danmark diskutere filmkritik på samme niveau som i Frankrig og England, hvor der findes forskellige former for kompetent kritik. Herhjemme gælder det stadig i al sin enkelthed om at få blot én form for kompetent filmkritik. Hvad vi efterlyste hos vore hjemlige film anmeldere var derfor simpelthen *interesse for film*. At en sådan efterlysning ikke var umotiveret, leverede den manglende reaktion endnu et eksempel på. Kun én avis bragte et dækkende referat (det var „Land og Folk“, hvis få læsere er de eneste, der for øjeblikket informeres intelligent af orienterende oversigtsartikler om den aktuelle filmsituation). Det var smukt af *Bjørn Rasmussen*, hvem vi aldrig ville beskyldte for manglende filminteresse, at ile sine umælende kolleger til undsætning, men hans kommentarer i „Aktuelt“ var ligesom vor specielle ven *Mogens Brandts* i „Biografbladet“ ikke helt relevante. Begge var ivrige efter at understrege, at de har set og tidligere skrevet om de fleste af de nye film, som museet præsenterer i sine forevisningsrækker. Det er muligt, men det er dog ingen undskyldning for ikke at gøre opmærksom på de samme film, når de kommer inden for et københavnsk publikums umiddelbare rækkevidde. Og naturligvis var dette punkt kun et af de mindre blandt de mange. Det er betegnende, at det tilsyneladende gav større ekko i svensk presse, da tidsskriftet „Chaplin“ senere gav udtryk for lignende synspunkter som vore. At det er svært også i vort naboland at ruske op ved seriøs kritik er dog uomtvisteligt, og dette må sikkert ses som baggrunden for, at „Chaplin“ har fundet på at tage en fransk idé op, og nylig har uddelt en „citronpris“ til den svenske anmelder, der ved sin inkompetence i det forløbne år har skadet filmkunsten mest. Det er ikke med sin gode vilje, at nogen tidsskriftsredaktion tyer til sådanne „gimmicks“, men det er en kendsgerning, at anmeldere sjældent reagerer mere voldsomt, end når de bliver gjort til grin. Vi kunne derfor også føle os stærkt fristet til at indstifte en lignende dansk pris, men vi vil afstå. Ikke fordi det vil være svært at finde kandidater, snarere kan man på forhånd føle sig afmægtig på grund af en *embarras de richesse*, men vi vil nødigt plagiere. Vi ville dog næppe, som „Chaplin“, komme ud for at miste årets prisvinder som abonnent, thi det ville undre os, om han var det.

NYE BILLEDER

ved *Avanti Planetaros*

Robert Aldrich opholder sig i Rom, hvor han for italiensk-fransk kapital iscenesætter „Sodom et Gomorrhe“ i Technicolor og Technirama. Manuskriptet til filmen er udarbejdet af *Ugo Guerra* og *Alessandro Continenza*, og bag kameraet står *M. Montuori*. Rollelisten er international: *Anouk Aimée*, *Rosana Podesta*, *Pier Angeli*, *Stewart Granger*, *Stanley Baker* og *Aldo Silvani*.

Vincente Minnelli arbejder i Hollywood, nærmere bestemt i „Culver City Studios“ på en genindspilning af „The Four Horsemen of the Apocalypse“. Mange vil sikkert erindre *Rex Ingrams* version, der under titlen „De fire Ryttere“ blev vist i Palads Teatret i 1923. I Minnellis film medvirker bl. a. *Glenn Ford*, *Charles Boyer*, *Carl Boehm* og *Ingrid Thulin*.

Jose Ferrer vender tilbage efter tre års uvirk-somhed som instruktør af *Jerry Walds* produktion „Return to Peyton Place“, et forsøg på at følge „Fox“ økonomiske succes med „Peyton Place“ op. Wald har foreløbigt engageret *Eleanor Parker*, *Carol Lynley*, *Tuesday Weld* og *Brett Halsey* til de leden-

de roller. Samtidig har *Jerry Wald* engageret *T. E. B. Clarke* til at skrive manuskriptet til en filmatisering af *D. H. Lawrences* „Lost Girl“, som skal i produktion senere på året. *Mary Ure* og *Yves Montand* er foreløbigt de eneste skuespillere, der er engageret til filmen.

Tony Richardson er for „Woodfall“ begyndt på filmatiseringen af *Shelagh Delaneys* skuespil „En duft af honning“, og til hovedrollen som Jo har Richardson valgt den 19-årige Liverpool-skuespillerinde *Rita Tushingham*, der hermed får sin debut på film. Optagelserne begyndte i Manchester i midten af marts, og Richardson vil som sædvanlig i udstrakt grad benytte sig af „location shots“.

Jack Clayton har benyttet tiden efter „Room at the Top“ til at forberede „The Innocents“, der nu er i arbejde i „Shepperton Studios“. Det er en filmatisering af *Henry James'* korte roman „Turn of the Screw“ („Skruen strammes“). *Deborah Kerr* spiller rollen som guvernanten, der gennem et par demoraliserede børn indblandes i en voldsom og uhyggelig affære med genfærd og spøgelser.

Robert Wise er producer og samtidig med-instruktør sammen med *Jerome Robbins* på filmatiseringen af Robbins' og *Leonard Bernsteins* musical „West Side Story“, hvorfra dette billede er hentet. Det viser hovedpersonerne *Natalie Wood* og *Richard Beymer* i balkonscenen, hvor de synger duetten „Tonight“.





Jacques Demys „Lola“ er af Jean Cocteau blevet kaldt en slags „fée réaliste“. Den er et eventyr om en kabaret-danserinde i Nantes, hendes søn og hendes elskede, der syv år forinden var rejst bort for at søge lykken i det fremmede. Billedet viser Anouk Aimée i titelrollen, og i andre roller ser man Jacques Harden, Margo Lion, Marc Michel og Elina Labourdette. Jean Domarchi, „Arts“ kyndige kritiker, har kaldt „Lola“ for den betydeligste nouvelle vague-film efter „Aandeløs“.

James Hill, der tidligere arbejdede med „R.A.F. Film Unit“, er blevet engageret som instruktør af „The Kitchen“, en filmatisering af Arnold Weskers roman. Manuskriptet er udarbejdet af den tidligere „Ealing“-forfatter Sidney Cole, og bag det interessante projekt står „A.T.C. Films“, der er en sammenslutning af britiske filmteknikere. Denne sammenslutning har hidtil kun produceret midelmådige underholdningsfilm, og „The Kitchen“ må regnes for deres første alvorlige opgave.

Jean-Luc Godard skal nu tilsyneladende optræde som producer for Nicole Paquin, en ung dame, der skal iscenesætte „Mort sans Testament“ efter sit eget manuskript. Om Nicole Paquin forlyder det i øvrigt, at hun medvirker i Godards „Une femme est une femme“, og at hun har talenter i mange retninger.

Georges Franju, som herhjemme hidtil kun har været præsenteret af l'Institut Français og af Filmmuseet, har netop lagt sidste hånd på „Pleins feux sur l'assassin“ – en gyser om et lig, der forsvinder, om arvinger der myrdes og om en kvindelig privatdetektiv. Hele historien foregår på et slot i Bretagne, og manuskriptet er udarbejdet af de fra „Ræds-

lernes Hus“ kendte Boileau og Narcejac. Pierre Brasseur spiller greven, hvis død sætter dramaet i gang, og i andre roller medvirker Dany Saval, Jean-Louis Trintignant, Pascale Audret og Marianne Koch.

Kurt Hoffmann arbejder i øjeblikket på filmatiseringen af Friedrich Dürrenmatts skuespil „Die Ehe des Herrn Mississippi“. Dürrenmatt har selv sammen med Hans Schweikart udarbejdet manuskriptet, og optagelserne finder bl. a. sted i „Atelier Berlin-Spandau“. O. E. Hasse, Johanna v. Koczian, Martin Held og Hansjörg Felmy har hovedrollerne. Det er meningen, at „Die Ehe des Herrn Mississippi“ skal repræsentere Schweiz ved Berlinale i år.

Robert Siodmak iscenesætter i Frankrig „L'affaire Nina B“, en thriller i tysk miljø, nærmere bestemt inden for højfinansens. Pierre Brasseur har hovedrollen som den lidt obscure „Herr B“, der midt i sine finansielle kunstgreb indvikles i et trekantdrama, idet hans terroriserede hustru søger trøst hos ægteparrets privatchauffør. Roger Nimier har skrevet manuskriptet, og det er Siodmaks agt at vise de farlige, elegante forbrydere, der dækker sig bag en skal af ydre korrekthed og respektabilitet.

BØLGERNE -

og det danske publikum

AF JØRGEN STEGELMANN

1960 blev på sin vis et forbløffende biograf-år. En dansk filminteresseret, eller skal vi snarere sige en *københavnsk* filminteresseret, for provinsen byder stadig entusiasternes trange kår, en københavnsk filminteresseret med energi til at holde sig à jour med repertoiret har inden for det sidste halvandet år haft glimrende muligheder for at sætte sig ind i et par af de retninger, som er karakteristiske for filmproduktionen i disse år, de såkaldte bølger, den franske og den engelske i første række.

Dermed er ikke sagt, at filmimportører og biografdirektører over én kam kan frikendes for en stadig meget lang række undladelsessynder; man har meget vel givet os et indblik i for eksempel *la nouvelle vague*, men man har på samme tid forsømt at fremskaffe og vise ikke så få af de film, som stadig figurerer på den filminteresseredes ønskeliste. Det kan måske forekomme utaknemmeligt, at man – når det nu virkelig er lykkedes at skaffe så mange „van-skelige“ film frem til premiere – tillader sig at udstille sin utilfredshed og gentage den evindelige appel til importører og direktører om at tage flere af de store og sjældne film til landet og på plakaten. Og der er nok dem, der vil mene, at det kun er egnet til at trætte og irritere læserne, hvis man bliver ved med at hamre løs med disse krav; lad os glæde os over, hvad

vi får, men fri os vel for i én uendelighed at skulle høre om, hvilke film vi bliver narret for.

Så nemt kan vist kun den mere lunkne film-entusiast tage på sagerne; en anden én formår ikke at standse sin søgen efter mesterværkerne ved hjælp af det kun acceptable og slukker ikke sin tørst med det middelmådige.

Og derfor bliver det nødvendigt på ny at minde om, at vi har meget til gode – film af *Antonioni*, måske den betydeligste af alle italienerne, en række af de nyere polske film, film af *Torre Nilsson* og af inderen *Satyajit Ray* – for nu kun at tage et hastigt vue over ønskelisten.

I forbindelse med „*Pather Panchali*“, en af filmene i Rays meget omtalte og meget beundrede indiske trilogi, er det værd at gøre opmærksom på, at en efterlysning af denne film i „*Kosmorama 51*“ er blevet mødt med en udtalelse af *Mogens Brandt* – i „*Biografbladet*“ for februar 1961. Brandt skriver, at han har set „*Pather Panchali*“ og finder den smuk, men langsommelig. Indvendingen kan ikke siges at have nogen gyldighed – Rays film søger næppe at opfylde det krav til tempo og kvikhed, som fra den letteste show business-industri efterhånden er ved at inficere enhver gren af kunsten, ud fra den uhyggeligt overfladiske mening, at al kunst og al underholdning skal være spæn-

dende, hvorved forstås hurtig og ustandseligt afvekslende. Rays film er – ud fra en meget lidt dybtgående betragtning – langsom, men det er, for at sige det mildt, temmelig sandsynligt, at dens langsomhed eller rolige tempo hænger sammen med filmens indhold. En biografdirektør, der afviser at spille en film af Ray, fordi den forekommer ham langsommelig, synes at være betænkelig nær ved at komme i konflikt med de krav til kunstnerisk horisont, som stilles til ham. Vist skal der mod til at spille Rays film, og det er vel rigtigt, at deres manglende tække hos et fartbegeistret publikum skyldes netop det langsomme. Men glosen langsom eller langsommelig har ikke mening i en kunstnerisk bedømmelse, og det er uforsvarligt, også af et decideret brancheblad, på denne måde at give støtte til den, der helst kigger i kassen, og som meget gerne vil have et lille intellektuelt ord med på vejen, når han lader fem være lige og opgiver en vanskelig film, bl. a. fordi den ikke er kvik nok.

Men at det københavnske biografrepertoire i 1960 viste en tydelig fremgang i kunstnerisk ambition, må man indrømme både Mogens Brandt, importørerne og direktørerne. Modet til at vove det risikable voksede – man har således i 1960 haft et indtryk af, at en række biografer virkelig lægger et målbevidst repertoire og vælger et væsentligt udsnit af deres film udelukkende for de kunstneriske kvaliteters skyld. Lad os nævne, hvilke biografer entusiasterne hyppigst har haft grund til at besøge: Nygade, Carlton, Metropol, Alexandra. Når man stadig efterlyser film, har man derfor i dag i højere grad end tidligere årsag til at tro, at det nok skal lykkes at få disse film frem på det almindelige repertoire. Hvorfor skulle man da tie?

1960 stod i la nouvelle vague's tegn og bragte et så stort udsnit af disse nye produktioner, at vi i dag har mulighed for at danne os et rimeligt helhedsindtryk af bølgens særpræg og – hvad der måske er endnu mere interessant – af bølgens møde med det danske publikum. I selve dette sidste finder man tegn på, at det var så som så med det fornyende, og, for at sige det meget kort, at publikum holdt sig til det gammelagtige, til stemninger og melodier, som det kendte så godt. Filmåret 1960 blev righoldigt, det gav publikum mulighed for at favorisere enhver nuance inden for de nye retninger. Val-

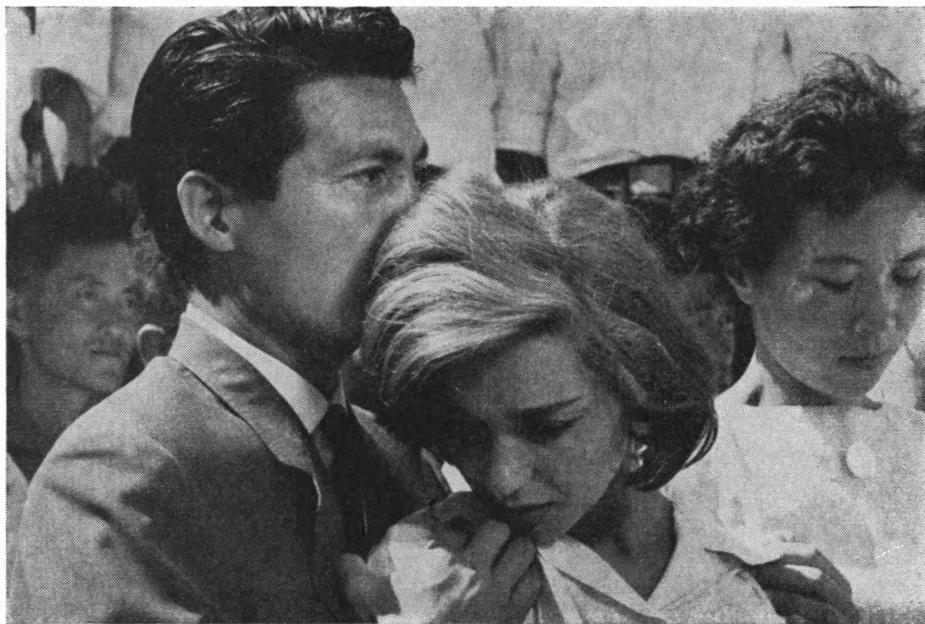
get gik foruroligende tydeligt i retning af det traditionelle i indholdet og det ekstravagante i formen; det fashionable blev på ny forvekslet med kunst. Og da den første rus havde lagt sig og nyfikenheden efter det erotisk-sensationelle havde fået sin portion, svigtede man. I et interview i marts i år måtte en af de direktører, der havde gjort mest for at skaffe de vanskelige nye film hertil, slå fast, at det stadig holdt hårdt at trække folk til huse, når de mere usædvanlige film blev præsenteret. Paniksucces'erne var overstået, tilbage står det nu at spørge, om bølgen bragte biograferne et nyt publikum, som det kan regne med, når en ny risiko skal tages.



Den franske bølge dominerede herhjemme de nye strømninger og opnåede også hos publikum den største bevågenhed. Englænderne gik i det store og hele andre veje end franskmændene og blev gennemgående svigtet af publikum. Amerikanerne, hvis rad af nye gangsterfilm kun med yderste tilsnigelse kan tage navn af en ny bølge, blev overset og glemt. I dette sidste gemmer sig ingen uretfærdighed; de nye amerikanere viste sig, f. eks. i „Mord pr. kontrakt“, at være iskolde stilister, behændige teknikere uden menneskelig kontakt. Men deres film skulle selvfølgelig ses af den, der vil lære at beherske det filmiske apparat.

Lad os derfor koncentrere os om franskmændene og englænderne. Vi mødte først den franske bølge i *Louis Malls* „De elskende“, der efterfulgtes af *Alain Resnais'* „Hiroshima, min elskede“ og *Claude Chabrols* „Fætrene“ og „Vennerne“, af *François Truffauts* „Ung flugt“ og *Jean-Luc Godards* „Aandeløs“. Englænderne, der havde introduceret de nye stemninger inden for spillefilmene med *Jack Claytons* „En plads på toppen“, viste *Tony Richardsons* „Ung vrede“ og „Tribunehelten“ samt *Guy Greens* „Vred Tavshed“.

Det er blevet sagt om den franske bølge, at dens film er uden kunstneriske fællestræk, og at navnet derfor kun dækker en generation af unge forfattere og instruktører, som pludselig dukkede op og erobrede de overraskende imødekomende studier for at vise, at de kunne lave film så godt som veteranerne. Påstanden er ganske perfid og ikke retfærdig; den over-



Eiji Okada og Emmanuela Riva i Alain Resnais' „Hiroshima – min elskede“.

Juliette Mayniel, Jean-Claude Brialy og Gérard Blain i Claude Chabrols anden film „Fætrene“.



ser, at disse unge kusnere, der hovedsagelig kom fra filmkritikken, så at sige alle tilhørte samme klan og dyrkede de samme synspunkter, og at der derfor er sammenhæng mellem flere af deres film, hvor forskellige de end tager sig ud. Men det perfide i påstanden ligger først og fremmest i den kyniske påvisning af, at disse unge folk ikke gik til filmen, fordi de havde noget personligt på sinde, men fordi de ville demonstrere deres færdigheder. Man bør ikke glemme, at de næsten alle har arbejdet som kritikere på „Cahiers du Cinéma“, til hvis foretrukne synspunkter det hører, at ikke indholdet, men formen alene er sagen – for nu at sige det meget forenklet.

Op forstået på denne måde lader påstanden sig ikke afvise. Ser man i dag tilbage på flertallet af la nouvelle vague's film, kan man ikke frigøre sig fra en fornemmelse af, at alt dette dog er *vieux jeu*, den gamle pessimisme placeret i et nyt og dristigere formskema. Det er iøjnefaldende, at den franske bølge trækker videre med en tung arv fra trediverne, en byrde af lyrisk udtrykt sortsyn og træt nederlag – som det bl. a. fremgår af den herhjemme mest tiljubede bølge-film „Hiroshima, min elskede“. Der går en ganske tydelig linie fra „Taagernes Kaj“ til „Hiroshima“ – det gamle tema om menneskets ensomhed, dets trældom under fortiden og dets fortvivlede forsøg på sammen med et andet menneske at finde ly for sandheden, varieres med en form-æstetisk kyndighed, der med alle sine finesser er nær ved at tilslore det udpinte indhold. Resnais bringer os imidlertid aldrig videre end til en tørt intellektualistisk bedømmelse af menneskets situation, en situation, som i sin tid forekom ægte og poetisk dækkende beskrevet hos Marcel Carné, men som – når den nu gentages hos Resnais – virker som tvunget ind i en forkert sammenhæng. I „Hiroshima“s prætentøst indpakkede „sandheder“ gives der os næppe andet end den nemmeste bekræftelse på den aller-mest mondæne og uforpligtende nihilisme, akkurat som man finder den i flertallet af de populære franske succeser inden for de lidt dystre kriminalfilm. „Hiroshima, min elskede“ er naturligvis en usædvanlig film, men det farlige ved denne film består i dens dyrkelse af det søgte og det krukke og i den åndelige træthed, som ligger bag dens damefilmsagtige stemninger.

„Hiroshima, min elskede“ blev en stor succes. Man kan glæde sig over, at denne film på samme måde som Ingmar Bergmans trækker et forholdsvis nyt publikum til huse, det såkaldt kræsne, men det er nok et problem, hvor meget netop dette publikum har fornemmelse for og lyst til at støtte den ægte vare, når den viser sig. „Hiroshima“ kunne nemt godtages af dette kræsne publikum, der her mødte alle de fashionable stemninger, og det i en kultiveret, prætentøs ramme. „Hiroshima“ blev en nødvendighed, som man måtte se, om man ellers ville regnes med til den dannede portion. Og man lod sig bekræfte i halvdannelsens tillid til, at der er lighedstegn mellem det kunstnerisk lodige og det pessimistiske. „Hiroshima“ var nemlig, på trods af sin afslutning, en negativ film, der kun greb i sine chokscener, men hvis evne til at bevæge var druknet i det interessante.

Som det gik „Hiroshima, min elskede“, gik det de andre franske film, som gav sig den gamle poetiske melankoli i vold og i øvrigt udtrykte *degoût* ved tilværelsen. Således Chabrols „Fætrene“ og Malles „De elskende“; begge blev set af mange, der vel i første række var tiltrukket af de erotiske frimodigheder, men som sikkert også fandt behag i disse films almindelige præg af opgivelse.

Til gengæld gik det kun tungt med begejstringen for den betydeligste af nouvelle vague-filmene, Truffauts „Ung flugt“. Emnet var heller ikke særlig fashionabelt, og indpakningen var alt andet end ekstravagant. Truffauts beretning om en dreng og hans møde med tilværelsen ejede bl. a. sin kunstneriske styrke deri, at formen ikke forråbte temaet, der blev behandlet med en poesi, som ikke var litterær, men filmisk. „Ung flugt“ koncentrerede sig om at fortælle sin historie i et sprog, der stramt samlede sig om dette ene: mennesket i centrum. En forfinet indpakning ville have banaliseret dette stof og gjort det lige så fjernt og uvedkommende som beretningen om pigen fra Nevers. Truffaut er i dag ene om at fastholde ens tillid til de nye muligheder i fransk film; det nihilistiske har efter alt at dømme ikke mulighed for at få tag i ham. Men det danske publikum kunne ikke kendes ved denne i det ydre ikke videre tillokkende film; udspekuleret skulle det være, og så gik sejren til Resnais. Hvor glædeligt, at de københavnske filmkritikere, der



Jack Claytons „En Plads på Toppen“ med Laurence Harvey og Simone Signoret.

ellers var meget betaget af „Hiroshima“, valgte rigtigt og gav sidste års pris til „Ung flugt“.

Det gik også Chabrols „Vennerne“ og Godards „Aandeløs“ ilde. Københavnerne, der fandt den onde „Fætrene“ tiltrækkende, følte ikke meget ved Chabrols første film – vi fik dem jo i forkert rækkefølge – og nægtede at lade sig bevæge af hans rigtignok også noget tørre forsøg i det menneskeligt medfølelse. Den i alle henseender meget usædvanlige „Aandeløs“, måske den hidtil mest præcise film-reportage over ung fransk nihilisme, var simpelt hen for stærk, for afslørende og for utilsløret i pagt med væsentlige træk i fransk kultur af i dag. „Aandeløs“ bekendte sig med en grov åbenhed til det altopgivende; den var mere i slægt med „Hiroshima“ end med „Ung flugt“, men dens form, der lå så fjernt som overhovedet muligt fra Resnais', lokkede kun få og frastødte de fleste.

Formodningen om, at det fashionabelt og litterært indpakkede appellerer stærkere til det „kræse“ publikum end det direkte og uforsøskede, det bevidst grove og afsminkede, forstærkes, når man noterer sig det samme publikums reaktion over for den engelske nye bøl-

ge. „Ung vrede“, „Tribunehelten“ og „Vred tavshed“ gled hastigt af programmerne – dette var virkelig alt for robuste varer.

Kun „En plads på toppen“ klarede sig fint, hvilket ikke bør overraske nogen. I denne skildring af strøglerens vej frem til succes indgik tilpas mange følelsspesimistiske elementer; det menneskelige nederlag blev akkompagneret af en tragisk love story, hvad der – paradoksalt nok – nemmere får bitterheden til at glide ned. „En plads på toppen“ var ingen ringe film, den anslog toner, som man ikke i mange år havde mødt i engelsk film, og den ejede rammende afsløringer af korruption og smartness. Men den stod tilbage for Richardsons film, i sammenligning med hvis kompakte menneskelighed den forekom tynd. „En plads på toppen“ blev altså en publikumssucces, hvad man for så vidt ikke skulle have ærgret sig over, hvis det ikke netop var gået sådan, at det samme publikum svigtede „Ung vrede“.

Tony Richardsons *Osborne*-film har deres forudsætning i Free Cinema, hvis livsnære og ukrukkede naturalisme de viderefører. Mens franskmændene dyrker en poetisk eskapisme og

i „Hiroshima“ og i „Fætrene“ opbyggede en omsvøbendes verden, en drømmeagtig eller sær atmosfære, placerer englænderne sig midt i hverdagen. Både la nouvelle vague og englænderne går ud fra, at hverdagen er problemfyldt og vanskelig, men når franskmændene (minus Truffaut) enten accepterer dens fatalistisk bestemte tragedie eller flygter fra den ved at digte sig ind i det uvirkelige og det drømmeagtige, så sigter englænderne på, at hverdagen skal lykkes. Det enkelte menneske behøver ikke trælle under sin fortid eller acceptere en tragisk hverdag; i „Ung vrede“s slutning genfinder Jimmy Porter og Alison hinanden og dermed muligheden for at underlægge sig hverdagen. Den engelske vrede er – i modsætning til den franske – i bevidst kon-

takt med det sociale; som i Free Cinema-filmene beskæftiger man sig med mennesket i dets miljø og lader poesien opstå af selve den sandfærdige og indtrængende skildring af dette miljø og disse mennesker, *ikke* af en raffineret og kunstfærdig form. Englænderne arbejder tilsyneladende mere traditionelt end folk som Resnais og Chabrol – her leges ikke så sindrigt med apparatet, ingen menneskelig nihilisme bades i parfume, ingen sentimental tristesse dyrkes. Til gengæld skabes der – for eksempel i „Ung vrede“ – et nyt syn på menneskets situation, en i bedste forstand moderne bedømmelse, hvis grundtema er den aktive protest mod al konformisme.

Men det nøgne billede af mennesket i konflikt med sin hverdag og den uindskrænkede

Claire Bloom og Richard Burton i Tony Richardsons første Osborne-film „Ung Vrede“.



bekendelse til dets muligheder for midt i hverdagen at befri sig fra konformisme og konventioner tiltrak – trods en begejstret kritik – ikke „Hiroshima“s venner. Og heller ikke „Tribunehelten“ eller den kontroversielle „Vred tavshed“ lokkede det „kræsnе“ publikum til huse. Vi har jo problemer nok, ikke sandt? Og skal vi endelig møde dem i biografen, så sørg venligst for et raffineret udstyr. Man har vel smag.

Da „Hiroshima, min elskede“ gik for fulde

huse og bl. a. blev studeret af akademikere, fik man tillid til, at der her – hvad man end personligt kunne mene om netop denne film – var tale om et nyt publikum, et vågent og kritisk publikum, som ville udgøre det nødvendige fundament for et fortsat ambitiøst repertoire. Men tilliden har fået et par voldsomme grundskud. Dette i egne øjne meget avancerede publikum har ikke demonstreret større udholdenhed og synes foreløbig ikke at have energi til andet end det mondæne.

Jean-Pierre Léaud og Patrick Auffay i François Truffauts „Ung Flugt“.



Den tabte og genfundne *Dreyer-film*

AF VLADIMIR MATUSEVITCH

For nogle år siden, da jeg påbegyndte studiet af *Carl Th. Dreyers* kunstneriske løbbane, konstaterede jeg med sorg, at der ikke fandtes mange film af den fremragende danske filminstruktør i Sovjetunionens Filmarkiv, bl. a. manglede „Elsker hverandre“. Der var ikke noget at gøre, jeg måtte finde mig i tingenes tilstand. Men sidste år læste jeg en artikel af *E. Saxtorph*, „Museet forøger sin samling af Dreyer-film“ („Kosmorama“ nr. 44), hvori den danske kritiker udtalte formodning om, at „Elsker hverandre“ ligger vistnok i Moskva“. *E. Saxtorph* var ligefrem synsk! Hans hypotese, der var baseret på uvist hvilke fakta, viste sig at være rigtig. Artiklen inspirerede mig til at genoptage mine eftersøgninger, skønt medarbejderne ved „Gosfilmofond“ (Sovjetunionens Filmarkiv) efter endnu engang at have kontrolleret alle facts, påny konstaterede, at filmen med titlen „Elsker hverandre“ eller „Die Gezeichneten“ manglede. Og det var ikke så mærkeligt, for, som det ofte blev praktiseret i 20-erne, var filmen udsendt i udlejning i Sovjetunionen under en anden titel – nemlig „Pogrom“.

Og så sidder jeg endelig i forevisningssalen, og på lærredet ser jeg dette Dreyers mesterværk, – tabt og atter fundet! Desværre havde udlejningsorganisationerne forandret ikke alene titlen. Kopien, der findes i „Gosfilmofond“, er skånselsløst blevet klippet; i forteksterne er endog angivet navnet på „klippe-instruktøren“!

Det er svært at dømme om, hvor radikale disse forandringer er, og i hvor høj grad den oprindelige komposition af materialet er forvansket. I hvert fald fremkalder denne „rettede“ kopi straks en følelse af, at man må være på vagt: for Dreyer er en så ekspressiv, ujævn og hastig klipning meget usædvanlig. Et sted går selve logikken i beretningen tabt. Det gælder navnlig selve linien i sujettet, hvis udvikling ved gennemsynet af kopien er umulig at fatte, – linien i forholdet mellem sagfører Segal og en mystisk kvinde, hvad enten hun nu er en letlevende pige eller en kvindesagskvinde. Det er fuldstændig umuligt at finde ud af den episode, der af en eller anden grund foregår i en badstue, og som i tilskuerens forestilling slet ikke kan sættes i forbindelse med de forudgående og efterfølgende begivenheder. Men hvorum alting er, Dreyers film er fundet, og jeg har lyst til at fortælle danske læsere om mine første indtryk af filmen.

Man behøver blot at mindes den film, Dreyer skabte før, nemlig „Præsteenken“, for at forstå, hvor forbøffende, overraskende og dristig overgangen var i kunstnerens skabende fantasi fra middelalderen i Norge til Rusland i begyndelsen af det 20. århundrede, fra det patriarkalske miljø i den norske bondestand til den uheldsvangre og dramatiske atmosfære i 1905, da revolutionen nærmede sig, fra en i højeste grad etisk problematik til de skarpeste politiske konflikter. Ikke i nogen anden af Dreyers film



Wladimir Gaidarow som Jakov Segal og Polina Pikovskaja som søsteren Hanna i „Elsker hverandre“.

er der med en så skarp blottelse og prægnans vist en objektiv forbindelse mellem hovedpersonernes individuelle skæbner og den sociale virkelighed, de konkrete historiske begivenheder. Og skønt i „Elsker hverandre“ et af Dreyers hovedtemaer lyder med fuld røst – temaet intolerance i forholdet mellem menneskene som en evig kilde til lidelser og uretfærdighed, så opløser denne abstrakte, filosofiske opstilling af problemet intolerance – hvad enten Dreyer nu har villet det eller ej, – sig i det virkelige livs magtfulde strøm, som bruser hen over lærredet i denne film, i dets skarpe modsigelser, i dets samfundsmæssige polarisering. Filmens heltinde, den jødiske unge pige Han-

na, bliver ikke offer for de fra evige tider gældende abstrakte love for had og intolerance, men for absolut konkrete politiske kræfter og sociale forhold.

Handlingen foregår i en sydrussisk by. Som det altid er tilfældet hos Dreyer, mangler egentlig ekspositionen i dens traditionelle forstand. Heltinden bliver med det samme vist i en skarp konflikt med sine omgivelser, en konflikt, der er af yderste betydning og ligesom forudbestemmende for den centrale konflikt i hele værket. Brat bliver Hannas sorgløse, barnlige leg med hendes jævnaldrende ven Fedja afbrudt; drengens far, købmanden Suhoverskij, jager hende væk, og Fedja, som ubevidst efter-

ligner faderen, krænker sin lille veninde. Meget lakonisk, men som altid udtømmende viser Dreyer i de følgende billeder atmosfæren hos den familie, hvor den lille pige lever, og derefter følger han sin heltinde til gymnasieskolens porte.

Hvori ligger hemmeligheden i den rystende virkning, den emotionelle koncentration, der vokser til et almengyldigt symbol, som er så karakteristisk for episoderne i de film af Dreyer, hvori børn spiller med?

Dreyer er en stor mester i skarpe, associative kontraster, og i episoder, der åbenbarer de mest grusomme, de mest tragiske øjeblikke i mennesketilværelsen, indfører han uventet børn, der vækker associationer i bevidstheden hos enhver af os om en oprindelig sjælelig renhed og umiddelbarhed. Tænk blot på gadedrengenes tragikomiske legen „tribunal“, sagligt, med iagttagelse af alle detaljer i ritualet, der er afluret hos de voksne, holder de rettergang over katten („Den franske afdeling“ i „Blade af Satans Bog“); tænk på kordrengenes åbne og fredfyldte ansigter, der bliver belyst af solen på baggrunden af en hvid kirkemur, – hvor stærkt og uudholdeligt kontrasterer de ikke med atmosfæren hos de religiøse hyklers ækle triumf i scenen, hvor heksen bliver brændt, en af de kulminerende scener i „Vredens dag“. Konflikten mellem to diametralt modsatte principper, der udelukker hinanden, børnene, der bliver ufrivillige deltagere i en forbrydelse, de uskyldige og uforstående øjne, foran hvilke misgerningen finder sted, – netop dette giver Dreyers vrede patos en særlig kraft.

Det samme foregår i „Elsker hverandre“. I en gymnasieklasse ser vi en forhånelse af et menneske i nærværelse af eleverne fra første klasse, som ingenting forstår. Den korpolente og selvtilfredse inspektrice tvinger Hanna til at knæle foran en ikon og læse en bøn. Hermed slutter den indledende del til filmen, som er viet heltindens barndom, men hendes almindelige sindsstemning og hendes konflikter vedvarer og udvikler sig yderligere i de efterfølgende dele.

Videre følger udviklingen af hovedlinierne i сюжетet, som er talrige og flettet ind i hinanden på en meget kompliceret måde. Dette er usædvanligt for Dreyer, i hvis film сюжетet som regel udmærker sig ved enkelhed og mangel på forgreninger, og antallet af hovedpersoner

er nedsat til et minimum. Handlingen overføres nu til Petersborg (jeg vil endnu engang understrege, at konsekvensen i begivenhederne måske er brudt i den opbevarede kopi), til en hemmelig studentsammenslutning, der deltager i forberedelsen af revolutionen.

Man kan ikke andet end fremhæve naiviteten hos Dreyer, som i filmen henfører den bevægelse, der gik forud for revolutionen i 1905, og som var gigantisk med hensyn til målestok og opgaver, og som omfattede de bredeste masser af arbejdere og bønder, til en virksomhed i en studentsammenslutning, der mere ligner en illegal organisation af „folkevennerne“ fra 1880-erne.

Studentsammenslutningens ordinære møde er stormfuldt og lidenskabeligt. Tilskuerens opmærksomhed fæster sig ved to personer: lederen af sammenslutningen – Rilovitj – en mand med et dystert, frastødende ansigt og et fanatisk brændende blik, og Sasja Sokolov, født i den by, hvor grundlinien i сюжетet udvikler sig, og en ven af Hanna, som nu er voksen og elev i en af de øverste klasser i gymnasiet. I de følgende billeder føres handlingen tilbage til den sydrussiske by. I udkanten ved flodbredden mødes to par. Der følger nu en parallelmontage af billeder, der viser Hanna og Sokolov, som fortæller sin veninde om sin deltagelse i den revolutionære bevægelse, og af købmandssønnen Fedja, der nu er blevet voksen og er en døgenigt, og som prøver at forføre Hannas klassekammerat. Begge par mødes tilfældigt, og for at sikre sig mod, at Hanna skulle fortælle nogen om, hvad hun har set, tager Fedja, der hader den jødiske unge pige, og hans medskyldige deres tilflugt til det prøvede middel, d. v. s. de anklager andre for deres egen synd: i den lille by udsprede onskabsfuld sladder om Hannas „umoralitet“. Den uskyldige unge pige bliver bortvist fra gymnasiet.

Filmens сюжетmateriale bliver mere og mere kompliceret og forgrenet. Der følger en tragikomisk episode med et mislykket frieri, som efter Hannas families ønske iscenesættes af en farvestrålende ægteskabsmæglerske, for hvem det er lykkedes at finde frem til en ikke mindre farverig brudgom. Ikke mindst interesse fremkalder „Elsker hverandre“ ved sine talrige genreskitser, som er saftige og fulde af enkeltheder fra dagliglivet. Her kan man se gården i det hus, hvor Hannas familie bor, en typisk

gårdsplads i en sydrussisk by, fuld af støj og snak mellem husets kvindelige beboere, der står og vasker, hugger brænde, snakker frem og tilbage og sladrer (Dreyers mesterskab er så stort, at man i denne scene næsten fysisk kan fornemme *støjen* og høre *stemmerne*). Og så ser man et ikke mindre autentisk panorama af torvet med dets travlhed, med dets sprudlende, farvestrålende liv. Endvidere den omhyggeligt og detaljeret fremstillede forberedelse til frieriet (bl. a. de billeder, hvor Hannas mor ser hendes medgift igennem og tæller skeer og gafler).

Da Hanna bestemt har nægtet at gifte sig, ser hun kun én udvej og rejser til Petersborg, til sin bror Jakov Segal, en stræbsom sagfører, som i sin tid er blevet forbandet af sin far, fordi han antog den kristne tro. Jakovs kone, en dominerende og hysterisk russisk dame, modtager Hanna fjendtligt, og sagføreren bliver nødt til at anbringe sin søster hos sine bekendte, hvor hun igen mødes med Sokolov. Parallelt fortsættes historien om den revolutionære studenter sammenslutnings tragiske skæbne. Alle rede under det hemmelige møde, hvor stu-

denterne henvender sig til arbejderne med en appel om at gøre opstand, bliver lederen Rilovitj's opførsel mere og mere mistænkelig, han er en politiagent og provokatør. Blandt de studenter, der er blevet forrådt af ham og arresteret, er Sokolov. Samtidig bliver Hanna sendt fra Petersborg til sin fødeby.

Begivenhederne tager nu fart. Jakov Segal får et brev fra Hanna, hvori hun fortæller, at moderen ligger for døden, og han rejser hjem. Med en ny opgave fra politiet rejser Rilovitj også derhen, og denne gang spiller han rollen som en vandrende munk. Det sande formål med hans rejse kommer frem i en samtale med Fedja Suhoverskij, som nu er blevet en ryggesløs bispe. „Munken“ ophidser klogt og underfundigt, ved hjælp af bestikkelser og en bøddels demagogiske veltalenhed, de mørke instinkter hos borgerne, købmændene og den tvivlsomme underverden, der færdes på beværtninger. Dreyer understreger retfærdigt og overbevisende, at de antisemitiske pogromer blev inspirerede af tsarens regering, og i denne henseende får det episodiske i filmen et omfang af en bred og klar generalisering.

Scene fra afsnittet om Hannas barndom („Elsker hverandre”).



Som en stærk, uafvendelig, truende symfoni af menneskeligt had og menneskelige lidelser følger det ene tragiske billede efter det andet, som detaljeret og med brutal troværdighed åbenbarer det frygtelige resultat af en pogrom. Voldtægt, mord, plyndringer, alt dette fremstår på lærredet med dokumentarisk nøjagtighed og fremkalder i tilskuernes hjerter er *aktuelt* had til obskurantisme og til de reaktionære „sorte hundrede“, alt dette gør filmen aktuel og bevægende i dag som for fyrré år siden, da den blev skabt, for også i dag er der på jorden steder, hvor menneskehadende kræfter udfører deres nedrige værk.

Episoder under pogromen bliver kulminationen i filmen, og det uudslettelige indtryk, de fremkalder, får en til at glemme den meget banale slutning, da studenten Sokolov, der pludselig uvist hvorfor befinder sig her, i sidste øjeblik når at redde Hanna og dræbe voldsmanden – købmandssoennen Fedja.

Det særligt fremhævede samfundsmæssige og sociale væsen i konflikten kunne ikke andet end medføre, at Dreyer afstod fra den for ham så karakteristiske mikroskopiske undersøgelse af heltenes indre verden. I denne film finder man ikke denne fantastiske blotlæggelse af sjælen, denne minutøse analyse af individualitetens psykologiske tilstand, som måske er den vigtigste kunstneriske opgave for Dreyer i de fleste af hans arbejder. Det er ikke tilfældigt, at der her ikke er et eneste nærbillede, der huskes. Personerne er ikke et sekund alene med deres intime følelser og oplevelser, men viser sig stadig i forhold til deres omgivelser. Det er ikke tilfældigt, at skuespillernes spil her er mindre „dreyersk“, men mere traditionelt end i Dreyers andre film, skønt spillet absolut udmærker sig ved stor professionel dygtighed. Mindst vellykket er Hannas skikkelse (*P. Piskovskaja*). Den er statisk, lidet udtryksfuld, irriterende ved sin udmærkede godhed og står i en ufordelelig kontrast til student Sokolov (*T. Reiss*), en sandfærdig og charmerende figur. Den russiske skuespiller *V. Aidarovs* udførelse af sagfører Segals rolle udmærker sig ved psykologisk finhed og emotionel styrke (i parentes bemærket må man minde om episoden med Segals drøm, der er optaget ved hjælp af dobbelt eksponering og minder om de berømte billeder i *Sjöströms* „Kørsvendten“, hvor sjælen udskiller sig fra det ubevægeligt liggende

legeme; det er endnu et bevis på den indflydelse, som den svenske filmskole har haft på Dreyer).

Men den mest interessante skuespillerkunst i filmen skyldes *Johannes Meyer* i rollen som provokatøren Rilovijt. Denne uheldssvangre skikkelse er modelleret i den for Meyer karakteristiske skarpe manér, og hans fanatiske raseri er meget typisk for den specifikke skildring af reaktionens mørke kræfter i Dreyers film.

Men hvis man skal tale om de mest typiske træk i Dreyers poetik, der kommer frem i filmen „Elsker hverandre“, så er der først og fremmest den mesterligt gengivne tidsmæssige og nationale atmosfære. Jeg vil være så dristig at sige, at ikke én eneste vesteuropæisk – og endnu mindre en amerikansk filminstruktør, har skildret dagliglivet i Rusland så sandfærdigt og med en sådan sagkundskab som Dreyer. Man ved jo nok, hvilke bredkronede træer der kan komme ud af en beskeden busk i de skildringer, der forekommer i de fleste af den slags film: hvor mange film kender vi ikke, hvor den nationale kolorit gives ved hjælp af samovarer, røde fuldskæg, balalajkaer og pseudo-folkelige romancer, komponerede af emigranter! Det centrale ligger ikke alene og så meget i det, at Dreyer var en stor kender af det forrevolutionære Rusland, som i det, at han har arvet og hævet til en uopnåelig højde en af de bedste traditioner i dansk filmkunst, nemlig en interiørets ulastelige kultur, den omhyggelige gennemarbejdning af alle detaljer i dekorationer og kostumer, evnen til alvorligt og skrupuløst at studere det materiale, der skal skildres. Men det vigtigste er, at man ikke må glemme den egenskab hos Dreyer, som enhver kunstner må misunde ham, – hans organiske had til den mindste falskhed og samvittighedsløshed, hans had til billige effekter, hans ligefremme mangel på evne til at tækkes småborgernes smag og forestillinger om emnet.

Og hvis man i dag ville vise en sovjetisk tilskuer billeder fra Dreyers film, f. eks. episoden med forberedelsen til kirkeproceSSIONen, der gik forud for pogromen, så ville næppe nogen sige, at de ikke er taget af en russisk instruktør. For Dreyer er der intet, der er „bagateller“, tværtimod, undertiden tjener den mest ubetydelige detalje ham til et fint og betydningsfuldt udtryk for det væsentlige i karaktererne

og begivenhederne. I det værelse, hvor studentersammenslutningens møder foregår, hænger der på væggen et lille portræt af Gorkij. Det er et meget rammende og meget sandfærdigt træk, for netop i disse år før revolutionen var Gorkij blevet den fremskridtsvenlige russiske intelligens' og især studenternes yndlingsforfatter. Man kan anføre ikke få eksempler af den art, men jeg gentager – min artikel er en meget overfladisk og kort beretning om filmen, og utvivlsomt vil danske filmhistorikere, der

personlig har gjort sig bekendt med filmen, karakterisere den betydelig mere detaljeret.

Det vigtigste er, at Dreyers film er fundet, den eksisterer og lever. Det er glædeligt at erkende, at den fremragende mesters kunstneriske løbebane efterhånden bliver mere og mere klar og tilgængelig for et studium. Det kan være, at også det sidste tabte led i denne uvurderlige celluloidkæde – „Der var engang“ – vil blive fundet.



Palle Wennerwalds plakat for „Elsker hverandre“ viser Johannes Meyer som provokatøren, der, forklædt som munk, ophidser befolkningen mod jøderne.

Da Gyldendal filmede

eller

Dania Biofilm Kompagni's historie

★

AF MARGUERITE ENGBERG



Det begyndte så lyst og endte så sørgeligt. Sådan gik det alle de filmselskaber, der opstod i forårsmånederne 1913 her i landet. Det var Ole Olsens fantastiske succes, der lokkede en mængde mennesker til at kaste sig ud i filmproduktion. Siden 1911, da „Nordisk Films Kompagni“ omdannedes til et aktieselskab med Ole Olsen som generaldirektør, var aktierne stegt uafbrudt, foruden at man to gange havde udbetalt en dividende på 100 procent. I 1913 steg aktierne yderligere en tak og noteredes helt op i 375.

Det måtte give en del spilleglade mennesker lyst til også selv at forsøge sig med det store

filmeventyr. Ole Olsen lod jo til at have fundet en udtømmelig guldmine. Man overså rask væk, at „Nordisk Films Kompagni“s succes dels var baseret på stor teknisk og kunstnerisk kunnen og dels på en vidt forgrenet salgsorganisation her og i udlandet.

„Aktieselskabet Dania Biofilm Kompagni“ var et af de mange selskaber, der opstod i 1913. Det levede lidt længere end de andre samtidigt opståede selskaber, – størsteparten gik fallit inden årets udgang – men dets skæbne blev alligevel krank.

Om dette selskab står der i „Kosmorama“ nr. 50, at alle dets film tilsyneladende er gået til grunde, og at man ikke ved ret meget om dets historie. Det er nu en lidt for beskeden udtalelse, idet Filmmuseet selv ejer to hele Dania Biofilm („To Mennesker“ fra 1914 og „Hjertevirtuosen“ fra 1916) og et brudstykke („Leila“ fra 1913). Af kildemateriale om filmselskabet findes en beretning om selskabets økonomiske status i 1915, skrevet af to revisorer på opfordring af selskabets bestyrelse. Denne beretning giver mange nyttige oplysninger og danner et væsentligt grundlag for denne artikel.

Den 2. marts 1913 stiftedes et aktieselskab med navnet „Dansk Film Kompagni“ med for-



Bjørn Bjørnson, Adam Poulsen og Bodil Ipsen i „Scenens Børn“, som Bjørnson iscenesatte i 1913.

retningsmanden *Albinus Larsen* som administrerende direktør. Bestyrelsen, der bestod af fire medlemmer, fremlagde ved den lejlighed en kalkulation over de omkostninger, en filmproduktion ville medføre, og det overskud, man kunne vente sig. Ifølge denne kalkulation ville et selskab med en kapital på 150.000 kr. årligt kunne producere 12 spillefilm af en gennemsnitslængde på 800–900 m (en normal længde på det tidspunkt), og overskuddet skulle blive 74.000 kr. årligt. Denne kalkulation blev gået grundigt efter, man fandt ingen fejl ved den, og det blev bestemt at starte et aktieselskab med en kapital ikke på 150.000 kr., men på 250.000 kr. – for at være på den sikre side. Det gik let med aktietegningen – lidt over 50 procents udbytte lød jo lovende.

Inden selskabet blev indregistreret, forandrede det på to punkter. Det blev døbt om til „Aktieselskabet Dania Biofilm Kompagni“. Æn-

dringen skyldtes uden tvivl ønsket om at undgå navnelighed med andre filmselskaber som „A/S Dansk Film“ og „Dansk Filmfabrik“. Den anden ændring, som var af betydelig større vigtighed, bestod i, at Gyldendal blev parthaver i aktieselskabet. Det gyldendalske forlag havde egentlig påtænkt selv at starte et litterært filmselskab, men slog sig i stedet for sammen med „Dania“. Bestyrelsen blev derpå udvidet til at bestå af 5 medlemmer, aktiekapitalen blev fordoblet til 500.000 kr., og forlaget krævede 2 pladser, som det besatte med kontorchef *Paulli* og med forfatteren, forlagsdirektør *Peter Nansen*. Derimod havde *Frederik Hegel* ikke på noget tidspunkt plads i bestyrelsen, hvad *Ebbe Neergaard* mente, at han muligvis havde (jfr. „Historien om Dansk Film“ p. 69). Foruden at være bestyrelsesmedlem blev Peter Nansen også ansat som litterær konsulent ved filmselskabet med en årlig gage på 2400 kr.



Poul Reumert i en uidentificeret „Dania“-film, måske „Et Expres Giftermaal“, der havde premiere i 1917.

Den 16. april blev „A/S Dania Biofilm Kompagni“ indregistreret, og så gik det løs. Man lejede omgående et atelier på Hellerupvej 72. Det var oprindeligt et drivhus, der havde tilhørt blomsterforretningen Dina Schultz. Desuden fik selskabet kontor på Købmagergade 18 og fabrik til fremstilling af film på Vester Fælledvej 58. Selskabets administrerende direktør, Albinus Larsen, fik sin broder *Alex Larsen* udnævnt til kunstnerisk leder af afdelingen på Hellerupvej. Alex Larsen havde ganske vist aldrig før givet sig af med at optage film, men i sin egenskab af tidligere biografejer blev han betragtet som fagmand. Alex Larsen skyndte sig at engagere et stort antal kunstnere til selskabet. Alt for mange – skulle det senere vise sig, i forhold til „Dania“'s kapacitet. Som faste instruktører ansattes *Martinius Nielsen*, *Poul Grengaard* og *Bjørn Bjørnson*. Og som skuespillere bl. a. *Bodil Ipsen*, der fik sin filmdebut her,

Nathalie Krause, *Benjamin Christensen*, *Poul Reumert*, *August Liebmann*, *Henrik* og *Peter Malberg*. Alex Larsen var fuld af kampmod, da han startede, og mente, at han med sine filmstjerner og sine manuskriptforfattere snart skulle slå de andre danske selskaber ud. I et interview i „Riget“ den 8. maj 1913 siger han for eksempel om den svenske skuespillerinde *Märta Halldén*, som han lige havde engageret: „Hun ser storartet ud, har en pragtfuld Plastik og en sjælelig Fremstilling fuldt ud paa Højde med *Asta Nielsen*. Hun er slank, billedskøn ... selveste Fru Anna Norrie har staaet her i min Stue og sagt god for hende. I Sverige regnes Fru Halldén for den første af alle i Filmens Kunst“. Dette var nu en noget overdreven udtalelse, for *Märta Halldén* havde på det tidspunkt kun medvirket i en enkelt film i Sverige og var aldeles ikke „stjerne“ i svensk film – og *Asta Nielsen* kom hun som bekendt heller aldrig til at slå ud.

I samme interview giver han en hård bedømmelse af *Urban Gads* arbejder og lover manuskripter af en ganske anderledes lodighed. Han siger:

„De fleste sagkyndige er jo for længst enige om, at f. Eks. Hr. Urban Gads Film-Produkter nærmest røber et vist gennem stor Erfaring oparbejdet teknisk Talent, medens de fleste af hans Dramaer ganske mangler den psykologiske Dybde, der gør, at en Film kan gribe Tilskuerne som levende Menneskeskildring. Forøvrigt vilde Urban Gad uden Asta Nielsen næppe have nået sin nuværende Position. Hvad „Dania“ angaar, vil et Par kendte Forfatter-Navne maaske bedst kunne antyde den Vej, Selskabet vil slaa ind paa. Der er f. Eks. Folk som Knut Hamsun, Andersen Nexø, Aage Barfoed m. fl.“

Knut Hamsun og *Andersen Nexø* blev nu aldrig filmatiseret af „Dania“, og *Aage Barfoed* såvidt vides heller ikke.

Det første arbejde, man gik i gang med, var en filmatisering af *H. C. Andersens* „Lille Claus og Store Claus“. Filmen var iscenesat af *Elith Reumert*, der nok var en stor *H. C. Andersen*-kender, men aldrig havde arbejdet med film før. *Peter Nansen* havde bearbejdet eventyret for film. I hovedrollerne sås *Benjamin Christensen* (Store Claus) og *Henrik Malberg* (Lille Claus), og desuden medvirkede bl. a. *Storm Petersen*, *Peter Malberg* og *Victor Neumann*. Af andre film fra 1913 bør nævnes „Scenens Børn“, bemærkelsesværdig fordi *Bodil Ipsen* havde sin filmdebut i den. Denne film var ligesom „Syndens Barn“ (også fra 1913) iscenesat af *Bjørn Bjørnson*.

Man nåede at indspille 28 film inden årets udgang. Men af disse var kun 7 over 800 meters længde. Resten var små reportagefilm eller korte farcer. Hvordan var nu denne produktion? Levede den op til de store ord, *Alex Larsen* havde udtalt? Af „Dania“'s produktion fra selskabets første år er der kun bevaret et kort brudstykke af filmen „Lejla“. Filmen er et melodrama af den banaleste art og handler om en ung løjtnant af pæn familie, der forelsker sig i en pige under sin stand – en skolerytterske i en cirkus. Manuskriptet var skrevet af *Palle Rosenkrantz*, men trods *Alex Larsens* forsikringer om, at „Dania“ ville præstere lodige filmmanuskripter, kan man just ikke påstå, at „Lejla“ er et eksempel herpå. Hvem filmens instruktør var, vides ikke. Hovedrollerne spillede af *Nathalie Krau-*

se, Arne Weel og *Peter Malberg*. Men hverken instruktøren eller de medspillende ydede noget bemærkelsesværdigt. Tværtimod virker instruktionen stiv og livløs, og filmen kunne på ingen måde måle sig med en gennemsnitsfilm fra „Nordisk Films Kompagni“ fra 1913.

Selv om dette brudstykke fra „Lejla“ er alt, hvad der er bevaret af „Dania“'s produktion fra 1913, kan man takket være revisorberetningen fra 1915 få et ganske godt indtryk af produktionens kvalitet. For i denne beretning er trykt udtalelser om filmene, tilsendt selskabet fra dets udenlandske agenter. Det er hårde ord, der falder. For eks. siger den tyske agent om *Bjørn Bjørnsons* to film: „Bjørnsons Film ... som frembyder et stort Antal tekniske og fotografiske Fejl“, og fra *Wien* lyder det: „Nordisk Films Kompagnis Kvalitet kan der ikke paa langt nær være Tale om“, og senere i samme brev hedder det: „Hvis De ikke straks anskaffer Dem førsteklassens, praktisk skolede og uddannede Kræfter, saa kan jeg allerede nu forudsige Dem det værste“. Og fra *Kristiania* lyder det om „Syndens Barn“: „Alt tyder paa, at det er fuldstændig Nybegyndelsesarbejde“. Fra *Amerika* skriver man om „Lille Claus og Store Claus“: „H. C. Andersen-Filmen er den værste af alle“.

Da disse og lignende udtalelser blev forelagt på et bestyrelsesmøde, påstod *Albinus Larsen*, at der også fandtes rosende udtalelser. Men de blev aldrig forelagt, og selskabets regnskab fra slutningen af 1913 viste da også, at filmene var blevet solgt i meget færre eksemplarer end beregnet. I det hele taget var det et sørgeligt regnskab, aktionærerne fik ved udgangen af 1913. Det blev ikke 50 procents overskud. Ikke en øre blev udbetalt til aktionærerne. For kalkulationen havde på ingen måde holdt stik. Produktionsomkostningerne var blevet meget større end anslået, ja i et tilfælde som „Scenens Børn“ hele 100 procent dyrere. Desuden havde selskabet haft altfor mange ekstraordinære udgifter til særlig indkaldte instruktører og til særlig tilkaldte skuespillere. Og manuskripter var indkøbt i dyre domme, i flere tilfælde manuskripter, som aldrig blev anvendt. Blandt uanvendte manuskripter kan nævnes „Gösta Berlings Saga“, som „Dania“ købte filmrettighederne til. Som det ti år senere skulle vise sig, kunne svenskerne lave en betydelig film over denne ro-

man, men der var næppe kommet noget godt ud af det i „Dania“s hænder.

Når det gik så dårligt, som det gjorde, skyldtes det ikke først og fremmest, som selskabet gerne selv ville tro, at afsætningsmulighederne i løbet af året var blevet vanskeliggjorte på grund af de mange nye filmselskaber. Nej, grunden til fiaskoen var, at selskabet hverken forretningsmæssigt eller kunstnerisk var ledet af de rigtige folk. Hvorfor ansatte man ikke en eneste erfaren filminstruktør? Hverken Bjørnson, Martinus Nielsen eller Poul Gregaard kendte meget til film. At skuespillerne var utilfredse med arbejdsforholdene kom til udtryk i sommeren 1914 i et brev sendt til „Dania“s bestyrelse og underskrevet af flere af de ansatte skuespillere, bl. a. af Poul Reumert og Nathalie Krause. I dette brev stod der bl. a. følgende: „Vi udtaler som vor Overbevisning, at den nuværende administrerende Direktør har lagt en sjælden Mangel paa Forstaaelse – saavel af den Kunst, det er Selskabets Kald at fremstille, som af de Men-

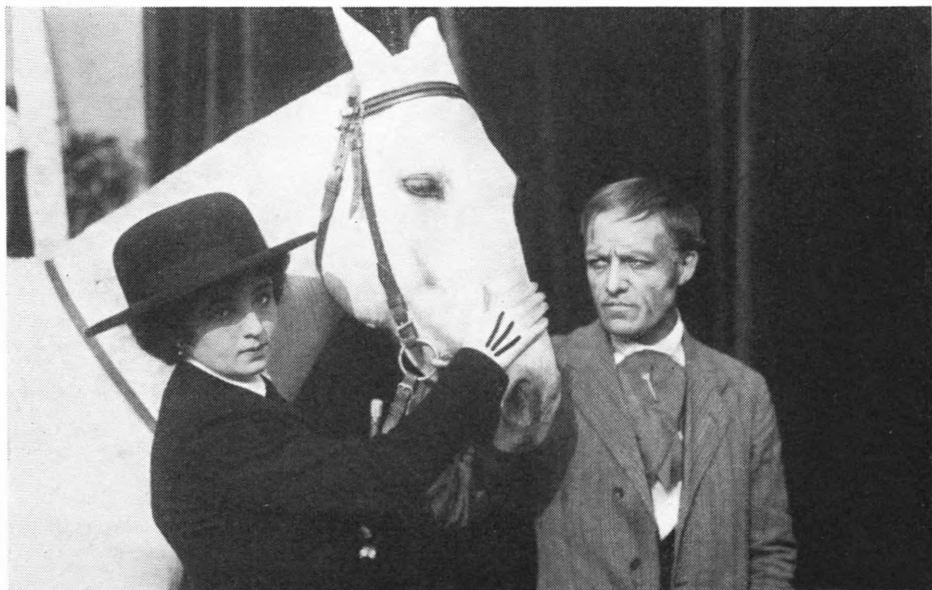
nesker, der er satte til at udføre den – for Dagen, og herved har skabt en Utilfredshed hos hele Personalet, saa almindelig, som ingen af os mindes at have truffet ved noget Teater eller Film-Selskab, hvorved vi hidtil har arbejdet“. Nu ved man ganske vist, at bølgerne let kan gå højt, hvis der som ofte ved filmproduktion er stort pres på arbejdet, men brevet tilkendegiver i hvert fald en mistillid til ledelsens evner.

Ovenpå det dårlige regnskabsår 1913 forsøgte man at skære udgifterne ned, idet man dog samtidig fortsatte produktionen af film. Man optog i 1914 ialt 12 film, af hvilke de 7 var på mere end 800 m. Det var ikke betydelige kunstværker, der blev produceret i 1914, men for kuriositetens skyld bør bemærkes, at Poul Reumert medvirkede i adskillige spion- og forbryderfilm som „Juveltyven paa Eventyr“ og „Dr. Mors“.

For at forbedre selskabets økonomiske forhold afsluttedes i 1914 en overenskomst med et tysk filmselskab „Litteraria“. Dette, der var et

Aoye Willumsen og Viking Ringheim i en dristig scene fra „Frøken Lilli“ (1914).





Nathalie Krause som kunstryttersken og Peter Malberg som hendes ridelærer og tilbeder i *Palle Rosenkrantz* „Lejla“ fra 1913.

datterselskab af det franske „Pathé Frères“, lovede på visse betingelser at overtage kopier af „Dania“s film til videresalg i Tyskland. Men ved krigsudbruddet i 1914 gik „Litteraria“ fal- lit, og „Dania“ tabte en del penge.

Regnskabet for 1914 så endnu sørgeligere ud end det forrige års regnskab. Den 2. februar 1915 blev det forelagt bestyrelsen. Halvdelen af aktiekapitalen, d. v. s. 250.000 kr. måtte af- skrives som tab! Nu havde „Gyldendal“ fået nok. Inden månedens udgang trådte de to besty- relsesmedlemmer fra forlaget, Paulli og Peter Nansen, ud af bestyrelsen.

Kunne det overhovedet forsvares at fortsætte filmselskabet under disse forhold? For at få svar på dette spørgsmål bestemte man sig til at lade to revisorer undersøge selskabets regnskaber. Resultatet af disse revisorers arbejde er den tid- ligere nævnte beretning, der blev udsendt i juli 1915.

Efter at have karakteriseret selskabets hid- tidige virksomhed som et delvis famlende forsøg på at fremstille og forhandle film, sluttede re- visorerne med at sige, at skulle selskabet fortsæt-

te, måtte den første betingelse være, at man an- satte fagfolk, der fuldtud beherskede de op- gaver, som selskabets drift krævede, d. v. s. som kunne fremstille sælgelige film. Trods disse li- det opmuntrende ord bestemte bestyrelsen sig til at fortsætte uden at rette sig synderligt efter revisorenes råd. Filmproduktionen fortsatte i den samme skure. Man forsøgte sig med en film med *Carl Alstrup* i hovedrollen, „Hjertevirtuo- sen“ (fra 1916). Men den blev ikke videre vel- lykket og derfor ikke nogen stor succes. Bedre gik det ikke, da den kendte svenske skuespil- lerinde *Hilda Borgström* i 1917 engageredes til at optræde i et par film. Hun havde fået sit gennembrud i *Victor Sjöströms* film „Ingeborg Holm“ fra 1913, men på „Dania“ trivedes hun ikke. Trods en ret pæn anmeldelse i den køben- havnske dagspresse gik „Søster Karin“, den ene af de film, hun medvirkede i, kun i tre dage på premierebiografen.

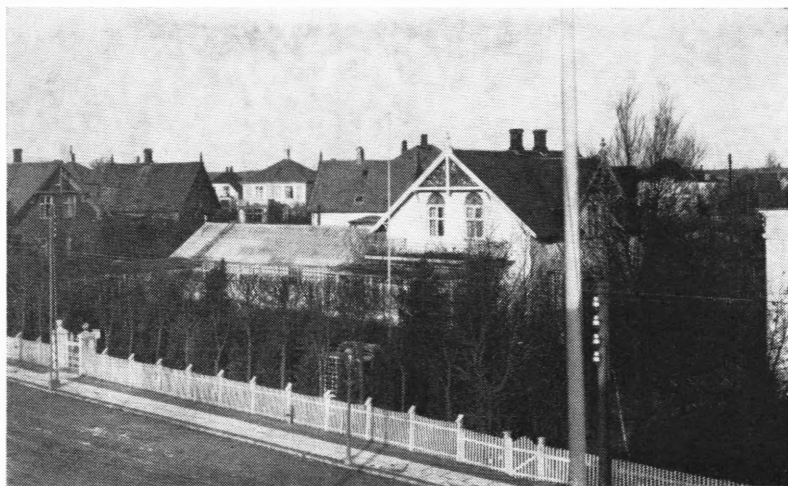
Endelig i 1918 var det slut. Den 3. maj 1918 indkaldtes til en ekstraordinær generalforsam- ling, og på denne vedtog man at likvidere „Ak- tieselskabet Dania Biofilm Kompagni“.

DANSKE FILMATELIERER III

På løjtnant *Tb. Jacobsens* grund, Hellerupvej 72 i Hellerup, byggedes i foråret 1913 dette atelier for det nystartede filmselskab „Dania Biofilm Kompagni“, og her optoges i de følgende år dette selskabs film, indtil selskabet likvideret i maj 1918. Villaen ligger

stadigvæk på grunden, men atelieret er revet ned. Blandt de film, der er optaget herude, kan nævnes „Scenens Børn“, optaget i 1913 af *Bjørn Bjørnson* med *Bodil Ipsen* og *Adam Poulsen* i hovedrollerne.

M. E.



Faust Filmen

et filmkunstnerisk dokument

AF BØRGE TROLLE

Filmkunsten har et af sine udspring i teatret. Da filmen for første gang prøvede „at fortælle en historie“, var det teatret, der tjente den som forbillede. Først senere i filmhistorien blev det klart, at dens vej imod kunstnerisk selvstændiggørelse måtte gå over en frigørelse fra teatret. Udviklingen blev gennemført. Filmen blev til en selvstændig kunstart, og denne proces trak også den kommercielt betonedede del af filmproduktionen bort fra teaterstilen.

Men så snart denne udvikling var gennemført, måtte der melde sig et nyt problem for filmen: Hvorledes er dens forhold til den sceniske kunst?

Teatret er en levende – og derfor forgængelig – kunstart. Filmen er i ret bogstavelig forstand en kunstart på dåser. Teatrets kunst skabes organisk, dens afgørende kriterium er kontakten med publikum. Filmkunsten skabes i langt højere grad syntetisk; det enkelte billede, den enkelte scene, den bestemte skuespillerpræstation får kun mening i sin sammenhæng. (Jævnfør de russiske eksperimenter i midten af tyverne.)

Men er filmen i stand til at konservere scenens kunst? Til fjerne tider at registrere og opbevare et stykke teaterkunst? Og hvilken rolle får filmen i dette tilfælde? Skal den stile efter kun at være dokument, eller efter også at være kunst? Spørgsmålet har rumsteret i filmfolkenes hjerter i mange år.

Laurence Olivier genskabte „Henry V“ på film, *Orson Welles* overførte sin „Macbeth“ til det hvide lærred. Det blev til to markante værker i filmhistorien, men ingen af dem kan med rette siges at være film om *Shakespeare*-opførelser på henholdsvis Old Vic og Mercury. Det i høj grad tilsigtede kunstneriske stilbrud i „Henry V“ fører f. eks. helt bevidst

stykket bort fra Old Vic. Som filmiske *dokumenter* om teateropførelser er de uden værdi.

Det helt modsatte udgangspunkt er blevet forsøgt af Jean Meyer fra Comédie Française, der simpelthen lod affilme teatrets opførelse af Molières „Den adelskone“ uden synderlige ændringer i kameraindstillingerne. Det blev en fiasko i dobbelt forstand, idet der hverken kom et kunstværk eller et dokument ud af det. Noget større held havde østtyskeren Günther Klein med sine affilminger af flere af Bert Brechts teaterstykker. Skønt teaterstykkerne gengives uforkortet, varieres indstillingsvinkler og optagelsesafstand dog så meget, samtidig med at lys og skygge til en vis grad er frigjort fra teaterkravene og tilpasset filmkravene, at resultatet i nogen grad kan siges at være både kunstnerisk og dokumentarisk. Det viste sig endda, at filmene gik hen og blev publikums-successer i Berlin og måtte flyttes fra en lille biograf over til et af de store premiereteatre.

Den vesttyske „Faust“-filmatisering i Peter Gorskis instruktion staar utvivlsomt under indflydelse af DEFAs Brecht-filmatiseringer, men gaar et skridt videre. Her kan man virkelig hævde, at en sceneopførelse bliver virkelighedstro og dokumentarisk gengivet, fordi den samtidig er filmteknisk og filmstilistisk bearbejdet. Den giver os med andre ord svaret på det i indledningen stillede spørgsmål: Skal filmen bringes til at gengive (og hermed samtidig konservere) teatrets kunst, må den tillige være ægte dokumentarfilmkunst.

„Faust“ er en filmisk gengivelse af forspillet og første del af Goethes tragedie på Deutsches Schauspielhaus i Hamburg i Gustav Gründgens' iscenesættelse, og Gründgens har ligeledes stået for den kunstneriske overledning af filmversionen. Fra sceneopførelsen har man overtaget dekorationerne, masker og kostumer og i princippet også skuespillernes teaterstil. Teateropførelsen gengives uforkortet, og kameraet bevæger sig kun i en cirkelbue på omkring 145° i forhold til scenen. Men inden for dette område er kameraet fuldstændig frigjort, der veksles bestandigt mellem nære, halvnære og totale indstillinger, og kameraet panorerer og kører. Endvidere er lys- og skyggeeffekterne helt frigjort fra de sceniske krav og underordnet de filmiske. Klippingen er hele tiden aktiv og tilpasset den dramatiske udvikling, og tempoet er forøget, således at det uforkortede og ubeskårte teaterstykke udspringer sig på lidt kortere tid.

Gorski-Gründgens' Faust-film er med andre ord en materiel nøjagtig affilming af en teateropførelse, en affilming, som imidlertid ikke formelt reproducerer teaterdramaet, og dog har

formået at konservere en scenisk fremførelse. Den er et *aktivt dokument*, en *filmkunstnerisk præsentation* af scenisk kunst!

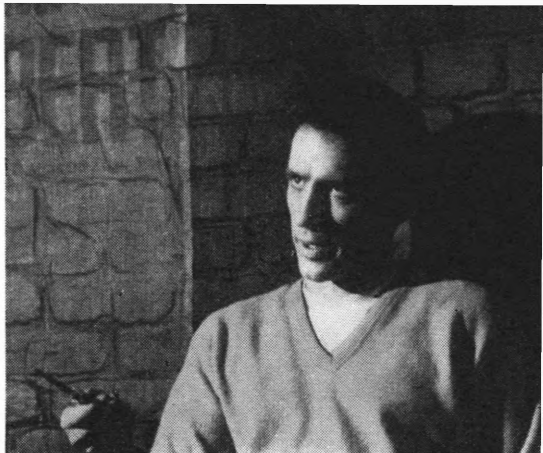
Som dokument giver den tilskuerne nøglen til en forståelse af Gründgens' Faust-opfattelse. Den ofte hårde klipning og den næsten brutale anvendelse af lyset, tjener til at understrege det på én gang indestængte og samtidigt expansive i den faustiske søgen efter overblik og klarhed. Her er ingen plads for diffuse overgange. Faust higer imod det uendelige ved at underlægge sig det endelige til alle sider. Gründgens' Faust-opfattelse er koncentreret omkring veje og midler, metoder og mål, og i sin iscenesættelse holder han udviklingslinien konstant ved at gøre etaper og episoder variable. Det tidsaktuelle trækkes i forgrunden, og som på scenen afbrydes også i filmen Walpurgis-natten af en atombombeeksplosion.

Faust og Sorge (Will Quadlieg og Elisabeth Flickenschildt).



JOHN CASSAVETES

SHADOWS



John Cassavetes

I „Kosmorama 50“ skrev Aito Mäkinen, at John Cassavetes' „Shadows“ havde alle chancer for at blive den egentligt revolutionerende lille film. Vi bringer her nogle kommentarer til filmen af instruktøren. De er hentet fra „Observer“ for d. 14. august 1960, og vi takker „Observer“ og „Jyllands-Posten“, der har eneret på „Observer“-stof i Danmark for tilladelsen til at bringe dem videre.

„Shadows“ blev optaget på og omkring Broadway, helt uden manuskript. Den var meget billig at lave – 40.000 \$ eller ca. en sjettedel af omkostningerne ved en engelsk gennemsnitsspilefilm. Den finansieredes delvis takket være en henvendelse til offentligheden i en radioudsendelse med titlen „Night People“. De fleste af dem, der arbejdede med på filmen, gjorde det uden at blive betalt, kun med udsigten til procenter af et eventuelt overskud. Alt i alt tog det tre år at lave den.

Historien handler om en negerfamilie, der lever lige bag Broadways strålende lys; men vi havde ikke i tankerne at lave en film om racer. Den fik sin titel, fordi en af skuespillerne i begyndelsen gik rundt og tegnede sort-hvide skitser af nogle af de medvirkende og pludseligt kaldte sine tegninger „Skygger“; det syntes at passe til filmen.

Det egentlige handlingsmønster blev til ud fra skuespillernes egen væremåde i forhold til den grundlæggende konflikt og i overensstemmelse med deres individuelle temperamenter.

Før vi begyndte optagelserne, blev to uger brugt til klart at definere de individuelle træk hos karaktererne. Jeg valgte som udgangspunkt

en melodramatisk situation, i hvilken en ung pige blev forført af en ung mand, der senere opdagede, at hun var farvet. Vi valgte en sådan situation, for at skuespillerne havde noget klart og følelsesmæssigt at reagere på.

De tekniske problemer under indspilningen var endeløse og trættende. Det nye i indspilningsmetoden betød, at vi ikke havde nogen forgænger til at lede os. Fotografen *Erich Kollmar* fandt, at belysning og fotografering af disse skuespillere, der reagerede efter impulser i stedet for efter instruktion, forhindrede ham i at anvende kameraet på konventionel måde. Han blev tvunget til at fotograferer filmen helt enkelt. Han blev tvunget til at belyse et område i almindelighed og så håbe på det bedste.

Vi brugte et 16 mm kamera, dels fordi det var billigere, og dels fordi vi kunne bevæge os friere; det var lettere at håndtere i gaderne. Vi brugte en tape-recorder og havde mikrofonen i hånden. I en almindelig film er optagelserne meget kortere, og kameravinklerne er anført i manuskriptet. Vi plejede at optage en lang, fuldstændig sekvens, f.eks. i medium long shot, og hvis jeg ønskede et nærbillede, måtte vi igennem det igen. Ofte fremkaldte denne anden

improvisation meget godt, som ikke fandtes i den første.

I almindelighed ville det at optage på et sted som Broadway kræve, at der var ti-tolv belysningsmænd, andre fem eller seks teknikere til at flytte kameraer og kabler og oven i det hele alle producerne og instruktørerne. De ville ikke have tilladt, at noget blev tonet bort; alt skulle så have været klippet klart. Med vores metode, hvor vi brugte det eksisterende lys og et lille kamera, tror jeg, at vi fik en mere sandfærdig virkning, ikke mindst fordi man ved at sætte en 16 mm film op til 35 mm får et mere groft mønstret, spontant billede.

Foretagendet stillede mig, i min egenskab af instruktør, over for problemer, som jeg ikke havde regnet med. Når improvisationen først var i gang, kunne den strække sig over tolv minutters optagelse. Jeg kunne hverken dirigere denne handling eller meddele mig til skuespillerne, hvis jeg havde en anvisning, der kunne have hjulpet til at klargøre eller udrede en klodset situation. Jeg kunne heller ikke standse en scene, hvis den begyndte at slæbe.

Det vanskeligste at vænne sig til var for mig forestillingen om, at man til enhver tid måtte have fuld tillid til skuespillerne. Da jeg endelig havde indset dette, forsvandt skuespillernes selvbevidsthed. De lange pauser strammedes. Skuespilleren fik efterhånden tiltro til, at han var rigtig, og han kunne slappe af og kunne hellige sig den vigtigste opgave, at udtrykke sine egne synspunkter og personlige følelser.

Resultaterne af denne måde at lave film på er så forskellig som muligt fra den, der følger af „manuskript-metoden“. Det, der i væsentligst grad gør filmen anderledes, er måske den idé, at historien skal passe til personerne i stedet for at personerne skal passe ind i historien.

Naturligvis er dette ikke den eneste rigtige måde at lave film på. Der er masser af historier, der kræver forfattere. Men inden for filmen er der et stort behov for sandfærdighed, for en sandhed, der ikke nødvendigvis er smudsig og ikke nødvendigvis nedslående. Jeg kan ikke lade være med at føle, at historier om *uartikulerede* mennesker ikke er mindre interessante end opdigtede fortællinger, der kun eksisterer i et *artikuleret* menneskes fantasi.

„Shadows“: Tom Allen, Lelia Goldoni og Anthony Ray.



Frederik Schyberg

portræt af en dansk filmkritiker

AF JENS PEDERSEN

„Ikke enhver elsker af kunst er også kender af kunst; ikke enhver, der føler en enkelt præstations skønhed, en enkelt skuespillers rigtige spil, kan også bedømme alle andres værd. Den, der har en ensidig smag, har ingen smag – men er ofte desto mere partisk!“

Ordene er *Lessings*, men man fristes næsten til at tro, at de kunne være *Frederik Schybergs*, så ofte citerer og anvender han dem i sin argumentation om kritikken væsen. På mange måder rummer disse – noget kategoriske – ord nøglen til forståelsen af Schybergs indsats som kritiker – som teaterkritiker i første række – men også, og måske i større udstrækning end hidtil påagtet, som *filmkritiker*.

Han var ved „faget“ i næsten tyve år, før en altfor tidlig død rev ham bort i 1950, da han kun var 44 år gammel.

Denne mand, der i sin så forholdsvis korte karriere nåede at blive en af vore største teaterkritikere og teaterkendere, nåede i det samme åremål at skrive over 500 film-anmeldelser og viste omtrent fra den første anmeldelse en betydelig indsigt i filmens væsen og vilkår og en stædig vilje til at stå fast på og med uigen-drivelige argumenter gennemtrumfe sin mening om film og filmene.

Studiet af det materiale, som de 500 anmeldelser (af film af enhver art) udgør, giver som resultat et særpræget portræt af den mand, der skrev dem.

Det kunne kaldes et dobbeltportræt, fordi det på den ene side viser den kritiker, der hele sin karriere igennem holder fast ved en anmeldelses-teknik, der snarere synes at fjerne sig fra end at nærme sig de filmiske krav; men på den anden side viser det den kritiker, der kun yderst sjældent tog fejl i sine domme, og som altid i sine præmisser forstod at slå ned på det centrale. I et auto-biografisk fragment har han bl. a. sagt: „Som en væsentlig underafdeling af min teaterkritik har jeg altid anset min filmkritik – som jeg påbegyndte i 1931 i åbent brud med de temmelig letfærdige synspunkter, som indtil da havde gjort sig gældende overfor film i aviserne“. Man synes allerede her at ane *Lessings* skygge over hans synspunkter.

Stillet over for denne „krigserklæring“ vil det vel være naturligt at spørge, om hans åbne brud førte til, at hans kritik blev mere relevant og dybtgående end den tidligere – og på længere sigt, om hans bestræbelser førte til en højnelse af den danske filmkritiks stade – om der så at sige kunne tales om en „før-schybergsk“ og en „efter-schybergsk“ stil og tendens i filmanmeldelsen.

Spørgsmålet, der naturligvis må ses under den synsvinkel, at hans indtræden i filmkritikernes rækker falder sammen med tonefilmens indførelse og den nye plads, filmen dermed på mange måder får i samfundets bevidsthed, kan stort set besvares bekræftende.

Der kan næppe herske tvivl om, at Schybergs virksomhed har præget både hans samtidige og dem, der fulgte efter ham, oftest ganske vist i den forstand, at de stillede sig i opposition til ham (det gælder f. eks. *Palsbo* og *Dreyer*).

Hvad var da det nye i hans filmkritik?

Han giver – i fornævnte skrift – selv en retningslinje for sin virksomhed. Han skriver: „Det er skuespillerkunsten på film, instruktions-kunsten mere end fotograferingskunsten, der dominerer min personlige filminteresse“.

Umiddelbart kan synspunktet forekomme hasarderet. Her er altså en mand, der åbent erkender, at hvad der interesserer ham i film ikke er det egentligt filmiske, „fotograferings-kunsten“, men derimod det mest teaterbeslægtede af filmens elementer, skuespillerkunsten. Men de tyve års virksomhed viser med al tydelighed, at synspunktet havde vægt for ham.

Schybergs kritiske genius bestod ligeligt af viden, teoretisk og praktisk erfaring og intuition. Dette sidste, evnen til at fornemme om en film var god eller ej, har nok været det, der i højeste grad har styret hans kurs så sikkert.

Ganske vist var tiden med ham i hans første erfaringsløse år. Trediveårs film var i høj grad „skuespillerfilm“. Tonefilmen gav „dialogfilmen“ en blomstring og dermed skuespilleren en ny fremtrædende placering i helhedsbilledet.

Men den gode film var ikke skuespil alene,

eller sagt anderledes, den udprægede skuespillerfilm var sjældent en god film.

Dette gjorde han sig klart, og hans kritiske metode viser, at han overhovedet som grundtæse havde, at filmen var en selvstændig kunst-
art, og at kritikken af den måtte indrettes efter de specielle filmiske betingelser.

Enhver alvorligt arbejdende kritiker har en eller anden arbejdsmetode at gå ud fra, når han skal bedømme et værk. I dansk teaterkritik er den metode fremherskende (og har været det i mangfoldige år), at kritikeren først behandler selve stykket, dets litterære og sceniske kvaliteter, og derefter går i lag med det aktuelle, opførelsen, og lader evt. bedømmelsen af denne stå i lyset af den litterært-dramatiske kritik. Den kendteste nyere bruger af denne metode er vel *Sven Lange*, om hvem Schyberg påstod, at hans anmeldelser „slog et knæk på midten“, nemlig hvor han skred fra bedømmelsen af stykket til bedømmelsen af opførelsen og dermed fra, hvad han i forvejen havde skrevet, til hvad han skrev efter at have set stykket.

Metoden er, hvad lærere kalder „idiot-sikker“, fordi man herved ikke skulle komme ud for at glemme at omtale noget væsentligt ved stykket. Schyberg var da også selv i sin teaterkritik, omend ikke ynder, så dog bruger af den.

Ved kritik af film lader denne prøvede metode sig imidlertid ikke anvende. Vil man her opbygge sig en „standard-kritik“, må der sættes andre elementer ind end de ovenfor skitserede.

Schyberg havde i sin filmkritik en sådan „standard-metode“ at arbejde ud fra.

Når man i den schybergske filmanmeldelse finder, at han anvender rubrikkerne: *handling, spil, filmiske virkemidler*, et skema, der bl. a. kan anvendes ved identificering af hans anmeldelser, er det således ikke udtryk for, at han i hver eneste af sine anmeldelser stift og usmidigt ville presse stof ned i hver rubrik, men et udtryk for hans opfattelse af, at der i enhver film måtte være repræsenteret nogen handling, noget spil og i hvert fald i de fleste tilfælde, en eller anden indsats, der sandsynliggjorde, hvorfor det pågældende tema var gjort i film. Hans velbekendte modvilje mod den social-realistiske film, der arbejdede med det „anonyme ansigt“, er dikteret af denne hans grundindstilling.

Ved film, som ved teater, var det afgørende for ham, at det, som skulle bedømmes, og det, der gjaldt som kunst, var det foreliggende værk i den foreliggende udgave. Alt andet var og blev ham biomstændigheder. Ved en „litterær“ film ansuede han nok udførelsen i for-

hold til forlægget, men han standsede ikke op ved en konstatering af, at filmen f. eks. ikke var på højde med bogen. Han borede videre, indtil han mente at vide, hvorfor bogen var blevet filmatiseret. Han vurderede bogens eg-nethed for film, opfattelsen af karaktererne (bedømmelse af spillet) og kvaliteten i over-sættelsen fra ord-billeder til syns-billeder. Som oftest fandt han (og ofte i modsætning til sine kolleger) noget positivt i filmen, eller i det mindste nogle enkeltheder at glædes over. Glip-pede det helt, var han på den anden side ikke den mand, der tog med fløjshandsker på sagen.

Men ikke blot den rent æstetiske side af sagen, den kunstneriske bedømmelse af værket, havde hans interesse.

Det er påfaldende at iagttage, at han allerede i sin allerførste filmartikel (der er skrevet tre år før den første anmeldelse) betragter den „etiske“ side af sagen og spørger sig selv, hvad kritikerens opgave må gå ud på.

Han er klar over, at ikke alene den metode en filmkritiker må anvende, men også det mål han må søge at nå, er væsensforskelligt fra det, der gælder for en teaterkritiker.

En teaterkritiker har gode muligheder for at „virke tilbage“, d. v. s. for at have indflydelse på teatrets opfattelse af et stykke, dets reper-toirevalg og, hvor det gælder nyere dansk dra-matik, også på digteren.

Disse muligheder står ikke eller kun i meget ringe grad, åbne for filmkritikeren. Dels er hovedparten af de film, der vises herhjemme, af udenlandsk oprindelse, dels er en film, helt anderledes end et teaterstykke, definitivt „færdig“, når den vises for publikum, og endelig virker en række kunstnerisk irrelevante faktorer stærkt ind på filmproduktionen.

Filmkritikeren må derfor, hvis han ønsker sin anmeldelse en berettigelse udover den æste-tiske, vende sig mod filmens publikum.

Og det er heri, at Schybergs filmkritik fjer-ner sig mest fra hans teaterkritik; derved, at han åbent erklærer, at han ser det som sin op-gave at være publikums vejleder (eftertiden kan tilføje „og opdrager“).

Det er også, eller rettere var, i denne hold-ning, som fjerner sig mest fra sine kritikerkol-leger. I tredivernes midte var afstanden så stor, at den forårsagede en hel lille erklærings-krig mellem ham og kritikerne Ole Palsbo og Carl Th. Dreyer.

I 1936 holdt han et foredrag i Studentertor-ningen, hvori han hævdede, at den eneste vir-kelige bedømmelse af en film, der eksisterede, var den, publikum gav. Han formulerede det i en sætning, som nok kunne ægge til mod-sigelse, idet han sagde, at „den film, ingen vil

se, er i hvert fald for instruktøren selv en spildt film“.

Som filmkritiker var han publikums mand. Det væsentlige var for ham, om filmen havde noget at sige, om den kom os ved. Først når dette var klarlagt, kunne man bedømme værket æstetisk og undersøge, hvordan filmen bragte sit budskab frem.

Frederik Schyberg vil for eftertiden stå som

en ener. I sin kritik, sine meninger og metoder vil han stå som „den store ensomme“, den som alle måtte respektere, og som kun meget få kom nærmere ind på livet.

I sin virksomhed skabte han nye synspunkter og aflivede mange gamle, der havde overlevet sig selv. Men samtidig knyttede han forbindelsen tilbage, således at hans kritiske virksomhed står som en naturlig udvikling af traditionen i dansk kritik.

LÆSERBREV:

DJÄVULENS ÖGA - OCH KRITIKERNS

AV GÖRAN PERSSON

Må det tillåtas en protest mot recensionen av „Djävulens öga“. Det anses, att Bergman, genom att föra in helvetet och en berättare onödigt och oskickligt komplicerat sin film. Härigenom visar kritiken, att han inte förstått filmen.

När prästen i några repliker till Don Juan och Pablo efter motorstoppet skämtsamt anger, att han känner det, som om de vore sända av himmelen, är detta lustigt. När Djävulen i sista avsnittet förklarar, att en „blind“ präst är ett hans bästa redskap på jorden, får repliken en annan dimension. Den blir en underfundig kommentar i ämnet självkänedom, detta Bergmans huvudämne. Prästen vet i själva verket, vilken makt han tillhör och tillber, ger den bara ett annat namn. Bergman illustrerar på ett slående sätt satsen, att bara den makt man tillber, kan hjälpa en. Sedan prästen bett sin bön: att lära förstå människorna och framförallt Renata händer två saker. Genom Pablos uppträdande drivs Renata att söka väcka sin man till medvetande om hennes situation: den, att utan sinnlig kärlek tyna bort bakom boken „Kärleken har många namn“. Och genom den bevakande djävulens försorg leds han att se, vart hans förhållningssätt lett Renata. Bakom trappräckets galler (en visuell symbol för hans förhållande till omvärlden) blir han seende, och därigenom, som Djävulen framhåller, farlig för helvetet.

Helvetet är, får vi reda på i Björnstrands inledning, konstruerat av kristenhetens skarpaste hjärnor. Hur beskrivs då konstruktionen, med Don Juans hjälp? Vi får se honom ta emot dagens första straff, en beslöjad dam. Efter att i flammade ord ha uttryckt sin svartsjuka vill hon döda Juan med sin dolk. En dolk som Pablo med gester visar vara trubbig och helt ofarlig. Kvinnan faller till föga och leds bort till sängen och den väntande kärleksakten, då spelet avbrytes av en man, klädd som munk. Don Juan kastar sig på sängen och i nästa ögonblick ser vi honom betrakta sig själv i spegeln med Djävulens ansikte bredvid sitt eget.

Helvetet är den plats där man inte har några upplevelser som förändrar. Då Juan vid middagsbordet i prästgården i förtäckt form berättar om sitt liv på jorden säger han om nedstörtandet i helvetet: då hade han sin enda upplevelse. Men i helvetet är kvinnan oförmögen att såra Juan, Juan genom munken oförmögen att älska kvinnan, kastas därför tillbaka på sin spegelbild, sig själv, och Djävulen finns bredvid.

Men helvetet finns också i prästgården. Prästen, som finner allt „mycket intressant“ – han vanligaste replik – upplever i själva verket intet. Hustrun har avskurit sig från upplevelser, får dem blodlöst genom att läsa om kärlekens många namn, instängd på sitt rum och i sig själv. Med dottern ställer det sig mer komplicerat. Hon har begär efter sinnlig retning, men genom hennes ungdom har detta ännu ej sammansmälts med känslans behov. Hennes blindhet är alltså beroende på denna splittring, som hör de tidiga ungdomsåren till i vår kultur.

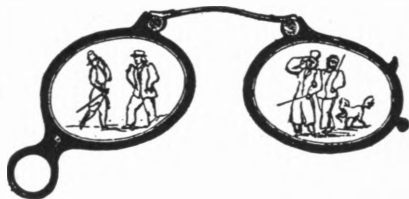
Hennes förhållande till Juan utvecklas i konsekvens härmed. Genom att han hos henne möter den rena, avspaltade sinnlighet, som är hans eget väsen, får han kunskap om sig själv – en „upplevelse“ – och därmed förändring, utveckling. Don Juan lyckas alltså inte förföra flickan, som det påstås i recensionen, vilket med all önskvärd tydlighet framgår av slutavsnittet. Och flickan, som under några timmar upplevt

den från den övriga personligheten avskiljda sensualitetens kalla hetta, lyckas läka såret. I sin första förening med Jonas – när skildrades för övrigt ett samlag så egendomligt tjusande på film – smälter hon samman sinnligheten med ömheten. En liten kommentar. Syfilis visar sig inte sällan först som ett hårt sår på läppen. Den rena sinnligheten – en köns-sjukdom i vår översexualiserade tid!

Helvetet är den plats där blindhet råder, vare sig det beror på att man helt avsvurit sig sinnligheten (den enormt kyskt framställde prästen), att man nöjer sig med att fantisera om den (Renata), att man splittrar av den från resten av sitt jag (Dottern för några timmar, Juan till dess han möter henne). Men när helvetets representanter kommer till jorden – man säger gärna, när de omedvetna drifterna kommit upp i jagets ljus (vidunderligt framställt i uppstigandet ur brunnen), så kommer upplevelserna, livet, och det är om detta filmen handlar.

Till slut några ord om berättarens funktion. Han är filmad, som vore han placerad framför biografdyken. Han är utrustad med pekpinne och uppträder som t. ex. en forskningsresande föreläsande om upplevelser i fjärran länder. Genom detta arrangemang, som givetvis också har ett praktiskt syfte (att otvunget få sagt vissa saker) ökas filmens trovärdighet. Men samtidigt försvårar berättarens upprepade uppträdande våra eskapistiska tendenser. Vi föres tillbaka till biosalongen. Den tendens till identifikation med filmens personer, som många andra regissörer använder, för att göra sina filmer "gripande", försakas även de på detta sätt. Filmen upplevs därför som en briljant yta omedelbart man sett den. Detta gäller inte bara "Djävulens öga", det gäller mycket annat i Bergmans produktion. Därav den vanliga kritikerreaktionen: välgjord, välspelad men andligt tom. Och de som fordrar en omedelbar och primitiv känsloreaktion inför en film, och de är tydligen i majoritet, har givetvis anledning att känna sig lurade. För dem däremot, som menar, att en betydande filmskapare har rätt att få sina verk penetrerade med samma grundlighet som en stor författares verk analyseras, erbjuder Bergmans filmer en rik och väsentlig konstnärlig upplevelse.

Bergman är en regissör med intellektuella krav på sin publik. Stackars Bergman.



Levende mennesker

The Grapes of Wrath („Vredens Druer“). Prod.: Twentieth Century-Fox, 1940. Producer: Darryl F. Zanuck. Instr.: John Ford. Manus: Nunnally Johnson efter John Steinbecks roman. Foto: Gregg Toland. Dekor.: Richard Day og Mark-Lee Kirk. Musik: Alfred Newman. Medv.: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Russell Simpson, John Qualen, O. Z. Whitehead, Eddie Quillan, Zeffie Tilbury.

Hvor forunderligt! Den film, man har hørt så store ord om, den film, der er blevet rost for sin poesi, for sin tragiske fortvivelse, sin hensynsløse ærlighed, sin ukuelige manifestation af menneskets ret til at arbejde og høste, sin skænseløse blottægning af en rådden side af et samfund – den film får man lov til at se ved en repremiere, og man får lov til at føle, at ikke ét af de store ord var for meget. Sjældent svarer ældre film ved repremier til forventningerne. „Vredens Druer“ gjorde det.

Da „Twentieth Century-Fox“ i trediverne købte filmrettighederne til *John Steinbecks* roman, ville skeptikere vide, at det var for at sylte fortællingen. *Nunnally Johnson* udarbejdede dog drejebogen, og protesterne begyndte at strømme ind, protester, der kun yderligere måtte kunne anspore ærlige kunstnere i deres arbejde. Det var storfarmene i Californien, der ikke ville tolerere, at man udstillede deres fascistiske metoder. De truede med boycott og andre økonomiske forholdsregler. De manglede kun at sende deres knipplbevæbnede vagthunde og deres korrupte politifolk på nakken af *Darryl F. Zanuck*. Under disse forhold, og vel også med en smule nervøsitet fra produktionsselskabets New Yorker-bagmænd, skabtes et af filmhistoriens mest helstøbte værker.

John Ford, det uberegnelige, ustabile, af og til ubehagelige naturtalent af den fåmælte slags, har skabt så stor kunst med denne film, at man må græde ved det. Den ungdom, der kun kender *John Ford* gennem de ofte primitive følelsesudladninger fra hans seneste film, kan vel næppe bebrejdes, at den groft sagt i hovedsagen finder hans talent i den omstændighed, at han til dato er den eneste, der har kunnet få *John Wayne* til at spille komedie. Poesien, som

vi forstår den, har været for robust amerikansk, for ideel mandig, for viktoriansk skematiserende – man ville vel ikke have undret sig, om nogen havde kaldt ham mcarthyist. Og så viser han sig i „Vredens Druer“ som en stor humanist, der udtrykker sig i en billedpoesi, vi aldrig nogen sinde ville kunne kalde sentimental. Vi kan se trådene fra hans senere film tilbage til „Vredens Druer“, og det gør uden tvivl vort billede af instruktøren mere tiltalende, selv om vi vel stadig finder det vanskeligst at se det store i tilbagegangen.

Og dog finder vi i „Vredens Druer“ det umiskendelige geni, den folkelige digter i billeder og lyde. Sjældent har man hørt en smukkere dialog, og sjældent har man hørt en smukkere musik. Fords evne til at bygge sine film så at sige omkring en kendt melodi – her „Red River Valley“ – er enestående. Jeg siger med vilje Ford og ikke komponisten, for Ford ville kunne gøre det med en hvilken som helst komponist. Han går i „Vredens Druer“ så langt som til at lade Tom Joad (Henry Fonda) synge sin uskønne udgave af visen i scenen, hvor han danser med Ma Joad. Tilskueren oplever her et betagende udslag af en søns kærlighed til sin moder, en indvendig varme og fællesskabsfølelse, som vi ikke kan undgå at fornemme stærkt filmen igennem.

Den fordske humor kommer ganske kort til

„Vredens Druer“: Henry Fonda og Jane Darwell.



udtryk i filmens begyndelse, hvor den fra fængslet hjemvendte Tom Joad møder Casy (John Carradine), prædikanten, „who has lost the call“. Casy er tvivleren, der finder den jordiske tro, og som dør martyrdøden for sin tro. Han er filmens nøgleskikkelse, og det er hans ord, Tom Joad i en af filmens få oratoriske scener gengiver for moderen, inden han flygter: „... a fellow ain't got a soul of his own – just a little piece of a big soul – the one big soul that belongs to everybody. Then it don't matter. I'll be all around in the dark... Whenever there's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Whenever there's a cop beating up a guy, I'll be there. I'll be in the way guys yell when they're mad –“. Det er blevet hævdet, at denne tale og Ma Joads afsluttende ord om folket, der vil overleve, er ude af trit med filmens realisme og folkelige poesi. Grunden til denne formodning er vanskelig at se. Måske kan det skyldes, at personerne i den øvrige del af filmen i hovedsagen benytter sig af få sætninger ad gangen, men det skal vel ikke forhindre dem i under påvirkning af betydningsfulde stemninger at udtrykke sig i en længere tale; især da denne på intet tidspunkt bliver kunstlet, men hele tiden holder sig tæt op ad beslægtede udtryk fra f. eks. folkesangene, med deres klare billeder og forstærkende gentagelser.

De vanskelige scener, der illustrerer Muleys rystende beretning om traktorerne, som en morgen dukkede op for at rydde bøndernes ejendomme af vejen, står forbløffende smukt; montagen er her så enkel og behersket som Muleys beretning er det, og sekvensen opnår en helhed og en afrundethed gennem Muleys fortvivlede resignation og Casys trøstende ord: „You're lonely, but you're not crazy“. Der var ingen, han kunne skyde på, banker og institutioner var hans fjender, det var dem, der drev hans familie bort og tog hans jord fra ham.

Familien Joads rejse fra „The Oklahoma Bowl“ gennem New Mexico og Arizona til Californien er fortalt i korte, glidende scener af den sammensurrede lastbil, der duver af sted i konstant fare for at brænde sammen. Landskabernes storhed får vraget til at ligne en bille, der forcerer en plovfure, og Ford lader hist og her lignende biler passere sceneriet – et forvarsel om, at Californien måske alligevel ikke er familiens endelige redning fra sultedøden. Mange tusind var deltagere i denne flugt, og selv mødet med bonden, der havde mistet sin familie i Californien og nu var på vej tilbage igen, kunne ikke ødelægge familien Joads tro på, at det skulle lykkes dem at finde arbejde.

Bedstefaderens død kort efter afrejsen fra hjemmet er så oprivende smuk, at det gør ondt

ind i sjælen. Men hvorfor fremhæve enkelte scener i denne enestående fortælling om menneskenes kamp for at arbejde og spise, for at bevare kontakten med samfundet, for at finde en tro på medmenneskene? Ingen af scenerne fremstår som numre på en mere neutral baggrund; de er alle nuancer i et stedse bevægende og knuende kunstværk – et kunstværk, som desværre i den foreliggende kopi mangler en scene fra familiens afrejse: Ma Joad sidder foran komfuret og sorterer sine små, personlige ejendele: breve, postkort, avisudklip og legetøj, små ting, der rummer hele hendes liv. Hun kysser et brev, smiler over et postkort med Frihedsgudinden, prøver sine ørenringe for sidste gang. Familien kalder på hende ude fra vognen; hun brænder sine breve og postkort i komfuret og går udenfor til de andre. Det er åbenbart, at denne scene giver hele afsnittet et betydeligt større perspektiv. Som det fremstår nu, er bedstefaderens pludselige vægring ved at rejse med det eneste tragiske indslag i den ellers let komiske forvirring omkring det overbelastede bilvrag. Afskedens smerte mærkes kun i den gamle særlings protester.

„Vredens Druer“ er vor tids store dokument om Amerika umiddelbart før „New Deal“. Bedre end romanen skildrer den et samfund, der behøvede en radikal strukturændring, et samfund, der havde lidt under sloganet „the business of America is business“. John Ford har undgået romanens sentimentalitet og til en vis grad også bitterheden, men denne sidste opvejes så rigeligt af den undertrykte harme og dybe vrede, der hele tiden mærkes, men som kun kommer frem i den scene, hvor Tom Joad vælter sheriffen om på jorden og Casy sparker ham bevidstløs, og i afsnittet under broen, hvor politiet dræber Casy, og Tom derefter i blind vrede dræber en af betjentene. Tom er familiens aktive, reflekterende medlem og derved også den af dem, der forfølges af udbyrternes bissede opsynsmænd med sorte læderjakker og jernrør. Ma Joad har længe set, hvorledes familien er ved at gå i opløsning. Faderen er blevet modløs og er ikke længere familiens overhoved, Joad må flygte for politiet, datterens mand er stukket af fra elendigheden med en drøm om at blive radiotekniker, og kun opholdet i regeringsleiren giver familien det fornødne mod til at fortsætte. Filmen slutter da optimistisk med et tilbud om tyve dages arbejde med bomuldsplukning, og Ma Joads slutreplikker i bilen rummer hele filmens budskab og gengiver faderen en velkommen del af hans selvtillid. Og de to gamle mennesker kan se ud over rækken af biler med „okies“ og varme sig ved fornemmelsen af samhørighed

og den fælles vilje og evne til at stå meget igennem, til at overleve alt.

Vi skylder udlejningsselskabet tak, fordi det har genoptaget denne film, og ligeledes den biograf, der viser den og derved giver os lejlighed til at se og gense dette meget betydningsfulde kunstværk. Denne tilsyneladende idealisme stemmer dog ikke helt overens med den måde, man viser filmen på. Forevisningen på widescreen ødelagde næsten helt indtrykket af *Gregg Tolands* mesterlige fotografering. Man bør protestere mod denne vandalisme og protestere kraftigt. Det sætter filmforevisningen kvalitativt på linie med fjernsynets filmarrangementer, og ingen, hverken kunstnerne, publikum eller branchen kan være tjent med det.

Poul Malmkjær.

SET I LONDON:

Tilværelsen i nærbillede

Saturday Night and Sunday Morning. Prod.: Woodfall 1961 (Harry Saltzman og Tony Richardson). Instr.: Karel Reisz. Manus: Alan Sillitoe efter sin egen roman. Foto: Freddie Francis. Klipping: Seth Holt. Arkitekt: Ted Marshall. Musik: Johnny Dankworth. Medv.: Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaffe, Frank Pettitt, Irene Richmond.

Metamorfosen i engelsk film tager sin tid. Det var omkring nytår 1959, at den nye realisme først åbenbarede sig i den engelske spillefilm, i *Jack Claytons* „En plads på toppen“, og siden da har den kun været repræsenteret af *Tony Richardsons* to *Osborne*-filmatiseringer og delvis af *Guy Greens* „Vred tavshed“ samt nu af *Karel Reisz'* spillefilmdebut „Saturday Night and Sunday Morning“. Fem film i løbet af tre år. Sammenlignet med franske tilstande er langsommeligheden påfaldende, men ikke uforklarlig. Thi rent bortset fra forskelle i kunstnerisk temperament må man huske på, at de nye engelske instruktører ikke mindst må kæmpe mod det, som *Walter Lassally* har kaldt „the Dead Hand“: „The Dead Hand of apathy, of complacency and convention, whose grip is felt on all sides of the industry“. For os indbyder situationen i England derfor også snarere til sammenligning end de franske forhold, og de, der tror på en fornyelse i dansk film, må indstille sig på, at det bliver på den engelske maner. Vi skal ikke her redegøre for de vanskeligheder af praktisk art, som engelske instruktører stilles overfor (se *Lassallys* artikel i „Sight and Sound“, Summer 1960), men netop *Reisz* selv har fortalt, hvor tungt man er tvunget til at arbejde, alene på grund af tekni-

kernes fagforeningstyranni. I stedet for at arbejde smidigt med et lille hold må engelske filmfolk beskæftige, eller i hvert fald betale en horde af teknisk personale, som man ikke aner, hvad man skal stille op med, fordi fagforeningerne kræver det. Men konventionalismen viser sig allerede på manuskriptstadiet. Alle de nye film baserer sig på litterære eller dramatiske succes'er, og ikke på originalmanuskripter. Hertil kan der være mange grunde, men en ikke uvæsentlig er, at kun ved at henvise til en allerede etableret succes kan man sikre sig økonomisk dækning, hvorimod ingen finansier vil løbe risikoen på et originalmanuskript. Og trods alt marcherer engelsk film nu omsider fremad mod kunstnerisk modenhed.

Ikke mindst Reisz' film fører udviklingen videre og indebærer løfterige perspektiver. Den bygger på *Alan Sillitoes* roman, der er udkommet på dansk i dette forår, og forfatteren har selv været med på manuskriptet. Historien er simpel og endnu mere direkte knyttet til en hverdag, som er fælles for millioner end *Braines* og *Osbornes* skildringer, hvori handlingen fortættedes til dramatiske konfliktsituationer. Hovedpersonen i „Saturday Night and Sunday Morning“ anbringes aldrig i situationer, som ikke følger helt naturligt af den virkelighed, han lever i. Han er en ung arbejder i en mindre engelsk industriby. Han er velbegavet og fuld af uformuleret åndelig energi. Han keder sig ved det maskinelle rutinearbejde og folder sig ud lørdag aften ved at drikke andre under bordet. Hans vanskeligheder har intet med pubertet at gøre. Sin seksuelle appetit får han dækning for i et forhold til en gift kone, men han er ikke tilfreds med udsigten til blot at få det lidt bedre end forældrene, hvem han betragter som komplet udslukte. Hans kammerat forstår ikke hans indre uro, han er typen, der finder sig tilrette. Da elskerinden skal have et barn, søger de at få det fjernet, men det lykkes ikke. Ægtemanden opdager forholdet, og hans to brødre håndhæver de gamle æresbegreber ved at give den unge elsker en omgang tæsk. Han forlader den nu mindre attraktive kvinde. I mellemtiden har han truffet en ung, køn og almindelig pige. De forelsker sig i hinanden og bliver måske gift. Men hun, der drømmer småborgerligt om hjem, mand og børn, skræmmes også lidt af den endnu ikke klart retningsbestemte vrede hos sin ven og søger at tæmme ham med sin blide pigelige sødme. Man aner her den samme milde form for misogyni, kvinden som udtryk for det konventionelle og hæmmende, som man finder repræsenteret i alle de nye engelske film. Da vi forlader hovedpersonen, er det imidlertid tydeligt, at han ikke

lader sig kue. Den sten, han hidsigt kaster ud i det blå, bliver ikke den sidste, og for dem, han senere skal komme til at kaste, vil han finde et mål.

Reisz protesterer med denne film som sine kolleger mod konformiteten og den åndelige død i det moderne industrisamfund, og hans film kommer måske til at virke endnu stærkere, fordi den hele tiden holder sig inden for grænserne af det sandsynlige i en helt almindelig tilværelse. Filmen er fuldkommen enkel og ærlig og har et overbevisende præg af selvfølghed. Reisz viser sin modenhed ved aldrig at søge det stilistisk anstrengte. Rytmen, baseret på klog og eftertænkning klipping, er rolig. Den indre spænding skabes inden for de enkelte fuldt gennemspillede scener, ikke ved kontraster. Og miljøerne lever lige så ægte som i de bedste af „Free Cinema“-værkerne. Det engelske industrisamfund og dets indbyggere er aldrig før skildret så umiddelbart levende. Og naturligheden findes i spillet. Allerede i „We Are the Lambeth Boys“ fængsledes man af Reisz' evne til at få de unge mennesker til at åbne sig helt frit for ham. Den samme indfølelse mærker man bag skuespillernes klischeøse spil i denne film. Men først og fremmest i samarbejdet med *Albert Finney*, der spiller hovedrollen, er Reisz nået langt. Finney er som type helt rigtig, og helt renset for manerer. Det egocentriske, som ofte begrænser karakterer af denne art, er der ikke spor af. Derimod vitalitet, humor og et overskud af kraft og engagement. Finney gør figuren helt levende, robust, irriterende og drilagtig og bidrager til filmens sunde tone af åndelig aktivitet. „Saturday Night and Sunday Morning“ følger sig smukt ind i rækken af film, der går på opdagelse i den moderne engelske virkelighed, og den vinder nyt land. Reisz har sin egen personlige tone i ensemblet, som man gerne snart ser videreført. At filmen er blevet en god kommerciel succes, vækker forhåbninger om, at han vender tilbage som instruktør, så snart han har afsluttet sit arbejde som producer på den film, hvormed *Lindsay Anderson* omsider gør springet over i spillefilmen. *Ib Monty.*

Noter fra museet...

Filmhistorikeren *Arnold Hending* oplyste i anledning af billedet fra filmen „500 Kr. inden Lørdag“ i „Kosmorama 52“, at *Franz Skondrup* i sin tid fortalte, at det var ham og ikke *Carl Alstrup*, der spillede den ventende droskekusk.

I begyndelsen af marts arrangerede museet nogle forevisninger for teaterfolk og teater-

interesserede. Programmet omfattede *Heinz Fischers* komprimerede gengivelse af *Offenbachs* „Hoffmanns eventyr“ på „Komische Oper“ i Berlin i *Walter Felsensteins* berømte iscenesættelse, og *Manfred Wekwerths* film over *Bert Brechts* „Die Mutter“. Filmen er en fotografisk „recording“ af „Berliner Ensemble“'s opførelse af stykket på „Theater am Schiffbauerdamm“ i Brechts egen iscenesættelse.

Til en *F. W. Murnau*-udstilling i „Akademie der Künste“ i Berlin i marts og april bidrog museet med film, billeder og programmer.

Museet har i den sidste tid erhvervet en del interessante ældre film ved udvekslinger med andre arkiver. Fra *Albert Fidelius Filmarchiv* i Berlin har vi modtaget et lille, men komplet Nordisk melodrama fra 1909 „Barnet som Velgører“, hvis instruktør er ukendt. Fra samme arkiv er også modtaget *Urban Gads* „Das Mädchen ohne Vaterland“ fra 1912 med *Asta Nielsen*.

En *Asta Nielsen*-film var også med i den første sending fra det sovjetrussiske filmarkiv „Gosfilmofond“ i Moskva, med hvilket det omsider er lykkedes museet at få forbindelse. Den er også fra 1912 og iscenesat af *Urban Gad* og titlen er „Der Totentanz“. Desværre var kopien i en sådan stand, at det kun er muligt at bevare

den ene af de tre spoler. De øvrige film, som vi foreløbig har fået fra Moskva, er *Holger-Madsens* „Guldet og vort Hjerte“ fra 1913 med *Psilander, Carl Alstrup, Thorkild Roose* og *Alma Hinding, August Bloms* „En ensom Kvinde“ fra 1914 med *Betty Nansen* og *Olaf Fønss*, og *Fritz Magnussens* „Lægen“ fra 1917 med *Clara Wieth* og *Olaf Fønss*. Blandt de film, som vi venter at modtage i nærmeste fremtid er foruden *Carl Th. Dreyers* genfundne film, „Elsker hverandre“, *August Bloms* „Balletdanserinden“ med *Asta Nielsen*. Hermed har museet de fire film, som blev de eneste, *Asta Nielsen* indspillede for danske selskaber.

Museets bibliotek har bl. a. anskaffet sig følgende bøger:

Marguerite Duras: Hiroshima mon amour, 1960.

Michelangelo Antonioni: L'Avventura, 1960.

Louis Daquin: Le cinéma notre métier, 1960.

Pierre Lherminier: L'Art du Cinéma, 1960.

Luigi Chiarini: Panorama del cinema contemporaneo, 1957.

Ezra Goodman: The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood, 1961.

Parker Tyler: The Three Faces of the Film, 1960.

Bertolt Brecht: Brechts Dreigroschenbuch, 1960.



Cinéma Suedois

Jean Béranger: La grande aventure du cinéma suédois. Le Terrain Vague. Paris 1960.

Den franske filminstruktør og filmskribent *Jean Béranger* er ikke ganske ukendt her i landet. Vi kender ham både fra den praktiske og den teoretiske side. I Filmmuseets forevisningsrække har man kunnet se hans charmerende kortfilm „Mic-Mac“ fra 1950 om den franske pantomimer *Marcel Marceau*, og til „Kosmorama“ (numrene 30 og 31) har han skrevet en solid og

oplysende artikel om moderne fransk kortfilm. I sit hjemland er han først og fremmest kendt som *Ingmar Bergman*-eksperten. Utallige er de artikler, han i tidsskrifterne „Cinéma“ og „Cahiers du Cinéma“ har skrevet om denne svenske instruktør, og i 1959 udsendte Béranger den første monografi om Bergman.

Studiet af Bergman har ført Béranger ind på studiet af svensk film som et hele, og et resultat af denne interesse er den nys udkomne bog: „La grande aventure du cinéma suédois“, en filmhistorie, der behandler svensk film fra den tidligste begyndelse til vore dage.

Der er adskillige nyttige oplysninger at hente i denne filmhistorie. Således må man fremhæve de mange filmografier over svenske filmfolk, instruktører såvel som skuespillere og de mange udførlige handlingsreferater af svenske film. Béranger har en let og flydende stil og forstår at gøre sit stof levende for enhver, der interesserer sig blot en smule for filmhistorie. *Mauritz Stillers* flimrende person giver han for eks. et godt indtryk af med dennes blanding af dandy-optræden og jernhård kunstnerisk disciplin.

Men denne lethed i stilen opnås hos Béranger desværre på bekostning af grundighed i behandlingen af det emne, han skriver om. En dansk filmhistoriker får tilliden til Bérangers grundighed svækket på et tidligt tidspunkt i læsningen af hans bog. På side 32 kommer han ind på at omtale tidlig dansk film, og det er beklageligt at se, hvor mange unøjagtigheder og fejl det lykkes ham at fremkomme med blot på en enkelt side. Således skriver han, at vor films blomstringstid var betinget af de særlige forhold under den første verdenskrig. Det var jo tværtimod disse forhold, der var med til at ødelægge vor filmindustri. På samme side nævner han, at „Morfinisten“ er produceret af „Nordisk Films Kompani“. Men den var „Skandinavisk-russisk Handelshus“ første store succes. Og når han fortsætter med at sige, at *Victor Sjöström* i sine første film var påvirket af samtidige sensationsfilm fra „Nordisk“, er dette også en unøjagtighed. For ganske vist producerede „Nordisk“ sensationsfilm på dette tidspunkt, men denne genre var dog først og fremmest en specialitet hos „Skandinavisk-russisk Handelshus“, og de tidlige svenske sensationsfilm er da også påvirket af „Skandinavisk-russisk Handelshus“ produkter, især af „Den flyvende Cirkus“, hvad man også kan læse hos den svenske filmhistoriker *Bengt Idestam-Almquist* i dennes grundlæggende værk om tidlig svensk film „När filmen kom til Sverige“. Béranger skriver om *Victor Sjöström*, at denne, inden han arbejdede med film, en overgang havde været beskæftiget som instruktørassistent ved Det kongelige Teater i København. Denne oplysning er interessant, men er den rigtig? Det er ikke lykkedes

mig at verificere den, og mig bekendt skriver *Bengt Idestam-Almquist*, den største kender af *Victor Sjöström*, intet herom hverken i sin før omtalte filmhistorie eller i sin biografi over de to største svenske stumfilminstruktører, i det værk, der hedder: „*Sjöström och Stiller*“.

Desværre skæmmes Bérangers filmhistorie ikke alene af sådanne unøjagtige detaljer som de ovennævnte, men man savner tillige en kynisk æstetisk vurdering både af enkelte film og af hele filmperioder. I sin gennemgang af for eks. *Alf Sjöbergs* „*Fröken Julie*“ og af *Ingmar Bergmans* „*Sommerleg*“ kommer han først med et godt oplæg, giver dernæst et velskrevet og udførligt handlingsreferat, men den saglige bedømmelse af filmene udebliver.

En skandinavisk læser af „*La grande aventure du cinéma suédois*“ vil ikke kunne hente meget i denne bog, derimod har den måske en vis berettigelse overfor et fransk publikum, der ikke kender meget til svensk film og med denne bog får en ganske livfuld introduktion til emnet.

Marguerite Engberg.

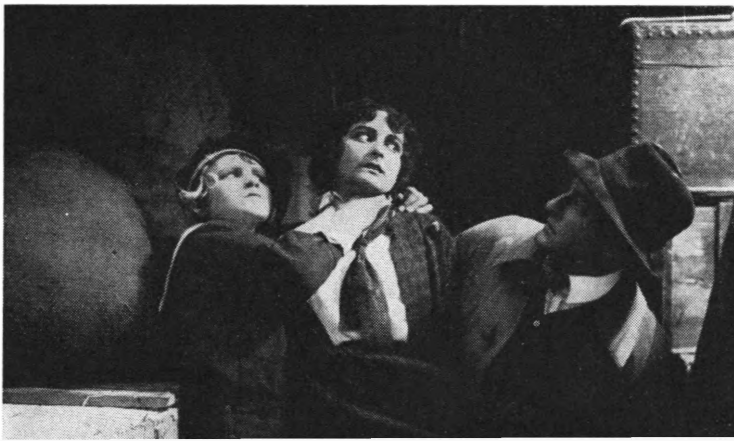
Film i skolen

Ellen Siersted: Filmundervisning. Gyldendal 1961.

For et par år siden udgav Gyldendal i serien „Klassens Bibliotek“ en lille bog af *Ellen Siersted*, „*Hvad er film?*“ Denne bog var beregnet for skoleelever i mellemkolealderen og gav i meget kortfattet form en introduktion til filmens teknik og de forskellige filmtyper og -genrer. Den er med udbytte blevet benyttet som grundbog nogle af de steder, hvor man i den

Fra museets billedarkiv

Den 6. februar 1961 døde *George Schnéevoigt*, instruktøren, der frem for nogen prægede den danske tonefilms første år. De færreste tænker vel på, at Schnéevoigt allerede i 1915 begyndte sin karriere som filminstruktør med „*De mystiske Z-Straaler*“ eller „*Skeletdansen*“ eller „*Dødedansen*“, der fik premiere den 14. februar 1916 i „Kosmorama“ på Østergade. På billedet fra filmen ses *Fritiof Kaulbach* og *Anton de Verdier* som to desperate artistbrødre, der har fanget *Alma Hinding*, for at frarøve hende og hendes far, professoren, de mystiske Z-stråler. Allerede i denne tidlige film fornemmer man Schnéevoigts tekniske omhyggelighed og glimrende udnyttelse af belysningen, som i denne scene i en skibslast, hvor lyskilden er en åben dækslug.



eksamensfri mellemskole (som det hed efter den gamle skolelov) har optaget filmkundskab i den valgfri emneundervisning, men den var på den anden side en så udpræget „begynderbog“, at den filminteresserede lærer – og elev – hurtigt måtte ønske noget mere.

Dette ønske er nu, i hvert fald delvis, imødekommet med en ny bog af Ellen Siersted, der med titlen „Filmundervisning“ er udgivet i Gyldendals ny serie, „Nye fag – nye arbejdsformer“.

Bogens titel er for såvidt uheldig. Som Ellen Siersted selv skriver i sit forord, er bogen *ikke* en lærebog i filmkundskab. Den er et forslag til en metode, hvorefter filmdiskussioner med større børn kan disponeres. Sådanne diskussioner er en overordentlig vigtig side af arbejdet med filmkundskab for skoleelever, men det er ikke – og bør ikke være – den eneste form, hvorunder man arbejder, og det kunne nok tydeligere være fremgået af bogens titel og opsætning.

Bogen er disponeret i en kort gennemgang af filmens historie, et afsnit om problemerne omkring børn og film og endelig bogens hovedafsnit med principielle og praktiske overvejelser og eksempler angående en filmdiskussion. Endelig afsluttes den med en litteraturfortegnelse og en filmliste.

Hovedafsnittet koncentrerer sig om fremstillingen af en skematisk gennemgang af de meneskeligt væsentlige spørgsmål, der kan berøres i en filmhandling. Der tages her så meget med, at en overfladisk gennemlæsning kan give det indtryk, at det kun drejer sig om at „fylde skemaer ud“, men Ellen Siersted gør selv opmærksom på, at hendes emneopstillinger netop ikke må behandles som et spørgeskema, men blot er et skema, der skal hjælpe læreren til at finde frem til de indtryk, der tilsammen danner en films handling og får den til at fæstne sig hos tilskueren, og det er her meget værdifuldt, at det kraftigt påpeges, hvor meget tendens der

Fortsættes s. 159



Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 17.1–16.3. 1961 (redaktionens slutning).

- THE ANGRY SILENCE (VRED TAVSHED), England 1960. *Guy Greens* interessante bearbejdelse af *Bryan Forbes'* uklare manuskript om arbejderen, der straffes som skruibrækker, fordi han opponerer mod flokdyr-mentaliteten under en ulovlig strejke. *Richard Attenborough* glimrende som arbejderen, og mange scener fra hjemmet er skildret med poetisk realisme.
- THE BATTLE OF THE SEXES (KÖNNENES KAMP), England 1959. Momentvis charmerende filmatisering af *James Thurbers* satire „The Catbird Seat“ over mødet mellem amerikansk affemineret effektivitet og maskulin skotsk traditionsbundhed, hvor sidstnævnte noget vaklende går af med sejren. Satiren ligger under *Constance Cummings'* amerikanerinde, mens *Peter Sellers* især verbalt imponerer. Traditionel iscenesættelse: *Charles Crichton*.
- IL GENERALE DELLA ROVERE (GENERAL DELLA ROVERE), Italien 1959. *Rossellinis* meget ujævne melodrama om en svindlers forædlingsproces er ikke mindst takket være *de Sicas* glamour-spil ikke overbevisende, men har fortræffelige sensitivt foruroligende passager.
- THE GRAPES OF WRATH (VREDENS DRUER), U.S.A. 1940. Anmeldt i dette nummer.
- INHERIT THE WIND (SOLEN STOD STILLE), U.S.A. 1960. Den fæmøse Dayton-proces fra 1925 i velmenende, men temmelig overfladisk *Stanley Kramer*-behandling. Smart forenkling tager livet af debattens rimelighed, men der bliver tid til en stor præstation af *Spencer Tracy*.
- LAST TRAIN FROM GUN HILL (SIDSTE TOG FRA GUN HILL), U.S.A. 1960. *John Sturges*-western om retfærdighed og tyranni i en prærieby. Tydelige paralleller til „Sheriffen“, men knap så tør i opstillingen. Spillet med autoritet, fotograferet med sans for poetiske og dramatiske effekter.
- LET'S MAKE LOVE (PIGEN OG MILLIARDÆREN), U.S.A. 1960. Lystspil i lækkert udstyr og raffinerede farver (*Hoyningen-Huene*), men uden større mængder af vid og elegance. *George Cukor* dyrker *Marilyn Monroe* med opmærksomhed, men overbeviser ikke om, at hun har talent.
- MURDER BY CONTRACT (MORD PR. KONTRAKT), U.S.A. 1958. Stram, hård og intelligent thriller af den lidt ubehagelige art. *Irving Lerner* økonomiserer regelret i sit svendestykke om den følelseskolde lejemorder, der virker som et afgørende trumfkort i konkurrencen forretningsfolk imellem. *Vince Edwards* dækker morderen udmærket.
- NELLA CITTA L'INFERNO (BAG KVINDEFÆNGSLETS MURE), Italien 1958. *Castellanis* variation over temaet: kvinder bag gitter er usensational og følsom, men blandingen af psykologisk realisme og allegorisk fremstilling af kampen mellem det gode og det onde i menneskesjælen er ikke lykkedes kunstnerisk. *Anna Magnani* er en hel og levende figur, men filmen virker ofte død, og *Castellanis* robuste poesi findes ikke.
- RUN OF THE ARROW (KAMPEN OM FORTET), U.S.A. 1960. Ideologisk western, skrevet, produceret og instrueret af den ambitiøse *Samuel Fuller*. En sydstatsrebels samvittighedskamp er skildret i almindelige vendinger, og en nationalistisk overbygning er ubehagelig, men Fullers kraftfulde og markante stil er ikke uden effekt.
- LA VERITÉ (SANDHEDEN), Frankrig 1960. *Henri-Georges Clouzots*-melodrama om store lidenskaber og unge mennesker. Traditionelt dyster, men med rammende beskrivelser af retfærdighedens urimeligheder og retsalenes intriger. Pæn præstation af *Bardot*.

ligger i opbygningen af enhver film, selv den tilsyneladende mest neutrale. I sin disposition ender Ellen Siersted med at diskutere de tekniske virkemidler, hvormed filmen er opbygget, og har her søgt bistand hos en af pionererne i filmkundskabsarbejdet, kommunelærer *Arne Zimling*, der på udmærket måde knytter bemærkninger om de fremhævede film og film-sceners fortælle teknik til Ellen Siersteds emne-diskussion. Egentlig kunne man vel have ønsket, de to synsvinkler ikke var holdt så skarpt adskilt – det er dog to sider af samme sag, der kun eksisterer i kraft af hinanden – men med den her valgte fremstillingsform er naturligvis vundet, at hver forfatter ikke skriver mere, end hun/han fuldt ud kan gå ind for.

Bogens indledningsafsnit om filmens historie (på 9½ side!) er – i betragtning af, at Ellen Siersted hverken er eller giver sig ud for at være filmhistoriker – udmærket dækkende.

I det følgende afsnit om problemer omkring børn og film mærker man, at Ellen Siersted er på hjemmebane. Det er egentlig bogens bedste, og man har godt af at læse dette myndigt og

klart skrevne afsnit, der sætter mange problemer på plads.

Om litteratur- og filmfortegnelsen skal indvendes, at den første ikke medtager *Bodil Begtrup's* lille „samleværk“ „Børn og Film“, ligesom man savner en del tyske og engelske bøger, der netop i denne forbindelse skønnes at være af værdi (selv om nogle af dem omtales i bogens tekst), og i filmlisten savnes af gådefulde grunde 2 af de filmcitatater med billedbånd, der findes på S.F.C. netop til arbejdet med filmkundskab (der er også 4 og ikke kun 3 billedbånd om filmens historie).

Bortset fra disse kværlantiske bemærkninger er „Filmundervisning“ en værdifuld bog. Den er værdifuld, fordi den giver den interesserede lærer materiale i hænde til fortsættelse af det pionerarbejde på dette område, der allerede finder sted, og den er værdifuld, fordi den overfor den mere bevidst filminteresserede understreger, hvor problemerne ligger for et barnligt filmpublikum, hvadenten det er i eller over skolealderen!

Erik S. Saxtorph.

Filmindeks LII

MAE WEST

AF JAN B. WAHL

Mae West er født i Brooklyn den 17. august 1893. Kom som barn til teatret og introducerede i 1918 en dans, hun kaldte „the Shimmy“. Et filmprojekt i 1921, „*Devil Jack*“, med *Jack Dempsey* blev opgivet. Optrådte sammen med *Harry Richman* og *W. C. Fields* i vaudeville. Hendes første skuespil (i hvilket hun også selv medvirkede) var „*Sex*“ fra 1926. Hendes andet skuespil „*The Drag*“, der byggede på et homoseksuelt tema, blev forbudt i New York City, hvorefter „*The Society for the Suppression of Vice*“ fik „*Sex*“ af plakaten; *Mae West* blev fængslet i ti dage. Hendes næste skuespil „*The Wicked Age*“ fra 1927 måtte opgives på grund af et nervøst sammenbrud. Derefter skrev hun „*Diamond Lil*“ i 1928, og det blev øjeblikkelig en stor succes. Et andet skuespil fra 1928, „*Pleasure Man*“, blev forbudt af myndighederne på grund af homoseksuelle implikationer. Hendes roman, „*The Constant Sinner*“ fra 1930 blev året efter dramatiseret, og „*Diamond Lil*“ blev på samme tid udgivet som roman. Hendes film „*She Done Him Wrong*“ reddede, ifølge „*Paramount*“, selskabet fra økonomisk ruin. I 1935 for-dømte forskellige organisationer – især „*The Catholic Legion of Decency*“ hendes film som „immoral and indecent – entirely unfit for family patronage“ (af andre samtidigt fordømte film kan nævnes „*Stikkeren*“, „*Dronning Christina*“, „*Dømmende Leber*“ og „*Henrik VIII's Privatliv*“). Denne hets bredte sig, og „*Paramount*“ klippede mange af hendes film om efter premiererne. „*Sordid, vulgar, unpleasant*“, sagde *Harri-son's Reports*, et brancheblad, der når mange biograf- ejere, „unsuitable for children, adolescents, or Sundays, and even for many adults“ (1935). I september 1938 skrev hun manuskriptet til „*Catherine Was Great*“ – et projekt som *Ernst Lubitsch*, der var producer for

„*Paramount*“, dog fik standset (Lubitsch' „*Skandale ved Hoffet*“ med *Tallulah Bankhead* som *Catherine*, 1945.) Hendes kontrakt blev kort tid efter ophævet.

Night After Night. („*Nat efter Nat*“). 1932. I: *Archie Mayo*. Manus.: *Mae West* og *Vincent Lawrence* efter en fortælling af *Louis Bromfield*. Foto: *Ernest Haller*. Medv.: *Mae West*, *George Raft*, *Alison Skipworth*, *Constance Cummings*, *Wynne Gibson*. Prod.: *Paramount*. 70 min. Dansk prem.: 3.4. 1933.

She Done Him Wrong. 1933. I: *Lowell Sherman*. Manus.: *Mae West*, *Harvey Thew* og *John Bright* efter *Mae West's* skuespil „*Diamond Lil*“. Foto: *Charles Lang*. Medv.: *Mae West*, *Cary Grant*, *Gilbert Roland*, *Rafaela Ottiano*, *Noah Beery*. Prod.: *Paramount*. 66 min.

I'm No Angel. („*Jeg er ikke nogen Engel*“). 1933. I: *Wesley Ruggles*. Manus.: *Mae West* og *Lowell Brentano*. Foto: *Leo Tover*. Medv.: *Mae West*, *Cary Grant*, *Edward Arnold*, *Gregory Ratoff*, *Dorothy Pearson*, *Gertrude Michael*. Prod.: *Paramount*. 87 min. Dansk prem.: 5.2. 1934.

Belle of the Nineties (oprindelig titel: „*It Ain't No Sin*“). 1934. I: *Leo McCarey*. Manus.: *Mae West*. Foto: *Karl Struss*. Medv.: *Mae West*, *Roger Pryor*, *John Miljan*, *Katherine deMille*, *John Mack Brown*. Prod.: *Paramount*. 68 min. Klippet om efter premieren og genudsendt under ny titel.

Goin' To Town (oprindelig titel: „*How Am I Doin'?*“). 1935. I: *Alexander Hall*. Manus.: *Mae West* efter en fortælling af *Marion Morgan* og *George B. Dowell*. Foto: *Karl Struss*. Musik: *Sam Fain* og *Irving Kahal*. Medv.: *Mae West*, *Paul Cavanaugh*, *Tito Coral*, *Grant Withers*, *Mona Rico*, *Fred Kohler*. Prod.: *Paramount*. 74 min.

Klondike Annie. 1936. I: *Raoul Walsh*. Manus.: *Mae West* efter et skuespil af *Mae West* og en fortælling af *Marion Morgan* og *Georg B. Dowell*. Foto: *George Clemens*. Musik: *Gene Austin* og *Sam Coslow*. Medv.: *Mae West*, *Victor McLaglen*, *Harold Huber*, *Philip Reed*, *Lucile Webster Gleason*, *James Burke*. Prod.: *Paramount*. 80 min.

Go West, Young Man. („*En 3-stjernet Pig*“). 1937. I: *Henry Hathaway*. Manus.: *Mae West* efter

Lawrence Rileys skuespil „Personal Appearance“. Foto: Karl Struss. Musik: Arthur Johnston og John Burke. Medv.: Mae West, Randolph Scott, Alice Brady, Warren William, Jack LaRue, Isabel Jewell, Lyle Talbot. Prod.: Paramount. 82 min. Dansk prem.: 26.4. 1937.

Every Day's a Holiday. 1937. I: Edward Sutherland. Manus.: Mae West. Foto: Karl Struss. Musik: Sam Coslow, Hoagy Carmichael, Stanley Adams og Barry Grivers. Dekor.: Wiard Ihnen. Medv.: Mae West, Charles Butterworth, Walter Catlett, Chester Conklin, Edmund Lowe, Lloyd Nolan, Charles Winninger, Louis Armstrong. Prod.: Paramount. 80 min.

My Little Chickadee. 1940. I: Eddie Cline. Manus.: Mae West og W. C. Fields. Foto: Joseph Valentine. Musik: Frank Skinner, Milton Drake og Ben Oakland. Dekor.: Jack Otterson. Medv.: Mae West, W. C. Fields, Dick Foran, Margaret Hamilton, Ruth Donnelly, Joseph Calleja, Fuzzy Knight, Donald Meek. Prod.: Universal. 85 min.

The Heat's On (oprindelig titel „Tropicana“). 1943. I: Gregory Ratoff. Manus.: Fitzroy Davis, George S. George, Fred Schiller og Mae West. Foto: Franz F. Planer. Musik: John Leipold. Dekor.: Lionel Banks. Medv.: Mae West, Victor Moore, Lester Allen, Mary Roche, Hazel Scott, Lloyd Bridges. Prod.: Columbia. 80 min.

Filmindex LIII

ROGER LEENHARDT

AF POUL MALMKJÆR

For hjælp ved udarbejdelsen takkes Bjørn Rasmussen og „Les Films Roger Leenhardt“. Født den 23.7. 1903. Tidligere filmkritiker ved bl. a. „Les Lettres Françaises“, „Fontaine“ og „Esprit“. Nu leder af sit eget produktionsselskab „Les Films Roger Leenhardt“.

Le vrai jeu. 1934. I: Roger Leenhardt.

L'Orient qui vient. 1934. I: Roger Leenhardt og René Zuber. Prod.: Gaumont.

R. N. 37. 1938. I: Roger Leenhardt. Prod.: J.-C. Bernard. 830 m.

Revetements Routiers. 1938. I: Roger Leenhardt. Prod.: J.-C. Bernard. 1000 m.

Pavages moderne. 1938. I: Roger Leenhardt. Prod.: J.-C. Bernard. 260 m.

Le Rezzou. 1938. I: Roger Leenhardt og René Zuber.

Fêtes de France. 1940. I: Roger Leenhardt.

A la poursuite de vent. 1943. I: Roger Leenhardt.

Le chant des ondes. 1943. I: Roger Leenhardt.

Le chandelier en ruines. 1945. I: Roger Leenhardt. Prod.: Les Films du Compas. 530 m.

Lettre de Paris („Brev fra Paris“). 1945. I og manus.: Roger Leenhardt. Prod.: Les Actualités Françaises. Dansk tilrettelægning: Karl Roos. Speaker: Ole Vinding. 590 m.

L'Amour autour de la maison. 1946. I: Pierre de Hérain. Manus.: Roger Leenhardt. Foto: Maurice Pecqueux. Musik: Joseph Kosma. Dekor.: Alexandre Arnstam. Medv.: Maria Casarès, Pierre Brasseur, Carrette, Jane Marken. Prod.: P. I. C. Spillefilm.

Le barrage de l'aigle. 1946. I: Roger Leenhardt. Prod.: Les Films du Compas. 420 m.

Naissance du cinéma. 1946. I: Roger Leenhardt. Historisk råd: Georges Sadoul. Foto: Pierre Le-

vent. Musik: Guy Bernard. Dekor.: Maurice Collaçon. Prod.: Les Films du Compas. 1200 m.

Aubusson. 1946. I: Jean Lods. Manus.: Roger Leenhardt. Foto: Noël Ramet. Musik: Désormières. Prod.: Les Films du Compas. 430 m.

Les dernières vacances. 1947. I og manus.: Roger Leenhardt. Foto: Agostini. Musik: Guy Bernard. Dekor.: Barzacq. Medv.: Odile Versois, Pierre Dux, Renée Devillers, Jean d'Yd, Christiane Barry. Prod.: Les Productions Cinématographique. Spillefilm.

Le Côte d'Azur. 1948. I og manus.: Roger Leenhardt. Prod.: Les Films du Compas. 700 m.

Le pain de barbarie. 1948. I og manus.: Roger Leenhardt. Prod.: Les Films du Compas. 600 m.

Entrez dans la danse. 1948. I og manus.: Roger Leenhardt. Foto: Noël Ramet. Musik: Dognmelodier. Prod.: Les Films du Compas. 435 m.

Métro. 1950. I: Roger Leenhardt. Foto: André Thomas. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas. 644 m.

La jauge de Mahmoud. 1950. I og manus.: Roger Leenhardt. Foto: Pierre Levent. Musik: Guy Bernard. Medv.: Nadine Alari og Abelatif Ben Taïbi. Prod.: Les Films du Compas. 1000 m.

Victor Hugo (Le Père Hugo). 1951. I og manus.: Roger Leenhardt. Foto: Daniel Sarrade. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas. 900 m.

Du charbon et des hommes. 1953. I: Roger Leenhardt. Foto: Noël Ramet. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas. 600 m.

La France est un jardin. 1953. I: Roger Leenhardt. Foto: Noël Ramet. Prod.: Les Films du Compas. 1000 m.

François Mauriac. I: Roger Leenhardt. Foto: Noël Ramet. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas. 800 m.

Louis Capet (Louis XVI). 1954. I: Roger Leenhardt og J.-P. Vivet. Foto: Daniel Sarrade. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas og Films St. Germain-des-Prés. 750 m.

La conquête de l'Angleterre. 1955. I: Roger Leenhardt. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas og Films St-Germain-des-Prés. 600 m.

Notre sang. 1955. I: Roger Leenhardt. Foto: Monterand. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas. 400 m.

Les transmissions hydrauliques. 1955. I: Roger Leenhardt. Foto: Pierre Levent. Tegninger: Daniel Sarrade. Prod.: Les Films du Compas for „Socony Vacuum“. 900 m.

Le bruit. 1955. I: Roger Leenhardt. Foto: Bourdelon. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films du Compas. 720 m.

Paris et le désert français. 1957. I: Roger Leenhardt. Foto: Pierre Levent. Prod.: Les Films Roger Leenhardt. 762 m.

Jean-Jacques Rousseau. 1958. I: Roger Leenhardt. Foto: Daniel Sarrade. Prod.: Les Films du Compas. 606 m.

Batir a notre age. 1958. I: Roger Leenhardt. Foto: Pierre Levent. Prod.: Les Films Roger Leenhardt. 699 m.

En plein midi. 1958. I: Roger Leenhardt. Foto: Pierre Levent. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films Roger Leenhardt. 403 m.

Daumier. 1959. I: Roger Leenhardt. Foto: Daniel Sarrade. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films Roger Leenhardt. 380 m.

Paul Valéry. 1960. I: Roger Leenhardt. Musik: H. Sauguet. Prod.: Les Films Roger Leenhardt. 500 m.

Le maire de Montpellier (F. Bazille). 1960. I: Roger Leenhardt. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films Roger Leenhardt.

Entre Seine et mer. 1960. I: Roger Leenhardt. Foto: Ancrenaz. Musik: Guy Bernard. Prod.: Les Films Roger Leenhardt.