

KOSMORAMA 6

DET DANSKE FILMUSEUMS TIDSSKRIFT

MARTS 1955



Luis Bunuels »Robinson Crusoe« er blevet sikret for Danmark, og premieren bliver en af årets store filmbegivenheder herhjemme. Filmen er både Bunuel og Defoe — i sin skildring af et isoleret menneske har den lighedspunkter med »El«, og samtidig har den trofast ramt romanens ånd og tone. Titelrollen spilles af Dan O'Herlihy, der ses her på billedet.

INDHOLD:

Vore fejl	2
Duvivier af Jørgen Stegelmann	3
Filmen er international af Orson Welles	6
Den første bog om John Ford af Erik Ulrichsen	7
<i>Filmanmeldelser:</i>	
„La terra trema“ af Werner Pedersen	9
„Romeo og Julie“ af Ib Monty	9
„Det bankende Hjerte“ og „Vild Ungdom“ af Erik Ulrichsen...	10
„Der Verlorene“ af Erik Ulrichsen	10
Filmindex VI (Søren Melson)	12

VORE FEJL

Om film skrives der hyppigt med den frækkeste nonchalance, og det vil sikkert være vanskeligt at finde mange andre emner, der behandles med så mange fejl. Ikke blot i aviser og tidsskrifter vrimer det med fejltagelser (der er her tale om de rent konkrete fejl), men også de fleste af filmbøgerne er fulde af dem.

„Kosmorama“ lægger meget stor vægt på at forsøge at være korrekt. For at nævne et eksempel på vore bestræbelser i denne retning: *Marguerite Engberg* udarbejder i øjeblikket et *Asta Nielsen*-index til et af vore kommende numre, og hidtil har hun brugt 12 timer på at kontrollere de oplysninger, der findes rundt omkring.

Vi agter at rette de fejl, vi begår, om så end rettelserne midlertidigt skal mindskes vor prestige, og vi opfordrer alle læsere, der opdager unøjagtigheder i vore spalter, til at skrive til os og påpege dem.

Vor samvittighed tynges af nogle mere og mindre væsentlige fejl, vi har begået i tidligere numre, og vi vil hermed forsøge at gøre afbigt. Alvorligst er det, at vi i nr. 3 glemte en af *Theodor Christensens* film i indexet: HOS KOFOED PÅ AMAGER, 1943. Prod.: Minerva. Manus. og instr.: Theodor Christensen. Kamera: *Jørgen Roos* og *Poul Gram*. Musik: *Kaj Rosenberg*.

I *Jørgen Roos*-indexet i nr. 4 burde der i stedet for INGE BLIVER VOKSEN have stået INGE BLIR VOKSEN — for nu at være helt pedantisk.

I samme nummers anmeldelse af „Dannys sidste Kamp“ hed det: „Endelig har *Elia Kazan* i „City for Conquest“ sin vistnok eneste filmrolle ...“, men han medvirkede i hvert fald også i „Blues in the Night“, 1941. Iøvrigt har han foruden de film, der blev bragt i listen efter artiklen om *Kazan* i nr. 2, iscenesat nogle

kortere: „Pie in the Sky“ og „It's Up to You“.

I nr. 5 blev i *Sturges*-artiklen „*Sullivan's Travels*“ kaldt instruktørens femte film, men den er — som det rigtigt blev anført i listen over *Sturges'* film efter artiklen — hans fjerde. Imidlertid burde der i denne liste være byttet om på „*Hail the Conquering Hero*“ og „*Miracle of Morgan's Creek*“, som begge kom i 1944, men den sidstnævnte udsendes i januar 1944, den førstnævnte i juni 1944 (når der i „*Kosmorama*“ ikke er anført andet, er de opgivne år premiereårene).

LÆSERBREV

Vi har modtaget:

Må det være mig tilladt, efter at have set »Dannys sidste Kamp« på *Jørgen Stengetmanns* anbefaling, at udtrykke min store skuffelse over filmen. Den var efter min mening jævnt dårlig. Intet bar filmen — hverken drejebog, billeder eller instruktion — og da slet ikke skuespillet. Det er ulykkeligt at *James Cagney* med sit flade nøddesnækeransigt absolut vil spille karakterroller — han så komplet latterlig ud som blind. Og han ødelagde filmen »Livet er jo dejligt«, hvor han skulle spille intellektuel — han egner sig kun til at spille bisse.

Det samme skete i filmen »Words and Music«, som »Kosmorama« også lokkede mig ned at se. Der havde man sat et misfoster som *Mickey Rooney* til at spille karakterrolle — han var endnu latterligere og spillede som en tredje klassens dilettant.

Tør jeg bede om lidt mere kræsenhed i Deres valg af film, der fortjener kommentarer.

— Men det var rart at se »Ordet« få en saglig behandling. *Ole Ørnsholt, Nakskov.*

Hermed skulle altså *Cagneys* karakterpræstationer i f.eks. »De, der kom tilbage«, »Yankee Doodle Dandy«, »Livet er jo dejligt« (hvor han ikke spillede en intellektuel, men en poetisk dandy), »Dannys sidste Kamp« og »White Heat« være reduceret til nul og nix, men så let går det ikke, når man forfægter et særstandpunkt. Kan bisser iøvrigt ikke være karakterroller? Her er ikke plads til en analyse af *Cagneys* kunst, men vi håber i et kommende nummer at kunne bringe en artikel om ham. Foreløbig kan henvises til *Tynans* »Cagney and the Mob« i »Sight and Sound« maj 1951.

Vi efterlyser konkrete indvendinger mod drejebogen, billederne og instruktionen i »Dannys sidste Kamp« — endnu ved vi ikke nøjagtigt, hvad vi skal polemisere imod.

Det skal indrømmes, at »Rampelys og Stjerneskræ« (»Words and Music«) som helhed var utålelig. Vi kommenterede den da heller ikke, men gjorde blot i en billed-

tekst opmærksom på det fortrinlige nummer »Slaughter on 10th Avenue«, som den filminteresserede ellers let kunne være gået glip af.

Red.

DUVIVIER

Af Jørgen Stegelmann

Den, der sætter sig for at foretage en filmologisk ekskursion ind i *Julien Duviviers* produktion, kan godt tillade sig at begynde færden med store forventninger, eftersom få instruktører kan gøre sig til af et så fornemt ry som Duviviers. Det er dog næppe sandsynligt, at den rejsende efter endt udflugt vil føle sig beriget af, hvad han så. Tværtimod vil han stå tilbage med intet andet end en lidt fad og fattig fornemmelse af, at de stadige rygter om instruktørens geni har taget ham og andre filminteresserede temmelig grundigt ved næsen.

For nylig havde Duviviers nyeste film „Tilfældet Maurizius“ premiere i København. Filmen, som Duvivier selv har skrevet over *Wassermanns* tunge og tungsindige, men aldrig banale roman, virkede på mange måder som en pinlig afsløring af sin instruktør, først og fremmest fordi man her havde hele hans fortvivlet over-

drevne maner tæt inde på livet. „Tilfældet Maurizius“ forekommer som et ulykkeligt mixtum compositum af alle chargerende effekter, uægte og forloren i sin indre holdning, der i heldigste øjeblik kan opfattes som sort og vrængende kynisme, men som i hvert fald aldrig ejer



Julien Duvivier.

en virkelig sand indre følelse, der begrunder eller undskylder hysteriet. Men selv i denne film får Duvivier tid til at fejre en og anden lille elegant triumf, en detaille lykkes behændigt for ham,

og man forstår i et kort glimt, hvorfor hans navn den dag i dag næsten kan nævnes med ærefrygt. Man erindrer samtidig, hvor ofte kritikken har måttet ty til netop en glose som „elegant“, når Duviviers særpræg har stået for bedømmelse, og at netop dette glatte, blanke og overfladiske måtte være fællesnævneren for hans indsats. Og ud fra dette må man stille det spørgsmål, om ikke Duviviers ry, der i hvert fald i de seneste år hyppigst bygger på hans rent *ydre* egenskaber, i grunden er ufortjent eller i hvert fald overdrevent.

Julien Duvivier har været med på alle moder. Han begyndte sin karriere i 1922, hvor han arbejdede i tyske studier og måske har modtaget stærke impulser, hvis indflydelse kan ses i det noget germansk bastante i mange af hans film. En dokumentarfilm, „La Machine à Refaire la Vie“, instruerede han i 1924; den beskæftiger sig med filmens udvikling, og Filmmuseet skylder os at vise den. Endnu i stumfilmtiden kom den berømte „Rødtjavs“ (1925), men først i midten af tredverne blev der for alvor blæst om Duviviers navn. Den overvældende Kristus-film „Golgata“ og „La Bandera“ om den franske fremmedlegion fik succes på de påtrængende melodramatiske effekter, men lader sig vanskeligt se i dag. Det samme gælder skuffende nok også en film som „Vi holder sammen“, der i sin tid virkede ved sin bittersøde stemning og overraskede ved det glimtvis stærkt desillusionerede i fortællingen, der skyldes *Charles Spaak*. Men et gensyn i 1954 med denne film klædte den så at sige af; det blev åbenbart, at „Vi holder sammen“, der har sin forudsætning i „kameratskabsstemningen“ i visse af *René Clairs* film, ikke kan andet end efterligne atmosfæren, kopiere den i stereotype vendinger, men ikke indblæse den et personligt liv. Som så mange andre af Duviviers film stivner også denne i en grimasse.

1936 er Duviviers største år. Her indspiller han sine to betydeligste film, „Pépé le Moko“ og „Et balkort“. Filmen om den skumle underverden i Alger er uden tvivl Duviviers dygtigste og mest fascinerende. Dens fejl er en uægte, tykt romantiseret opfattelse af forbrydermilieuet, men den ejer ypperlige passager og er gennemgående trods det tragiske indhold mindre tung og bastant end hans øvrige film fra perioden. — Medens det tekniske svigter i „Et balkort“, finder vi i denne film en Duvivier, der for alvor synes at ville have et privat budskab frem, og som anstrenger sig af alle kræfter for at understrege det — han gør det tilmed så voldsomt, at filmen i passager virker kedelig. Historien om den aldrende kvinde, der opsøger sin ungdoms tilbedere og lidt efter lidt mister alle sine illusioner er ægte Duvivier, hvor et par af de løst antydede tråde fra „Vi holder sammen“ tydeligt er taget op. Slutningen med dens optimistiske toner kan enten forekomme påklistret eller opfattes som Duviviers lidt sentimentale filosofi: Hvor bittert det end har været for filmens hovedperson at tabe alle illusionerne, sender hun dog med en følelse af, at „sådan er livet nu en gang“ sin unge myndling til det første bal.

Denne ironiske bitterhed, som vi med disse film har truffet hos Duvivier, er i det hele taget, hvad man forstår ved det egentlige indre særpræg ved hans film. Spørgsmålet er imidlertid, hvor meget denne stemning for alvor betyder — ofte forekommer den ret principiel og teoretisk, en nem, på forhånd absolut fastliggende holdning, hvorefter alt skal og kan formes. Men denne, der ret beset kun virker som en lidt træt mands bedrøvelende attitude, er kun umoden og ligegyldig godtkøbsfilosofi — man behøver blot at sammenligne Duviviers bitterhed med den kynisme, som man træffer i en film som *Castellani's* „For to øre håb“. Når Duvivier har forsøgt at få sin kynis-

me til at appellere til os ved at give den en inderlig tone af noget medmenneskeligt, noget varmt og positivt, taber han tråden og bliver kedsommelig.

Sin indsats i tredvernes franske film afslutter Duvivier i det helt kolossale leje med „Køresvenden“, som dog i al sin overvægtighed skrumper kraftigt ind sammenlignet med Sjöströms svenske udgave af samme historie. Efter „Aftenrøde“ og den aldrig helt færdiglavede „En nations hjerte“ tog Duvivier så til Hollywood, hvor han i kraft af sit hurtige håndlag klarede sig *flottere* end nogen anden emigreret fransk instruktør. I Hollywood brillerede Duvivier med f.eks. episodefilmen „Seks skæbner“ („Tales of Manhattan“), et orgie i alle mulige genrer, momentvis meget raffineret, men ikke et sekund på vej ned fra den glitrende overflade. Og i „Udover alle grænser“ demonstrerede han tydeligere end nogen sinde før sin bitre og blanke pessimisme, idet han omskrev *Oscar Wildes* „Lord Arthur Savilles forbrydelse“ og erstattede novellens umelodramatiske og vittige slutning med et stykke knugende tragedie. Og denne forandring virkede selvfølgelig helt ægte — den var nemlig i sikker kontakt med filmens stemning fra først til sidst og lod ingen tvivl stå åben om, at man her atter mødte den Duvivier, der går bedst i spand med det negative. Kun i en sådan konsekvent pessimistisk stemning arbejder han overlegent og elegant, og det er forstemmende, at håndlaget svigter ham, så snart en film forsøges tilført en tone af varme.

I 1946 indspillede Duvivier sin første franske film efter krigen, „Panik“. Her fejrer Duviviers bitre attitude de helt store triumfer — „Panik“ er en af hans bedste film, gjort med imponerende sikkerhed, overmåde blank og flot. Men samtidig er den hans sorteste og mest mistroiske film — den efterlader kun et gys og et chok hos tilskueren, men ingen

virkelig oplevelse. For ikke at lade nogen i tvivl om sit syn på tilværelsen havde Duvivier gennemført pessimismen til sidste billede, og just derfor lykkes det filmen at bevare det elegante uden afbrydelser. Typisk for hans hang til voldsomme understregninger er beskrivelsen af hovedpersonen, særlingen M. Hires død, ligesom slutningen næsten træder i filmens mørke budskab: Den unge pige, der udspekuleret har lagt an på M. Hire, sidder nu sammen med sin forræde elsker i en karusel, hvor musikken spiller „Hvor kærligheden blomstrer, er alting skønhed“. Charles Spaak var også på „Panik“ Duviviers medarbejder; i disse år er han en af Frankrigs mest omtalte manuskriptforfattere; han er i besiddelse af stor snildhed og fingerfærdighed, men flertallet af hans film, deriblandt „Panik“, virker skrivebordskonstruerede.

Efter „Panik“ har Duvivier instrueret film som „Under Paris“ himmel“, en enorm film, der kun spredt forrædte, at Duvivier er en dygtig mand. Filmen var overfyldt og slet redigeret, og er hverdagen end banal, — hvad filmen grundigt belærte om — er det dog ikke kunstens opgave at gengive den banalt. Elsket blev den første film om Don Camillo, dog mere på grund af historien end Duviviers instruktion, der befandt sig på det rent rutinemæssige niveau. 1949 kom en forbier som „Pigefængslet“, der dog næppe, som man gjorde det ved filmens fremkomst, kan karakteriseres som spekulation. Ulykken var blot, at Duviviers effektjageri her havde taget ganske overhånd, samtidig med at den sentimentale historie, der stammede fra Duviviers egen hånd, savnede enhver mulighed for at overbevise. Senere kom „Henriettes festdag“, et eksperiment på linie med den tyske „Filmen uden navn“, men trods de sædvanlige fikse enkeltheder ubehændig og mislykket.

Og nu „Tilfældet Maurizius“. I mange år har Duvivier ikke haft så kærkom-

men en chance for at udtrykke sin sorte filosofi, hvorfor han da også har lagt alle kræfter i. Men denne skildring af et ungt menneskes forbitrende møde med livets konsekvente uretfærdighed er i Duviviers hænder blevet til et overlæsset orgie i ligegyldige overspændte situationer — det dramatiske liv, som Wassermanns roman præges så glimrende af, står i stampe, bliver til døde dialoger og stive fraser. Begavede skuespillere lader med deres spil ane, hvad dette kunne være blevet til under en instruktør, der ikke var slet så betaget af sin ensidige bitterhed som Duvivier.

★

Meningen med disse linier har ikke været at reducere Duvivier komplet in absurdum, men de har forsøgt at vise, hvor uforholdsmæssig stort hans ry er. Duvivier er ikke — som man gerne har villet gøre ham til — en instruktør af format og kan ikke rangere på højde med navne som *Renoir*, *Clair* og *Carné*. Måske skal man være hans tekniske og publikumsløkkende kvaliteter taknemmelig for, at han gjorde de mange interesserede i begrebet fransk film, men i dag er det ikke for tidligt, at han placeres på en rimeligere og mindre pretentios plads, end den man hidtil har anset ham for værdig til. Måske vil han bedst kunne bevares i filmhistorien som et fænomen, en instruktør, der udtrykte lidt af den kynisme og den pessimisme, som lå i hans samtid, men det bør da tilføjes, at de kolde og stive teorier bag hans livssyn forhindrede hans film i virkelig at sige noget afgørende og sandfærdigt om mennesker og stemninger i vor tid. Og det tør vel allerede nu hævdes, at eftertiden kun vil finde en pudsigt overdrivelse hos den svenske filmkritiker, som for et par år siden om Julien Duviviers film hævdede, at den filminteresserede dem med den samme respekt og ærbødighed, hvormed den religiøse læser i de kanoniske bøger.

FILMEN ER INTERNATIONAL

Af Orson Welles

I det første nummer af det nye amerikanske filmtidsskrift „Film Culture“ holder Orson Welles følgende brandtale:

Jeg har for nylig været inddraget i en voldsom kamp mod den ubarmhjertige fjende, der hedder tiden — jeg der ellers aldrig har gået med armbåndsur, fordi jeg ikke kunne gå med til, at et så konventionelt begreb som tiden skulle dirigere menneskets arbejde. Men forestil Dem min forlegenhed, da filmen om eventyreren Arkadin, som jeg optog i Spanien, skulle vises på festivalen i Venedig (den spanske udvælgelseskomité havde allerede udpeget den til at repræsentere Spanien) og skulle være færdig før midnat den 2. september. Som man kunne have ventet, gjorde det internationale bureaukrati det umuligt for mig at overholde denne frist.

Tidens udfordring kan jeg akceptere, jeg er fuldstændig villig til at udkæmpe den duel. Men der er en anden — den meningsløse, lumske kamp mod de utallige formaliteter, alt filmarbejde hemmes af.

Jeg fik fremkaldt filmen i et fransk laboratorium. Tro mig, om De vil, men jeg var nødt til at have en speciel tilladelse for hver eneste stump film, der ankom fra Spanien, om den så kun var 20 m lang. Filmen skulle nødvendigvis passere gennem toldembedsmændene, som spildte deres (og vor) tid med at stemple begyndelsen og slutningen af hver eneste rulle film og lydbånd. Den foranstaltning krævede to hele dage, og filmen var i fare for at blive ødelagt af den høje temperatur, vi havde på dette tidspunkt.

Lignende vanskeligheder meldte sig, når vi skulle have arbejdstilladelser. Min

stab af medarbejdere var international: Jeg havde en fransk fotograf og en italiensk „klipper“, en engelsk tonemand, en irsk script girl og en spansk instruktør-assistent. Hvor vi end arbejdede, måtte alle spille en ufattelig bunke tid med at fremskaffe særlige arbejdstilladelser o.s.v.

Lignende komplikationer opstod, da vi f. eks. skulle have sendt et fransk kamera til Spanien.

Jeg har ofte forsøgt at drøfte disse problemer med de pågældende myndigheder — for at argumentere mod disse urimelige vanskeligheder. Men alt sammen til ingen nytte. Man kunne måske overbevise en stammehøvding fra det mørkeste Afrika — men autoriteterne ville forblive døve over for såvel en Demosthenes' veltalenhed som en Descartes' ræsonnementer. Anonymitet er deres fane og uforsonlighed er deres stolthed.

En anden svøbe er censuren. Ikke blot forhindrer den mig i at sige, hvad jeg har på hjerte, men den forhindrer mig også i at fremskaffe den nødvendige kapital, idet mine økonomiske bagmænd trækker sig tilbage, fordi de er bange for censorerne. Også her er det umuligt at ræsonnere med de ansvarlige. Jeg har aldrig truffet en censor. Censuren er også en anonym magt. Den repræsenterer stupiditeten og den frygt, der lurar dybt nede i menneskets hjerte. Ingen ved nogensinde nøjagtigt, hvad den forbyder os at gøre, eftersom dens privilegier og luner divergerer alt efter landet og årstiden.

Og her kommer jeg til det essentielle problem: Årsagen til den verdensomspændende krise, som filmen for øjeblikket er inde i. Det drejer sig ikke om en kommerciel krise. Hvert år går millioner af mennesker i biografen, og hele kontinenter som f. eks. Asien er ved at blive omvendt til den syvende kunst. Krisen er snarere at finde i producenterens lejr. Filmen er både som kunst og som salgsvare international. Men film-

industrien ønsker ikke et verdensmarked. Producenterne vil sandsynligvis påstå, at det skyldes det snævre udlejningssystem. Men dette er simpelthen usandhed. Hvis publikum forlanger en international filmkunst, vil udlejerne være *tvunget* til at bringe den, hvad enten de vil eller ej.

Det er producenterne, der er de egentlige misdædere. De foretrækker trygheden ved en begrænset, men sikker fortjeneste fra et nationalt eller lokalt marked fremfor de langt større muligheder i et verdensmarked, som naturligvis i starten ville medføre visse øgede udgifter.

Jeg er ikke desto mindre overbevist om, at dette er den eneste metode til at frelse filmen og til at højne dens kvalitet. Men før man overhovedet kan begynde at tænke alvorligt på et sådant projekt, må man først og fremmest sikre 1) Ophævelsen af den nationale censur og oprettelsen af en international FN-filmcodex. 2) Frihed til samarbejde — og tilladelse til at arbejde uhindret — for filmfolk i alle lande.

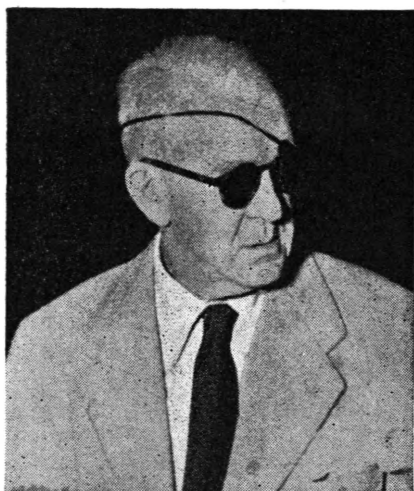
Indtil disse to reformer er blevet en realitet, må jeg fortsætte med at føre kæmpens krig i et univers af dværge.

DEN FØRSTE BOG OM JOHN FORD

Af Erik Ulrichsen

Jean Mitry: *John Ford* (2 bind).
Éditions Universitaires, Paris
1954.

Jean Mitrys lille tobindsværk om *John Ford* er en af de bedste filmbøger, jeg har læst. Som Mitry — hidtil især kendt som instruktør og som *Ince*-ekspert — sætter jeg Ford højest af vor tids instruktører, men denne enighed er ikke en af grundene til, at jeg beundrer hans bog. Årsagerne er bl. a., at bogen ejer et ganske forbløffende kendskab til sit emne, analyserer de omtalte film sjældent intelligent og detaljeret og samtidig vidner om en lidenskabelig kærlighed til filmkunsten. Altså ikke først og fremmest kærlighed til pædagogikken, til sociologien, til den freudianske psykologi eller



Et af de nyeste billeder af John Ford.

til andre former for psykologi, til politikken, til kristendommen eller til propagandaen, men til *filmen* slet og ret. Denne rene filmkærlighed er man ikke forvænt med, og den er ikke det mindst betagende hos Mitry.

Han har set omtrent alle John Fords film (der er ca. 113). Der er næppe andre end Mitry og Ford selv, der har set så mange Ford-film, og alene dette gør „John Ford“ enestående som opslagsbog. Det er ikke blot den første bog om Ford, den er også det første indgående, der er skrevet om instruktørens stumfilm.

Forfatteren fortæller os, at „Cameo Kirby“ fra 1923 er den tidligste film, i hvilken kunstneren bliver sig selv bevidst som *kunstner* (Ford debuterede som instruktør 1917) — allerede her findes hans særprægede humor og hans formelle stræben. Året efter kommer „Ildhesten“ („The Iron Horse“), der også herhjemme vækker opmærksomhed, men Fords stumme mesterværk er i følge Mitry „Three Bad Men“ fra 1926. Tre sllemme kanaler (i Frankrig havde filmen den charmerende titel „Les trois sublimes Canailles“) bliver omvendt af kærlighed til en ung pige under en karavanetur hen over prærien. Filmen er karakteristisk for Fords formelt: En rejse danner filmens røde tråd. Indholdsmæssigt: Den moralske omvendelse, hævdelsen af menneskets muligheder for at forbedre sig går igen i Ford-film efter Ford-film, sejt og stærkt.

digt trodsende den moderne pessimisme. Mitry påviser iøvrigt rigtigt, at hos Ford eksisterer „den psykologiske tid“ ikke, hans mennesker er *givne*, de har mange individuelle træk, men de eksisterer mere i relation til situationer og milieuer end til psykologiske mønstre, og nye situationer kan hurtigt ændre dem og chokerende minde os om, at de er skabt i Guds billede (dette sidste erkendes ikke hos Mitry, der ikke lægger tilstrækkelig vægt på det religiøse, katolske hos Ford).

Fords første talefilm var „Napoleon's Barber“, der imidlertid betegnes som dialogtyngt. 3 år senere — 1931 — kom „Arrowsmith“ efter *Sinclair Lewis'* roman, og overraskende nok roser Mitry flere af dens afsnit meget højt. Scenerne med Leoras død betegnes som nogle af filmkunstens mest intenst poetiske. Hvem der kunne kontrollere!

Det skal ikke nægtes, at efterhånden som Mitry nu kommer mere og mere ind på de film, vi andre kender, bliver man mere og mere tilbøjelig til at komme med indvendinger, hvor meget slående klogt han end siger. Men Mitry forsvare sine — undertiden ortodokse, undertiden meget originale — synspunkter med en sådan kraft og logik i argumentationen, at man også respekterer ham meget, når man er uenig med ham. Hans instinkt fejler imidlertid efter min mening på nogle afgørende punkter.

I Fords talefilm findes to tilsyneladende ganske forskellige tendenser. Nogle af filmene er overvejende billedmæssigt raffinerede, de arbejder artistisk med lys og skygge, de er ikke helt fremmede for det ekspressionistiske eller det symbolske. Karakteristiske eksempler er „Forræder“ („Stikkeren“), 1935, og „Den lange Rejse hjem“, 1940. Andre er spontant poetiske, mindre formelt stramme, ikke så udsøgt fotograferede, deriblandt „Tobaksvejen“, 1941, og „Kavaleriets gule Bånd“, 1949.

De to tendenser kan dog smelte sammen og skabe mesterværker: „Vredens Druer“, 1940, „They Were Expendable“, 1945, „My Darling Clementine“, 1946, „Den tavse Mand“, 1952.

De sidstnævnte 4 film roser Mitry omtrent (ikke helt) efter fortjeneste. „Forræder“ og „Den lange Rejse hjem“ sætter han alt for højt. Film som „Tobaksvejen“ og „Kavaleriets gule Bånd“ undervurderer han.

Mitry indser ikke helt, at Ford — når

vi ser bort fra mesterværkerne — ofte når højere, når han ikke for ivrigt er formelt søgende, end når han er formelt ambitiøs. Ford kan være gribende poetisk i enkle, „løse“ film uden „tricks“, og han kan være tør og kold i udspekulerede film, hvori hvert billede er gennemkomponeret. Dette erkender Mitry ikke fuldt ud, fordi han er så „filmisk“ orienteret (han har i sine egne film mest eksperimenteret formelt — og dødt), at han i flere tilfælde bliver ude af stand til at værdsætte den enkle *grandeur* i mange af Fords ganske ukomplicerede og „jævne“ sekvenser. Mitry kunne i denne forbindelse have lært af den engelske Fordekspert *Lindsay Anderson*, som han iøvrigt et sted citerer uden navns nævnelser.

Det bør imidlertid præciseres, at det er af snobberi for det „filmiske“ og ikke for det litterære, at Mitry begår enkelte fejltagelser. Det er en af forfatterens største fortjenester, at han ofte lægger mærke til Fords mesterskab i film, som mange er tilbøjelige til at affeje som rabalderfilm (nogle uden at have set dem). Imponerende er således i „John Ford“ bebestyringen for den ofte oversete „Fangen på Hajøen“ („The Prisoner of Shark Island“), 1936, hvis henrettelsesscener Mitry med rette sætter lige så højt som Odessatrappeafsnittet i „Potemkin“.

I de enkelte analyser er Mitry hyppigt fremragende, men man savner lidt et sammenfattende billede af Fords personlighed — Mitry går for vidt i sin antipati mod at fortælle noget om manden og i sin ivrighed efter udelukkende at gå ud fra værkernes form. Måske det mest slående og fængslende ved Ford er de mange modsætninger i ham: Han kan være socialistisk, han kan være konservativ, han kan dyrke det formelt spidsfindige og den absolutte simplicitet, han kan kæle for soldaterritualer, og han kan gøre nar af den slags, han kan være vemodigt tilbageskuende, og han kan se nutidens realiteter lige i øjnene, han kan synes udelukkende at dyrke en mandsverden uden at interessere sig meget for forholdet mellem mand og kvinde, og dog er nogle af hans bedste skikkelser kvinder, dog er en af hans smukkeste film — „Den tavse Mand“ — en hyldest til den heteroseksuelle kærlighed, han synes at have en forkærlighed for originaler, og dog søger han først og fremmest det almenmenneskelige, han har lavet næsten rædsomme film, og han har

iscenesat de bedste, der findes. Alligevel er han umiskendeligt sig selv i film efter film.

Dette billede toner kun sløret frem af Mitrys bog, men her har jeg i for høj grad heftet mig ved dens skavanker. Dem kunne der siges lidt nærmere om i en lille artikel. Om bogens fortrin kunne man kun skrive dækkende i en meget, meget lang artikel.

PROLETARFILM

LA TERRA TREMA. Prod.: *Salvo d'Angelo/Universalia 1948.* Manus. og instruktion: *Luchino Visconti.* Foto: *G. R. Aldo.* Medv.: *Fiskerfamilier i Aci Trezza, Sicilien.*

I hvert fald tre af historiens „store“ film har hentet deres inspiration i fiskernes milieu: *Griersons „Drifters“, Flahertys „Man of Aran“* og *Viscontis „La terra trema“* (Jorden skælver), netop præsenteret os af filmmuseet. De udtrykker hver for sig en præcis kunstnerisk og menneskelig holdning til det valgte udsnit af virkeligheden, og just det beslægtede i deres motiver fremhæver forskydningen fra film til film i gemyt og sigte. „Drifters“ er et epos, bredt malende i hverdagsnær betagelse af nordøfiskernes liv og arbejde; „Man of Aran“ er et romantisk digt, som på næsten Rousseau'sk vis gør den irske øs fiskere til eet med naturen; „La terra trema“ er et polemisk indlæg indpakket i en dramatisk formet dokumentation. Som italiensk nyrealisme er Viscontis sicilianske film det mest konsekvente vi har set, den får „Åben by“, klassikeren, til at tage sig næsten „kulørt“ ud. Den fortæller om fiskeren Toni, den moderne livegne, der ene mand og derfor forgæves sætter sig op mod de økonomiske magthavere, fiskehandlerne, som ejer hans eksistensmidler, redskaberne. Da Toni i filmens beklæmende slutoptrin ribbet må anmode de grinende kapitalister om arbejde, er det ikke fattigdommen som skæbne, men fattigdommen som nedværdigende social uret Visconti viser os. Den praktiske løsning anvises ikke, men ligger i luften: fiskernes fælles front mod udbytterne. Eller sagt ligefremt: en fiskerfagforening eller en fiskerkooperation. „La terra trema“ er den slagkraftigste proletarfilm fra nyere tid — en filmens „Gyldholm“ i andre omgivelser. Dens verden anskues journalistisk medlevende, men kunstneren

Visconti forlener det dagsaktuelle med det livsperspektiv, som gør polemikken vedkommende. Deraf dens uhorste effektivitet i angrebet. *Werner Pedersen.*

UDEN FOR VERONA

ROMEO OG JULIE. (*Romeo and Juliet*). Prod.: *Sandro Ghenzi, Joseph Janni og Earl St. John for Universalcine 1954.* Drejebog og instruktion: *Renato Castellani.* Foto: *Robert Krasker.* Musik: *Roman Vlad.* Kostumer: *Leonora Fini.* Medv.: *Laurence Harvey, Susan Shentall, Flora Robson, Mervyn Johns, Norman Wooland, Sebastian Cabot.*



Susan Shentall som Julie.

Kærligheden og virkeligheden har været temaerne i *Castellanis* tidligere hårdt realistiske film. Hans forsøg på at give dem den samme jævnbrydige plads i sin Shakespeareversion er den direkte årsag til det kunstneriske nederlag, han har lidt. „Romeo og Julie“ handler kun om et, kærligheden. En sublim lidenskabelig eventyrdrøm, i præcis poetisk stil. At ville omforme denne leg til en realistisk historisk kærlighedstragedie er fatalt, men det er meningen. Det skyldes ikke blot det vage, lidet heftige spil i titelrollerne, at interessen ikke koncentrerer om de elskende. Dette er sket allerede i ma-

nuskriptet, hvor de, ved tildigtninger i udenomsværkerne (pestscenen f. eks.), er søgt anbragt i historisk tid og milieu. I stedet for at stilisere, hvilket her måske havde haft større kunstnerisk berettigelse end i *Oliviers* „Henrik V“, er Castellani forblevet tro mod sine neorealistiske principper og har med malerisk realisme (hyppigt meget smukt farvefoto af *Robert Krasker*) søgt at skabe en autentisk „Romeo og Julie“. Optaget på stedet, genskabt i tiden. Han burde have indset, at det netop er en tragedie om den kærlighed, der er hævet over tid og sted.

Det bør nævnes, at instruktørens forkærlighed for ikke-skuespillere (den non-professionelle Julie) yderligere har givet sig udslag i, at det er forfatteren *Elio Vittorini*, der under pseudonymet *Giovanni Rota* spiller fyrstens lille rolle.

Ib Monty.

DET MAKABRE

DET BANKENDE HJERTE (*The Tell Tale Heart*). Prod.: UPA 1953. Instruktion: Ted Parmelee. Drejebog: Bill Scott og Fred Grable efter *Poes* fortælling. Tegninger og farver: Paul Julian. Kamera: Jack Eckers. Musik: Boris Kremenliev. Speaker: James Mason.

VILD UNGDOM (*The Wild One*). Prod.: Stanley Kramer/Columbia 1953. Instruktion: Laslo Benedek. Manus.: John Paxton efter novelle af Frank Rooney. Foto: Hal Mohr. Musik: Leith Stevens. Klipping: Al Clark. Medv.: Marlon Brando, Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin, Jay C. Flippen, Peggy Maley, Hugh Sanders, Ray Teal, Will Wright.

Et program, der er sammensat af det makabert fantastiske og det makabert realistiske. Realismen sejrer. UPA-folkene, der er forfinede humorister, har ikke i tilstrækkelig grad lagt deres taktik om i angrebet på *Poe*. Deres elegant modernistiske, knappe, næsten montageagtige facon har kun få steder kunnet forliges med det patologiske og det frygtindgydende, bedst er den abstrakte gengivelse af hjertets banken.

Langt mere rædselsvækkende er *Laslo Benedeks* fortælling om motorbissen, der indirekte bliver skyld i en mands død, men som bliver et nyt menneske efter for første gang i sit liv at have mødt kærlighed. Fortællingen er lagt ind i en lidet effektiv pædagogisk ramme, der er en spændetrøje for den psykologiske udred-

ning, men i det melodramatiske er „Vild ungdom“ meget rystende, fordi den makabre naturalisme er pinagtigt troværdig. Uhyggelig er udleveringen af motorbøllernes puerile komik, og med imponerende sprogsans har *John Paxton* — kendt fra bl. a. „Blindt had“ og „Manden på gesimsen“ — gengivet deres farlige, dæmoniske slang, fra hvilken der kun er et kort skridt til terroren. Interessant er forskellen mellem hovedpersonen, den stupide, langsomme, humorforladte Johnny (*Marlon Brando*), og den mere intelligente og mere depravede Chino (*Lee Marvin*) — for Johnny er terroren i det mindste oprør og had, for Chino er den kun show og svælgen i tingenes meningsløshed.

Benedeks stil er som i „En sælgers død“ hård og noget forceret, karakteristisk eksperimenterende i de scener, der fortæller om motorcykelfartens romantik. Men mon ikke filmen også som propaganda var blevet mere vellykket, hvis han i højere grad havde dvælet ved det hjælpeløse og det ynkværdige hos Johnny — på lignende måde som der i en anden *Kramer*-film, „Snigskytten“, dvæledes ved det miserable hos „helten“. Både hos gode og dårlige tilskuere er det indtrykket af brutal dynamik, der vil blive siddende, ikke indtrykket af „a change of heart“.

Den novelle af *Frank Rooney*, som filmen er bygget over, blev bragt i „Perspektiv“ dec. 54. Novellen er mere af en antifascistisk fabel end filmen, der først og fremmest er en realistisk skildring af motorbøller, som kun indirekte leder tanken hen på Hitler-Jugend. Hollywoods naturalisme er mere virkningsfuld end *Rooneys* noget artificielle symbolik, og *Paxtons* dialog er på een gang mere særpræget og mere ægte end *Rooneys*.

Erik Ulrichsen.

EN UØNSKET

DER VERLORENE. Prod.: Arnold Pressburger 1951. Instruktion: Peter Lorre. Manus.: Peter Lorre, Benno Vigny, Axel Eggebrecht. Foto: Vacclav Vich. Musik: Willy Schmidt-Gentner. Medv.: Peter Lorre, Karl John, Renate Mannhardt.

Med flere tilbageglimt fortælles om en tysk læge, *Rothe* (*Peter Lorre*), der efter krigen arbejder under et andet navn i en flygtningelæjr. Under krigen dræbte



Peter Lorre som kvindemorderen i »Der Verlorene« — den eneste film, Lorre har iscenesat. Billedet er taget direkte fra strimlen.

han af jalousi sin kæreste. Hun var spion for de andre, og da mordet var nyttigt for nazisterne, blev Rothe ikke straffet. Mordet fik ham til at sande, at han ejede sadistiske tilbøjeligheder, som han ikke tidligere havde erkendt, og senere lystmyrdede han en „frontenke“. Han blev slynget hid og did af begivenhederne umiddelbart før kapitulationen og havnede efter krigen i flygtningelejren, hvor han møder en af de nazister, der var med til at dække over ham. Nazisten synes kun at kende angsten, ikke skylden, hvilket turrer lægen, og da nazisten yderligere står som repræsentant for den syge stat, der gjorde ham til lystmorder (idet den jo ikke satte ham fast efter det første mord), skyder Rothe ham og begår selvmord.

Skønt ideen ikke fremføres med pædagogisk tydelighed, er den klar: Det er en større forbrydelse at dække over mord end at øve mord. Staten dækker med kold beregning over mord, lægen bliver forbryder på grund af kræfter, han ikke kan styre. Staten har kunnet vælge og har valgt galt, lægen er dog i sin sygdoms vold. Staten har også begået noget

værre end *un crime: une faute*. I tanke-spillet kan „Der Verlorene“ minde lidt om „Monsieur Verdoux“, men Lorres film er mere realistisk end *Chaplins*.

Det er forståeligt, at „Der Verlorene“s konsekvente opgør med den tyske fortid og dens drastiske skyldplacering ikke behagede tyskerne (Lorre forlod bitter Tyskland efter at have iscenesat den), men det er uforståeligt, at vist ingen andre end *Lotte Eisner* fra Frankrig har ydet den vesteuropæisk anerkendelse.

Det ville være begribeligt, om filmen var slet lavet. Men også i det formelle er den et sundt opgør. Den minder kun lidt om „M“. Den er naturalistisk, diskret, ironisk, uhysterisk, påvirket af stilen i de saglige amerikanske idethrillere fra omkring 1950, fuld af antydninger, kun få steder formalistisk, ekspressionistisk præget eller overeksponeret. Spillet er ægte, det er mere præget af intelligens end af ukontrolleret følelse. Kun i musikken skejes der ud på traditionel vis.

„Der Verlorene“ er kun blevet vist herhjemme af Det Danske Filmmuseum, hvis opgave det bl. a. er at spille værdifulde *films maudits*. Erik Ulrichsen.

FILMINDEX VI

SØREN MELSON ved E. U.

Søren Melson (f. 1916) begyndte sin kunstneriske karriere som maler (elev hos P. Rostrup-Bayesen fra 35). Debut Kunstnernes efterårsudstilling, 36. Udstiller her en årække, medlem af censurkom. Medstifter af »Bølleblomsten« og udstiller her til 45.

Kom aktivt ind i filmarbejde med »Jens Langkniv« (39). Har været med på en

række spillefilm på »Palladium« i årene 41-47. Først som assistent hos Arne Weel, senere som hjælpeinstruktør og teknisk instruktør hos Christen Jul (»Vi ku' ha' det så rart«, 42, »Igår og imorgen«, 45, og »Lykke på rejsene«, 47) og hos John Price (»Billet mrk.«, 46, og »Hatten er sat«, 47). Parallelt med spillefilmvirksomheden i disse år var han med i opbygningen af vor kortfilmproduktion - først og fremmest s. m. Mogens Skot-Hansen, men arbejdede



Søren Melson.

isvrigt også s. m. Theodor Christensen, Karl Roos, Ole Palsbo og Arthur Elton. Årstallene er produktionsår.

MARKERNES GRØDE. 1942. Prod.: NFK for MFU. Manus. og instr.: Hagen Hasselbalch, Søren Melson og Mogens Skot-Hansen. Kamera: Verner Jensen. Musik: Kaj Rosenbergh.

DAS SOZIALE GESICHT DÄNEMARKS. 1942. Prod.: NFK for MFU. Manus. og instr.: Karl Roos, Mogens Skot-Hansen, Søren Melson m. fl. Kamera: Verner Jensen, Poul Gram m. fl. Musik: Erik Fiehn.

KUTTER H 71. 1943. Prod.: NFK for MFU. Manus.: Søren Melson. Kamera: Verner Jensen. Musik: Bernhard Christensen.

FOR FOLKETS FREMTID. 1943. Materiale fra »Das soziale Gesicht Dänemarks«. Prod.: NFK for MFU. Manus.: Henning Friis, Karl Roos og Mogens Skot-Hansen. Instr.: Søren Melson, Hagen Hasselbalch og Ole Palsbo. Kamera: Verner Jensen, Poul Gram og Fritz Olsen. Musik: Erik Fiehn. Svensk version af filmen: **DET SOCIALE DANMARK.**

ELLEN BIRGITHE NIELSEN SPILER. 1943. Prod.: NFK for DK. Instr.: Mogens Skot-Hansen og Søren Melson. Kamera: Verner Jensen.

KOEN. 1944. Prod.: NFK for DK. Manus.: Karl Roos, Kai Johansen og Viggo Steensberg. Kamera: Verner Jensen. Musik: Hans Schreiber.

DENMARK GROWS UP. 1947. Prod.: NFK for MFU. Manus. og instr.: Hagen Hasselbalch, Astrid Henning-Jensen og Sø-

ren Melson. Kamera: Verner Jensen, Annelise Reenberg m. fl. Musik: Erik Fiehn.

PEOPLE'S HOLIDAY. 1947. Prod.: Palladium for MFU. Manus.: Poul Henningsen. Kamera: Erik Ole Olsen. Musik: Bernhard Christensen.

KØD. 1947. Prod.: NFK for DK. Manus.: Kai Johansen, Karl Roos og Viggo Steensberg. Kamera: Verner Jensen. Musik: Hans Schreiber.

LA LARME. 1947. Prod.: Søren Melson og DK. Abstrakt. Tegnet på filmen. Musik: Bernhard Christensen.

RUMSTUDIE I-II-III. 1947. Prod.: Privat. Teknik: NFK. Abstrakt. Tegnet på filmen. Musik: Syntetisk, Søren Melson.

VESTKYST. 1947. Prod.: NFK for DK. Manus.: Theodor Christensen. Kommentator: Karl Roos. Kamera: Poul Pedersen. Musik: Bernhard Christensen.

OM RATIONALISERING. 1948. Prod.: Minerva Film for MFU. Manus.: Børge Michelsen. Kamera: Henning Bendtsen. Musik: Bernhard Christensen.

FIRE FORSØG. 1948. Prod.: NFK for DK. Manus.: Finn Methling. Kamera: Poul Pedersen. Musik: Sv. Erik Tarp.

PUNKT-PRÆLUDIUM. 1948. Prod.: Søren Melson og DK. Teknik: NFK. Abstrakt. Tegnet på filmen. Musik: Sv. Erik Tarp.

BIBLIOTHEKET ER ABENT. 1948. Prod.: NFK for DK. Manus.: Ida Bachmann og S. Hjort Eriksen. Kamera: Poul Pedersen. Musik: Sv. Erik Tarp.

LA PETITE PARABOLE. 1949. Prod.: Privat. Teknik: NFK. Abstrakt. Tegnet på filmen. Musik: Leonard.

BLIND. 1950. Prod.: NFK og MFU. Manus.: Martin A. Hansen. Producer og drejebog: Theodor Christensen. Sagkyndig: W. Bøgh Christensen. Kamera: Poul Pedersen.

FABRIKKEN CAROLINE. 1951. Prod.: NFK for ECA. Manus.: Susanne Palsbo. Kamera: Jørgen Skov. Musik: H. C. Lumbye.

SIMPLIFICATION. 1952. Prod.: NFK for Film Centre of London. Manus.: Ove Sevel. Kamera: Henning Christiansen. Musik: Sv. Erik Tarp. (engelsk og dansk version).

EXPERT SERVICES. 1952. Prod.: NFJ for Film Centre of London. Manus.: Ove Sevel. Kamera: Henning Christiansen m. fl.: Musik: Sv. Erik Tarp. (engelsk og dansk version).

ALDRIG SKRAT. 1952. Prod.: Privat med støtte af undervisningsministeriet. Teknik: NFJ. Lyd: Ove Sevel. Abstrakt. Tegnet på filmen.

JYSKE KYST. 1953. Prod.: NFJ for DK. Manus.: Theodor Christensen. Kamera: Poul Pedersen. Musik: Bernhard Christensen. Speakerkommentar: Johannes Smith.

KORTENE SIGER. 1953. Prod.: NFJ for MFU. Manus.: Ove Sevel. Sagkyndig: Prosektor, dr. med. Joh. Clemmensen. Kamera: Poul Pedersen.

AMOR ET PSYCHÉ. 1953. Prod.: Søren Melson med støtte af undervisningsministeriet. Teknik: NFJ. Abstrakt. Tegnet på filmen. I farver. Musik: Leonard.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen

Det Danske Filmmuseum, Amagertorv 10, Byen 1503. Filmsalen: Frederiksberggade 25

JENSEN & KNUDSENS BOGTRYKKERI. KBN