

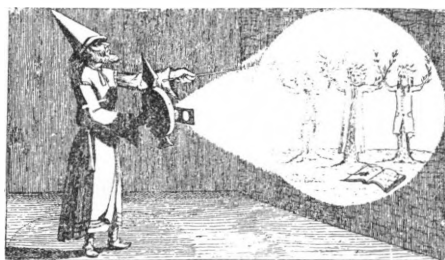
# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG FEBRUAR 1958

33



Forsidebilledet: En af frihedskæmperne i „Kanal“ kommer op fra kloakerne — og falder i tyskernes hænder. Se i øvrigt artiklen om *Wajda*.

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Mod fortyskningen .....                                                             | 122 |
| Nye billeder .....                                                                  | 123 |
| Det søgende øje<br>af <i>Theodor Christensen</i> .....                              | 124 |
| <i>Andrzej Wajda</i> og den<br>polske heroisme<br>af <i>Boleslaw Michalek</i> ..... | 126 |
| Musical-instruktøren<br><i>Stanley Donen</i><br>af <i>Erik Ulrichsen</i> .....      | 131 |
| Dokumentarfilmen der forsvandt<br>ved <i>Peter Dalhoff</i> .....                    | 135 |
| De første danske filmforevisninger<br>af <i>Marguerite Engberg</i> .....            | 136 |
| Læserbreve .....                                                                    | 140 |
| Kort og godt<br>(Ågel: „Esthétique du cinéma“)<br>af <i>Ib Monty</i> .....          | 141 |
| Filmanmeldelse:<br>„En Djungelsaga“<br>af <i>Werner Pedersen</i> .....              | 142 |
| Fra Filmmuseets plakatsamling ....                                                  | 143 |
| Filmindeks XXXI ( <i>Alain Resnais</i> ) ..                                         | 144 |

Ansvarshavende redaktør:  
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K, tlf. Minerva 2686. Ekspedition af medlemskort, adgangskort og „Kosmorama“ hverdage 9—17 (lørdag 9—13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12—15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag og torsdag 19—21. „Kosmorama“ koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan købes for 5 kr., anden og tredje årgang for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 3 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738. Årgangen går fra september til maj.

Lay-out: Bergsø Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

## Mod fortyskningen

Da den amerikanske filmblokade satte ind, var der nogle filminteresserede, som ikke var videre uheldige, og i begyndelsen af 1956 kunne det se ud til, at de havde haft ret i deres holdning. I vor leder i februarnummeret 1956 fremhævede vi, at det danske filmrepertoire var næsten overvældende godt — en række interessante europæiske film kom hurtigt frem herhjemme på et tidspunkt, da Hollywoodproduktionen forekom i tilbagegang.

★

I februar 1958 ser situationen anderledes ud. Filmåret 1957 var ret sløjt — man var tydeligvis bange for at tage risici med de mere intelligente europæiske film, og til erstatning for den amerikanske underholdningsfilm kastede man sig over den tyske. Man kan indvende mangt og meget mod den amerikanske gennemsnitsunderholdningsfilm, men man er meget langt ude, hvis man hævder, at den tyske kan måle sig med den. Man sammenligne eksempelvis et tysk lystspil som „Min Kæreste i Schweiz“ med et amerikansk som „Mogambo“ eller *Caterina Valente*-filmene med amerikanske b-musicals som „Vi danser på Broadway“ eller „Sex på Scenen“. Den tyske underholdningsfilm er normalt omtrent lige så dårlig som den danske.

Og den mere ambitiøse Hollywood-film er ved at få bedre kår igen — instruktører som *Martin Ritt*, *Stanley Kubrick*, *Delbert Mann*, *Sidney Lumet* og *Robert Mulligan* har i den senere tid iscenesat spændende arbejder.

Af flere grunde må man derfor håbe, at blokaden bliver hævet helt.

## Filmen på universitetet

*Bjørn Rasmussen* skal forelæse om film på Københavns Universitet. Man kan kun glæde sig over, at filmen nu langt om længe anses for værdig til at være universitetsfag herhjemme. Dette kan komme til at betyde meget for filmforskningen og for filmens prestige blandt de mindre filmkyndige.

## NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

*Gene Kelly* har af „M.G.M.“ fået til opgave at filmatisere Broadway-lystspillet „Tunnel of Love“. Som medvirkende har han foreløbig engageret *Richard Widmark* og *Doris Day*.

*John Huston* opholder sig i Japan, hvor han for „Fox“ iscenesætter „The Barbarian and the Geisha“. De medvirkende er *John Wayne*, *Eko Anda*, *Sam Jaffe* og *So Yamamura*.

*Nicholas Rays* næste arbejde bliver „Across the Everglades“ efter et manuskript af *Budd Schulberg*. *Christopher Plummer*, *Burl Ives* og *Gypsy Rose Lee* medvirker.

*Robert Aldrich* er begyndt på en film om de amerikanske bombemaskiners angreb på tyske bangegårde under 2. verdenskrig. *Martine Carol*, *Jeff Chandler* og *Jack Palance* skal medvirke.

*Paul Rotha* er af „Eros Films“ engageret til at iscenesætte „Cat and Mouse“ med *Lee Patterson*, *Ann Sears* og *Hilton Edwards* i de store roller.

*André Cayatte*, hvis senere film har fået en hård medfart af kritikken, er begyndt på „Liberté, Egalité, Fraternité“, en film om den fortvivlende boligønd i Paris.

*Jean Cocteau* synes, efter syv års fravær, at ville vende tilbage til filmen med et manuskript efter sit eget teaterstykke „La machine à écrire“. Man nævner den mulighed, at *Cocteau* selv skal iscenesætte filmen.

*Jules Dassin* har bearbejdet *Roger Vaillands* roman „La Loi“ for film. Han påtænker desuden at filme *Françoise Sagan*s sidste roman „Dans un mois — dans un an“, og han har købt rettighederne til romanen „Prisons de femmes“.

*Yves Allégret* og manuskriptforfatteren *Jacques Sigurd*, som sammen filmede bl. a. „Manèges“, „Une si jolie petite plage“ og „Dédée, pigen fra Antwerpen“, har afsluttet forarbejdet med „La fille de Hambourg“. *Hildegard Knef* og *Daniel Gelin* får hovedrollerne, og optagelserne begynder „on location“ i maj måned.

*Claude Autant-Lara* forbereder en filmatisering af *Dostojevskis* roman „Spillere“. *Jean Aurenche* og *François Boyer* skriver manuskriptet, og *Gérard Philipe* er engageret til hovedrollen.

*Michael Cacoyannis*, hvis berømmede græske film vi endnu har til gode, arbejder på en ny film, „Et spørgsmål om værdighed“. *Helle Lambetti* skal medvirke, og englænderen *Walter Lassally* skal fotografere.

Sovjetunionen går i anledning af 40 års-jubilæet i gang med en række film om revolutionen. I „Erevansk-studierne“ iscenesætter *Kerovkok* og *Karaman* en film om revolutionen i 1905, og i „Lenfilm-studierne“ iscenesætter *Serge Vassiliev* „Oktoberdagene“. *Ermler* arbejder på „Den første dag“, og *Fried* er i gang med „Baltisk hæder“.

*Curd Jürgens*, der som omtalt i „Kosmorama 27“ skal prøves som instruktør, er nu begyndt på optagelserne af „Das königliche Spiel“, en filmatisering af *Stefan Zweigs* „Skaknovelle“. Drejebogen er udarbejdet af *Herbert Reinecker* og „Roxy“/„NF-Film“ co-producere.



Ralph Meeker og George Macready i Stanley Kubricks højt berømmede antikrigsfilm „Paths of Glory“.





## DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

Det er vinter endnu, men måske bliver det snart forår.

Måske oplever vi i den nærmeste fremtid et par danske spillefilmpremierer, som kan sætte liv i de døde håb. Vi venter på to danske dokumentarister, *Svend Aage Lorentz* med „Over alle grænser“ og *Jørgen Roos* med sin vistnok endnu udøbte film med tema fra seksdagesløbene. En ikke ubetydelig del af danske dokumentarister har taget ferie fra dokumentarfilmen, de to ovennævnte i spillefilmen, *Søren Melson* i radio, fjernsyn og teater.

Måske vil de hastigt blive hjemkaldt fra ferien – nemlig hvis instruktørsammenslutningens nye filmorgan bliver en realitet, og hvis dets fødsel sætter liv i de allerede eksisterende statslige og halvstatslige, noksom bekendte organer. Hvilket er at håbe.

Det skulle nødigt gå sådan, at dokumentarfilmen mister de tre nævnte for bestandig. Det er op til dem, som bestemmer over dansk dokumentarfilms organisatoriske fremtid, dens ytringsfrihed og udtryksmuligheder, at afgøre, hvordan det skal gå.



Spillefilm er jo ikke blot en anden, lige så værdifuld genre indenfor filmkunsten. Den er tillige underholdning, og den industri, der producerer underholdning, har en tendens til at fremme stereotype ideer, der går på tværs af menneskelighed og sandhed, og som kuer de talenter, der søger ind i underholdningsfilmen. Det er det samme på en anden måde. Ligesom den officielle dokumentarfilm går uden om

ubehagelige sandheder, berøver filmene al farlighed og på den måde giver filmselskaberne mundkurv på, således bandlyser underholdningsindustrien alt, hvad industrilederne ikke tror vil blive accepteret af det størst mulige publikum – i Danmark een million mennesker, i Hollywood så mange, der skal til at betale 10–20 millioner dollars tilbage til produktions-selskabet. Alt det har vi været igennem før, og det vil vi ikke igen. Men lade os tage et eksempel.

En af den danske filmsæsons største succeser, som har fået både kritisk og publikumsmæssig medvind, er „Øst for paradiset“, efter *John Steinbecks* roman (noget efter), iscenesat af *Elia Kazan*. Filmen er i Cinemascope. Lad os drage aktiverne frem med det samme: Kazan har virkelig fået noget ud af det aflange format. Han bruger det liggende filmbillede til virkningsfulde kompositioner, der er så vel afbalancerede, at selv hans klipning virker fri, dramatisk befordrende. Det er ellers på dette område, at Cinemascope-formatets træghed sætter ind med en lammende effekt. Men Kazans – og hans fotografs – brug af diagonale indstillinger, af kamerabevægelser, af forgrund-baggrund, dvs. dybde foruden bredde rører en fin artistisk indsigt i formatets muligheder: Skal det være Cinemascope, så er det denne vej.

Spillet er inciterende, *James Dean* er det naturelement, som han er blevet givet ud for. Og virker hans manerer end trættende ved megen gentagelse, så er det en slags trøst, at han hverken kan blive brugt eller misbrugt mere.



Bortset fra stjernedyrkelsen og reklamepipet, som jo ikke lader sig standse af døden.

Men hvordan er filmens helhed, dens udgang, dens løsning eller store spørgsmålstejn? Elia Kazan, som kom fra teatret med en uafhængig og strålende fortid, har været gennem underholdningsindustriens mølle og er kommet søndermalet ud. Man skal ikke lade sig nøje med „Øst for paradys“ som bevis. Prøv at huske to andre af hans film, der har været vist her i landet, „Viva Zapata!“ og „I storbyens havn“, begge med *Marlon Brando*. „Viva Zapata!“ handlede om de mexikanske bønders kamp for jord, en kamp, der var rettet mod godsejerne, reaktionære generaler og indirekte mod USA, som støttede disse kræfter i Mexiko. Filmen forvanskede Zapatas skikkelse; hans nederlag blev gjort til en frivillig given-afkald på magten. Han blev en „moralisk“ personlighed, der ikke ville korrumperes af at være magthaver. Det overlod han – ifølge filmversionen – til sine modstandere! Han er en af disse helte, som vi i adskillige år har set nogle stykker af fra Hollywood, disse helte, som søger nederlaget, som overgiver sig, som personligt skal gøres sympatiske ved paradoksalt nok ikke at være konsekvente. For man viger tilbage for at gøre den *sag*, de kæmper for, sympatisk. I „Viva Zapata!“ er det til fulde understreget gennem introduktionen af figuren Fernando, „manden med skrivemaskinen“, den revolutionære intellektuelle eller bureaukrat, det kommer her ud på et. „Dette er en anti-kommunistisk film“, erklærede Kazan overfor den amerikanske. Det får være, hvad han vil. Jeg vil ikke gå i rette med en instruktør, der laver film i 1952, da den kolde krig kulminerede, og falder tilbage på absurde undskyldninger overfor inkvisitorerne. Men man kan undre sig, og ens undren vokser til betænkelighed, når man fører de to andre nævnte film ind i billedet. Helten i „I storbyens havn“ lider også nederlag, overgiver sig. Her er modspillet en præst, en Herrens indpisker. Spillet er oplagt. Vi skal tro på et menneskeligt Getsemane, selv om Fanden tager fagforening, strejke og havnearbejdere.

Temaet går igen i „Øst for paradys“, lige som typen på helten går igen, „the bad, good young man“, i dette tilfælde James Dean. Han har været dygtig til at finde sine gode, onde ynglinge, har Elia Kazan. Men han kan ikke – heller ikke i „Øst for paradys“ – undgå den fundamentale fejl, der skuffer og svigter. Han viger uden om en løsning af konflikten mellem far og søn; faren får meget bekvemt en hjerneblødning, og filmen udånder på dødslejet, hvor faren endelig har ytret et nokså be-

skedent kærlighedsønske overfor den „onde“ søn. Filmen kan ikke få en løsning, fordi James Dean – samtidig med at have publikums sympati – ikke et øjeblik kan få virkelig „tilgivelse“ for sin handlemåde.

Misforstå mig ikke. Det er et urimeligt og ukunstnerisk forlangende, at alle film skal slutte med en „løsning“. De kan udmærket ende med et stort, et motiveret spørgsmålstejn. Men når en film slutter i det tragisk uvisse, *fordi* man ikke tør drage de åbenbare konklusioner, så er der noget galt. Så ender man i sentimentalitet, i stemningen for dens egen skyld, så finder intet møde med sandheden og virkeligheden sted. Ja, det var prof. *Logstrup*, jeg citerede her. „Øst for paradys“ er en af de film, som ville bestyrke ham i hans opfattelse af filmens væsen. Selv om det kun er underholdningsfilmens ynkelige vilkår, den afspejler.

Trods alle dens blændende passager, dens menneskeligt værdifulde enkeltheder, er dette desværre den sluttelige sandhed om Kazans film.



Det offentliges forhold til dokumentarfilmen har været lidt til debat. (Mere ville ikke skade!). Var det iøvrigt ikke en idé, at man tog dokumentarfilmen til sig der, hvor man for alvor bruger den. Den type film udgør kun en forsvindende brøkdel af biografernes repertoire. Men i det danske fjernsyn udfyldes vel henimod en trediedel af sendetiden af dokumentariske film. Fjernsynet har sandelig slet ikke forsømt genren – den del af den som på forhånd eksisterer. Mange danske, statslige kortfilm har været vist. Også film, der ikke er blevet til under institutionernes vinger, er nået ud til fjernseerne. Og nu har man genudsendt den amerikanske filmserie „Vort (amerikanske) århundrede“, hvor f.eks. første film – perioden 1900–1910 – var fattig og utilstrækkelig, mens tredje og fjerde film, dvs. tyverne og tredverne gav et skarptegnet billede af i al fald USA, yderligere forstærket ved en god dansk bearbejdelse. Men ensidigheden er rørende. Krigen i 1939 er noget, der „var“ brudt ud. Vi ser ikke noget til det, og fænomenet München hopper vi elegant over. Hvem tænker på det, der mangler? Til gengæld er skildringen af *Franklin Roosevelts* kamp i tredverne fyldig og spændende som den virkelighed, den fremgik af.

Dette munder ud i en opfordring. Var det ikke en idé, om fjernsynet, som virkelig bruger dokumentarfilm, selv gik ind for at producere nogle? Ikke bare reportager, ikke kun delvis lånte sager. Og naturligvis ikke tæmmede og tandløse film.

Kan der ikke blive råd til det?

# ANDRZEJ WAJDA

## og den polske heroisme

AF BOLESŁAW MICHAŁEK

Inden så længe kommer en meget særpræget og talentfuld film frem herhjemme, Wajdas „Kanal“, der har fået den danske titel „De elskede livet“. Filmen handler om en polsk modstandsgruppe, der søger ned i Warszawas kloakker — og går til grunde. Den følgende artikel analyserer denne film og instruktørens andre film, først og fremmest debutfilmen „Pokolenie“, der også beskriver kampen mod tyskerne. Wajda har allerede et stort navn i en række lande — det må håbes, at også danskerne vil interessere sig for „Kanal“. I følge det sidste nummer af „Sight and Sound“ har Wajda vanskeligheder af forskellig art med sin nye film („Vi er alene i verden“), men der er næppe nogen tvivl om, at han vil komme igen med noget fængslende.

Premieren på „Pokolenie“ (Generation) i februar 1955 blev en overraskelse for kritikerne. Vi var vant til retoriske, kolde og ofte kedommelige film og blev så pludselig konfronteret med debutanten Andrzej Wajdas mærkelige værk.

Wajdas navn var næsten ukendt. Han var udgået fra filmakademiet i Lodz, havde været instruktørassistent hos Aleksander Ford under optagelsen af „De farlige År — de fem fra Barskagaden“ og havde skrevet et par dokumentarfilm af ringe betydning. Han var oprindelig maler, en profession han på en vis måde er forblevet tro.

„Pokolenie“ havde allerede en historie før premieren. I Bohdan Czeszkos roman, der danner grundlaget for filmen, ses besættelsen med en ung snedkerlærlings øjne. Romanen er et værk af en følsom ung forfatter, der trænger ind til begivenhedernes moralske og politiske aspekter. I en ringe periode i polsk litteratur var Czeszko intelligente og ærlige roman et værk af stor betydning. Czeszko skrev selv drejebogen, der blev udgivet, for man begyndte på filmen. Drejebogen var imidlertid en skuffelse. Ribbet for sin intense og metaforiske

litterære stil blev „Pokolenie“ reduceret til en række situationer og replikker. Drejebogen var som en knogle — kødet var fjernet. Ikke desto mindre fandt man i filmen al historiens rigdom. Det var let at se, at en ny instruktør var kommet til verden.

Allerede i denne første film finder man alle de træk, der er væsentlige i Wajdas kunst. Den kerne, hans film er bygget op over, er en visuel situation, en billedrække af hyppigt stor intensitet. Wajda har flere gange fremhævet dette, sidst i „Positif“: „Efter min mening skaber man altid en film omkring enkelte billeder, enkelte scener. Resten kommer af sig selv.“ Disse „kernebilleder“ er stærkt dramatiske, voldsomme, grusomme, måske lidt hysteriske. I „Pokolenie“ drejer det sig om to senere fjernede scener. I den første udkæmper de to hovedpersoner en knivkamp. I den anden, der er taget fra Czeszkos roman, kommer helten ud fra kirkegården og møder en dreng med en sæk på ryggen. Han taber sækken, og man aner, at den er fyldt med afhuggede hoveder fra ligene, og at det er drengens hensigt at fjerne guldtrænderne.

Det er dog næppe grusomheden i sig selv, der er det væsentlige hos Wajda. Sideløbende med de grusomme islæt er der altid træk af en helt anden karakter. De brutale scener har altid lyriske undertoner. En ængstelig lyrik, der knap når op til overfladen, og som ofte dræbes i fødslen. Dette er nok et træk hos den unge instruktør, der alt for ofte er blevet overset.

Wajdas metode medfører både fortrin og svagheder. Alt det billedmæssige — indstillingerne, vinklerne, bevægelseskompositionerne, iscenesættelsen i ordets bogstaveligste betydning er gennemtænkt helt ud i de mindste detaljer. Det inspirerede arbejde med billederne



Tadeusz Janczar i Wajdas „Pokolenie“, som Museet viser i marts. Fra den i artiklen nærmere beskrevne scene, i hvilken Jean kaster sig ud fra trappen.

resultater i hans bedste sekvenser. For eksempel den sekvens, i hvilken Jean flygter for tyskerne. Den er sober, stærkt dramatisk og original. Wajda har helt givet afkald på parallelhandling. Han følger udelukkende helten, fastholder hans stadig skiftende omgivelser i detaljer, i *long shots*, i fremragende panoreringer, der mere og mere gør det klart, at ringen er sluttet, og at der ikke længere er nogen vej ud. En lille hund betragter uforstående den tragiske unge mand. En blind mand, der sælger malerier, fornemmer instinktivt dramaet. Da Jean endelig når den øverste etage i et hus og opdager, at vejen frem er spærret af et gitter, ser man ham i et nærbillede, der intensiveres af lys-skygge-kontraster. Jean gør sig rede til at springe – kameeret dykker brat ned under helten og giver ham derved monumental statur.

Men Wajdas visuelle inspiration medfører som nævnt også visse mangler, som man kan se det, i „Pokolenie“. I sin minutiøse omhu med hver eneste kameravinkel taber han nu og da tråden i fortællingen. Der er pludselige huller og uforståelige spring i historiens forløb og i hovedpersonens udvikling. Man bliver slået af sandfærdigheden og dramatikken i den ydre behandling af personerne, men det kan glippe for ham i skildringen af deres psykiske udvikling og deres handlemåde kan undertiden blive utilsigtet inkonsekvent. Dette erkender man også i „Kanal“.

Wajda viser allerede i sin første film, at han er i stand til at skabe et personligt univers, et romantisk univers med mange heroiske, tragisk betonedede motiver og af stor intensitet. Den romantiske tradition har altid været meget stærk i polsk litteratur. *Mickiewicz's* romantiske poesi og *Slowacks* dramaer er litterære højdepunkter, der aldrig er blevet overgået af f. eks. naturalismen. Også i polsk film findes denne tradition, især hos Wajdas læremester, Aleksander Ford, i hvis arbejde man finder den i en meget særpræget form.

Men Wajdas romantik er paa ingen maade en genklang af det 19. århundredes forældede maner. Den er tidsnær og udsprunget af den atmosfære af uro og frygt, som er karakteristisk for midten af det 20. århundrede. En mere brutal og grusom romantik, i hvilken kærligheden spiller en mindre rolle end hos de romantiske digtere. Men man finder også i denne neoromantik den romantiske livsintensitet, en overdreven sensitivitet, voldsomme overgange fra nervøs og hektisk glæde til håbløs resignation.

Denne moderne romantik kommer til udtryk i alle sekvenser, ja næsten i hver eneste ind-



stilling hos Wajda. Lad os se på en af hans smukkeste scener. Solen stråler, luften er klar. Stach kommer lystigt trækkende med en tung kærre. Der er i den livlige rytme, i Stachs spil, i hele iscenesættelsen et overskud af glæde, en beruselse i bevægelsen, i livsfølelsen. Pludselig støder kærren bogstaveligt talt sammen med en gruppe jødiske fanger, der avancerer langsomt, næsten i begravelstempo. Modsætningen mellem de to scener er måske det essentielle i Wajdas æstetik.

Vi møder en række interessante personer i denne romantiske, højspændte verden. To af dem fortjener en mere detaljeret analyse. Der er Jean, en tragisk skikkelse, den unge neurotiker, der knækkes af krigens begivenheder. I begyndelsen ønsker han at isolere sig fra det der sker omkring ham, men han er ikke herre over sin skæbne; han dræber en tysker for at bevise over for sig selv, at han ikke er fejj. En kompliceret figur, der er udmærket placeret i den besynderlige verden, der omgiver ham. Ved siden af ham står Stach, filmens hovedperson, en ung proletar, der næsten fra første færd finder sin rette vej og sine idealer. Jeg vil ikke påstå, at personen Stach er en fejl ved filmen. Rent instruktionsmæssigt er skikkelsen bygget meget dygtigt op. Men hver gang jeg ser filmen, får jeg den fornemmelse, at Stach ikke er en integrerende del af Wajdas æstetik, at dette disciplinerede, beslutsomme menneske er et element fra en anden filosofi. Jeg tror, at Wajdas verden er befolket af Jean'ske neurotikere og ikke af selvsikre væsener som Stach.

Der er også andre mere forstyrrende momenter i filmen. Et af dem har været genstand for indgående debat. Under den tyske besættelse var der i Polen en modstandsbevægelse, der var organiseret af ikke-kommunistiske organisationer. Det var en meget omfattende bevægelse, der kaldte sig „Armia Krajowa“ (landshæren). I den stalinistiske periode pointeredes det stærkt, at „Armia Krajowa“ ikke havde ydet en større indsats, og at den i højere grad kæmpede mod kommunisterne end mod den fælles fjende. Denne påstand indgik diskret i Czeszkos roman, men blev understreget i filmen. Rent bortset fra den politiske betydning heraf er det tydeligt, at understregningen af dette tema er en beklagelig svaghed i filmens kunstneriske opbygning og logik.



Mellem „Pokolenie“ og „Kanal“ iscenesatte Wajda en kortfilm „Ide do slonca“ (Jeg vandrer mod solen) om den store polske billedhugger *Xawery Dunikowski*. Allerede emnevalget var karakteristisk. Dunikowski dyrker

det patetiske, den store gestus og de monumentale proportioner.

Wajdas film indledes med en lang *travelling* – langsomt trænges der ind i atelierets halvmørke. I flere minutter fastholdes i nærbillede mesterens hånd i arbejde. En fængslende billedrække viser os hans besynderlige og foruroligende skulpturer, først i atelieret, derefter på en strand – et ret originalt påfund. I disse overraskende omgivelser får skulpturerne en helt ny betydning. Det afsluttende billede viser den gamle billedhugger gå langsomt og træt op ad en enorm trappe – mod lyset. Det lyder prætentøst, men filmen giver et udmærket indtryk af Dunikowskis kunst, og den er særdeles karakteristisk for den unge filmmand. Atter heroismen, den monumentale gestus, atter en søgen efter det ægte tragiske.



„Kanal“ er bygget over en novelle af *Jerzy Stefan Stawinski*, der har skrevet flere vellykkede film, bl.a. „Manden på Sporet“ og „Eroica“ instruerede af *Andrzej Munk*. Før man tager stilling til „Kanal“, er der to væsentlige ting, man må gøre sig klart. For det første at det heroiske i „Pokolenie“ var meget stærkt, og at instruktøren gik ind for det. Heroismen i denne film er prisværdig, ja måske endog nødvendig. For det andet, at „Pokolenie“ rummer en slags politisk forklaring på dramaet. Man finder i virkeligheden i filmens store linier en meget tydelig politisk determinisme.

Og det er netop en sådan, Wajda i 1956–57 for enhver pris ville undgå i „Kanal“. Han følte sig ikke længere i stand til at forklare begivenhederne ud fra en sådan determinisme. Det første han gjorde, da han gik i gang med emnet i Stawinskis novelle, var at abstrahere fra enhver politisk synsmåde.

Ikke desto mindre ledsages de indledende billeder (i hvilke modstandsgruppen præsenteres for tilskuerne) af følgende speakertekst: „Det er disse mænds sidste timer, følg nøje med ...“. Disse ord har vidtrækkende konsekvenser. På dette tidspunkt ville man normalt spørge sig selv: „Hvad vil der ske med dem? Bliver de frelst, eller dør de?“ – men her besvares dette spørgsmål. Tilskueren opfordres til at stille andre spørgsmål: „Hvordan gik det til? Hvad var grunden til, at det gik, som det gik.“ Der udtrykkes både et ønske om at forklare dramaet og modvilje mod en forklaring af politisk art. I artiklen „En instruktørs notater“, som Wajda skrev for nylig i „Teatr i Film“ (nr. 1 1957) indrømmer Wajda, at han er ude af stand til at forklare Warszawa-massakren: „Der mangler jo tydeligvis noget i



*I Warszawas kloaker. Et udsnit af modstandsgruppen i „Kanal“.*

denne film, en *force majeure*, årsagen til dramaet. Men jeg ser ingen mulighed for at få den frem på lærredet, så længe problemet ikke er blevet løst af historikerne. Jeg ville kun kunne møde med en *tåget hypotese*. Han undgår altså med vilje enhver politisk eller strategisk forklaring. Tilbage er udelukkende det psykologiske, men måske er det her, man skal søge grunden til katastrofen?

Heltene i „Kanal“ ligner Jean i „Pokolenie“; man møder igen denne mærkværdige

blanding af følsomhed, styrke, brutalitet og nervøsitet hos gruppens leder, nervebundet kaptajn Zadra, hos den unge Korab og de andre. Læseren husker spørgsmålet fra filmens begyndelse. „Disse mænd skal dø. Følg nøje med . . . hvordan gik det til?“ Lad os studere tragediens mekanik.

Man kan bebrejde Wajda og forfatteren Stawinski, at den psykologiske side af „Kanal“ er lidt for summarisk. Personerne skabes gennem visse rent ydre handlinger og standpunkter. Det

drama de er med i – og som begynder med, at de søger ned i kloakerne – beriger, om jeg så må sige, ikke skildringen af deres indre liv. Under dramaet i kloakerne undergår deres standpunkter og handlemåde ingen forandring, de bliver blot på en noget mekanisk måde kraftigere trukket op. Ved hjælp af det psykologiske finder man ikke frem til den forklaring, der søges så intenst. Men alligevel fremgår det tydeligt, at der *er* en.

Filmen er et opgør med den absurde og unyttige heroisme, som polakkerne sætter så højt, men som ikke fører til andet end mere lidelse. Dette bekræftes i den ovenfor nævnte artikel af Wajda. Han nævner her, at han havde til hensigt at præsentere forteksterne på baggrund af billeder af mislykkede polske rytteriangreb, billeder fra kampene for Napoleon i Samosierra i Spanien, fra Rotkina-kampene og fra kavaleriets måske Don Quijote-heroiske angreb på de tyske kampvogne i 1939. Denne ironi skulle i virkeligheden være filmens budskab.

Men Wajdas univers er romantisk og befolket af helte, der besynges af instruktøren. Han har skabt en film, hvis ide måske er forenelig med hans følelser, men i hvert fald ikke med hans æstetik og hans heroiske stil. Jeg mener imidlertid at kunne genkende Jerzy Stawinskis stemme i filmen – Stawinski har hyppigt skrevet antiheroisk. Det er interessant at se, hvorledes en anden instruktør – Andrzej Wajda – for nylig har arbejdet med en film efter manuskript af Stawinski. Her findes de samme antiheroiske tendenser som i „Kanal“. I den første, fremragende episode i „Eroica“ skildres oprøret i Warszawa endnu en gang. Men her fremføres det antiheroiske budskab med bemærkelsesværdig ironi og humor. Det forekommer mig, at denne holdning er mere i overensstemmelse med indholdet i Stawinskis manuskripter.

Efter min mening er der altså en skævhed i „Kanal“, idet det antiheroiske budskab forkynnes i et sprog, der snarere hylder end forkaster denne heroisme.

Som instruktør viste Wajda imidlertid, at han nu beherskede alle enkeltheder. „Kanal“ er i langt højere grad en enhed end „Pokolenie“. Historien har en strengere og fastere struktur. Hvordan er denne struktur? Man kunne kalde den „intensitetens crescendo“. Den første del af filmen, passagerne før nedstigningen i kloakerne, er en sober, næsten dokumentarisk skildring. Der er her meget smukke scener, f. eks. hele den indledende sekvens, hvori man præsenteres for modstandsgruppen i en lang naturlig travelling. I hele den første

del synes Wajda at ville undgå en intensivering af de effekter, han har til disposition.

Men da heltene går ned i kloakerne, begynder den fremragende intensivering. Indstillingerne bliver mere og mere udtrykksfulde, kameravinklerne mere omhyggelige, mere originale, belysningen fører mere og mere uventede virkninger til – billedet taler med en stadig kraftigere stemme. Crescendot kulminerer, da de tre grupper når rejsens ende. En af dem går i tyskernes fælde, og kaptajnen, der tilsyneladende er frelst, vender tilbage til kloakerne for at finde kammeraterne. Denne afsluttende del er iscenesat knugende enkelt, og den virker som et frygteligt skrig.

Man kan hævde, at denne stil ikke er blevet strengt nok gennemført, at den nu og da brydes af en vis tøven. Men det væsentlige er, at Wajda i „Kanal“ undgår den konventionelle stilens soberhed, og at han anvender de stærkeste midler der findes i det filmiske sprog. Han nærmer sig her efter min mening det usmagelige. I sin skildring af en af personerne – komponisten – har han allerede nået grænsen. En komponist, der ikke kan genfinde inspirationen, før han kommer ned i kloakerne, hvor han citerer Dante og spiller occarino – man er ovre i føljetonernes land.

Wajdas udvikling står altså foreløbig temmelig klart. Han er en instruktør med et følsomt, fantasifuldt og betydeligt talent. Allerede „Pokolenie“ beviste hans modenhed. „Kanal“ viste, at han havde udviklet sig væsentligt. Efter at have forladt den sobre stil søger Wajda nu det stærke, det måske undertiden skingrende. Og trods de fejltagelser og den usikkerhed, der nu og da er at finde hos ham – kan man vente andet hos en ung ambitiøs instruktør? – mener jeg, at han har skabt de smukkeste værker i polsk film.

## FILMOGRAFI:

*Pokolenie*. (Generation). 1955. I: Andrzej Wajda. Manus.: Bohdan Czeszko efter sin roman af samme navn. Kunstnerisk ledelse: Aleksander Ford. Foto: Jerzy Lipman. Musik: Andrzej Markowski. Dekor.: Roman Mann. Produktionsleder: Ignacy Laub. Medv.: Tadeusz Lomnicki, Urszula Modrzyńska, Tadeusz Janczar, Janusz Paluszkiwicz, Ryszard Kotas. Prod.: Wytwórnia Filmów Fabularnych i Wrocław.

*Ide do Slonca*. (Jeg vandrer mod solen). 1955. I og manus.: Andrzej Wajda. Foto: Stefan Matyjaszkiewicz. Musik: Andrzej Markowski. Kommentator: Bohdan Czeszko. Produktion: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Dokumentarfilm.

*Kanal*. (Udsendes herhjemme i 1958 med titlen „De elskede livet“). 1957. I: Andrzej Wajda. Manus.: Jerzy Stefan Stawinski. Foto: Jerzy Lipman. Musik: Jan Krenz. Dekor.: Roman Mann. Medv.: Wencysław Głinski, Tadeusz Janczar, Emil Karwicz, Stanisław Mikulski, Teresa Izewska, Teresa Berezowska, Władysław Schejbal. Prod.: Zespół Autorów Filmowych „Kadr“.



Gower og Marge Champion i „Tre Piger ta'r Chancen“.

## Musical-instruktøren STANLEY DONEN

AF ERIK ULRICHSEN

Den amerikanske teatermusical vinder mere og mere land, og denne udvikling afspejles også inden for musical-filmen. Sidst har *Stanley Donen* i samarbejde med *George Abbott* iscenesat en sang- og dansefilm, der handler om en konflikt mellem arbejdsgiveren og arbejderne på en pyjamasfabrik: „*The Pajama Game*“. Den var der for nylig lejlighed til at se i Malmö, som i perioder er en langt bedre filmby end det større København med de mange flere biografer.

Kun de ivrige tidsskriftlæsere har herhjemme kunnet følge Stanley Donens udvikling i de senere år. Han er værd at følge; han er en af de bedste instruktører i Hollywood i dag.

Han fik jo sit gennembrud med „*On the Town*“, der i Danmark afskrækkende blev kaldt „Sømænd på Vulkaner“ og kom i 1949. Det lykkedes her på overrumpende vis at sammensmelte sang, dans, handling og filmæstetik i et særdeles underholdende moderne æventyr, som det næppe er forkert at kalde kunstnerisk konsekvent og „rent“. Men gennembruddet var kun „halvt“; ved sin side havde Donen som medinstruktør den erfarne *Gene Kelly*, og det kunne jo være, at filmens kvaliteter i første række skyldtes ham. Man måtte vente lidt med at bedømme Donen.

Og bedømmelsen kunne ikke blive videre smigrende for ham, efter at man havde set hans



første selvstændige instruktørarbejde: „Royal Wedding“ („Bryllupsklokker“, 1951). Man venter sig ikke – og forlanger ikke – verdens bedste historier i sang- og dansefilm, men dog er der grænser for, hvor meget man kan nærme sig det ugebladsnovellistiske. *Alan Jay Lerner*s manuskript var noget vås, og kun i få øjeblikke fik *Fred Astaires* dans os til at glemme den hovedløse handling.

★

Donen forsøgte sig derefter med et par ikke-musicals, som ikke befæstede hans ry, og i 1952 kom „Singin' in the Rain“ („Syng i Sol og Regn“), der ligesom „Sømænd på Vulkaner“ blev iscenesat af Donen og Kelly i samdrægtighed – man agtede tydeligvis at forfølge den artistiske og kommercielle succes. Men trods de brillante passager kom opus 2 ikke op

på siden af opus 1, og man turde stadig ikke fastslå, at Donen var et stort talent.

Måske burde man have gjort det, da „Give a Girl a Break“ („Tre Piger ta'r Chancen“) udkom året efter; her fik Donen til en vis grad er personligt *break*. Kritikken var anerkendende, men måske ikke entusiastisk nok; således føler i hvert fald Donen selv, der har fortalt, at han her ydede en kraftanstrengelse. Det var vel den konventionelle *backstage*-fortælling og de dubiose komiske afsnit med *Kurt Kasznar*, der lagde en dæmper på begejstringen. Men dekorationer og kostumer var i den sikre „MGM“-stil, dansene og sangene var en integrerende del af helheden, og skønt man nok stadig først og fremmest er tilbøjelig til at betragte filmen som et eksempel på, hvor god standardvaren i *traditionen* kan være, må den også ses som et spring i Donens selvstændige

*John Raitt og Doris Day i "The Pajama Game".*



karriere. Stanley Donen er nu ved at hævde sig på egen boldgade.

Det næste spring var endnu større, og der kunne ikke længere herske tvivl. Alle måtte bøje sig for „Seven Brides for Seven Brothers“ (1954), der blev omtalt i „Kosmorama“ 12 (artiklen „6 musicals vi ikke har set“), og som ventes at komme op i „World Cinema“ i denne sæson, hvorfor den ikke skal behandles mere indgående nu. Det skal blot fremhæves, at filmen er original og veloplagt. Den er bygget over *Stephen Vincent Benéts* novelle „Sobbin' Women“, som handler om syv bondske brødre, hvoraf de seks med vold og magt bortfører seks kvinder fra den nærliggende landsby, der ikke ønsker at levere koner til de noget uciviliserede, men alligevel charmerende herrer. Historien er musicaliseret i blændende sang- og danseoptrin.

„Seven Brides“ er det bedste, Donen har præsteret alene. Efter den dalede kvalitetskurven for i 1957 at blive rettet op igen ved samarbejdet med Abbott i „The Pajama Game“.

„Deep in My Heart“, der kom senere i 1954 og blev iscenesat af Donen alene, var en komponistbiografi med indlagt sang og dans. Man hædrede her *Sigmund Romberg*, en ungarsker, der har leveret musik til en række Broadway-revyer og film. Filmen skal være en af de bedre i en normalt trist genre og et par af „nummere“ acceptable.



For tredje gang forenede Kelly og Donen deres kræfter i „It's Always Fair Weather“, 1955. De forsøgte her at videreføre den satiriske stil, de slog ind på i „Singin' in the Rain“ – forfatterparret *Adolph Green-Betty Comden* var igen ansvarligt for manuskriptet – og berettede om tre demobiliserede venner (Kelly, *Dan Dailey* og *Michael Kidd*), der i 1945 mødes i en bar og aftaler at træffes samme sted 10 år senere. Gensynet i 1955 er desillusionerende; ingen af de tre er rigtig blevet til noget, deres drømme er blevet undermineret af virkeligheden. En lidt for smart fjernsynsdame får i håb om rosenrødt stof for tilskuerne de tre herrer til at fortælle om mødet i TV, men de renser sig selv og luften imellem dem ved at fortælle sandheden, som den er. Derefter postuleres det, at de tre kan bryde med deres vanetilværelser.

„It's Always Fair Weather“ er interessant, men langt fra fuldendt. Det er jo spændende, at en musical tager „alvorligt“ stof op – og der kan trækkes en linie fra denne film til „The Pajama Game“. Men slutningen er for nem i forhold til den letbitre tone, der præger det meste af filmen. Og heller ikke de formelle eksperimenter er helt lykkedes. Cinemascope var på dette tidspunkt det store nummer, og man forsøgte at sejre over det nye format med diverse tekniske påhit. Men det er – som Kelly har pointeret – besværligt at eksperimentere i Cinemascope, og flere af sang- og dansescenerne i filmen virker forceret opfindsomme. Men den kan ses.

Optimistisk anbragte vi et *still* fra „Funny Face“ (1957) udenpå nr. 27. Men denne solo-præstation af Donen er ikke god (det skal dog lige her indskydes, at „Funny Face“ har delt musical-entusiasternes i to lejre, en pro og en contra). Det morsomme ansigt er *Audrey Hepburns*. Hun spiller en kulturpige, der nærmest bliver kidnappet af en frygtindgydende kvindelig modebladsredaktør (*Kay Thompson*). Redaktøren sætter sin fotograf (*Astaire*) til at lancere hende i en række glamourøse billeder, og hun kommer med til Paris for der at blive præsenteret som stjernemannequin. Hun er dog mere interesseret i emphaticalisternes overbævede fører, professor Flostre. Men – har man hørt mage – professoren forsøger at forføre den unge dame, og herover bliver hun så smækfornærmet, at hun helt vender det intellektuelle liv ryggen – og kaster sin kærlighed på den alt andet end *highbrow* fotograf *Astaire*.

Jeg har bestemt ikke noget imod, at man gør nar af excesserne i det parisiske kulturliv, og filmen indeholder behagelige antisnobbede passager, men man mister respekten for pigen, da hun beslutter sig til at holde op med at filosofere, fordi filosofien begærer hende. Jeg har heller ikke noget imod, at man i billeder priser modeverdenens luksus og elegance, samtidig med, at man satiriserer over den, men *måden* er uoriginal og trættende i „Funny Face“, der heller ikke formår at bevæge i de „romantiske“ afsnit. Der er nogle steder leget med farver og klipning, men ikke med samme festivitas som i „Sømænd på Vulkaner“. Enkelte af sang- og danseoptrinen er nydelige, men de redder ikke en film, der gerne vil være elegant og *sophisticated*, men ikke er det.

Også med „The Pajama Game“ *in mente* når man til den konklusion, at det elegante, raffinerede, hyperciviliserede og kosmopolitiske ikke er Stanley Donens rette domæne – på dette felt er det *Vincente Minnelli*, der er musical-mesteren. Det er betegnende, at Minnelli med langt større held end Donen har formået at udnytte élegantier'en Astaire i den moderne musical-form – begge Donens Astaire-musicals er svage, medens Minnellis Astaire-film „Ziegfeld Follies“ og „Let på Tå“ er blandt genrens festligste værker. Nej, det er en helt anden musical-facon, der ligger for Donen: Den robust folkelige hverdagsmusical, som han sammen med Kelly førte til sejr i „Sømand på Vulkaner“ – der kan nu ikke længere herske tvivl om, at Donen havde en meget stor andel i det vellykkede forsøg på at anbringe hverdagen i det folkelige i sang- og dansefilmen.

Disse synspunkter bekræftes til fulde af „The Pajama Game“, der var en stor succes på Broadway, før „Warner Bros“ besluttede sig til at filme stoffet. Alligevel bør selskabet roses for at være gået i gang med opgaven – der mærkes her lidt af dets gamle pionerånd fra trediverne, idet „The Pajama Game“s konflikt og milieu er alt andet end gængse i den amerikanske filmmusical – ja for den sags skyld i den amerikanske film overhovedet.

Som nævnt står arbejdsgiveren og arbejderne på en pyjamasfabrik skarpt over for hinanden. Arbejderne forlanger – med rette, viser det sig et stykke henne i historien – et lønpålæg, som fabrikejeren nægter at give dem. En ny formand bliver antaget på fabrikken (han spilles af *John Raitt*). Det varer ikke længe, før han forelsker sig i en af arbejdernes „tillidskvinde“, *Doris Day*. Men arbejds konflikten og classeskellene skiller de to elskende ad – fikst og med ironi gives her et „romantisk“ tema med moderne variationer. Formanden beslutter sig til at studere fabrikkens bøger lidt nøjere og finder ud af, at fabrikejeren har puttet lønpålægget i sin egen lomme! Derefter er formanden i stand til at true fabrikejeren med al landsens ulykker, hvorfor sidstnævnte munftigvis går ind på arbejderens krav – dog ikke med tilbagevirkende kraft (et urimeligt kompromis og en svaghed i fortællingen). Herefter formanden og arbejdersken kan elske hinanden så meget de lyster.

Man er ganske opstemt næsten hele filmen

igennem. Den har andre svagheder end den nævnte: John Raitt er ikke meget charmerende, og enkelte steder glider det folkelige over i det lidt vulgære (en konstant skinsyg knivkasters bizarre handlinger kunne undværes, og nogle scener med de optrædende i underbukser og pyjamas danner en nedslående kontrast til det øvrige). Men der er så overordentlig meget mere at opføre på creditsiden end på debetsiden.

Teatararbejdet er af Donen og Abbott konsekvent og indfaldsrigt transformeret for film (og man må gå ud fra, at Donen i denne forbindelse har ydet mest; Abbott er teaterinstruktør). Med helt forbløffende konventionskraft danses og synges der i en rigtig fabrik, og under en picnic danses der, så det er en fornøjelse, ude i en park (koreografi: *Bob Fosse*) – man møder her den samme overvældende fysiske udfoldelse som i „Seven Brides“. Indledningsnummeret fra fabrikken er helt imponerende i sin udnyttelse af kamerabevægelser og klipning, og senere anvendes der pudsige tricks. Da arbejderskerne beslutter sig til en slow down-strejke, ser man dem alle bevæge sig i samme komisk langsomme tempo.

Men måske det mest effektfulde ved filmen er, at den med held gør det mindre kønne kønt, at det er lykkedes den at glamourisere uden glamour. Tykke arbejdersker og bebrillede herrer med ærmeholdere danser og synger, og man rives med og charmeres – der hverken patroniseres eller parodieres, og filmen synes mig endnu bedre end den lette engelske arbejderfilm „Chance of a Lifetime“. Arbejderskerne er højst individualiserede væsener, og deres grimme kitler bliver acceptable musical-kostumer. *Doris Day* falder fortrinligt ind i helheden, og hendes præstation giver dem ret, der længe har holdt på, at hun ikke mangler talent, og at hun ville kunne gøre god fyldest hos en god instruktør med godt stof.

En poetisk musical er „The Pajama Game“ ikke, men den er morsom, ret realitetsnær, fuld af liv og livsglæde, næsten hele vejen ægte folkelig, mindre dagdrømmende end *Clairs* „Leve Friheden“. Med denne pyjamashistorie har Stanley Donen befæstet sin position som en af Hollywoods 2-3 mest talentfulde dyrkere af sang- og dansefilmens vanskelige *Gesamtkunst*.

\* \* \* \* \*

# DOKUMENTARFILMEN

## *der forsvandt* \* \* \* \* \*

Den 26. februar 1917 stod den russiske film-fotograf *Ivan Frolov* på Nevskij Prospekt i Petrograd med sit kamera. Det var den russiske revolutions første dag, og Frolov var derfor i stand til at filme folkemængden, der samledes for at kræve czarens abdikation, demonstranterne, der gennembrød politikæden, og arbejderne, som fjernede czarønnen fra offentlige bygninger. Det var historiske timer, som på afgørende måde fik indflydelse på den efterfølgende udvikling i verden, og det er sørgeligt at disse dokumentariske optagelser ikke længere findes.

Frolov og nogle af hans kammerater fra 1917 fortæller herom i det sovjetiske filmblad „Iskusstvo Kino“ i anledning af den russiske revolutions 40 års jubilæum fornylig.

Efter czarens abdikation dannedes en republikansk regering, bestående af borgerlige og socialister, men først 8 måneder senere overtog bolsjevikkerne magten og proklamerede sovjetrepublikken. I al den tid var Frolov i begivenhedernes centrum, og ifølge beretningen i „Iskusstvo Kino“ lykkedes det ham at filme nogle af de mest dramatiske optrin under revolutionen. Han var til stede, da *Lenin* kort efter czarens abdikation vendte hjem fra emigrationen i Schweiz, han så arbejderne på de store Putilov-værker i Petrograd bære revolutionsføreren i guldstol og han overværede besættelsen af ofrene for urolighederne i juli, da bolsjevikkerne første gang forsøgte at tage magten fra *Kerenskis* provisoriske regering.

Frolovs kollega, *Lemberg*, fortæller i „Iskusstvo Kino“, at han optog 120 meter på et møde, hvor *Lenin* talte til arbejderne fra det bolsjevikiske hovedkvarters balkon og opfordrede til at „føre revolutionen til ende“ d.v.s. til at oprette en sovjetrepublik under kommunistisk ledelse. Desværre forsvandt også *Lembergs* film sporløst. Hans arbejdsgiver blev så rasende, da han hørte, at han havde „spildt“ den kostbare film på et bolsjevikisk møde, at han afskedigede ham og tilbageholdt en del af hans gage som godtgørelse for de „ødelagte“ 120 meter.

Under de sidste hektiske forberedelser til bolsjevikopstanden i slutningen af oktober var

Frolov igen ude med sit kamera, og optog bl.a. udlevering af våben til den røde garde, regeringstro officersaspiranter, som spærrede broerne over Neva, og arbejdere, som byggede barrikader foran Vinterpaladset. Besættelsen af Petrograds nøglepunkter foregik i nattetimerne, hvorfor Frolov med sit primitive fotografiske udstyr ikke kunne tage billeder.

Frolov fortæller i sine erindringer, at en del af optagelserne var bestilt af et filmselskab i Moskva, som skulle bruge dem i en spillefilm, „I czarismens mørke“, men optagelserne blev i sidste øjeblik fjernet, fordi selskabets leder, en russisk forretningsmand ved navn *Izrailovitj*, syntes at de var for „stærke“. Kort efter oktoberopstanden flygtede *Izrailovitj* til Vesteuropa og tog filmen med sig. Frolov hørte senere, at *Izrailovitj* havde fremvist filmen i Wien, hvor censuren havde forlangt at alle scener med *Lenin* blev fjernet. Han ved ikke, hvad der siden er sket med optagelserne, men han håber, at nogen engang vil forsøge at finde dem. Det virker overraskende, at det ikke for længst er sket.

I 1918 dannedes en filmsektion under folkekommisariatet for oplysning. 6 fotografer, bl.a. den velkendte *Eduard Tissé*, var i ildlinjen under hele borgerkrigen. *Tissé* fortæller således, at han på Krim optog et rytterangreb, anført af Sovjets nuværende præsident, *Klement Vorosjilov*, og marskal *Budjonny*. Fra denne periode råder russerne over tusinder af meter dokumentarfilm, men fra de afgørende dage i 1917, da czarmagten blev styrtet og sovjetstaten oprettet, findes praktisk talt intet materiale.

★

Den russiske tegnefilm „Snedronningen“, der er bygget over *H. C. Andersens* eventyr, har haft premiere i Moskva, og anmeldes meget rosende af *S. Ginsburg* i „Iskusstvo Kino“. *Ginsburg* skriver, at filmen er behageligt fri for forløren sentimentalitet, og at den vidner om stort kunstnerisk talent og teknisk dygtighed hos den stab, der har fremstillet den. I nr. 29 bragte „Kosmorama“ et billede fra filmen.

*Peter Dalhoff.*



# DE FØRSTE DANSKE FILMFOREVISNINGER

AF MARGUERITE ENGBERG

Den 7. juni 1896, knap et halvt år efter, at verdens første filmpremière fandt sted i Paris, nåede den nye kunstart her til landet. Norge havde været lidt tidligere på færde. To måneder tidligere havde de tyske brødre *Skladanowsky* demonstreret deres bioscophilleder i Oslos „Cirkus Variété“. Sverige fulgte tæt i hælene på de to nabolande. Det var danskeren *Harald Limkilde*, direktør for Koncertpalæet i København, der første gang – den 28. juni samme år – viste Lumièrefilm i Malmø. Oprindelig havde han tænkt sig at præsentere den nye opfindelse herhjemme, men da lejligheden bød sig til at vise opfindelsen under en industrimesse i Malmø, slog han til. Samme dag som Sverige fik også Finland sin første filmforestilling, der fandt sted i Helsingfors.

Den mand der introducerede de levende billeder i Danmark var *Lauritz Vilhelm Pacht* (1843–1912). Det var en mand af mange interesser. Han begyndte som bogtrykker, gennemgik derefter Akademiets malerskole og udstillede til sin død på Charlottenborg. Han oprettede også en af de første reproduktionsanstalter herhjemme og anlagde en farvefabrik. Endelig var han en kendt skikkelse inden for den københavnske forlystelsesverden. Det er i denne egenskab, han har vor interesse her. I 1896 blev han direktør for „Panorama“, der lå på Rådhuspladsen. Her fremviste han dioramaer, optiske illusioner, voksfigurer og lignende. I foråret 1896 rejste han til Paris for at finde nyheder til sit etablissement, og her besøgte han biografen i „Grand Café“, hvor brødrene *Lumière*s opfindelse kinematografen igennem måneder havde været den store succes. Pacht blev begejstret og fik fat på et forevisningsapparat og nogle film. Den 7. juni fandt så premieren sted. I aviserne kunne man læse følgende annonce:

„I Københavns Panorama forevises daglig

2–11 hver fulde Time Kinoptikon (levende billeder) i den Frie Udstillings Lokaler, Raadhuspladsen. Entré 50 Øre, Børn 25 Øre“. Navnet Kinoptikon, som Pacht selv var mester for, var uden tvivl blevet til i analogi med det nærliggende Panoptikon på Vesterbrogade.

Allerede næste dag omtales begivenheden i „Politiken“. Anmelderen skrev blandt andet:

„Man sidder i Mørke og stirrer paa et stort Stykke hvidt Lærred. Saa begynder det. Lærredet faar Liv og forskellige mondæne Scener oprulles for os ... Et Jærnbantog kommer rullende, først hastigt, derpaa med aftagende Fart lige ned mod Tilskuerne. Stationsforstanderen kommer ud, vigtig som alle Stationsforstandere. Dragere springer til, Vogndøre smækkes op, Herr og Damer stiger ud, andre stiger ind, Toget sætter sig igen i Bevægelse og kører bort ...“

Denne filmpremière var dagens begivenhed. Den 10. juni ankom Kong Christian IX og dronningen med børn og følge for at se de levende billeder. Især kongefamiliens børn morede sig dejligt, stod der at læse i avisen dagen efter. Pacht kom i det hele taget ikke til at savne presseomtale af sit kinoptikon. Ved en dramatisk brand den 18. juni, knap 14 dage efter åbningen, brændte apparatet og en del af træbygningen. Branden viste sig snart at have været en hævnakt, påsat af en elektriker, som Pacht havde afskediget. Dog allerede den 30. juni kunne Pacht genåbne med nyt apparat og nye film. Men alligevel – den store succes blev de levende billeder ikke i denne omgang. Det blev kun et kuriosum, som Pacht nu og da tog frem – så sent som 1899 findes en annonce i avisen om kinoptikon i „Panorama“. Og en anden ting, der er værd at slå fast: De levende billeder var kun en del af et større program, der bestod af de førømtalte dioramaer, voksfigurer o.s.v. Derfor kan man ikke, som enkelte har gjort det, kalde „Panorama“ for landets første biograf. Som vi skal se, varede det adskillige år før vi her i Danmark turde basere et forlystelsesetablissement på film alene.

Allerede fire dage efter premieren i „Panorama“ blev der vist film endnu et sted i København. Den 11. juni 1896 kom brødrene *Skladanowsky* ned fra Norge, hvor de jo som før nævnt havde vist deres opfindelse. De optrådte i Pantomimeteatret i Tivoli, og det lykkedes dem at holde deres program en hel måned. Mindre held havde en franskmænd ved navn *Charles Marcel*, der den 7. juli 1896 i Koncertpalæet viste sin „kinematograf“. Hans forestilling fik en nedsablende kritik og holdt sig kun i to dage. Ved en nærmere undersøgelse viser det sig også, at han var noget af en

Vimmelskafet 47 lå Ole Olsens „Biograf-Theatret“. Biografen begyndte den 23. april 1905.



outsider. Han reklamerede ganske vist med en „parisisk kinematograf“, men det program, han viste, bestod for størstedelen af amerikanske kinetoscophilleder af edisonsk fabrikat. Disse billeder var ikke beregnet på at blive forstørret og projiceret på en skærm, så anmeldernes klage over filmenes usædvanligt dårlige kvalitet må have været yderst velbegrunnet.

I det næste halve år synes Pacht at have været den eneste, der viste film i byen. Men så den 1. april dukker en Mr. Swanson op og viser levende billeder i „Nationals Variété“. Programmet, der blot var et nummer blandt variétéens mange andre numre, omfattede film, der viste „badende Damer“ og „Postillonkørsel“.

Samme år viste en anden pioner, Carl Hasager, film i et lokale i Købmagergade 65. Hasager havde ikke succes med foretagendet og måtte lukke efter en måned.

Men den 26. december 1897 er vi nået frem til en af dansk filmhistories betydningsfulde datoer. Den dag fandt den første offentlige forvisning af danske film sted. Det foregik i Pachts „Panorama“, og det var Lars Peter Petersen, eller som han senere kaldte sig Lars Peter Elfelt, der havde optaget filmene, hvis titler var: „Asfaltlæggere“, „Brandvæsnet rykker ud“, „Svanerne i Sortedamssøen“ og „Svanerne fanges ind“. Det drejede sig med andre ord udelukkende om reportagefilm. Den 28. december, to dage efter, omtaler „Politiken“ begivenheden:

„Kinooptikon havde med Julen indledt en hel ny Æra, idet den i Juledagene for første Gang har forevist levende Billeder med køben-

havnske Sujets“. Hvem der havde lavet filmene omtales ikke.

I efteråret 1898 tager udviklingen fart. Alle Københavns variéer har øjensynligt besluttet, at de vil give levende billeder i deres underholdning. Direktør Peter Rasmussen i „Cirkus Variété“ kommer først. Her viser en Hr. Swanborough fra den 23. september og fremefter sin „wargraph“. Forestillingen var lagt således an, at publikum skulle tro, at de sad i et tog og så forskellige panoramaer glide forbi sig. I annoncen i avisen stod da også: „Togget gaar 10<sup>15</sup>“. Man „kørte“ gennem tunneler, over broer, langs skummende fosser, og, hvad der havde givet forestillingen dens navn, man så til sidst aktuelle billeder fra den spansk-amerikanske krig. – Til alt held for opfinderen af wargraphen var der mange småkrige dengang, så programmet kunne allerede næste måned fornys med billeder fra den engelsk-ægyptiske krig, og senere fulgte så billeder fra boerkrigen. Mr. Swanboroughs operator, en englænder ved navn A. James Gee, overtog efter nogen tids forløb wargraphen. Efter at engagementet i „Cirkus Variété“ var udløbet, rejste Gee rundt i landet med wargraphen. Han slog sig ned her i landet, i 1905 blev han medstifter af Ole Olsens biograf, og kort efter åbnede han „Citybiografen“ i Ålborg, som han stadig ejer.

Efter „Cirkus Variété“ kommer „Arenateatrets Variété“ den 27. oktober 1898 med sin „Triograph“. I dette tilfælde reklameres der med, at lærredet har „Prosceniets Størrelse“, eller som der mere tydeligt angives i en senere annonce: 30 fods størrelse. Premièreprogram-

met bestod af film om iltog, (iltog kunne man slet ikke stå for), en brandudrykning (Londons brandvæsen), Niagara vandfaldene, og til sidst endnu et iltog, denne gang gennem tunneler. Anmelderen af filmene var dog især imponeret af den ledsagende musik, der da også for sin tid og alle tider må have været usædvanlig:

„Hr. Ulrich Andersens flinke Orkester led-sager Forestillingen med en Musik, i hvilken Klokkeklemtten, skingrende Piber og Lokomotivets Stønnen bidrager fortræffeligt til at frem-bringe den tilsigtede Illusion“.

Samme anmelder kommer ind på de mange navne, man har givet filmforestillingerne og siger, at P. Rasmussen i „Cirkus Variété“ kalder det „Biograf“. Denne udtalelse er meget interessant, da det så vidt jeg ved er første gang, at ordet biograf bruges i denne betydning på dansk.

To dage efter „Arenateatret“'s premiere, den 29. oktober, kommer endnu en premiere, denne gang hos „Concert du Boulevard“. Og annoncen lyder:

„Hvor ser man de bedste levende Lysbilleder? I Vitagraphen, Concert du Boulevard. Toget afaar Kl. 11.“ Programmet lød imponerende: „Kong Oskar med Følge ankommer til Stockholmudstillingens Aabningsfest samt 200 forskellige Billeder“.

Og så til sidst, igen to dage efter, den 1. november, kommer turen til „Scala Variété“. Her viser den tyske opfinder *Oscar Messter* sin „cosmograph“. Af anmeldelsen i „Politiken“ dagen efter forstår man, at nu er folk ved at blive overfodrede med filmforestillinger: „Efter at alle mulige Variétéer har anskaffet sig levende Billeder er ogsaa Scala Variétés Direktør kommen i Tanker om, at han burde have disse paa sit Program . . . Selvfølgelig undgaar man hverken Jærnbanetoget eller Tunnelen, skønt Publikum vel nu snart maa have kørt sig træt. Til en Forandring tænkes Publikum her anbragt i en Bremskalesche ovenpaa en af Vognene. Illusionen er ikke ringe. Af de øvrige Billeder er nogle Gengangere andet Steds fra; andre er tyske Fantasifrembringelser af en rædselsvækkende Humor. Gennemsnitlig er Billederne tarveligere end de, der ses paa Byens øvrige Variétéer, omend der findes et Par Undtagelser.“

Der er to bemærkelsesværdige ting i denne anmeldelse. Den første er omtalen af de tyske film. Kendskabet til de tidligste tyske film er yderst ringe, så man er taknemmelig for alt, hvad man kan opsnappe om dem. Den anden er anmelderens påstand om, at filmene skulle være af ringere kvalitet end hvad man ellers så. Dette er meget mærkværdigt, da Messter

netop er gået over i filmhistorien som opfinder af en metode til at forøge billedernes skarphed.

Men anmelderens dom er sikkert ikke særlig solid. Han havde jo på forhånd indrømmet, at han var led og ked af filmiske togrejser.

Filmforestillingerne på de forskellige variétéer holdt sig gennemsnitlig to-tre måneder, og bortset fra en enkelt nyhed i „Cirkus Variété“, en „Biomatograph“, der såvidt man kan se har lignet de andre forestillinger, sker der ikke noget nyt i hovedstaden på filmens område før 1899. Den 2. september dette år åbnes i „Hafnia“'s ejendom, Amagertorv 6, et forlystelsessted, der kalder sig „Panorama Hafnia“. „Hafnia“ var egentlig en videreførelse af et tidligere etablissement „Elektra“, der var åbnet i april 1902. I „Elektra“ kunne man ligesom i Pachts „Panorama“ se dioramaer, lysbilleder og lignende, og ved åbningen havde man talt om, at programmet til maj skulle suppleres med levende billeder. Men foretagendet lader ikke til at være gået godt. Fra omkring midten af maj forsvinder annoncerne i avisen, og så vidt man kan se, har der ikke været vist film i „Elektra“. „Hafnia“ førte linjen fra „Elektra“ videre, viste stadig dioramaer og hvad man ellers havde set på Amagertorv 6, men allerede åbningsdagen viste man desuden film. Og den, der havde produceret filmene, var Peter Elfelt. Ved premieren sås, for at citere annoncen i avisen: „Badescene fra Skovshoved og Et livfuldt Cyklesammenstød fra en københavnsk Gade“. Nogle dage efter udvides programmet med en film, der kaldes „Paa Strøget udenfor Ranchs Ur“. Det var en optagelse af tilfældigt forbigående på dette københavnerens yndlingsmødested. Og endelig omkring den 25. november samme år kommer filmen om kongefamilien, der blev det største trækplaster i „Hafnia“'s korte levetid. Filmen var optaget i Bernstorffs Slots have, og man så forskellige af de kongelige, bl. a. den senere Chr. X, den senere Dronning Alexandrine, Prins Aage og Prins Viggo. Men filminteressen var dalende og allerede 1900 måtte „Hafnia“ lukke. På samme tidspunkt som Elfelt viste film på Amagertorv, havde „Cirkus Variété“ succes på to vidt forskellige film. Den ene var en rekonstrueret reportagefilm om Dreyfus-affæren og den anden var en lidt „vovet“ fransk farce: „Endelig alene“. Ifølge overleveringen skal det være *Sophus Madsen*, en anden dansk filmpioner, der stod bag forevisningen af den sidstnævnte film.

Efter erfaringerne med „Hafnia“ varede det nogen tid, før Elfelt igen vovede at gå i lag med filmforevisning. Det skete i november

1901. Den 13. november dette år kan man læse følgende i „Politiken“: „Et Kinoptikon i Smag med Panorama „Hafnia“, som for et Aarstid siden fandtes paa Amagertorv, aabnes i Dag i Frederiksberggade 27 i Etagen ovenover American Bar af Hoffotograf L. P. Petersen. Det er Hensigten daglig i Løbet af Eftermiddagen og Aftenen at give en Forestilling hver halve Time, og Forevisningerne omfatter levende Billeder med en Tilgift af Lysbilleder.“

Stadigvæk er filmen kun et led i et program sammensat af flere ting.

De film, der blev vist, var – som sædvanlig, når det var Elfelt, der stod bag – reportagefilm, og fortrinsvis med kongelige eller sågar kejserlige personer. Den 1. december 1901 er der bl. a. premiere på en film, der viser *Anna Larssen* i sit påklædningsværelse. I anmeldelsen af denne film hedder det til slut: „Bagefter præsenteres Billedet (d.v.s. filmen) omvendt, hvilket tager sig kuriøst ud“. Ja, hvad måtte man ikke gribe til for at more publikum.

Men heller ikke denne gang havde Elfelt heldet med sig. Hvornår hans „Kinoptikon“ lukkede, vides ikke med bestemthed, men i løbet af foråret 1902 bliver annonceringen i aviserne sjældnere og sjældnere for endelig i maj fuldstændig at forsvinde.

Blader man videre i aviserne fra 1902, støder man den 22. juni for første gang på en annonce fra „Odeon Teatret“, Frederiksbergallé 30. Åbningsprogrammet lød meget flot: „Les sept Chateaux du Diable. De 7 Dødsyndere“. „Odeon Teatret“ hørte ind under forlystelsesetablissementet „St. Thomas“, og den mand, der viste filmen her, var *Constantin Philipsen*. Dette hans første forsøg som filmforeviser skulle dog ikke blive langvarigt. Den 14. september 1902 støder man for sidste gang på en annonce fra „Odeon“.

Mens interessen for de levende billeder op til omkring år 1900 var ret stor, sker der på dette tidspunkt en forandring. Opfindelsen havde mistet nyhedens interesse, og først efterhånden som filmenes tekniske kvalitet forbedredes, og der kom gang i spillefilmproduktionen, blev det igen muligt at lokke folk ind til film. I 1906 begyndte vi som bekendt at producere spillefilm, men allerede flere år forinden var en sådan produktion godt i gang i udlandet. Da derfor Constantin Philipsen i efteråret 1904 bestemte sig til igen at fremvise film, kunne han byde publikum på et program, der stod højt over, hvad man før havde set her i landet. Den 17. september 1904 åbner han i Citypassagen, Østergade 26, „Kosmorama“, Danmarks første biograf. I sin artikel „Den svenske biografis fader“ i „Kosmorama 12“ undrer dr. *Idestam-Almqvist* sig over, at jeg i en tidligere artikel i „Kosmorama“ har kaldt Philipsens biograf den første her i landet og ikke for eks. „Hafnia“ eller „Kinoptikon“. Men det er med velberåd hu. Før Philipsens „Kosmorama“ var der ingen biograf her i Danmark i den gængse betydning af ordet. Først med „Kosmorama“ baserede man et forlystelsesetablissement på film alene; i alle de andre tilfælde var filmene som nævnt ovenfor blot en del af en broget underholdning.

Philipsen havde succes med sin biograf, og det varede ikke længe, før der dukkede nye op andre steder i byen. Inden udgangen af 1905 finder man allerede følgende biografer i København foruden „Kosmorama“: „Biograf-Theatret“, „Nørrebro Biografteater“, „Kosmograf-Theatret“, „Biorama“ og „Thaumatograph-Theatret“. Og samme år får også provinsen sine første biografer. „Aalborg Biografteater“ åbner den 2. december 1905 og Århus' første biograf „Kosmorama“ den 30. december samme år.

„Biorama“, en af Københavns første biografer, havde adressen Østerbrogade 33. Den blev åbnet 1905 af Søren Nielsen.





## Læserbreve

Ukommenteret konstatering af en udvikling:

I gennemgangen af udviklingen op til vore dages rumraket i *Walt Disneys* "Rumskibsraketten" så vi en stump af *Georges Méliès* "Rejsen til månen": de tydeligt karakteriserede professorer forsamlede om tegnebordet — de samme hastende til startstedet for måneraketen, hvor håndværkere er ved at lægge sidste hånd på arbejdet. Videnskabsmændene går ombord, medens et kor af piger vinker farvel. Raketten starter og farer af sted ... lige ind i øjet på månen, der synligt ommer sig.

I forspillet til (den franske udgave af) *Michael Todds* "Jorden rundt i 80 dage" blev "Le voyage dans la lune" også vist (i sort/hvid og på normal-lærred; "selvfølgelig"), hvorefter der brat blev skiftet til farvebillede af "en eller anden", der i ord drog paralleller mellem *Georges Méliès* og *Jules Verne*, og mellem disses fantasier og vore dages realiteter, især med hensyn til muligheden af rumtogter. Dernæst blev der skiftet til farvebillede af en raketstart af i dag: medens "afbrændingen" skete, voksede normal-lærredet langsomt til *Cinemascope* størrelse, hvorpå kameraet kørte frem til nærbillede-tagning af selve starten.

I *Walt Disney*-programmets anden film, "Livets hemmelighed", blev tæpperne hen mod slutningen pludselig trukket yderligere til side, således at det ordinære rektangulære lærred fik *Cinemascope*-størrelse, hvorpå *Walt Disney* (*James Algar* ell. hvem det nu var) i billeder udbredte sig i al almindelighed om naturkræfterne.

Frank V. Nielsen,  
Odense.

Til ovenstående om eksperimenterne med de nye formater kan man tilføje, at foruden den mere pudsig brug af variationsmulighederne i de nævnte eksempler er det værd at nævne *Clouzots* meget bevidste og gennemtænkte udnyttelse af formatforskningerne i "Le mystère Picasso" i gengivelsen af *Picassos* malerier. Red.

Kære Kosmorama!

Vil Kosmoramas redaktion være venlig at fortælle en del underudviklede læsere, hvor man kan købe det leksikon, som redaktionen bruger til at få gode, danske ord og udtryk oversat til flotte ting som "errata", "konsekvent præcis", "ineffektive effekter", "pleonasme", "sophisticated paradokshumor", "alter ego", "no-spil" m. v. — ?

I nogenlunde ærbødhed

N. J. Tortzen,  
Herning

(det ligger endnu længere borte  
end villabyerne).

Vi henviser til lederen i "Kosmorama 8", idet det stillede spørgsmål forhåbentlig er retorisk (det forekommer lidt præcist retorisk) og altså ikke kræver et direkte svar.

Red.

Nattetanker ved læsning af menighedsbladet

KOSMORAMA:

Filmen har mange guder

Ulrichsen kaster dem bort.

Vi må tro på Renoir og Bresson

men allermost på John Ford.

Monty renser i templet

Fellini i mørket skal ud

Clément må sidde på tærsklen

men han er ingen gud.

Louise Roos.

Overbevisningens bud!

Red.

Byen har tre biografer til et indbyggerantal på ca. 30.000. Det skulle være meget passende. Jeg har i tiden 15/8—31/12 1957 søgt at følge de tre biografers repertoire ud fra en af de lokale avisers omtale af de enkelte film. Jeg har kun følt trang til at se et fåtal af filmene, så mine betragtninger hviler for en stor del på andens hånd erfaringer.

Det skal straks anføres, at vedkommende dagblads anmeldelser og omtale af filmene er yderst utilfredsstillende. Et par tilfældige eksempler vil bedst kunne illustrere dette.

Den tyske showfilm "Skæve Otto": "Man mindes ikke at have set bedre film i denne genre". Den danske "Sønnen fra Amerika": "Folkekomedie af den gode, gamle slags". Den franske "Gangsternes gade": "Publikums opmærksomhed holdes fangen fra først til sidst". Den tyske "En læges kamp": "En smukt fortalt historie med alle de ingredienser, der kræves af en rigtig publikumstræffer". Om den franske "Pigalle på vrangen" får man blot at vide: "Filmen indeholder mange optrin fra Paris' kabareter" — resten overlades til fantasien. Den tyske "Frk. Kadet": "Sød og hyggelig bagatel".

Disse anmeldelser siger virkelig noget. Det må man da indrømme. De mange adjektiver kunne være hentet fra biografernes annoncer. Det er femte rangs film, der får denne omtale i avisen.

I den fulgte periode var der højt regnet 10 film, der var værd at se, og deraf var måske de to bemærkelsesværdige, men da der blev spillet ca. 140 film, vil man jo ikke ligefrem karakterisere det som værende et imponerende tal. De to bemærkelsesværdige film var *Fellinis* "Dagdrivne" og *Autant-Laras* "I nattens mulm og mørke". Begge film var på programmet i 2 dage, og den sidste endda kun ved sidste aftenforestilling. Som et kuriosum kan jeg nævne, at biografen, som havde disse to film på programmet, er den eneste af de tre, der drives på en privat bevilling.

De foreviste film var hovedsagelig tyske, engelske, amerikanske, franske og danske. Ikke mindst har de tyske film en stor plads i repertoireet, men kvalitetsmæssigt set minder de påfaldende om de danske. Blot befinder vi os nu ikke længere på Sy'fyn, men i Schwarzwald og de tyske Alper. Det er såmænd også den eneste forskel.

Det må siges at være et ret nedslående resultat, man kommer til. Biografen er efterhånden det eneste sted, hvor gennemsnitsdanskere kommer nogenlunde regelmæssigt, og hvor der er mulighed for kulturel påvirkning. Der er simpelthen ikke noget publikum til de gode film. Man kan så mene, at der ikke må være noget behov for at se en god film, og så erklære at sådan er det nu en gang. Men kan man nøjes med det? Man affinder sig ikke med, at et ungt menneske ikke kan skrive, hvorfor skal man så af finde sig med, at det samme menneske ikke forstår at se en film? Det er jo det, man gør i dag. I skolerne har man forlængst taget filmen i brug i undervisningen, men det er hovedsagelig de prosaiske undervisningsfilm, man foreviser. Spillefilmene har man overladt til Skolescenen. Men er det nok? Jeg mener nej, og det er mit indtryk, at situationen i dag må bekræfte denne opfattelse. Jeg tror, at skolerne vil kunne udnytte meget bedre i filmundervisningen.

Man bør regelmæssigt forevise spillefilm for skoleeleverne. For filmene bliver vist, skal baggrunden og motivet for filmen trækkes op, og man kan undersøge resultatet af filmens påvirkning på børnene ved i dansk stil at give opgaver hentet fra de foreviste film.

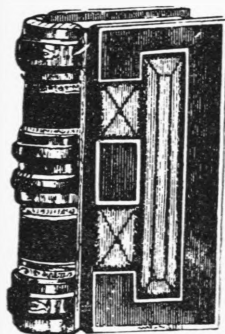
I forsvaret viser man i fritiden film for de værnepligtige, men efter hvilke kunstneriske kriterier udvælger man filmene? Man forsømmer også lejligheden til at give soldaterne forståelsen af filmen som selvstændig kunst. Bare en almindelig indledning eller måske en diskussion efter filmens forevisning ville kunne få stor betydning, og samtidig tjene til

at holde soldaterne åndeligt vågne. De fleste vil kunne deltage, for det mærkelige er, at vi alle mener at kunne kritisere den film, vi lige har set — og vi gør det. Men om det sker på den rigtige måde, er nok en tvivlsom sag.

De unge må simpelthen lære at skelne mellem „skidt og kanel“. Som forholdet er i dag beherskes vi i altfor høj grad af de dårlige og ikke mindst af de middelmådige film.

Det er på høje tid, man anerkender filmen som en ligeberettiget kunstart. Som man i skolen underviser i litteratur, musik og tegning, bør man også undervise i filmkunsten. Det er den kunstart, som i dag kommer tættest i berøring med den almindelige befolkning. Er filmen god, er der en mulighed for en forbedring af den kulturelle standard. Men det kræver en aktiv filmkritik af hver enkelt.

Sven Øve Gade,  
Fredericia.



## Kort og godt

Henri Agel: „Esthétique du cinéma“, Presses Universitaires de France 1957.

Allerførst skræmmes man lidt. Er det atter et af de æstetiske manifest, som franskmændene elsker at udsende, og hvori en ny og original synsmåde på film anlægges og lanceres med megen åndfuldhed? Heldigvis er det ikke en sådan ny teori, Henri Agel lufter, men tværtimod et forsøg på en kortfattet orientering om de allerede eksisterende, med andre ord en filmæstetikens historie. Agel, der vil være „Kosmorama"s læsere bekendt fra en artikel i nr. 13 om Grémillon, har skrevet, hvad på tysk kaldes en *Einführung*, men i modsætning til de fleste germanske indføringer, der har en ubehagelig tendens til at svulme op til enorme tomer, holder Agel sig inden for 127 sider.

Begrænsningen i omfang er måske i første række dikteret af, at bogen er fremkommet som bestillingsarbejde i serien „Que sais-je?“, der henvender sig til et almentdannet publikum og i hvis allerede udkomne 750 bind man kan finde besked om næsten alt mellem himmel og jord. Skønt bogen således ikke henvender sig til et specielt filminteresseret publikum, er man Agel taknemmelig for, at han ikke har udvandet sit emne i vage almindeligheder, men at han på den begrænsede plads, som man bør tage i betragtning, har formået at give et acceptabelt resumé af de store filmæstetikeres teorier, og hvad der ikke er mindst fortjenstfuldt har fået plads til en placering af de allernyeste franske diskussioner. Hermed retfærdiggøres smukt seriens motto: „Le point des connaissances actuelles“.

At forfatteren når så meget på så lille plads skyldes

ikke mindst, at han ikke belemrer sin bog med de efterhånden komplet overflødige diskussioner om filmens berettigelse som selvstændig kunstart, som man f.eks. stadig finder i danske grundbøger. Agel henvender sig til et fransk publikum og har derfor ikke nødig at starte helt nede på det løgstrupske niveau.

Agel har tydsyneladende fået alt det vigtigste med, men har valgt at disponere sit stof mindre rent kronologisk end stilhistorisk. Han følger tre linier i filmhistorien, og dermed i æstetiken, den poetiske, den realistiske og den ekspressionistiske. Den poetiske, „la promotion du rêve“, indleder han med *Canada*, der er fader til udtrykket „den syvende kunst“, og der som den første har betonet filmens enestående evne til at præsentere det immaterielle. Dette synspunkt følges hos *Louis Delluc* over *Elie Faure*, der kalder filmen „arkitektur i bevægelse“, til *Jean Epstein* for hvem „le merveilleux“ var uløseligt knyttet til filmen. Som stadig virkende repræsentant for denne retning fremhæver Agel den genopdagne *Abel Gance*, hvis helt hugo'ske retoriske svada „Le temps de l'image est venu . . .“ han har citeret. I forbindelse med denne linie behandler han også surrealismen og avantgarde-bevægelsen, der prøvede en række af filmens æstetiske muligheder.

Den realistiske linie er i følge Agel den, der baserer sig på filmens mekaniske oprindelse og repræsentanterne er *Marcel L'Herbier*, *Dziga Vertov* med sin Kino-øje gruppe og sine montage teorier og den engelske dokumentarfilmskole under *Grierson* og *Rotha*s førerskab. Som repræsentant for den engagerede sociale realisme nævner han *Vigo*.

Den tredje linie er endelig den ekspressionistiske, som han med støtte i *Kracauer* og *Lotte Eisner* definerer som en antinaturalisme, der først og fremmest er knyttet til Tyskland.

De store teoretikere behandler han separat i enkeltkapitler: *Béla Balázs*, *Pudovkin*, *Eisenstein* og *Arnheim*. *Spotiswoode* placerer han måske en smule uretfærdigt blot som en fortsætter uden personlig originalitet. Agel trækker her hovedlinierne, men har på forhånd opgivet at give et fuldstændigt fyldestgørende indtryk af rigdommen i deres skrifter. De karakteristiske sider er imidlertid i alt væsentligt belyst.

Sin mest aktuelle interesse får bogen imidlertid som nævnt i et kapitel om de nyeste franske teoretikere. Kapitlet har hentet sin titel „La caméra stylo“ fra er af Agel hævdede allerede klassisk tekst af *Alexandre Astruc* fra „L'Ecran Français“ marts 1948. Heri hævdes det, at filmen bør være et lige så smidigt og subilt „moyen d'écriture“ som det skrevne sprog. Intet område bør være den forbudt. Det er disse tanker, man genfinder hos *Bresson* i udtalelsen: „Le cinéma n'est pas un spectacle, il est une écriture“. Denne intellektualisering af filmen hyldes af kunstnere og skribenter som *Grémillon*, *Roger Leenhardt*, *André Bazin* og *Edgar Morin*. Flere af disse har også angrebet teorierne om montage som grundlæggende for det filmiske sprog. Her er de imidlertid blevet heftigt imødegået af *Jean Mitry*. Det vil føre for langt her at referere disse diskussioner, men Agel bevarer fatningen og søger at skaffe lidt perspektiv ind i synspunkterne. Blot kunne man have ønsket, at Agel ikke havde holdt sig så strengt til den moderne franske æstetik, der hele tiden er på grænsen til det alt for formalistiske. Et blik på England kunne have skaffet lidt mere balance i tingene. Til skønt de engelske filmskribenter ikke i samme grad som de franske er anlagt for deklamatorisk æstetiseren kan det dog ikke undgå opmærksomheden hos enhver, der regelmæssigt læser disse skribenter, at der her er en ganske klar opfattelse af den moderne films muligheder i den moderne kunst, og det moderne samfund.

Dette er imidlertid kun indvendinger *en passant*. Til alle, der vil orienteres i filmæstetikens jungle, være Agels bog anbefalet på det kraftigste.

Ib Monty.

## SUCKSDORFFS INDIEN

EN DJUNGELSAGA. Prod.: Filmproduktion Arne Sucksdorff AB 1957. Manus., Instr. og Foto: Arne Sucksdorff (Technicolor — Agascope). Musik: Ravi Shankar. Instruktørass.: Graeme Ferguson. Lyd: Nils Rehn. Prod.ass.: Nils G. Örn og Åke Bäcklund. Speaker: Gunnar Sjöberg. Øvrige medarbejdere: M. M. Sharma, Hans Olsson, Astrid Bergman-Sucksdorff, Arvind Shah.

Det er simpelthen det smukkeste der er set på et filmværk. Man mindes ikke at have stået over for en mere virtuos beherskelse af filmbilledet, hverken det sort-hvide eller det farvede. Men smukkest ikke blot i den udvendige betydning: kønnet at se på. I ånd og tanke som i den ydre dragt er *Arne Sucksdorffs* nyeste film „En Djungelsaga“ et tindrende lykkeligt værk. Den lyriske betagelse, der er et så vigtigt element i hans naturfilm fra de hjemlige himmelstrøg, har han naturligvis bragt med sig til det fjerne Østen. Men betagelsen er blevet fortættet i en lyksalighed endnu større end den vi mødte i Kashmir-filmen „Vinden og Floden“, den af kortfilmene som „En Djungelsaga“ i emne og holdning er nærmest beslægtet med. I motiv og handling knytter den nye film sig tæt til de „svenske“ Sucksdorff-film, først og fremmest til „Det store Eventyr“. Også Indien-filmen kredser omkring det moralsk-filosofiske erkendelsesproblem, som alle de korte film lige fra debuten „En Sommarsaga“ belyser fra forskellige sider: den absolutte harmonis muligheder (eller umulighed) i en verden, hvis vilkår det er at være spaltet i modsætninger, der bekrieger, men også forudsætter hinanden. I kortfilmene har Sucksdorff realiseret mulighederne først og fremmest i de brillante indfølelses skildringer af dyrenes liv. I „Det store Eventyr“ smelter han natur og menneske sammen i børnenes kortvarige sammensværgelse med odderungen. I den nye film er akcenten endelig flyttet helt — eller næsten helt — over på mennesket. Også den kontrasterer menneskeverdenen, her den indiske landsby, med den truende amoralske natur, her junglen, men det er menneskene, ikke naturen der er filmens egentlige emne.

„En Djungelsaga“ er optaget under Sucksdorffs to-årige ophold hos Muria-stammen i Bastar-distriktet i det sydøstlige Centralindien. Filmens historie er denne: En landsby hjem søges af en leopard, som er en trusel både mod mennesker og husdyr. Under en vagt mod det farlige rovdyr dræber en af de unge jægere, Ginju, en tiger. Drabet efterfølges af nye angreb fra den mystiske leopard, og landsbyens ældste frygter, at tigerens død har vakt gudernes vrede. For at ikke årets rishest skal gå tabt som straf, bliver Ginju og hans familie — i en pragtfuldt gengivet ritual dans — udstødt af landsbyens fællesskab. Men leoparden angriber stadig det lille samfund. Til sidst samler beboerne sig til den afgørende jagt, som Ginju ikke kan deltage i. Men trods deres store antal har jægerne ikke heldet med sig. Leoparden undslipper, og det bliver sluttelig alligevel Ginju, der udkæmper den endelige kamp med den — med sit eget liv som prisen.



Denne Muria-dreng har en ret stor rolle i „En Djungelsaga“.

Man vil se, at historien er Indiensfilms variation af eksistenskampmotivet i „Morgengry“, „Bjørnejagten“, „En kluden Væld“ m. fl. film. Den er fortalt på baggrund af en dvælende poesifyldt skildring af den indiske stammes daglige liv, sat på lærredet som mættet, oplevet eksistens, uden ethvert nævenyttigt forsøg på etnografisk eller folkloristisk fortolkning eller forklaring. Der er langt fra junglesagaen til den trivielle globetrotter-rejsefilm. Filmen har tre dokumentariske højdepunkter: præsentationen af miljøet i en indledende skildring af landsbyens markedspads, gengivelsen af livet i byens ungdomshus, Ghotul, hvor de unge ugifte lever sammen i fuld frihed for indgåelsen af absolut monogame ægteskaber, samt den ovenfor omtalte uddrivelsesdans. Der er en ædel højhed over disse sekvenser, som kalder på mindet om de bedste afsnit i *Basil Wrights* klassiske og beslægtede „Song of Ceylon“. Og selv om Sucksdorff naturligvis ikke kan gøre det brede billedformat smukt i sig selv — „En Djungelsaga“ er optaget i Agascope, Cinemascope's svenske parallel — så bemærker man sig, at han har formået (som den første) både at skabe fylde og intimitet indenfor den aflange billedramme og at give rækken af de ellers så uhandelige bredbillede rytmisk spændtighed i en langsom, men økonomisk og følgerigtig klipning.

Som helhed holder „En Djungelsaga“ desværre ikke højdepunkternes storladne mål, først og fremmest fordi den lider af den brist, som også var åbenbar i „Det store Eventyr“. Det er heller ikke denne gang helt lykkedes Sucksdorff at sammensmelte det poetisk-dokumentariske med det dramatiske. Etagene i filmens drama er ikke bragt på lærredet, så at tilskueren fornemmer dets nødvendighed. Det dramatiske forekommer ikke dramatisk nok til at bære filmens ide. Handlingens klimaks, den sidste massejagt på leoparden, burde naturligvis også have været den poetiske kulmination. Det er den ikke, og „En Djungelsaga“ toner derfor mattere ud, end den egentlig fortjener det. Dens dokumentarisk-poetiske kvaliteter sikrer Sucksdorff den plads på filmens Olymp, som han så længe har aspireret til, pladsen ved siden af *Robert Flaherty*. Om han også evner at erobre sig en tilsvarende plads blandt de dramatiske kolleger står altså hen. Endnu.

Werner Pedersen.

## NOTER

„Dansk Esso A/S“ har skænket Det Danske Film-museum en kopi af *Robert Flabertys* mesterlige „Louisiana Story“, 1948 (der blev finansieret af „The Standard Oil Company“).

★

Fra tid til anden ankes der i den populære presse over, at man skal igennem mange fortekster, før man når til filmene selv. Sidst har „Aftenbladet“ (21. 1.) besværet sig derover med ansvarsløs frejdighed. Det er jo af den største værdi for den filminteresserede at få nøjagtige oplysninger om, hvem der har bidraget til filmene. En saglig kritisk holdning til filmene kan ikke indtages uden kendskab til de forskellige personligheds indsats — uden dette havner man også alt for let i de flotte generalisationer, der har præget så megen filmsnak gennem tiderne. Man kan selvfølgelig indhente oplysninger om de enkelte bidrag andre steder end på forteksterne, men

det kan kun være en fordel, at publikum ikke kan undgå at blive konfronteret med de ansvarliges navne.

★

På „Samlerens Forlag“ har *Jytte* og *Carl-Otto Johansen* udgivet et quiz-leksikon, der bl. a. indeholder en serie spørgsmål fra filmens verden. Der gives her et par fejlagtige oplysninger; således anføres det, at *Chaplins* „The Kid“ stammer fra 1921 (korrekt: 1920), og at *Greta Garbo* og *Asta Nielsen* har spillet sammen ikke blot i „Die freudlose Gasse“, men også i „Die Büchse der Pandora“. Hverken Garbo eller Nielsen var imidlertid med i den sidstnævnte, hvorimod det jo er rigtigt, at de begge spillede i „Die freudlose Gasse“. Denne hed dog ikke på dansk — som dette quiz-leksikon meddeler det — „De glædesløse gade“, men „Bag Glæderens Maske eller Gadens Moral“.

J. S.

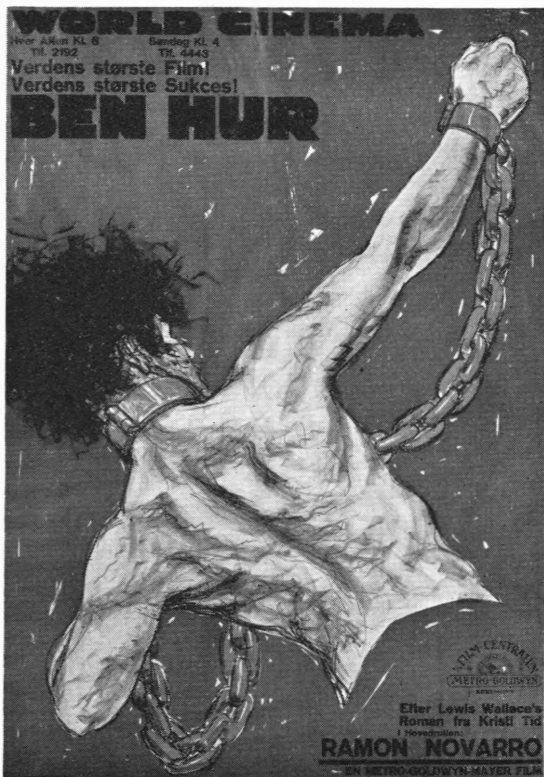
★

Vi gør opmærksom på, at *Joshua Logans* „Bus Stop“ blev anmeldt i nr. 23.

## Fra Filmmuseets plakatsamling

Som tidligere nævnt i „Kosmorama“ er *William Wyler* i gang med „Ben Hur“ i Italien.

Her er den danske plakate for 1927-versionen, der blev iscenesat af *Fred Niblo* med *Ramon Novarro* i hovedrollen.





# Filmindex XXXI

UDARBEJDET AF MUSEET

## Alain Resnais

Født den 3. 6. 1922 i Vannes. Efter studentereksamen uddannede han sig ved I.D.H.E.C. („Institut des Hautes Etudes Cinématographiques“) i Paris, men forlod studierne for at gå over i dokumentarfilmproduktionen. Flere af hans film blev omtalt i Jean Bérangers artikel om den franske kortfilm i „Kosmorama 31“.

For hjælp ved indexets udarbejdelse takkes Resnais.

*Van Gogh*, 1948, I: Alain Resnais. Manus.: Gaston Diehl og Robert Hessens. Foto: Henri Ferrand. Musik: Jacques Besse. Kommentar: Gaston Diehl. Prod.: Films du Panthéon, 20 min.

*Malfray*, 1948, I: Alain Resnais og Robert Hessens. Manus.: Gaston Diehl og Robert Hessens. Foto: Alain Resnais. Musik: Pierre Barbaud. Kommentar: Gaston Diehl. Prod.: Les Amis de l'Art, 15 min.

*Guernica*, 1949, I: Alain Resnais og Robert Hessens. Manus.: Robert Hessens. Foto: Alain Resnais, André Dumaitre og Henri Ferrand. Musik: Guy Bernard. Kommentar: Paul Eluard — indtalt af Maria Casarès. Prod.: Films du Panthéon, 15 min.

*Gauguin*, 1950, I: Alain Resnais. Manus.: Gaston Diehl. Foto: Fernand Henry Petit. Musik: Darius Milhaud. Kommentar efter breve fra Paul Gauguin. Prod.: Films du Panthéon, 10 min.

*Les Statues Meurent Aussi*, 1952, I: Alain Resnais og Chris Marker. Manus.: Chris Marker. Foto: Ghislain Cloquet. Musik: Guy Bernard. Kommentar: Chris Marker. Prod.: Tadie-Cinéma-Production, 31 min.

*Aux Frontières de l'Homme*, 1953, I: Nicole Vedrès. Manus.: Nicole Vedrès og Jean Rostand. Foto: Ghislain Cloquet. Musik: Jean-Jacques Grunen-



Fra „Guernica“.

wald. Kommentar: Nicole Vedrès og Jean Rostand. Montage: Alain Resnais. Prod.: Films Jacqueline Jacoupy, 20 min.

*Saint-Tropez, Devoirs de Vacances*, 1953, I og manus.: Paul Paviot. Foto: Ghislain Cloquet. Musik: André Hodeir. Kommentar: Boris Vian. Montage: Alain Resnais. Prod.: Pavox-Films, 20 min.

*La Pointe Courte*, 1955, I og manus.: Agnès Varda. Foto: Louis Stein. Musik: Pierre Barbaud. Montage: Alain Resnais. Prod.: Teknikere og skuespillere. Medv.: Silvia Monfort, Philippe Noiret og indbyggerne i byen Pointe Courte, 85 min.

*Nuit et Brouillard*, 1955, I: Alain Resnais. Ass.: André Heinrich. Manus.: Jean Cavrol og Chris Marker. Foto: Ghislain Cloquet. Musik: Hanns Eisler. Kommentar: Jean Cayrol. Prod.: Argos Films — Como Films, 32 min.

*Toute la Mémoire du Monde*, 1956, I: Alain Resnais. Manus.: Remo Forlani. Foto: Ghislain Cloquet. Musik: Maurice Jarre. Kommentar: Remo Forlani i samarbejde med personalet ved La Bibliothèque Nationale. Prod.: Pleiade, 22 min.

*Le Mystère de l'Atelier 15*, 1957, I: Alain Resnais og André Heinrich. Manus.: Remo Forlani. Foto: Ghislain Cloquet. Musik: Pierre Barbaud. Kommentar: Chris Marker. Prod.: Films Jacqueline Jacoupy, 19 min.

*Sur la Piste du Styrene*, 1957, I: Alain Resnais. Foto: Sacha Vierny. Musik: Pierre Barbaud. Kommentar: Raymond Queneau. Prod.: Pleiade, 13 min.



Alain Resnais ved arbejdet.