

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG MAJ 1958

36



Forsidebilledet: Fra *Frantisek Caps* „Vesna“. Se artiklen i dette nummer om jugoslavisk film.

Klogt og forkert	194
Nye billeder	195
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i>	196
Filmlandet Jugoslavien af <i>Rune Waldekrantz</i>	198
<i>Heinosuke Gosho</i> af <i>Kazuko Kawakita</i>	202
<i>Frank Wisbar</i> — en lille fisk af <i>Jørgen Stegelmann</i>	206
Humor og neuroser af <i>Vibeke Brodersen</i>	210
Pionerer på bånd af <i>Marguerite Engberg</i>	211
<i>Fra Caligari til Goebbels</i> (<i>Krauss</i> : „Das Schauspiel meines Lebens“) af <i>Werner Pedersen</i>	211
<i>Fra Hollywood Zoo</i> (<i>Mailer</i> : „The Deer Park“) af <i>Ib Monty</i>	212
Film anmeldelser: „Førrådt ungdom“ af <i>Ib Monty</i>	213
„Politi-Forræderen“ af <i>Erik Ulrichsen</i>	214
<i>Fra Filmmuseets plakatsamling</i>	215
Filmindex XXXIV (<i>Bardem</i>)	216

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—15), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12—15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag og torsdag 19—21. „Kosmorama“ koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan købes for 5 kr., anden og tredje årgang for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 3 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738. Årgangen går fra september til maj.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Klogt og forkert

Det skal indrømmes, at de journalister, der udvalgte årets Bodil-præmier, ikke havde noget let valg.

Alligevel kan man med rimelighed tage afstand fra de udenlandske præmier. Valgene er ikke just inspirerede og dristige. Prisen for den bedste amerikanske film gik til *Elia Kazans* „Øst for Paradis“ og prisen for den bedste europæiske til *René Clairs* „I en udkant af Paris“.

Det var, hvad man kunne vente (man kunne dog også have gættet på *Fellinis* „Gadepigen Cabiria“ som europæisk vinder). Det var *vox populi* — og samtidig mondønt acceptabelt. Pressen handlede naturligvis igen klogt og forkert — ved omhyggeligt at sørge for kun at irritere en minoritet.

Det er vanskeligt at se andet end omtrent harmløs underholdning i journalisternes årlige afstemning. Chancen for at være opinionsdannende forpasses derved, at man blot bestræber sig for at gå den forhåndenværende opinion i møde. Her peges der ikke på det oversete, og her er man af princip ikke provokerende.

„Øst for Paradis“ er flere gange blevet angrebet her i bladet, og læserne kender vore argumenter. Hvis man havde præmieret *Stanley Donens* „Syv Brude til syv Brødre“, havde man støttet en flere steder overordentlig smuk film i en herhjemme normalt uglest genre. Men der var sang og dans i filmen, og den gik ikke så længe — det så pæner ud med den „seriose“ „Øst for Paradis“. Hvis man partout ville præmiere en alvorlig film, burde man have kåret *Delbert Manns* modigt realistiske „Mens Bruden venter“.

„I en udkant af Paris“ er et lidt træt og virkelighedssky arbejde af en af tredvernes bedstegste instruktører, som må formodes at være tilstrækkelig kendt. Ved at præmiere „De 63 Dage“ af *Wajda* kunne man have banet vejen yderligere for den interessante polske film og støttet den udlejer, der var så dristig at tage den hjem.

Vi mener naturligvis ikke, at der udelukkende bør anlægges filmpolitiske betragtninger ved uddelingen af Bodil-præmierne, men hvis man havde præmieret „Syv brude“ eller den for lidt kendte „Mens Bruden venter“ og „De 63 Dage“, havde man kunnet udrette noget filmpolitisk gavnligt, samtidig med at valgene havde været forsvarlige fra et kritisk synspunkt.

„Bundfald“ fik den danske pris, og *Clara Pontoppidan* og *Gunnar Lauring* præmieredes for deres indsatser i henholdsvis „En Kvinde er overflødig“ og „Krudt og Klunker“. Det er der ikke noget at sige til.

NYE BILLEDER

ved A. Planetaros

Frank Capra skal iscenesætte „Hole in the Head“ efter *Arnold Schulmans* komedie af samme navn. *Frank Sinatra*, hvis selskab producerer filmen, skal spille hovedrollen.

John Waynes produktionsselskab „Batjac Productions“ har engageret *Frank Borzage* til at iscenesætte „China Doll“ med *Victor Mature* og *Lili Hua*.

Carol Reeds næste film bliver „Kimberley“ efter romanen „Tell it on the Drums“. „Hecht-Hill-Lancaster“ producerer. Man har endvidere planer om at lade *Carol Reed* filmatisere *Ray Bradburys* roman „The Rock Cried Out“.

Ligeledes for „Hecht-Hill-Lancaster“ har *Clifford Odets* skrevet manuskriptet til „The Way West“, i hvilken *Burt Lancaster* skal have hovedrollen.

Marlon Brandos produktionsselskab „Bryna Productions“ har engageret *Stanley Kubrick* til at iscenesætte „I stole \$16.000.000“ med *James Harris* som producer.

Kort før sin død havde *Erich von Stroheim* med sin hustru *Denise Vernacs* hjælp udarbejdet et manuskript „Billets Doux“. *Denise Vernac* bragte ma-

nuskriptet til *Jean Renoir*, som nu håber at kunne filme det med *Leslie Caron* og *Denise Vernac* i hovedrollerne.

Carmine Gallone arbejder på en co-produktion mellem fire selskaber: „Polikutschka“ med *Folco Lulli*, *Antonella Lualdi* og *Franco Interlenghi* i de vigtigste roller.

Dino de Laurentiis har for „Paramount“ påbegyndt produktionen af „The Captain's Daughter“ med *Alberto Lattuada* som instruktør. Blandt de medvirkende nævnes *Van Heflin*, *Silvana Mangano*, *Viveca Lindfors* og *Vittorio Gassmann*.

„Triglav-Film“ i Jugoslavien har planer om at filmatisere *Kajkas* „Slottet“ med *Pierre Cæf* som instruktør. *Jean-Louis Barrault* og *Madeleine Renaud* er engageret til de ledende roller.

„Bosna-Film“ — også jugoslaviske — har fået tilsagn fra *Jean-Paul Sartre* om dennes medvirken ved udarbejdelsen af manuskriptet til den længe planlagte „Attentatet i Sarajevo“. Oprindeligt skulle *Robert Siodmak* have iscenesat filmen, senere valgte man *Leopold Lindtberg*, og nu har man endelig engageret *Alberto Lattuada*.

Den tjekkiske dukkefilminstruktør *Jiri Trnka* har igennem længere tid arbejdet med optagelserne til sin version af „En Skærsommernatsdrøm“.

Fra *Heinosuke Goshos* nye film „Hotarubi“. I forgrunden *Fumiko Wakao* (t. v.) og *Chikage Awashima*.





DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

Det er mig en særlig fornøjelse på dette sted at fravige en hellig vane, der forbyder instruktøren at diskutere med sin kritiker. Erik Ulrichsen har i sidste nummer af „Kosmorama“ anmeldt en kort dokumentarfilm af mig, „I Kø foran Livet“. Mens jeg ikke vil anfægte hans mening om selve filmen eller indlade mig på debat om, hvorvidt denne film nu også udretter det, den har sat sig for, så bliver der nogle principielle betragtninger tilbage i Erik Ulrichsens artikel, betragtninger der har interesse langt ud over vurderingen af den bestemte film.

Det er den gamle generation af dokumentarister, siger Erik Ulrichsen, som lægger vægt på at inddrage hele jordkloden, samfundene og menneskelivet i deres betragtninger, i deres billede af verden i dag. Billederne er placeret som størrelser i en ligning, filmen bliver intellektuelt betonet ved at ville være så verdensomspændende.

Den yngre generation fordyber sig derimod i det enkelte menneske eller det specielle miljø, den lille verden bliver undersøgt til bunds. Kritikerer mener tillige, at denne yngre generation i højere grad formerer en æstetisk skole.

Det er vel i højeste grad tvivlsomt, om fordybelse i den lille verden tæller mere æstetisk, fører til et mere værdifuldt kunstnerisk udtryk end forsøgene på at samle verdensbilledets mange forvirrende enkeltheder til et mønster. Det er endvidere en fejltagelse at gøre valget af den ene eller anden kunstneriske fremgangsmåde til et generationsspørgsmål. Erik Ulrichsen nævner Paul Rotha og Joris Ivens, som begge er ældre og gør i „verdensfilmgenren“. (Udtrykket er Rothas eget). Men Robert Flaherty, der som bekendt var en art stamfar til os alle, demonstrerede i hver eneste af sine film en kompromisløs individualisme; han satte mikroskop foran kameraet og fordybte sig i miljøet. Og Humphrey Jennings, som også kunne være nævnt, sprængte det antydede generationsskema ved at lave film af begge slags.

Der er ingen tvivl om, at for en dokumentarfilm er den intensive fordybelse i en række tilfælde en lige så farbar vej som den extensive bredden sig, favnende alt. Det er i høj grad et spørgsmål om kunstnerisk temperament og om, hvordan dette temperament følger og forholder sig overfor een bestemt filmopgave. Men

vælger man at angribe en kunstnerisk problemknuede ved at trænge ind på mennesket i et nærbillede af dets ansigt og situation, må det stå klart, at en kunstnerisk tilfredsstillende løsning og en idémæssig udgang på det hele får man kun, hvis der fra enkelttilfældet kan udgaa linier til et større perspektiv. Uden at hengive sig til falsk generaliseren må man gennem kunstnerisk dybdebehandling *også* nå frem til et udtryk, en menings- og følelestilkendegivelse, som har gyldighed udover det enkelte tilfælde. Miljøet eller mennesket må have noget at sige os alle, ansigtet må ikke forblive et særtilfælde. Her støder man på den intensive filmforms risikogrænse; den kan drive intensiveringen såvidt, at der ingen vej findes tilbage til tilskueren og hans verden. Det er en kunstnerisk farlig grænse, man der skal tage sig i agt for. Den intensivt arbejdende instruktør har en allieret i den altid virksomme identifikationsproces. Tilskueren går med på den, selvom instruktøren søger ind i særtilfældet. Men er denne så ikke parat med den lille drejning, det evigt almene strejf over særtilfældet, bliver tilskueren uvægerligt efterladt på en endestation, hvorfra vejen ikke går videre. Vi har lært nogen at kende, og hvad så? Hvis vi ikke tillige har lært noget om os selv – eller verden – er vi i virkeligheden snydt.

Samtidig har den anden kunstneriske form naturligvis også sin risikogrænse – altså den form, Erik Ulrichsen hæfter på de ældre, men som jeg foretrækker simpelthen at kalde *extensiv* i modsætning til den dybdeborende, *intensive*. Her ligger faren snublende nær, fordi identifikationen ikke er nær så virksom i skilddringen af et altomspændende mønster, vi kan ikke overkomme at føle med millioner af mennesker hinsides landegrænserne, og hvis vi ikke føler med de forskelle og ligheder i deres menneskelige lod, som filmen sætter i relief, så bliver resultatet „billeder i en ligning“, en død mosaik i stedet for et levende mønster. Men hvis en film svigter på dette afgørende punkt, er det straks åbenbaret og afsløret for publikum. For den extensive film kan ikke dække sig bag det interessante eller gribende enkelttilfælde.

Det kan – og gør – de intensive film ofte. Ikke alene havner man så i den enkelte situation og dens løsning, hvorfra ingen perspek-

tiver kan drages videre ud. Der er en særlig fare på færde, som i alle dårlige intensiv-film kan efterspores, og som gør, at man må sætte deres menneskelighed i gæseøjne.

Adskillige sværger til den intensive form for at krybe i skjul bag den; at rede den større sammenhængs tråde ud forekommer dem for engagerende. De kommer let til at hænge på en mening, et standpunkt, som filmen skal forsvare. Dette undgår man ved at fordybe sig i mennesket og holde verden ude, blive verden og dens perspektiver kvit, befri sig for alle de uoverkommelige kendsgerninger som arbejdsløshed, sult, sygdom og atomdød.

Man hygger sig i sin lilleverden, den sparker ikke bagud, den overrumpler hverken instruktør eller tilskuer, og instruktøren får for en billig kunstnerisk penge publikum med sig ind i en lilleverden, hvorefter døren kan lukkes til det besværlige udenfor.

Læg venligst mærke til, at jeg ikke pådutter den intensive filmform en sådan kunstnerisk og menneskelig bankerot. Den værdifulde film i den intensive stil vil altid have et perspektiv, der forlænger sig ind i vor egen verden; den står inde for dette perspektiv, kunstnerisk og idémæssigt. Men mens den kunstnerisk underlødige extensive film enten bliver til banal propaganda eller overfladisk reportage (og bliver opfattet som sådan) har den værdifulde film i intensiv stil langt friere spil til at føre os bag lyset.

Der drives et frækt falskmøntneri med brebet menneskeligt, også i filmdebat. Jo mere man kan isolere sine personer fra de omgivelser, de nu een gang lever i, desto mere „menneskeligt“ synes man at være. Hvis man kan fortælle om folk uden at spørge *hvorfor* eller svare *fordi*, kan man få umådeligt medhold fra alle, der går med skyklapper. Man kan opnå samme tilslutning som underholdningsfilmen, som også er specialiseret i „fordybelse“. Og forglemmelse – uden særligt ansvar.

*

De fleste og bedste dokumentarfilm har arbejdet i den extensive dimension. Derved kommer en del af de ældre naturligvis med! Den intensive stilretning er forsømt, og mange af dokumentarfilmens fremtidige muligheder vil være betinget af, at denne retning opdyrkes. Ikke sådan at forstå, at har man fortalt noget om nogle mennesker, så har man gjort sin kunstneriske skyldighed. Men fortolket sådan, at kun ved at vise det almenlydige i enkelttilfældet, kun ved at hæve mennesket på film-lærredet fra naturalistisk illusion til symbol og generalnavner, går man virkelig intensivt til værks. Mennesket i nærbillede kan samle lige så mange tråde af forståelse og medfølelse som hundreder af kækt monterede billeder fra alverdens egne. Hvis man vel at mærke i dette nærbillede ikke mere ser et eller andet individ, men sig selv eller sin næste.

Jeg synes ikke, at vi er så uenige. Theodor Christensen gør blot mine bemærkninger mere generaliserende, end de var. Jeg sagde i k k e 1) at fordybelse i den lille verden altid, generelt, tæller mere æstetisk end det store dokumentarfilmmonster, eller 2) at valget af den ene eller den anden dokumentariske fremgangsmåde altid, generelt, er et generationsspørgsmål.

Vedrørende det første punkt: Jeg betonedde netop, at det store dokumentarfilmmonster har sine særlige muligheder. Men det forekommer mig evident, at „Every Day Except Christmas“ og „Thursday's Children“ er bedre dokumentarfilm end „Lied der Ströme“ og „World Without End“, at de er mere kunstnerisk tilfredsstillende, mere æstetiske. „Free Cinema“-skolen synes mig mere æstetisk end den verdensomspændende skole, som den repræsenteres af de nævnte film. „Lied der Ströme“ anbringer virkeligheden i en spændetroje, og „World Without End“ står oplysningsfilmen nærmere end Andersons film (hermed er ikke sagt, at disse ikke er oplysende) og er mindre engagerende. Når man ydligere tænker på Buñuels „Terre sans pain“, Flahertys med rette af Theodor Christensen fremhævede værker, Sucksdorffs bedste arbejder, flere af de væsentligste moderne franske dokumentarfilm og de mange andre udmærkede „intensive“ dokumentarfilm, der er skabt ned gennem tiderne, fore-

kommer det for dristigt af Theodor Christensen at hævde, at „de fleste og bedste dokumentarfilm har arbejdet i den extensive dimension“.

Vedrørende det andet punkt: Valget af den intensive eller den extensive metode er selvfølgelig ikke altid, nødvendigvis, et generationsspørgsmål. Hos mig var der blot tale om en sammenligning mellem visse ældre og yngre instruktører i fyrerne og halvtredserne, og at der her er tale om to forskellige instruktør-generationers opfattelse af det filmdokumentariske værdifulde, synes mig indlysende. „Free Cinema“, der dyrker den intensive stil, er tydeligvis en reaktion mod Paul Rothas extensive stil fra fyrerne. Men jeg har naturligvis ikke påstået, at alle de to decenniens instruktører og film kan rubriceres efter dette skema — noget sådant er jo ikke nødvendigt for at man kan tale om generationskarakteristika.

Med genrivelse af generalisationer, som ikke fandtes hos mig, har Theodor Christensen præsteret en glimrende artikel, der er prisværdigt fair i sin analyse af de to stilarters muligheder og fæjer, og som kun et sted røber, hvilken af dem forfatteren er tilbøjelig til at sætte højt — i sætningen „de fleste og bedste dokumentarfilm har arbejdet i den extensive dimension“.

Erlik Ulrichsen.

Filmlandet JUGOSLAVIEN

AF RUNE WALDEKRANZ

Den jugoslaviske film er et produkt af den nye tid. Den afspejler på samme tid en ungs selvbevidste livsvilje og en gammel kulturs stilforømmelse. Der eksisterede ganske vist en sporadisk filmproduktion i Beograd før 2. verdenskrig, men den fik aldrig mere end lokal betydning. Det dominerende filmland på datidens Balkan var Ungarn: allerede i 1910'erne blev Budapest en filmmetropol, som havde betydning for alle balkanlandene. Som overalt hvor der fandtes reportagefotografer, gjordes der også her tidligt tilfældige forsøg med spillefilm. En af *Pathé's* fotografer, *Slavko Jovanovic*, indspillede i 1910 den første jugoslaviske spillefilm, „Karadjordje“. Det første forsøg på at skabe en kontinuerlig national produktion gjordes af *Tito Strozzi*, som i 1935 indspillede „Dvoroviu Samooi“ (Slottet i Ødemarken) med en ren jugoslavisk stab af teknikere og skuespillere. På den tid fandtes der efter sigende kun 17 biografer i hele Jugoslavien. Nu er der over 1200, og dermed er en af forudsætningerne for en stor national produktion til stede.

Med påfaldende generøsitet har den jugoslaviske stat hjulpet filmselskaberne. De har fået hjælp til bygning af moderne, førsteklasses atelierer. På trods af statens kontrollerende og beskyttende holdning eksisterer der en markant og karakteristisk forskel i vilkårene for filmproduktionen i Jugoslavien og produktionen i de østeuropæiske lande. I Titos land betragtes de enkelte produktionsselskaber som særskilte enheder, der konkurrerer hårdt indbyrdes, og som selv bærer det økonomiske ansvar. De må ustandselig vise deres dueligheid i kampen om publikums yndest. Staten vedgår, at den ikke har begreb om film, det er kunstnerens og forretningsfolkernes – arbejdsgruppernes – opgave at vise, at de kan deres job, og at de også i fremtiden fortjener kapitalens (statsens) tillid. Løn og gratialer inden for selskaberne er ligefremt proportionale med virksomhedernes fremgang i det forløbne år. Bestræbelser for at skabe kunstnerisk værdifulde film opmuntres af staten gennem præmier og andre former for tilskud. Siden 1954 har den årlige festival i Pula virket som en slags offentlig eksamen, hvor filmproducenterne hver sommer skal vise folket, hvad de har formået. Vinderne belønnes med pengepræmier (op til

500.000 dinarer), og deres film får megen reklame. Den vindende producent får endvidere den ære at åbne næste festival med den nye produktionens bedste film.

Den jugoslaviske films hastige udvikling fremgår måske ikke mindst af den omstændighed, at mens den første festival i Pula kun omfattede 5 spillefilm, kunne man to år senere præsentere 11 spillefilm og 37 kortfilm. Ved festivalen i 1957 vises 16 spillefilm, og i år vil tallet stige til 20. Ved den sidste festival – festivalen finder sted hvert år i ugen 27. juli–4. august – fik „Avala-Film“ førstepreisen. Grunden til at man har valgt det ret af-sidesliggende Pula (på halvøen Istriens sydspids) til rammen om festivalen og ikke de smukkere beliggende Dubrovnik, Split eller Opatija, er, at Pula har verdens formentlig smukkeste friluftsbio. Forestillingerne finder sted i et gammelt romersk amfiteater, der stammer helt tilbage fra det andet århundrede. På et kæmpelært præsenteres konkurrencefilmene for et lidenskabeligt interesseret publikum. Teatret rummer 5000 pladser, som praktisk taget alle hurtigt bliver solgt. Pula har et ideelt sommerklima, og konkurrencefilmene, som kun vises om aftenen, præsenteres under en stjerneklar natthimmel.

„Avala-Film“, det førende produktionsselskab, ligger i Beograd. Det er næppe overdrevet at sige, at „Avala-Film“s historie er identisk med jugoslavisk films historie efter krigen. Selskabet blev stiftet allerede i 1945, og man rådede tidligt over landets bedste atelier i nærheden af den berømte naturpark Kosutnjak.

„Avala-Film“ producerede i 1946 den første jugoslaviske efterkrigsfilm „Slavitsa“, iscenesat af *Vyekoslav Afritch* med *Georges Skinguine* ved kameraet. Filmen var naturligvis inspireret af krigsbegivenhederne. Den var en helteballade, en intens skildring af partisanernes frihedskamp mod de nazistiske okkupa-tionsstyrker. Den nationale egenart fremhævedes stærkt i miljøskildringen, i udnyttelsen af naturscenerierne som en karakteriserende, dramatisk baggrund. „Slavitsa“ fortæller om en gruppe dalmatiske fiskere, som hjulpet af nogle fabriksarbejdere bygger en fiskekutter. Bådens sætning finder sted dagen for det nazistiske angreb på Jugoslavien, og for at forhindre at båden falder i fjendens hænder, gem-

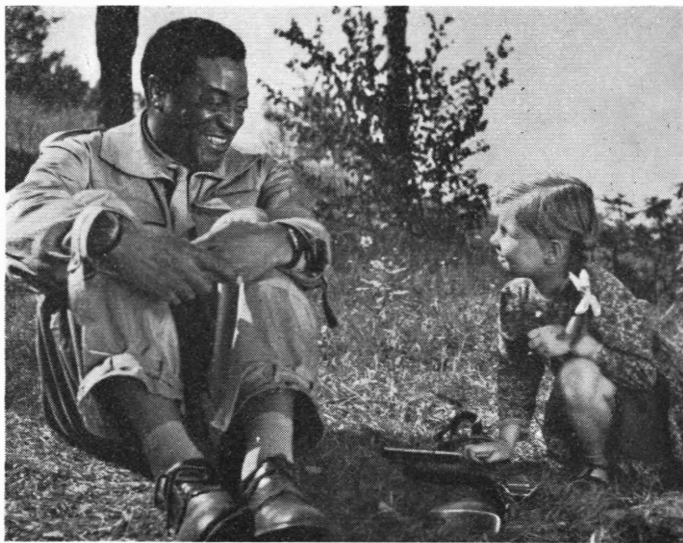
mer fiskerne den. Denne handling får uhyggelige følger, de forrådes og flere af dem bliver skudt. Båden „Slavitsa“, som har fået sit navn efter byens køneste pige (*Iréna Kolessar*), bliver den første enhed i partisanernes flåde. I en forbitret kamp falder partisanheltinden ombord på den båd, som har fået hendes navn, og som er blevet et symbol på frihedskampen.

Iréna Kolessar har også hovedrollen i „Avala-Film“s „Udødelig Ungdom“ fra 1948 af *Voyslav Nanovich*, en film som rekonstruerede autentiske begivenheder fra undergrundsbevægelsens kamp mod tyskerne i Beograd, en kamp i hvilken især ungdommen tog aktiv del. Stor opmærksomhed vakte *Gustav Gavrin* med sin intense skildring af de jugoslaviske krigsfangers passive modstand i de tyske fangelejre: „Den røde Blomst“ fra 1949. Et lignende motiv behandlede *Rados Novakovic* i samarbejde med nordmanden *Kåre Bergström* i den rystende skildring af jugoslaviske krigsfangers tilværelse som slavarbejdere i det af tyskerne besatte Norge, „Krvavi Put“ („Håbet dør sidst“) fra 1954 (anmeldt i „Kosmorama 16“).

Især i de første efterkrigsår stod de bitre, men samtidig ærefulde krigshandlinger i forgrunden som filmmotiv. Alle selskaberne kappedes om at skabe et celluloidmonument over frihedskampen. Men for at undgå ensporethed begyndte man efter nogen tids forløb at se sig om efter andre inspirationskilder, først og fremmest nationallitteraturen, den serbiske folkløse. Også her tog „Avala-Film“ initiati-

vet. *Rados Novakovic*s „Sofka“ (Urent blod) fra 1948 var baseret på en roman af klassikeren *Borissav Stankovic*. Denne roman, som nærmest har karakter af et fortællende digt, skildrer en rig købmandsfamilies undergang og en ny social gruppes tilblivelse. Handlingen udspilles i det sydlige Serbien omkring århundredskiftet. Bønderne bliver selv købmænd og udkonkurrerer det tyrkisk orienterede købmandsdynasti, der ikke kan tilpasse sig de nye forhold, som frigørelsen fra det osmanniske herredømme har medført. „Sofka“ var bemærkelsesværdigt godt fotograferet af *Stevan Miskovic*, som viste megen sans for billedkomposition og lysvirkninger. Denne film søgte i billederne at give en æstetisk parallel til det poetiske sprog i *Stankovic*s roman. I betoningen af de stilistiske elementer gik „Sofka“ ind for en vis „formalisme“, og den var mindre doktrinær end den barske realisme i partisanfilmene.

En ren fantasifilm i nationalt miljø er *Voyslav Nanovic*s „Bash-Chelic“ (Tryllesværdet) fra 1950, indspillet hos „Avala-Film“ for „Zvezda Film“. Den er bygget over et serbisk folkesagn om hyrden *Neboysha* (det serbiske ord for uforknýt), som redder den tyranniske kong *Bash-Chelics* liv, men som belønnes med at tyrannen røver hans brud på selve bryllupsdagen. *Bash-Chelic* erobrer nu hele landet og gør *Neboyshas* landsmænd til slaver. *Bash-Chelic* og hans krigere kan ikke besejres med almindelige våben. Det eneste som kan besejre dem



John Kitzmiller i „Dolina miru“.

er et magisk sværd, som ejes af en dronning i et fjernt kongerige, og hun giver kun sværdet til den der fortjener det, til den tapreste af alle tapre. Neboysa består prøven og befrier sit land. Allerede dette korte handlingsreferat viser, at „*Bash-Chelic*“ er en allegorisk legende, som i stiliseret form skildrer Titos kamp mod Hitler. I sin billedstil minder denne film slående om de russiske legendefilm.

Det var med en folkloristisk film, „*Avala-Film*“ i 1957 hjemfærd af de fleste præmier i Pula. *Soja Jovanovics* „*Pop Cira i Pop Spira*“ vakte iøvrigt også interesse ved at være den første jugoslaviske spillefilm i farver (Feranicolor). Handlingen i denne komedie, som bygger på et klassisk motiv, fører os hundrede år tilbage i tiden til en lille søvngig serbisk by. Filmen er et idylmaleri, som graciøst og underfundigt beretter om vanskelighederne ved valget af en livsledsagerske. En ny, ung skolelærer ankommer til byen, og freden er forbi. Byens to præster, som hidtil havde været de bedste venner, bliver i løbet af kort tid arge rivaler om skolelæreren. Den første giver gifte-lystne døtre, som sammen med præstekonerne ideligt lader dem vide, at et så godt parti som skolelæreren vil man ikke lade slippe sig af hænde. Til slut må biskoppen gribe ind. Denne festlige kostumekomedie i bløde farver blev årets største publikumssukces i Jugoslavien. „*Avala-Film*“ optog i 1957 de første farvefilm i cinemascopet, to kortfilm om den dalmatiske kyst.

For undertegnede, som havde fornojelsten at overvære den sidste festival i Pula, blev dog et andet af „*Avala-Film*“s bidrag rejsens oplevelse, nemlig *Vladimir Pogacics* episodefilm „*Subotom uvece*“ (Lørdag Aften) fra 1957. Jeg skal straks vende tilbage til denne film og til dens instruktør, der efter min opfattelse er Jugoslavien bedste.

„*Avala-Film*“s største konkurrent i Beograd er filmselskabet „*Ufuf*“, som oprettedes i 1950, og som i udlandet måske er mest kendt for sammen med det østrigske „*Cosmopol*“ at have produceret *Helmut Käutners* „*Den sidste Bro*“ (1954). „*Ufuf*“ arbejder meget med co-produktioner og står bl. a. for den jugoslaviske indsats i *Carmine Gallones* indspilning af „*Kejserens Kurér*“ (1956) med *Curd Jürgens*. Men „*Ufuf*“ har dog også på egen hånd produceret en jugoslaviske storfilm, *Zivorad Mitrovics* „*Esalon doktora*“ (Doktor Markos Transportkolonne) fra 1954. Denne film fortæller om en udrensning i grænseegnene efter Titos sejr i frihedskampen. I bjergene nær Albanien har en gruppe quislinger forskanset sig, og herfra udøver de en hensynsløs terror i de fredelige

landsbyer. En ung læge, Marko, beslutter at føre de sårede fra det feltlazaret han leder til et roligere område, og filmen er bygget op over denne transport.

Mitrovics „*Esalon doktora*“ er fortalt med en dynamik og en kraft, der bringer de amerikanske westerns i tankerne. Instruktøren er uden tvivl påvirket af denne amerikanske tradition, som indledtes med *James Cruzes* „*Karavanen*“ og *John Fords* „*Ildhesten*“. Mitrovic er en fortræffelig elev, og han har på startet måde forstået at udnytte landskabet som et dramatisk element, de vilde bjergkløfter, de afsvedne højsletter og transportkolonnens kærter i drift ved forceringen af brusende vandløb. *Marijan Lovric* spiller titelrollen, og *Nadja Poderegin* giver med sin egenartede skønhed den kvindelige hovedperson en markant eksotisk farve. Mitrovic (født i 1921) havde allerede tidligere skabt sig et navn som filmjournalist og dokumentarfilminstruktør.

Der findes flere filmselskaber rundt om i landet. „*Triglav-Film*“s studier ligger i Ljubljana nær ved den østrigske grænse. „*Triglav-Film*“ vakte første gang opmærksomhed med *France Stiglics* „*Den unge Ørn*“ fra 1948, en film om partiskampene i de jugoslaviske alper. Den blev vist i Cannes i 1949. Samme instruktør præsenterede igen i 1957 en film i Cannes, „*Triglav-Film*“s „*Dolina miru*“ (Fredens Dal) fra 1956 med *John Kitzmiller*, som i øvrigt fik tildelt prisen for den bedste mandlige præstation. „*Dolina miru*“ er en usentimental, men gribende skildring af børn under en krig. En slovensk dreng og en treårig tysk pige beslutter sammen at opsøge „fredens dal“, som skal findes et eller andet sted langt borte. De kommer ind i ingenmandsland og reddes fra en tysk patrulje af en faldskærmsofficer, en neger fra de allierede styrker. Jim, den elskværdige neger, falder for en tysk kugle, men de to børn fortsætter fortrøstningsfulde deres søgen efter dalen med den evige fred. Denne film ligner den neorealistske skoles humane film, på en sympatisk måde er den påvirket af *de Sica* og *Luigi Zampa*. I visse afsnit minder den også stærkt om *René Cléments* udmærkede „*Forbudte Lege*“. Man kan absolut ikke klassificere „*Dolina miru*“ som en børnefilm, fordi hovedpersonerne er børn. Jugoslaverne har ellers haft en stor del af deres opmærksomhed henvendt på børnefilm, og de har produceret flere gode film i genren. I Pula vistes denne gang „*Avala-Film*“s episodefilm „*Cipelice na asfaltu*“ (Små Skridt på Asfalten) fra 1957, og man offer betydelige beløb på marionetfilm og tegnefilm.

På den første festival i Pula fik „*Triglav-*



Film" førsteprisen for den charmerende ungdomskomedie „Vesna" (Foråret), iscenesat i 1954 af tjekkeren *Frantisek Cap.* „Vesna" blev en så stor succes, at man gik i gang med en anden del, og denne blev under stormende jubel vist på sommerens festival. „Vesna II" var endnu mere løssluppen end den første, endnu mere fri i sin rock an' roll-buldrende livsglæde. Dette er ganske karakteristisk for udviklingen inden for jugoslavisk film. Man koncentrerer sig nu mere om komedier i repertoire. Man er kommet langt bort fra krigsårenes sammenbidte alvor, man ser atter lysere på tilværelsen.

Men at et tungt og dystert drama kan fange publikums opmærksomhed, når det ejer kunstnerisk holdning, viser *Fedor Hanzekovics* bondedrama „Svoga tela gospodar" (Herre over sin Krop) fra 1957. Denne film er ved siden af „Pop Cira i Pap Spira" og „Subotom uvece" blevet en af årets mest populære, et udvalg som er smigrende for det jugoslaviske publikums smag. Disse film var også festivalens bedste. „Svoga tela gospodar" er produceret af „Jadran-Film" i Zagreb. Denne omstændeligt fortalte, men overbevisende film, skildrer en grim kvindes tragedie. Den rige bondedatter Raza (*Marija Kohn*) oplever alle fornærelsens stadier i sine forsøg på at vinde sin mands kærlighed og i sin længsel efter ægteskabets fuldendelse – barnet. Manden er mod sin vilje ført ind i dette ægteskab, og han skjuler ikke sin foragt for sin halte hustru. Hun har fået hans navn, men sin krop skænker han elskerinden. I en række passager er denne film kraftig og beundringsværdig. Den minder noget om de ungarske landsbyskildringer, men er dem overlegen i nøgen realisme og psykologisk sandhed.

Af de øvrige produktionscentre i Jugoslavien kan man nævne Skoplje, hvor „Vardar-Film" arbejder, og Sarajevo, produktionscentrum for „Bosna-Studio", som har specialiseret sig i dokumentarfilm.

Skaberen af den tredje vinderfilm ved festivalen i Pula 1957 var Vladimir Pogacic, og af ham kan man måske vente sig den største indsats i jugoslavisk film. Pogacic er født i Karlovats i 1919. Han studerede ved universitetet i Zagreb og blev senere teaterinstruktør. Alleerede med sin første film, „Fortællingen om en Fabrik", vandt han i 1948 en statspris for sin dynamiske iscenesættelse. I denne film om en retssag i forbindelse med en fabriks sabotage – veteranen Tito Strozzi havde en af hovedrol-

*Marija Kohn i Fedor Hanzekovics
„Svoga tela gospodar".*

lerne – viste Pogacic sin interesse for psykologiske emner og sin evne til at give den indre dramatik stærke visuelle udtryk. Pogacics „Sidste Dag“ fra 1950 var også en psykologisk kriminalfilm. I „Equinox“ filmede han et jugoslavisk skuespil af melodramatisk og forældet karakter. „Equinox“ fortæller om emigrationen fra den dalmatiske kyst kort før århundredskiftet og om de efterladte kvinders desperation. Pogacics film er mindeværdig på grund af *Maria Tsrnoboris'* mesterlige fremstilling af den ugifte moder, som i en fortvivlet situation, for at redde sin søns liv, ser sig nødsaget til at dræbe sin elsker. Far og søn gør begge kur til den lille kystbys smukkeste pige og de kæmper om hende på liv og død. Pogacic har ikke kunnet beherske dette vanskelige stof, men han har ikke forgæves stolet på Tsrnoboris, hans yndlingsskuespillerinde siden „Fortællingen om en Fabrik“ og „Sidste Dag“.

Men det er med episodefilmen „Subotom uvece“, Pogacic beviser sine evner som billedskaber. Af tre små noveller har han skabt en udsøgt film, spontan, nuanceret og levende. Man kan, en smule frit, oversætte episodernes titler med „Hjemløs Kærlighed“, „Doktoren“ og „Et knaldgodt Jazzorkester“. Den første fortæller om et par studenter, der har giftet sig i hemmelighed, og som bliver afslørede ved at et par sædelighedstanter griber dem i at kysse hinanden i en port. „Doktoren“ opridser en patetisk menneskeskæbne, handler om en mand, som drømmer om at blive boksepromotor. En aften bliver han vidne til, at en af hans „elever“ vinder et mesterskab. Men „doktoren“ får ikke lov til at være med til at fejre sejren. Han efterlades ensom i bokseringen. Atmosfæren omkring boksekampen og dennes forløb har Pogacic skildret med en flair og et tempo, der minder om de bedste amerikanske film af samme art. Det sidste afsnit fortæller om hvordan jazzrytmer kan virke befriende på udselige unge mennesker, der ikke har mod nok til at gøre hinandens bekendtskab. Poetisk og legende – i fransk stil – lader Pogacic dem mødes som i drømme. Med spinkelt råmateriale har Pogacic skabt en film, som fængsler ved sit fantasifulde og intense billedsprog, en fortælling, som først og fremmest er fortalt i billederne.

Pogacics arbejder afspejler den nuværende jugoslaviske filmsituation. Den er inspireret af mange stilarter, den mangler endnu selvstændighed, men den har på forbløffende kort tid (der er kun produceret ca. 60 film) lært sig at beherske filmens formsprog. Den jugoslaviske film er efter kun godt 10 års arbejde moden til at konkurrere med de gamle filmnationer.



Heinosuke Gosho (ved kameraet) optager en scene fra „Entotsu no mieru basbo“ (Fire Skorstene).

HEINOSUKE

I mere end et kvart århundrede har det japanske biografpublikum kunnet glæde sig over *Heinosuke Goshos* følsomme film. I Europa er hans værker imidlertid ikke kendt i særlig stor udstrækning. Hans „Entotsu no mieru basbo“ (Fire Skorstene) blev vist ved festivalen i Berlin i 1953, hvor den vandt den internationale pris, og senere har man set hans „Osaka no yado“ (Et Hotel i Osaka). Disse to film har præsenteret occidenten for „*goshoismen*“ – et udtryk japanerne anvender om den særlige stil, der er karakteristisk for Goshos fleste film: en særegen blanding af patos og humor, af realisme og lyrisk symbolisme. Men desuden har de i højeste grad været med til at korrigere den misforståelse, at den japanske film altid søger sine emner i fortiden.

Gosho, der har iscenesat over 80 film, er født den 1. februar 1902. Hans far var af adelig slægt, hans mor var en *geisha*. Da sønnen i faderens ægteskab døde, blev Heinosuke optaget i familien for at videreføre familievirksomheden, et stort tobaksfirma. Hans kunstneriske interesser fik ham dog til at opgive denne levevej og i stedet begynde som assistent hos *Yasujiro Shimazu*. Denne gamle japanske instruktors største fortjenester er hans uddannelse af instruktørpersonligheder som Gosho, *Toyoda* og *Yoshimura* og ikke hans egne film, som er af et noget traditionelt og melodramatisk tilsnit. Efter sine to første læreår iscenesatte Gosho sin første film „Sora wa haretari“ (Himlen er klar), som imidlertid hverken blev en kommerciel eller kunstnerisk succes.

I 1927, to år efter sin debut, indspillede Gosho sin niende film „Sabishii rambomono“ (Den ensomme bisse), som blev en overvældende publikums- og kritiksucces. Med denne beretning om en landsbykuskts hemmelige forelskelse i en rig ung pige fandt Gosho sin rette hyld: *shomin-geki'en*, den småborgerlige hverdagsskildring, og sin særlige stil. En stil, som han videreudviklede i sine næste film.

På denne tid blev Goshos yngre broder angrebet af polio, hvilket gjorde så voldsomt et indtryk på ham, at det i øjnufaldende grad kom til at præge hans film. „Shojo no shi“ (En Piges Død) og „Okame“ (Med Ansigtet mod Månen) handlede begge om tuberkulose, „Mura no hanayome“ (Landsbybruden) om en ung pige, som invalideres ved en ulykke, og hvis plads foran alteret derfor indtages af hen-

GOSHO AF KAZUKO KAWAKITA

des yngre søster. Gosho holder selv meget af denne film. „Den viser min samvittighed“. Censuren kunne ikke lide den og beklippede den på det groveste. I sin udforskning af formommene i et landsbysamfund angriber filmen feudalismen.

Gosho siger selv, at efter dette blev han slået ud af sin bane i flere år. „Samtidig med at mit familieliv begyndte at gå i opløsning, gjorde mine film det også“. Hans interesse for sygdomme kom efterhånden ligefrem til at ligne en besættelse. „Kami e no michi“ (Vejen til Gud) fra 1928 var ikke meget andet end en parade af krøblinger foran kameraet. I denne periode gik han så vidt som til at forsøge selvmord. „Men som alt andet mislykkedes dette også for mig“.

Talefilmen bragte Gosho på rette vej igen. Han iscenesatte i 1931 den første japanske lyd-film, til hvilken han benyttede et lydsystem, der var opfundet af brødrene *Tsuchibashi*. Gosho har sine egne ideer om, hvad en god lyd-film er. Den bør i vid udstrækning arbejde med stumme passager, og kun benytte lyden, når der er mere væsentlige grunde til det end de rent kommercielle. I „Madamu to nyobo“ (Naboersken og min Kone) fandt han en historie, han kunne bruge. Det var igen en *shomin-geki*. Det burde måske lige nævnes, at Gosho i sine emnevalg er meget påvirket af sin læremester Shimazu, ligesom de vidner om slægtskabet med hans næsten jævnaldrende kollega *Yasujiro Ozu*. „Madamu to nyobo“ var et let lystspil, hvis handling udviklede sig gennem situationer, i hvilke lyden var af afgørende betydning. En skuespilforfatter forstyrede i sit arbejde af jazzmusik fra naboeligheden. Han går ind for at klage. Naboen viser sig imidlertid at være en sød ung frue, som han straks fortrylles af og bliver gode venner med. Dette afstedkommer naturligvis besvær med hans kone, som bliver jaloux. Han fuldender – medens han muntert nynner den melodi, som tidligere generede ham – sit stykke, der bliver en vældig succes. Og succes'en fører til ægteparrets genforening; alt ender i fryd og gammen. Optagelserne til denne film stod på i otte måneder, hvilket er uhyre længe i Japan. Man var ude af stand til at *dubbe* eller *mixe*, og man måtte anbringe kameraet, som var uden lyd-dæmper, i en kolossal trækasse. Til *cut-back*-scener måtte man bruge to kameraer. Musikerne måtte man lade spille der, hvor kameraet var, og det var ofte ude i fri luft.

Efter filmens udsendelse blev Gosho udsat for voldsomme trusler fra biografmusikere og *benshi'er* (*benshi'en* sad i stumfilmens dage ved siden af lærredet hvor han kommenterede og forklarede filmen til akkompagnement af sin trestrengede guitarlignende *samisen*), idet de følte deres eksistensmuligheder truet af lyd-filmene.

Gosho var også den første japanske instruktør, som hentede sine emner i den „rene“ litteratur. Almindeligvis var det avisernes feuilletoner, man udarbejdede sine drejebøger efter. „Danserinden fra Izu“ fra 1933 er en filmatisering af en kendt novelle af *Yasunari Kawabata*, som Gosho i øvrigt har filmet ialt tre gange, sidste gang i 1954. „Ikitoshi ikerumono“ (Alt som lever), en af Goshos bedste film fra denne periode, er baseret på en roman af *Yuso Yamamoto*. I 1936 blev Gosho under indspilningen af „Hanakago no uta“ (Blomsterkurvens Sang) angrebet af tuberkulose, og han var syg i tre år. Under sin sygdom beskæf-



Fra Goshos første farvefilm, „Kiroi Karasu“ (Den gule Krage). Kinuyo Tanaka (t. v.) og Chikage Awashima.

tingede han sig meget med relationerne mellem litteratur og film. Denne hans interesse har ligefrem startet en bevægelse, til hvilken Gosho altid har været knyttet. „Mokuseki“ (Kødhovedet), som han indspillede umiddelbart efter sin lange sygdom, „Et Hotel i Osaka“, „Fire Skorstene“ og i ganske særlig grad „Takekurabe“, som han optog i 1954 efter en roman af en af de mest kendte japanske forfatterinder *Ichiyo Higuchi*, er eksempler på hans store interesse for at give den „rene“ litteratur en filmisk ækvalent. Andre kendte navne indenfor bevægelsen er Shiro Toyoda og *Mikio Naruse* („Okasan“).

Efter sygdommen iscenesatte han „Den nye Sne“, i hvilken hans instruktørpersonlighed klart manifesterede sig, og som samtidig viste hans tekniske udvikling. Paradoksalt nok var den en filmatisering af en avis-feuilleton.

Helbredet svigtede imidlertid igen Gosho, og han måtte opgive sin instruktørvirksomhed indtil 1946. Han begyndte nu at lave film for „Toho“, men kom meget snart i et modsætningsforhold til sine arbejdsgivere på grund af sine venstreorienterede synspunkter. Han forlod derfor „Toho“ og startede i 1949 et uafhængigt selskab, „Studio 8“, sammen med *Hideo Takamine*, som meget fint spillede den unge pige i „Fire Skorstene“, og fotografen *Mitsuo Miura*, som har været med på 33 af Goshos film fra 1925 og til sin død i 1956. Dette selskab producerede de ypperlige „Fire Skorstene“ og „Et Hotel i Osaka“.

Efter at „Studio 8“ i 1954 måtte standse sin produktion på grund af økonomiske van-

skeligheder, indspillede Gosho den tidligere nævnte „Takekurabe“, en fin studie i ung kærlighed. Helten og heltinden er bestemt til at blive henholdsvis munk og *geisha*. Følelsen i romanen, dens sensitivitet, dens nænsomhed og feminine sentimentalitet blev på den smukkeste måde levendegjort. Mange japanske biografgængere har dog nok følt sig skuffet over filmens Midori – denne heltinde var meget kendt og yndet. Dette skal Gosho imidlertid ikke lastes for, idet producenten havde skrevet kontrakt med en populær sangerinde om at spille rollen som Midori, og Gosho kunne ikke andet end acceptere hende, hvor meget det end var ham imod.

Goshos første farvefilm, „Kiroi Karasu“ (Den gule Krage) var temmelig konventionel i sin stil, hovedsagelig på grund af manuskriptets banalitet i skildringen af en dreng, som forsømmes af sine forældre, efter at han har fået en lillesøster.

*

Det var på filmfestivalen i Berlin i 1953 jeg mødte Gosho første gang. Han er høj og slank, og i hans ansigtstræk er der noget af samuraiens fornemhed. De får en til at tænke på historien om hans navn. Gosho blev oprindeligt skrevet med det kinesiske skrifttegn der betyder „Kejserpaladset“, men hans bedste far forandrede tegnet, så det kom til at betyde „fire steder“ uden at udtalen ændredes. På denne måde tilkendegav han sit ønske om fremgang for sin virksomhed i de fire japansk

storbyer. Sit fornavn ændrede Goshø siden selv fra det temmelig pompøse Heieumon til det mere uprætentøse Heinosuke.

Da han i 1953 for første gang rejste ud, var det med et stærkt ønske om at lære så meget som overhovedet muligt om europæisk levevis og kultur (han besøgte Paris, Rom, Neapel og London). Filminstruktøren, der havde studeret det japanske dagligliv i dets mindste detaljer, udforskede nu forholdene i vest med objektiv interesse. Et fotografiapparat, som han altid havde med sig, hjalp ham med at bevare synsindtrykkene. Han standsede op, hver gang han opdagede noget interessant, ignorerede fuldstændig dagens program for at tage billeder og var meget omhyggelig med at få de mindste enkeltheder med. Det var en plage for hans rejsekammerater. Men da jeg i Tokyo så udstillingen af disse billeder fra rejsen – der var mere end tusind – og så den stærke realisme, hvormed han havde indfanget livet og lokaliteterne i Europa, forstod jeg nødvendigheden af den omhu, han havde lagt for dagen.

Jeg blev vidne til den samme omhu, da jeg besøgte ham i studiet under optagelserne til „Barka“ (Elegi). Hans store krav til sine assistenter var for den udenforstående blot urimelige beklagelser. Men det er dem, der resulterer i den følelsesmættede atmosfære, som er karakteristisk for hans film. Det er måske her værd at pege på en anden stor japansk instruktør endnu mere fanatiske omhu med detaljerne, afdøde *Mizoguchis*.

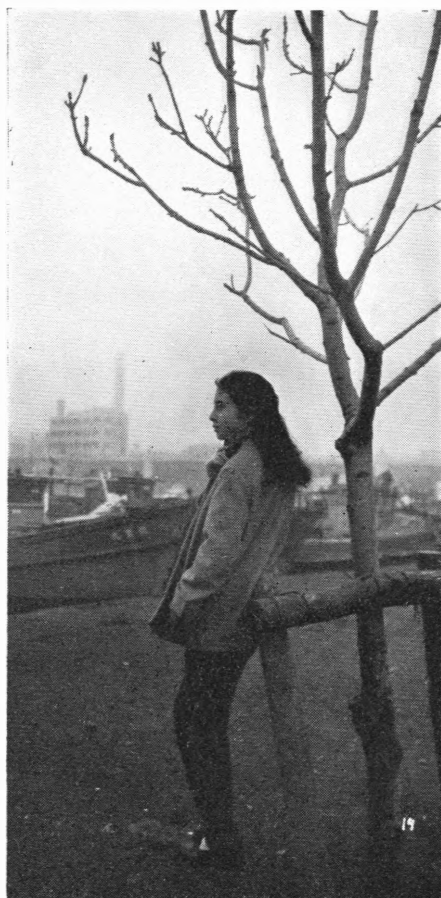
I „Elegi“ præsenteres man igen for en heltinde, der er fysisk handicappet; hendes ene arm er lam. Hun forelsker sig i en gift mand. Hun opdager en af hans koners affærer, sætter sig i forbindelse med hende, og de to bliver venner. Derpå nyder hun onskabsfuldt forholdet til manden, samtidig med at hun sadistisk er vidne til konens kvaler. Til sidst driver hun hustruen til selvmord og forlader manden for bestandig... „Elegi“ var 1957's mest populære japanske roman. Den blev offentliggjort som fortsat roman i et tidsskrift og var skrevet af en ukendt ung pige. Det var Goshø, der først fik øje på dens kvaliteter og fik den udgivet, samtidig med at han sikrede sig filmrettighederne. Denne *Sagan*-lignende roman er blevet stærkt diskuteret og kritiseret, men den talte til den unge generation. Goshø har i sin film skabt en særegen atmosfære i sin skildring af heltindens komplicerede og morbide sjæleliv og bevaret romanens ubehagelige obskønit og moralske passivitet.

Goshø har lige lagt sidste hånd på sin første kostumefilm, som har hentet sit emne i natio-

nalhelten *Tokugawa Shogunatets* endeligt. Den bygger på en roman af *Sakunosuke Oda* „Høtarubi“ (Ildfluens Lys).

Goshø film bliver – ligesom Ozus – af japanere anset for at være så specielt japanske, at de er uforståelige for folk i andre lande og derfor umulige for dem at vurdere efter fortjeneste. Den antagelse blev imidlertid gjort grundigt til skamme af „Fire Skorstenene“ og „Et Hotel i Osaka“, der til japanernes store forbløffelse oven i købet mødte en bemærkelsesværdig begejstring i andre lande. Dette har været af stor betydning for Goshø, for hvem filmkunsten ikke mindst er et middel til større international forståelse.

„Elegi“ („Barka“). *Yoshiko Kuga*.



Frank Wisbar: EN LILLE FISK

Af Jørgen Stegelmann

Til efteråret kan man vente dansk premiere på „Brændende Hav“. Filmen er produceret af „Trans-Ocean“ i München, og dens originaltitel er „Haie und kleine Fische“. Emnet er skæbner i den tyske marine under anden verdenskrig; problemstillingen samler sig væsentligst om et par unge kadetters begyndervanskeligheder i den militære disciplin. Desuden berøres forholdet til nazismen og i forbindelse dermed samvittighedskvaler hos mere selvstændigt tænkende medlemmer af værnemagten.

Hvad der gør „Brændende Hav“ til en film, man er spændt på, er det forhold, at den er instrueret af *Frank Wisbar*. Måske siger dette navn i dag kun de færreste noget; kun få vil vel være i stand til at sætte navnet i forbindelse med bestemte filmtitler, og de fleste vil have svært ved at placere det filmhistorisk.

Frank Wisbar var imidlertid et lovende navn i tredivevnes tyske film, og der knytter sig samtidig så mange gådefulde og interessante momenter til hans karriere, at det i dag, da en Wisbar-film igen er på trapperne, kan være tiltrækkende at forsøge at kaste lys over hans navn og prøve at finde frem til, hvem han egentlig er.

En ganske kort skitsering af hans karriere afdækker det mest fascinerende problem. Frank Wisbar – født 9. december 1900 i Tilsit, fulde navn Frank Bentick Wysbar – omtales i „Motion Picture Almanac“ som *playwright, publisher and editor in Germany*, og i forbindelse hermed angives perioden 1925–29. En biografi i „Filmwoche“, skrevet i år, har som fødselsår 1902; det fortælles desuden, at Wisbar oprindeligt skulle have været officer, men gjorde oprør og tog til Berlin-Babelsberg, hvor han tjente sig op gennem graderne, fra stikirend-dreng til instruktør. Om nogen fortid som forfatter får man intet at vide, men biografien er meget kortfattet og næppe helt dækkende. Andre steder kan man finde, at Wisbar kom til filmen i 1927 ikke blot i Tyskland, men også i Schweiz, men denne oplysning har det ikke været muligt at finde verificeret. Hvad

der imidlertid står aldeles fast, er den kendsgerning, at Wisbar i 1930 er produktionsleder hos „Ufa“, og her bliver han indtil 1938. Efter 1938 finder vi ham pludselig i USA; fire år efter nævnes han i forbindelse med „Minico Film“ og instruerer her et par film af vistnok meget ligegyldig karakter. Senere kommer han til TV, men i 1957 er han tilbage i Tyskland.

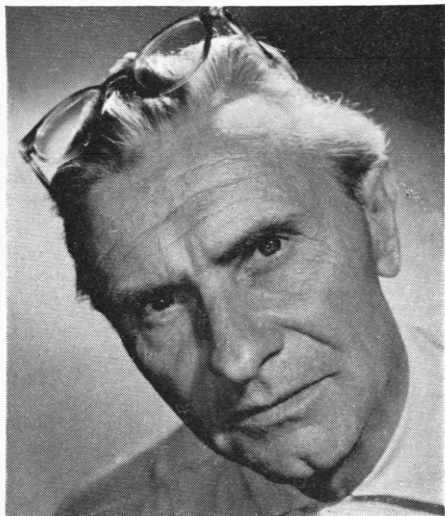
Spørgsmålet er da simpelthen dette: Hvorfor forlod Wisbar Tyskland i 1938? Eller: Hvorfor forlod Wisbar ikke Tyskland før 1938?

Frank Wisbar omtales i dag som en af de instruktører, der måtte flygte fra nazivældet. Men er dette korrekt, føler man i samme åndedrag trang til at få opklaret, hvorfor han ikke flygtede så tidligt som andre, der delte hans synspunkter og også havde følt forpligtelse til at protestere. Hvorfor blev Wisbar i fem år? Er Wisbar at ligne med den sidste tapre mand på skansen – eller er han blot og bar opportunist?

I et brev af 23. 4. 1958, der indeholder svar på et par af de spørgsmål, som vi har stillet ham i anledning af nærværende artikel, fortæller Wisbar selv følgende:

„Auf Ihre Frage, warum ich Deutschland damals, im Jahr 1938, verliess, kann ich nur sagen, dass ich mich mit dem damaligen Propagandaminister Dr. Goebbels und auch mit dem Geheimpolizisten Himmler angelegt hatte und somit als politischer Flüchtling in die Vereinigten Staaten ging. Es war reine Opposition gegen die Gewalttöuren des Nazismus, weshalb ich aus Deutschland wegging.“

Men dermed er der jo ikke givet forklaring på, hvorfor Wisbar holdt ud med det nazistiske styre i fem år. Kom det end til brud i 1938, er det dog uimodsigeligt, at det lykkedes ham i perioden 1933–38 at passe sine film ind efter de nye krav. Han har i hvert fald instrueret syv film i nazi-tiden, og det kan i første omgang være vanskeligt uden videre at se hans tyske produktion som udtryk for en dristig opposition mod styret, en opposition, der slutelig har drevet ham i landflygtighed.



Wisbar (født Wyszbar).

Lad os se nærmere på Wisbars film i „UFA“-perioden. Det vil muligvis ud af filmenes beskaffenhed kunne lade sig gøre at finde frem til Wisbars karakter som instruktør, men fortolkningen er naturligvis usikker, og formodningerne må ikke gøre det ud for endelig filmhistorie.

Det har foreløbig ikke været muligt at finde Wisbars navn forbundet med film tidligere end „Mädchen in Uniform“, der stammer fra 1931. Wisbar nævnes som en af filmens tre produktionsledere, men en nærmere bestemmelse af hans indsats gives ikke. I det hele taget bør man være varsom med uden videre at acceptere stillingen produktionsleder i 1931 som identisk med, hvad vi i dag forstår ved en produktionsleder – typisk er det således, at *Alfred Bauers* „Deutscher Spielfilm Almanach“ ikke synes at finde det forsvarligt at nævne navne på produktionsledere, når det gælder ældre film, og Wisbars indsats er det i hvert fald meget besværligt at afgrænse nøjere.

Noget andet er det, at man muligvis har ret til at finde noget typisk deri, at Wisbar fandt ind i filmproduktionen med en så ambitiøs film som „Mädchen in Uniform“ – hvis den altså er hans første. Filmen er usædvanlig, modig og ærlig – og den kan ikke frakendes et tydeligt præg af noget litterært. Man synes ud af senere

Wisbar-film at kunne drage tendenser af nogenlunde samme type – de film, der omtales som hans bedste, forekommer tyngede af manuskriptets ideer, altså som *filmatiseringer*, om man vil – der synes at være noget „skrivebordsinspireret“ over dem. Måske kan man karakterisere Wisbar som en instruktør med kraftige litterære ambitioner, en „litterær“ instruktør – men i denne karakteristik kan selvfølgelig ingen bedømmelse ligge indpakket.

I 1932 debutterer Frank Wisbar som instruktør; det sker med „Im Bann des Eulenspiegels“, der omtales som et „Abenteuerlustspiel“ i hverdagsmilieu.

Hans næste film, „Anna und Elisabeth“, er fra 1933; Wisbar både skrev og iscenesatte den. Anna er en enfoldig bondepike, som i filmens indledning opvækker et lille barn fra døden. Hun benægter selv, at hun kan gøre mirakler, og siger: *„Wenn Beten ein Wunder bringt, dann hat mein Beten ein Wunder getan, denn ich habe gebetet – ich glaube, dass Gott ein Wunder getan hat – ich kann sicher keines vollbringen“*. Over for dette naive menneske stiller Wisbar den rige Elisabeth, der er uheldeligt lam. Hun hører om Annas mirakel og forlanger, at pigen altid er hos hende. Da hun virkelig bliver rask, forguder hun Anna, der afviser hende. Det enkle og det enfoldige er stærkere end mennesket med den „kunstige“ tro – dette er filmens lære.

Man har vel lov til at rubricere „Anna und Elisabeth“ som en psykologisk studie i forskellige mennesketyper. Det religiøse stof synes at være underlagt fortællingen om disse to kvinder, der ganske tydeligt repræsenterer væsensforskellige psyker. Wisbars sympati for det jævne almindelige menneske er stærkt i forgrunden, men i øvrigt er det vanskeligt ud af handlingsreferatet alene at fornemme, hvorhen filmen måtte pege, ideologisk set.

I 1934 instruerer Wisbar „Rivalen der Luft“, en film om svæveflyvere. Den synes at være temmelig ordinær og helt på linie med den ny tid; den fortæller om glade unge mennesker og indeholder sikkert militaristisk stof, eftersom den efter anden verdenskrig er kommet på den allierede militærregerings liste over forbudte film. Til gengæld hædredes den i sin tid med betegnelsen „*Volksbildend*“.

1935 byder på to Wisbar-film, en *Gottfried Keller*-filmatisering („Hermine und die sieben

Aufrechten“) og et moderne hverdagslystspil („Die Werft zum grauen Hecht“). I den første træffer vi en litterær og romantisk Wisbar, i den anden Wisbar som besynger af den småborgerlige hverdag. Man er tilbøjelig til at se Keller-filmene som mere typisk Wisbar'sk end den moderne hverdagsfilm; måske har Wisbar ved at instruere glade lovprisninger af det nye Tyskland købt sig retten til at instruere film som „Hermine und die sieben Aufrechten“, „Fährmann Maria“ og „Die Unbekannte“. Der er i hans tyske produktion netop denne vekslen mellem den ambitiøse, litterære film og den flove skildring af samtiden. Måske er disse sidste film bestillingsarbejder – måske. Fra Wisbars side er de rimeligvis gjort uden den interesse, som han har lagt i de andre film, men de er næppe slet instruerede. Wisbar modtog mere end én gang lovord i stil med det oven for omtalte „Volksbildend“ for sine politisk uangribelige nutidsfilm. Har man ingen lyst til at sætte spørgsmåltegn ved Wisbar som den forfulgte kunstner, kan man desuden se de romantiske, „fortidige“ film som de værker, hvori den rigtige Wisbar gemte sig og fri for krav og ordre fandt en værdifuld grobund for sit talent. Men det må da samtidig noteres, at Wisbar *også* for sine mere personlige film, hvis vi skal opfatte „Fährmann Maria“ og lignende således, modtog fornemme statsbedømmelser; se senere.

1936 er Wisbars betydeligste år. Han instruerer to film med sin yndlingskuespillerinde *Sybille Schmitz*, „Fährmann Maria“ og „Die Unbekannte“. „Fährmann Maria“ er den film, der har skaffet Wisbar de mest rosende ord i film litteraturen; *Rune Waldekrantz* har således både i „Filmen växer upp“ og „Knaurs Buch vom Film“ ofret den særskilt berømmelse og taler om Wisbar som en af tredivernes mest lovende unge tyske instruktører.

„Fährmann Maria“ er Wisbars mest ambitiøse film. Den er en romantisk filmlegende, billeder fra den lader ene påvirkninger både fra Wisbars tidligere litterære film og fra f. eks. *Dreyers* „Vampyr“. Selv fortæller han, at han fik ideen til „Fährmann Maria“ under et besøg i Danmark, „*wo ich einmal eine ähnliche Legende während eines Aufenthaltes in Kopenhagen irgendwo hörte. Das war das Samenkorn, das später in dem Film aufging*“. „Fährmann Maria“ handler om en fattig pige, der

kommer til en landsby ved en flod. Færgemanden er nylig død under mystiske omstændigheder, og ingen tør overtage hans arbejde. Maria bliver da den nye færgemand, og en dag henter hun på den anden flodbred en hårdt såret soldat. Hun beholder ham hos sig, plejer ham, og en gensidig forelskelse opstår. Soldatens forfølgere har Maria nægtet at hente, men nogen tid efter kaldes der igen på båden. Maria tager over og henter en mystisk fremmed, der er kommet for at hente hendes elskede. Maria sætter da sit liv ind for at redde soldaten; hun ofrer sig for ham. Men underet sker: da hun har lokket den fremmede ud i mosen, drukner han, men selv synker hun ikke igennem. Hendes tro og opofrelse er så stor, at hun bæres oppe og frelst når hjem til sin elskede.

Denne historie skal Wisbar have fortalt med poesi og sans for det eventyragtigt gådefulde. „Fährmann Maria“ roses for sin atmosfære og for sin indre styrke, ikke mindst takket være *Sybille Schmitz*, hvis *personality* betød så meget for hans film. Dette gælder også „Die Unbekannte“, der i øvrigt ligner „Fährmann Maria“ deri, at den fortæller endnu en historie om kvindelig selvopofrelse. Denne gang er miljøet nutidigt; vi befinder os i det højere selskabsliv, hvor en sangerinde forelsker sig i en arkæologiprofessor og dermed får sit liv lagt om. Hun vokser heroisk og dør til sidst for hans skyld. Her forekommer Wisbars sans for det psykologiske, som man fandt allerede i „Anna und Elisabeth“, overdøvet af melodramaet; resultatet er efter alt at dømme ikke ubetinget vellykket.

„Fährmann Maria“ fik officielt stempel som „*künstlerisch wertvoll und volksbildend*“ og har altså ikke udfordret styret. „Hermine und die sieben Aufrechten“ var tidligere blevet tilkendt et „*staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll*“, og hans næste film „Ball im Metropol“ fra 1937, kaldes „*künstlerisch wertvoll*“. Wisbar har i hvert fald balanceret heldigt. „Ball im Metropol“ er en skildring fra tiden før første verdenskrig, og efter den kom Wisbars sidste tyske film i denne periode: „Petermann ist dagegen“, der lovpriser „Kraft Durch Freude“, og efter anden verdenskrig opnåede samme bedømmelse som „Rivalen der Luft“: Den allierede militærregerings forbud mod fremvisning.



Sybille Schmitz og Aribert Mog i „Fährmann Maria“.

I det meget nazistiske tidsskrift „Der Deutsche Film“ har han i 1937 skrevet sin „Bekendtnis“ – den er helt i bladets ånd og taler om, at filminstruktøren er nødt til at have „Generalstab“ og „Kampfkameraden“ i fuldt beredskab. Generalstaben er produktionsselskabet, kampfællerne er medarbejderne, derunder skuespillerne.

Så rejste Wisbar, men han kom ikke til at betyde noget i Amerika som filminstruktør. Små standardfilm af ringe kaliber, c-film uden kvalitet eller ambition. Et par titler: „Strangler of the Swamp“, „Devil Bat's Daughter“, „Lighthouse“, „Madonna of the Desert“. Han er ikke selv for stolt af sin amerikanske filmproduktion, taler bl. a. om, at det var vanskeligt for en tysker at få noget at gøre i USA i 1938. Hvorfor det – en tysk instruktør, der var på flugt for nazismen?

I årene fra 1948 til i dag har Wisbar været – og er i øvrigt stadig – beskæftiget ved amerikansk TV, hvor heldet har været med ham.

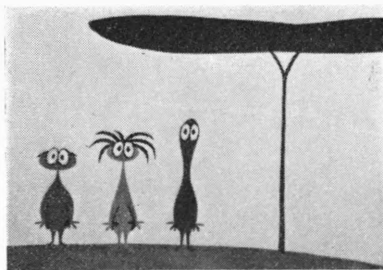
Hans „Fireside Theatre“ omtales med respekt; han beskæftiger i dag 125 mennesker ved disse TV-udsendelser og har instrueret hvedet 320 film for sit program. Men i 1957 vendte han altså tilbage til Tyskland og instruerede „Haie und kleine Fische“, dernæst „Nasser Asphalt“. Han skal nu i gang med en film om Stalingrad efter en roman af Fritz Wöss: „Hunde wollt ihr ewig leben“.

„Haie und kleine Fische“ står som nævnt foran sin Danmarkspremiere, og så kan vi jo kun håbe på, at den hjælper os ud af usikkerheden og frem til den helt præcise placering af Frank Wisbar. I ventetiden kan man så sætte sig til at fundere over disse linier af Wisbar selv; de stammer fra „Trans-Ocean“'s forhånds-omtale til filmen.

„Denn immer, wenn die grossen Haie längst nicht mehr am Leben sind, bleiben wir kleinen Fische übrig. Und das finde ich gut so. Es hat etwas Tröstliches...“

Vibeke Brodersen:

HUMOR OG



NEUROSER

„The Little Island“.

Fra den 21. til den 27. april afholdtes på verdensudstillingen i Bruxelles en international eksperimentalfilm-festival, arrangeret af det belgiske filmmuseum under protektion af firmaet „Gevaert“. Skønt kun et mindretal af de 133 film, der blev vist fra ialt 19 lande, kunne betegnes som egentlig eksperimenterende, og man nok kunne rette kritik mod udvælgelseskomiteen, blev helhedsindtrykket alligevel inspirerende, fordi festivalen var præget af mange originale ideer, der ganske vist oftest var ufuldkomment gennemført, men vidnede om, hvor meget der er i gære hos den unge filmgeneration.

Det var til en vis grad forståeligt, at dommerkomiteen, der bl. a. bestod af *John Grierson*, *Norman McLaren*, *Pierre Prévert* og *Man Ray*, lod førsteprisen gå til den polske surrealistiske film „Dom“ af *Walerian Borowczyk* og *Jan Lenica* og andenprisen til *Len Lye* „Free Radicals“, der er direkte tegnet på strimlen. Det var rimeligt at give polakkerne en tribut for deres indsats på eksperimentalfilmens område, og skønt „Dom“ kunne føres tilbage til stilen fra slutningen af tyverne, var dens idé om ensomhedsfølelsen i mandens drøm om kvinden og kvindens drøm om manden raffineret udført i overraskende billedassociationer. Når *Len Lye* fik andenprisen skyldes det nok, at han står som foregangsmand for en stil, der har givet inspiration til mange af de deltagendes mere eller mindre vellykkede eksperimenter.

Men festivalens triumf, som man på grund af tekniske vanskeligheder måtte vente på hele ugen og fik præsenteret som et strålende punktum, blev *Abel Gances* og *Nelly Kaplans* „Magirama“, et eksperiment med „polyvision“, som *Gance* jo allerede forsøgte sig med i den forbløffende „Napoleon“ (1927), der blev vist som optakt til filmen „Une Fête Foraine“, hvor tre kameraer optager fra et parisisk forlystelsesmarked gled sammen på et stort lærred til en rytmisk virkning af overvældende skønhed. Teknisk imponerende var sammenstillingen af billeder fra rutchebanen og ballongngen, mens *Gance* med sin sekvens fra dansen i Paris' gader beviste, at polyvision også kan bruges poetisk. Her viser han for eksempel på midterbilledet to unge dansende i close-up, mens en hvirvel af ben fylder de to yderste billeder. „Magirama“ sluttede med en nyskabt version af „J'accuse“ (1937), der gav denne ellers noget melodramatiske film en voldsom slagkraft, f. eks. i de scener, hvori man ved hjælp af de tre billeder samtidig ser de dodes march og de levendes panikslagne flugt. Efter at man har set Cinerama og (på amerikanernes stand på verdensudstillingen) *Walt Disney's* cirkelrunde Cinerama med 12 lærreder er man ikke i tvivl om, at det er polyvision, der rummer de stærke muligheder for kunstnerisk udnyttelse. At de tre sideløbende billeder kan være højst trættende for hjernen så man i *Jean Mitry's* i øvrigt tekniske dygtige „Symphonie Mécanique“, der er optaget efter samme system, men først når man som *Gance* ind og imellem lader de to yderbilleder hvile og kun lader alle tre træde i funktion, når det har en kunstnerisk berettigelse, bliver systemet harmonisk og naturligt både for øjet og for hjernen.

Det var ellers Polen, Amerika og Frankrig, der

hævdede sig finest på festivalen, omend en lang række af de amerikanske bidrag var en gang skrækkeligt neurotisk makværk. Således skuffede navne som *Lewis Jacobs* og *Kenneth Anger*. Sidstnævntes betømte „Fireworks“ fra 1947 fik man ganske vist ikke at se, i stedet mødte han med bl. a. „Inauguration of the Pleasure Dome“ i sensuel, orientalsk stil. Her anvendtes et stort og to mindre lærreder, og under forestillingen blev der sprøjtet røgelse ud i biografen! Elegant og morsom var *Francis Thompson's* fantasi over en dag i New York, „N.Y., N.Y.“, der vittigt ironiserer over amerikanernes standardtilværelse. I den surrealistiske stil hævdede *S. Vanderbeek* sig med „What, Who, How“ — en række vanvittige visuelle associationer, hvor tingene skifter form, dollargrin sluger hinanden, og de besynderligste objekter flyver ind og ud af folks hoveder. Alt i en let ironisk stil, der kunne opfattes som en parodi på selve eksperimentalfilmgenren. *Hilary Harris* vil man huske for hans musikalske sammensmeltning af lyd og bevægelse i „Highway“ — bilkørsel med dansende lygter over lærredet til jazzrytmer. På tegnefilmens område er det værdt at bemærke *Carmen D'Avino*, hvis yndefulde altid opadvoksende figurer var noget nyt.

De humoristiske indslag blev for størstedelen leveret af „UPA“, men ellers var den morsomste film den polske „Dway Ludzie Z Szafa“ af *Raymond Polanski*, en farce om to mænd, der dukker op fra havet med et klædeskab, som de begiver sig rundt med i byen, ud og ind af caféer og sporvogne, ganske ubekymrede over den furere de vækker. Da det ikke lykkedes de stakkels mænd at få lov at være i fred med deres skab, vandrer de ud til stranden med det igen og forsvinder i bølgerne. Stor lykke gjorde også den svenske „En Dag i Staden“ en respektløs slapstick-farce af *Pontus Hultén* og *Hans Nordenström*, der begynder i traditionel reportagestil om Stockholms seværdigheder, ledsaget af en højtidelig speakerro, men hurtigt udvikler sig til en vildt forfølgelse af en mand, der har dynamit i tasken og frydefuld sprænger Nordiska Museet og slottet i luften, lader biler ryge ned fra Katrinahissen etc. Fra Sverige gjorde endvidere *Peter Weis's* voldsomt realistiske film om fængselsliv, „Enligt Lag“, meget stærkt indtryk.

Tre franske film, der hver på sin måde skildrede levende mennesker og deres drømme, kærlighed og lidelser var bevægende: Den talentfulde *Agnès Varda's* poetiske film om livet i Rue Mouffetard, „Opera Mouffe“, *Georges Franjus's* „La première nuit“ om en overklassedrengs første møde med den parisiske metro, overordentlig smukt fotograferet af *Eugene Shuftan*, og *Jean-Daniel Pollet's* „Pourvu qu'on ait l'ivresse“ — en studie fra en danserrestaurant af en ung mands søgen efter en pige at danse med.

Englændernes bidrag var gennemgående lige så blodløse som deres spillefilm i øjeblikket. Smukkest stod „Free Cinema“-filmen „Nice Time“ og den ganske unge *Richard Williams's* vittige, filosofiske tegnefilm „The Little Island“.

Danmark deltog kun med en film, *Jesper Tvedes* teknisk dygtige „Gipsy Mambo“.

Pionerer på bånd

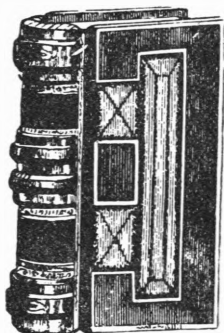
I de sidste par år er der på Det Danske Film-museum optaget samtaler med mennesker, der har arbejdet med dansk stumfilm. Det gælder instruktører, fotografer, skuespillere og andre, der har haft noget at gøre med film i denne tidlige periode.

Båndoptagelserne foregår ganske uformelt; uden manuskript og uden at der lægges megen vægt på den formelle side af sagen. Det, det først og fremmest drejer sig om, er at samle så meget stof som muligt, at få så mange oplysninger frem som muligt. Der findes blandt andet et interview med *Elith Pio*, der har arbejdet som filmskuespiller fra den allerførste tid. Han begyndte i 1908 på „Nordisk Films Kompagni“, og i interviewet giver han en glimrende beskrivelse af arbejdsforholdene, foruden at han giver et levende og vittigt billede af, hvordan der så ud ude i Valby. Omkring 1909 forlod Pio „Nordisk“ og *Ole Olsen* til fordel for „Biorama“ og *Søren Nielsen*. Om denne, den festligste af alle vore tidlige producenter, har Pio meget at berette.

Selv om båndoptagelser med filmskuespillere udgør størsteparten af interviewene, har Museet også sørget for at komme i kontakt med andre af filmens folk. Museet har f. eks. en optagelse med *Axel Graatkjær*, der begyndte som programsælger i *Ole Olsens* biograf i Vimmelskafte, og allerede i 1906, da man begyndte på filmoptagelserne, blev filmfotograf. Han arbejdede på „Nordisk“, til han omkring 1912 tog til Tyskland, hvor han drejede film med *Asta Nielsen* og blev filmfotograf hos forskellige kendte tyske instruktører, blandt andet *Robert Wiene*, *Paul Wegener* og *Ernst Lubitsch*. Tilsyneladende uimponeret af sin eventyrlige løbebane, men med en stor portion jysk lune, fortæller Graatkjær om sine erfaringer som filmfotograf. Også filmproducenter er der blandt de interviewede. Der er for eks. *Johan Christensen*, som engang var den administrerende direktør for filmselskabet „Skandinavisk-Russisk Handelshus“, der senere fik navnet „Filmfabrikken Danmark“. Han giver mange fortræffelige eksakte oplysninger om dette selskab, der havde sin store tid i årene omkring den første verdenskrig, men hvis produktion desværre er forsvundet. Så godt som alle interviewene har bragt os værdifuldt stof, der nu ligger parat på båndene. Men det er kun den ene side af arbejdet. Når Museet engang får tid og midler til det, skal alle disse oplysninger katalogiseres og sammenholdes indbyrdes og med, hvad man på anden måde ved. Den menneskelige hukommelse er jo skrøbelig. Men

foreløbig sættes alle kræfter ind på, mens tid er, at få fat på så mange som muligt, der kan fortælle os noget om den tid, der på een gang ligger os nær og dog forekommer så fjern, når man tænker på, at vor viden om stumfilmens dage er ret mangelfuld.

Marguerite Engberg.



Fra Caligari til Goebbels

Werner Krauss: „Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt.“ Henry Goverts Verlag, Stuttgart 1958.

Det er ikke skuespillerens opgave at skrive teater- eller filmhistorie på anden måde end gennem sin kunst. Man kan ikke holde skuespillererindringer til skade, at de falder i det episodiske og anekdotiske — de henter jo netop deres eksistensberettigelse først og fremmest i, hvad de kan fortælle om mennesker og begivenheder i de dramatiske kunstners hektiske hverdag bag illusionens dækkende og æggende slør. Til gengæld har man lov til at føle sig skuffet, hvis det ikke lykkes den erindrende komediant at puste livets ånde i sit råmateriale, og skuffelsen bliver naturligvis jo større, jo betydeligere forfatteren er som skuespiller.

Werner Krauss' erindringsbog er en skuffelse — og altså en stor sådan. Det har formentlig sin naturlige forklaring: han har ikke selv skrevet den. Bogen er en stenografisk optegnet, let bearbejdet gengivelse af Krauss' mundtlige beretning til Wienerkritikeren *Hans Weigel*, d.v.s. at dens stof fremtræder lidet gennemtænkt og gennemarbejdet fra Krauss' side, og det ikke blot sprogligt. Det kan man nok have grund til at ærgre sig over, for hvad må dog denne store selvlærte skuespiller, der har spillet en hovedrolle i Tysklands (og delvis Østrigs) dramatiske kunst et par menneskealdre, ikke sidde inde med af førstehåndsviden om sin metiers personer og begivenheder. Men det er ikke meget af denne viden Krauss her har fået bragt på papiret. „Das Schauspiel meines Lebens“ fortæller først og fremmest om, hvor Krauss spillede og hvornår, men kun lidet om hvad han spillede og hvordan og hvorfor og med hvem og for hvem. Men det var jo netop det, det ville have været spændende

at høre om. Et eksempel: i samfulde 20 år var Krauss en hovedkraft hos Max Reinhardt, med hvem han altså må have haft et nært og langvarigt samarbejde. Alligevel er det yderst beskedent, hvad bogen har at meddele om Reinhardt som menneske og teatermand. Han fremtræder i Krauss' fremstilling i en olympisk fjernhed, som umuligt kan have været det eneste karakteristiske i hans forhold til sine skuespillere. Tilsvarende svage omrids har de øvrige i bogen omtalte berømteder: *Kortner*, *Bassermann*, *Helene Thimig*, *Gerhart Hauptmann* m. fl. Og det er dog ellers folk med faste fysiognomier. Nærmest ved det karakteriserende og derfor oplysende er det Krauss har at fortælle om den ekscentriske *Fritz Rasp* og om den døende *Jannings*. I en ligefrem skildring af sit sidste usædvanlige tragisk-groteske møde med sin store kollega og samtidige når Krauss ligefrem det patetiske.

Forekommer teaterminderne stort set fattige er bogens filmstof direkte pauvert — og Krauss har dog ellers efter egne opgivelser medvirket i ikke færre end 104 film alene i stumfilmperioden 1916—29. Om *Pabst* 2—3 intetsigende linjer, om „Die Freudlose Gasse“ og „Geheimnisse einer Seele“ kun banaliteter, om „Paracelsus“ intet, om „Dr. Caligari“ ca. en halv side, dog med et par relevante oplysninger: den stærkt ekspresive sminkning og kostuming af Krauss. *Veidt* og *Lil Dagover* var ikke *Robert Wienes*, men alene Krauss' idé (?). „Caligari“'s optagelse varede ifølge Krauss højst 10 dage.

Harlan „Jud Süß“ fra 1940 lades naturligvis ikke uomtalt — Krauss' medvirken i den var jo på nippen til at koste ham hans eksistens i afnazificeringernes tid lige efter krigen. Krauss' eget forsvar for sin andel i filmen er ikke uinteressant: Hans svar på det første brev fra „Terra Filmkunst“ angående hans medvirken som Rabbi Löw lød på manglende lyst til at spille rollen. Afslaget fremkaldte en ny henvendelse fra selskabet, hvori man meddelte hr. Krauss, at „hr. rigsminister dr. Goebbels havde ytret ønske om, at denne vanskelige rolle uden alle omstændigheder måtte blive spillet af Dem.“ Krauss stillede herefter som betingelse, at han kom til at spille samtlige jøde-roller i filmen. Han ville derved, siger han, forhindre forskellige skuespillere i at kappes om at være mest jødisk. Betingelserne blev accepteret, også da Krauss nægtede at spille med falske næser, og filmen lavet med det kendte resultat, at Krauss efter krigen måtte gennem flere renselsesprocesser, før han igen kunne optræde offentligt.

„Jud Süß“-processerne spiller naturlig nok en stor rolle i erindringsbogens sidste afsnit. Anklagen for at have gjort studier til filmen „efter naturen“ i Warszawas ghetto imødegår Krauss med en oplysning om, at han aldrig har været i den polske hovedstad, men at han fandt „råstoffet“ til sine jødeportrætter i Habima-filmene „Dybuk“, som var en af de tyske hæres erobringer i lynkrigen mod Polen. Iøvrigt er et af de vigtigste forsvarsargumenter dette: „Hvis ikke jeg havde spillet i filmen, havde en anden gjort det, og hvis ikke han en tredje. Jeg kan vel ikke sige, at jeg var i livsfare, men alt var så uberegneligt, man kunne jo blive lagt på is og blive berøvet sine eksistensmuligheder.“

Lad enhver tænke sit om Krauss' apologi. Sammenholdt med hvad erindringerne ellers har at meddele om Krauss' liv og færden i Det tredje Rige synes de at vise, at han har været en upolitisk komedie-

spiller, der har ladet sig bruge — og nydt æren og glansen der fulgte med — uden til fulde at fatte, at han var rykket ind i en absurd epoke, hvor også det at spille komedie var blevet en storpolitisk affære. Han forstod ikke i tide, at den ansvarsløse gøglers tid er forbi. I dag forstår han det.

„Das Schauspiel meines Lebens“ er godt illustreret med mange velvalgte rollebilleder, både fra scene og film.

Werner Pedersen.

Fra Hollywood Zoo

Norman Mailer: „The Deer Park“, Wingate, London 1957.

Norman Mailer er en forfatter, der kan skrælle alle de ydre lag af menneskene og få sine personer til at fremstå i deres intimeste skikkelse, blottede for glamour, heroisme og alle ydre illusioner. Således viste han det i sin meget ærlige krigsbog „De nøgne og de døde“, hvor krigen var den faktor, der fik de implicerede til at vise sig med deres menneskelige ufuldkommenheder.

Det turde være indlysende, at en roman udspillet i „the movie colony“ på forhånd bød ham glimrende muligheder for netop at trænge ned i og bag om det net af løgn, som så mange af Hollywoods filmfolk er spundet ind i. Romantiserede af glamouriserende publicity, rakked net af de filmfjendtlige skribenter, der uden at kende byen betragter den som vor tids Sodoma.

Mailer er ærlig, og har tilsyneladende ingen kartotfler han skal hyppe. Som sin romans fortæller er han en besøgende i filmbyen, og ser måske derfor klarere end indbyggerne. Dertil kommer, at han ikke har villet skrive en nøglehulsroman, hvor man nyfident kunne snage efter modellerne, men i første række har villet skildre moderne mennesker i et milieu, der i udpræget grad kan stå som et udtryk for den moderne forjaskede tilværelse, hvor følelserne spildes og stykkes ud i små fattige forhold.

Bogen er ikke en roman i gammeldags forstand. Den mangler for at være dette først og fremmest en handlingsgang. Den begyndelse og slutning, der omslutter bogen, ligger i personerne, ikke i den ydre bevægelse. Bogen er en blanding af sædeskildring og psykologisk beskrivelse af en række mennesker, typiske for deres tid, men ellers ikke nødvendigvis i kontakt med hinanden.

Kompositionelt er bogen uden helhed, idet den begynder som en jeg-roman og også senere i afsnit er det. Ind imellem bliver den refererende i tredje person, og i midten af bogen er fortælleren helt opgivet til fordel for de andre personer.

Den af og til fortællende er Sergius O'Shaugnessy, en expolit fra flyvevåbnet, der har vundet en formue i pokerspil og beslutter sig til at bruge den til sin egen behagelighed. Han indlogerer sig i en luksusvilla i Desert D'Or, filmfolkenes vinterkvarter, og kommer snart i forbindelse med nogle af de faste. Han starter et forhold til Lulu Meyers, en topstjerne, der senere forlader ham til fordel for en mandlig dito. Sergius er en søgende ånd, han vil gerne skrive, og Mailer har givet ham den moralske bestandighed, som de andre mangler. Han har en energi, der i slutningen af bogen, hvor han har brugt sine penge, fører ham

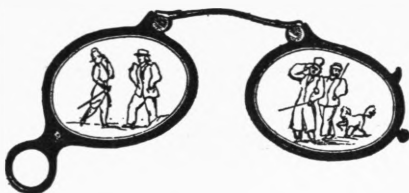
til Mexico, hvor han lærer tyrefægtning for at skrive en roman med dette emne. Han opgiver imidlertid; *Hemingway* gik forud. Til slut efterlades han i Greenwich Village, og forfatter- bliver han vel nok med tiden.

Mens denne omkringvandrede moderne helt står lidt svagt, har Mailer derimod gjort meget ud af instruktøren Charley Eitel, der optager det meste af romanen. Han er en gammel rotte i Hollywood, men er blevet lagt på is, efter at han har nægtet at vidne for en af de „amerikanske“ domstole. Politisk er han ellers indifferent, og han følte ikke trang til at forsvare mennesker, som han intet havde til overs for. Almindelig sund modsigelseslyst og en rest af hæderlighed fik ham dog til at tie. Han er nået til et kritisk punkt i sit liv. Efter flere mislykkede og overfladiske ægteskaber søger han en vis lykkelig og seksual harmoni hos Elena, en mærkelig pige, som han senere kaster i armene på en luksus-alfons, men som han til sidst vender tilbage til og gifter sig med. Han bukker endelig under for det pres, det er at være udelukket, og da han ser i øjnene, at han ikke er kunstner, men en sælger, der ikke kan leve uden at sælge, giver han komitéen, hvad de ønsker, og han får atter en kontrakt. En ambitiøs idé, han har, lader han også sløvt en foretagsom *executive producer* omforme, således at den får den „falske sincerity“, som man har brug for, og „Saints and Sinners“ bliver en hel god succes. Eitel er skildret med sympati, skønt han svigter på alle fronter. Han mangler evnen til at sætte hårdt mod hårdt. Han kunne være taget til Europa, og være fortsat med at filme, men han er bundet til sit milieu. Han søger den kærlighed, der er „a big noise“, men finder kun de sædvanlige lurvede forhold, også efter at han er blevet gift med Elena, der dog gør ham så lykkelig, som han kan forlange.

Ved siden af ham er skildret en række typer, Marion Faye, en fuldstændigt depraveret og kynisk størrelse, der driver call-girl-virksomhed på højeste plan og som personligt bruger pigerne til at tilfredsstille allehånde sadistiske og masochistiske tilbøjeligheder med, Collie Munshin, en energisk *executive producer*, der er gift med en datter af Herman Teppis, overhovedet for Supreme Pictures, H. T. himself har Mailer karikeret mest. Han er en hyklerisk og despotisk filmfyrste, der bruger både Gud, sin afdøde kone, familielivets hellighed og den store kærlighed, når han af publikumsgrunde skal koble to skuespillere sammen i ægteskab. I et langt kapitel, der som det meste af bogen består af dialoger, udleveres han med grim ironi. Han er efter egen mening fuld af ideer, der dog ofte indskrænker sig til forslag af denne art: „I have a movie in my mind. „The Renaissance“. Make that movie.“

Således har Mailer et skarpt blik for gølet, løgnagtigheden og det overfladeliv, som bl. a. repræsenteres af cocktail-selskaberne med deres evindelige promiskuitet. Hele denne menage opstår i al sin deprimerende tristesse, men Mailer er ikke selvretfærdig eller fordømmende. Bogens tone er snarere melanolsk; således ødes livet bort. Dens svaghed er, at den også selv mangler et fast midtpunkt. Man tror ikke nok på denne Sergius, der forsvinder mellem de figurer, som man nødtig ville undvære. At han kommer igen hos Mailer er man ikke i tvivl om, og „The Deer Park“ er tydeligvis kun en mindre station på vejen.

1b Monty.



Det store i det små

BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG
(Forrådt ungdom). Prod.: Deja 1957. Prod-leder: Adolf Fischer. Manus: Kurt Bortfeldt efter novellen „Kameraden“ af Franz Fühmann. Instr.: Kurt Jung-Alsen. Foto: Walter Fehdmer. Dekor.: Artur Günther. Klipping: Wally Guschke. Tone: Hubert Käbler. Medv.: Rudolf Ulrich, Wolfgang Kieling, Hans-Joachim Martens, Walter Süssenguth, Renate Küster, Peter Kiwit.

Det er tilsyneladende et fortrinligt forlæg, Kurt Jung-Alsen har haft til sin meget omtalte film, der prisværdigt hurtigt kom hertil. Tre soldater, kompagniets mesterskytter, strejfer i juni 1941 om ved den tysklitauiske grænse. To af dem kommer til at skyde deres kaptajns datter i stedet for den fugl, de sigtede efter. Ulykken må skjules. Den mest handlekraftige tager initiativet til at stuve liget af vejen, og de tre soldater tvinges sammen i det kammeratskab, der kun holder på grund af den fælles frygt for opdagelse.

Dette er godt stof, men desværre svækkes slagkraften allerede betydeligt i manuskriptet på grund af uklarer og manglende koncentration i det dramaturgiske. Hvad der kunne være gennemført som en bitter og skarpsindig analyse af det militære kammeratskabs kunstighed, mister sin styrke ved at blande alt for mange elementer ind i den oprindelige historie. Begyndelsen er bedst, skildringen af den panik, der griber de tre soldater, omend det kan forekomme lidet troværdigt, at de som soldater kan blive så chokerede over et uforståeligt drab, siden de dog er opdraget til at myrde — det er uklart, om det er frygten for militær afstraffelse eller det er menneskelig forfærdelse, der bringer de tre kammeraters nerver på højkant.

De to af de implicerede er klart tegnet. Den brutale og nazistiske søn af en SS-general er følelsesafstumpet og fanatisk i sin troskab mod føreren og drømmer om en officerskarriere. Der er ikke tale om en original karakteristisk, den er grov og populariseret — bissen citerer Nietzsche — men den er gennemført. Den anden er en slap og ansvarsløs opportunist, der blot lader sig lede viljeløst af de andre. Han er passiv som de fleste tyskere var det, og Wolfgang Kieling spiller ham fint. Derimod er den sidste lidt urimeligt skitseret. Han er ung, og skal endnu ikke være sløvet af umenneskeligheden. Han tror på den hellige sag og går glad syngende i krig mod russerne, men han bryder helt sammen, dels ved selve drabet, dels ved konfrontationen med den propagandalogn, nazisterne bygger op omkring ulykken. Hans reaktioner er meget voldsomme, skønt han ikke var med til at skyde, han forsøger ret hurtigt selvmord og må betragtes som en neurotiker, hvilket i nogen grad svækker almenlydigheden i filmens antinazisme.

Det er meningen, at handlingen som i et mikrokosmos skal symbolisere større sammenhænge, men det gøres ikke helt overbevisende. SS-bødlen er en kliché. Han bruger drabet i propagandøjemed og anklager med hyklerisk selvretfærdighed russerne for mordet. I direkte fortsættelse af dette vises i inkorporerede ugerevoptagelser angrebet på Rusland, og her får vi klicheer med fredsommeligt arbejdende russiske bønder. Skildringen af nazisternes propagandamageri er forenklet. Man slår ikke propaganda ihjel med ny propaganda.

Alle disse motiver, som en sikker instruktion måske kunne have samlet i en helhed, har Jung-Alsen ikke formået at sammensmelte. Der er noget amatøragtigt over hans behandling af stoffet. For mange detaljer er uvedkommende, og flere af scenerne alt for løse. I enkelte sekvenser mellem soldaterne er der en vis spænding, og spillet er ikke at klandre. Men der er for lange passager med marcherende soldater, beredskabsøvelser etc., som er ganske uden betydning for hovedhandlingen og ikke giver den atmosfære, som er tiltænkt. Ved en minutiøs realisme lykkedes det instruktøren at genskabe den militære hverdagsrutine i glimt, men billederne bidrager ikke væsentligt til helheden. Et sted skiftes der atmosfærebrudende mellem skarpe og slørede billeder.

Filmen er interessant i kraft af sit emne, men mislykket, fordi manuskriptforfatter og instruktør har manglet den faste hånd, der kunne have bragt den gode historie på en æstetisk acceptabel formel. Hvilket er særlig ærgerligt, fordi der i høj grad er brug for film af denne art.

Ib Monty.

Den „rene“ thriller

PUSHOVER (Politi-Forræderen). Prod.: Jules Schermer for Columbia 1954. Manus.: Roy Huggins efter historier af Thomas Walsb og William S. Ballinger. Instr.: Richard Quine. Ass.: Jack Corrick. Foto: Lester H. White. Musik: Arthur Morton. Dekor.: James Crowe. Medv.: Fred MacMurray, Kim Novak, Phil Carey, Dorothy Malone, E. G. Marshall, Allen Nourse, Phil Chambers, Alan Dexter, Robert Forest, Don Harvey, Paul Richards, Ann Morris.

Thrilleren har ikke været så fremtrædende i den amerikanske produktion efter 1952 som den var 1942—52, da den ikke mindst blev brugt til at give et meget kritisk billede af det amerikanske samfund; den „sorte“ film tillod sig at sige mangt og meget, som man næppe ville kunne have sagt i andre former end det tilsyneladende blot underholdende melodrama, som imidlertid ikke behøvede at blive fortolket spidsfindigt for at afgive perspektiver af politisk og social art. I forbindelse hermed skildrede man ofte det psykopatologiske.

I de senere år har de bedste thrillere i højere grad arbejdet med en „renere“ form. Det må vist ses på baggrund af hekseprocesserne, at de politiske og sociale perspektiver stort set er forsvundet. Men uden at appellere til andet end trangten til ophidselse kan thrilleren næppe leve og ånde, og man har da først og fremmest knyttet spændingen til det psykologiske og det psykopatologiske. De vigtigste instruktørnævne er *Richard Quine* og *Stanley Kubrick*.



Fred MacMurray og Kim Novak i „Pushover“.

For „Pushover“ iscenesatte Quine (der også har betydet noget som musical-instruktør) den i England højt priste „Drive a Crooked Road“ — lad os håbe, at „Pushover“ baner vejen for dette melodrama, der også får gang i handlingen ved hjælp af en *femme fatale*. „Drive a Crooked Road“ skal være bedre end „Pushover“.

Men „Pushover“ er ikke at foragte. Dens historie om politimanden, der falder for gangsterens elskerinde og selv bliver gangster for at kunne overtage hende, er fængslende kompliceret, en smuk konstruktion med livets små konstruktionsfejl. Filmen slutter moralsk med, at politimanden dør, men slutningen er ikke upersonligt konventionel, den er båret af ægte bitter følelse.

I de sensuelle passager er filmen ypperlig. *Kim Novak* er vidunderligt smuk (jo, det *har* noget med filmens kvalitet at gøre, for politimanden må møde en meget stærk fristelse for at hans handlinger kan virke rimelige) i rollen som fristerinden, og scenerne i begyndelsen uden for biografen og i hans hjem har en overraskende erotisk styrke.

Det viser, hvor god en instruktør Quine er, at han har kunnet opnå denne intensitet, skønt *Kim Novak* ikke spiller „frit“ og skønt *Fred MacMurray* ikke formår at udtrykke meget gennem sin lidt ordinære detektivmaske. Det skyldes ikke manuskriptet og instruktionen, men spillet, at filmen kommer til kort i det psykologiske. Der er ganske simpelt for lidt spænding mellem de to hovedpersoner. Deres kærlighed skal være så stærk, at de *må* række efter det umulige. Men tragedien bliver ikke stor nok. *Kim Novak* har ikke en *Greta Garbo*s evner for at gøre en stærkt følelse kvinde i et ormstykke miljø plausibelt.

Filmen bliver da en fin konstruktion mellem en intens begyndelse og en intens slutning. En nydelse af de mindre, men dog en nydelse.

Eric Ulrichsen.

NOTER

I JOHAN JACOBSEN-indexet i „Kosmorama 35“ burde den følgende film have været anbragt mellem „Skatteøens Hemmelighed“ og „Blændværk“:

HVORFOR STJÆLER BARNET? 1955. I: Annelise Hovmand. Manus.: Finn Methling. Foto: Aage Wiltrup. Musik: Erik Fiehn. Medv.: Karen Lykkehus, Vera Gebuhr, Jacob Nielsen. Producer: Johan Jacobsen. Prod.: Dansk Kulturfilm og Landsforeningen for Mentalhygiejne. 19 min.

Det kan yderligere nævnes, at Johan Jacobsen var speaker på OLE PALSBO's „Man burde ta' sig af det“ (se Palsbo-indexet i „Kosmorama

20“), og at filmen var produceret i Johan Jacobsens atelier „Flamingo“.

Museet har erhvervet to *Asta Nielsen*-film, *Svend Gades* „Hamlet“ fra 1920 og *Bruno Rabns* „Dirnentragedie“ fra 1927.

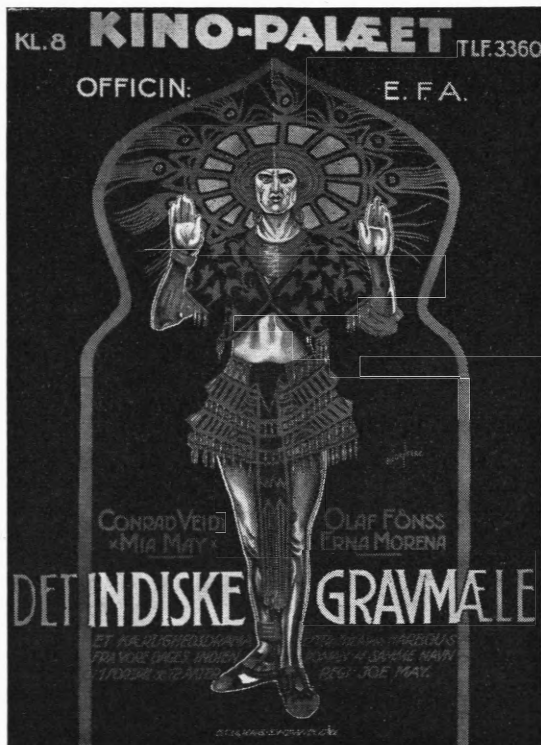
Manuskriptforfatteren *John Paxton* har som gave sendt Museet sin drejebog til en filmatisering af *Nevil Shutes* „On the Beach“. I drejebogen har Paxton foretaget mange rettelser, og det skal blive interessant at sammenligne den med filmen.

„Kosmorama“ sendte for nogen tid siden den store japanske instruktør *Akira Kurosawa* en række spørgsmål vedrørende hans film. Kurosawa har nu besvaret dem, og brevinterviewet vil blive bragt i det første nummer af „Kosmorama“'s 5. årgang.

Fra Filmmuseets plakatsamling

Som nævnt i „Kosmorama 35“ er det meningen, at *Fritz Lang* i Tyskland skal iscenesætte en ny version af den mere berømte end fremragende „Det indiske Gravmæle“.

Her er den danske plakat fra *Joe Mays* version fra 1921, i hvilken *Olaf Fønss* havde en af de store roller. Plakaten er signeret *Björnberg*.



Filmindex XXXIV

AF J. F. ARANDA

JUÁN ANTONIO BARDEM

Juán Antonio Bardem er født i Madrid d. 2.-6.-1922. Studerede oprindelig landbrug. Arbejdede i 1946 som regissørmedhjælper under fremstillingen af flere film for landbrugsministeriet. Var fra 1947 til 1950 elev på Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, IIEC, Madrid.

Paseo Sobre una Guerra Antigua. 1949. I og manus.: L. G. Berlanga, Florentino Soria, Augustín Navarro og J. A. Bardem. Foto: Juan Julio Baena og Augustín Navarro. Prod.: IIEC. 16 mm stum eksperimentalfilm. 180 m.

Barajas (Aeropuerto Internacional). 1950. I og manus.: J. A. Bardem. Foto: Antonio Hercajada. Prod.: IIEC. 16 mm stum dokumentarfilm. 270 m.

Esa Pareja Feliz. 1951. I og manus.: L. G. Berlanga og J. A. Bardem. Foto: Guillermo Goldberger. Musik: Jesús G. Leoz. Dekor.: Bernardo Ballester. Medv.: Fernando Fernán-Gómez, Elvira Quintilla, José Luís Ozores. Prod.: I. C. Altamira.

Cerco de Ira. 1951. I: C. Serrano de Osma. Manus.: L. G. Berlanga, Florentino Soria, Augustín Navarro og J. A. Bardem. (Ufuldendt!).

Bienvenido, Mr. Marshall. 1951. I: L. G. Berlanga. Manus.: L. G. Berlanga og J. A. Bardem. Foto: Manuel Berenguer. Musik: Jesús G. Leoz og M. Solano. Dekor.: Francisco Canet Cubel. Medv.: Lolita Sevilla, Manolo Morán, José Isbert, Alberto Romea. Prod.: UNINCI.

Novio a la vista. 1953. I: L. G. Berlanga. Manus.: Edgar Neville, Colina og J. A. Bardem. Foto: Cecilio Paniagua. Dekor.: Sigfrido Burman. Medv.: Joseette Arnó, Jorge Vice, José Ma. Rodero, Julia Caba Alba. Prod.: CEA-Perujo.

Comicos. 1954. I og manus.: J. A. Bardem efter en ide af L. F. de Igoa. Foto: Ricardo Torres. Musik: Jesús G. Leoz. Dekor.: Barnardo Ballester. Medv.: Christian Galve, Fernando Rey, Emma Penella, Carlos Casaravilla. Prod.: Exclusivas Floralba.

Felices Pascuas. 1954. I: J. A. Bardem. Manus.: J. A. Bardem, Dibildos og Alfonso Paso. Foto: Cecilio Paniagua. Dekor.: Parrondo og Espines. Medv.: Julieta Martínez, Bernard Lajarrige, Pir-larín Sanclemente. Prod.: Exclusivas Floralba.

El Torero | Chateaux en Espagne. 1954. I: René Wheeler. Manus.: J. A. Bardem, René Wheeler og I. Luis Colina. Foto: Philippe Agostini. Musik: R. Clôrec og J. Quintero. Medv.: Danielle Darrieux og Pepín Martín Vázquez. Prod.: L.P.C. - Filmel - Filmars - Guión Prod. - Cinematograficas.

Playa Prohibida. 1955. I: Julián Soler. Manus.: J. A. Bardem. Medv.: Rosanna Podesta.

Muerte de un ciclista | I Egoísta. „En Cyklistis Død“. 1955. I og manus.: J. A. Bardem. Foto: Alfredo Fraile. Musik: Isidro B. Maiztegui. Dekor.: En-



rique Alarcón. Medv.: Lucia Bosé, Alberto Closas, Carlos Casaravilla, Otele Tosso. Prod.: Guión Films, Madrid/Trionfalcine, Rom.

Carta a Sara. 1956. I: Eduardo Manzanos. Manus.: J. A. Bardem. Medv.: Marta Toren, Massimo Serato. Spansk-italiensk co-produktion.

El Amor de Don Juan. 1956. I: John Berry. Manus.: J. A. Bardem og R. Muñoz Suay. Foto: Nicolas Hayer Dekor.: G. Wakhevitch og S. Burman. Medv.: Fernandel, Carmen Sevilla, Erno Crisa, Fernando Rey. Prod.: Benito Perojo-Cea/Les Films du Cyclope.

Calle Mayor | Grand Rue. 1956. I og manus.: J. A. Bardem. Foto: Michael Kelber. Musik: I. Maiztegui og Joseph Kosma. Dekor.: Enrique Alarcón. Medv.: Betsy Blair, José Suarez, Yves Massard, Dora Doll, Luís Peña. Prod.: M. J. Goyanes for Suevia Films — Cesáreo Gonzalez, / Play Art, Paris og Iberia Films, Paris.

La Venganza. 1958. I og manus.: J. A. Bardem. Foto: Mario Pacheco (Eastmancolor). Musik: I. B. Maiztegui. Dekor.: Enrique Alarcón. Medv.: Carmen Sevilla, Raf Vallone, Jorge Mistral, Fernando Rey, Louis Seigner, Maria Zanoli, José Prada. Prod.: M. J. Goyanes for Suevia Films-Cesáreo Gonzalez.

La Fiera. 1959. I og manus.: J. A. Bardem. Medv.: Lucia Bosé og Luís Miguel Dominguín. Spansk-fransk co-produktion. (Under forberedelse).

Los Guirlockeros. I og manus.: J. A. Bardem. Et projekt om kriminellevet elementer blandt ungdommen i Madrids slumkvarterer.

La Celestina. I og manus.: J. A. Bardem. En planlagt filmatisering af Francisco de Rojas tragedie af samme navn.