

# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



7. ÅRGANG OKTOBER 1960

**50**



## Forsidebilledet

Marie Dubost i François Truffauts „Tirez sur le pianiste“, der om kort tid kommer frem herhjemme.

## Indhold

Der er stadig brug for os .....	3
Nye billeder .....	4
Zu Ehren von Asta Nielsen, af <i>Lotte H. Eisner</i> .....	6
Nyt fra asfaltjunglen, af <i>Jørgen Stegelmann</i> .....	8
Cannes – Berlin – Venedig 1960, af <i>Aito Mäkinen</i> .....	13
50 års filmskriverier, af <i>Poul Malmkjær</i> .....	23
Et tilbud fra teatret, af <i>Bent Grasten</i> .....	28
Et frugtbart filmklima, af <i>Børge Trolle</i> .....	30
<i>Filmanmeldelser:</i>	
„Stjernen“, af <i>Ib Monty</i> .....	32
<i>Bog anmeldelser:</i>	
Kino ( <i>Jay Leyda: „Kino. A History of the Russian and Soviet Film“</i> ) af <i>Theodor Christensen</i> .....	33
Le, Klovn! ( <i>Keaton &amp; Samuels: „My Wonderful World of Slapstick“</i> ) af <i>Poul Malmkjær</i> .....	35
50 år i biografen („Biografteaterforeningerne 1910–1960“) af <i>Ib Monty</i> .....	37
Tidsskrifterne .....	37
Noter fra museet .....	38
Fra museets billedarkiv .....	38
Filmindex XLVIII (Urban Gad) .....	39

Redaktion:

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

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, Kbhvn. K. Tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9–16.30 (lørdag 9–13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12–15 (lukket om lørdagen) og tirsdag 19–21. „Kosmorama“ koster tilsendt 8 kr. årlig (4 numre) – og de 6 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 6 første årgange kan købes for 1 kr. stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

## De medvirkende

LOTTE EISNER, der i sin hyldestartikel til Asta Nielsen giver et indtryk af, hvad Asta Nielsen har betydet for Eisners generation, er ekspert i tyvernes tyske film og har om denne skrevet den interessante studie „L'Écran Démoniaque“. Lotte Eisner er knyttet til „La Cinématheque Française“; hun arbejder for tiden på en bog om *Murnau*.

AITO MÄKINEN har tidligere bidraget til „Kosmorama“. Han er leder af det lille, men entusiastisk arbejdende finske filmarkiv. Mäkinen er en meget flittigt rejsende og sikkert den nordiske filmskribent, der er bedst orienteret i moderne filmkunst.

# Der er stadig brug for os

„Der er brug for os“ lød overskriften på „Kosmorama“s første leder, da Filmmuseets tidsskrift startede for 6 år siden. Ved udsendelsen af dette nummer 50 mener vi at kunne fastslå, at rigtigheden af disse ord i de forløbne år turde være dokumenteret, og at „Kosmorama“ har bevist sin eksistensberettigelse. Tidsskriftet er blevet et organ for den filminteresserede, således som det var hensigten, og med fare for at blive kaldt hoffærdige vil vi frimodigt hævde, at „Kosmorama“ har en vis andel i de fremskridt, der har været at spore i filmbedømmelsen. Dagblads-kritikken er, som *Erik Ulrichsen* har sagt det i sin kontroversielle artikel i „Perspektiv“s septembernummer, blevet langt mindre forloren i de senere år, og selv intellektuelle beskæftiger sig undertiden forsigtigt med film. Skønt filmsituationen herhjemme på mange områder har ændret sig gunstigt siden 1954, er der dog ingen grund til at tro, at der ikke stadig er brug for os. Der er endnu langt til franske, ja blot svenske tilstande inden for filmdebatten, og man behøver ikke at være en stifinder for stadig i pressens spalter at se demonstreret en inkompetence og overfladiskhed, når det gælder filmstof, som ikke ville blive tolereret inden for andre former af selv den mest holdningsløse kulturjournalistik.

At der i dag findes et forum, hvor filmkunsten bliver taget alvorligt, og hvor dens betydning i kulturlivet klart erkendes, er ikke mindst vigtigt, fordi filmen netop i disse år trues fra mange sider. Der er ingen tvivl om, at filmen i folkeoplysningens tjeneste har en stor fremtid for sig, men der er næppe heller nogen tvivl om, at det store publikum, der kræver underholdning for enhver pris, og som hovedløst kaster sig over alt nyt, vil blive kapret af fjernsynet. Det vil være absurd at tro, at filmen derfor går sin undergang i møde. Når den øjeblikkelige febrilske konkurrence har lagt sig og fjernsynet sidder tilbage med det store forlystelsessyge publikum, vil filmen finde sig selv som det enestående kunstneriske udtryksmiddel, den er. Dens publikum vil utvivlsomt blive mindre, men ikke ringere. Det er en kendsgerning, at filmen i halvtredserne over det meste af verden har nået en hidtil uset modenhed, og filmkunsten står stærkt i dag, hvor en ung generation, der er helt fortrølig med filmen, og som føler, tænker og skaber i film som digtere i ord, er trængt ind i studierne. Resultaterne af denne frugtbare aktivitet vil vi følge med årvågenhed, ligesom vi naturligvis fortsat vil beskæftige os med de betydningsfulde kunstnere, der har været med til at udvikle filmen som kunstart.

Med den rigdom på fordomme og vanetænkning, der endnu omgiver filmen, og med den rigdom på individuelt talent, kunstnerisk alvor og originalitet, der i stigende grad spores inden for filmen, er der også herhjemme i højeste grad behov for et tidsskrift, der kæmper mod det første og for det sidste.

Med udgangen af 6. årgang har Erik Ulrichsen ønsket at forlade Filmmuseet og redaktionen af „Kosmorama“ for at vende tilbage til journalistikken og få tid til dyberegående filmhistoriske studier. Det er ingen hemmelighed, at det er Ulrichsen, der først og fremmest har skabt „Kosmorama“, og at tidsskriftet ikke ville have haft den stærke position, det har i dag, hvis ikke hans entusiasme, lidenskab og energi havde været til stede. Museet takker ham for hans uvurderlige indsats og håber, at han må få mulighed for at skabe de filmhistoriske værker, vi alle venter af ham, og at han fortsat vil deltage i den aktuelle hjemlige filmkritik.





# NYE BILLEDER

## ved *Avanti Planetaros*

*Ingmar Bergman* iscenesætter nu i efteråret „Såsom i en spegel“, på manuskriptstadiet kaldet „Tapeten“, en, efter hans egne opgivelser, kontrapunktisk opbygget film, en strygekvartet for fire stemmer! Stemmerne er denne gang *Gunnar Björnstrand*, *Max von Sydow*, den til Bergmans film tilbagevendte *Harriet Andersson* og et nyt navn fra Malmö Stadsteater, *Lars Passgård*. Filmens titel er hentet fra Paulus' 1. Kor., kap. 13, vers 12, og handlingen er koncentreret om de begivenheder, kvartetten kommer ud for i løbet af et døgn på en ferieø ved Gotland. En latent sindssyge bryder ud hos kvinden, der er gift med Max von Sydow, datter af *Gunnar Björnstrand* og søster til *Lars Passgård*. Bergman lover i øvrigt i denne film at give en løsning på sit „Gudsproblem“.

*Arne Sucksdorff* optager i omegnen af Remingstorp i nærheden af Göteborg sin første film med skuespillere, „Pojken i trædet“. Den omtales som et sommereventyr om vor tids ungdom, karakteriseret ved den 15-årige hovedperson, Göte, der er søn af en velstående og succesrig direktør, og forskellige

unge, han kommer i berøring med, når han kommer ned fra sit i titlen beskrevne stade. En søster til den tilsyneladende calvinoske klatrefyr spilles af *Birgitta Pettersson*, og i andre roller ses *Barbro Hiort af Ornäs*, *Heinz Hopf* og *Ake Lindman*. *Gunnar Fischer* fotograferer filmen „subjektivt“, d. v. s. kameraet oplever handlingen, som var det en af personerne, og filmen optages i det svenske „Aga-Scope“. Yderligere interesse om filmen skal underlægningsmusikken sikkert vække, idet *Sucksdorff* har forhandlet med *Quincy Jones* om indspilningen, og alt tyder på, at denne med stor interesse har påtaget sig opgaven.

*Vittorio de Sica* er vendt tilbage til instruktørstolen med „La ciociara“, en filmatisering af *Alberto Moravias* roman („To Kvinder“), der er blevet bearbejdet for film af *Cesare Zavattini*. Optagelserne foregår i og omkring Trastevere, og som om de tre allerede nævnte ikke var navne nok, har man engageret *Sophia Loren*, *Raf Vallone* og franskmænden *Jean-Paul Belmondo* til hovedrollerne.



„Daiei“ har produceret „Jokyo“, på engelsk kaldet „The Woman's Testament“, en novellefilm i tre afsnit, iscenesat af henholdsvis *Kozaburo Yoshimura*, *Kon Ichikawa* og *Yasuzo Masumura*. Billedet er fra *Ichikawas* afsnit, der, trods sin tilsyneladende artistisk raffinerede fotografering og eksperimenterende indledning, viser sig at ende i den rene farce.





Jean Renoirs fjernsynsfilm „Le testament du Docteur Cordelier“ er sikret for Danmark og kommer op i denne sæson. Billedet viser Jean-Louis Barrault i rollen som den gale doktor.

Renato Castellani er i den lykkelige situation at have fuldkommen frie hænder under indspilningen af „Il brigante“, en filmatisering af Giuseppe Berto's roman om en landarbejder fra Calabrien, der tyranniseres og tvinges ind på forbryderbanen. Produktionsselskabet „Cineriz“ kender tilsyneladende end ikke rollebesætningen.

Michael Cacoyannis er blevet hentet til Italien, hvor han for „Lux“-„Tiberia“ skal iscenesætte „Il relitto“. Produktionsselskaberne selv taler om begivenheden som et udtryk for erkendelsen af nødvendigheden af større internationalt samarbejde inden for kunsten, og man finder, at den nye organisations- og distributionsteknik ligefrem kræver et sådant samarbejde. Hovedrollerne i filmen, der er en dramatisering af Frederic Wakeman's „The Wreck“, udføres af Van Heflin, Franco Fabrizi og Cacoyannis' foretrukne „leading lady“ Ellie Lambetti.

Edmond T. Gréville, der har kontrakt med „Steven Pallos's Britannia Productions“ i England, skal forsøge at bringe lidt fransk esprit ind i de engelske „horror-films“. At det skal ske i genindspilningen af „Orlacs Hænder“ gør ikke opgaven lettere. Mel Ferrer skal spille hovedrollen som pianisten, der mister sine hænder, den rolle, som Conrad Veidt udførte i Robert Wiene's

film fra 1924. Den virkelige „horror“ kommer ind i billedet, da pianisten ved en heldigt gennemført operation får overført hænderne fra en henrettet rovmorder, hænder, som pianisten tror stadig er en forbryders redskaber.

Louis Malle har påbegyndt filmatiseringen af Raymond Queneau's opsigtsvækkende roman „Zazie dans le Métro“ („Zazie i Paris“) og dermed sin første komedie. Catherine Demongeot spiller rollen som den lille pige fra provinsen, der er på et seks timers besøg i Paris. De forskellige turistattraktioner er for hende kun påskud til at få anbragt frimodige og rammende kommentarer, holdt i et skrækkeligt og vulgært sprog, til de voksnes absurde og angstfyldte verden. Det spændende eksperiment produceres af „Nouvelles Éditions de Film“.

Joseph Mankiewicz arbejder i øjeblikket med iscenesættelsen af „Cleopatra“ med Elizabeth Taylor i titelrollen. Optagelserne finder sted i London, samtidig med at Mankiewicz forbereder manuskriptet til sin næste film, en filmatisering af Lawrence Durrell's fire Alexandria-romaner. Filmene får titel efter „Justine“, og producenten Walter Wanger har været i Ægypten for at udpege forskellige „location shots“.



## Tu Ehren von Asta Nielsen

AF LOTTE H. EISNER

„Sænk fanerne for hende“, således skrev engang *Bela Balazs*, da han så *Asta Nielsen* som den døende Hamlet, „sænk fanerne for hende; thi hun er aldrig overgået“.

Generationen af i dag vil næppe ane, hvad Asta Niensens blege maske med de kæmpestore, brændende øjne har betydet over hele verden i årene mellem 1910 og 1930. Transparent som en hvid nattens blomst var hendes åsyn, kranset af hendes glat klippede hårs sorte frynse. Andre bar denne karakteristiske frisure fra tiden, andre, blandt hvilke måske kun *Louise Brooks*, som hun synes at være uadskillelig fra hendes stilerede frisure.

En overkultiveret, nervøs epoke med forkærlighed for det ornamentale fandt i Asta Nielsen sit ideal: Hemmelighedsfuld som en orkide var den intellektuelle kvinde, så fuld af raffi-

„Beardsley-generationens arabesker . . .“  
*Asta Nielsen* i „Die Suffragette“ (1913).

nement, med en *pierrot lunaires* lidende ansigt, med de tunge øjenlåg, med hænder, der som *Eleonora Duses* forekom at bære usynlige sår.

Hvem kunne bedre end hun spille *Ibsens* Hedda Gabler, halvt passivt frigid, halvt lidenskabeligt opflammet?

Men Asta Nielsen var mere, end denne generation, der var så optaget af liniespil og arabesker, forestillede sig. Man kunne ikke katalogisere hende, hun var hverken „modernistisk“ i samme betydning som stilen hos *Worswede*, *Poirret*, *Lepape* og *Iribe*, eller „ekspressionistisk“ fordrejet; det abstrakte og abrupte i den ekspressionistiske skuespilkunst var i strid med hendes varme, åndende menneskelighed.

Hun kunne i „Den lille Engel“ eller i „Kærlighedens ABC“ spille den skælmske unge pige, og de store tragedienne-øjne funkledede af overmod og blev til tindrende lys. Aldrig kom hun til at virke for yndig, aldrig blev det til pinlig travesti. Og hun kunne spille i mandfolkebukser uden mindste tvetydighed.

Thi Asta Niensens erotik ligger fjernt fra alt ekvokt, fordi det for hende altid drejede sig om virkelig ægte lidenskab.

Hendes frynsefrisure førte hende, som tilfældet også var med hendes kolleger, ofte over i *vamp*-faget, men aldrig er hun kold og beregnende; man aner den indre fortærende ild, der ikke blot vil ødelægge mændene, men også hende selv.

Man kan derfor ikke anbringe Asta Nielsen i et skema, som det er muligt med *Garbo*, hvem man har påklippet etiketten „hemmelighedsfuld guddommeligt“. Og det er karakteristisk, at Asta Nielsen, netop fordi hun vogter på sit eget ansigt, sin egenart, aldrig er blevet engageret og omformet i Hollywood.

Hun er typisk nordisk, legendarisk nordisk som skikkelserne i Edda, og skønt hun kun har filmet forsvindende lidt i sit eget land, Danmark, er hun i de tyske film forblevet skandinaven, ikke blot fordi danske instruktører som *Urban Gad* og *Svend Gade* har skabt disse film; den samme køligtglødende aura omgiver hende også, når tyske instruktører som *Pabst* og *Bruno Rahn* søgte at influere på hende.

Og dog optræder denne kvinde, der for os

er blevet et billede på sin tid, fra film til film stadig fornyet, stadig varieret: som Hamlet er hun spændstig som en damascenerklinge, Jeanne d'Arc af Danmark. Hvem vil lade sig distrahere af, at Hamlet bliver legemliggjort af en kvinde? Her finder vi ikke *Sarah Bernhardt's* fanfarer og de pinligt yppige kurver. Det sjælfulde blik, den slanke skikkelse, hendes kultiverede bleghed gjorde Asta Nielsen til Shakespeares danske prins, således som vi ville se ham. Hun blev til en dæmonisk Lulu, til Lilith i *Jessners* film efter *Wedekinds* „Erdgeist“: en smygende sort pailletbesat kjole med langt slæb gør hende til et spillende reptil. Det legemlige udtryk og dragten bliver til ét.

Hun får den ynkelige, svindsottige proletærs slæbende, næsten stive gang i Pabsts „Bag Glædernes Maske“. Vidunderligt er det, hvorledes hun her bevidst bliver til krigsprofitmagerens tøjdukke, behængt med juveler, hvorledes hendes væsen ikke er engageret i pragten, som hun omgives med. Ved indgangen til fru Greiners Rendez-vous-hotel står hun stivnet, skinnende som et eksotisk afgudsbillede. Da hun derefter for dommeren beretter om det mord, hun har begået, flagrer kun hendes sorgfulde hænder som forvildede fugle over lærredet. Hvem gør hende dette efter, og med hvilke andre hænder havde Pabst kunnet skabe et så stærkt, vedvarende indtryk?

Tungt går hun som den aldrende prostituerede bort langs de grå mure, efter at den unge gadepige i „Dirnentragödie“ har taget den elskede fra hende. Langsomt, uendelig træt sminker hun sig af, stryger alle lidenskaber af sig, synker tilbage i Intet. I disse øjeblikke står tilskuernes hjerte stille – man er ikke engang længere i stand til at analysere intelligensen i denne store skuespilkunst, hvor enhver gestus, ethvert minespil og enhver bevægelse af kroppen synes at være de eneste naturlige, absolut instinktive elementer.

Hvad er vel mere *Stendhal* end hendes Vanna, som forgæves har kæmpet for at åbne den port, bag hvilken hendes elskede pines. Hun er sunket sammen, nu end ikke i stand til at knuge hænderne, og helt fri for det krampagtige taler ud af alle linier i hendes krop en usigelig smerte.

Er det den langsomme modning af en kunst, hvori rytme og harmoni er de to poler? Men måske er hendes smukkeste film hendes første,

„Afgrunden“, hvor hun synes at være en levende gjort figur fra et daguréotypi, med flagrende skorter og gammeldags kjole, der bliver til selvfølgelige rekvisitter i hendes stormfulde lidelseshistorie.

Hun kommer til filmen med al sin erfaring fra scenen, det må vi ikke glemme. Det facetterede i hendes kunst bliver til et hele; i en egenartet sjælfuld form lykkes syntesen for hende. At spille på teater eller film er ikke mere skilt af en kløft – den store sceneskuespillerinde er uendelig „filmisk“. Hendes udtryk, hendes kunst, der fuldstændigt grunder sig på nuancerne, kan ud af et melodrama skabe noget, der bevæger os. Hendes film virker derfor aldrig forældede, hun er evig. Og derfor kan hun også ældes i sine sidste roller; der er noget vemodigt over hende, som et døende efterår, hun griber os med sit ansigts og sit slanke legemes molltoner.

Ligesom Asta Nielsen stadig vidste at klæde sig tidløst, således vidste hun også nøje, at hun ikke havde brug for den nye amerikanske filmstils korte montage. Hendes instruktører indfangede hende i lange, uforandrede indstillinger, for at lade hendes tragiske spil udfolde sig og gå i dybden, for ikke ved klipning og en ny indstilling at forstyrre de sjælelige reaktioner, der efterhånden vokser frem.

I det første årti overlod man jo endog til hendes store begavelse enhver skuespillermæssig udvikling og pointering, når det f. eks. i en sceneanvisning hedder: „Astas barn dør . . . Nu begynder hendes store scene . . .“

Også i tyverne, da manuskriptet gav hende forskrifter for holdningen, forbliver Asta Nielsen suveræn, udfylder rollen, skaber et menneske i alle dets afskygninger, i fuldt relief. Hun er den skikkelse, som hun alene kan legemliggøre, kan besjæle.

Og vi opdager, at hun ikke blot som *Gabriele d'Annunzios* heltinder er udtryk for en epoke med alle dens komplicerede sjælelige udsving, at hun ikke blot, når vi i dag ser disse film, genopliver den arabskenskens generation, der stadig var præget af *Beardsley*, at hun er mere end blot en henvejret reminiscens, og derfor bliver til den største af alle filmtragediener. Antigone og Elektra, Salome og Jeanne d'Arc, Hedda Gabler og andre problemfyldte Ibsenskikkelser – hun er dem alle. Og det er for altid hendes storhed.



# Nyt fra asfaltjunglen

Af Jørgen Stegelmann

Hollywood befinder sig i disse år i en nedgangsperiode – derom kan der næppe diskuteres. Flertallet af de genrer, som amerikanske filmfolk tidligere formåede at dyrke spontant og i naturlig kontakt med tiden, lever nu en hensyngnet tilværelse, videreført i epigoneri, knyttet til traditioner i en afhængighed, der snarere forekommer dikteret af trangen til at udsuge virkninger, der forhen har givet bonus, end af lyst til at finde frem til de tonefald, der kunne forny traditionerne og genoprette den gamle kunstneriske balance. Set med milde øjne: Hollywood er midlertidigt nede i en bølgedal.

Og dog skal man nok være varsom med at udstede dødsattester. I tiden efter krigen har den uafhængige amerikanske filmproducent

vundet terræn på bekostning af de gamle altstyrende stormoguler, og selv om det kunstneriske land, som disse nye folk erobrede, aldrig er blevet så stort, som de drømte om, er der dog stadig hos rebellerne så meget i behold af en sund protestvilje mod den mekaniske storfilmproduktion, at livet endnu ikke er gået helt af amerikansk film.

En ny bølge er måske på vej – *måske*, og med den muligheden for den rigtige fornyelse. Det tager sig nok både småt og langsomt ud, men det er næppe rimeligt at tænke sig, at Hollywood i sin helhed skulle være ude af stand til at lade sig påvirke af de nye folk. Man narrer sig selv, hvis man i dag prompte afskriver Hollywood og kun studerer de store veteraner; en ny generation er allerede i gang; på den har man lov til at bygge håbet om en ny bølge.

*Fred MacMurray og Kim Novak i Richard Quines „Pushover“ („Politiforræderen“)* – den mest erotiske af de nye gangsterfilm.



Denne artikel beskæftiger sig kun med et hjørne af et nyt Hollywood, nærmere betegnet med de forsøg, som en række amerikanske filmfolk gør inden for den af de gamle genrer, som synes at rumme de bedste muligheder for fornyelser, *gangsterfilmen*. Det er, når man udelukkende taler om denne gruppe, uden tvivl for meget sagt, at der her er tale om en effektiv ny bølge, en fælles inspireret skole, der uden videre har mulighed for at give den samlede amerikanske filmproduktion nyt liv. Så store ambitioner tør næppe nogen af gangsterfilmens moderne eksperimentatorer nære – men deres indsats er netop på baggrund af meget i det øvrige hollywoodske klima iøjnefaldende energisk og moderne, en indsats på jagt efter at skabe en overensstemmelse mellem de faste traditioner og de nødvendige fornyelser.

En dansk biografgænger kan have svært ved at danne sig det dækkende overblik over gangsterfilmens udvikling inden for det seneste årti. Sagen er den, at flertallet af disse film produ-

ceres af små selskaber, hvis film ikke altid sendes uden for landets grænser; vi må derfor nøjes med at holde os til det udsnit af produktionen, som vi har set – og i øvrigt på ny ærgre os over vor provinsielle situation.

Men af de få, vi har set, fremgår det i hvert fald, at genren stadig står stærkest, når den ikke bryder det faste skema, som én gang for alle blev fastlagt for gangsterfilmens specielle dramatik. De bedste af de nye film er som de bedste af de gamle stærkt forenklede i deres persongalleri, lakoniske, fotograferet i sort/hvid og uden voldsomme lærredsforøgelser, underlagt en musik, der gerne dyrker det meget moderne – gangsterfilmen er således den genre, der har benyttet jazz med størst held –, og endelig holdt stramt inden for den „gamle“ varighed, d. v. s. ca. 90 minutter. Der er en stilistisk selvfølgelighed i denne fastholden ved et sæt regler, som syntes uløseligt knyttet til genrens egenart; man søger netop ikke at skabe det nye ved at blæse det ydre apparat op og sprænge de gamle rammer, men koncentrerer sig om at lægge variationerne an inden for det klassiske skema. Der er naturligvis instruktører, der har forsøgt at komme uden om reglerne; man mindes kun, at sådanne stilbrud (f. eks. *Richard Fleischers* „Blodig Lørdag“) be-

kræftede det rimelige i at fastholde genrens stilistiske særpræg.

De instruktører, der står bag de fleste og de bedste af genrens nyeste film, er – set fra den omtalte danske synsvinkel – *Stanley Kubrick*, *Irvin Kershner*, *Hubert Cornfield* og *Irving Lerner*. Men de er på ingen måde de eneste, der har præget genren siden krigen eller blot i det sidste tiår; det er tværtimod vanskeligt at nævne navne på amerikanske instruktører, som *ikke*, på et eller andet tidspunkt, har været i forbindelse med gangsterfilm. *John Huston* debuterede som instruktør med mesterværket „Ridderfalken“, *Edward Dmytryk* gav en meget lovende optakt til sin meget skuffende karriere med film som „Murder My Sweet“ og „Cornered“, *Elia Kazan* og *Billy Wilder* har begge øvet talentet inden for gangsterfilmens skema, ligeså *William Wyler* og *Richard Brooks*. Og i første halvdel af halvtredserne dukkede *Richard Quine* op med „Politiforræderen“, en af de bedst begavede og erotisk mest spændende af alle moderne gangsterfilm. Kort efter Quine kom *Robert Aldrich* frem; hans meget pretentiose film, deriblandt den kyniske *Mickey Spillane*-filmatisering „Kys Mig til Døde“, truede med at manøvrere genren ud i et hysterisk og manieret tomrum.

Traditionens hævde i *Stanley Kubricks* „Killer's Kiss“ fra 1955.



Kubrick, Kershner, Cornfield og Lerner – disse fire er efter alt at dømme gangsterfilmens mest intense dyrkere i disse års Hollywood. I deres film er afhængigheden af traditionerne et væsentligt træk, men det vel at mærke en afhængighed, der ikke lammer deres personlige udfoldelse. Deres film er alle blevet til på *small scale*, det vil sige tilrettelagt som en billig og hurtig indspilning, som film, der ikke vover de store økonomiske indsatser. Også dette er lige ved at være en tradition; allerede „Det mørke Chicago“ („Underworld“), *Joseph Sternbergs* gangsterfilm fra 1927, genrens gennembrudsfilm, var et sparsommeligt arbejde, måtte ikke koste noget, skulle overstås hurtigt. Man bør ikke begræde disse krav, som passer genren vel. Derved forlanges af den instruktør, som går i gang med en gangsterfilm, en stram koncentration om opgaven, et minutiøst forarbejde og en nyttig vigen tilbage for det overflødige. Og det synes stadig at være en regel i Hollywood, at unge instruktører, hvis evner skal prøves, kastes ud i gangsterfilmen, hvis muligheder som stiløvelse synes uvurderlige. Derom senere.

Det bør her tilføjes, at baggrunden for, at de store producenter i genrens historie aldrig har turdet sætte de store penge på gangsterfilm, ikke så meget skyldes tillid til det kunstnerisk rimelige i kravene om sparsommelighed, men snarere bygger på deres viden om den moralske forargelse, som altid har haft travlt med gangsterfilmene. Det så ikke smukt ud, om de store selskaber vovede de dyre indsatser på en genre, der i manges øjne var tarvelig og moralsk fordærvende. I den forbindelse kan der henvises til *Ebbe Neergaards* „Forsvar for Gangsterfilm“, en artikel, som stod i „Film“ nr. 1, 1940. Her afviser Neergaard uimodsigeligt moralisternes angreb på tidens gangsterfilm, hvis moralske kvaliteter han tværtimod har meget godt at sige om.

Og som kommentar til disse linier skal det desuden anføres, at Ebbe Neergaard fandt, at gangsterfilmene giver et billede af deres samtid. „Hvis man sammenligner gangsterfilmene med de alt for stort oppustede romantiske film, som Hollywood selv anser for de fineste, så kommer man hurtigt til den erkendelse, at det er de førstnævnte, der viser, hvordan tingene er, hvordan Amerika lever,“ skriver Neergaard.

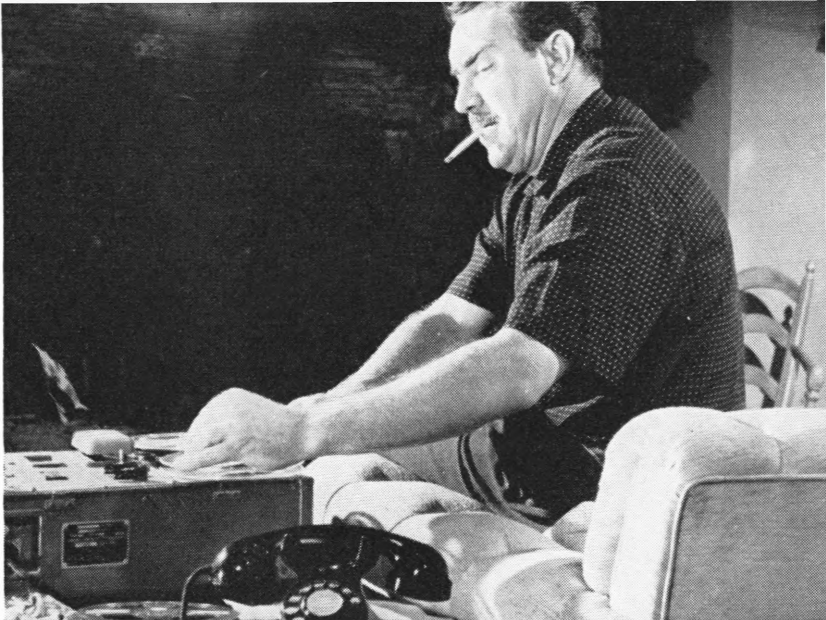
Forholdene har i nogen grad ændret sig. Tre-

divernes gangsterfilm var socialt disponerede, deres hensigt var oftest at afsløre den sociale sammenhæng bag kriminaliteten. I dag dyrkes den tilsyneladende udelukkende for stilens skyld uden anden beroligelse for moralisterne end den, der ligger deri, at det gamle krav om, at *crime doesn't pay* stadig fastholdes. Det ville derfor i dag være vanskeligere at afvise forargelsen, hvis vi ikke samtidig var i den heldige situation at kunne sammenligne de nye amerikanske gangsterfilm med de nye franske med deres flugt ind i en verden af brutalitet og vold. I den nye amerikanske gangsterfilm er det sociale tema skubbet til side, men *ikke* til fordel for en glamourisering af det gemene, som hos franskmændene. Hos amerikanerne synes det i første række at gælde *stilen*, og risikoen er da den, at det menneskelige element helt forflygtiges. Det er ganske typisk at en film som Cornfields „Den Tredie Stemme“ kommer så langt ud i sit forsøg på at gennemføre den perfekte spænding, at det menneskelige stof taber sit indhold og filmen dermed sin mulighed for at gøre sig fri af det tørt tilrettede. Og det billede af tiden, som tredivernes gangsterfilm gav, finder vi kun glimt af i de moderne – hvis da netop ikke selve det forhold, at stilen dyrkes næsten løsrivet fra det menneskelige indhold, kan kaldes tidstypisk. Men tidsbeskrivende som Neergaard forstår det er de næppe.

Af de fire nævnte er Stanley Kubrick den, der indgiver den største tillid til, at den nye indsats inden for gangsterfilmen ikke blot er af tør stilistisk art, men samtidig har indre kvaliteter. Kubrick, der er født i 1928, var oprindelig fotograf, kom derefter over i dokumentarfilmproduktion (boksefilmen „Day of the Fight“, desuden „Flying Padre“) og lavede i 1953 sin første spillefilm, et ambitiøst krigsdrama, der hed „Fear and Desire“. Filmen er en stramt bygget beretning om fire soldater, der er strandet nogle miles bag fjenden, og den skildrer den desperate situations indflydelse på deres menneskelige karakter. „Fear and Desire“, der blev udsendt hos *Joseph Burstyn*, kendt for sin modige import af „vanskelige“ europæiske film, har således samme tema som „Det store Gangsterkup“ („The Killing“), Kubricks berømte gangsterfilm fra 1956: mennesket ansigt til ansigt med forbrydelsens udførelse og konsekvenser. I mellemtiden havde Ku-



Cornfields „Den tredje Stemme“. Edmond O'Brien under sit tekniske forarbejde til forbrydelsen.



brick instrueret „Killer's Kiss“, der fortæller en ret almindelig historie, men gør det i et tonefald, der fik Gavin Lambert til at rose filmen for dens *Zavattini-quality*. Begge Kubricks gangsterfilm er typiske *sleepers*, uventede succeser, skabt på *low budget*. Senere har Kubrick instrueret „Ærens Vej“, den største af alle moderne film om krigen; det er i dag et spørgsmål, om Kubrick har forladt gangsterfilmen for stedse, eller om han vender tilbage til den. Givet er det i hvert fald, at han modsat flertallet af de øvrige gangsterfilminstruktører har så meget talent, at stilen *ikke* kvæler ham. „The Killing“ er til det yderste fastbundet af genrens skema, men dens mennesker er stadig hovedpersoner i dramaet, deres sjælelige konflikter det væsentlige midt i den raffinerede og sikre beherskelse af det ydre apparat.

Hubert Cornfield kender et dansk publikum fra „Hovedvej til Helvede“ („Plunder Road“) (1957) og „Den Tredie Stemme“ (1960), begge meget talentfulde film, hurtige, energiske og præcise. Den første ejede i sin indledning en beskrivelse af det pågældende kups planlægelse og demonstrerede i dette afsnit Cornfields meget dygtige beherskelse af det filmiske apparat; disse scener er næsten stumme, nøjagtigt koncentrerede om det absolut nødvendige og intet andet. Cornfields film illustrerer tydeligt

gangsterfilmens muligheder som øvelsesmateriale; inden for disse klart afstukne baner øves talentet, klipningen benyttes til at skabe en række overraskende variationer, ved kameraets skift mellem det fjerne og det helt påtrængende nære fremmanes en stemning af mystifikation og uro.

Irving Lerner's „Murder by Contract“ er nok den mest raffinerede af alle de nye gangsterfilm og samtidig en film, der i sin beretning om en kynisk professionel morders anfægtelser ejer et vedkommende menneskeligt stof. Lerner er ikke sikker på hånden, det mislykkes således for ham at indføre et komisk element i filmen. Men „Murder by Contract“'s kvalitet bygger ikke blot på det overlegent dygtige i den erfarne Lerner's kombination af billede og lyd, på hans formidabelt uhyggelige skildring af morderens glatte farlighed, men den har samtidig held til at udvikle sin menneskelige historie på overbevisende måde. Lerner's erfaring stammer efter alt at dømme først og fremmest fra hans år som klipper af dokumentarfilm og som medarbejder hos den førnævnte Burstyn.

Den fjerde, Irvin Kershner, har gjort sig bemærket med „Stakeout on Dope Street“, der stammer fra 1958. Filmen handler om unge mennesker og narkotika og er – i øvrigt i lighed med mange andre af genrens film – op-

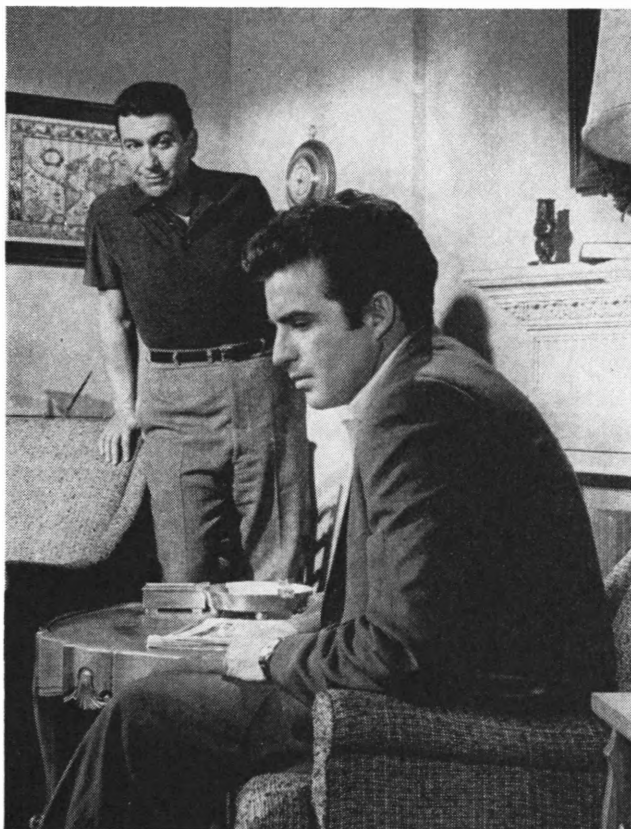
taget uden for studierne, på gaderne i Los Angeles, i de autentiske omgivelser.

Der vil nok være dem, der undrer sig over, at disse nye amerikanske gangsterfilm her er blevet trukket frem i søgelyset; de mange forbehold over for genren kaster et skær af det problematiske over den.

Men det væsentlige i at beskæftige sig med dem ligger deri, at de ejer mulighed for at inspirere unge danske filmfolk. I den almindelige debat om dansk films lave stade er det rimeligt at inddrage det spørgsmål, om man ikke har grund til at misunde unge filmfolk i Hollywood, at de har *en genre at arbejde med*. Det gælder i den forbindelse intet at fremhæve gangsterfilmens farlige sider, der under risikoen for det åndløst perfektionerede. Misundelsen hviler på den kendsgerning, at i denne genre kan amerikanske filmtalenter på vej øve sig, træne sig frem i kunstnerisk og teknisk disciplin, lære at udnytte det filmiske

apparat inden for strengt afmålte normer. Og det vel at mærke i en genre, der er billig at arbejde med og økonomisk urisikabel. Ingen siger, at geniet skabes ad disse veje, men talentet har brug for dette øvelsesterræn. Ingen siger heller, at en dansk parallel-genre i sit indhold overhovedet skal ligne den amerikanske gangsterfilm; man gysr ved tanken om et sådant basterdprodukt. Men disse nye film ejer i deres stramme stil og præcise fortællelemmåde elementer, der er værd at kopiere. En dansk genre af samme forenklede karakter og med en lignende dramatisk spænding som bærende element er muligvis det udgangspunkt, som kan forene unge talenter med mod på at fortælle i film og producenter med rimelig respekt for pengepungen.

Og skulle parterne finde tanken utopisk, så er det i hvert fald på sin plads at opfordre det unge talent, der henter sine impulser i biografen, til ikke at lade sit helhedsbillede undvære den nye amerikanske gangsterfilm.



Irving Lerner's „Murder by Contract“ (1958). Lejemorderen (Vince Edwards) i forgrunden „interviewes“, inden han sættes på opgaven.

# Cannes

## Berlin

### Venedig

#### 1960

AF AITO MÄKINEN



Robert Bresson.

Der er to slags filmfestivaler, og de er der altid på samme tid. Den ene slags byder på nye, interessante film plus en del retrospektive forevisninger og møder mellem filmskaberne og kritikere – den anden på et filmens marked med alle mulige former for publicity og sel-skabelighed. De, som følger den første del, accepterer at klæde sig i gala til aftenens forevisning, og de ser af og til ind til et cocktail-party eller en reception for at træffe hinanden. Men vi hører mere om den anden del af festivalen med dens prefabrikerede skandaler og sexede billeder.

De ældste og mest betydende festivaler er Cannes og Venedig. Berlin og Karlovy Vary danner politisk modvægt mod hinanden. Resten af festivalerne er mest lokalt betonedede. En fordel for Cannes er præsentationen af to-tre konkurrencefilm hver dag samt en hoben kommer-cielle forevisninger med fri adgang for pressen. Venedig har sin intelligent udformede be-grænsning af konkurrencefilmene antal til 12–14 stk., altså én pr. aften, samt to i den retro-spektive og to i den informative serie hver dag. Skønt begge festivaler finder sted i byer af betydning, koncentrerer de nøje omkring festivalpaladset, et par nærliggende storhoteller og stranden over for paladset. Karlovy Vary er et stille kursted med udvalgte film, men den

#### CANNES

Grand Prix: „La Dolce Vita“  
Særlig pris: „L'Avventura“ og „Kagi“.  
OCIO's pris: „Paw“.

#### BERLIN

Guldbjørnen: „El Lazzarillo de Tormes“.  
Sølvbjørnen: „A bout de souffle“ og  
„Les Jeux de l'amour“.  
Guldbjørnen (dokumentarfilm): „Faja Lobbi“.

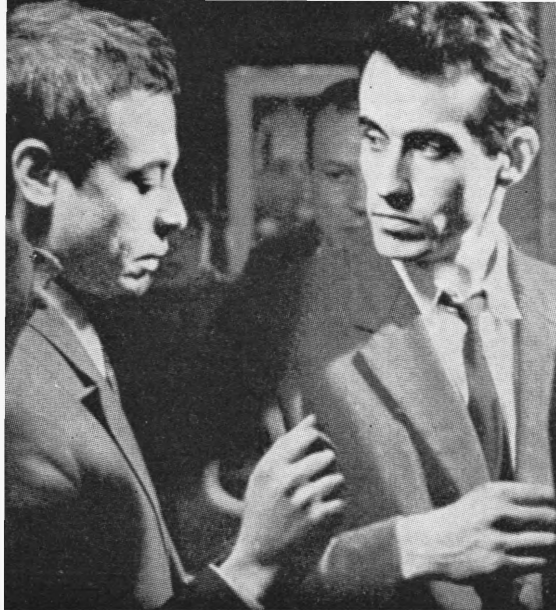
#### VENEDIG

Den gyldne løve: „Le passage du Rbin“.  
Juryens specialpris: „Rocco“.  
Intern. kritikerpris: „Rocco“ og „El Cochecito“.  
Ital. kritikerpris: „Ningen no joken“.

byder på enestående chancer for at gøre sig be- kendt med filmproduktionen i de mest eksoti- ske, socialistiske lande. I Berlin drukner festi- valen totalt i storbylarmen: Hovedkvarteret, hoteller, pressekonferencer og forevisninger er spredt rundt omkring i byen, og selv stran- den, hvor folk kunne mødes, savnes. De so- cialistiske lande deltager ikke i Berlin, men deltageres film er sjældent politisk udvalgte. Berlin får de film, som ikke regnes for at stå stærkt nok til Cannes eller Venedig, eller som afsenderne ikke har fundet særligt vigtige.

Det var tydeligt en misforståelse, at Robert Bressons nyeste film „Pickpocket“ dukkede op i Berlin som Frankrigs officielle konkurrence- film. Endnu under festivalen forsøgte festival- lederen Dr. Bauer at tage filmen af program- met, da han fandt den upassende.





Fra optagelserne af „Pickpocket“. Illusionisten *Kassaji* viser *Martin Lassalle* en „teknisk“ detalje.

Robert Bressons „Pickpocket“ er dog utvivlsomt et mesterværk og måske den største af denne særegne kunstners film. „Pickpocket“ viser, hvordan mennesket forfalder til dødsyndens hovmod og først reddes, når Gud, her i kriminalchefens skikkelse, har brudt hans hovmod. Først da vågner han op til en ren og uselvisk kærlighed. Bresson har selv skrevet manuskriptet med *Dostojevskis* „Forbrydelse og Straf“ i tankerne, og han behandler her motiver fra alle sine tidligere film. „Pickpocket“ er tydeligt en rendyrket realistisk film, ligesom de fleste af Bressons film, men den er tillige på mange måder dybt symbolsk. For at gøre filmen troværdig bruger Bresson visse træk af lommetyvens virksomhed (til lommetyvens teknik har han indhentet vejledning hos en ekspert), men det er blot en genspejling af hans stræben efter renhed og klarhed. „Pickpocket“ er ikke først og fremmest en film om en lommetyvs forunderlige frelse gennem kærligheden. Den er en skildring af et menneske, i dette tilfælde en ung intellektuel, som ville have været forfatter, men som ikke finder kontakt med sine medmennesker, og som frygter, at han er unormal. Han griber til at stjæle for at vise sig selv, at han kan udføre noget vellykket. Vi hører hans stemme: „Jeg følte

mig som verdens hersker!“ Og mod slutningen: „Det gør ikke noget, at jeg bliver fanget, men det gør noget, at jeg bliver *ydmaget* ved at gå i en fælde!“ Bresson fortæller ikke her om en tvangstilstand, men i al almindelighed om menneskets angst og rædsel og dets fortvivlede forsøg på at overvinde den. Filmens politichef er ikke først og fremmest interesseret i at pågribe forbryderen, og vennen kommer og meddeler helten: „Han interesserer sig for dig!“ Politiet vil gennem ydmygelsen endeligt redde synderen. Filmens heltinde elsker lommetyven og forstår, at hans problem ikke kun er forbrydelsen, men også angsten for impotens, og hun tilbyder ham, efter to lange samtaler, som tilsyneladende drejer sig om tyveri, sin kærlighed ved at lægge armene om hans hals.

Filmen skildrer egentlig de ydre tegn på en dybt liggende sygdom; helten bliver åbenbart seksuelt afsporet (tyvenes broderskab), og filmen fortæller, hvorledes et menneske, der lever i denne usigelige skræk, blindt hengiver sig til surrogattilfredsstillelse. Filmens klimaks er et virtuost iscenesat optrin på jernbanestationen med en serie raffinerede lommetyverier, som illustrerer den fascination, helten føler. Da hans kammerater bliver arresterede, forlader han landet, og vi hører ham fortælle, at han har sløset sine penge bort på kvinder i løbet af to år i London. Tilbage i Paris finder han pigen med et barn. Hun har fået det med hans ven, som hun dog ikke har villet gifte sig med. Som pigen i „Journal d'un curé de campagne“ har hun ikke villet binde manden. Helten skaffer sig arbejde og lover at sørge for pigen og barnet, men han kan ikke modstå den fristelse, politiet udsætter ham for, og han pågribes netop på den væddeløbsbane, hvor han udførte sit første tyveri.

Kunstnerisk går Bresson længere end i nogen af sine tidligere film. „Pickpocket“ er som en fejlfrit slebet diamant. Hvert billede er rent. Han anvender alle filmens midler med den store kunstners disciplin: Belysninger, kamerabevægelser, realistiske bybilleder, ja, til og med den moderne films støttesten, zoomlinsen, har i ham fundet sin behersker. Et par gange benytter Bresson denne optiske kamerabevægelse med en sådan forfinelse, at man først bemærker den, når man ser filmen anden gang, og ved tredje gang igen har glemt den. Skønt de to vigtigste scener foregår på en væddeløbs-

bane, ser vi ikke en eneste hest. Bresson viser os blot heltens og offerets ansigter i store nærbilleder. Offerets øjne følger fascineret væddeløbet, og i heltens øjne genspejles koncentrationen om tyveriet. Forskellige lyde fra væddeløbsbanen fastnagler situationen. Bresson stoler her mere end nogen sinde på tilskuerens evne til at opfatte lyden, og han benytter ikke et eneste billede til en miljøkarakterisering, som allerede har været vist gennem lyden.

Det var fuldt berettiget, at Venedig tilegnede Bresson sin anden søndag ved at vise hans tre seneste film. I „Syndens Engle“ og „Les Dames du Bois de Boulogne“ forsøgte han at underkaste sig kendte forfatteres manuskripter, men i de tre seneste, som han selv har skrevet for film, har han målbevidst udviklet sin kinematografiske stil, som i hvert fald har betydet en søgen efter enkelhed i brugen af midler, og *L.-H. Burel* har i disse tre film prøvet sig frem i en stadig rigere, grå billedstil. „Journal d'un curé de campagne“ baseredes på en roman, „Un condamné à mort s'est échappé“ på en virkelig hændelse, men „Pickpocket“ er et originalmanuskript af Bresson, og i den udtrykker han sig klarest. Bresson fortalte i Venedig, at hans næste film omhandler modstandsbevægelsen — „Lancelot du Lac“ må endnu en gang udskydes, da den er en relativt dyr produktion. Emnet og tiden interesserede ham så meget, at han, der ellers sjældent ser film, gik ind for at se *Alexander Fords* „Krzyszacy“, men han gik dog under filmen, da den i lighed med de fleste film var ham for „teatralsk“.

Frankrigs næstbedste festivalfilm var *Jacques Beckers* „Le Trou“, men som „Pickpocket“ fik heller ikke den nogen pris. Beckers film har for producenten været kommercielt meget ubekvem, og efter instruktørens død tillod han sig at vise den i en forkortet udgave i Cannes, som om en bekløpning skulle forbedre en mesters værk. Som et stykke iscenesætterkunst er „Le Trou“ ualmindelig smuk. Becker fortæller om fem fangers flugtforsøg, og hvordan det forpures af en Judas. Filmen udvikler sig helt på et ydre plan. Vi får kun lidt at vide om disse mænd, vi kan kun ane deres sindstilstand, og instruktøren skildrer blot arbejdets forskellige faser. Becker ville tydeligt nok rense sin stil, udvikle noget nyt, og man er måske ikke helt glad for filmen. Måske burde den have fået mændenes solidaritet i dette foretagende tyde-

ligere frem, eller han kunne have skabt en „De dødsdømte skal flygte“ med tydelig spirituel overbygning som hos Bresson, men man må erkende, at „Le Trou“ er en af årets vigtigste franske film, og at det er tragisk, at den skulle blive Beckers sidste.

„Den nye bølge“ er i løbet af et år havnet, hvor den begyndte. Skolen har blot fremtryllet en lille håndfuld ægte talenter, men en hel armé middelmådigheder, som har ødelagt det gode rygte. Et eksempel herpå er *Rivettes* over to timer lange „Paris nous appartient“. Den begynder som en enkel skildring af teaterinteresseret ungdom i Paris, men slutter som et *Hitchcock* og *Lang*-mysterium og favner verdensaltets problemer, *François Reichenbach* har været over to år om „L'Amérique insolite vue par un français“, men nogle af hans skitser (f. eks. en om marinernes skoling) er betydeligt mere „insolite“, mere afslørende end den store film. *René Cléments* „Plein Soleil“ og *Chabrols* „A double tour“ og „Les bonnes femmes“ er nærmest kolde stiløvelser, selv om Cléments kriminalfilm fascinerer på grund af heldet til at holde den valgte stil mere følgerigtigt end Chabrol, der stadig er under en broget indflydelse. Det er kedeligt, at der allerede findes sub-chabrol'er som *Jacques Dupont*, hvis „Les distractions“ simpelthen er en kedelig film.

„Den nye bølge“-årets interessanteste debut skete med „A bout de souffle“. Motivet til denne film fandt *François Truffaut* i en avisnotits, som berettede om en ung morder, der flygtede til Paris og tilbragte nogle dage hos sin pige, inden hun angav ham. *Jean-Luc Godard* valgte emnet som basis for sit løse manuskript, og Chabrol, den nye bølges økonomiske og reklamemæssige geni, blev medproducent og kunstnerisk rådgiver. Støttet af sine to navnkundige venner vovede den allerede i forvejen noget anarkistiske Godard i visse tilfælde at gå længere i sine eksperimenter end nogen anden af de unge instruktører. Filmen holder sig hele tiden inden for rammerne af en typisk kriminalfilm fra „Monogram“, til hvilket selskab den da også er tilegnet. Godard koncentrerer sig om at undersøge stemninger og adfærdsmønstre, og det lykkes ham at give et ganske godt billede af en moderne type af ungdommen, som forsøger at bibeholde en „tough“ stil til sidste åndedrag. Filmens tekniske side er dog af større betydning. Den er fotograferet på ga-

der, i kontorer, barer, private hjem og hotelværelser med en særlig følsom film og i øvrigt mindst muligt apparatur. Filmen bygger ofte på forbløffende lange kamerature, som giver visse scener usædvanlig intensitet. De udføres med rullestole og lignende rekvisitter. I stedet for at fortætte scener med korte klip og forskellige vinkler fotograferer han en del scener i én lang optagelse med fast kamera – siden klipper han de unødvendige afsnit bort og skaber på den måde en nervøs, trykket stemning. Dialogen er skrevet i samarbejde med *Belmondo* og *Jean Seeborg*, altid dagen før optagelsen, og hele indspilningen tog kun tyve dage.

*Philippe de Brocca*, som var Chabrols assistent på „Le beau Serge“, viste sig i sin første film, „Les jeux de l’amour“, at være en ganske fornøjelig komedieinstruktør. De Brocca forstår at opbygge komediesituationer uforceret, og hele filmen har en venlig tone og bryder af og til ud i dans i *Kelly-Donen* stilen. Charme savnes imidlertid i den kanoniserede poet *Albert Lamorisse* „Le voyage en ballon“, som skildrer en rejse over Frankrig med *Pascal Lamorisse* og en dårligt maskeret farfar. Eftersom vi hele tiden flyver som i en ballon, kan der ikke være tale om andet end flyven i det blå, og det er efter 40 minutter kedeligt.

Alle de farer, som allerede fandtes i „Hiroshima, min elskede“s manuskript i form af prætentøys snak, findes nu forstørrede i *Peter Brooks* filmatisering af *Duras*’ roman „Moderato Cantabile“. Som teaterinstruktør er Brook vant til at formidle ordene, som forfatteren har efterladt dem, men han savner den formskabende filmiske begavelse, som gjorde det muligt for *Resnais* at skabe en interessant film ved kontrapunktisk at kommentere teksten.

Fransk films største pris på disse tre festivaler tilfaldt *André Cayattes* „Le passage du Rhin“, og sjældent har en mere suspekt film vundet. Idémæssigt er Cayattes film om to krigsfanger en mærkelig popularisering af *Renoirs* mesterværk „Den store Illusion“ og visse aktuelle tendenser i det fransk-tyske forhold. Cayatte har tabt det engagerede greb, og filmen er helt beregnende og fantasiløst opbygget. Den ligner snarere en tysk film, og „Ufa“ står da også som medproducent. Man forstår godt, at *Charles Spaak*, som i sin tid skrev *Renoirs* krigsfangefilm, har villet undgå at få sit navn på denne film, skønt han har samarbejdet med

Cayatte på manuskriptet. Næsten hele dialogen og næsten alle personernes reaktioner er falske, og filmens form er gammeldags og fotograferingen direkte svag, men Venedigjuryen fastholdt, at Cayatte modent havde behandlet et presserende tema, og overrakte ham den gyldne løve. Selv om Berlin-juryens præmiering af „El Lazzarillo de Tormes“ var oprørende, når der fandtes en konkurrencefilm som „Pick-pocket“, så accepterer man det lettere end Cayattes pris, som betyder godkendelsen af en vis drejning af kendsgerninger om anden verdenskrig og en hyldning af tanker, som kunne kaldes fascistiske.

Spanien har på samtlige festivaler vakt interesse. „El Lazzarillo de Tormes“ bygger på en klassisk og som sådan dejlig skælmehistorie, men den er konventionel i formen og billedmæssigt bygget på ideer fra store, spanske malere. Den debuterende *Carlos Sauras* „Los Golfos“ (Gadedregene), er en sympatisk film om en skare drenge, der ofrer alt, for at en af dem kan blive uddannet som tyrefægter og derved opfylde alle deres drømme. Den valgte er dog for svag, og drømmen opfyldes ikke. Saura behandler et alvorligt emne ærligt, men hans film er endnu en lærlings: „decent“, men uden personlighed. *Marco Ferreris* idé med „El cochecito“ er endnu bedre, men han har ikke formået at gøre satiren spids nok. Historien om oldtiden, der absolut vil have en motoriseret rullestol og er villig til at slå resten af familien ihjel for at beholde den, lever op til de bedste amerikanske „crazy-comedies“ fra trediverne. Men Ferreri sentimentaliserer familien og formilder situationerne så meget, at interessen forsvinder. Både Ferreri og Saura betyder dog en interessevækkende forbedring på den spanske front, som hidtil har været synonym med *Berlanga* og *Bardem*. Mexicos eneste interessante film i år (bortset fra *Buñuels* „The Young One“) var *Benito Alazerakis* frisk fortalte „Toro Negro“, hvis emne kan minde noget om Sauras. Den er dog bygget mere koncentreret, men desværre lider Alazerakis film derunder, at han er blevet påtvunget et populært matiné-idol til hovedrollen. Buñuels film blev vist i Cannes, og der hersker ingen tvivl om, at „The Young One“ er en af årets bedste festivalfilm. Den fortæller om en håndfuld mennesker på en ø ved grænsen mellem USA og Mexico.



I løbet af filmen afsløres alle personernes indstilling til raceproblemet, religionen og en del andre centrale problemer, på en koncis og konkret måde, som kun Buñuel, når han er bedst, formår det. Specielt interesserer den varsomhed, hvormed Buñuel formår at behandle den unge 13-årige piges møde med de seksuelle krav, hun efter tur udsættes for fra de fire mænd. Buñuel har endnu en gang skabt en enkel, men dybt betydningsfuld film. Det synes, som om hans mål er at fortælle en historie så enkelt som muligt, med så få kameraindstillinger som muligt, og i hvert billede at medtage de konkrete detaljer og kommentarer, som en ordinær filmmand af den psykoanalytiserende skole havde sløset halve timer på, og for hvem historiens fortælling havde krævet en helafstensfilm med pause. Filmen handler om en neger, som flygter over hals og hoved, da han indser, at der er fare for lynching, og det er blevet en økonomisk og smuk film og et indlæg i diskussionen om menneskets vilkår, om den undertrykte og den uskyldiges plads i vor verden. Buñuels seneste værk bliver endnu mere bemærkelsesværdigt, når man ved, at den er indspillet meget hurtigt og billigt, og med skuepillere, som kun i ringe grad korresponderede med Buñuels anskuelser.

*Elia Kazans* „come-back“ efter et par års teaterarbejde er sket roligere, end man kunne vente efter „Baby Doll“ og „Et Ansigt i Mængden“. „Wild River“ tilslutter sig tredivernes amerikanske „new-deal“-film. Fejlen ved dette udgangspunkt er så åbenbart, at filmen ikke behandler et af dagens sociale problemer, men en menneskelig tragedie, som dæmningsbyggeriet i Tennesseedalen forårsagede i trediverne. Dertil kommer, at fortællingens egentlige hovedperson, en gamling, som vægrer sig ved at sælge sin jord, skubbes i baggrunden til fordel for en kærlighedshistorie mellem statens repræsentant og en ung enke. Resultatet er acceptabelt, forbavsende frit for hysteri og med en ofte meget lækker fotografering af *Ellsworth Fredericks*. Man kan ikke sige det samme om *Stanley Kramers* seneste prædiken „Inherit the Wind“. Her fortæller han om en retssag mod en lærer, som i tyvernes Amerika stod anklaget for at udbrede darwinismen. Filmen, der kunne være blevet en lærerig anekdote, er den kedeligste film siden „På Stranden“. *Vincente Minnellis* „Home From the Hill“ er som manuskript svagt konstrueret, og *Eleanor Parker* ødelægger mange af filmens muligheder, men over det hele er Minelli som billedskaber elegant og dekorativ som altid.



Key Meersman som den 13-årige pige i Luis Buñuels „The Young One“.

*Nicholas Rays* eskimo-epos „Les Dents du Diable“, en multi-international coproduction, kommer trods dolls med en klar idé og en del frisk behandlede scener, og den er i hvert fald renere „spectacular“ end *William Wyllers* mekaniske „Ben Hur“, der blot er et kæmpemæssigt additionsresultat: summen af filmhisteriens største budget, en kapabel instruktør, tusind eksperter, et opbud af statister og dyr samt populær bibelhistorie. *Billy Wilders* „The Apartment“ er også en listigt gennemtænkt film for den størst mulige konsumentkreds, men den har tilløb til giftige kommentarer til dagens dobbeltmoral. Den ligger dog langt efter „Kvinden uden Samvittighed“ og „Forside-Sensation“, og Wilder nøjes med at eksploitere *Jack Lemmons* og *Shirley MacLaines* personlighed, og han afslutter filmen i solskin.

*Jules Dassin* var trods alt bedst i sin Hollywoodperiode, i et miljø, han tilhørte. Løst fra sine rødder har han kun kunnet afstedkomme film, der ingen steder hører hjemme, „Rififi“, „Celui qui doit mourir“ og „La loi“. I „Never on Sunday“ griber han desperat i det, der er tilbage, sit eget liv, sit møde med Grækenland og specielt med *Melina Mercouri*. Lykkeligvis har Dassin valgt komediens form, og resultatet er en „tour de force“: En film, som lægger an på at holde begyndelsens farcekarrusel i fart i samtlige 90 minutter. At foretagendet lykkes så langt, er *Mercouris* fortjeneste.

Amerikansk films mest opsigtvækkende udvikling inden for de seneste år har været Hollywoods selvødelæggende tendenser (færre film, flere produktioner i Europa og andre steder, og opløsningen af storstudiosystemet og stjerne-staldene) samt en fremmarch af de unge, uafhængige filmskabere, som begyndte allerede med „Et Barns Ensomhed“, „Den lille Flygtning“ og „On the Bowery“. I fjor var USA's vigtigste festivalfilm „The Savage Eye“, „Jazz on a Summer's Day“ og „Come Back Africa“, og i år kronedes denne linie med *John Cassavetes'* „Shadows“. Denne film er fuldstændig improviseret. Aldrig nogen sinde tidligere har New York eller noget andet storstadsmiljø levet så spontant på det hvide lærred, og aldrig er raceproblemet blevet ventileret så „unpatroniserende“. „Shadows“ er rig og usentimentalt poetisk som det bedste i amerikansk prosa. Cassa-

vetes fotograferede i løbet af tre år 10.000 m 16 mm film, og den første arbejdskopi varede 6 timer. Filmens skabere har dog af dette materiale formet et tvangsfrit og spontant værk, som viser, at kommerciel, klart forberedt filmindspilning ikke er så uundværlig, som man har forestillet sig. Cassavetes har vist, at film kan skabes med overkommelige forudsætninger, og er så det, man har lavet, tilstrækkeligt godt, kan man altid overskride de kommercielle grænser ved at kopiere op til 35 mm. Det, der for tre år siden begyndte som et improvisationsforsøg med den smukke *Elia Goldoni*, er blevet en film om tre søskende. Den ældste er helt mørk i huden. Han er ikke nogen fremragende sanger, men det lykkes ham at klare husholdningen, og han har sin ven som manager. Den yngre broder er trompetist og tilsyneladende mulat. Han savner greb om livet og driver med et par hvide venner om på barer. Søsterens problem er på sin vis det centrale i filmen. Hun er en overordentlig smuk pige og ret lys i huden. Hun er kendt i litterære Greenwich Village-kredse, og hun træffer en ung mand, som er den første, hun giver sig hen til. Mødet med pigens ældste broder bliver dog et chok for frieren. Forholdet opløses i meningsløse ord om samvittighedsvaler, og pigens accepterer en ung farvet som sin kavalier.

Cassavetes når med ét slag meget mere, end den franske „nye bølge“ nogen sinde har nået. „Shadows“ stiller den bevidst frie „A bout de souffle“ endegyldigt på plads, og den har alle chancer for at blive den egentligt revolutionerende lille film. Efter den er det meningsløst at spille ord på film som *Leslie Stevens'* perverse „Private Property“. For 10–20 år siden produceredes i Hollywood lige så avancerede og mindre forkastelige film inden for B-filmproduktionens rammer, og i dag er *Cornfields* „Hovedvej til Helvede“ („Plunder Road“) eller „Den tredje stemme“, *Irving Lerner's* „City of Fear“ eller særlig „Murder by Contract“ og *Budd Boetticher's* „Legs Diamonds“ mere interessante objekter, hvis man vil studere de fornyende kræfter i amerikansk film.

*Michelangelo Antonionis* nyeste film og mest fuldendte værk er „L'Avventura“ (Eventyret). Som tidligere behandler han et par rodløse moderne mennesker, for hvem livet er formålsløst. „L'Avventura“ analyserer følelseskulden og det



John Cassavetes' „Shadows“. Broderen trøster den unge pige, *Lelia Goldoni*, efter at hendes ven har forladt hende.

moralske forræderi i vort liv, og Antonioni viser, hvor underudviklede vi er i alt, hvad der angår følelser og moralske standpunkter, hvor rationelt vi end forholder os til ændringer i vort verdensbillede (atomkraften o. s. v.). Vi træffer en ung arkitekt, der ikke bryder sig om sit arbejde, og som lever en playboys tilværelse, thi hvad nytter det at forsøge at skabe smukke bygninger, når de alligevel rives ned om ti år; kvinderne vinder man tilmed også for let. Pigen, han går med, føler sig fuldstændigt overflødig i hans liv og i sit sociale milieu, og hun forsvinder under en skovtur. Vi må tro, at hun forlod øen i en fiskerbåd, omkom ved en ulykke eller begik selvmord. Herefter behandler Antonioni heltens forhold til hendes veninde. De forelsker sig i hinanden under den resultatløse eftersøgning af den forsvundne, men manden viser atter sin svigtende evne til at indgå følelsesmæssigt varige forbindelser, og pigen finder ham i en tilfældig piges arme. Pigen kæmper mod sin skuffelse og er rede til at forlade manden, der klynker som et barn. Hun har chance for et ægteskab, der vil betyde social fremgang for hende, der kommer fra små

forhold. Men i slutningen tegner det til, at et bånd af gensidig medlidenhed knyttes mellem de to mennesker. Antonionis over to timer lange film er vidunderligt harmonisk og umelodramatisk opbygget. Tidligere, til dels i „Le Amiche“ og især i „Il Grido“, har slutningen været forceret melodramatisk enten med selvmord eller et hysterisk udbrud. Denne gang har han iscenesat en film med en slutning, der helt naturligt hører sammen med den stil, han har valgt. Med denne film beviser Antonioni atter, at han hører til filmens kammermusikere som Bresson og *Dreyer*. Som en skildring af moderne mennesker og som social studie er „Det søde liv“ ved siden af „L'Avventura“ meget overfladisk og har mere interesse som socialpsykologisk dokument. Måske var det grunden til, at juryen valgte den som festivalens bedste i stedet for Antonionis film.

På årets øvrige festivaler hævdede italiensk film sig ikke stærkere. Kun *Luchino Visconti* præsenterede et exceptionelt værk. Hans „Rocco e i suoi fratelli“ varer præcis tre timer uden pause og er skrevet som en vældigt bølgende episk beskrivelse af en siciliansk fa-



Gabriele Ferzetti og Lea Massari i Michelangelo Antonionis „L'Avventura“.

milies skæbne i Milano. Den kunne være blevet en fortsættelse af Viscontis 12 år ældre fiskerepos „La terra trema“, men ulykkeligvis formår han ikke længere at underkaste sig emnet. Han skaber billeder og scener med et sådant temperament og raffinement, at deres snævre plads i helheden ikke svarer til det gennemarbejdede virtuose. Samtidig er Visconti for ivrig efter at understrege associationer med det antike græske drama. I stedet for at lade sit stof vokse proportionalt, blæser han scenerne op, så de ligner en veristisk opera, og personerne kunne lige så godt synge til *Nino Rota*s musik som skrige og stønne. Særlig katastrofal for det ægte drama er *Katina Paxinou*s i sig selv udmærkede mor. Alle er enige om, at Viscontis film er den mest oprørende stærke film, der er vist i lange tider. Dens voldtægts-scene, passionsmord, slagsmål og andre dramatiske højdepunkter er udformede med kraft i en grandios stil, men filmens længde diskuteres. De, der er henrykte over tanken om en direkte parallel til et græsk sørgespil, har fuldkommen ret i, at filmen er for lang; naturalismen er absolut ikke nødvendig ud fra et sådant synspunkt. Men jeg ville meget have foretrukket en ny „La terra trema“, og manuskriptet indbyder dertil. Ud fra dette synspunkt er filmen ikke for lang, derimod er de stilistiske ekscesser beklagelige.

Af de tolv nye italienske film, jeg har set på disse festivaler, er i øvrigt *Gillo Pontecorvos*

„Kapo“ med *Susan Strasberg*, *Laurent Terzieff* og *Emanuele Riva* i en koncentrationslejr, *Florestano Vancinis* debutfilm „La lunga notte del 43“ om fascistisk vilkårlighed i en lille italiensk by under krigen og om den korte hukommelse, samt *Francesco Masellis* tredje film „I delfini“, omend en skuffelse, alle af interesse. Resten er kun dårligt skrevne og uninspirerede film, der undertiden på en forkastelig måde tager temaer op, som fortjente ansvarsfuld behandling. Som en almen iagttagelse kan noteres, at en vis Antonioni-stil gør sig gældende blandt fotografene, og at filmmusikken også i Italien går i retning af „kammerjazzen“.

Japan har altid for os vesterlændinge haft en speciel interesse ved festivalerne, fordi vi normalt kun ser så lidt af dette verdens største filmlands produktion. Meget sjældent repræsenteres Japan af uinteressante film. I år var måske *Shobei Imamura*s „Nianchan“ (Min anden bror), vist i Berlin, ikke kunstnerisk bemærkelsesværdig, men den behandlede sociale misforhold inden for rammerne af et lille familiedrama i et minedistrikt så redeligt, at filmen fascinerede trods brist i udformningen, som ikke blev mindre af, at filmen var stærkt forkortet. Betydeligt stærkere indtryk gjorde derimod *Noboru Nakamura*s „I-ro-ha-ni-ho-heto“ (Om mennesker og penge), som behandler usund spekulation og en fattig politibetjents stædige kamp mod social misvækst i et korrupt samfund. Filmene er særlig interessante på grund



af det billede, som det lykkes den at give af hverdagsliv i Tokio. Helt vellykket er derimod *Mikio Naruses* „Onna ga kaiden o agaru toki“ (Kvinden på trappen). Den beskriver en barværtindes hverdagsliv, analyserer hendes familieforhold, følelseskriser og økonomiske situation og overlader hende flere muligheder til at ændre sit liv, men som menneskene oftest gør, handler hun, som hun plejer at handle. Hun savner den kraft, fantasi eller ekstra irritation, der skulle give impulsen til en ændring af hendes tilværelse. Mere eksotiske fugle er *Kon Ichikawas* mærkelige Cinemascope-farvefilm „Kagi“ (Nøglen, eller som den kaldtes i Cannes „Odd Passion“), episodefilmen „Jokyo“ (Kvindernes kærlighed) og *Ko Nakabiras* raffinerede studie i kommerciel „ny bølge“-film „Mikkai“ (Hemmeligt stævnemøde). Det er svært at udtale sig om „Kagi“s position efter kun én gang at have set denne forvirrede japanske studie i det makabre i en families seksualliv tilsat sort humor, men det er tydeligt, at Kon Ichikawa er blandt dem, der mest raffineret har udnyttet Cinemascope-formatet og farverne. Fra „Den burmesiske harpe“ og „Enjo“ kender vi ham som en stor instruktør, og alene hans billedstil ville placere ham på en særlig plads blandt verdens instruktører. Særlig forbløffende er hans evne til at afbalancere kompositionerne, selv om kameraet eller objektet bevæger sig, og hans måde at kontrastere kraftigt varme farver med helt kolde, ofte blålige baggrunde.

*Masaki Kobayashis* „Ningen no joken“ (Ingen større kærlighed eller på engelsk „The Human Condition“) baserer sig på den første trediedel af en monumental best seller i seks dele. Filmen varer 208 minutter og beretter om en mand, der går ind på at udføre arbejdstjeneste i Manshuriets gruber, som ellers drives ved hjælp af straffefanger, for at slippe for militærtjeneste og for – som han forsøger at bilde sig selv ind – at forbedre arbejdsforholdene i gruberne. I filmens slutning finder vi manden ydmyget, rede til uvilkårlig at acceptere sin hustrus kærlighed og afsendelsen til den værste form for militærtjeneste. Romanens sidste fire bind og de efterfølgende to film behandler mandens skæbne i krigen og Japans nederlag. Den har samme kvaliteter som et epos af *Tolstoj* eller *Dreiser*, men den er selvstændigt bygget på filmens midler. Alle detaljer kom-

mer på de rigtige steder, og skønt filmen for en stor del behandler grusomhederne i japanernes fangelejre er den ikke sadistisk, end ikke mod slutningen, hvor helten underkastes umenneskelig tortur.

Helt overraskende dukkede en rigt menneskelig og filmisk afbalanceret indisk film op i Venedig. Efter *Satyajit Ray's* trilogi har Indien ikke præsenteret festivalfilm af interesse, og årets uheldige „selection committee“ i Venedig havde ikke anerkendt *Mrinal Sen's* kunstnerisk fuldendte, skønt af og til teknisk brøstfældige „Baishey Sravana“ (frit oversat: Vor bryllupsdag). Sen beskriver en omrejsende handelsmands liv; han gifter sig, mister sin mor under en storm, krig og hungersnød kommer, og hustruen begår i desperation selvmord. Filmen er vel gennemtænkt og skabt med stor kunstnerisk disciplin og med den poetiske realisme fra Rays bengalske skole. Sen synes næsten at beherske filmens love endnu sikrere end selv Ray. Ved hjælp af streng koncentration og intelligent, kontrapunktisk anvendelse af billede og lyd lykkes det ham at fortætte sin film til 90 minutter, uden at resultatet virker summarisk. På grund af instruktørens utvivlsomme talent og det dybt menneskelige i filmens fortælling, må man sige, at denne indiske overraskelse er en af de mest forsømte blandt sommerens festivalfilm.

England har intet held haft i lange tider. Film som *Richardsons* „The Entertainer“ og *Karel Reisz'* „Saturday Night and Sunday Morning“ er ikke blevet vist på festivalerne. Kun *Guy Greens* velmenende „The Angry Silence“ bragte lidt håb, men dens vovemod er lidt for overfladisk. Dens største betydning ligger i, at den baner vej for nye emner i engelsk film. „Sons and Lovers“ fik en til at tænke på *Fords* „Grøn var min Barndoms Dal“, og den var en respektabel, litterær film.

De socialistiske lande har alle efter tur vakt interesse i de seneste år. Alexander Ford var ene om fortjensfuldt at repræsentere Polen med cinemascope-farvefilmen „Krzyszacz“ efter en historisk roman af *Henryk Sienkiewicz*. Den er ikke overbevisende som historisk rekonstruktion, men den ejer en del af bogens kvaliteter samt storslået iscenesatte slagscener, som bringer tankerne hen på *Oliviers* „Henrik V“ og *Eisensteins* koreografisk gennemførte slagscener i „Alexander Nevsky“. Ungarn repræsenter-

des af to konventionelle programfilm, og Jugoslavien imponerede som altid med gode manuskriptideer (men instruktionen svigtede dem lige så regelmæssigt) og med forfriskende og originale tegnefilm. Af tjekkerne film virkede kun *Jiri Weiss'* „Romeo, Julie og skyggerne“ overbevisende. Denne, i San Sebastian Grand Prix-præmierede, film fortæller enkelt om en jødisk pige, som skjules af en tjekkisk dreng, om deres vågnende kærlighed og den rædsel som forårsager, at pigen ofres af terroriserede medmennesker. Sovjetunionen viste i Cannes to jævnt traditionsbundne værker. *Josef Heifitz'* „Kvinden og hunden“ er en dejlig, hel studie i bedste Tjehov-stil, og *Grigori Tjuchrajs'* „Historien om en Soldat“ er en nobel og sentimental fortælling om en ung soldat, sådan som alverdens mødre, brude og søskende vil have den døende helt. Filmens enkle patos lider under instruktørens ekscesser i kameraføringen.

Tyskland hører fortsat til de lande, der ikke giver noget håb om kunstnerisk udvikling på filmens område. Udmærket organiserede studier og distributionsapparater hjælper lige så lidt som instruktørimporten fra Hollywood (*Robert Siodmak, Fritz Lang, Gottfried Reinhardt, Gerd Oswald*). Efter „Wir Wunderkinder“ er *Wolfgang Staudtes* „Kirmes“ den interessanteste film fra Tyskland. Den knytter sig til ekspressionismen og til den radikale

film ved tonefilmens gennembrud i Tyskland, men de har stadig tilbage at skabe en helt aktuel og modig film – først derefter kan tøbruddet måske begynde at brede sig.

Skandinavien var i Cannes kun repræsenteret af den malplacerede, racetolerance-prædikende billedbog „Paw“, *Ingmar Bergmans* „Jomfrukilden“ og den norske skandale „Jakten“, og i Berlin, hvor vi alle havde besluttet at skamme os, var Sverige klostet. De viste hjemmemarkedskomedien „Sovekammertyven“ uden for konkurrencen. Bortset fra Bergman virker den skandinaviske filmindustri håbløst provinsiel – måske dukker der ved en fejltagelse en ny, personlig instruktør op.

På årets festivaler har tre sådanne udmærkede personligheder fra ellers uinteressante filmlande præsenteret deres seneste værker. *Leopoldo Torre Nilsson's* „Fin de Fiesta“ er den nyeste film af denne argentinske instruktør, som fordyber sig i beskrivelser af religiøs, moralsk og politisk intolerance i sit land. Det er typisk, at han stadig må ty til skildringer af trediverne. Som sædvanligt viser hans film tydelige spor efter „Citizen Kane“, Bergman og delvis Buñuel, men beklageligvis er filmen som helhed ikke så overbevisende, som en del af hans tidligere værker. *Michael Cacoyannis'* „Our Last Spring“ er også en skuffelse, selv om den billedmæssigt er en af instruktørens mest udsøgte film. *Herman van der Horst* rejste til Hollands kolonier i Sydamerika, til de tropiske skove i Surinam, og skabte der en symfoni i billeder og naturlyde. „Faja Lobbi“ er opbygget som et musikstykke, van der Horst skaber en rytmisk helhed af sine indtryk fra en fascinerende exotisk verden uden hjælp af speaker eller dialog. Tanken om en æstetisk tilfredsstillende komposition over en exotisk verden er æggende, men personligt foretrækker jeg dog schweizeren *René Gardis* fordringsløse, men rystende sande dokumentarfilm om Kamerun-negre, „Mandara“.

Festivalerne er nyttige derved, at de udvider ens syn på filmen som en global foreteelse og for filmpersonligheder skaber mulighed for at blive anerkendt i hele verden. Men specielt dette års festival-juryer har bevist så stor ukundighed, at man må håbe på en afskaffelse af alle priser, hvorved meget usundt spil ved festivalerne på samme tid ville falde bort. London og Mexico City er måske vejvisere.

Fra *Masaki Kobayashis* pacifistiske „Ningen no joken“.



## 50 - års filmskriverier

AF POUL MALMKJÆR

Udsendelsen af *Kosmorama 50*, der samtidig åbner bladets 7. årgang, markerer ret beset en enestående levedygtighed. Kun ganske få danske filmtidsskrifter har med held formået at stå imod den forslugne, nationale kulturarv, nyligen kaldet „Lyset fra Norden“, og der er derfor grund til at nære behersket optimisme ved denne lejlighed. At vilkårene dog også er blevet bedre, vil ses af en oversigt over de filmtidsskrifter, der i årenes løb har været tilbudt det danske biografpublikum. Kun få af dem har været seriøse, hvilket vel ikke kan undre – så meget mere som heller ikke de populære har kunnet klare sig mod dags- og ugepressens rigeligt illustrerede filmrubrikker. Den tredje gruppe filmtidsskrifter, branchebladene, har i for høj grad brugt den megen spaltepads til pleje af medlemmernes merkantile forudsætninger og ganske set bort fra de øvrige forudsætninger, især den svære, som vist nok stadig skal være til stede (∴ den kunstneriske). Inspirationen til et sådant forsøg er ellers, som tidligere påpeget, at finde i det svenske „Biografägaren“.

Branchebladene skal ikke her omtales udførligt, men det bør dog nævnes, at det første danske filmblad, bortset fra enkelte udvidede biografprogrammer o. l., tilhørte denne kategori. „Filmen“, der udkom i oktober 1912 med *Jens Locher* som redaktør, blev udgivet af A/S Kinografen, men det virkede i og for sig som organ for biografefjerne, også efter at Kinografen i april 1913 trak sig ud. Allerede i august samme år kunne Locher meddele, at bladet var blevet det officielle organ for Foreningen af Biografteaterejere i København og Omegn – senere udvidet til også at omfatte bio-

grafejerne i provinsen, og det fortsatte uændret med *Jens Locher* og *V. Glückstadt* i redaktionen, selv efter at det i 1918 tog navneforandring til „Kinobladet“. Et redaktørskifte i 1927 førte til uoverensstemmelser med branchen, og denne besluttede i stedet at udgive „Biograf-Bladet“ under cand. theol. *N. Andersen*, der formodedes at kunne holde spalterne lukkede for utidige angreb på standen. Bladet var, som vi kender det idag.

Branchebladet „Reklamefilm-Nyt“, der udkom første gang i 1948, kan for filminteresserede være lystig læsning. Mændene bag disse ofte rystende imbecile reklamefilm behandler stoffet reklamefagmæssigt meget seriøst; de går så vidt som til at *anmelde* reklamefilmene – „Den nye X-film udspringer ombord på en middelhavsdampner – et milieu af absolut internationalt tilsnit. – Smukke unge mennesker mødes, og „man ser det straks!“ – pragtfulde, hvide, velplejede tænder – romantik – charme – og et fast hold i tingene – Veldisciplineret reklame – det ser man også straks! –“ Det er meget vittigt gjort – vist nok.

Forskellige firmapublikationer og udvidede biografprogrammer har i årenes løb med skiftende held været fremme, naturligvis først og fremmest „Palads Teatrets Filmsnyheder“ (1918–30), der især i *Jens Lochers* redaktion blev et ofte meget læseværdigt tidsskrift, som filminteresserede stadig kan have en del nytte af som opslagsværk. I udstyr som dette kom „Regina Teatrets Filmsnyheder“ i Aarhus og „Arena Teatrets Films-Revue“ i København. Fotoramas ugerevue „Megafonen“ udkom i 1920–30, hovedsageligt omhandlende film, der blev udsendt af „Fotorama“, og „Ufa Teknik“ fra 1942–45 holdt sig fri af politik ved udeluk-

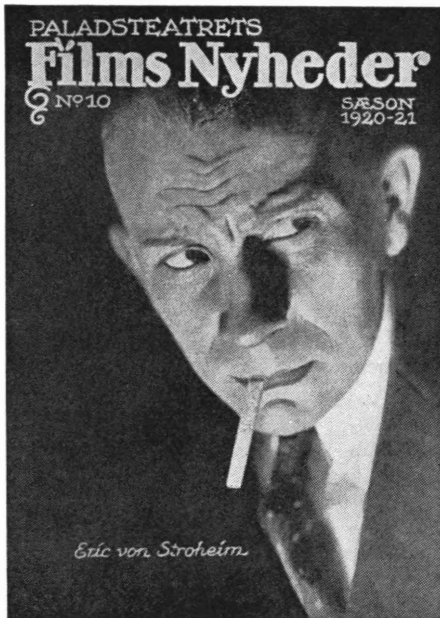
kende at behandle tekniske problemer omkring filmen.

Det er bemærkelsesværdigt, at de mere seriøse filmtidsskrifter dukker op, når dansk film kunstnerisk er længst nede, men det har i nogen grad vist sig, at forholdet gælder også i andre lande, navnlig i England, hvor tidsskrifter som „Sequence“ og „Sight and Sound“ begge var af overordentlig stor betydning i en tid, hvor engelsk film kun ved sjældne lejligheder kunne vise format.

Bonniers forlag i Stockholm udgav i 1918 „Filmen“, og allerede året efter redigerede *Laurids Skands* en dansk udgave med samme titel og udstyr. Det halvt seriøse, halvt populære indhold skulle danne skole, men bladet uden holdning levede ikke længe. Der var straks bedre muligheder i *Aage Barfoeds* „Kino-Revyen“, der i 1919 udkom hver 14. dag. I bladets åbningsartikel går han smukt ind for filmen som kunst. Han klager over stagnation, uopfindsomhed og manglende kunstforståelse hos de danske producenter, samtidig med at han langer ud efter publikum, der i det store og hele kritikløst sluger, hvad der bliver serveret. Hans oversigt over den danske filmproduktions fejl og mangler er klar og – har det vist sig – rigtig; det kunne naturligvis på dette tidspunkt kun gå bladet som det gik: 9 numre ialt! Tidsskriftet kunne i øvrigt divertere med skarpe og ret fornøjelige artikler af *Carl Gandrup*, bl. a. om *Bodil Ipsens* filmerier med Nordisk på bekostning af Det kgl. Teater, og man kan finde flere gode interviews med bl. a. *Asta Nielsen*, *Alstrup* og *Emilie Sannom* foruden portrætter af udenlandske notabiliteter. Navne som *Fritz Magnussen*, *Falkenfløth* og *Breidahl* optrådte ofte i det lille tidsskrift med den alt for korte levetid.

Redaktør *Jens Ervø* lod i 1922 sit nye tidsskrift „Film Magasinet“, der havde redaktion og trykkested i Aarhus, udbyde til de jyske biografer, som så kunne lade deres eget navn trykke over bladets titel og sælge det fra biograferne. Det lille tidsskrift fremtrådte sagligt og reelt oplysende, men det var selvsagt lidet kritisk. Denne distributionsform viste sig heldig, og bladet udkom i næsten en halv snes år.

Blandt tyvernes mange filmtidsskrifter hævder det udstyrmæssigt beskedne „Det ny Ma-



To højdepunkter: Det gode „udvidede“ program og det kæmpende tidsskrift, der formåede at skabe et gunstigere filmklima . . .

gasin“ sig glimrende. Det kom i 1923, blev udgivet af et aktieselskab, og det havde skiftevis *Jens Ervø* og *Carl Th. Dreyer* som redaktører. Distributionen var lagt an som „Film Magasinet“, og bladet formåede trods kriminalnoveller, aforismer i spaltevis og diverse danmarkshistoriske genopfriskningsartikler, at bringe mindst én interessant artikel i hvert nummer. Således finder man et interview med *Schnedler-Sørensen*, som søger at give visse retningslinier for den fremtidige danske filmproduktion, der efter hans mening ikke bør forsøge at kopiere hverken den svenske eller den amerikanske, men snarere lægge vægten på små, lødige kammer spil. Senere finder man en fornøjelig samtale med *Tom Kristensen* og *Otto Gelsted*, hvoraf det fremgår, at i hvert fald *Tom Kristensen* på daværende tidspunkt omgås med filmplaner. *Aage Barfoed* havde flere år tidligere i „Kino-Revyen“ efterlyst de unge danske forfattere, og *Tom Kristensens* indirekte tilbud om assistance burde have været grebet med begærlighed; men det blev altså *Sam Ask* og *Laurids Skands*, der i midten af tyverne kom til at præge de fleste danske





OKTOBER 1930 - 2. ÅRGANG - NR.

14

## FORSØGSSCENEN

FILMNUMMER

... illustrationerne er fra *Stroheims* „Blind Husbands“ og *Stodmaks* „Menschen am Sonntag“.

manuskripter. Otto Gelsted snakker lystigt med – mest om *Cbaplins* dyder – men det fremgår desværre ikke klart, hvem af de to digtere, der siger hvad i sidste halvdel af samtalen. Bl. a. kommer der her udtalelser om, at filmen slet ikke er en ny kunstart, men at den blot er „en reproduktion af pantomimen“! De er tilsyneladende enige om, at „det er splittergalt at dramatisere Romaner og Noveller, der er skrevet i en ganske anden Hensigt. Man skal skrive direkte for Filmen – hvis Ens Produktion da ikke er saa handlingsbevæget som Dickens“. Sandberg havde jo succes med sine Dickens-film. Til slut sammentrænger forfatterne deres syn på filmen med følgende: „Vi tror, Filmen vil faa stor Betydning ved at lære Forfatteren at komme bort fra Beskrivelsen af Virkeligheden og Fordybelse i Sjælelivet og igen faa ham til at beskæftige sig med virkelig Litteratur efter den stilforvirrende naturalistiske Periode, vi saa længe har sukket under!“

„Filmen“ fra 1924, redigeret af *Louis Møller* og senere af *Rolf Kaarsberg*, var et ugeblad med forhindringer. Det lagde udstyrsmæssigt pænt ud, og enkelte artikler hist og her

tegnede godt; men stilen kunne ikke hæves endsige holdes, og det varede ikke længe, før pseudo-seriøse foramtaler og kritikløse oversigter dominerede. I vore dage varetages den slags på fortræffelig vis af dagbladenes søndagsudgaver. Selv om der skrives uanede mængder af artikler som „Jeg skulde have været Overretssagfører men blev Filmsstjerne“ – overskriften er hentet fra „Filmen“ – måtte bladet gå ind efter godt tre år.

At filmstof også dengang var godt stof, ved vi, men at man ligefrem forsøgte at give hensygnende tidsskrifter ny livskraft ved at sjaske lidt filmskriveri ind i spalterne, fremgår af „Musik- og Teaterbladet“, der tidligere hed „Musik-Bladet“. I 1924 gav man det navneforandring samtidig med, at man som undertitel karakteriserende for virvaret skrev: Musik, Teater, Film og Dans. De to sidste tilføjelser hjalp desværre heller ikke, bladdøden kendte ikke til respekt for disse fagre nye folkeforlystelser. De to sidstnævnte tidsskrifters abonnenter har vel til dels fundet fornyet opmuntring i *Reinhold Macs* „Filmen“, der første gang udkom i 1929, men dets levedygtighed har tilsyneladende været afhængig af, om amerikanerne hver måned kunne levere stof om blot én „stor“ pragtfilm med pragtopbud af statister eller pragtopbud af kostumer med stjernenaavne indeni – og det kunne amerikanerne ikke i længden.

Publikum havde vænnet sig til at læse om film – det var ikke længere blot ungdommens privilegium – og tyvernes gode stumfilm havde skabt et publikum, der måtte formodes at kræve mere end underholdningsfilm. Skuffelsen over de første tonefilm og den både kunstneriske og tekniske kvalitetsforringelse var en del af baggrunden for „Forsøgsscenen“'s oprettelse i 1929. Også de nye toner i europæisk film, i hovedsagen inden for fransk og tysk film, der ikke i tilstrækkelig grad var gået ind i biografernes repertoire, gjorde „Forsøgsscenen“ til et kærkomment incitament. *Ebbe Neergaard* skrev ildnende om avant-garden og om den tyske social-realisme, og „Forsøgsscenen“ udvirkede, at mange af disse film blev vist for et lille, men i entusiasmen og intellektet meget stærkt publikum.

Det er desværre ikke muligt at måle den kundskab og inspiration dette initiativ har givet, men man tør næsten ikke tænke sig til,

hvordan filmtilstandene havde været i 30-ernes Danmark, om ikke denne sejge og idealistiske kamp havde været ført. I løbet af tre år lykkedes det at skabe et publikum med filmforståelse og filmkritisk sans. De mest yderligtgående social-realistiske gav udtryk for deres tanker i „Film-Kurér“, der i forbindelse med forevisninger af film var et kampskrift mod „fordømmende censur og biografernes monopol og statsautoriserede smudsfilm“. Karakteristikken er hentet fra bladets første nummer. I vore øjne kan dette skrift måske virke en smule rabiater, men filmsituationen så unægtelig ganske betænkelig ud, hvad et blik på repertoiret viser. Også „Film-Kurér“ skaffede værdifulde film til landet, og det var uden tvivl en kærtkommen inspiration for de unge mennesker, der især i 40'erne skulle præge den danske filmproduktion, først og fremmest dokumentarfilmen.

I en helt anden lejr stod „Kino-Magasinet“, der i *Arne Hall Jensens* redaktion udkom i 1932. I et forord i bladets første nummer takkede instruktøren *Georg Schnéevoigt* for, at der endelig var kommet et første klasses filmblad. Det var uheldigvis igen den gamle Storm-P.-historie om at spå, for bladet end ikke udviklede sig i uheldig retning, det var ringe fra starten, og det holdt sin ringe standard, til det gik ind i 1934.

Måske har tidsskriftet „Musik og Film“ (undertitel: Ungdom, Musik og Film) fra 1933–39 foranlediget, at *Schnéevoigt* kom til at kalde „Kino-Magasinet“ et førsteklases filmblad. Så havde man hellere set filminteressen samle sig om teatertidsskriftet „Forum“, der udkom samme år som „Musik og Film“, og hvis redaktører, dr. phil. *Torben Krogh* og *V. Chr. Jensen*, på fornuftig måde også tog filmkunsten under behandling. I en række artikler hudflettedes dansk tonefilm, ja, man gik så vidt som til at lade den afgå ved døden og kaste jord på den. I stedet vendte man sig mod udlandet, og også under *Svend Erichsens* redaktion gav man spillerum for seriøse diskussioner og polemiske artikler. Instruktører som *Fritz Lang*, *John Ford* og *Franck Capra* blev fremhævet som forbilledige samtidskommentatorer, ligesom også de pessimistiske franske film blev gjort til genstand for grundige vurderinger.

De populære film- og ungdomsbladets sejge kamp førtes stadig videre, og i 1934 foretoges

et nyt eksperiment med at oversætte et svensk filmblad til dansk. Det drejede sig om det ligeGYldige „Filmjournalen“, som *Kai Erslev* påtog sig at fordanske, en lidet misundelsesværdig opgave. (2 årgange). Først i 1940 skulle „Film“ igen bringe de seriøse film i forgrunden. *Jacob Maarbjerg* stod som redaktør, og 25 øres-bladet lagde udstyrsmæssigt beskedent ud. Men indholdet var præget af navnene fra „Forsøgsscenen“ plus en række nye, der var kommet frem i tredivernes livlige og frugtbare kulturkamp. Bladets første numre bragte artikler af *Ebbe Neergaard*, *Theodor Christensen*, *Otto Gelsted*, *Hakon Stangerup* og *Mogens Brandt*, men disse artikler stod til en vis grad i kontrast til bladets øvrige indhold, og kontrasten blev skarpere for hvert nummer, indtil skribenterne en for en sagde fra – nogenlunde i den nævnte rækkefølge –, indtil *Mogens Brandt* var ene om at repræsentere de intellektuelle. Også han forlod dog „Film“, og *Lars Brandstrup*, der havde overtaget redaktionen, kvalte langsomt bladet i artikler om tyske film – bl. a. rosende foramtaler af „den pragtfulde og gribende storfilm“ „Jøden Süs“.

★

„Filmen har længe været et Problem i mange kristelige Kredse og har skabt ikke faa Vanskeligheder i Forholdet mellem de unge og de ældre.“ Med disse ord åbner „Kirke og Film“ sit første nummer i 1945. Det sker dog samtidig med en erkendelse af, at filmen kan være kunst, men at man nok alligevel fra officiel kristelig side bør hjælpe og vejlede andre kristne, der ikke finder det en synd at gå i biografen. Tidsskriftet rummede i begyndelsen en del længere, principielle artikler, men fra 1951 lagde man vægten på mange, korte anmeldelser og en enkelt leder. Værdien af disse „anmeldelser“ synes ringe, men de kan måske have nogenlunde samme mentalhygiejniske virkning som Kristelig Lytterforenings „radioanmeldelser“ – en fornemmelse af stadig at have hånd i hanke med synden?

„DF Bulletin“, der i 1947 blev udgivet af Dansk Filmforbund med *Karl Roos* og senere *Ove Sevel* som redaktør, kom uregelmæssigt og i de første år i duplikeret form. Det redigeredes ellers, som det hed, af „et udvalg“, og som organ for de danske dokumentarfilmfolk var det et levende og spændende tidsskrift med

hidsige debatter – ofte i en meget personlig form – men alligevel med præg af faglig hygge og gensidig fornøjelse, og det er lidt synd, at så mange af kombattanterne nu synes at have byttet deres skrivemaskine bort for båndoptagere og lignende. Efterkrigstidens filmtidsskrifter er i øvrigt sikkert kendt af de fleste filminteresserede, og de er stadig forholdsvis let tilgængelige. Det Danske Filmsamfund og Arne Frost-Hansens Forlag udgav „Film 48“ i *Mogens Fønss'* og *Børge Høsts* modige redaktion, og bladets standard og heroiske kamp for tilværelsen huskes af de fleste. „SFC-Film“, som Ebbe Neergaard redigerede fra 1950 til sin død, begrænsedes i det store og hele af Statens Filmcentrals lånerkredse, og tidsskriftet udsendtes nogenlunde i takt med stofmængde og behov. Det fremstår nu mere levende og polemisk, ligesom udsendelsen er lagt i faste rammer.

„Film Magasinet“ fra 1950 bød på kulørt stjernedyrkelse og total mangel på levedygtighed, men bladet *har* fundet sin farvestrålende afløser – ingen nævnt, ingen glemt, som *Knud Poulsen* så rigtigt siger det.

Udviklingen er gået i en heldig retning. Filmstof er stadig godt stof, og endog velfunderet og seriøst filmstof læses. Adskillige kulturelle tidsskrifter har indført faste artikler om

film, medens andre lejlighedsvis behandler såvel enkelte film som filmproblemer. Vi mangler sådan set kun at få gjort radioen opmærksom på dens ansvar over for kunstarten og dennes store og letbevægelige publikum.

Er billedet af halvtreds års filmskriverier således at ligne ved en bølgelinie, så bliver kammen dog stedse højere og bredere. Og skal man se på resultaterne af de seneste års filmpolitik, konstaterer man ikke blot en væsentlig bedring af repertoire, men også at dagbladene til en vis grad viser større omhu og mindre lydørhed over for reklamebrøl og enorme optagelsesomkostninger. Det vil være naivt at tro, at dette sidste vil forsvinde i løbet af den nærmeste fremtid, så længe der stadig er redaktører og journalister, der finder, at en films værdi er ligefrem proportional med dens længde, stjerneravn, omkostninger og især med dens forreklame, der hyppigt består af let afskrivningsmateriale. At der er endnu bedre stof at hente i de kunstneriske film, turde være evidønt, og det er jo frygteligt, om nogen er af den opfattelse, at det er mindreværdigt at gøre reklame for god kunst – det er sværere, der stilles større krav til en personlig stillingtagen, men risikoen og de afsavn, der vel må være følgen af at være overløber til kulturen, er lette at opveje på anden vis

Redaktøren *Carl Th. Dreyer*.



# ET TILBUD FRA TEATRET

af *Bent Grasten*

Forholdet mellem teatret og filmen er egentlig aldrig rigtigt blevet afklaret. I tyverne var der ikke meget at diskutere, og i trediverne var der ingen tvivl: det gjaldt om at komme så langt væk fra teatret som muligt – med det resultat, at vi i dag synes, at det første tiårs talefilm var mærkelig hemmet af teatrets indflydelse, ja, af dets overherredømme. Siden kom jo dokumentarismens sejr og de realistiske engelske film under krigen. Efter krigen satte den italienske neo-realisme ind, og siden begyndelsen eller midten af halvtredserne kan man vist roligt sige, at nu har talefilmen overstået sine børnesygdomme. Nu er det allerede lidt langt ude at diskutere, hvor det visuelle skal sætte ind og dialogen høre op. Hvis vi betragter både den franske bølge og den engelske vrede, vil vi se, at de nye instruktører uden formelle vanskeligheder laver film, som det i „gamle“ dage kun var muligt at få gennemført for de helt store eksperimenteratorer: en *Renoir*, en *Clair*, en *Chaplin*, *Jean Vigo* måtte leve og dø i skyggen af brugsfilmen, for nu at benytte et udtryk fra den tid *François Truffaut* og *Tony Richardson* derimod farer med et par års varsel lige ud i den kommercielle produktion og afleverer nogle arbejder, som er nyskabende, og som de ikke er bange for at tage det fulde ansvar for. Intet kompromis! Med hensyn til England er hele udviklingen omkring det nye tøbrud en lærerig historie. Selvfølgelig har filmen påvirket udviklingen inden for teatret, og den vil også gøre det i fremtiden, men det er efterhånden en gammel erfaring, at filmproducenterne egentlig kun kender én form for opinionsundersøgelser, der er virkelig afgørende – og det er publikums forhold til teatret. Så længe den solide West End-tradition i London var toneangivende, måtte de rebelske filmfolk skjule sig i dokumentarfilmen, men ikke så snart var *Osborne*, *Shelagh Delaney* og *Brendan Behan* – foruden en snes andre dramatikere og romanforfattere – sluppet løs, før

den engelske filmindustri begyndte at vakle i troen på den hellige middelvej. Således må man nå til den konklusion, at uden støtte i teatret vil det være meget vanskeligt at finde muligheder for at udvikle filmen ad de baner, der fjerner den mere og mere fra teatret. Det lyder så paradoksalt, at det må være rigtigt – på en eller anden måde. Ville *Alain Resnais* have fået succes på „Hiroshima, min elskede“, hvis ikke publikum var blevet forberedt gennem den absurde dramatik? Ville „Aske og diamanter“ være blevet indspillet, hvis ikke studenterteaterbevægelsen i Polen havde banet vejen? Ville den amerikanske filmmusical være gået til grunde, hvis Broadway havde undgået den krise, der nu rider den amerikanske teatergade som en mare.

Derfor tror jeg også, at fornyelsen af filmmusical'en vil komme fra England. Og hvis det ikke slår til (man må jo sikre sig i tide!), så er jeg i hvert fald overbevist om, at engelsk film i mange år fremover vil kunne hente inspiration fra den artistiske virkelighedsopfattelse, der kommer til udtryk i de nye engelske skuespil og især i de engelske teatermusicals. Når man især bør have opmærksomheden henledt på englændernes musicals, så skyldes det, at der her foretages en række eksperimenter med rytme, spillestil, lys og dialog, som vænner publikum til filmens uafhængighed af tidens og stedets enhed. Forholdet er det, at neo-realismen nok slog rod i England, men ikke på film; derimod på teatret – og det er tilstrækkeligt. Det land, der ikke på en eller anden måde oplever neo-realismen, har kun kommercialismen tilbage, det gode, gedigne kunsthåndværk.

Med al respekt for „Royal Court Theatre“, der startede *John Osborne*, og „The Mermaid Theatre“, der under *Bernard Miles'* ledelse har betydet en virkelig fornyelse, er det *Joan Littlewood* og „Theatre Workshop“, der er inspirationen bag den nye udvikling. Når man ser hendes forestillinger, er man ikke i tvivl om, at de andre teatre kan have æren af at have startet mange dramatikere, men samtidig, at ingen har betydet så meget for skuespillernes træning i en anden livsopfattelse og dermed i en mere smidig spillestil, formet efter virkelighedens krav, end „Theatre Workshop“. Og det er jo sagen: Hvad kan det nytte, at der bliver skrevet fremragende skuespil, hvis kun



et fåtal skuespillere kan spille dem. Det er ganske typisk, at Joan Littlewood ikke har nøjedes med at skabe en fast gruppe aktører, der år efter år har fulgt hendes intentioner; der har tværtimod hele tiden været en hurtig afgang og tilgang af skuespillere. Og ikke så få er fra tid til anden vendt tilbage til „Theatre Workshop“ for at få en saltvandsindsprøjtning, når det kommercielle teaters lunkenhed er gået dem for meget på nerverne.

Dette er forklaringen på, at Joan Littlewood i foråret og hen på sommeren kunne have ikke mindre end tre forestillinger gående på samme tid i det West End, hvis atmosfære hun for nogle år siden karakteriserede med ordene „menneskeligt og kunstnerisk utilfredsstillende. Den besynderlige måde at tale på, som dyrkes af skuespillerne dér, og manglen på enhver lighed med naturlig optræden i deres bevægelser må have en fordømmende effekt på de unge skuespillere, der har haft den lykke at undgå disse fælder i elevskolen!“ De tre forestillinger var Brendan Behans „The Hostage“ og de to musicals „Make Me An Offer“ og „Fings Ain't Wot They Used T'Be“.

Joan Littlewoods bemærkning om skuespillerens manglende „lighed med naturlig optræden“ i det tidligere West End kan navnlig herhjemme blive misforstået derhen, at hun interesserer sig for den gamle naturalisme, som vi desværre slet ikke er færdige med at diskutere. Og dog er det sandheden om „naturligt“ spil, at det efterhånden forvirrer til manér, så de mest almindelige bemærkninger („goddag“ og „farvel“) skingrer så falske, at publikum begynder at interessere sig for, hvad der mon ligger bag dem at enorme sjælelige konflikter.\*) Mens man iagttagere Joan Littlewoods forestillinger, og navnlig hvis man på nogle få dage har det held at se den ene efter den anden, kan man ikke undgå at lægge mærke til, at den præcision og fantasi, som neo-realismen kræver af skuespillerne, fører til en uendelig nuancerigdom og derfor til en mere ægte realisme. Vi nærmer os virkeligheden, fordi hver

enkelt person (som hvert enkelt menneske) bliver en usædvanlig skæbne i sig selv og derfor spændende. Det siger sig selv, at med sådanne skuespillere er det lettere at være manuskriptforfatter og mere interessant at være instruktør. Der er nemlig større udsigt til kunstnerisk tilfredsstillelse og til succes. Og som bekendt er alle enige med *Louis Jouvet*, når han siger, at der findes kun ét kunstnerisk problem, og det er succes.

\*) Det er klart, at det ikke først og fremmest drejer sig om et æstetisk spørgsmål, for så var det en nem sag for dansk film at lægge formen om efter de sidste succes'er i udlandet. Neo-realismen er en bred vej, der giver plads til mange forskellige temperamenter og til mange forskellige stilistiske eksperimenter. Det eneste, som knytter kunstnerne sammen, er livsholdningen, deres syn på den virkelighed, som de skal tage stilling til. Vi har haft et par tilbød til neo-realisme herhjemme, først og fremmest i *Ole Palmos* „Ta' hvad du vil ha.“ (1947) og *Jørgen Roos'* „6-dagesløbet“ (1958). Det vil være vanskeligt at føje *Edvin Tiemroths* debutfilm „Den sidste vinter“ til denne liste, alle dens fortjenester ufortalt, men den beviser noget andet, som er af stor vigtighed for dansk film: teatret ligger på et højere artistisk plan i øjeblikket, og det bør smitte af på dansk film.

„Fings Ain't Wot They Used T'Be“.  
Tom Chatto, Barbara Windsor og  
Toni Palmer i „G'Night Dearie“  
nummeret.



# Et frugtbart filmklima

af Børge Trolle

Jugoslaviens stilling i verdenspolitikken er nærmest en slags mellemporportional mellem Øst og Vest, og dette forhold præger også landet indadtil. Det kommer til syne i landets økonomiske forhold og gør sig ligeledes gældende inden for kulturlivets forskellige grene. Som den blanding af kultur og forretning, filmen er, afspejler tendenserne sig tydeligt her. Der er åbnet for et konkurrencemoment, men filmen nyder fortsat myndighedernes bevågenhed og understøttelse; den kunstneriske frihed er i vid udstrækning blevet givet tilbage, men man beholder sig dog stadig en vis overvågen og kontrol. Den afgørende betingelse for, at denne udvikling med tiden kan ende i et sundt og rigtigt leje er, at den jugoslaviske film skaber sig et interesseret, aktivt, forstående og kritisk publikum!

En overværelse af dette års jugoslaviske filmfestival i Pula og en påfølgende rejse rundt i landet gav mig absolut det indtryk, at man er godt på vej mod virkeliggørelsen af dette mål.

De jugoslaviske censurbestemmelser er blevet væsentligt lempede, så man nu f. eks. ser betydeligt flere amerikanske film end tidligere. Ganske vist slipper også flere middelmådige film igennem, men man kan også vanskeligere standse de virkelige problemfilm med tåbelige begrundelser af f. eks. moralsk art. Det løbende filmrepertoires niveau er i øvrigt stadig anerkendelsesværdigt; man viser film fra „den nye bølge“ i Frankrig, polske problemfilm og et ret omfattende udsnit af den moderne japanske produktion. De hjemlige film er dog fortsat stærkt dominerende og nyder en ubestridelig popularitet i alle kredse. Som alle andre går også jugoslaverne først og fremmest i biografen for at blive underholdt, og med deres sydlandske temperament lader de sig let rive med af voldsomme og dramatiske effekter, men de fylder sig lige så trofast om den mere seriøse del af det hjemlige filmrepertoire og vender sig imod sådanne film, der under en maske af alvor prøver at spise dem af med billige og letkøbte effekter. Det fik man et glimrende bevis for under Pula-festivalen i år.

Pula er nemlig ikke udelukkende valgt til festivalby på grund af den enestående ramme, som det romerske amfiteater frembyder, men fordi man her som det eneste sted i Jugoslavien kan samle ca. 8000 tilskuere på ét sted. Da byen ydermere er flådebase, er det for en stor del marinesoldater, der samler sig på „de billige pladser“ stebænke, og de giver ugenert og højlydt deres bifald eller mishag til kende. Og nede i arenaens mere behagelige stole sidder producenterne og lytter opmærksomt til publikumsreaktionerne. Men også de udenlandske gæster har her en glimrende lejlighed til at føle den folkelige smag på tænderne.

Den aftvang os absolut respekt.

Fra festival-ledelsens side havde man i år slået Jadran-Selskabets film „Rat“ (Krigen) med manuskript af *Cesare Zavattini* op som stævnets store clou. Den var blevet gemt til den sidste dag, og man havde ydermere først opvarmet stemningen med *Zivorad Mitrović'* pragtstykke af folkelig underholdning: partisanfilmen „Kapetan Leši“ (Kaptajn Leshi) en forrygende, men absolut velgjort knaldfilm i farver og Widescreen med drabelige slagsmål, vilde ridt, intriger og forførlig dejlige piger, altsammen indrammet af det storslåede jugoslaviske landskab og befolket med ægte og træfsikre typer. Naturligvis kogte tilskuerne af begejstring, men denne stemning slog lige så prompte over i larmende protester, da Zavattini-filmen rullede henover lærredet. Zavattini har her præsteret at lave sit hidtil dårligste filmmanuskript, der er en kaotisk blanding af en grovkornet satire over det traditionelle militærvæsen (lad det så nok så meget være iført en moderne atomkrigsudrustning) og en seriøs, men fortænkt advarsel imod en atomkrig. Manuskriptet var blevet afvist af flere af de kendte jugoslaviske instruktører (hvad man så inderligt forstår) og var omsider havnet hos den unge *Veliko Bulajić*, der tydeligvis ikke havde vidst, hvad han skulle stille op med det. Da man efter filmens slutning forkyndte stævnets filmpriser og her havde „Krigen“ som nr. 2 (at give den førsteprisen havde man dog ikke votet) og en instruktørpris til Bulajić, brød tilskuerne ud i så langvarige og øredøvende protester, at manden ved mikrofonen ikke kunne komme til orde i flere minutter.

At *France Štiglic's* film „Deveti krug“ (Den Niende Cirkel), som høstede fortjent anerken-

delse i Cannes i foråret, og som var den eneste af stævnets film, der virkelig var af internationalt, kunstnerisk format, hjemførte stævnets førstepris, faldt derimod afgjort i tilskuernes smag, og den filmisk noget tungere, men på mange måder gribende menneskelige film „Tri Ane“ (Tre piger ved navn Anna) i *Branko Bauers* instruktion, som kom ind på tredjepladsen, høstede også fortjent bifald.

Så gør det i mine øjne ikke spor, at publikum også var begejstrede for stævnets tre øvrige knaldfilm med partisan- eller spionmotiver, for de var allesammen fint iscenesat (den bedste „Špijun X-25 javlja“ (Spion X-25 rappor-

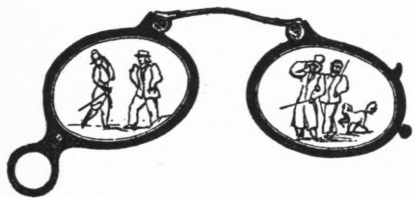
terer) af den emigrerede tjekkeske instruktør *František Čáp*), velspillede og godt fotograferede. Noget dybere menneskeligt indhold har de ikke, men de snylter ikke på publikums hang til spænding og underholdning.

Det publikum, der vel vil underholdes, men også kan værdsætte de menneskeligt værdifulde film, mens det vender sig imod det seriøst forløjede, er bestemt ikke noget dårligt publikum og må virkelig kunne virke inspirerende på de jugoslaviske instruktører.

Vi vil sikkert komme til at høre mere til den jugoslaviske film i fremtiden. Den har et sundt klima at trives i.

*Dusica Zegarac* (til venstre) og *Boris Dvornik* i *France Stiglics* „Deveti Krug“.





## Det andet Tyskland

STERNE (Stjernen). Prod.: Defa & Bulgarsk Statsfilm (Wyltsho Draganow og Siegfried Nürnberger) 1958. Instr.: Konrad Wolf. Manus.: Angel Wagenstein. Foto: Werner Bergmann. Musik: Simeon Pironkow. Klipping: Christa Wernicke. Dekor.: José Sancha. Lyd: Erich Schmidt. Medv.: Sascha Kruscharska, Jürgen Frohriep, Erik S. Klein, Stefan Pejtschew, Georgi Naumow, Ivan Kondow, Milka Tujkova, Stiljan Kunew, Naitscha Petrov, Elena Chranowa.

Ved en eventuel sammenligning mellem østtysk og vesttysk film ville det ikke være uinteressant som udgangspunkt at ansue dem i deres forhold til opgøret med nazismen (se i øvrigt *Werner Zurbuchs* artikel i „Kosmorama 26“). Indtil for nylig er det østtyskerne, der med størst konsekvens og energi har analyseret den barbariske fortid – når østtysk film har beskæftiget sig med antifascistiske emner, er de smukkeste kunstneriske resultater opnået. I Vesttyskland var de antinazistiske film i mange år undtagelser i en ligegyldig produktion (en sådan undtagelse var *Peter Lorres* „Der Verlorene“ fra 1951, stadig den dybeste borende studie i nazismens væsen). Først i de sidste år synes bestræbelserne at samle sig, og film af *Hoffmann* („Wir Wunderkinder“), *Käutner* („Resten er tavshed“), *Siodmak* („Djævelen kom om natten“) og *Staudte* („Rosen an die Staatsanwalt“ og „Kirmes“) er mindre frygtsoomme og forsigtige, end det var blevet vanen. En påfaldende forskel mellem Øst og Vest findes der dog. Mens flere af de vesttyske anklagende film dristigt beskæftiger sig med den aktuelle tyske situation og eftersporer en eventuel krypto-nazisme, er de østtyske film udelukkende rettet mod fortiden. En erklæret østtysk kommunist som *Konrad Wolf* svarer, som han må svare, at der ikke i Folkerepublikken er nogen rimelig grund til at behandle nynazistiske tendenser, fordi sådanne simpelthen ikke findes. Tilbage står dog, at man uafladeligt advarer mod en fortid, formodentlig for at undgå en lignende fremtid. Når ikke blot ældre østtyske in-

struktører ustandseligt kredser om den begavede nazisme, men også unge som *Wolf*, der eksempelvis forlod Tyskland som otteårig i 1935, er grunden måske den, at ytringsfriheden er mindst hemmet inden for disse emner.

Af de unge østtyske instruktører er *Wolf* utvivlsomt den bedst begavede. Museets medlemmer vil kende ham fra „Lissy“ (1957), hvori han skildrede nazismens sejr i begyndelsen af trediverne, afspejlet i en kvindeskæbne. I denne film, der ikke mindst var bemærkelsesværdig på grund af sit præcise tidsbillede, imponerende genskabt i betragtning af, at filmen var lavet af en ung mand, der ikke selv havde oplevet den afbildede periode, lærte vi *Wolf* at kende som en illusionsløs humanist. *Lissy*, der var gift med en småborger, som gled længere og længere ind i nazismens autoritære tryghed, kom til en personlig erkendelse og brød med sin mand for at redde sin menneskelige integritet. *Wolf* sagde i filmen, at det er uomgængeligt nødvendigt at tage sit eget standpunkt og kæmpe sin kamp alene mod ondskaben. Ganske den samme idé, som det er frugtbart at finde hos en kommunistisk kunstner, ligger bag „Sterne“.

I „Sterne“ er vi nået ind i krigen. I en lille bulgarsk by rekreerer soldaten *Walther* sig efter krigens inferno ved Leningrad. Han er den humanistiske tysker, et kunstnerisk gemyt, der tegner skitser og læser *Heine* og dermed søger at holde krigen ude fra sig selv. Han er stiltfærdig, sympatisk og passiv. Men heller ikke han undgår kravet om stillingtagen. Da en transport af græske jøder gør ophold i den lille by, inden den skal videre mod udslættelsen i Auschwitz, bliver han vidne til sine landsmænds brutalitet. Han forelsker sig i en ung jødisk pige, der beder om hans hjælp, og under indflydelse af hende forvandler han sig fra passiv til aktiv humanist. Ikke blot fordi han elsker hende, men også fordi det bliver tvungende nødvendigt for ham at føre bevis for sin menneskelighed, vil han søge at redde hende. Da det mislykkes, beslutter han sig til at hjælpe de bulgarske partisaner. Han bliver i militær forstand en landsforræder, han bliver et menneske.

Det er på smukkeste måde lykkedes *Wolf* at væve de personlige og de ideale motiver sammen i denne historie. I scenerne mellem tyskeren og den unge pige, som spilles med bevægende indlevelse af *Jürgen Frohriep* og *Sascha Kruscharska*, er der smertelig viden og melankolsk følelsesfuldhed. *Wolf* har ikke altid haft det let med manuskriptet. I dialogen er der undertiden en tilbøjelighed til det højt-svungne litterære, som *Wolf* har søgt at mildne i sine helt uortodokse billeder.



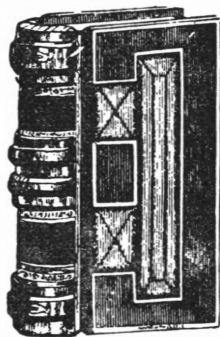
Når man er tilbøjelig til at finde, at filmen som helhed er svagere end „Lissy“, skyldes det, at man overhovedet i filmen finder en svag tilbøjelighed til abstraktion. I „Lissy“ arbejdede Wolf helt konkret i den psykologiske analyse, mens „Sterne“ tilstræber en poetisk universalitet, der til en vis grad svækker dens intellektuelle styrke. Samme præcist-diskrete og meget modne menneskefremstilling, som vi husker fra „Lissy“, findes i „Sterne“ først og fremmest i portrættet af Walthers soldaterkammerat, officeren Kurt, som *Erik S. Klein* spiller uhyggeligt overbevisende. Kurt er den gemytlige tysker, der elsker at spise, drikke og gå på pige-sjov. Tilsyneladende flink og sine venners ven, ubekymret og barnlig, kan han med ét forvandle sig til et sadistisk umenneske. Han er det tyske pligtdyr, der suspenderer enhver følelse, når han handler efter ordre, og som intet kender til personligt moralsk ansvar. Han sender mennesker i døden lige så let, som han kommanderer soldater i seng. Med denne figur, der er helt realistisk og isnende ægte, har Wolf måske givet den hidtil mest sande karakteristik af den evige tysker, som vi frygter, fordi vi igen møder ham i vore gader.

I rækken af antinazistiske film vil „Sterne“ indtage en fremskudt plads i kraft af den kunstneriske styrke og følelse, hvormed Wolf udtrykker sine ideer. Wolf var kunstner, inden han lod sig uddanne på filmakademiet i Moskva, men måske er det der, han har lært at beherske filmens formsprog så fuldendt. I et intimt samarbejde med fotografen *Werner Bergmann*, der har været hans medarbejder på alle hans 6 film, skaber Wolf i „Sterne“ sublime øjeblikke. Dristige er dobbeltkopieringerne under de elskendes natlige samtaler, hvor der veksles mellem nær og fjern, og et fuldkomment kup er slutningens gentagelse af den indledende sekvens. Mens vi i indledningen opfatter Kurt som den hjælpsomme tysker, der ikke brutalt gennær jøderne ind i vognene, har vi, da vi ser sekvensen gentaget efter at have oplevet historien, en ny bekræftelse på den ufattelige umenneskelighed i hans smilende fremtoning. Vort syn på de samme billeder er totalt ændret i slutningen. I denne indramning rummes filmens idé. Således kan kun en stor filmkunstner skabe.

*Ib Monty.*

★

JOMFRUKILDEN af *Ingmar Bergman* blev omtalt i „Kosmorama 46“ i en artikel af *Jean Béranger*, og den blev i „Kosmorama 49“ anmeldt af *Göran O. Eriksson*. I samme nummer skrev *Jørgen Poulsen* om den svenske kritiks modtagelse af filmen.



## KINO

*Jay Leyda:* „Kino. A History of the Russian and Soviet Film“. George Allen and Unwin Ltd., London 1960.

*Jay Leydas* bog adskiller sig på iøjnefaldende måde fra de fleste andre filmhistorier. Man er vant til at betragte disse værker som opslagsbøger, hvortil man søger for at få saglig, leksikalisk besked. Der findes mange af den slags oversigtsværker, nogle fortræffelige og uundværlige for fagmanden og den filminteresserede, som ønsker at supplere sin orientering i filmhistoriens korte, men brogede forløb. Men kun i de færreste tilfælde kunne man tænke sig at læse en filmhistorie igennem fra først til sidst. Et af disse få tilfælde er indtruffet med *Leydas* russiske filmhistorie – eller for at være korrekt, russiske og sovjetiske filmhistorie. Det er lykkedes *Leyda* at indføre vurderinger i sin historieskrivning uden at gøre den mistænkelig subjektiv. Læseren får tillid til hans vurderinger, også hvis han er sikker på, at hans egne ville afvige væsentligt fra *Leydas*. Forklaringen ligger ligefor: *Jay Leyda* demonstrerer utvetydigt, at han har et meget nær udtømmende kendskab til sit emne. Det er ikke alene filmhistorie, han fortæller. Det er også kulturhistorie og verdenshistorie. Det er endvidere ikke blot historie, men også filmkunsten, dens muligheder og resultater, han er fortrolig med.

Man kan derfor uden videre læse hele bogen med interesse og stort udbytte. Det betyder intet, at enkelte strømninger i sovjetfilmens historie måske ligger i udkanten af det, som interesserer læseren. *Leyda* svejser de mange indtryk og udviklingstendenser sammen til et mere fængslende nationalt og socialt helhedsbillede, end man møder i nogen anden filmhistorie. Det spiller ikke nogen rolle, at hovedtrækkene i *Eisensteins* livs- og filmhistorie er kendt i for-

vejen. Leyda skaffer i sin bog perspektiv og baggrund, ikke blot for Eisenstein, men for mange mindre kendte sovjetiske filmkunstnere.

Mens vurderinger i filmhistoriske opslagsværker almindeligvis er temmelig overfladiske og indskrænker sig til sammenligninger (mellem forskellige kunstnere eller værker af samme kunstner), til eftersporing af påvirkninger, som ofte er tvivlsomme, så gennemgår Leyda grundigt alle hovedpunkterne i sit emne. Man får ikke fornemmelsen af, at han slipper nemt til at placere en eller anden mindre kendt russisk instruktør – f. eks. *Medvedkin*. Hvem er *Medvedkin*? Leyda forlader sig ikke på nogle facile adjektiver, som først for alvor sænker de mindre fremtrædende navne i glemselen. Til navnet *Medvedkin* knytter sig historien om filmtoget, som i nogle år gennemkrydsede USSR. Interesserede henvises til Leyda. Eksemplet er tilfældigt, der kunne føjes mange til. Det vigtigste er, at det lykkes forfatteren at give sin filmhistorie ansigt, mange ansigter. Biplersonerne i den russiske filmudvikling træder klart frem, og hovedpersonerne placeres i et så fint afbalanceret forhold til hinanden, at det særlige helhedsbillede, den sovjetiske filmbevægelse, bliver oplevet og beskrevet til bunds. Det svækker ikke Leydas fremstilling, at han har haft intim personlig kontakt med udviklingen i USSR – han har været elev på filmakademiet i Moskva og Eisensteins assistent. Han lægger ikke en skæv overvægt på det, han kender bedst.

\*

Den læser, som først og fremmest ønsker sig et overblik, må styre sin utålmodighed. Overblikket kommer som virkning af hele værket, men der males meget bredt undervejs. Episoder og perioder af filmens historie derovre antager nyt perspektiv. F. eks. fortæller Leyda om den før-revolutionære films historie, giver et fascinerende billede af højkonjunkturen under verdenskrigen, viser, hvordan denne filmproduktion føler sig ét med regimet, bryder sammen med det – og flygter med de hvide. En fantastisk rejseskildring følger kunstnere, forretningsmænd, apparatur, atelierer fra Moskva til Odessa og Yalta; da kontrarevolutionen endelig er forbi, går turen videre til Konstantinopel for at ende i Paris, hvor den russiske filmkoloni virker nogle år, før den går i opløsning. Baggrunden for sovjetfilmen var på én gang

en tidligere blomstrende filmindustri og – ingenting. For den spredtes og forsvandt totalt.

Genopbygningen og gennembruddet i den sovjetiske film fortælles der om, så pionererne får en virkelig nøgleplacering. *Kuleshovs* gruppe og *Vertovs* kinøje forstås som forudsætningen for den overraskende kendsgerning, at sovjetfilmen i 1924 var uden et navn eller en film af betydning, mens den allerede i 1926 var verdensberømt. Det bliver helt klart, at atmosfæren måtte rystes og renses gennem *Kuleshovs* metoder, hans skuespilleruddannelse og montage, før der over en bred front kunne ske store forandringer. Og det var netop i bredden, fornyelserne indtraf; de omfattede ikke blot Eisenstein og *Pudovkin*, sejherrerne fra 1925, men flere grupper af instruktører, som havde det fælles, at de alle var nye og uprøvede. Leyda følger dem overbevisende i tiåret frem og giver derved et langt mere righoldigt billede af udviklingen, end man er vant til. Det er ikke blot rigdommen af navne, den indgående analyse af *Dovzhenko*, profileringen af *Ermler*, *Kozintzev*, *Trauberg*, *Yutkevitch*, *Donskoi*, *Kalatozov* etc., der lader os fornemme en overstrømmende bevægelse. Det er, som om alt, hvad disse instruktører og mange flere laver, har betydning. Man fremstiller ikke med vilje B-film!

Dziga Vertovs rolle er både klart beskrevet og vanskelig at lodde betydningen af. Han forvandler ugerovyens karakter, præker det ikke-iscenesatte stofs forret og demonstrerer selv dets muligheder. Han er kort sagt den sovjetiske dokumentarfilms pionér. Men kun et fåtal følger ham. Leyda siger, at han fungerer som dårlig samvittighed for de andre. Man kunne også sige, at han var katalysator: De andre blev ved med at „iscenesætte“ deres stof – men de tog ved lære af Vertovs kunstneriske principper.

I det hele taget føler man, at her blev i flere ti-år taget ved lære! Man afholdt konferencer om de enkelte film – ikke blot for at diskutere instruktørernes ideologiske linie, men kunstnerisk befrugtende diskussioner. En film lavet var en film til debat. Man interesserede sig for hinanden, for den andens intentioner og ideer. Sovjetfilmen havde næppe nået sit vældige opsving uden et sådant åndeligt sammenløb.

Den anden side af sagen var de offentlige renselskonferencer, som mere og mere kom

til at angå rent politiske sager og virkede dræbende i stedet for befrugtende. Sovjetfilmen har både været begunstiget og forfulgt af en statsinteresse, der aldrig hvilede. Det har hjulpet den til at kunne arbejde under de bedst mulige vilkaar, fri for kommercielle bånd. Men den kærlige interesse har sandelig også snæret. Det har næppe kun været for underholdningens skyld, at instruktører som Eisenstein og Dovzhenko har læst manuskriptet højt ved nattemøder i Kreml med *Stalin*, *Molotov* og *Kaganovitj* som tilhørere!

Leydas bog er dækkende indtil afslutningen af 2. verdenskrig. Den efterfølgende periode, skønfilmene fra den socialistiske realismes værste tid, gør han ikke meget ud af – og den nye opgangstid er kun skitseret på et par sider. Den er heller ikke historie endnu!

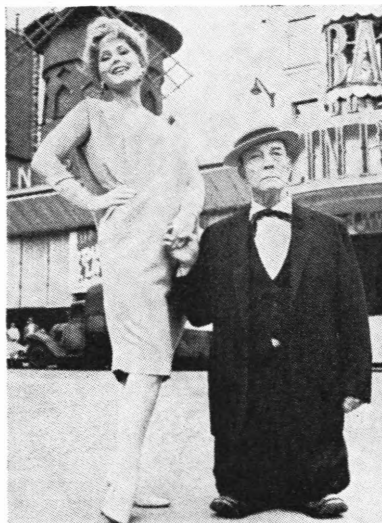
Leydas bog er god at slå op i. Den leksikalske viden kan man hele tiden skaffe sig ved hjælp af registre og kronologiske fortegnelser. Men det overblik, som føles nyt, kommer ved gennemlæsning af bogen. På godt og ondt fornemmer man, at sovjetfilmen har været en *bevægelse*, hvor alle talenter har virket med, de største og alle de andre.

*Theodor Christensen.*

## Le, Klovn !

„My Wonderful World of Slapstick“. *Buster Keaton with Charles Samuels*. Doubleday & Company, Inc. New York 1960.

Det kan måske forekomme kuriøst, at enkelte amerikanere sætter *Buster Keaton* højere end *Charles Chaplin*, men Keaton taler sikkert på manges vegne, når han, uden i øvrigt at drage sammenligninger mellem antallet af „fans“ og lignende amerikanske kvalitetsnormer, skriver, at Chaplin allerede i tyverne skulle have lukket ørerne for kritikken megen tale om genialitet, en tale, der efter Keatons mening har forledt Chaplin til at stole for fast på sine egne verdensrevser og, som det ofte er blevet fremdraget i USA, som politisk debattør. Keaton har aldrig troet på sin egen genialitet, og han indrømmer ærligt, at dette forhold har været en afgørende faktor i såvel hans tidlige fald som hans senere års stabile



*Buster Keaton og Zsa Zsa Gabor „sight-gag“ er foran „Moulin Rouge“ i Paris.*

fremgang i virket som „gagman“ og fjernsynsskuespiller.

Keaton fortæller farverigt om sin barndom, hvor han, længe før han havde nået skolealderen, blev medlem af faderens nummer „*The Three Keatons*“. Dette nummer, der i øvrigt i hele sin levetid virkelig formåede at være „*the roughest, rowdiest act in vaudeville*“, og som præsenterede Buster som „*the human mop*“, blev i mange byer og stater forfulgt og forbudt af børneværn og velfærdsgrupper, som anså nummeret for at være grov barnemishandling. Keaton selv mærkede ikke noget, og lægerne ledte forgæves efter skrammer og blå mærker, der ville have kunnet standse „*The Three Keatons*“ tumlerier overalt på det amerikanske kontinent.

Rørende og en smule melankolsk fortæller han om disse læreår, hvor hans verden befolkede af fænomener som *Harry Houdini*, *Will Rogers*, *Fred Stone*, *George M. Cohan* og *Al Jolson*. Han lærte noget af dem alle, og han udviklede allerede på det tidspunkt sin særegne, pantomimiske form, der næsten lader ansigtet udtryksløst. Han afliver således et utal af myter om „*Dead Pan*“, „*The Great Stone Face*“, „*Sour Puss*“ og „*Frozen Face*“ ved at fortælle, at publikum ikke morede sig nær så

meget, når han *smilende* lod sig sparke omkring på scenen eller ned i orkestergraven. Så lod han naturligvis være, og det groteske i dette lille barns indifferens over for omgivelsernes slag og stød blev værdsat af det krævende vaudeville-publikum.

Keaton lod skikken følge sig over i filmen, vel helt uvidende om, til hvilken fuldkommenhed dette medium kunne udnytte det groteske og få det til at glide ind i farcens mange grene. Overgangen fra vaudeville til film fandt sted i New York, hvor Buster Keaton traf *Joe Schenck*, som dengang, i 1917, producerede to-aktører med *Roscoe „Fatty“ Arbuckle* i „*Colony Studios*“ i 48. gade. Keaton debuterede i „*The Butcher Boy*“, og hans agent rådede ham, til Keatons glæde, til at fortsætte inden for filmen, på trods af store tilbud fra vaudeville-teatrene.

★

Samarbejdet med *Roscoe Arbuckle* betød lærerige og fornøjelige år, og Keaton har kun lovord til overs for den tykke, morsomme mand, der få år senere skulle blive offer for en hysterisk mordanklage, der, til trods for at retssagen endte med fuldstændig frifindelse, i mange år udelukkede ham fra alt teater- og filmarbejde. Han døde i 1931 uden nogen sinde at have forvundet choket. Små journalister rundt om i verden kan såmænd stadig have økonomisk udbytte af at grave den delikate sag frem og peppe den op med nye og sensationelle enkeltheder. Året 1921 var i øvrigt det år, hvor „*uplifters*“ og andre moralske pressionsgrupper havde størst held med at bringe verden den opfattelse, at Hollywood var vor tids Sodoma, og Keaton beskriver med bitterhed denne enorme hetz (der i øvrigt af en dansk dame blev ført helt op i Folkeforbundet i Geneve). Han har kaldt kapitlet „*The Day the Laughter Stopped*“.

Efter i et par år at have indspillet to-aktører for „*First National*“, blev Keaton af „*M.G.M.*“ engageret til selv at producere farcer i spillefilm-længde, og årene 1923–28, hvor han producerede film som „*Three Ages*“, „*Our Hospitality*“, „*Sherlock, Jr.*“, „*The Navigator*“, „*The General*“, „*College*“ og „*Steamboat Bill, Jr.*“ – de sidste tre dog udsendt af „*United Artists*“ – var vel nok hans kunstnerisk lykkeligste. Han tillægger i første række succes'en den omstændighed, at han havde helt frie hæn-

der, havde sin egen stab af medarbejdere fra film til film, og at han var lykkelig fri for skrivebordsforfatterens manuskripter. Han udbyder kraftigt sin modvilje mod selskabernes manuskriptforfattere – der for manges vedkommende var anerkendte bog- og dagbladshumorister. Disse ofte dygtige og elegante skribenter havde naturligvis ingen forudsætninger for at skrive „*sight-gags*“ (se ill., som blev taget kort før bogens fremkomst). I 1928 lod Keaton sig overtale til at arbejde direkte under „*M.G.M.*“, og han fortæller i kapitlet „*The Worst Mistake of My Life*“ om de konsekvenser, der fulgte. På trods af *Irving Thalberg*s også af Keaton anerkendte dygtighed som producer var det ham ikke muligt at få de samme arbejdsforhold som tidligere, og det ene med det andet førte til depression, alkoholisme, skilsmisse og økonomisk ruin. At „*M.G.M.*“ bar sin del af skylden for misæren er almindelig kendt. Man glemte de bærende „*sight-gags*“ og erstattede dem med „*wise-cracks*“ – vel for at udnytte talefilmen og de nye manuskriptforfattere fuldt ud – og på Keatons bekostning introducerede man bl. a. den langt ringere komiker *Jimmy Durante*, hvis talent Keaton endda finder uomtvisteligt.

I 1933 blev han fyret fra „*M.G.M.*“, og indtil 1935 indspillede han kun en enkelt film, en mislykket fransk farce, men fra 1935 til 1940 iscenesatte han „*cheaters*“ for „*Columbia*“, små, billige to-aktører, hvor instruktørens største indsats ligger i at optage dem så hurtigt og omkostningsfrit som muligt. Ved siden af dette utilfredsstillende arbejde havde han lejlighedsvis gæsteoptræden i spillefilm, og det førte efterhånden atter til et fast engagement hos „*M.G.M.*“ som ekspert i „*gags*“. Denne stilling bragte ham i nær kontakt med Hollywoods nye, førende komikere, og hans indtryk af dem er skarpt og kritisk. De arbejder ikke nok med stoffet, de interesserer sig ikke synderligt for den film, de arbejder på, og de er for størstedelens vedkommende ikke interesserede i at yde stort mere, end instruktøren forlanger af dem. Han ser dog i 50'erne enkelte nye folk med en noget anden indstilling, og han håber på en snarlig og tiltrængt fornyelse af Hollywoods komedier.

Erindringerne slutter med et sympatisk formet tilbageblik, hvori han nævner, at selv om han ikke havde *Chaplins* og *Harold Lloyds* forret-

ningssans og derfor heller ikke som de formåede at samle sig en formue, så tjener han nu ved fjernsynsarbejde lige så meget som i sin store tid i tyverne, og han finder ikke, at han har meget til gode i tilværelsen. Han kan heller ikke beklage sig over, at han stadig må arbejde for at leve. Han har siden sin barndom været indstillet på at lægge krop til, og hans største glæde er at få lov til at delagtiggøre andre i sin forunderlige og geniale opfattelse af livet. At den er forunderlig, vedgår han gerne; at den er genial, må vi andre hævde.

Buster Keatons levnedsløb adskiller sig således ikke voldsomt fra flertallet af Hollywoods komikeres, måske bortset fra, at han arriverede i filmbyen noget senere, end normalt var. Han kom dog tids nok til at blive mester i den ret specielle kunst at kaste med lagkager, en færdighed, han stadig af og til demonstrerer i fjernsynet. Han er dog så elskværdig ikke at benytte denne succes til en nærmere karakteristik af fjernsynets væsen og arbejdsform, f. eks. sammenlignet med „*Colony Studios*“ på tagetagen i 48. gade.

Poul Malmkjær.

## 50 år i biografen

»Biografteaterforeningerne 1910—1960«, udg. af »Biografteater-foreningen for provinsen« og »Biografteater-Foreningen for København og Omegn« 1960.

I september fejrede de to ældste af de ikke mindre end fire hjemlige biograforganisationer deres 50-års jubilæum ved bl. a. at udsende et festskrift, der tilsyneladende er blevet til uden redaktør. I hvert fald er han anonym. Den nydelige publikation er da heller ikke præget af stor personlig originalitet i emnevalget, beskæftiger sig mindre med filmkunsten end med filmen som brancheobjekt. Bogen er delt ligeligt mellem artikler om den administrative udvikling og om repertoires historie.

Der er artikler om de jubilerende foreningers historie, der vidner om, at biograf-folket er særligt krigerisk. En ikke ringe del af den forløbne tid har været opfyldt af slagsmål med, som det hedder, »vore traditionelle modstandere, myndighederne, udlejerne, Koda og Dansk Arbejdsmands Forbund«. Og med den indre enighed har det

heller ikke altid været lige ideelt, nye foreninger opstår stadig. Foruden artikler om biograflovgivningen og censuren historie er omtalt biograferne og børnefilmklubberne.

Mere almen interesse har dog utvivlsomt de mindre fagligt betonedede artikler. *Mogens Skot-Hansen* skriver kort, klart og sagligt om danskeren *Thomas Valgesten*, der var en af det 17. århundredes *Laterna magica*-pionerer. *Arnold Hending* beretter med lyrisk sving om de tidligste biografforhold i Danmark, og *A. V. Olsen* fortæller fornøjeligt personlige erindringer fra »digterværkstedet« i Valby før første verdenskrig. Den største plads i bogen optager *Svend Kragh-Jacobsen* med en causerende oprensning af 50 års populære biografoplevelser. Bogen slutter med en klar redegørelse for Filmmuseets virksomhed af *Erik Ulrichsen*.

I. M.

## TIDSSKRIFTERNE

Septemhernummeret af »*Cahiers du Cinéma*« er helliget den amerikanske instruktør *Joseph Losey*. Foruden studier i hans stil indeholder nummeret et interview med *Losey* og et index over hans film.

★

Hovedartiklerne i det amerikanske »*Films in Review*« for aug.-sept. drejer sig om *Norma Shearer* og om *G. B. Shaw* på film. I tilknytning til *Shearer*-artiklen findes en liste over hendes film.

★

»*Études cinématographiques*« er titlen på en ny fransk skriftrække, redigeret af *Henri Agel* og *Georges-Albert Astre*. Emnet for første nummer er »*Baroque et Cinéma*«, der belyses fra forskellige sider. *Jean Mitry* skriver om *Orson Welles*, *Lotte H. Eisner* belyser tysk film, og *Dominique Delouche* behandler *Fellini*. Blandt de film, der er taget under speciel behandling, er *Ophüls'* »*Lola Montès*« og *Bergmans* »*Gøglernes aften*« (af *Bergman*-kenderen *Jacques Siclier*).



## Noter fra museet ...

Hos et antikvariat i Berlin med speciale i film-litteratur har museet erhvervet en del sjældne tyske filmbøger, bl. a. *Béla Balázs'* roman „Unmögliche Menschen“ fra 1930.

★

I august besøgte *Arne Krogh* fra Filmmuseet den 85-årige danske skuespiller og instruktør *Robert Dinesen*, der er bosat i Berlin. Dinesen blev interviewet på bånd om sin instruktørkarriere hos Nordisk Films Ko. og senere inden for tysk film i tyverne og gav bl. a. værdifulde oplysninger om sin film „De fire Djævlé“, som museet viste i april i år. Dinesens hustru, skuespillerinden *Margareta Schön*, hvem museets medlemmer vil huske som bl. a. Kriemhild i *Fritz Langs* „Die Nibelungen“, der også vistest i foråret i serierne, berettede interessant om tysk film på det tidspunkt, da Dinesen gjorde sin entré. Endelig afrundes billedet af ægteparrets gode ven, filmhistorikeren *Gerhard Lamprecht*, hvis viden om dansk stumfilm er anseelig.

★

I november agter det polske filmarkiv i Warszawa at foranstalte en dansk stumfilmuge.



For nogle år siden arrangerede man en *Carl Th. Dreyer-serie*, og som dengang står også nu Det Danske Filmmuseum for redigeringen af serien og leverer alle filmene.

★

Blandt de film, som Filmmuseet har erhvervet i den sidste tid, er en kopi af *King Vidor's* „The Big Parade“ fra 1925, der vil blive præsenteret i en af museets kommende serier. Museet har i øvrigt overtaget kopier af *de Sicas* „Umberto D.“ og *Pietro Germis* „Jernbanemanden“ og har købt en 16 mm kopi af *Humphrey Jennings* mesterlige „A Diary for Timothy“.

★

„Biografteater-Foreningen for København og Omegn“ og „Biografteater-foreningen for provinsen“ fejrede i september deres 50-års jubilæum. I denne anledning arrangerede museet en lille udstilling i Frederiksberggade, der søgte at give et indtryk af biografforholdene i København i 1910. Da det kun er sparsomt, hvad der findes i museets arkiver om ældre tiders biografforhold, vil vi meget gerne i forbindelse med mennesker, der ligger inde med materiale om dette emne, evt. billeder af gamle biografer etc.

---

## Fra museets billedarkiv

Om „Dania Biofilm Kompagni“, der oprettedes i 1913 med *Albinus Larsen* som direktør, ved man kun alt for lidt. Selskabets film er tilsyneladende alle gået til grunde, men heldigvis dukker der af og til billeder fra filmene op rundt omkring. I en serie, som blev fundet i Tyskland, var også dette, der viser *Poul Reumert* i en let forklædning som hovedpersonen i „Juveltyven paa Æventyr“ eller „Fyrste for en Dag“. Den havde premiere på Kosmorama i Østergade den 12. 10. 1914, og blandt de øvrige medvirkende var *Vera Lindstrøm* og *Alfred Møller*. En tysk kilde vil vide, at den er iscenesat af *Rudolf del Zopp*, hvilket dog er meget tvivlsomt, og Museet modtager meget gerne oplysninger om såvel denne film som om „Dania Biofilm Kompagni“.

## Filmindex XLVIII

AF MARGUERITE ENGBERG  
OG GERHARD LAMPRECHT

### Urban Gad

- Afgrunden*. Prod.: Kosmorama 1910. I. og M.: Urban Gad. F.: Alfred Lind. Medv.: Asta Nielsen, Poul Reumert, Robert Dinesen, Arne Weel, Oscar Strilbolt. Prem.: 12. 9. 1910.
- Heisses Blut* („Det hede Blod“). Prod.: Bioscop/Union 1911. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen og Leo Peukert. Da. prem.: 16. 4. 1911. (Forbudt i Tyskland).
- Nachfalter* („Natsværmeren“). Prod.: Bioscop/Union 1911. I.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Max Obal, Heinrich Peer, Emil Albes, Frau v. Hanstein. Tysk prem.: 13. 5. 1911. Da. prem.: 29. 5. 1911.
- Den sorte Drøm*. Prod.: Fotorama 1911. I. og M.: Urban Gad. F.: Adam Johansen. Medv.: Asta Nielsen, Valdemar Pilsander, Gunnar Helsingreen og Peter Fjelstrup. Tysk prem.: 19. 8. 1911. Da. prem.: 6. 9. 1911.
- In dem grossen Augenblick*. („I det store Øjeblik“). Prod.: Bioscop/Union 1911. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Max Obal, Hugo Flink og Emil Albes. Tysk prem.: 15. 9. 1911. Da. prem.: 2. 11. 1911.
- Zigeunerblut* („Landevejsens Pige“). Prod.: Bioscop/Union 1911. I.: Urban Gad. M.: Gebhard Schätzer-Perasini. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Emil Albes, Hugo Flink og Mary Hagen. Tysk prem.: oktober 1911. Da. prem.: 1. 1. 1912.
- Der fremde Vogel* („Den fremmede Fugl“). Prod.: Bioscop/Union 1911. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Louis Ralph, Carl Clewing og Hans Mierendorff. Tysk prem.: 11. 11. 1911.
- Syndens Børn*. Prod.: ? I.: Urban Gad. Medv.: Emilie Sannom, Johannes Poulsen, Edith Buemann og Aage Hertel. Prem.: 16. 11. 1911.
- Die Verräterin* („Den store Elskov“). Prod.: Bioscop/Union 1911. I.: Urban Gad. M.: S. von Stein. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen og Albert Paul. Tysk prem.: 9. 12. 1911. Da. prem.: 21. 3. 1912.
- Ädel Daad* eller „Den store Flyver“. Prod.: Nordisk 1911. I.: Urban Gad. M.: Christian Nobel. Medv.: Poul Reumert, Christel Holch, William Bewer, Emilie Sannom og Einar Zangenberg. Prem.: 14. 12. 1911.
- Hulda Rasmussen* eller „Dyrekøbt Glimmer“. Prod.: Nordisk 1911. I.: Urban Gad. M.: Palle Rosenkrantz. Medv.: Johs. Poulsen, Emilie Sannom, Frederik Jacobsen. Da. prem.: 19. 1. 1911.
- Die arme Jenny* („Proletarpigen“). Prod.: Bioscop/Union 1911–12. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Leo Peukert, Emil Albes, Hans Staufen, Paula Helmert. Da. prem.: 2. 6. 1912.
- ? („Unge Hjerter“). Prod.: Bioscop 1912? I. og M.: Urban Gad. Medv.: Asta Nielsen, Hans Mierendorff, Louis Ralph, Carl Clewing. Da. prem.: 25. 8. 1912. (Filmen er muligvis identisk med „Der fremde Vogel“ og „Den vilde Jæger“).
- Die Macht des Goldes* („Guldets Magt“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Fritz Junkermann, Hans Burk, Ilse Oeser, Hermann Litt, Frau Helmert. Tysk prem.: Februar 1912.
- Zum Tode gehetzt* („Jaget til døde“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Paul Bildt, Emil Albes, Fritz Weidemann. Tysk prem.: 21. 3. 1912. Da. prem.: 8. 7. 1913.
- Nina* eller „Pigehandleren Nina“ eller „Den hvide Slavehandel III“. Prod.: Nordisk Films Kompagni 1912. I.: Urban Gad. M.: A. Schmidt. Medv.: Lilly Lamprecht, Richard Christensen, Amanda Lund og Viggo Lindstrøm.
- Der Totentanz* („Dødedansen“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Oskar Fuchs, Fritz Weidemann, Fred Immler. Tysk prem.: 7. 9. 1912. Da. prem.: 8. 7. 1913.
- Die Kinder des Generals* („Generalens Børn“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Hugo Flink, Max Laurence og Mary Scheller. Tysk prem.: 5. 10. 1912. Da. prem.: 15. 10. 1912.
- Wenn die Maske fällt* („Naar Masken falder“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Reginald Pasch og Fritz Weidemann. Tysk prem.: 2. 11. 1912. Da. prem.: 4. 11. 1912.
- Das Mädchen ohne Vaterland* („Pigen uden Fædreland“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Max Wogritsch, Paul Meffert, Fred Immler. Tysk prem.: 30. 11. 1912. Da. prem.: 23. 12. 1912.
- Jugend und Tollheit* („Ungdom og Daarskab“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Fritz Weidemann, Hans Mierendorff. Tysk prem.: December 1912 eller januar 1913. Da. prem.: 3. 2. 1913.
- Komödianten* („Komedianten“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I. og M.: Urban Gad. F.: Karl Hasselmann. Medv.: Asta Nielsen, Karl Beckersachs, Hugo Flink og Thea Sandten. Tysk prem.: Januar 1913. Da. prem.: 31. 3. 1913.
- Die Sünden der Väiter* („Fædrenes Synd“). Prod.: Bioscop/Union 1912. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Emil Albes og Fritz Weidemann. Tysk prem.: Februar 1913. Da. prem.: 25. 8. 1913.
- Der Tod in Sevilla* („Spansk Elskov“ eller „Døden i Sevilla“). Prod.: Bioscop/Union 1913. I. og M.: Urban Gad. F.: Guido Seeber. Medv.: Asta Nielsen, Martin Wolff og Paul Meffert. Tysk prem.: 26. 3. 1913. Da. prem.: 12. 6. 1913.
- Die Suffragette* („Stemmeretsdamen“). Prod.: Union 1913. I. og M.: Urban Gad. F.: Emil Schünemann. Medv.: Asta Nielsen, Max Landa, Herr Schroot, Mary Scheller, Adele Reuter-Eichberg, Charly Berger og Fred Immler. Tysk prem.: 13. 9. 1913. Da. prem.: 22. 11. 1913.
- S. I. („S. I.“). Prod.: Union 1913. I. og M.: Urban Gad. Medv.: Asta Nielsen, Paul Meffert, Charly Berger, Mary Scheller, Herr Sachs, Siegwart Gruder. Tysk prem.: 15. 11. 1913. Da. prem.: 17. 6. 1914.
- Die Filmprimadonna* („Film-Primadonnaen“). Prod.: Union 1913. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.: Asta Nielsen, Paul Otto, Fritz Weidemann og Fred Immler. Tysk prem.: 6. 12. 1913. Da. prem.: 12. 3. 1914.
- Engelien* („Den lille Engel“). Prod.: Union 1913. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.: Asta Nielsen, Max Landa, Erner Hübsch, Alfred Kühne, Bruno Kastner, Hanns Krälly, Adele Reuter-Eichberg, Martin Wolff, Fred Immler. Tysk prem.: 3. 1. 1914. Da. prem.: 12. 2. 1914.
- Das Kind ruft* („Barnet kalder“ eller „Elena Fontana“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.:

- Asta Nielsen, Max Agerty, Fred Immler, Mary Scheller, Senta Eichstaedt, Hans Ludorf. Tysk prem.: Februar 1914. Da. prem.: 26. 12. 1914.
- Zapatas Bände* („Zapatas Bände“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.: Asta Nielsen, Fred Immler, Senta Eichstaedt, Adele Reuter-Eichberg, Mary Scheller, Hans Ludorf, Carl Dibbern, Max Agerty og Ernst Körner. Tysk prem.: 27. 2. 1914. Da. prem.: 20. 7. 1914.
- Das Feuer* („Ilden“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. (Efter Gustav Wieds skuespil „Hendes gamle Naade“ efter „Slægten“). F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.: Asta Nielsen, Max Landa, Ernst Hofmann, Mary Scheller og Senta Eichstaedt. Tysk prem.: 28. 3. 1914. Da. prem.: 9. 5. 1914.
- Die Tochter der Landstrasse* („Landevejens Datter“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. Medv.: Asta Nielsen, Bruno Kastner. Tysk prem.: ca. oktober 1915. Da. prem.: 29. 11. 1915.
- Vorderterppe-Hintertreppe* („Forhus og Baghus“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.: Asta Nielsen, Paul Otto, Victor Arnold, Fred Immler, Mary Scheller, Senta Eichstaedt, Alfred Kühne, Adele Reuter-Eichberg. Tysk prem.: Slutningen af 1915. Da. prem.: 23. 8. 1916.
- Engelins Hochzeit* („Den lille Engels Bryllup“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.: Asta Nielsen, Max Landa, Bruno Kastner. Da. prem.: 13. 3. 1916. Forbudt i Tyskland til efter krigen.
- Aschenbrödel* („Askepøt“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær. Medv.: Asta Nielsen, Max Landa. Tysk prem.: Slutningen af 1915. Da. prem.: 28. 5. 1917.
- Weisse Rosen* („De hvide Roser“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. Medv.: Asta Nielsen, Max Landa, Ernst Hofmann, Fred Immler, Mary Scheller og Herr Stengel. Tysk prem.: Efteråret 1917. Da. prem.: 23. 10. 1916.
- Die falsche Asta Nielsen* („Den falske Asta Nielsen“). Prod.: Union 1915(?). I.: Urban Gad. M.: L. Steffens. Medv.: Asta Nielsen, Victor Arnold, Fred Immler. Da. prem.: 16. 2. 1916.
- Die ewige Nacht* („Den evige Nat“). Prod.: Union 1914. I. og M.: Urban Gad. F.: Axel Graatkjær og Karl Freund. Medv.: Asta Nielsen, Max Landa og Hertha Schönfeld. Da. prem.: 29. 6. 1917. Forbudt i Tyskland til efter krigen.
- Der rote Streifen* („Den røde Stribe“). Prod.: Saturn-Film 1916-17. I. og M.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Ernst Hofmann, Arthur Wellin, Max Bing. Da. prem.: 9. 1. 1917.
- Der breite Weg* („Den brede Vej“). Prod.: Saturn Film 1917. I. og M.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Hans Adalbert von Schlettow, Victor Senger, Olga Engl. Da. prem.: 9. 7. 1917.
- Der verschlossene Tür* („Hvem skød?“). Prod.: Saturn-Film 1917. I. og M.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Mary Scheller, Albert Paul, August Rotter, Ernst Pittschau. Da. prem.: 10. 9. 1917.
- Die Gespensterstunde* („Spøgelsestimen“ eller „Naar Klokken slaar tolv“). Prod.: Saturn-Film 1917. I. og M.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Niels Chrisander, Hans Adalbert von Schlettow, Olga Engl, Carl Zickner, Victor Senger, Senta Eichstaedt, Carl Dibbern. Da. prem.: 17. 6. 1918.
- Klosterfriede*. Prod.: Saturn-Film 1917. I.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Nils Chrisander.
- Die neue Dalila*. Prod.: Saturn-Film 1918. I.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Nils Chrisander.
- Der Schmuck des Rajah*. Prod.: Saturn-Film 1918. I.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Ernst Hofmann.
- Die Vergangenheit rächt sich*. Saturn-Film 1918. I. og M.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Albert Paul.
- Das stiebende Modell*. Prod.: Saturn-Film 1918. I.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Bruno Eichgrün, Olga Engl, Herr Reval.
- Das verhängnisvolle Andenken*. Prod.: Saturn-Film 1918. I.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal.
- Vera Panina*. Prod.: Saturn-Film 1918. I.: Urban Gad. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Max Marlinski.
- Die Kleptomantin*. Prod.: Saturn-Film 1918. I.: Urban Gad og Herr Arno. F.: Otto Jäger. Medv.: Maria Widal, Ovid Molander, Max Wogritsch, Ernst Benzing, Anna v. Palen. Gad påbegyndte denne film, men Arno afsluttede den.
- Das Spiel von Liebe und Tod*. Prod.: Hella Moja-Film 1919. I. og M.: Urban Gad. Medv.: Hella Moja, Alf Blütecher, Paul Morgan, Juliette Brandt. Tysk prem.: September 1919.
- Mein Mann, der Nachredakteur*. Prod.: Hella Moja-Film 1919. I.: Urban Gad. M.: Hans Brennt. Medv.: Hella Moja, Hermann Thimig, Wilhelm Diegelmann, Paul Westermier.
- So ein Mädel*. Prod.: Hella Moja-Film 1919. I.: Urban Gad. M.: Hella Moja. Medv.: Hella Moja, Harry Liedtke, Ferry Sikla, Hermann Picha, Frieda Richard. Tysk prem.: Januar 1920.
- Der Abgrund der Seelen*. Prod.: Hella Moja-Film 1920. I. og M.: Urban Gad. F.: Georg Greenbaum. Medv.: Hella Moja, Alf Blütecher, Esther Hagan, Max Gülstorff.
- Der Liebeskorridor*. Prod.: Terra-Film 1920. I.: Urban Gad. M.: Willy Rath. Medv.: Adolphe Engers.
- Christian Wahnschaffe. I. Teil. „Weltbrand“* („Verdensbrand“). Prod.: Terra-Film 1920. I.: Urban Gad. M.: B. E. Lütjge og Hans Behrendt (etter Jakob Wassermans roman). F.: Max Lutze. Medv.: Lillebil Ibsen, Conrad Veidt, Fritz Kortner, Margarete Schlegel, Reinhold Schünzel, Ilka Grüning, Ernst Matray, Hugo Flink, Helge Molander, Theodor Loos, Esther Hagan. Tysk prem.: 12. 11. 1920.
- Christian Wahnschaffe 2. Teil: Die Flucht aus dem goldenen Kerker* („Ud af det gyldne Bur“). Prod.: Terra-Film 1920-21. I.: Urban Gad. M.: B. E. Lütjge og Hans Behrendt (etter Jakob Wassermans roman). F.: Willy Hameister. Medv.: Conrad Veidt, Werner Krauss, Esther Hagan, Margarete Kupfer, Magda Madeleine, Fritz Feld, Rose Müller. Tysk prem.: 30. 3. 1921. Da. prem.: 14. 11. 1921.
- Der vergiftete Strom*. Prod.: Corona-Film 1920-21. I.: Urban Gad. M.: B. E. Lütjge og Hans Behrendt. Medv.: Carl de Vogt, Esther Hagan, Hans Behrendt, Wilhelm Diegelmann, Victor Colani, Emmi Denner.
- Die Insel der Verschollenen*. Prod.: Corona-Films 1921. I.: Urban Gad. M.: B. E. Lütjge og Hans Behrendt. Medv.: Alf Blütecher, Adolf Tronier Funder, Umberto Guarracino Cimaste, Ludmilla Hell, Hanni Weisse, Erich Kaiser-Titz, Hans Behrendt.
- Hanneles Himmelfahrt* („Lille Hanne“). Prod.: Terra-Film 1922. I.: Urban Gad. M.: Willy Rath (etter Gerhart Hauptmanns skuespil). F.: Karl Hasselmann. Medv.: Margarete Schlegel, Theodor Loos, Margareta Schön, Fritz Richard, Hermann Vallentin, Ernst Dernburg, Hermine Sterler, Walther Rilla. Tysk prem.: 9. 4. 1922.
- Lykkehjulet*. Prod.: Palladium 1926. I.: Urban Gad. M.: A. V. Olsen og Urban Gad. Medv.: Carl Schenstrøm og Harald Madsen, Mathilde Nielsen, Lauritz Olsen og Lili Lani. Prem.: 1. 1. 1927.