

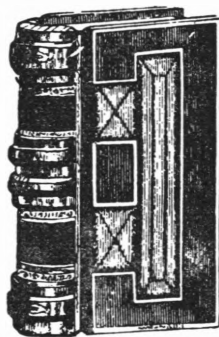
Når man er tilbøjelig til at finde, at filmen som helhed er svagere end „Lissy“, skyldes det, at man overhovedet i filmen finder en svag tilbøjelighed til abstraktion. I „Lissy“ arbejdede Wolf helt konkret i den psykologiske analyse, mens „Sterne“ tilstræber en poetisk universalitet, der til en vis grad 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 pligt dyr, 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 fortæller 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 vilkår, 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!

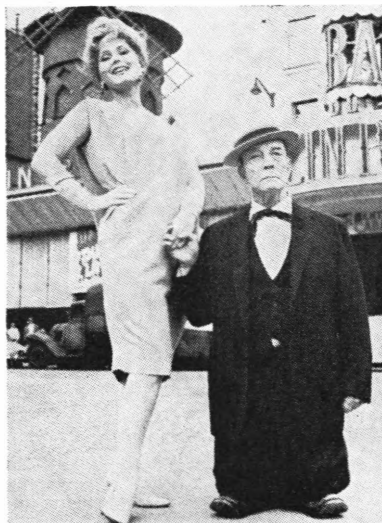
Leydas bog er god at slå op i. Den leksikalske viden kan man hele tiden skaffe sig ved hjælp af registre og kronologiske fortegnelser. Men det overblik, som føles nyt, kommer ved gennemlæsning af bogen. På godt og ondt fornemmer man, at sovjetfilmen har været en *bevægelse*, hvor alle talenter har virket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