

oplysning lytter man dog gerne til, og „Kosmorama“ finder det rimeligt at gøre sine læsere opmærksom på et par af de mere eller mindre kuriøse stænk af visdom, som filmskabere fra tid til anden beriger os med.

Den western-interesserede filmtilskuer, i særdeleshed den, der ikke nøjes med John Ford, „Sheriffen“ og „Shane“, men som også dyrker de mere upågtede værker om præriens første indvandrere, vil have nytte af at få ændret sin indstilling til manden i sadlen, hvilket kan ske ved hjælp af en replik fra en af vinterens oversete westerns, Leslie Selanders „Sheriffen rider igen“. I denne film faldt følgende hjertesuk, hvisket af geleddets førstemand med et ømt blik ud over et ikke nærmere betegnet dalstrøg: „Her kunne man fandre tanker“. Denne replik, som man vel nok må have lov til at kalde revolutionerende, ændrer vort syn på helten i den gængse western af anden og tredje rang. Han er altså ingen blot og bar kvægforsørger, ingen larmende studesperer uden åndsliv, men intet ringere end en filosof, der midt i støjeriet kun venter på en passende lejlighed, in casu et dalstrøg, til at sætte sig ned og tegne i sandet. Fremtidig bør ingen undre sig over, om den vildt hujende helt hist oppe på lærredet pludselig falder til ro og som en præriens Jérôme Coignard trækker sin Boëtius frem af baglommen for at forelæse os et stykke.

Der skal her også gøres opmærksom på Charles Marquis Warrens „Våbensmuglerne i Tanger“, hvor vi træffer en moderne vampyr af et stærkt sekulariseret og neddæmpet format. Under et heftigt skænderi mellem Jack Palance og Corinne Calvet falder følgende bemærkning, som den mandlige part i dysten fremmumler i et noget fortrydeligt tonefald: „Vampyr — du skal altid rage til dig“. Samme Jack Palance, der er over middelhøjde og af kraftig bygning, får iøvrigt af den danske tekst sin vægt

bestemt til 4,88 kilo, hvilket endnu en gang beviser sandheden i det gamle ord, at „skinnets bedrager“.

RUFUS T. FIREFLY.

ABEL GANCES COME BACK

Af Lotte H. Eisner.

Den skæbne, som fransk films *grand old man*, Abel Gance, har lidt, beretter om, hvor kortlivet og forgængelig filmstrimlen er. Selve dens materiale — celluloid — begrænser dens levetid stærkt. Gance havde ikke iscenesat en film siden 1942, da han for kort tid siden præsenterede sit nye værk, „La Tour de Nesle“. Man anså ham for færdig; hans sidste film, som han optog under besættelsen, virkede karakteristiske for den side af hans begavelse, der undertiden går vild i det sentimentale og vage eller det altfor Victor Hugo'sk grandiose og vidtløftige.

Han selv var forbitret over, at man således ganske glemte ham. Da han i året 1953 i anledning af mindeforestillingen for en anden glemt storhed, den i april afdøde Jean Epstein, tog ordet under festivalen i Cannes, understregede han, at man en stund burde glemme festivalens konfetti ved randen af den grav, hvis endnu friske jord ikke havde modtaget de tårer, den fortjente, at også den, der her talte, havde „la bouche pleine de terre“, at også han var blevet dræbt af den franske film, således at det altså var en død, der talte om en anden død.

Når i mellemtiden Gance, som man begravede levende, har kunnet glæde sig over sin genopstandelse, så skyldes det for en stor del det utrættelige arbejde, som lederen af „La Cinémathèque Fran-



Erotisk scene fra Gances sidste film, »La Tour de Nesle«.

çaise“, *Henri Langlois*, har ydet. Han har forstået at åbenbare Gances geniale side — befriet for alle slagger — for os. Hvem huskede endnu noget om „La Folie du Dr. Tube“, denne avant-gardefilm, der blev skabt i 1915, der forud- anede, ja foregreb de landvindinger, som blev vundet af den egentlige avant-garde efter krigen? Langlois viste dette kostelige lille filmværk ved det franske film- museums regelmæssige forevisninger, han gjorde opmærksom på, hvordan Gance var forud for sin tid. Hallucinationer bliver fremtryllet på lærredet ved hjælp af forvrængende linser, ved hjælp af konvekse eller konkave afspejlinger — vræng- billedet er altså allerede opdaget som kunstnerisk virkemiddel fire år før „Caligari“, og alt, hvad *Ernö Metzner* om- kring 1928 udpønskede til sin film „Über- fall“, var allerede til stede i denne lille

Gancefilm, som ingen forstod, da den kom frem, hvorfor han måtte lægge den til side.

Meget er der sagt og skrevet om „Na- poleon“, Gances stumme filmværk fra årene 1925—26, men også i dette stor- ladne epos er der meget alt for stor- talende, der generer. Ved festivalen i Venedig i 1953 foreviste Langlois de vigtigste dele af denne „Napoleon“, så den fremtrådte befriet for skavanker og excesser, og da kunne vi overrasket er- kende, hvor kraftigt og udtryksfuldt dette værk er. Han førte filmen frem på „*Je triple écran*“, det tredobbelte lærred, det store „triptykon“ — altså de få passa- ger af filmen, som var bevaret for denne forevisningsform; som Gance ikke havde destrueret i et øjeblikks mismod. Så frem- bruser da som en vældig fuga slutningen med den fremstormende Italien-hær. På

et forlænget lærred, der er udbygget til en rundhorisont, ser man på begge sider, til venstre og til højre, de samme billeder af de fremstyrte tropper — og fordoblingen af nøjagtigt de samme begebenheder udfoldes meget virkningsfuldt for vore øjne. Eller billederne veksler, kontrastscener eller scener, der bringes til at spille sammen ved hjælp af en sindrig associationsteknik, udspilles på begge sider, medens man i midten — i nærbillede og overordentlig magtfuldt — oplever Bonapartes ansigt eller en solbeskinnet ørn eller revolutionens, republikkens symbolske skikkelse, der driver de udmattede soldater til nye stormløb.

Årtier før professor *Chrétien* udtænkte Gance, denne utrættelige fornyer og søgende ånd, sit brede lærred. En tid, der ikke var moden til det, glemte denne pionerdåd, og i dag forbløffes vi over, at Gance har foregrebet det altsammen. Filmens succes i Venedig og på Sao Paolo-festivalen, som Langlois var med til at organisere, har bidraget til at drage Gances navn frem af glemselen.

Selv „Mater Dolorosa“ (1917), „La Dixième Symphonie“ (1918) eller „La Roue“ (1920—21), disse film, der i deres pres af højstemte sjæleimpulser er karakteristiske for den stærkt og udadvendt følelsesbetonede periode under og kort efter den første verdenskrig, kan mellem passager, der er ret vanskelige at tage for vor mere saglige tid, opvise sekvenser, i hvilke sjælelig spænding mellem mennesker eller stemningsnuancer af den subtilste art kommer stærkt til udtryk. I „La Roue“ sidder et sted en ung kvinde ved et vandbassin, lysreflekser og skyggestriber smutter hen over hendes skikkelse, over hendes tankefulde ansigt og åbenbarer os indre sjælekonflikter uden sentimentale effekter. Eller vi fornemmer rent billedmæssigt i „La Dixième Symphonie“ virkningen af et musikalsk storværk, og Abel Gances urolige filmversioner bliver levende for tilskueren,

han inddrages fuldstændig i deres tryllekreds.

Lad os heller ikke glemme, at det var Gance, der — endnu før Epsteins berømte „*fête foraine*“ i „Coeur fidèle“ — til „Skinnernes Sang“ i „La Roue“ opfandt den korte montage, den hurtige sammenklipping af nærbilleder i rækkefølge, som mosaikagtigt, impressionistisk føjes ind i den egentlige handling for at drive den frem og for at give den et strømmende, filmisk præg.

Selv til „Napoleon“ havde han planlagt en ukommerciel montage, men det blev ham kun forundt at realisere den til „Le bal des victimes“, altså kun til en episode. „La Cinémathèque Française“ har genopdaget disse filmstrimler: Ved hjælp af den korte, hektiske montage flyder alt i baltummelen sammen, nærbilleder af et dameben, en beredvilligt tilbagebøjet hals, en lokkende arm, strømmer sammen i et vellystens kaleidoskop, gør i den grad denne livsgridske epoke nærværende for os, at vi næsten synes at kunne mærke de dansendes hede ånde.

På Loppetorvet i Paris, hvor man i dag næppe mere kan finde noget til film-museet, da amerikanerinderne grådigt opkøber alt, fandt jeg for nogle år siden i nogle rustne blikæsker en film, som man troede var gået tabt: „Au Secours“ (1923), som Abel Gance optog med *Max Linder* i hovedrollen, en groteske om et tilsyneladende forhekset slot, i hvilket Gance takket være overblændinger, udtoninger og andre kameratricks kan lade mange slags gruelige fantomer drive deres lystige spil. Også her mærker man Gances forkærlighed for uortodoks kamerabehandling, men her støder man yderligere på en ellers hos Gance lidet fremherskende sans for humor.

Denne sans for humor genfinder vi i forfriskende form i hans sidste film „La Tour de Nesle“ (1955).

Da vi hørte, at Abel Gance til sit come back havde valgt et melodrama efter

Alexandre Dumas, blev vi temmelig forskrækkede — vi frygtede, at det Victor Hugo-ske hos Gance ville få overtaget i filmen. Men i „*La Tour de Nesle*“ er der intet af *Viollet-le-Ducs* falske 19. årh.-gotik, intet af den olietryksmaner, som var farligt nærliggende. Gance har sammen med sin fotograf *André Thomas* forstået at tjøle den genstridige *Gevacolor* på den mest suveræne måde: I stedet for at arbejde med grelle farver dyrker han mellemtonerne, det er bestandigt, som om der ligger lette schatteringer over tingene, som om luften skaber en illusion af bestandigt vekslende atmosfæriske farvetoner. I det blå lader han f. eks. grønne og bløde brune farvetoner spille, det flimrer over *Seinens* vande, der i urolige former spejler tingenes konturer, det er, som om solens stråler brydes i mangfoldige prismer, som om fugtigheden dæmper det alt for brogede; al stærk kolorit ophæves, ligesom „*ebber ud*“. Og denne film, der er optaget i et atelier, bliver forbløffende „luftig“. Den dekorative scenearkitektur, der er inspireret af miniaturene, og som er skabt af en temmelig ukendt dekorationsmand, *René Bouladoux*, er holdt fri af det klichéprægede og konventionelle. *Mme Martínez'* kostumer ligner ikke — trods en vis tilbojeligthed for det rigt ornamenterede — de støvede plyds-teaterrekvisitter, der så ofte anvendes ved skildringer af denne middelalderepoke. Gance kan endog skabe erotisk suggestive billeder uden at forfalde til kitsch — og det er meget.

Det er nok sådan, at den humor, som Gance lægger for dagen i filmen, bidrager til at mildne det melodramatiske i emnet — den grusomme historie om den smukke unge franske dronning, som mere end keder sig hos sin boldspillende ægte-
mand og om natten, maskeret, sammen med sine søstre, modtager unge adelsmænd i *Nesle-tårnet*, slår dem ihjel efter kærlighedsnatten og lader dem kaste i *Seinen*, indtil hun til slut på denne må-

de mister sine egne sønner, efter at de er blevet bragt ind til hende. Men fremfor alt er det *Pierre Brasseur*, som spærrer vejen for det melodramatiske ved kløgtigt at fremstille en lystig svirebroder og en kynisk eventyrer som en ridder uden frygt og dadel. Hans robusthed og hans overlegenhed forlener filmen, der „*comme tout en France finit avec une chanson*“, med blodrigdom og livsfylde. Og et par smukke kvinder, fremfor alt *Silvana Pampanini*, formår at virke dekorative på en hemmelighedsfuld måde.

Der er noget overraskende ungt og friskt i filmen, således at man til slut begynder at tvivle på den gamle film-maxime, der siger, at filminstruktører — med undtagelse af *Chaplin*, den store ener — ligesom smukke kvinder kun får tildelt en blomstringstid på 10—15 år.

Gance selv ser i denne film, som han optog på 43 dage (for „*Napoleon*“s grådigt celluloidfortærende instruktør en utrolig kort tid), kun en publikumsfilm, kun en kommercielt indbringende film. Han længes efter det patetisk grandiose, sørger over sin „*Divine Tragédie*“, denne undergangsfilm, som han i fire år har lavet forarbejde til, som (ligesom *Dreyers* Kristusfilm) skulle optages i Palæstina og være en slags religiøs tragedie omfattende hele menneskeheds historie, og til hvis dekorationer *Masereel* allerede har skabt rystende visioner. Bør man beklage, at Gances styrtso af skabervilje, der higer mod uendeligheden, blev opfanget i en dæmning? Lad os takke ham for den såkaldte publikumsfilm „*La Tour de Nesle*“, i hvilken han var tvunget til at begrænse sig, og som giver os lejlighed til at møde en ny, hidtil ukendt, Gance, der er forblevet ung.

Lotte H. Eisner, der for kort tid siden besøgte Danmark — især for at samle materiale vedrørende dansk film til en stor filmhistorisk udstilling i Paris — er især kendt for sin bog om Max Reinhardts og ekspres-sionismens indflydelse på tysk film: »L'Ecran Démoniaque.