

tens orden at arbejde op til fire døgn i træk. Det stramme budget tillader ikke, at man til en billig spillefilm tager mere end tre gange så meget film, som der bruges i filmens endelige skikkelse. Ganske vist har de helt store instruktører betydeligt større spillerum. Kurosawa filmer således ofte med både tre og fire kameraer samtidig af hensyn til kontinuiteten i montagen. Det er imidlertid ret chokerende at erfare, at Kinugasa til „Ingen kan tvinge et hjerte“s ca. 2700 meter brugte *under 10.000 meter* råfilm. „At der fortsat laves strålende film skyldes ikke filmindustrien, men de få mænd, sædvanligvis instruktører og producere, der har retskaffenheden og den stejle hårde styrke til at kæmpe mod, hvad der helt sikkert er en af de mest konservative, kunstnerisk reaktionære, uduelige og „ufaglige“ filmindustrier i verden.“

Kapitlet „directors“ omfatter 9 instruktøromografier: Mizoguchi, *Gosho*, *Ozu*, *Naruse*, *Toyoda*, *Kinosbira*, Kurosawa, *Yoshimura* og *Imai*. Med særlig interesse læser man om *Ozu*, hvis „Tokyo monogatari“ er blevet omtaget med begejstring af amerikansk og engelsk filmkritik, til trods for at japanerne har villet hævde, at hans film er for specifikt japanske til at kunne tåle omplantning. At læse om ham her skærper ens lyst til lære hans film at kende. Han filmer med en forbløffende foragt for hele det tekniske apparat; normalt optager han hver eneste scene med kameraet i samme højde (i en siddende persons øjenhøjde). Ned og optoninger og overblendinger bruger han ikke.

Bogens sidste kapitel om biograferne og deres publikum er ikke kedelig læsning. Tokyo har flere biografer end nogen anden by i verden, og i hele Japan åbnes der normalt to nye biografer hver dag. Det er ikke altid, man har tilstrækkeligt med kopier, hvilket man klarer på den måde, at man lader specielt trænede drenge styrte med film fra den ene biograf til den anden på cykel. „Da japansk bytrafik er, som den er, er forsinkelser og sammenstød almindelige, og pauserne mellem forevisningerne bliver større og større.“ Der gives eksempler på, hvordan det japanske biografpublikum normalt er mere med end Europas og USAs. Finder en japansk tilskuer f. eks. på at forlade en udenlandsk premiere, venter han til slutningen af en sekvens. Herhjemme har man vel knapt nok opdaget, at en film består af sekvenser?

„The Japanese Film“ er den hidtil grundigste indførelse i sit spændende emne. Og så er den underholdende læsning.

Overskriften er et forsøg på at sige „Japans filmhistorie“ på japansk. Vi håber, den er rigtig.

Birger Jørgensen.

To liv

Joseph Schildkraut og Leo Lania: „My Father and I“. Viking, New York 1959.

To ting har bevirket, at *Joseph Schildkraut* tog sig tid til at fortælle sine og sin fader, *Rudolf Schildkrauts* erindringer til den velskrivende *Leo Lania*: Dels at han med sin fremstilling af *Otto Frank* i „Anne Franks Dagbog“ (både på teater og film) mente at have nået sin karrieres højdepunkt, og dels at han ønskede at fortælle samtiden om sin store fader.

Bogen falder efter titlen naturligt i to dele, og sidste del er givetvis af størst interesse for „Kosmorama“s læsere. Beretningen om faderen, autoidakt og provinsskuespiller, og hans endelige sejr på de wienske og tyske teatre, er tredje- og fjerdehåndsuplysninger, krydret med små røverhistorier og glorificeret som et mundtligt overleveret heltepos. Sønnen *Josephs* refleksioner over forholdet mellem faderen og moderen er ganske fascinerende: vaklen mellem beundringen for faderens vitalitet og elegante livsførelse og erkendelsen af moderens praktiske sans og ukuelige vilje til at holde ægteskabet gående. *Rudolfs* succes gik over *von Bergers* Deutsches Schauspielhaus i Hamburg via brødrene *Reinhardts* nyåbnede Das Deutsche Theater i Berlin til et tilbud fra USA i september 1911. Under de følgende to år i Amerika, hvor faderen på tysk spillede på Irving Place Theatre og People's Theatre, gik *Joseph* på American Academy of Dramatic Arts, hvortil den store *David Belasco* havde skaffet ham adgang. Blandt hans kammerater var *Edward G. Robinson* og *William Powell*. *Josephs* debut fandt sted på Irving Place Theatre i en tysk produktion, „Der junge Fritz“, hvor han bl. a. spillede sammen med *G. W. Pabst*! Faderen nærede ikke store tanker om *Josephs* evner som skuespiller, og han havde da også i Berlin ladet ham uddanne på konservatoriumet – *Joseph* havde øre for musik. Endnu et tilbud til *Rudolf* fra *Reinhardt* i Berlin førte til, at også *Joseph* fik engagement, men som i USA blev han også her omtalt som „den store *Schildkrauts* talentfulde søn“ – en skrækkelig byrde. Økonomiske besværligheder (travbanen) førte til faderens første filmarbejde, og da han i 1920 vendte tilbage til USA havde han indspillet ialt et dusin film i Tyskland. Verdenskrigen kom, og *Joseph* sluttede sig efter en hastigt afbrudt militærtjeneste til eksperimentalteatret Volksbühne i Wien, hvor han bl. a. traf *Fritz Kortner*. De unge teaterfolk mærkede krigen; det var umuligt at skaffe materialer til forestillingerne, og ud af nødvendigheden opstod en ny stil, „Illusionsbühne“, der skulle blive et varsel om efterkrigs-

tidens ekspressionisme. I øvrigt fordrev Joseph tiden med at kopiere faderens hobby, kvinder, og Wien var stedet for en ung, smuk elsker som Schildkraut. Intriger, bedragne ægtemænd, hemmelige elskovsbilletter og hastige eventyr i Grinzing.

Nye rejser og nye engagementer, og denne gang kom Joseph i forbindelse med det ny-startede Theatre Guild i New York. Han fik hovedrollen i *Molnars* „Liliom“, en forestilling, der gjorde tre mennesker berømte: Hovedrolleindehaverne Joseph Schildkraut og *Eva Le Gallienne*, og scenearkitekten *Lee Simonson*, hvis dekorationer betegnede et vendepunkt i amerikansk teaterhistorie. *D. W. Griffith* engagerede Joseph til „Orphans of the Storm“, og mødet med den store instruktør var betagende (og delvis ødelæggende) for den unge skuespiller, der efter sit spil i denne film blev klassificeret som „ung, smuk, adelig elsker“ – en byrde, der næsten må have været tungere end den at være søn af Rudolf Schildkraut.

Far og søn spillede sammen på film, bl. a. under *Cecil B. de Mille* og *Donald Crisp*, men faderen døde i 1930. Joseph var i længere tid deprimeret over tabet af faderen, men i 1931 rejste han til *Herbert Wilcox* i England for at filme for ham. Derfra gik turen til et engagement på Deutsches Volkstheater i Wien, hvor han virkede, indtil nazisterne blev for nærgående. Hollywood bød ham velkommen tilbage med roller i bl. a. „The Life of Emile Zola“ (Academy Award), „Viva Villa“ og „Garden of Allah“. Han mener selv, at han begik sit livs største dumhed, da han af *Herbert Yates* lod sig overtale til at skrive en fem års kontrakt med „Republic Pictures“. Han tillægger ikke Yates en flodhests intelligens, og han gyser ved tanken om de rædsler, han måtte medvirke i.

Mere opmuntrende er hans beretning om skabelsen af skuespillet „Anne Franks Dagbog“, mødet med *Garson Kanin* og korrespondancen med Otto Frank. Joseph Schildkraut regner denne forestilling for sin karrieres højdepunkt, selv om han er klar over, at der er større litterære værdier i „Liliom“, „The Firebrand“, „Kirsebærhaven“ o. s. v.

Bogen er i sin helhed informativ læsning. Det er vel meget at skulle opleve to så indholdsrige liv på een gang, men billederne af den jødiske skuespillers kår i Wien og Berlin er ganske nøgternt tegnede. Både far og søn var fritænkere, og alligevel måtte de begge, faderen for 1. verdenskrig og sønnen for 2. verdenskrig, tydeligt mærke, at de hverken var tyskere eller østrigere. Andre mennesker lærte dem, at de var jøder.

Alligevel fremstår bogen som en hyldest til

teatret, til skuespillet, til genierne blandt skuespillere og instruktører, og man fornemmer en behagelig, intelligent stræben efter kunstneriske idealer, efter arbejde i uafhængighed, efter levende teater og kunstneriske film.

Bogen indeholder desuden klare karakteristiker af teaterberømteder og Schildkrauts venner i Hollywood, bl. a. *Charles Chaplin*, *Erich von Stroheim* og de Mille, og Joseph Schildkraut giver sin betagelse af *George Stevens* udtryk i en jævnforelse af „The Diary of Anne Franks“ iscenesætter og *D. W. Griffith*.

Poul Malmkjær.

★

Et topmøde

„Artist, Critic and Teacher“. Publ. by The Joint Council for Education through Art. London 1958.

Man tør påstå, at kunst og pædagogik er beslægtede fænomener deri, at de begge udspringer af en kommunikationstrang, menneskers drift mod at meddele sig til mennesker. De stræber begge efter at skabe oplevelse i modtageren, og selv om de midler de arbejder med er forskellige, skulle dette fælles sigte være nok til at begrunde en levende vekselvirkning mellem dem. Men en sådan eksisterer som bekendt ikke, eller i hvert fald kun i altfor beskedent omfang – kunstneren og pædagogen fungerer i dag hver for sig som specialister blandt andre specialister, hvor de burde have fundet frem til en fornuftig samtale- og samvirkeform. Den eneste forbindelse mellem dem af varigere art turde vist være den ensidige og noget tvivlsomme, der er etableret ved, at pædagogen har gjort kunsten til et fag, der *undervises i* i stedet for bruge den som et instrument til at *undervise med*.

Det er derfor et betydningsfuldt møde, der er bragt i stand i den lille engelske pamflet „Artist, Critic and Teacher“, udsendt af „The Joint Council for Education through Art“ for at lægge op til en debat om kunst og opdragelse. Her er det nemlig de involverede hovedpersoner, kunstneren (*Lindsay Anderson*) og pædagogen (*Brian Groombridge*) der fører ordet, sekunderet af kritikerne (*Kenneth Tynan* og *John Berger*), og alle går de i deres argumentation lige og hårdt på *saens* kærnepunkt, der gerne kan formuleres således: forholdet mellem kunst og opdragelse er *ikke* et spørgsmål om så og så mange velmente timer i *art appreciation* i skole