

KOSMORAMA 8

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

18. APRIL 1955



For et par år siden iscenesatte Jean Renoir »Le Carrosse d'Or« efter en fortælling af Mérimée, og ovenfor ses Anna Magnani i filmen, der i flere lande har fået en fin modtagelse, men som vi endnu ikke har set herhjemme. Inde i bladet bringer vi et billede fra Renoirs nye film.

INDHOLD:

Filmkritikken	2
Nye billeder	3
Krisen i engelsk film af Gavin Lambert	4
James Cagneys synderegister af Kenneth Tynan	8
Lærdoms lystgård	14
Abel Gances come back af Lotte H. Eisner	15
Neorealismens filosofi af Ib Monty	19
Filmanmeldelser:	
»Oprør i blok 11« af Jørgen Stegelmann	21
»Don Juan i London« af Werner Pedersen	22
»Ingen kan tvinge et Hjerte« af Erik Ulrichsen	23
Filmindex VIII (Svend Aage Lorentz)	24

FILMKRITIKKEN

I et (karakteristisk nok?) anonymt læserbrev til „Kosmorama“ anstilles nogle fordømmende betragtninger over visse yngre kritikeres måde at skrive på. På grund af brevets anonymitet agter vi ikke at trykke det, men da dets anskuelser vistnok er ret udbredte og efter vor mening ikke uskadelige, vil vi tillade os at citere og polemisere. Skønt det ikke tydeligt fremgår, om brevet er et angreb på os.

Det hedder, at der hos yngre kritikere findes en uheldig tendens til at forsøge at dupere ældre kritikere og til at boltre sig i sentenser og udtryk, der fuldstændig kvæler den egentlige hensigt med anmeldelsen. „Meningen er ikke, at kritikeren i en anmeldelse skal grave og rode så meget i hengemt litteratur, at anmeldelsen fremstår som en litteraturvejledning i franske klassikere eller et 100 timers kursus i verdenssprogene for viderekomne.“

Hertil er for det første at bemærke: Det taler ikke til gunst for indsenderens adkomst til at udtale sig, at han synes at identificere franske klassikere med hengemt litteratur. Men yderligere: Hans filminteresse må være noget overfladisk, når han ikke indser, at der gennem tidene har været en intim forbindelse mellem filmen og litteraturen, at man ikke kan skrive grundigt om film uden hyppigt at komme ind på litterære gebeter. Muligvis er det *Gavin Lamberts* omtale af „Fyrstinden af Clèves“ i nr. 1, der har bibragt ham komplekser, men indsenderen burde — om han ikke i forvejen kendte bogen — være glad for at blive gjort opmærksom på den, også fordi ingen ringere end *Bresson* meddeles at være i gang med at filme den. Mener han, at filmen grundigt kan bedømmes uden ringeste kendskab til bogen?

Ved sentenser og udtryk, der fuldstændig kvæler den egentlige hensigt med anmeldelsen, forstås formentlig fremmedord og udenlandske vendinger. Sådanne er ganske rigtigt ikke tabu i „Kosmorama“, der ikke puristisk ønsker at censurere de skribenter, for hvem de er et led i den naturlige udtryksmåde, fordi de hyppigt er i kontakt med fremmed litteratur. De fleste af vore læsere må formodes at kunne klare dem uden vi-

dere — de øvrige burde være glade for at få chancen til at lære noget nyt. Det er skadeligt for enhver skribent at skrive nedad, selv for en ikke særlig ambitiøs liden filmkritiker.

Vejen til filmkritikkens frelse er i følge vor æstetiske filosof denne: Kritikeren skal spadseres en tur i byen, opsøge mælkekemanden, taxachaufføren, husmoderen m. fl. og spørge dem om deres syn på anmeldelser. Dette er dog næppe den metode, *Gavin Lambert*, *Kenneth Tynan* og *Lotte Eisner* (for at nævne de tre internationalt anerkendte kritikere, der skriver i dette nummer) har anvendt for at nå til deres viden, præcision og sikre *jugement*. De fleste kritikere har nok hørt mælkekæmnd, taxachauffører og husmødre udtale sig, og undertiden har de været enige med dem, undertiden ikke. Men mere har de som regel lært af andre kritikere, ligesom mælkekæmnd har lært mest af andre mælkekæmnd. Man vil hævde, at det ikke er for at lære kritisk metode, anmelderen skal gå ud i byen, men for at erfare, hvordan de mennesker, til hvem han henvender sig, tænker og føler. Men „Kosmorama“ henvender sig kun til den særlig filminteresserede mælkekemand, taxachauffør, husmoder etc., og hvor skal han finde ham eller hende? Adresser bedes opgivet. Men turen ville forøvrigt sandsynligvis være overflødig, for den særlig filminteresserede mælkekemand, taxachauffør eller husmoder er nok i forvejen begejstret abonnent på „Kosmorama“.

Det hele bunder naturligvis i denne misforståelse: Det politiske demokrati har gjort alle lige egnede til at bedømme film og filmkritik. Men så enkelt er det ikke. Nogle er stadig bedre til bestemte jobs end andre, og det er naivt romantisk ikke at se denne sandhed i øjnene.



I det første nummer af „Kosmorama“ lovede vi, at bladet vilde blive udvidet, om det slog an. Som vore læsere vil bemærke, er dette nummer dobbelt så stort som de tidligere — vi har nu op imod 3000 abonnenter, og antallet vokser stadig, således at vi nu kan nå en etape længere henimod det helt „dækkende“ danske filmtidsskrift. Foreløbig fortsætter vi med de 24 sider, og vokser interessen yderligere, kan der ventes flere frem-skridt.

NYE BILLEDER

HOLLYWOOD

I øjeblikket er der planer om at genindspille to gamle succes'er — i begge tilfælde med samme instruktør som tidligere: Cecil B. de Mille går om kort tid i gang med en ny version af »De ti bud«, som han første gang iscenesatte i 1924, og Hitchcock vil foretage det tvivlsomme eksperiment at gentage sin vellykkede kriminalkomedie »Manden, der vidste for meget« (1934), som museets medlemmer har lejlighed til at se i denne måned. Den første opgave blev produceret i England, den nye optages af Paramount med James Stewart og Doris Day i to af hovedrollerne.

Vincente Minnelli, der har iscenesat flere musicals med Oscar Levant, er nu i gang med en film, hvori Levant spiller en ego-centrisk patient på en nerveklínik. Titel: »The cobweb«.

Henry Fonda, som i de sidste syv år udelukkende har arbejdet ved teatret, har startet sit eget produktionsselskab, og vil i de kommende tre år producere seks film, der bliver distribueret gennem United Artists. Fonda fylder forøvrigt 50 år i maj.

ENGLAND

»A kid for two farthings« hedder Carol Reeds sidste film, som er bygget over Wolf Mankowitz' roman om en seksårig dreng, der er overbevist om, at et lemlæstet kid, han har fundet, vil vise sig at være en enhjørning. Drengen og kippet får indflydelse på en række mennesker i et East End-kvarter — Celia Johnson, Diana Dors og David Kossoff bl. a.

Laurence Oliviers nye Shakespearefilm »Richard III« er nu på vej.

FRANKRIG

René Clair, som vi ikke har hørt fra siden »Nattens skønheder« (1952), er færdig med manuskriptet til sin næste film »Les grandes manœuvres«, der udspilles i 1912 i en garnison med Gérard Philipe som officer og Don Juan. Optagelserne skal begynde i løbet af foråret.

Margrethe-skikkelsen hos Faust genopstår i en moderne kærlighedshistorie »Marguerite de la nuit«, som Claude Autant-Lara iscenesætter efter Henri Jeansons bearbejdelse af Pierre MacOrlans roman. Titelfiguren spilles af Michèle Morgan. Forhåbentlig får vi snart Autant-Laras filmatisering af Stendhals »Rødt og sort« fra 1954 hertil.

»Le dossier noir« er den tredje film i André Cayattes og Charles Spaaks retslogi. I de to første (»De syv der dømt« 1950, »Vi er alle mordere« 1952) rettede Cayatte et angreb mod nævningeinstitutionen og dødsstraffen — her bringer han et forsvar for juristerne, idet han skildrer den

kamp, en ung jurist i en provinsby må føre mod korruption og lokale myndigheder for at få kastet lys over den sag, han skal lede undersøgelserne af. Blandt de medvirkende er Danièle Delorme og Noël Roquevert, og et nyt ungt navn Jean-Marc Baur har hovedrollen.

Martine Carol — som vi snart får at se som Zolas »Nana« (iscenesættelse: Christian-Jacque) — optræder mørkhåret og i en efter sigende dramatisk krævende rolle i Max Ophüls' næste film »Lola« efter Saint-Laurents roman om Lola Montez, der bl. a. var Franz Liszts elskerinde. Filmen bliver i farver og cinemascoppe med Anton Walbrook som Ludvig I af Bayern, Will Quadflieg som Liszt og Peter Ustinov.

D. H. Lawrences »Lady Chatterleys elsker« påtænkes filmatiseret af Marc Allégret med Marlon Brando og enten Danielle Darrieux eller Michèle Morgan. Allégret arbejder for tiden på »Futures vedetles« efter Vicky Baums roman, hvori han lancerer en række nye kvindelige navne omkring Jean Marais.

ITALIEN

I Danmark kender man desværre intet til Michelangelo Antonioni, hvis mest interessante film skal være »Cronaca di un amore«. Han er nu færdig med at iscenesætte sin næste film »Le amiche«, hvis emne er hentet fra Cesare Paveses fortælling »Tre donne sole«, som behandler den moderne kvindes problemer.

Heller ikke Federico Fellinis film har vi endnu haft lejlighed til at se. Hans »La strada« er blevet meget rosende omtalt i udlandet, bl. a. for en bemærkelsesværdig præstation af den unge kvindelige klown Giulietta Masina. Hun medvirker også i hans næste film »Il bidone« sammen med Humphrey Bogart og Richard Basehart.



Francoise Arnoul og Franco Pastorino i Jean Renoirs nye film »French-Cancan«.

KRISEN I ENGELSK FILM

Af Gavin Lambert.

Det er vanskeligt at afgøre, hvilken af følgende sandheder om engelsk filmproduktion, der er den mest forbløffende: At den aldrig bliver bedre, eller at den aldrig bliver værre. Den kritiker, der vil forsøge at give et overblik over engelsk film i dag, kommer i den nedslående situation at måtte gentage, hvad han sagde for syv-otte år siden, og han begynder at tvivle på, om han nogensinde i sin levetid kommer til at opleve en radikal forandring. Og han spørger sig selv, hvilken omvæltning der behøves for at rokke ved denne tilsyneladende konstante *status quo*. Lad os tage et eksempel: I løbet af de sidste par måneder har to væsentlige begivenheder fundet sted, som man skulle have troet ville få mærkbare følger. Ikke desto mindre synes de at være passeret uden at have efterladt sig spor. Det første, der skete, var, at et af de største produktionsselskaber, Sir Alexander Kordås British Lion, for hvilket nogle af vore mest betydelige instruktører — *Carol Reed, David Lean, Frank Launder, Sidney Gilliat* — har arbejdet regelmæssigt, gik fallit med en gæld på op imod 3 millioner pund (lån fra National Film Finance Corporation). Det andet var, at Group 3, et produktionsselskab, der finansieres af staten, og som har til formål at give nye talenter lejlighed til at udvikle sig med små billige film, praktisk taget er blevet reduceret til ingenting. Størstedelen af statstilskuddet er blevet trukket tilbage på grund af selskabets ringe kommercielle udbytte, og for fremtiden vil der kun blive fremstillet ca. en film om året.

Disse to begivenheder er imidlertid

gået næsten spurlost hen. Inden for filmindustrien blev tabet af British Lion betragtet som et rent uheld. Forskellige producenter skrev breve til pressen, hvori de beklagede sig over det uretfærdige i, at staten nægtede at forstrække selskabet med yderligere lån, pegede på dets beundringsværdige indsats og gik ind for, at det for enhver pris måtte reddes. Og i løbet af få uger var selskabet genoprettet under statens kontrol, og det blev bekendtgjort, at planerne for dets kommende produktion ville blive realiserede. Og således er der i virkeligheden ikke sket andet, end at alting fortsætter som før — minus Sir Alexander, der har startet sit eget selskab for amerikanske penge og giver løfter om sensationelle og kostbare film. Hvis kritikeren i sin tid rejste det spørgsmål, om det var nødvendigt med så store tab, hvis han spurgte, om de resultater, der var opnået, berettigede disse tab, hvis han gjorde opmærksom på, at en mængde dårlige film var blevet produceret ved siden af de



Mau Mau-situationen som melodrama.
Fra »Simba«.

ret få gode — blev det hurtigt betydet ham, at han ikke var *gentlemanlike*. Og nu — efter nogle få urolige dage — arbejder alle videre lige så glade og lykkelige som før.

Filmbranche-nekrologer over Group 3 så man derimod næsten intet til. Man skulle tro, at enhver filmindustri kunne indse nødvendigheden af at træne og uddanne nye instruktører, teknikere og skuespillere, især når man tænker på, at det kommercielle fjernsyn er på vej, men dette er åbenbart ikke tilfældet. Det mest overraskende er imidlertid ikke, at Group 3 mislykkedes som eksperiment, men at så få overhovedet forstod, at der *var* tale om et eksperiment. Man vil nødig bore sværdet i såret, men man kan ikke komme udenom, at Group 3's resultater skuffede særlig meget. Deres bedste film var behagelig let underholdning (som f. eks. „Brandy for the Parson“) eller hæderlige, men blodfattige halvdokumentariske dramer (som „The Brave Don't Cry“ — om en mineulykke). Det lykkedes dem aldrig at finde et eneste ægte personligt talent. De fleste af deres værker var grå, og selskabet blev midaldrende før tiden. I teorien syntes forsøget at indebære muligheder, men man ventede forgæves på tegn på ungdom, på virkelig begejstring og initiativlyst. Instruktørerne — *Philip Leacock*, *John Eldridge*, *Lewis Gilbert* — efterlignede sørgeligt nok med stor valenhed de allerede fastlagte skabeloner, ikke engang „Brandy for the Parson“ brød med den Ealing'ske lystspiltradition, og „The Brave Don't Cry“ var forsigtige fingerøvelser i den stil, vi kender fra krigsfilm som „Millions Like Us“ og „San Demetrio“, men manglede disse arbejders presserende og pågående appel. Desværre er der ikke noget overraskende i, at alle de instruktører, der har arbejdet for Group 3, ikke har præsteret andet end pæne kommercielle film med lidet særpræg, efter at de er blevet engageret af større selskaber.

Her er vi i virkeligheden ved problemets kerne. De engelske filmfolk har efter krigen manglet drivkraft og linie. Deres enkelte gode resultater har været isolerede, og ingen af dem har været i rolig og konstant udvikling. Dyrkelsen af det dokumentariske under krigen var et lille skridt fremad. Den førte ganske vist ikke til, at man gik i dybden, men den kunne dog dengang bibringe en vis vitalitet. Imidlertid er de samme instruktører og nogle enkelte nye ikke nået videre end til at gentage formelen — deres film virker realistiske på overfladen, men fundamentet er irreelt, og de mangler evne til at karakterisere, til overbevise om at skildre menneskelige relationer og til at belyse menneskelige tanker, følelser og værdier. Vore instruktører har vist svigtende interesse for livet i deres eget land. Fra 1947 til 1954 iscenesatte *Carol Reed* fem film, hvoraf kun en („*Øjenvindnet*“) blev optaget i England. Det giver på sin vis et karakteristisk billede af vor internationalt mest berømte instruktør. Hans næste film, „*Trapeze*“ (et cirkusmelodrama med *Burt Lancaster*) bliver finansieret af amerikanere og skal indspilles i Paris. Også *David Lean* optog fornylig en film for amerikanske penge og med en amerikansk stjerne (*Katharine Hepburn*), og optagelserne fandt sted i Venedig. Størstedelen af *Robert Hamers* „*Father Brown*“ og hele hans sidste film, „*To Paris with Love*“, foregår i Frankrig. *Thorold Dickinson* har i det sidste år opholdt sig i Israel for at optage en film, der bliver finansieret der i landet. *Michael Powell*, der intet har iscenesat siden „*Hoffmanns Eventyr*“, vender nu tilbage med en moderne udgave af „*Flagermusen*“, som optages i Wien o. s. v. o. s. v. Hermed være ikke sagt, at et lands filmproduktion bør være rent national, men den mangel på interesse for moderne engelske forhold, der præger de engelske instruktører, er foruroligende. En kosmopolitisk indstilling

kan være frugtbar, men den bør ikke være fuldstændig rodløs. Bortset fra Thorold Dickinsons „Hill 24“ gør ingen af disse film et alvorligt forsøg på at skildre livet i de lande, hvor de er optaget — de udnytter blot pittoreske fremmedartede lokaliteter og deres rent overfladiske atmosfære. Et par af filmene har været livlige og underholdende, men det forandrer ikke sagen. Samlet afspejler de usikkerhed og *malaise* — en flugt fra nutidens virkelighed.

Der findes nogle enkelte undtagelser, som dog næppe kan betegnes som opmuntrende. Det var et amerikansk selskab, der producerede „The End of the Affair“ efter *Graham Greenes* roman og i *Edward Dmytryk*s iscenesættelse. Helten blev forvandlet til en amerikansk forfatter (*Van Johnson*). Filmen er pietetsfuld og artikuleret, dygtigt omend noget tungt lavet, og den bringer en interessant præstation af *Deborah Kerr*. Men dens ukritiske godkendelse af *Greenes* negative og masochistiske livssyn, hans voksende tendens til at manøvrere sine personer ind i desperate situationer, der fører til, at de — i mangel af anden udvej — vender sig til Gud, bliver syge og dør i nåde, bliver understreget ved en væsentlig ændring. *Greenes* verden er dog i det mindste en helhed. Men filmen erstatter hans lurvede Londonmilieu med de velkendte smarte og luksuøse Kensingtonvillars og dyre West End-restauranter drømmeland. Udspillet i disse konventionelle, upersonlige omgivelser virker tomheden i det menneskelige drama ekstra tom.

Endvidere har der været tegnefilmversionen af *George Orwells* „Animal Farm“, som er produceret af amerikaneren *Louis de Rochemont* og iscenesat af *John Halas* og *Joy Batchelor*. Atter et opmuntrende eksperiment i teorien. I virkeligheden en temmelig mat skuffelse. Dyrene er opfattet og tegnet på en natur-

efterlignende måde, der tydeligvis er inspireret af *Disneys*. De er mere „forfinede“, men når det kommer til stykket uden personlig stil. *Orwells* desillusionerede slutning er yderligere blevet fjernet. Dyrene gør her med held oprør mod grisenes tyranni. (Er det urimeligt at se en symbolsk parallel i dette? — i betragtning af, at filmen er amerikansk finansieret. Bevæbnet intervention styrter et kommunistisk diktatur ...).

Så var der „Simba“ af *Brian Desmond Hurst* om Mau Mau-terroristerne i Kenya og den britiske befolknings reaktioner. Her var virkelig et brændende aktuelt emne. Og hvad sker? En latterlig kærlighedshistorie i ugebladsnovelle-stil dominerer handlingen, Mau Mau-situationen er billigt blevet udnyttet til melodrama, og der er ikke gjort mindste forsøg på at analysere de sociale og politiske faktorer bag begivenhederne. Tonen i filmen minder om tonen i „Trommen“ og „De fire fjer“ — disse imperialistiske førkrigs-eventyrdrammer, der er fulde af traditionel raceoverlegenhed og forherligelse af ranke, heltmodige „hvide“.

Endelig var der „The Divided Heart“, måske den mest interessante af de nyere engelske film, selvom den er stærkt begrænset i sine menneskelige perspektiver. Filmen er bygget over en *cause célèbre* — en dreng blev under krigen adopteret af en tysk kvinde, (man troede, han var forældreløs), og efter krigens slutning lykkedes det hans rigtige moder, en jugoslavisk kvinde, at opspore ham. Filmen skildrer situationen med klarhed og en vis dramatisk sans. Men den magter ikke at trænge ind i situationerne for at gå i dybden. Det eneste, der trænger sig på, det eneste virkelig intense er *Yvonne Mitchells* præstation som moderen. Resten af filmen er et forsøg på at behandle en rystende historie med traditionel britisk sund fornuft og *fair play*. *Charles Chrichton* er en alvorlig og samvittighedsfuld instruktør, men når det



Fra »Father Brown«, der nævnes som et eksempel på den engelske efterkrigstidsfilms forkærlighed for det udenlandske milieu. Til venstre ses Alec Guinness i titeltrollen.

drejer sig om et emne af denne art, afsløres hans mangel på fantasi.

En af kritikerens mindst misundelsesværdige opgaver er at katalogisere fiaskoer og omtale manglen på lyspunkter, når der ingen er. Det er særlig trist i forbindelse med engelsk film, hvor personligheder som Reed, Hamer, *Mackendrick* og Dickinson har vist deres værd med særprægede film, men gang på gang spilder deres kræfter og dygtighed på uværdigt arbejde. Hvordan går det til? Måske kan kun den store filminstruktør „klare sig selv“ — en *Chaplin*, en *Bunuel*, en *Dreyer* iscenesætter succes'er og fiaskoer uafhængigt af andre, de skaber deres egne vækstbetingelser. Men de andre behøver et klima, der ansporer og stimulerer deres skabende evner. Og det

eksisterer ikke i engelsk filmproduktion. Vore producenter har bortset fra få undtagelser altid været folk med en snæver horisont, bange for risici og eksperimenter, ivrige efter at finde de recepter, der fører til prompte udbytte. Selvfølgelig er det urimeligt at forvente, at mere end ganske få mennesker med fremsyn og mod vil investere de store summer, der kræves til at lave film. Men England har beklageligvis ikke engang fået sin part. Denne kendsgerning har været engelsk films historie i over 30 år, og resultaterne af denne historie bliver mere og mere evidente. I sin iver for at undgå een slags bankerot, har engelsk film i sidste instans været ude af stand til at undgå to slags bankerot, og en gennemgribende ændring til det bedre kan kun opnås gennem erkendelse af dette faktum.

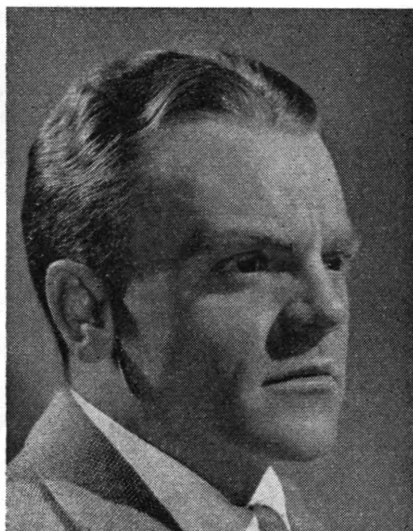
JAMES CAGNEYS SYNDEREGISTER

Af Kenneth Tynon.

For 25 år siden skabte *James Cagney* i sin første film en helt ny type. I et halvt hundrede senere roller har han afsløbet og kompliceret den, men typen er i det store og hele forblevet den samme, og tiden må nu være inde til nærmere at behandle den overordentlig store betydning, den har haft. Man kan hævde, at Cagneys codex og manerer både moralsk og psykologisk blev fremherskende i det amerikanske melodramas tradition.

Før Cagney tværede en grapefrugt ud i hovedet på *Mae Clark* i „Public Enemy“ havde Hollywood holdt sig til et sæt strenge moralske principper, der blev anset for rimelige af alle. Filmen er ikke nogen undtagelse blandt de populære fortællende kunstarter: I sin barndom klynger den sig til et ret groft og overdrevet etisk system, der kun opererer med sort og hvidt. I teaterhistorien domineres denne periode af moraliteterne, og den afløses af Marlowe, hvis helte på een gang er ædle og onde, fromme og svigefulde, idealistiske og grusomme. I romanens historie endte denne overdrevne forenkende periode med romantikerne, og i filmens endte den med Cagney.

Hermed være ikke sagt, at amerikansk film før 1930 aldrig var umoralsk. Nødvendigheden af oprettelsen af et Hays Office beviser det modsatte. Men det umoralske fremførtes som noget underordnet, hvor iøjnefaldende det end var: En sheik kunne f. eks. piske sine koner til glæde for de nyfigne, men ville da ganske givet blive trådt ihjel, stegt eller spiddet i sidste spole. Han var altid åbenlyst ond og ofret åbenlyst uskyldigt. I de tidlige westerns er der ingen tvivl om, hvem der er skurken. Han står henne ved baren i sort diplomat, og hans overskæg er



Cagney — »en af de mest direkte skadelige impulser, vi har modtaget fra Hollywood«.

påmalet. Han er morder, charmeforladt og kedelig, og lider frygteligt ved sammenligning med den gyldenbrune helt på den hvide hest. Hans rolle er yderligere langt *mindre* end stjernens. I tyverne var der ikke blot en meget tydelig forskel på de gode og de onde, der var også numerisk balance mellem repræsentanterne. Lasten og dyden proklameredes uigenkaldeligt i løbet af filmens første hundrede meter, ellers havde instruktøren misforstået sit job.

Cagney ændrede alt dette. I „Public Enemy“ præsenteredes for første gang en helt, der var forhærdet og ond og dog var udstyret med charme, mod og sans for humor. Endnu mere karakteristisk: Som modspiller havde han ikke en alvorlig ung politimand til at pågribe sig, men et skrappt pigebarn til at slå på. Resultatet var, at Cagney med eet slag afskaffede både den konventionelle rene helt og den næsten numeriske ligevægt mellem ondskab og dyd. Denne mindre revolution manifesterede sig endeligt i perioden 1942—47, hvori *Ladd*, *Widmark*, *Dureya* og *Bogart* kunne leve højt på Cagneys

pionerindsats. I dag er det fængslende at efterspore stadiene i den udvikling, der har ført fra skurken Cagney (elsker, umenneske, humorist og morder) til helten Bogart (elsker, umenneske, humorist, men ikke-morder). Det er en indviklet historie.

Den begynder sandsynligvis med Cagneys fysik. Det er svært at tage en så lille mand alvorligt. Hvordan kan en rødhåret gavtyv på 172 cm være en lastens konge? Man kan roligt påstå, at hvis Cagney havde været 10 cm højere, ville hans popularitet have været langt mindre. Skurke før hans tid skulle helst være store: De dukkede truende op, sjokkede af sted, brølede og savlede — man kunne se dem komme. Cagney var — og er — elegant, væver og munter. Når han slår en kammerat over øret med skaftet på sin revolver, gør han det lige så nonchalant, som når han trykker på elevatorknappen på vej ned. Ved hele tiden at medbringe sit frække lille smil forårsager han en varm og smilende reaktion og ikke kold rædsel. Ingen ville i 1930 — året efter St. Valentine Day's blodbad i Chicago, hvorunder Capones løjtnanter slagtede ni mænd i en gammel garage — have tålt en romantisering af begivenhederne. Da *Muni* to år senere spillede „Scarface“ for *Howard Hawks*, gengav han bandederen som en usund, kejtet lømmel — en opfattelse, der var helt i overensstemmelse med den tids smag. Ubevidst banede Cagney vejen for den smarte, romantiske gangster, der skulle blive typisk for slutningen af trediverne. Han formildede den offentlige mening ved at snige sig ind på den gennem et glemmt og ubevogtet smuthul. Han var ikke selv nogen romantisk skikkelse — det kan man ikke være med hans statur — og heller ikke sentimental — det er en Cheshire-kat aldrig — men han ejede uimodståelig charme, måske i højere grad end nogen anden filmstjerne på det tidspunkt. En hoven, pikaresk charme som

en uartig knægts. Det gaminagtige, man finder hos ustraffede unge forbrydere. Cagney kan selv med et endnu rygende maskingevær i hånden og dynger af lig ved sine fødder overbevise mange mennesker om, at det ikke var hans skyld. På denne måde lykkedes det ham at gøre bandeloven acceptabel på lærredet, og han blev ved et tilfælde en af de mest direkte skadelige impulser, vi har modtaget fra Hollywood. Cagney skildrede den organiserede forbrydelse inden for bydrengenes mentale horisont, og de så i ham en rendestenens ridder, deres undersætsige skytshelgen.

Men før skuespilleren kommer manuskriptet. Hvilke litterære tendenser havde sammensvoret sig for at skabe et klima, hvori den brutale helt kunne trives? Det ville være overfladisk at se bort fra Hemingway, som var begyndt at præge amerikansk mentalitet med sit mandfolkeideal: En ædel og nonchalant rygende barbar som silhouet mod de døde illusioners baggrund. Set fra et uheldet standpunkt tæller Hemingways helt blandt sine vigtigste egenskaber en grænseløs stupiditet. Han er hæderlig, charme-forladt, hårdkogt og lakonisk, og han er altid på en eller anden måde pirat eller eventyrer. Cagney siede den moralske kerne fra Hemingways figur og erstattede den med *smartness*. Resultatet blev en uhæderlig charmore, der blev holdt fri af det ferske ved hjælp af brutal energi og en hurtig, impulsiv diktation. Måske kan forskellen tydeligst karakteriseres således: Mens Hemingways mandfolk aldrig slår en kvinde for sjov, tjente Cagney penge på netop denne form for aktivitet.

Den succes, Cagneys metoder fik, åbnede muligheden for utallige variationer. Først og fremmest den genre, der blev populær i *Chandlers* romaner og film. Hovedpersonen er her hårdkogt, kynisk modig og prædisponeret for brutalitet. Han er identisk med Cagneys version

undtagen på et meget betydningsfuldt punkt: Han er på lovens side. Processen er således fuldbåret. Spørgsmålet om, hvordan man kan beholde morderens glamour uden mordets moralske forkastelighed er blevet løst. Lad helten være privatdetektiv, så kan han hensynsløst slagte folk i selvforsvarets navn.

Cagney selv har sjældent indgået kompromis'er. På højden af sin karriere var han aldrig i ledtog med politiet, og han leflede ikke for den offentlige moral, bortset fra at han i slutningen gik med til at blive dræbt — som en uundgåelig, men kedsommelig konvention. Når han er bedst („Public Enemy“, „The Mayor of Hell“, „The G-Men“, „White Heat“) bryder han alle sociale love med en afvæbnende irsk angrebslyst, som får mord til at tage sig ud som et udslag af vitalitet og ikke som en ond og vulgær lovovertrædelse. Han forsødede mordet, og at have gjort det umiddelbart efter Capone-regimet, i koncentrationslejrenes tidsalder og mellem to raserende krige, er noget af en bedrift.

Han blev født i New York i 1904 og uddannet på Stuyvesant High School og universitetet i Columbia. Hans milieu var East Side, men ikke slumkvarteret. Sin teaterkarriere begyndte han i 1923, besynderligt nok med en kvinderolle, og han dansede og dublerede derefter i 6 år i forskellige shows. Han var som regel ludfattig. I 1929 så *William Keighley*, der dengang var instruktør på Broadway, Cagney og *Joan Blondell* i en eskapade, der hed „Maggie the Magnificent“, og han gav dem stjerneveroller i „Penny Arcade“. Stykket blev købt af First National, og de tog alle tre til Hollywood med det. Under titlen „Sinner's Holiday“ kom det frem i 1930. Cagney indspillede otte film med *Joan Blondell* på mindre end fire år, og hun viste sig at være en glimrende boksebold for hans indædte, eksplosive udfoldelse. Den bedste i rækken, „Steel Highway“, gjorde historier

om mænd, der arbejder i faretruende nærhed af højspændingsanlæg, moderne. Disse film blev kendt under betegnelsen *death-dicers*, da hovedrollen altid var en mand, der kun var lykkelig i dødens nærhed, og som elskede at gå på line hen ad telegraftråde eller tænde cigaretter i nærheden af dynamittønder. Cagney var som skabt til de roller, og *Wellman*, der iscenesatte „Steel Highway“, udnyttede hurtigt sin nye stjernes hidsighed og sportsånd og anvendte ham i „Public Enemy“ sammen med *Blondell* og *Mae Clark*. Da filmen kom frem i 1931, var filmgangsterens tidsalder officielt indvarslet. *Howard Hawks* fulgte efter med „Scarface“ i 1932, som til trods for at den var lavet over et af *Ben Hechts* bedste manuskripter manglede Cagneys hurtigskydende præcision til at holde den sammen. I de ti efterfølgende år gjorde han film om gangstere til kæmpesukces'er, og fire gange stod han på den årlige liste over de ti stjerner, som havde tjent flest penge. I 1932 kom „The Crowd Roars“ af *Hawks* med Cagney og *Blondell*, i 1933 „The Mayor of Hell“, i 1934 *Michael Curtiz*, „Jimmy the Gent“, i 1935 *Keighleys* dygtige og dystre „The G-Men“. Og endelig lod *Warner*, der følte, at det hele gik lidt for glat for Cagney, ham spille sammen med *Bogart* i „Angels With Dirty Faces“ (1938) og „The Roaring Twenties“ (1939). På dette tidspunkt havde han spillet med i 32 film på 9 år. Partnerskabet med *Joan Blondell* var blevet opløst, nu var hans hyppigste træningspartnere *Pat O'Brien*.

Cagney var nu modnet og på sit højdepunkt. Selv den mest asketiske biograf-gænger må indrømme, at det er umuligt at glemme, hvordan han talte og så ud på højden af sin popularitet. Den fjedrende, foroverbøjede gang, de knyttede næver og løsthængende arme, de vagtsomme urolige øjne, overlæben, der blev trukket op i trods og foragt, den kraftige, høje, tyranniske stemme, den korte pege-



Humphrey Bogart og James Cagney i »The Roaring Twenties«, herhjemme kaldt »De, der kom tilbage«. Indledningen til en »Grinekonkurrence«.

finger, med hvilken han lagde eftertryk på replikkerne, den katteagtige måde, hvorpå han tog imod kvinders opmærksomhed — Cagneys kvinder måtte altid dukke sig for hans finter, før han tillod dem at nærme sig mere intimt. Det var næsten umuligt at slå ham ihjel. Det krævede almindeligvis et dusin thompson-rifler og en bombe eller to at tvinge ham i knæ, og han fandt altid sin død løbende hen imod — ikke bort fra — sine forfølgere i vilde og svimlende zigzagbevægelser, der endte med et kontant og tilfredsstillende bump.

Han bevægede sig mere elegant end nogen anden skuespiller i Hollywood. Og han havde en forførende evne til at virke tilforladelig, når han myrdede; hans ansigt krøllede sammen i en bred sympatisk maske, og så fik ofret kuglerne i maven. Hans bevægelser var altid fuldstændig afslappede, selv i spring, hans

energi udløste sig uden mindste anstrengelse, og hvis han af omstændighederne blev tvunget til at råbe, gjorde han det med et udtryk af lede.

Cagneys første konkurrent i den romantiske mordsport dukkede op i 1936. Humphrey Bogart, der var fem år ældre end Cagney, havde medvirket i et halvt dusin middelmådige film siden 1932 og var vendt tilbage til scenen for at spille den undslupne gangster Duke Mantee i „Den forstenede Skov“. I 1936 blev skuespillet filmatiseret, og Bogart slog an i rollen. Stilen var ny. Bogart var eftertænksom, sardonisk, mut læspende, og han dannede en direkte kontrast til Cagney, der var kvik, udadvendt og ganske ureflekterende. Bogart optrådte ofte ubarberet, Cagney aldrig, men der var tale om en udfordring, for begge havde den capriciøse forbyrdelse til speciale, og begge havde i uhyggelig grad sex-

appeal. Cagney, der havde henrevet adskillige millioner barnehjerner med film som „Here Comes the Navy“, „Devil Dogs of the Air“ og Howard Hawks' „Ceiling Zero“, appellerede til et publikum, som Bogart aldrig ville få nogen tiltrækning for. Men Bogart splittede Cagneys kvindelige beundrere og blev i reglen brugt sammen med større stjerner og af bedre instruktører end dem, Warner kunne tilbyde Cagney. „Bullets or Bal-lots“ (1936) efterfulgte „Den forstenede Skov“. I 1937, efter den uheldige afstikker over på den rigtige side af lo-ven, som han havde foretaget som politi-manden i „Marked Woman“, spillede han i „San Quentin“ og „Kid Galahad“, og han ydede yderligere uforglemmeligt „metallisk“ spil som Baby-Face Morgan i Wylers „Dead End“. Han tilførte gangsterfilmen noget, Cagney altid havde undgået: Det beskidte og lurvedes di-mension. Omkring Cagneys banditstre-ger havde der næsten altid stået en aura af riddereventyr, som Bogarts trætte, kan-tede og indadvendte væsen effektivt de-valuerede. I de to film, de sammen ind-spillede for Warner, opstod der en fas-cinerende kamp mellem de to skuespil-leres stil. Cagney langede ud med sine jernhårde stød, og Bogart dukkede sig dovent. Cagney leverede de mest stilrene prøver på boksningens kunst, men Bo-garts rendestenssnerren blev ham over-legen. Til tider greb de sig i at bruge de samme tricks; begge havde skabt *de-res* version af den afventende morders smil, og i „The Roaring Twenties“ ud-viklede sagerne sig flere steder til en ren grinekonkurrence.

Både Cagney og Warner må have ta-get ved lære heraf, for i ti år indspillede han ikke en eneste gangsterfilm. Så var krigen der, forbryderbander stod i lav kurs, og ekkoet af maskingeværalarm fra øde kvarterer havde mistet sin tiltrækning for biografpublikummet. Bogart avance-rede til lovens side, og den anden betyd-

ningsfulde omvæltning i knaldfilmens hi-storie fandt sted. I 1941 spillede han Sam Spade for *Huston* i „The Maltese Falcon“ — han var stadig den samme vrængende, brutale fyr, men mere udspe-kuleret i sin umoral, eftersom der nu var en ydre moralsk berettigelse for hans vildskab. Han gentog denne præstation i „Across the Pacific“, og da „The Big Sleep“ kom i 1945, så det ud til, at den rene gangsterfilm var død. I 1942 rea-gerede Paramount på Bogart med „This Gun for Hire“ (Alan Ladds bløde, slik-kede bandit), og *Dick Powell* gjorde sin entré på det nu hårdt konkurrerende marked med „Farewell My Lovely“ (1944) og „Cornered“ (1945). Filmme-lodramaet var i denne periode fyldt med aldrende banditter, der kæmpede sig frem til hæder og berømmelse under politi-beskyttelse. I mellemtiden havde Cagney ikke drevet tiden bort, selv om film som „The Strawberry Blonde“, „Captains of the Clouds“ og „The Bride came C.O.D.“ (i sidstnævnte fjernede han fingerfærdigt kaktustorne fra bagsiden af *Bette Davis'* nederdel) ikke styrkede hans prestige. I 1942 kom Curtiz' „Yankee Doodle Dan-dy“, et mesterværk af en rørstrømsk fup-film, og Cagney fik tilkendt en Academy Award for sine livlige, vitale pirouetter. Men skamløsheden fra hans unge dage syntes at være forduftet. Fyrrernes kvin-detævende lovovertræder blev fremstillet af også fra andre genrer kendte skue-spillere, ikke af specialiserede stjerner, og blev for det meste overladt til *Dan Dureya*, der som pengeafpresseren med stråhatten i *Langs* „Woman in the Win-dow“ (1944) og som den hæse alfons i „Scarlet Street“ (1945) videreførte den fremstilling af frastødende og harsk li-derlighed, han havde givet i „De små Ræve“. Der var ikke længere nogen, der turde gå ind for slamberter.

I 1942 dannede Cagney sit eget pro-duktionsselskab sammen med broderen *William*, men indspillede på syv år kun

fire film: Den filosofiske fejltagelse „Johnny Vagabond“, den ordinære spionnagethriller „Blood on the Sun“, den halvdokumentariske spionfilm „13 Rue Madeleine“ (for Fox) og den charmerende budskabsløse og ikke videre kostbare „Livet er jo dejligt“, et skuldertræk af en film, i hvilken Cagney som den snakkesalige dranker ydede sin bedste præstation siden „Yankee Doodle Dandy“. Kritikerne skrev, at Cagney nu havde akcepteret sin ret høje alder og opgivet sin ungdoms mordorgier. I 1950 vendte han så pludselig tilbage til Warner og spillede i „White Heat“, iscenesat af Raoul Walsh.

Stilen i denne forbløffende film var selve manden. Cagney havde aldrig tidligere været mere cagneysk end her — halvt alvorlig, halvt komisk og så brillerende fuld af tricks som et loppecirkus. Det er vanskeligt at afgøre, hvad grunden var til, at han vendte tilbage til den rene gangsterfilm, men jeg tror det for en stor del skyldtes Fox, der i 1947 havde startet en reklamekampagne for at sælge *Richard Widmark* til publikum. Hans karaktersvage, fnisende morder i „Kiss of Death“ pustede uventet nyt liv i gangsterfilmen. Da han måtte overholde den halv-dokumentariske films konventioner, kunne han ganske vist ikke dominere sine film i samme grad som Cagney gjorde det i trediverne, men han havde den samme hypnotiserende tiltrækning og appellerede til den samme kærlighed til snedige voldshandlinger. Hans popularitet var i 1949 nået så højt, at det må have overbevist Warner om nødvendigheden af at forstyrre deres seniorbølge i hans otium.

Walsh og Cagney vendte i „White Heat“ tilbage til det artificielle mønster i „Public Enemy“. Der var nogle enkelte optagelser „på stedet“, men hovedvægten var lagt på skuespillerens personlighed. Man havde i manuskriptet gjort reverens for tidens krav ved at give hel-



En anden Cagney: Drankeren i »Livet er jo dejligt«. Til venstre William Bendix.

ten et moderkompleks, og Cagney overraskede selv sine mest begejstrede tilhængere ved at spille rollen helt ud med en blind fanatisme, der ofte var frygtindgydende. Han slappede ikke af eet sekund. Filmen handlede om en morders sammenbrud og langsomme, ham selv ubevidste, selvbedrageriske færd til sindsygens mørke. Cagney hengav sig ikke et øjeblik til selvmedlidenhed. Når manuskriptet forlangte anfald, leverede han dem; de blev chokerende og kompromisløse, og som ved et mirakel bevarede han sin personligheds integritet. Resultatet blev en lektion i neurosens natur som kun *Richard Baseharts* præstation i „Manden på Gesimsen“ kan komme på højde med — i hvert fald i de senere års produktion. Man glemmer aldrig den scene, i hvilken Cagney forsøger at forhindre gangsternes mytteri, arbejder sig op til et af sine anfald og slæber sig i dækning i et soveværelse stønnende i lange hivende suk som et såret dyr. Og først og fremmest scenen i fængslets spisesal. Fra mund til mund når budskabet om drabet på

moderen til Cagney, han skubber maden fra sig, griner krampagtigt, mumler lidt for sig selv og får bersærkerangang — med mærkelige bestialske skrig, og mens han slår og slår til højre og venstre i desperat trods, løber han ned gennem salen. Ingen anden skuespiller i Hollywood ville være sluppet godt fra det.

Den ældre, ordknappe og hurtigt brutale Cagney mødte man også. Selv har han aldrig været mere nonchalant brutal end i mordet på stikkeren, som er låst inde i hans vogns bagagerum. „Her er ikke til at ånde“, klager den fangne. „Sku' det være lidt frisk luft?“ spørger Cagney, løfter et ondskabsfuldt bryn, og fyrer seks skud ind til ham gennem bilen, kun afbrudt af, at Cagney standser for at stoppe et par pølser i munden. Højdepunktet i filmen var nerveopslidende — forfulgt fra alle sider søger Cagney tilflugt i en sprængstoffabrik og bliver jaget op på toppen af en kæmpe stor cirkelrund beholder, der er fyldt med sprængstof, formodentlig dynamit. Med brølet „*On top of the world, Ma, on top of the world!*“ sender han sin sidste kugle ind i beholderen, der eksploderer. Det var dristigt og bagefter utroværdigt, men så stærk var intensiteten i Cagneys spil, at man ikke kunne le. Det er altid uværdigt at håne en perfekt stilist, selv om man misbilliger den måde, stilen bliver udnyttet på. I den omtalte sekvens var der ikke nogen tvivl om, at en meget betydelig skuespiller nåede til fuld udfoldelse og havde et fast tag i sit publikum.

Den senere „Kiss Tomorrow Goodbye“ var mislykket. Opildnet af sin triumf i „White Heat“ går han for vidt, og den deraf følgende ophobning af lig kvæler endog hans panache. Blandt hans senere film er Fords „What Price Glory“, og „A Lion is in the Streets“.

Min hensigt med denne artikel er ikke at slå til lyd for, at gangsterfilmen for-

tjener overdrevent indgående analyse — den har altid været uvirkelig i sin struktur og alt for afhængig af dialog på et sært synkopesprog og udspekulerede fotografiske effekter. Men den har været af uvurderlig betydning for manuskriptforfattere og fotografer, og dens betydning kan mærkes hos mange af Hollywoods dygtigste og mest intelligente filmfolk — bl.a. Hecht, Hawks, Wyler, *Toland*, Huston, Wellman, Lang, Chandler og *Hellinger*. Den har været mediet for i hvert fald et ekstraordinært talents udfoldelse. Hvis den har haft skadelige sociale virkninger, er det sandsynligvis Cagneys skyld, men der er ikke her plads til at komme ind på det evigt aktuelle spørgsmål om kunstens forhold til moralen. For mit eget vedkommende har jeg ikke noget imod at gå i konstant fare ned ad Edgware Road, såfremt der er en Cagney-film på Marble Arch. Filmen ville ikke i dag eje så megen evne til at arbejde med kraftig dramatik og til at gøre billederne påtrængende og direkte appellerende, hvis man ikke havde opfundet gangsterfilmen, der har stillet fantastiske krav til fotografer, elektrikere og maskinfolk, f. eks. når Cagney — frelst og hoverende ved rattet — skulle rase af sted i en gennemhullet Cadillac.

Med »Sight and Sound«s tilladelse bringes denne artikel, der har været trykt i det fornemme engelske tidsskrift.

Lærdoms lystgård

Det hører til de gyldne cinematografiske sandheder, at det glæder sjælen at bringe noget med hjem fra biografteren, lidt belæring af en eller anden art, små brokker af den slags, der udvider vor horisont. Det kan selvfølgelig godt virke trættende, at den pædagogiske pegepind bliver så påtrængende som i „Martin Luther“, men en anelse spændende ny

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-interesserende filmtilskuer, i særdeleshed den, der ikke nøjes med John Ford, „Sheriffen“ og „Shane“, men som også dyrker de mere upåagtede 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 fostre 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 kvægfører, ingen larmende studedpasser 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 „Våben-smuglerne 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.

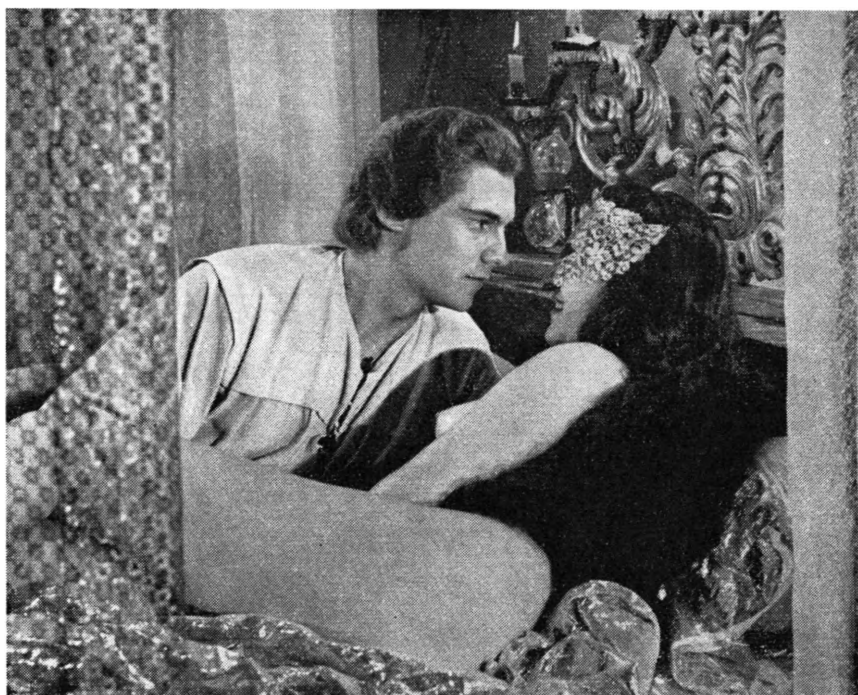
ABEL GANCES COME BACK

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 — cel-luloid — 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 vidt-løftige.

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 festiva-lens 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-garde-film, 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 *Ernő Metzner* omkring 1928 udpønskede til sin film „Überfall“, 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 „Napoleon“, Gances stumme filmværk fra årene 1925—26, men også i dette storladne epos er der meget alt for stortalende, 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 erkende, hvor kraftigt og udtryksfuldt dette værk er. Han førte filmen frem på „*le triple écran*“, det tredobbelte lærred, det store „triptykon“ — altså de få passager af filmen, som var bevaret for denne forevisningsform; som Gance ikke havde destrueret i et øjeblikks mismod. Så frembruser 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 fremstyrtende 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 „*Skinners 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 Loppetorget 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 for-
 skrækkede — 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 sam-
 men med sin fotograf *André Thomas* for-
 stået at tøjle 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 tin-
 gene, som om luften skaber en illusion
 af bestandigt vekslende atmosfæriske far-
 vetoner. I det blå lader han f. eks. grønne
 og bløde brune farvetoner spille, det flim-
 rer over Seinens vande, der i urolige
 former spejler tingenes konturer, det er,
 som om solens stråler brydes i mangfol-
 dige prismer, som om fugtigheden dæm-
 per 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 mini-
 aturerne, og som er skabt af en temme-
 lig ukendt dekorationsmand, *René Bou-
 ladoux*, er holdt fri af det klichéprægede
 og konventionelle. Mme *Martinez'* ko-
 stumer ligner ikke — trods en vis til-
 bøjelighed for det rigt ornamenterede —
 de støvede plyds-teaterrekvisitter, der så
 ofte anvendes ved skildringer af denne
 middelalderepoke. Gance kan endog ska-
 be erotisk suggestive billeder uden at for-
 falde til kitsch — og det er meget.

Det er nok sådan, at den humor, som
 Gance lægger for dagen i filmen, bidra-
 ger 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 adels-
 mænd 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 frem-
 for alt er det *Pierre Brasseur*, som spær-
 rer vejen for det melodramatiske ved
 kløgtigt at fremstille en lystig svirebro-
 der 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 deko-
 rativ på en hemmelighedsfuld måde.

Der er noget overraskende ungt og
 friskt i filmen, således at man til slut be-
 gynder 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 grå-
 digt 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 *Drey-
 ers* Kristusfilm) skulle optages i Palæsti-
 na og være en slags religiøs tragedie om-
 fattende hele menneskeheds historie, og
 til hvis dekorationer *Masereel* allerede
 har skabt rystende visioner. Bør man be-
 klage, at Gances styrtso af skabervilje,
 der higer mod uendeligheden, blev op-
 fanget 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 lejlig-
 hed 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 ved-
 rørende 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«.*

NEOREALISMENS FILOSOFI

Af Ib Monty.

„Umberto D.“ ligner på mange måder Fords „Vredens druer“. De kan begge kaldes sociale film, ikke i småtskåren politisk forstand; i kraft af den tidløse medmenneskelighed, de er udsprunget af, hæver de sig over den aktuelle agitation, som så mange af den slags film bliver stikkende i. Bag dem ligger troen på menneskets værdighed selv i dets dybeste materielle armød, således som den også ligger bag den komisk-sentimentale form i de bedste af *Chaplins* film, der



Cesare Zavattini.

iøvrigt ganske tydeligt har haft overordentlig betydning for flere af de italienske filmkunstnere. Men mens Chaplin og Ford i deres film benyttede sig af intrige og dramatisk konflikt for at ægge, betegner de *Sicas*

film et brud med de filmdramatiske konventioner, idet den giver udtryk for en næsten fiktionsløs realisme, vokset frem af den stærke overbevisning om virkelighedens værdi i sig selv. Derved er „Umberto D.“ et eksempel på en hidtil uset virkelighedsnærhed, og som sådan kommer den nær det ideal af en filmkunst, som filmens manuskriptforfatter *Cesare Zavattini*, der denne gang betegnende nok er alene og ikke omgivet af det sædvanlige italienske forfatterkompagni, har formuleret teoretisk i nogle personlige betragtninger om det neorealistske livs- og kunstsyn i en artikel i „*Sight and Sound*“ okt.—dec. 1953.

Han slår her fast, at retningens ide-mæssige grundlag er og bør være den

sociale opmærksomhed. Men den skal komme til orde direkte, og ikke gennem dramatiske handlinger, som efter neorealisters opfattelse blot er en ubevidst måde at forklæde et menneskeligt nederlag på, som han lidt vagt udtrykker det. Det er den neorealistske kunstners hverv at få folk til at tænke over eller bevæges ved det, de eller andre foretager sig, de virkelige hændelser, nøjagtigt som de går for sig. Han fastslår, at filmen er det eneste udtryksmiddel, der er i stand til at vise tingene i deres dagligdags form. Det moralske som det kunstneriske problem ligger derfor i evnen til at betragte virkeligheden, ikke til at uddrage fiktioner af den. I stedet for at forme opdigtede situationer til virkelighed og derved få dem til at se „sande“ ud, hvilket jo bl.a. er princippet i den amerikanske filmrealisme jvf. „*Vild ungdom*“, vil han lade tingene, som de er, i kraft af sig selv, skabe deres egen særlige betydning.

Denne tilsyneladende fuldstændige undsigelse af de gængse artistiske metoder må dog ikke opfattes som en dyrkelse af den rene reportage. Når Zavattini drastisk hævder, at man kan tilbyde neorealisterne et hvilket som helst emne, og de vil kunne krænge dets indvolde ud og gøre det værd at opleve, vil måden, de krænger dem ud på, altid være et klart udtryk for deres holdning til det behandlede. Paradoksalt nok betyder dette opgør med konventionerne altså en kraftig betoning af formen som udtryk for indholdet. Vi vil vise ting, som vi tror er værd at vise, siger han. I denne tro ligger den kunstneriske individualitet.

At betragte virkeligheden er den kunstneriske formel for Zavattinis og de *Sicas* film, men man må tilføje som meget væsentligt: Udfra „kærlighed til virkeligheden“. Det er ganske klart, at dette som nævnt betyder en undsigelse af en lang række traditionelle elementer i filmens sprog. Først og fremmest forsvinder

den artificielle dramatiske konflikt, som ikke kan finde plads i en sådan ægte hverdagsrealisme. Det betyder på den anden side ikke, at man renoncerer på ethvert spændingsmoment, hvilket ganske simpelt ville betyde monotoni, men at man søger det naturlige liv i ting, som andre ikke har haft øje for. Spændingen skal opstå ved tingenes selvfølgeligelige forhold til hinanden og menneskenes til disse. Zavattini nævner følgende pudsige, men anskuelige eksempel: En amerikansk producent sagde til ham: „Sådan ville vi forestille os en scene med en flyvemaskine: Maskinen passerer ... et maskingevær knalder løs ... maskinen styrter ned ... Og sådan ville I: Maskinen passerer ... maskinen passerer igen ... maskinen passerer endnu engang.“ Zavattini er henrykt og vil gerne lade den passere tyve gange. I stedet for at lade den ene situation affødes af den foregående, således som det er gældende praksis, vil han forblive i den ene situation, fordi den kan rumme alle de sider, han har brug for. Således som han opfatter neorealismen, skal den give en række „analyserende kendsgerninger“. Flere af de allerede berømte sekvenser fra „Umberto D.“ dokumenterer fuldt ud, hvad han mener, mest udpræget vel morgenscenen med Maria.

Det er på en måde meget interessant at iagttage, hvorledes et formeksperiment som „Umberto D.“, så helt i overensstemmelse med en personlig livsanskuelse, dog står på linie med enkelte af de mest fremtrædende filmkunstneres eksperimenter fra de senere år i retning af at fjerne sig fra det elementært dramatiske i ydre forstand, som har været ryggrad i filmene lige siden „The Great Train Robbery“. Med fuldstændigt divergerende mål og midler går disse ind for en kraftigere vægt på en iagttagende holdning på bekostning af det dramatiske mønster. Hos Bresson ytrer det sig som indtrængende følelsesanalyse, hvor den voldsomme sjæ-

lelige intensitet giver sig udslag i næsten underdrevet ydre handling. Ford har ofte i de senere år, måske mest udpræget i „Karavanen“, ofret intrige og sammensatte karakterer for det poetiske stemningsindhold i en række løst sammenkædede situationsbilleder, ligesom Renoir i „Floden“ næsten uden handling i symfonisk digterisk form søgte at fange det strømmende liv i alle nuancer. Så forskellige de end er af indhold, giver de dog anledning til eftertanke med hensyn til filmkunstens udvikling og modning, på grund af de formelle berøringspunkter.

Mere end formel overensstemmelse kan vi derimod finde i det amerikanske filmforsøg „Den lille flygtning“, der måske er den ikke-italienske film, som står i den snævrere relation til den neorealistiske retning i synet på virkeligheden. Sikkert inspireret bl. a. af Emmers „En søndag i august“ finder vi her den samme næsten objektive hverdagsnærhed, gennemtrængt af en lige så stor kærlighed til det dagligdags som de Sicas film. Helt fri for en vis æsteticisme med „lækre“ billeder var den vel ikke, men den undgik for det meste det spændende i de voksnes verden, som snart er den banale prototype for film om yderverdenen set gennem barneøjne, f. eks. „Øjenvidnet“. Uden anmassende børnepsykologi rettede den vort blik mod hverdagen omkring os, således som et barn ser og opfatter den, og således som vi måske burde.

At det ideal af en filmkunst, som Zavattini stræber henimod, endnu ikke er realiseret, er han klar over, men han finder selv stærke indslag af det i nogle af den nyere italienske films hovedværker, „Paisa“, „Rom, åben by“, „Imorgen Mister!“, „La terra trema“ og „Cykeltyven“, som dog alle mere eller mindre har en intrige, og derfor efter hans mening mangler den ægte dokumentariske ånd. Selv „Umberto D.“ finder han tradi-

tionel, skønt virkeligheden her er mest identisk med „analyserende kendsgerninger.“ Det er selvfølgelig sin sag at være uenig med manuskriptforfatteren i dette spørgsmål, men vi vil da henholde os til de Sicas ytring om, at det er hans hidtil bedste film. Trods de få pletter, det let karikerede ved værtinden og den til tider lidt for aggressive medlidenhed med pensionisten, er det dog en ualmindelig ren film.

Hvis Zavattini vil drive realismen længere ud end det er sket i denne film, er det dog vel et spørgsmål, om vi kan følge ham. Populært vil det ihvertfald aldrig blive, „Umberto D.“'s kommercielle fiasko ude i verden er ikke en tilfældighed, men også udfra et strengere kunstkritisk synspunkt må man nære visse betænkeligheder. Sikkert er det, at denne udtryksform stiller så store krav til filmkunstneren, at det måske kun er en de Sicas geniale intuition og sikre beherskelse, der kan honorere dem. At „Umberto D.“ er blevet et så gribende og enestående mesterværk, skyldes sikkert i sidste instans på tværs af al teori de Sicas kunst.

TO TRADITIONER

OPRØR i BLOK 11 (*Riot in Cell Blok 11*). Prod.: Allied Artists-Walter Wanger 1954. Instruktion: Don Siegel. Manus.: Richard Collins. Foto: Russell Harlan. Musik: Herschel Burke Gilbert. Medv.: Neville Brand, Emile Meyer, Lee Gordon, Frank Faylen, Robert Osterloh, Paul Frees, Don Keefer, Alvy Moore, Dabbs Greer, Whit Bissell.

Filmen beskæftiger sig med tugthusfangers kamp for at skaffe sig bedre kår i fængslerne og repræsenterer en heldig kombination af to af de væsentligste traditioner inden for amerikansk film. På den ene side er filmen en tydelig aflægger af tredivernes film-melodramer om livet blandt straffefanger, deriblandt *Mer-*

wyn LeRoys „Jeg var en flygtning“, *Sam Bischoffs* „Den sidste vandring“, *John Brahms* „Lad os leve“ — på den anden side er den uimodsigeligt inspireret af halvdokumentarismen. Fra den første gruppe, der iøvrigt så sent som i 1950 fik en direkte udløber i *John Cromwells* dygtige „Indespærret“, henter filmen det desperate og indædtet tonefald, den oftest meget skematiske fordeling af lys og skygge i persongalleriet samt den effektive understregning af selve de spændende momenter ved historien. De halvdokumentariske indslag finder man i filmens meget nøjagtige behandling af emnet — oprøret skildres med næsten pedantisk omhu i alle dets faser; dernæst i den redelige gennemgang af problemerne, hvor man har forstået at arbejde sig fri af påtrængende fristelser i retning af tarvelig sensationalisme. I stedet lykkes det filmen at gennemdiskutere spørgsmålet på et forbløffende intelligent stade. Tilmed har manuskriptet haft den dristighed at indføre en antiklimaks, hvor det åbenbares, at hele det tilsyneladende heldigt gennemførte mytteri ender som en fiasko, negativt og resultatløst. Rimeligt nok har det voldt *Don Siegel* besvær at koble denne slutning på — den virker ikke så afrundende, som den vel er tænkt, men trods den mislykkede tilkobling føles den dog i overbevisende kontakt med filmen iøvrigt og bekræfter indtrykket af et velgennemtænkt arbejde, der fastholder niveauet til det sidste og ikke spiser os af med kompromis-løsninger. Man behøver blot sammenligne med *Hugo Fregonese's* „Mine seks straffefanger“ fra 1952, et forsøg på at lave en moderne fængselsfilm, som imidlertid savnede dramatisk styrke og overbevisning takket være de mange sentimentaliteter og halve løsninger. Netop i modsætning til en film som „Mine seks straffefanger“ står „Oprør i blok 11“ sig i kraft af sin ærlighed og konsekvens. Indvendinger mod filmen må hovedsagelig beskæftige sig med en på visse punkter mangelfuld persontegnning, idet de kræfter, der modarbejder fængselsreformer, beskrives i altfor nødtørftige vendinger. Derimod er *Neville Brand* og *Emile Meyer* i de centrale roller glimrende. — Det tilføjes, at filmen er produceret på det berømmelige lille budget, hvormed atter bevises, at man selv i Hollywood har folk, der kan lave gode film uden at lade millionerne rulle.

Jørgen Stegelmann.

HJERTER KNÆGT

DON JUAN I LONDON (*Knave of Hearts*). Prod.: Paul Graetz Transcontinental Films S.A. Paris 1954. Manus.: Hugh Mills og René Clément efter L. Hemons roman »M. Ripois et la Némésis«. Dialog: Raymond Queneau og Hugh Mills. Instruktion: René Clément. Kamera: Oswald Morris. Musik: Roman Vlad. Medvirkende: Gérard Philipe, Natasha Parry, Margaret Johnston, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Germaine Montero, Diana Decker.

Hos Molière er Don Juan den kyniske libertiner der straffes på sine gerninger; hos Mozart erotikeren som psykologisk fænomen; hos Kierkegaard æstetikeren der realiserer en livsholdning; hos Svend Borberg idealisten der søger det absolutte. I alle disse variationer er figuren en modig, måske overmodig, udfordring af et format der motiverer, næsten undskylder misgerningerne mod kvinderne. Ikke sådan hos René Clément. Hans Don Juan, André Ripois, nedvurderes til det ynkelige, afsløres uden beundring som en parasit, en følelseskold stratenrøver der går på rov for rovets skyld, en fribytter der intet vover, fordi menneskeligt eller socialt. Der er ingen udfordring i Monsieur Ripois, derfor er han uden storhed, som filmen om ham er det. Han er et sjasket tilfælde, der



En Don Juan, der intet har at sætte ind: Gérard Philipe.

han intet har at sætte ind, hverken analyseres for vore øjne, under en foragt der vokser ligeså hastigt som vor sympati for hans ydre charmanter form svinder. Clément gennemfører analysen med en kold og sikker virtuositet der er hovedfiguren værdig. Kompositionen er djævléblandt: i filmens rammehistorie med tilbageblik beretter forfatteren selv om sine hensynsløsheder: mod den forstultne karrierepige Anne, den banale, sværmeriske Nora, sin overlegne elegante hustru Catherine, den moderlige gadepige Marcelle og backfischen Diana. Rammen er hans nyeste erobringstogt mod Catherine's veninde Patricia. Han er uden skrupler i angrebet: de begåede „forbrydelser“, skildret med medynkvækkende selvoptagethed, er de argumenter han fører i marken for at vække offerets medlidenhed og dermed nedbryde hendes modstandskraft. Men for en gangs skyld mislykkes hans kunster. Pigen afviser ham, han fingerer selvmord ved spring fra altanen for at knække hendes standhaftighed — dratter ned mod sin vilje og forkrøbles for altid ved faldet mod asfalten. Nemesis har ramt ham, retfærdigt, men tilfældigt, uden tragisk konsekvens og værdighed.

Vi kaldte ovenfor filmen en komedie. Det betyder ikke at den er morsom i almindelig forstand. Den giver meget få påskud til latter, er egentlig beklæmmende og helt uden befrielse. Men den har vid, først og fremmest i den prægnante stilisering af kvindetyperne, der er karakteriseret diskret og præcist helt ud i de velturnerede ledemotiver i Roman Vlags musik. Stærkest står Germaine Monteros gadepige — hos hende er Ripois næsten ved at blive den lille og vise ærlig følelse — og Margaret Johnstons karrierepige, for hvem forelskelsen i Ripois, vel hendes første, bliver en alfortærende eksplosion. Denne følsomme pige og Joan Greenwoods sødmefyldte Nora virker som franskmænd Cléments dementi af alle traditionelle forestillinger om den kærligheds- og lidenskabsløse engelske kvinde. Så meget mere bemærkelsesværdigt — og vittigt i sin følgerigtighed — er det, at forfatteren selv spilles som erotisk uinteressant og uselvstændig af den til rollen lovlig drengede Gérard Philipe. Her ved understreges yderligere det snylteragtige i figuren: også på dette for en forfører centrale punkt er det de andre, ofrene, der vover indsatsen — og taber. Eller vinder?

Werner Pedersen.

JIDAI-GEKI

INGEN KAN TVINGE ET HJERTE (*Jigoku-Mon*). Prod.: Daiei 1952. Instruktion og manus.: Teinosuke Kinugasa efter romanen »Kesa no otto« af Kikuchi Kan. Foto: Kohet Sugiyama. Musik: Yasushi Akutagawa. Medv.: Kazuo Hasegawa, Machiko Kyo, Isao Yamagata.

Kun langsomt får vi et førstehånds indtryk af den moderne japanske film (det er *Dreyers* hidtil største fortjeneste som biografdirektør, at han ikke helt gav op efter »Rashomon«s pinlige fiasko), og de følgende oplysninger bør betragtes som foreløbige, der må kontrolleres, når lejlighed byder sig.

Givet er det, at der er en lang tradition bag de film, der i disse år vækker furor, og at de fleste af de instruktører, som vi efterhånden lærer at værdsætte, har arbejdet i mange år i filmbranchen. Teinosuke Kinugasa, der i udlandet opgives som instruktør af »Ingen kan tvinge et Hjerte«, men som i det danske program er opført udelukkende som manuskriptforfatter, var den første japanske talefilminstruktør, der vandt anerkendelse hos kritikken. Det skete med »Chushin-gura« (1932), som blev rost for sin dygtige brug af lyden og livlige klipning. Nogle år senere kom hans »The Summer Battle of Osaka«, der indeholder lovpriste masse- og kampscener, og i 1937 nævner Robert Florey efter et besøg i Japan Kinugasa som en af landets bedste instruktører (blandt dem også den nu verdensberømte Mizoguchi (»The Bailiff Dayu«, »Ugetsu Monogatari«)). Fra de senere år nævnes af Kinugasa et kostumedrama (*jidai-geki* betegnes genre i modsætning til samtidsdramaet: *kindai-geki*) »The Casting of the Dai-butsu«, der kaldes en mislykket superproduktion, i hvilken fængslende historisk stof skubbes i baggrunden til fordel for en kedelig kærlighedshistorie. I »Ingen kan tvinge et Hjerte« er fængslende historisk stof et med en ekstraordinær kærlighedshistorie.

Men først slår billedernes skønhed. Sugiyama, der i 1952 fik en Cannespris for sin fotografering af »The Tale of Genji«, har givet især interiøroptagelserne en sjælden farvens poesi (som i den amerikanske musical og i »Romeo og Julie« er eksteriørerne undertiden svagere) i den gamle japanske farvekulturs tradition. Dertil kommer den skønne



Machiko Kyo (fra »Rashomon«) i »Ingen kan tvinge et Hjerte«.

brokade, den raffineret enkle indendørsarkitektur, instruktørens glæde ved maleriske detaljer (der ikke holdes for længe på lærredet), hans sans for komposition (nu og da modarbejdet i Dagmar, hvor hovederne støder mod widescreenlærredets overkant), kort sagt filmens kræsne og virtuose formdyrkelse, på hvis baggrund elskeren i trekantdramaet virker særlig tøjsløs i sin monomane kærlighed til den japanske Lucretia (*Machiko Kyo*).

Intrigen er kompliceret, men det menneskelige sammenstød er såre enkelt, visdommen tydelig, dette er ikke som »Rashomon« et udspekuleret idedrama; filmen er næsten snusfornuftig, den borgerlige ro og den smukke leveform er højere værdier end den absolutte lidenskab og den fysiske styrke. Selv nogle af de bedste amerikanske westerns er i deres overspændte virilitet (som muligvis kan forklares ud fra den amerikanske angst for ikke at være viril nok) umodne, uciviliserede og irrationelle i forhold til denne films respekt for den milde taber, og »Ingen kan tvinge et Hjerte« udvinde mere klogskab af det 12. århundredes Japan end »Shane« eller »Hondo« af det 19. århundredes Amerika.

Erik Ulrichsen.

FILMINDEX VIII

SVEND AAGE LORENTZ

HVIS DET BLI'R NØDVENDIGT. 1945. Minerva-Film A/S for »De danske Hjemmeværnsforeninger«. Manus.: Axel Lerche og Svend Aage Lorentz. Kamera: Henning Bendtsen og Nicolaj Lichtenberg. Musik: Kai Rosenberg.

RENLIHED ER EN GOD TING. 1946. Minerva-Film A/S for Dansk Esso A/S. Manus.: Lorentz og Knud Petersen. Kamera: Henning Bendtsen. Musik: Kai Rosenberg.

VAGTVÆRNET. 1946. Minerva-Film A/S for Københavns kommune. Manus.: Ingolf Boisen og Lorentz. Kamera: Erik Thielst og Ivar Rosenberg. Musik: Kai Rosenberg.

SE. 1947. Minerva-Film A/S for Dansk Kulturfilm. Manus.: Hagen Hasselbalch. Kamera: Henning Bendtsen. Musik: Kai Rosenberg.

DANMARKS STØRSTE HANDELSSKIB. 1947. Minerva-Film A/S for Dansk Esso A/S. Kamera: Erik Thielst og Henning Bendtsen. Musik: Kai Rosenberg.

PAA VAGT FOR KONGEN. 1946. Minerva-Film A/S for Dansk Kulturfilm. Kamera: Modstandsbevægelsens Filmgruppe. Musik: Kai Rosenberg.

GOD SERVICE BETALER SIG. 1948. Minerva-Film A/S for Dansk Esso A/S. Manus.: Lorentz og Knud Petersen. Kamera: Henning Bendtsen. Musik: Kai Rosenberg.

PETER MAA VENTE. 1948. Minerva-Film A/S for Ministeriets Filmudvalg. Kamera: Henning Bendtsen. Manus.: Susanne Palsbo. Musik: Hans Schreiber.

DEN FLYVENDE Udstilling. 1948. Minerva-Film A/S for Dansk Esso A/S. Kamera: Erik Olsen. Musik: Kai Rosenberg.

GULV OG GRØNNE SKOVE. 1948. Minerva-Film A/S for Junckers Savværk. Kamera: Erik Olsen. Musik: Børge Roger Henriksen.

SPAR PAA VANDET. 1949. Minerva-Film A/S for Dansk Kulturfilm og Københavns kommune. Kamera: Henning Bendtsen. Musik: Kai Rosenberg. Manus.: Lorentz. Kommentar: Karl Roos.

ST. GOTTHARD. 1949. Egen produktion. Manus.: Frede Lauritzen og Lorentz. Kamera og klipning: Lorentz.

60 AARS JUBILÆUM. 1949. Minerva-Film A/S for Dansk Esso A/S ved firmaets 60 års jubilæumsfest. Kamera: Henning Bendtsen og Erik Thielst.

2 x CEYLON. 1949. Oscar Wagn og Minerva-Film A/S. Kamera: Oscar Wagn. Klipping og kommentar: Lorentz.

LIDT NYT FRA GRØNLAND. 1949. Minerva-Film A/S for Dansk Esso A/S. Kamera: Ib Dam. Musik: Kai Rosenberg.

TREKRONER. 1949. Minerva-Film A/S for FDB. Kamera: Henning Bendtsen. Musik: Hans Schreiber. Manus.: Lorentz.

FOR FOLK MED EGEN SKORSTEN. 1950. Minerva-Film A/S for Hess Fabrikker, Vejle. Kamera: Kjeld Arnholtz og Henning Bendtsen. Manus.: Lorentz.

ARBEJDSPLADS: »EUROPA«. 1950. Minerva-Film A/S for Marshallorganisationen.

Kamera: Henning Bendtsen. Manus.: Theodor Christensen, Lorentz og Karl Roos. — Ikke fuldført.

SAADAN LAVER MAN BØGEPARKET. 1951. Minerva-Film A/S for Junckers Savværk. Kamera: Erik Olsen. Manus.: Lorentz.

SELVBETJENING. 1951. Minerva-Film A/S for FDB. Kamera: Erik Olsen. Musik: Hans Schreiber.

24 BILLIONER. 1951. Minerva-Film A/S for Ministeriets Filmudvalg. Kamera: Henning Bendtsen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

SIGNALET. 1951. Minerva-Film A/S for Ministeriets Filmudvalg. Kamera: Rolf Rønne og Henning Bendtsen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

SE NÅVNET. 1952. Egen produktion for OMA. Kamera: Erik Olsen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

MANGE SKOVE SMAA. 1952. Minerva-Film A/S for Ministeriets Filmudvalg. Kamera: Rolf Rønne. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

IKKE FILM — MEN VIRKELIGHED. 1952. Tage Arnø og Lorentz for Ministeriets Filmudvalg. Kamera: Erik Olsen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

SVINEHELD. 1952. Tage Arnø og Lorentz for Dansk Kulturfilm. Kamera: Erik Olsen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

KUNSTIGT AANDEDRÆT. 1952. Egen produktion for Dansk Røde Kors. Kamera: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Holger Nielsen, Lorentz m. fl. Filmen er fremstillet i forskellige versioner på dansk, engelsk, tysk fransk, spansk og jugoslavisk.

ASTHMA. 1953. Egen produktion for Dansk Røde Kors. Kamera: Jørgen Juul Sørensen. Manus.: Lorentz.

DU KAN HJÆLPE. 1953. Egen produktion for Dansk Røde Kors. Kamera: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

HIMLEN ER BLAA. 1953—54. Egen produktion. Kamera: Henning Bendtsen. Manus.: Finn Methling. Musik: Børge Roger Henriksen. Medv.: bl. a. Grethe Holmer, Henning Moritzen, Ebba Amfeldt, Sigurd Langberg, Knud Hallest, Olaf Nordgreen, Louis Miehe-Renard, Lise Ringheim, Hans Henrik Krause, Inge Ketti, Hans Kurt, Helle Virkner, Else-Marie, Finn Lassen, Tove Maës, Poul Müller, Louis Brinkfort, Olaf Ussing, Lily Broberg, Jørn Jeppesen. Spillefilm.

DET ER DEM, DER HJÆLPER. 1954. Egen produktion for Dansk Røde Kors. Kamera: Jørgen Juul Sørensen. Musik: Børge Roger Henriksen. Manus.: Lorentz.

PRØVESTENEN. 1954. Minerva-Film A/S for Dansk Esso A/S. Kamera: Rolf Rønne og Jørgen Juul Sørensen. Musik: Kai Rosenberg. Manus.: Lorentz.

MAN HILSER I HEERING. 1955. Minerva-Film A/S for Peter F. Heering. Kamera: Rolf Rønne. Musik.: Peter Deutsch. Medv.: bl. a. Wandy Tworek.

PROJEKT 5111. 1955. Minerva-Film A/S for Dansk Esso. Kamera: Rolf Rønne og Jørgen Juul Sørensen. Musik: Børge Roger Henriksen og Kai Rosenberg. Manus.: Lorentz.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen

Det Danske Filmmuseum, Amagertorv 10, Byen 1503. Filmsalen: Frederiksberggade 25

JENSEN & KNUDSENS BOGTRYKKERI. KØB