

电影通史

第六卷

当代电影

第二次世界大战时期
的电影

1939-1945

乔治·萨杜尔著

中国电影出版社

电 影 通 史

第 六 卷

当 代 电 影

第二次世界大战时期的电影

(1939 — 1945年)

(法國) 喬治·薩杜尔 著

徐 昭 何振淦 譯

中 国 电 影 出 版 社

1 9 5 8 • 北 京

Georges Sadoul
Histoire Générale du Cinéma
Tome VI
L'Époque Contemporaine (1939—1954)
LE CINÉMA PENDANT LA GUERRE
(1939—1945)

ÉDITIONS DENOËL
19, rue Amélie, Paris VIIe

电 影 通 史
(第六卷)
第二次世界大战时期的电影
(法國) 乔治·薩杜尔 著
徐 昭 何振淦 譯

*

中国电影出版社出版
(北京西便门大街12号)

北京市書刊出版業營業許可證出字第089号

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

*

开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ · 印张8 $\frac{1}{2}$ · 插页37 · 字数320,000

1958年6月第1版

1958年6月北京第1次印刷

印数1—1,400册 定價(精)2.00元

統一書號:8061·132

目 次

序	(1)
導 言	(6)
第 一 章 希特勒的电影	(11)
第 二 章 战时法國电影	(33)
第 三 章 战时英國电影	(66)
第 四 章 意大利新现实主义的孕育时期	(83)
第 五 章 战时苏联电影 (1941—1945年)	(110)
第 六 章 战时美國电影 (1941—1945年)	(137)
第 七 章 欧洲十八个國家的电影 (1939—1945年)	(167)
第 八 章 美洲的电影 (美國除外)	(211)
第 九 章 亞洲与非洲电影概况	(234)

序

在“电影通史”的出版过程中，我暂时中断了編年順序，推延了第四卷“無声电影”与第五卷“有声电影的兴起”（包括1920—1940年这一时期）的編纂工作，以便立即接触到从第二次世界大战开始以来的现时期。

本書为“电影通史”第六卷“当代电影”的上册（1939—1945年）。下册（1946—1954年）的主要部分已經起草就緒，將於1954年年底出版，其中并將附入与整部著作有关的圖表、参考書目和索引等。

第二次大战前的电影史將留在“电影通史”第五卷（現正在編寫）中予以叙述。所以本書对一般称为“六大國”（德國，法國，英國，意大利，苏联，美國）的电影都是从它們進入軍事行动那天起开始叙述的，即对前三國是从1939年9月起，对意大利是从1940年5月起，对苏联是从1941年6月起，对美國是从1941年12月起开始叙述的。这一年代順序也决定了本書前六章的順序。

在初稿中，我原拟以“六大國”的电影來構成这部当代电影史。但在重讀与修訂前六章以后，進一步起草第七章（叙述其他各國电影）时，我明确地感觉到，对五十个國家和五大洲的电影進行研究决不能限于一种粗略的叙述。因而，与我的初意相反，我改將各民族电影的成長視為現代电影史中的一个最重要的現象。

这样，我就不得不將原拟压縮在一本約五百頁書中的簡單陈述，代之以共約八百至九百頁的兩個分冊，以便对那些被不公平地視為“不成熟的”电影事業也能作一比較詳細的考察。由于各位通訊員給我的友誼协助，使我在短短的几个月之內为这本我自己相信还有些价值的著作收集到相当可观的材料，但是由于缺乏時間去作必要的調查、研究和審核，因此，我認為本書在內容上既不能說是完備無遺，也不能說是处处正确的。

我之所以迫不急待地出版了一本显然不完善的作品，主要目的是想引起人們注意一个重要而為一般人所忽視的現象，即各民族电影的成長。另一方面，我也想借此能從讀者中間（尤其是从外國讀者們）得到指正和新的材料，以便本書在重版时（如果它能重版的話）能够弥补一些缺陷和糾正一些錯誤。

对那些在法國很少有人知道的國家的电影情况，我是从1939年9月开始叙述的，只有对中國和日本是明显的例外，对这两个國家的电影情况的叙述，都是从1937年8月在远东燃起了歷时八年之久的战火时开始的。对这些國家，我的報導仍然極为簡略，这一缺憾（尤其是有关日本的部分）我将在“有声电影的开始”这一卷中叙述1937年到1941年这一时期时，再来加以弥补。

除了某些个别的例外，本書中所提到的所有屬於“六大國”的影片，我几乎都看过了。但对其他五十个國家的極大部分影片，却不是这样，因此，有关这些國家的影片評論，我不得不經常借助于我的通訊員們的報導，或者参考并引用本書中提及的一些作家的著作。

在这点上，應該承認电影史家的工作条件虽比舞蹈史家优越一些（因为后者是無法再看到过去的舞蹈的），但比起能重讀原作的文学史家來，却不利得多。一部影片是不能像一部印刷品那样隨時拿來参考的。显然，我不可將我所談到的全部影片重看一遍，而且單憑記憶是不可靠的，因此，我不得不屢次引用我过去所寫的評論文章①。对某些我曾經看过、而过去評述得不够完善的影片，我寧可引用那些比我的評論更有价值的其他影評家的文章，而不單憑我自己不很准确的回憶。

我必須指出，如果我为自己規定一个先决的工作条件，把这一时期内所攝制的一万部到一万一千部大型影片全都看一次（或重看一次）的話，那么，我就決不可能寫出1939年到1945年之間的电影史。如果有人想像一个电影史家，能够精通五十种語言，能够看懂所有这些影片，同时又有一个想像中的世界电影博物館來供他参考，那么，光就看这些影片而論，以每天八小时的工作計算，就至少要費去他整整七八个年头了。我希望真有这样一位当代电影史家，能把僅僅过去一年中的各國影片全都看过一遍，並且对这些影片作出一番研究；但是我怀疑在他整整一生中他是否可能把这种热情的鑽研逐年坚持到底，而且我認為，將这一工作視作一种个人的工作，实在是一种荒謬的想法。这一工作必須組織起來，作为一种集体的同时又是國際性的工作，才能產生良好的成績。

我應該向所有那些以偉大的國際合作精神予本書原稿或插圖以極宝贵协助的人士，表示感謝。我特別應該感激法國的H·蘭格罗阿、高当斯女士、讓特和杜尼奧尔—伐尔克罗斯；英國的E·林格倫；丹麥的O·勃罗森多尔

① 最初的計劃原是想把我过去所寫的一些評論文字收集在一起，用一些文字把它們联貫在一起，可是在我重讀了这些文章以后，就立刻放弃了这一計劃，因为电影史家的工作是和影評家的工作全然不同的。

夫；苏联的法苏友协和对外文化协会；埃及的埃尔·馬扎烏依和埃尔·戴尔米薩尼；意大利的V·托西、德·桑蒂斯、U·巴巴罗和G·阿里斯达哥；日本的岩淵正嘉；拉丁美洲的D·脫萊勒斯；巴西的R·S·郭美斯；印度的M·辛格和皮瑪尔·洛依；伊朗的加發利；从澳大利亞寄稿的M·米歇尔和J·伊文思；从墨西哥寄稿的L·布努艾尔；羅馬尼亞的C·苏埃夫；印度尼西亞的伊特利斯；波蘭的讓·高尔格尔特；捷克斯洛伐克的已故世的斯姆尔士等人。他們曾供給我一些信札，筆記，文件和各種友好的協助；在某種情況下，他們並閱讀和改正了本書中有关他們本國的章節。

在出版下一分冊(其中將附有全部參考書目)之前，在這裡我必須聲明，下列書刊的某些章節曾給我以極大的幫助：拉比埃先生的“電影綜覽”，聯合國教育科學與文化組織的公報“報紙、影片與無線電廣播”，潘娜莎女士的“印度電影”，蘇聯對外文化協會的出版物，“法國影壇”雜誌的資料和意大利“電影”雜誌的合訂本（1940—1944年）。

最後，我也必須附帶說明，如果沒有戰後在戛納、威尼斯、卡羅維·發利、馬里昂斯克—拉士納、克拿克—如德和布魯塞爾舉辦的那些國際電影節，要寫作這樣一部著作也是不可能的。這些電影節的宗旨雖各不同，但從互相接觸、提供資料與未發行影片的放映中，卻帶來了至可寶貴的成果。此外，通過“國際影片資料協會”和“國際電影俱樂部協會”的關係而取得的國際接觸，也給了我極大的幫助。

喬治·薩杜爾

1954年2月15日於巴黎

四十六个国家电影放映事业概况表 (1938—1946年)

影院数与观众人次

	战前					战后				
	1938或1939					1945或1946				
	人口 (百万)	影院	银幕 密度	观众数 (百万)	票次	人口 (百万)	影院	银幕 密度	观众数 (百万)	票次
欧洲										
苏联	165	28,000	170	900	6	—	—	—	—	—
英国	66	5,000	75	333	5	(1944)74*	6,123	84	442	6
意大利	46	5,500	120	—	—	(1944)—	4,760	100	1,300	28
法国	42.5	4,900	110	—	—	—	—	—	—	—
波兰	42	4,500	107	250	6	—	4,000	100	310	8
捷克斯洛伐克	35	790	23	45	1.4	—	—	—	—	—
西班牙	24	2,000	83	—	—	—	3,251	117	—	—
(1943与1943)										
罗马尼亚	18	250	14	6	0.33	—	—	—	—	—
南斯拉夫	14	2,000	143	—	—	—	—	—	—	—
希腊	12	250	29	—	—	—	—	—	—	—
土耳其	8.2	1,100	146	—	10至12	—	—	146	146	18
匈牙利	7	350	44	—	—	—	—	—	—	—
葡萄牙	7	150	21	—	—	—	—	—	—	—
爱尔兰	7	400	60	59	9	—	—	—	—	—
荷兰	6.5	220	34	6	1	—	7	—	34	1
比利时	6.2	1,900	305	40至45	7至8	7.8	2,200	355	50	8
加拿大	6	200	34	—	—	—	200	34	17	3
瑞典	4.2	320	75	25	6	—	350	85	35	10
芬兰	3.5	400	111	20	6	—	—	—	—	—
丹麦	3.5	400	111	—	—	—	—	—	—	—
挪威	3	260	260	9	3	—	40	142	41	12
美洲										
美国	123	15,115	130	3,000	23	135	16,500	122	5,000	37
墨西哥	44	1,200	27	—	—	—	1,800	40	150	3
阿根廷	16.5	1,100	50	66	4	—	1,369	75	132	7
巴西	11	830	100	86	8	14	1,800	123	110至120	8
智利	12	—	—	—	—	—	1,351	110	222	18
秘鲁	10	—	—	—	—	—	450	45	37	3至4
危地马拉	3	235	30	—	—	—	—	—	—	—
萨尔瓦多	5	—	—	—	—	—	300	60	25至30	5至6
洪都拉斯	5	—	—	—	—	—	350	70	24	5
哥斯达黎加	5	—	—	—	—	—	500	100	50	10
古巴	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
澳洲										
新西兰	7	—	—	—	—	—	1,600	230	143	18
印度	1.6	576	300	—	—	—	568	300	34	20
亚洲										
中国	450	300	0.66	—	—	—	—	—	—	—
印度	350	1,265	3.8	—	—	—	—	—	—	—
日本	65至70	400	5	—	—	—	—	—	—	—
菲律宾	65	2,472	38	400	6	—	—	—	—	—
印度尼西亚	17	130	7.6	10至11	0.6	13	200	9	18—19	1
暹罗	16	100	16	—	—	—	—	—	—	—
泰国	14	45	3	—	—	15	—	—	—	—
马来	17	60至70	5	—	—	—	—	—	—	—
新加坡	6	100	17	—	—	—	—	—	—	—
非洲	13	350	27	—	—	—	—	—	—	—
埃及	15	130	9	0.6	—	17	200	12	40	5
南非	7	—	—	—	—	10	425	46	60至65	6

* 包括德国本土、奥地利和苏台德区。

統計表說明

从本表，可以看到五大洲各主要國家电影事業的大致情况，表中影院数目和观众人次是估計一國电影企業重要性的主要項目。

“影院”是指有固定地点并放映35毫米影片的影院而言；放映窄片的影院和流动放映隊未計算在內。

“銀幕密度”是指每一百万人口中的影院數。“观众人次”是指一年中購票入場的观众总数。“票次”是指每年每人的平均購票次數。

数字主要根据“联合国教育科学与文化組織”的公报和拉比埃先生的“电影綜覽”一書。我們曾發現在同一年分、同一國家里往往有几种相差很大甚至互相矛盾的數字，这是因为公布这些数字的企業或政府常有虛構或歪曲数字的情况。各國人口数係以“小拉露斯字典”（1939年版和1946年版）为根据，这些統計数字有时并不完全正确。“战前”欄所列為1938年或1939年的数字，“战后”欄所列則為1945年或1946年的数字。

因此，本統計表只能作为一种估計，或者更恰当地說，只能作为一种大致的比例看待。这一統計表虽很不完备，但它却第一次給我們显示出各國电影事業的一般变化情况，並給我們指出了在不同的國家和大陸上电影事業發展的不平衡性。本書在叙述各國电影情况前，都以标有*記号的注解，來补充这个統計表的不足。

導 言

为了闡明1939年电影在歷史上和地区分布上的發展特点，我們必須提及当有声电影开始时，民族电影發展的时期可說已經宣告結束了。1927年，当影片“爵士歌王”大獲成功时，英國、意大利、丹麥和瑞典的电影則正陷于一蹶不振的境地，法國电影也有步伍后塵的趨勢。如果撇开苏联不談（日本由于語言上与地理环境上的隔离，也不在其例），人們当时很可以認為在世界电影領域內不久以后將只剩下好萊塢和柏林兩大制片王國了。人們同时也可以預測这两个制片王國不久以后即將合并成一个帝國。華爾街利用道威斯計劃控制了德國的烏發公司，并和这位大諸侯瓜分了世界电影的領域和勢力範圍。因此，國際間爭奪銀幕的競爭似乎將被一种壟斷世界市場的統一組織所代替。

但三十年代，对好萊塢和柏林來說，并不是一个“共榮”的时期，而是一个激烈的危机时期，國際間矛盾的对立愈来愈趨尖銳，以致終於引起了第二次世界大战的爆發。“派拉蒙公司”在1925年認為“西方电气公司”的录音設備是一种不吉利的發明，这不是沒有道理的，因为它使好萊塢十年來一直統治着的世界电影帝國有被瓦解的危險。經濟上的霸權并不能永远阻止技術上的進步，由于美國与德國之間的矛盾，好萊塢本身的矛盾，以至摩根財团（它控制着“西方电气公司”，同样也控制着“派拉蒙公司”）內部的矛盾，使所有阻碍技術進步的堤防都被突破，同时在世界电影市場上又出现了你爭我奪的混乱局面。

那些以往称电影为一种“國際語言”的企業家，实际上不过是靠变换影片字幕的方法，來使他們的商品到处暢銷。有声电影發明以后，他們又企圖通过各种翻譯方法，如各种外語版，配音譯制，字幕解說等來保持他們的霸權。1939年，外語版逐趨消失而被國外制片（或國際合作制片）所代替。配音譯制在地中海沿岸几个國家中（即西班牙，法國，意大利和土耳其）成了一种常用的方法，而在其他國家，从日本的东京到埃及的开罗和阿根廷的布宜諾斯艾利斯，則習慣于采用字幕。那些对白占極少地位的格斗片（西部片样式），以及为“上層分子”（他們一般都懂得一些英語）所准备的影片，一般都是采用字幕解說的。

但是，各种各样的翻譯方法却仍不能使好萊塢繼續保持它那古老帝國的完整性。在柏林，戈培爾雖然費尽心機，大量輸出那些改頭換面來冒充別國出品的影片，可是由於廣大群眾有意識地或自發地抵制的結果，他的影片的國外市場，甚至在希特勒的勢力範圍以內，也都一天天縮小了。

三十年代世界電影的有決定意義的現象也許不在於美國巨頭和德國巨頭之間的激烈鬥爭，而在於民族電影在全世界的復興。在1923年，電影藝術史家只需研究四個大國就可以概括世界電影的全貌，但十年以後，他就不再可能對二十個國家的努力絕口不提了。許多附屬於大國或不附屬於大國的小國家，甚至那些殖民地或半殖民地的國家，從此也都和那些大國一樣，開始攝制他們自己的影片了①。

新生的或復興的民族電影所生產的那些所謂“檸檬水影片”，“雞尾酒影片”，“白色電話片”等等的影片，在質量上都是很差的，它們都是制片商利用觀眾渴望看到講本民族語言的影片的心理而粗制濫造的作品。這些影片商都以好萊塢或柏林的影片作為模仿的對象。他們的產品正如國際列車，里維埃拉海岸②和豪華的旅館一樣具有“國際性”。有時它們還以所謂“西班牙風味”的南美洲草原、高卓人、吉普賽人、薩達舞或探戈舞來表現惡劣的異國情調。它們和偽造的民歌或招徠遊客的漂亮招貼畫實是同樣的東西。

但是，總有一天，在大多數民族電影里，這種數量上和商業上的膨脹遲早會被一種質量上和藝術上的繁榮所代替的。但是大數法則是否就能必然地產生藝術呢？假如這規律是確實的話，那麼我們在本書中首先應該研究的倒是好萊塢、印度、日本和德國的出品了（因為在戰時，它們是唯一一年產一百部以上影片的國家），而對法國或蘇聯的影片則反而可以忽視。

高盧的雄雞③首先為各國電影中一個民族電影的復活，報告了破曉。當然，我國電影的復興是以有聲電影的興起、生產的極度高漲和大獨占組織的失敗而代之以近乎手工業式的生產為基礎的。但是所有這些必要的條件合在一起還是不足以使我國民族電影復興的。要使這種復興開花結果，產生一個民族學派，那就必須以本國人民的支持作為基礎。

雷諾阿、加爾納、杜維威爾等人的主題，在當時是具有人民性的。我們

① 我們以後可以看到，在1939年，哥本哈根、奧斯陸、斯德哥爾摩、赫爾辛基、布達佩斯、布拉格、華沙、布魯塞爾、阿姆斯特丹、開羅、孟買、加爾各答、東京、重慶、布宜諾斯艾利斯、墨西哥城、曼谷、聖地亞哥、里約熱內盧、馬尼拉等地電影事業的存在，已與英國或意大利在同時期的電影事業同樣成為無可置疑的事實了（即使在制片工業上也是這樣）。

② 在地中海北岸，是歐洲富豪們冬季避寒的地方。——譯者

③ 法國百代影片公司的商標。——譯者

能否認為，絕大多數的觀眾在1934年至1936年間所發動的鬥爭和覺悟的提高，沒有對“同心協力”，“蘭基先生的犯罪”，“幻滅”，“黎明”等影片起了決定性的作用呢？我們如作這樣荒謬的假定，即假定1934年在巴黎也像在柏林一樣，人民陣綫沒有誕生，而有一些法國的戈培爾在我們制片廠中發動了一個清洗“猶太人——馬克思主義者”的運動^①，那麼，以上這些影片是否還能產生呢？我國民族電影的復興是否還能實現呢？

一個民族電影在物質上的繁榮還不足以造成民族學派的出現。制片工業的興旺並不能自動地產生電影的藝術。一個民族電影學派的誕生與發展需要有一個條件，那就是必須在影片中表現本民族，表現一個為了自己的自由和麵包而鬥爭的民族，一個為了保衛或爭取祖國獨立而展開正義鬥爭的民族。如果沒有這些因素，任何藝術家的個人成就都是孤立的或者是沒有前途的。如果人民的鬥爭削弱了、停止了或遭到了失敗，那麼民族學派遲早就會衰落、徬徨歧途或者趨于消滅。

1930年以後，電影在到處成了民族獨立運動的傳播者，見證者，或更明確些說，是民族獨立鬥爭的直接參加者，在這些鬥爭中，它充分發揮了自己的能力和藝術。另一方面，那些在和平時期的戰爭時期千方百計想要奴役其他民族或消滅其他國家的侵略者，却開始於別種侵略之外，也插手於這些國家的電影事業，企圖取消它們的民族內容或者干脆將它們加以消滅。

但1939年法國電影的情況卻是一個例外。由於復興電影事業的法國電影重新獲得了本國半數以上的銀幕，並以其真正的民族特色而重新受到了國際觀眾的歡迎。在其他許多國家中，好萊塢的影片（或在比較少見的情形下，柏林的影片）經常占這些國家上映節目的70%、80%、90%，甚至95%。當然，在有些國家，民族電影在上映節目中所占的比例已從零升到10%或15%，但這一微小的比例是否就能預示這些國家的民族電影的復興呢？隨着經濟危機和第二次世界大戰的迫近，那些最強大的帝國主義國家的壓力也愈來愈趨加強。它們和這些國家簽訂的軍事協定往往附有文化協定，電影就是其中最重要的項目之一。1932年，法國即曾以輸入好萊塢影片來換取法國

^① 讀者如想了解一下對戰前法國電影的法西斯論調，不妨翻翻巴爾合希在他1954年版的“電影史”第396—413頁上所重復的他在1943年版中第一次發表的論點。在作者看來，1935—1939年“是先鋒派已告死亡而趨於商業化的時期，在此時期中即使較好的影片內容也粗俗不堪。成功的作品只是重彈舊調而已。電影往往變成了一種猶太人的藝術。因為在巴黎，這些年來，亞利安人如此稀少，以致完全被人忽視。……1936年是人民陣綫和L·勃魯姆專政的一年。在制片商中，猶太人占八十個，而亞利安人則只有十二個。……法國電影完全陷於一種無法形容的卑賤境地。因此，法國電影之逐漸喪失其民族特徵，正是完全不足怪的事情，”等等……

香檳酒在美國的岌岌可危的市場。當西班牙內戰正在激烈進行時期，佛朗哥也曾以最惠國的條款，給予戈培爾的電影在布耳哥斯城的銀幕獨占權，藉以酬報德國飛機對革爾尼加①的轟炸。

但是國際金融壟斷組織，正和它們相敵對的人民與國家一樣，在電影方面並沒有取得確實的收穫。企業的繁榮到達最高點以後，接着就發生了驟然的衰落。那些投資總額達幾十億，用多年心血把許多企業結成一個整體的聯合機構，會在突然之間垮台。連那些表面上看來很強大的壟斷組織，在它們的結構上也發生了預示崩潰的裂痕。

“群眾”並不會永遠盲目地聽憑那些統治電影事業者來任意擺布的，除此以外，對那些統治者說來，還有另外一種危險，那就是當他們沾沾自喜於取得了電影的支配權時，他們實際上已患了膨脹硬化、骨骼生疽腐爛的病症。就在企業指標和利潤額達到最高點的時候，他們在得意忘形之餘所忽略的病兆卻已經顯示出一個無法治癒的創傷。在各個地方，無論是在國外或國內市場，廣大的群眾已對電影感到了厭倦，對某些影片避之惟恐不及。他們曾經在電影中找尋過藝術或消遣。但是，現在他們卻像拒服嘔吐藥一樣，拒絕了這些麻醉品。金融資本家的宣傳已經失去作用，他的商品已經無人問津了。

1938年，烏雲和風暴曾暫時蒙蔽了最有遠見的人。法國黎明的鐘聲似乎已被一片弥漫的煙霧和霹靂的雷聲所淹沒，但是整個國家和民族的覺醒已不是銀幕上一種偶然的現象，而是一種正式宣告出現的信號了。

我們將看到戈培爾在一個暫時被奴役的歐洲的影壇面前怎樣建立起他的“大西洋的長城”來。但這個可憐的美菲斯托費爾②所建的龐大堤防卻阻攔不了洶湧澎湃的海洋。不斷衝擊着的群眾浪潮終於要把自私自利的謀略家所建立的那些愚蠢的建築物摧毀無遺的。

① 西班牙的古城，1937年被德國飛機炸毀。——譯者

② 哥德“浮士德”中惡魔，此處用以喻戈培爾。——譯者

1939—1945年十三个国家的影片产量
(大型故事片产量)

	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	总 计
美 国	527	479	551	516	397	430	358	3258
日 本	500(?)	497	232	87	61	46	38	1461
印 度	154	162	137	165	149	124	99	900
德 国	118	89	71	64	83	75	72	572
意大利	84	68	90	119	107	17	24	509
法 国	75	39	41	72	82	27	58	394
墨西哥	40	27	37	47	67	76	86	380
英 国	90	55	51	60	47	39	28	370
阿根廷	44	50(?)	50(?)	56	25(?)	25	21	271
瑞 典	30	36	34	34	43	43	45	265
匈牙利	27	40	41	49	40(?)	20(?)	—	217
西班牙	15	20	45	35	55	36	37	243
埃 及	14	10	14	12	18	32	114(?)	214
总 计	1718	1572	1394	1316	1174	990	980	9144

第一章 希特勒的电影。

1943年春天，有一个隆重的纪念仪式在柏林烏發影片公司的阿姆佐大戲院举行。这家戲院从1919年以來，就是德國电影界举行一切盛大集会的地点。

戈培尔出席并主持了这个同时是慶祝希特勒电影創立十周年和烏發公司建立二十五周年的紀念会。在放映彩色影片“孟希豪森男爵歷險記”之前，这位“第三帝國”的代言人發表了一篇演說，这篇演說曾被当时欧洲占领区很多报纸轉載过：

我願意作为第一个人来感謝“烏發”在全世界贏得的声誉和光榮……在这次紀念会上，我以元首的名义將鉄鷹章授予十年來在領導德國电影工作上有很大貢獻的胡根堡博士；將歌德勳章授予烏發公司的領導人克里茲希博士和德國电影企業創建者之一的M·溫克勒博士；將教授的榮譽稱號授予導演伐依特·哈爾倫和華爾剛·李本艾納。……我希望“烏發”在下一个二十五年中能像在这个二十五年中一样獲得成功。……

在“元首”的名义下被授予鉄鷹章的胡根堡博士乃是烏發公司十几年来真正的主人，因为他从1918年以來除了参与陸軍參謀本部和威廉二世的政府以外，还参与了這個德國龐大的托拉斯的創立工作。胡根堡是克虜伯①的親信（更廣泛些說，是所有德國重工業界的親信），德國金融資本家會委托他來壟斷德國的出版業、新聞業、無線電廣播業和电影企業。从1927年起，他正式出任烏發公司的總經理，他的主要助手当时已經是克里茲希博士，后者在1943年也得到戈培尔的勳章。

我們知道胡根堡博士的活动并不限于“文化”方面。在威瑪共和國时代，他曾是退伍軍人所組織的一个極反动的团体——“鋼盔团”的首領。在这一头銜下，胡根堡替希特勒作了篡夺政权的墊脚石。1933年，在德國國會被焚前夕，他被任命为希特勒內閣的副总理。

* 德國 1937 年全國人口六千六百万，影院五千家左右，銀幕密度：每百万人平均有影院七十五家。观众人次（1936年）三億三千三百万，平均每人購票五次。1949年“德意志帝國”（包括奥地利和苏台德区）人口七千四百万人，影院六千一百二十三家，座位二百六十万个。銀幕密度：每百万人平均有影院八十四家、观众人次四億四千二百万，平均每人購票六次。

① 德國最大軍火商。——譯者

在慶祝烏發公司成立二十五周年紀念的宣傳刊物①上，曾提到這家托拉斯在1918年與1921年之間，幾乎吞併了所有德國各大制片公司、放映網、電影器材制造廠和發行公司。

這個宣傳刊物接着又作了如下的說明：

1918年以後，烏發公司計劃年產七十一部故事片和二十四部紀錄片。……它由此參與了歐洲市場的爭奪戰。但烏發公司本身的財力卻不足以應付這一鬥爭。由於“烏發—米高梅協定”的簽訂，使“烏發”和“派拉蒙”以及“米高梅”之間建立了聯繫，……這一危機乃獲得解決。……1927年8月，克里茲希博士前往美國，通過對美國借款的先期歸還，遂使德國影片處於和好萊塢影片完全平等的地位。德國電影的發展前途，自此就不再受羈絆了。

在威瑪共和國時代，華爾街曾在摩根銀行所組成的“道威斯計劃”內，將這個後來被胡根堡在“歐洲電影”的口號下用來反對好萊塢的烏發公司，從破產中挽救了出來。“道威斯計劃”當時還附有美國通用電氣公司與德國通用電氣公司，杜邦公司與法本化學公司所簽訂的協定。當時，這些德國的電氣和化學卡特爾控制着烏發公司。……

壟斷資本家之間的“瓜分世界”是暫時的。德國重工業靠“道威斯計劃”的美元而壯大起來以後，就反過來反對它的美國“合夥人”。希特勒和戈培爾曾經攻訐過德國或外國的“富豪們”。但他們却在德國富豪們的親信胡根堡的幫助下取得了政權，而且他們也並未廢止德國與美國托拉斯之間所簽訂的協定，甚至在和美國宣戰後，這些協定還繼續執行着。

在希特勒獨裁時期，“烏發”這一大托拉斯的勢力擴展得很廣。因此到1943年胡根堡和克里茲希可以作這樣洋洋得意的報告②：

1933年，德國電影在重建祖國的事業上，作出了重大的貢獻。“國家電影局”的成立使電影事業擺脫了經濟上的困境，使它的發展體現了全民的願望。

……1943年，烏發公司已成為對祖國有益的最大企業之一。它以八千職工……以及分布在整個歐洲的七千家電影院……同時構成了德國電影的中心和輻射網。它的影院網正在擴展着。它現在每周編輯二十九種語言的新聞片。

從1926年“歐洲電影聯盟”產生以來，烏發公司就像在法國那樣成為各國電影的代表機構。“歐洲電影聯盟”自有聲電影產生以來，曾促成了法國電影的繁榮，它曾經攝制了五十部以上的法國影片。……

我們從這種對勝利的敘述中，可以看出烏發公司的創辦者——德國重工業界——所規定的計劃，如何假胡根堡、克里茲希和戈培爾之手而被付諸實施。這些計劃，自1918年以來，目的就在於壟斷整個德國的電影事業和整個歐洲的電影事業。

① 即“歐洲電影聯盟”新聞（簡稱A O E，隸屬於“烏發公司”）1943年3月法文版。

② 見“歐洲電影聯盟”新聞。

在希特勒统治时期，烏發公司在德國壟斷了所有电影企业的各个部門。1942年2月，戈培尔博士在宣布了“德意志帝國”的电影观众人次在一年內將达到十億人次以后，又在一次演講中宣布希特勒的电影今后將由法令規定，受他的直接領導。

在影片生產方面，戈培尔创办了烏發电影制片有限公司①，由B·芬尼希，F·馬林和F·希普勒來領導。希普勒曾在戈培尔領導的宣傳部里做过电影处处长，他当时又兼任“德國电影总監”，負責从選擇剧本、演員和導演等方面來控制整个影片的制作方向。烏發电影制片有限公司把老烏發公司（一直由胡根堡和克里茲希領導）势力范围内当时存在于德國、奥地利和波希米亞的各制片公司（如大地影片公司，柏林影片公司，巴伐利亞影片公司，維也納影片公司，布拉格影片公司等）控制在自己的手里。至于托比斯公司則在很早以前就是烏發公司的一个附屬機構了。

在發行工作方面，戈培尔建立了德國影片發行公司（簡称德富公司，前身是中央影片發行公司），它在整个“德意志帝國”內拥有出租影片的絕對壟斷权。德富公司也是烏發电影制片公司的一个附屬機構。

在營業範圍內則有德國影院有限公司（簡称德富脫公司）的建立。

……由於在放映業內有保障德國利益之必要，这家公司的任务是直接經營那些在座位数上和地点上很重要的影院，負責管理那些具有文化意义的影院，和在第三帝國或附屬於第三帝國的領土上建造新的影院。

因此，德富脫公司在T·卡脫和M·維特的領導下，拥有或控制着七千家电影院。卡脫和維特同时又是烏發公司的董事和烏發影院公司②的前任經理。創立这一龐大而前所未有的放映托拉斯的法令，另一方面还規定：

保护德國放映業的一般特性并保證其獨立性。

因此，这个法令禁止那些影片有限公司經營一家电影院，并且禁止一个業主拥有二家到四家以上的电影院。这种禁止，目的并不是为了保护“小企業”，而是为了防止出現一个競爭者起來反抗烏發的独占。

所有电影企业的其他部門也同样变成了烏發的附屬機構。这个超級托拉斯通过它的“德國新聞周报”（有二十九种語言版的新聞片），德國狹片公司（攝制16毫米影片的公司），德國美術片公司（动画片公司），阿飛法洗印公司（洗印部門的托拉斯），托比斯有声影片組合（專門征收專利权的使用費），烏發貿易公司（制造并出售放映机、电影器材和影院设备等），“电

① 即在原烏發公司的基礎上加以擴大的影片公司。——譯者

② 戈培尔就是在这家公司的基礎上建立德國影院有限公司的。——譯者