

ældreløse, af dødsmerkede, af mennesker, der lever i trostesløs fattigdom. Den første Takako besøger er en kvindelig kollega. Hun er gift, men manden er som tusinde andre arbejdsløs. Hun selv er blevet jordemoder. Børn kan hun ikke få. Bomben har gjort hende gold. Hun fortæller Takako, at kun tre af dennes tidligere elever endnu er i live. Takako besøger dem: Den ene er forældreløs, den anden er lige blevet indskrevet i et kloster, hvor hun dødsmerket af bomben kan få lov til at leve sine sidste dage. Kun den tredje fører en normal tilværelse. På sin vandring standses Takako af en vansiret tigger, i hvem hun kun med største besvær genkender en tjener fra sit barndomshjem. Hun går med ham til hans hjem, hvor han lever med sit forældreløse barnebarn i den forfærdeligste fattigdom. Takako tilbyder at adoptere barnet, men drengen vil ikke væk fra bedstefaderen. Denne indser, at det trods alt er det bedste for barnet, og sender drengen ned til skibet, lige før Takako sejler væk fra byen. Og selv begår bedstefaderen selvmord for at forhindre drengen i at blive.

„Children of Hiroshima“ efterlader et meget dybt indtryk. Det skyldes naturligvis først og fremmest det rystende emne. Men også filmens stil er en medvirkende årsag hertil. Filmen er stille, næsten sky i sin tone. Bortset fra et ganske kort *flashback*, hvori Takako mindes bombningen, er der ingen rædsler i filmen. Bombningen omtales næsten ikke, men man føler, at den ligger i baggrunden af alles bevidsthed. Dette at instruktøren aldrig giver sine følelser luft fornemmes sommetider som et næsten ulideligt pres. Som eksempel kan nævnes filmens fremragende slutscene: Takako og drengen står nede ved skibet og venter på at sejle bort. Pludselig høres motorlarm. Det er en bombemaskine, der passerer højt oppe i luften som den 6. august 1945. Denne lyd virker med næsten utålelig kraft ind på tilskuerens nerver. Og uhyggen får et øget perspektiv ved drengens ubekymrede udråb: „Nej se! Der er en flyver!“

Måske kan man indvende mod filmen, at Shindo er så tilbageholdende og sky, at det nu og da kan gå ud over personkarakteristikken, så den ikke uddybes nok. Men dette er en bagatel mod den kendsgerning, at Kaneto Shindo er en instruktør med en udpræget stilsans, en kunstner, der forstår at anslå en tone og holde den en hel film igennem.

De sidste ti år har vi frydet os over det

menneskelige indhold i de moderne italienske film. De har uddybet vort kendskab ikke blot til italieneren af i dag, men til det moderne menneske i almindelighed. Hvis de øvrige „neorealistiske“ japanske film er på højde med „Children of Hiroshima“, vil det samme være tilfældet med dem. Lad os håbe, at en dansk biograftejer vil få mod til at købe den — den trak fulde huse gennem flere måneder i Paris — og at der efter denne film vil følge en række af de bedste „neorealistiske“ japanske film, så vi kan få udbygget vort kendskab til japansk filmkunst.

## INDISK FILM TIL 1949

AF JØRGEN STEGELMANN

Skal man tro den indiske filmskribent *Panna Shah*, på hvis bog „The Indian Film“ denne artikel i det væsentligste bygger, former hans lands filmhistorie indtil 1949 sig som en lidet opmuntrende serie tekniske og kunstneriske nederlag, kun isprængt få lyspunkter. Det synes imidlertid, som om forfatteren betragter forholdene lovlig pessimistisk, ligesom han i påfaldende grad har ladet sig imponere af vestlig perfektibilitet og samtidig gerne underkender det værdifulde i det ofte strengt nationale og særegne ved den indiske film.

Til undskyldning for den indiske films — efter Shah at dømme — lave stadiet indtil 1949 tjener en række specielle forhold. Man må have Indiens geografiske størrelse for øje for ret at forstå de vanskeligheder, som filmproducenterne arbejder med, for med landets kolossale udstrækning følger en opdeling i folk og dermed i sprog. Hertil kommer de specielle sociale forhold i Indien, kastesystemet med de uendelige skarer af uoplyste, hvem det skulle synes umuligt at appellere kunstnerisk til. Desuden er de rent biografmæssige forhold den dag i dag under al kritik; biografbesøg i Indien skal i langt de fleste tilfælde være en nedslående kæde af ubehageligheder. Men vigtigst af alt forekommer det dog, at man er opmærksom på det indiske folks konservative indstilling; alt nyt mødes med skepsis, og der gik årevis, før den nye kunstart overhovedet nåede en blot beskeden anerkendelse.

Følgelig tog det også sin tid, inden en indisk filmproduktion kom i gang. Selv om der allerede i sommeren 1896 vistest film i Bombay, iøvrigt indisk films hovedsæde gennem tiderne, og disse forevisninger, hvis ophavsmænd var brødrene *Lumière*, blev fulgt med interesse, skal man helt frem til 1914 for at finde den første indiske film. Det er iøvrigt vanskeligt at få ordentlig tag i den tidlige indiske filmhistorie; Panna Shah gør udtrykkelig opmærksom på, at den indiske presse først henimod tonefilmens dage ville nedlade sig til at beskæftige sig med det nye stof.

*Dadasaheb Phalke* hedder den mand, der med rette kan betegnes som den indiske films fader. Phalke var ikke så lidt af en alt-muligmand; på 21 år producerede han rundt regnet 100 film, som han for størstepartens vedkommende selv skrev, instruerede, fotograferede, klippede og producerede. Hans første film er „*Harischandra*“, der tager sit stof fra den indiske mytologi. Phalke arbejdede i det hele taget helst med mytologisk stof og skabte derved den første retning inden for sit lands film. Det forholder sig nemlig således, at den indiske film — og specielt stumfilmen — falder i skarpt adskilte grupper, inden for hvilke man arbejder strengt bundet til de hurtigt opståede traditioner og ikke synes at give op, førend inspirationskilderne er absolut udtørrede. Den mytologiske æra går fra 1914 til 1920 — i dette tidsrum produceres ikke blot af Phalke, men af et væld af hastigt opblomstrende filmselskaber, et stort tal af film, der udsuger „*Ramayan*“ og „*Mahabharat*“. Ikke en passage i disse mytologiske annaler er undsluppet filmkameraerne, og da man nåede 1920, stod man over for en stadigt stigende manuskriptmangel. Men perioden bør trods sine åbenbare svagheder, deriblandt en oftest absolut ukunstnerisk og på næsten alle punkter meget sjusket stilling til emnerne, bedømmes positivt. Gennem disse mytologiske film blev selve den indiske film etableret og nåede stor popularitet i alle klasser. Det er næppe troligt, at inderne overhovedet ville have beskæftiget sig med den nye kunstart, hvis den ikke netop havde fanget deres interesse, hvor den var lettest at få fat i. Ved seks års uhemmet gennempløjning af folkløse og nationale legender opnåede man, at filmen nu stod som populær underholdning, akcepteret omend ikke omfattet med større respekt.

Efter den mytologiske æra følger en periode, der af Shah omtales som Rajput-fil-

menes tid. Disse film suger næring fra Indiens historie, erstatter altså det mytologiske med emner fra en historisk tid og er gennemgående præget af krigerisk heroisme. Nogen større historisk troværdighed besidder disse film ikke; personer og konflikter behandles overmåde flot, og resultatet er da i det store og hele en genre i stil med Hollywoods udsugning af amerikansk historie i wild-west-filmene. Typisk er det da også, at da de indiske filmproducenter efterhånden havde tyndslidt Rajput-stoffet, og man alligevel ikke ville slippe den meget populære genre, overførtes simpelthen røverromantiske film fra Amerika til indiske forhold. Som helhed synes genreen ikke at have skænket den indiske filmhistorie værdifulde film, men det store publikum faldt totalt for den.

Efter Rajput-perioden følger en tid, hvor den sociale film udvikles. Begrebet „den sociale film“ skal imidlertid tages i meget vid forstand, eftersom det hovedsagelig synes at skulle dække film, der hverken er mytologiske eller historiske. Den sociale film er simpelthen moderne, handlingen udspringer i en nutidig atmosfære, og de mere målbevidste film inden for gruppen søger at tage stilling til dagens problemer. Men groft sagt faldt genreen, især vel fordi den nøjedes med at imitere vestlige film og blandt andet derfor tabte al overbevisende kraft.

En fase i indisk film er slut omkring 1927 —28, dels på grund af tonefilmens ankomst, dels takket være en af regeringen nedsat kommission, der skulle søge at tilvejebringe bedre forhold for den nationale filmproduktion. Omend kommissionen ikke synes at have haft nogen synderlig effektivitet, giver den dog udtryk for en voksende interesse for filmen, der nu er på vej til almen anerkendelse. Men teknisk og kunstnerisk står indisk film på lerbødder; flertallet af producenterne er rene profitjægere, instruktørerne savner erfaring og har tydelig ulyst til kunstneriske eksperimenter, teknikken er på det mest amatøragtige stade, og ordentlige skuespillere finder det ikke passende at optræde på det hvide lærred.

I 1931 kom den første indiske talefilm, „*Alam Ara*“, og dermed er porten åbnet for en ny strøm af film indenfor de gamle genrer. Mange nye firmaer går imidlertid fallit i den hidsige konkurrence, hvor Bombay-selskabet *New Theatres* vinder den kunstneriske og økonomiske sejr med en række film, der for første gang i den indiske filmhistorie får publikum til at tænke sig



»Aan«, der har gået herhjemme under titlen  
»Den vilde Prinsesse«.

om og til ikke at sluge alt lige råt. Disse film — „Puran Bhakt“, „Chandidas“ og „Devdas“, alle fra 1935 — betegnes som milepæle, omend de teknisk kun fremtræder som fotograferet teater.

Henimod den anden verdenskrig konsolideres den indiske film, selvom økonomiske problemer stadig spænder ben for mange nye selskaber. En filmpresse begynder at vække publikums interesse, og indenfor producenternes rækker begynder lysten til eksperimenter at komme frem. Den første farvefilm bliver til i 1937, og tegnefilm produceres af *Bodo Gutschwager*. Efter kort tid bliver dog såvel farvefilm som tegnefilm opgivet, og man vender med beklagelig mangel på fantasi tilbage til de efterhånden noget magre græsgange — nok en gang henter man stof i mytologi og historie og synes på trods af økonomisk bedre kår ikke at have modet til de fornødne nyskabelser. Periodens betydeligste film er rimeligvis „Sankt Tukaram“ fra 1937, der iøvrigt opnåede en pris på biennalen i Venedig.

Årene under den anden verdenskrig betød ingen forbedring af den indiske filmproduktions kunstneriske stadi. En råfilmsrationering medførte økonomiske kvaler, der ikke lod kunsten få udfoldelsesmuligheder, men i stedet affødte en produktion af populære film i vante baner. Betegnende for det indiske filmpublikums konservative vedholden ved de gamle genrer er det således, at kun to indiske film beskæftiger sig med krigen. Og den indiske filmproduktion er dog i 1939 verdens trediestørste, senere — i 1947 — den næststørste. I stedet produceres en ikke ubetydelig serie træningsfilm på ikke mindre end 14 sprog.

I 1941 indledes bestræbelserne for at skabe indisk film et udenlandsk marked. „The

Court Dancer“, en film uden andre fortrin end et poetisk foto, skal indvarsle denne nye æra, som imidlertid aldrig rigtig bliver til noget. Derimod må filmproducenterne hastigt se en ny og alvorlig trusel i øjnene, en trusel, som siden krigsårene gang på gang har gjort sig gældende i indisk film. Hollywood får øje på Indien og lægger simpelt hen planer om at starte en amerikansk produktion i Indien. Disse planer er vel aldrig blevet realiseret, men selve deres tilstedeværelse har i følge Panna Shah været nok til at animere de hjemlige producenter, der før den tid aldrig havde kendt til egentlig konkurrence.

Tiden efter krigen domineres atter af voldsomme økonomiske knuder, denne gang i forbindelse med et utal af små hidsigt arbejdende og hurtigt døende selskaber. Et stort anlagt møde skal i 1946 søge at skabe klarhed inden for filmproduktionen, ikke mindst for at få indisk film til at hævde sig på verdensmarkedet. Til den ende indstiftedes derfor en indisk Oscar-pris, der første gang uddeles i 1949. Det synes også, som om denne påskønnelse af kunstneriske indsatser har virket ansporende; et kritisk publikum både indenfor og udenfor Indiens grænser vækkes til interesse, ikke mindst på grund af film som „Sindoor“, „Ajit“ og „Shakuntala“.

To indiske film fra fyrrerne må i særlig grad fremhæves, da de begge betyder en fornyelse og en kunstnerisk bevidst arbejden med mulighederne. Den ene er „Dharti-Ke-Lal“ fra 1943, instrueret af K. A. Abbas. Filmen, hvis engelske titel er „Children of the Earth“, betegner, hvad man med en vis flothed kan kalde en indisk neorealisme. Dokumentarfilmen, som ikke mindst ved Unescos mellemkomst efterhånden finder en væsentlig plads i indisk filmproduktion, har her afgørende præget Abbas' film om hungersnøden i Bengalen, der sammen med „Tree of Wealth“, en ren dokumentarfilm, indvarsler en ny holdning over for stoffet, en ny stil, som giver løfter for fremtiden.

Af en ganske anden og på sin vis filmhistorisk mere nationalt betonet type er „Kalpana“ fra 1948, produceret og instrueret af Uday og Amla Shankar. Dette er den første indiske film, der tør tage konsekvenserne af det musikalske fællespræg fra alle tidligere indiske film. Indlagte sange og danse findes i alle de tidligere indiske film, men har kun i ganske få tilfælde stået i nøjere kontakt med filmens egentlige indhold. „Kalpana“ er imidlertid en gennem-

ført fantasi i sang og dans, måske en art indisk musical, og den omtales på trods af sine fejl som en bedrift, et mesterværk, der har vakt beundring langt ud over landets grænser.

Panna Shah afslutter sin oversigt over den indiske filmproduktion indtil 1949 med nogle generelle betragtninger, der hovedsagelig og set fra en udenlandsk læsers synspunkt i beklagelig grad samler sig om filmenes fejl. De indiske film er for lange og kedelige, tragedierne er for tunge, komedierne langt fra morsomme nok. Efter hans skøn arbejder producenterne uoriginalt og bevæger sig aldrig uden for de skabeloner, hvis succes een gang er fastslået. Han efterlyser en større realisme, film, der beskæftiger sig med hverdagens Indien og tager stilling til nutidige problemer.

## EN INDISK OLIVER TWIST

AF GAVIN LAMBERT

*Mehboobs* „Den vilde Prinsesse“ („Aan“), der i 1954 blev vist i København, fortalte intet om, at der er ved at ske noget interessant i moderne indisk film. Men den fremtrædende engelske kritiker Gavin Lambert skriver i denne artikel om en kvalitetsfilm fra det moderne Indien. Artiklen er — som alle artiklerne i dette nummer — skrevet specielt til „Kosmorama“. Instruktøren af den anmeldte film — K. A. Abbas — omtales også i Jørgen Stegelmans oversigtsartikel.

Det slår koldt vand i blodet at tænke på, at der i Indien bliver produceret over 300 spillefilm om året, ikke mindst i betragtning af, at det indiske publikum — 21 millioner mennesker går i biografen hver uge, oplyses det — foretrækker film af 3—4 timers længde. Den indiske film har i mange år været „selvtilstrækkelig“ og lokalt betonet, tilpasset den folkelige smag ikke alene hvad angår længden, men også ved anbringelse af sang- og dansenumre i alle film. Selv en film som *Bimal Roy's* „Two Acres of Land“, der foregår blandt fattige bønder og tydeligt er påvirket af den italienske neo-realisme, bruger denne ejendommelige konvention. „Two Acres of Land“ blev vist hos festival i Venedig i 1953.

Når filmens udvikling til en ægte kunst-art synes at være gået usædvanlig langsomt i Indien, skyldes det formentlig først og fremmest dens fuldstændige afsondring fra europæisk indflydelse. Indtil den anden verdenskrigs slutning var indiske filmfolk lige så isolerede fra den øvrige verdens produktion som f. eks. Japan var fra hele den øvrige verden indtil omkring 1860. Man havde aldrig — ikke engang privat — haft lejlighed til at se værker af *Eisenstein*, *Griffith*, *Clair*, *Dreyer* etc. Først i de sidste par år er repertoarer fra vesterlandske filmklubber begyndt at cirkulere, og i enkelte biografer er de mest fremragende europæiske og amerikanske film blevet forevist.

Set i dette perspektiv er „Munna“ (1955) — iscenesat af K. A. Abbas, der også er kendt som romanforfatter — særlig bemærkelsesværdig. Ved den indiske filmfestival i London i juni hævdede denne film sig særlig godt, fordi arrangørerne lod den forevise midt i en uge, der var helliget de velkendte historiske rabalderfilm, som ofte udstyrsmaessigt er luksuøse og virkningsfulde, men som er naive i deres imitation af Hollywood og kaotisk fortalt. (Den første indiske film, der er fra 1914, var et kunstfærdigt mytologisk drama om guder og mirakler og en konge, der overlod sit rige til en tiger for at kunne føre et kontemplativt liv i Himalaya; den skabte en genre, der blev uhyre populær).

„Munna“ er noget helt andet — en indisk „Oliver Twist“ udspillet i det moderne Bombay. I et øjeblik desperasjon har en fattig moder anbragt sin dreng på et børnehjem, men drengen flygter ind til byen, hvor han bliver hvirvlet gennem en pikaresk serie eventyr, nogle komiske, andre uhyggelige. Hele tiden er han opfyldt af tanken om at finde sin moder, og da en velmenende person engang har sagt til ham, at hun nok er i himlen, bliver han inspireret ved at se det indiske rebtrick udført af den fakir, han er lærling hos, og lister ud om natten for at forsøge at forhekse rebet med en slange-tæmmerfløjte. Denne elskværdige form for humor er karakteristisk for de morsomme scener i filmen, blandt hvilke man især husker den passage, i hvilken Munna bliver adopteret af en elskelig, men lidet snedig spiller, der i forvejen har en muggen kone og ti børn, og hvem Munna for en kort stund bringer held på væddeløbsbanen.

En mørkere side af byens liv bliver draget frem i den del af filmen, i hvilken Munna bliver kidnappet af en Bombay-Fagin, en