

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 Stegelmanns oversigtsartikel.

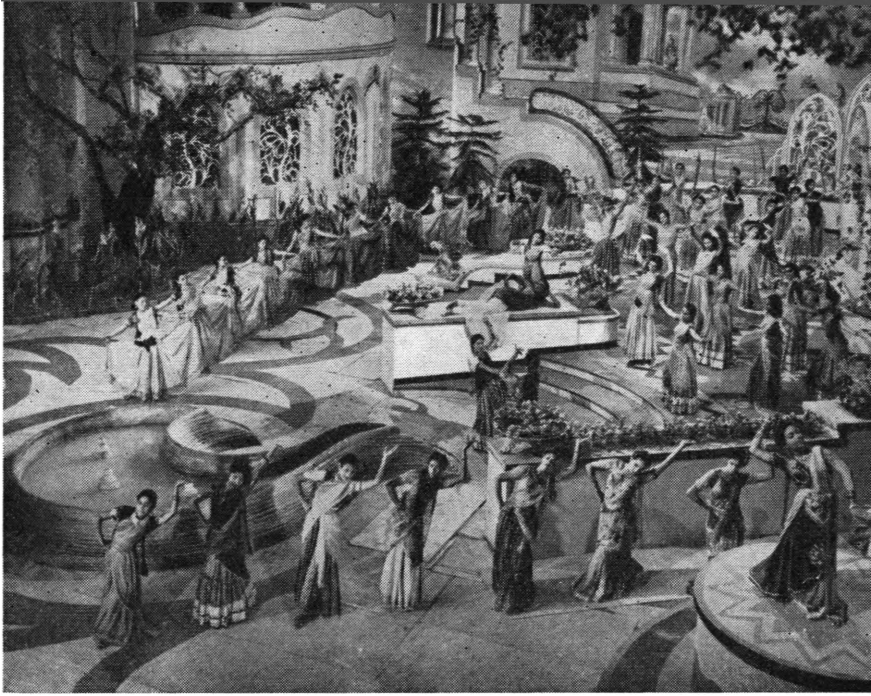
Det slår koldt vand i blodet at tænke på, at der i Indien bliver produceret over 300 spillefilm om året, ikke mindst i betragtning af, at det indiske publikum — 21 millioner mennesker går i biografen hver uge, oplyses det — foretrækker film af 3—4 timers længde. Den indiske film har i mange år været „selvtlstrækkelig“ 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 Roys* „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 udstyrsmæssigt 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 tigger 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 fakkir, han er lærling hos, og lister ud om natten for at forsøge at forhekse rebet med en slangetæmmerfløjte. 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



Ovenfor: Den hollywoodprægede, konventionelle indiske film («Aan» —
»Den vilde Prinsesse«).

Nedenfor: Det ægte produkt («Munna» af Abbas). — Til venstre Romi.



goonda, som er leder af en bande gadedrenge, der oplæres til tiggeri og røveri. Disse scener og mødet i slumkvarteret med en elendig drukkenbolt er fortalt med ret stor kraft, og filmen indeholder en meget rørende episode, i hvilken en fattig kone tager sig kærligt af Munna for en nat — denne kone er i virkeligheden hans moder, men ingen af dem genkender den anden.

Slutningen er noget konstrueret, men i den rette dickens'ske ånd. Munna bliver adopteret af et velhavende ægtepar (manden er en stor veksellerer, over hvis demonstrativt engelske vaner der satiriseres let), hos hvilket han bliver lykkelig og forkæles ikke så lidt. En dag bliver han opsporet af sin rigtige moder, og da hans plejeforældre indser, at alle de fordele de kan give ham intet er værd mod hans virkelige moders kærlighed, giver de afkald på ham (plejemoderen kan ikke selv få børn). Og filmen ender med, at moder og søn hånd i hånd vandrer tilbage til Bombays fattigkvarter.

Fejlene i „Munna“ er ubetydelige. Nogen kejtethed hist og her i intrigens opbygning, enkelte steder en tilbøjelighed til at udnytte tilfældige sammentræf af begivenheder. Det vigtigste er den spontaneitet, der præger filmens iagttagelser og følelse, og på disse punkter er den usadvanlig charmerende. Der er en hel del optagelser fra Bombay, og dekorationerne er omhyggeligt gjort realistiske. Omgivelserne glider naturligt og diskret ind i billederne og bibringer handlingen en atmosfære af stor virkning. Først og fremmest er persontegningen interessant og varieret. Munna selv spilles af endnu en forbløffende 7-årig, Romi, en levende og indtagende lille fyr med en stædig vilje bag sin medfødte charme. Og gennem hans oplevelser stifter vi bekendtskab med et livligt galleri af mennesker — røverbandens medlemmer, spilleren og hans enorme og uregerlige familie, de omrejsende fakirer, slumkvarterets drukkenbolte og prostituerede, det rige ægtepar, den gerrige og servile leder af børnehjemmet — alle står de skarpt tegnet.

Abbas fortæller sin historie i en enkel og let stil — ingen visuelle „effekter“, ingen teknisk virtuositet — der samler episoderne i en rytmisk fortrinlig helhed. Ikke alene har han ydet en pionerindsats ved at have skrevet og iscenesat den første indiske film uden sang- og dansenumre, han er også en ægte humanist, følsom og fuld af lune, og med „Munna“ har han skabt en film, der fortjener at blive vist overalt i Europa.

EN KINESISK OPERAFILM

AF ROBERT NAUR

Meget kender man ikke til den kinesiske film i Danmark. Filmmuseet foreviste for nogle år siden stumfilmen „The Rose of Pui Chui“, og Carlton har spillet Hofdramaet „Den forbudte By“. Ingen af dem overbeviste om tilstedeværelsen af filmskoler, der kunne tåle sammenligning med de moderne japanske. Den bedste kinesiske talefilm før Mao hævdes at være P. K. Tch engs „To Søstre“. Efter den kommunistiske revolution har man herhjemme haft lejlighed til at se bl.a. „Pigen med det hvide Hår“ af Wang Pin og Shui Hua — et socialt drama med sangpassager. Socialrealisme synes nu at dominere i kinesiske film, men i den vestlige verden har især operafilmen „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“, der omtales indgående i artiklen nedenfor og af hvilken der findes en dansktekstet udgave, vakt begejstring.

Kan man overhovedet tale om noget almenmenneskeligt? Naturligvis deler alle verdens folkeslag den skæbne, at individet fødes, spiser, sover, parrer sig, dør. Vi har alle fem sanser, vi ler i glæde, vi græder i smerte. Men kan vi i dybere forstand dele begreber som skønhed, oplevelse, grebthed, med f. eks. kinesere? I den kinesiske scenekunst — som i stiliseret form må tænkes at afspejle lige så meget Kina, som vor scenekunst afspejler Danmark — i denne scenekunst har man to hundrede nuancer af smil med forskellig betydning. Man har en lignende skala af udtryksfulde gestus med hænderne, fingrene, med de lange vide ærmer, der tilhører den kinesiske beklædning, med gangen. Vi har en snes forskellige betydninger at lægge i „nå“, som det så talentfuldt har været demonstreret på dansk scene.

Man vikler sig ind i disse tankepind, når man har set den kinesiske operafilm „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“, en farvefilm, iscenesat af Sang Hu og Huang Sha (manuskript af Sang Hu og Hsu Chin), alle, såvidt man forstår, fremtrædende folk i det kommunistiske Kinas filmverden. Denne kinesiske filmopera er baseret på en 1600 år gammel legende. Som opera blev forestillingen vist i Peking i 1952 med Shaosing for-søgsopera ved Østkinas dramatiske institut,