

Den lange tegnefilm 1937-1971

FLEMMING LUNDGREEN-NIELSEN

»Her er et stort motivområde at udforske,« skriver Flemming Lundgreen-Nielsen om tegnefilmgenren. Han bringer her en redegørelse for tegnefilmens seneste udvikling i anledning af premieren på den danske halvlangte tegnefilm »Bennys badekar«.

Næppe nogen filmgenre har i så høj grad været afhængig af en enkelt kunstner som den lange tegnefilm af Walt Disney.

Det var både en kunstnerisk og en økonomisk nødvendighed, der fik Disney til at skabe verdens første langtegnefilm, »Snow White and the Seven Dwarfs«, der påbegyndtes i sommeren 1934 og havde premiere i december 1937. Dels følte Disney ikke, at hans og hans tegners evner kunne forløses fuldt ud i kortfilm på 7-9 minutter, dels indbragte disse alt for få penge i en tid, hvor produktionsomkostningerne steg hurtigere end produktionstempoet.

Efter Disney's eget udsagn er »Snehvide« og de følgende langfilm en fortsættelse af den serie kortfilm, som under navnet Silly Symphonies fra 1930 løb parallelt med Mickey's bedrifter. En Silly Symphony var oprindeligt et stykke visualiseret musik (»The Skeleton Dance« 1930, »Flowers and Trees« 1932), men betegnelsen kom siden til også at omfatte gendigtninger af gamle fabler og illustrationer af digte, udstyret med iørefaldende melodier (»The Three Little Pigs« 1933, »The Grasshopper and the Ants« 1934, »The Tortoise and the Hare« 1934, »Wynken, Blynken and Nod« 1938). En gruppe Silly Symphonies, næsten glemt i dag, er måske den vigtigste i henseende til langfilmene: de kortfilm uden egentlig handling, der skildrede en stemning, en årtid el. lign., reelt som et bevæget maleri eller postkort. Her dyrkede Disney-folkene specialiteter, som ikke passede i de korte Mickey-farce: tekstforfatterne seriøse emner som mytologi, tegnere og malere bevægelser og farver uden hæsblæsende gags og special effects-afdelingen animering af regn, uvejr, bølgeslag, ild. Erfaringerne herfra kom »Snehvide« til gode.

DISNEYS ÆSTETIK

Disney gjorde sig under arbejdet med »Snehvide« ganske bestemte forestillinger om, på hvilke punkter en langtegnefilm måtte afvige fra kortfilmene. Hvad enten man kan bifalde hans tanker herom eller ej, er det afgjort, at de, især gennem »Snehvide« og »Pinocchio« eksempel, har spillet en væsentlig rolle for udformningen af senere langtegnefilm, også andre end Disneys egne, helt op til midten af 1960'erne. Det er derfor rimeligt inden behandlingen af selve genren at klarlægge Disneys langfilmsæstetik.

For det første følte Disney, at en langfilm måtte have en »varm« hovedperson, altså en figur man fik sympati for og havde medlidenhed med. Det kom i praksis til at betyde væsener, som var gode, men underkuede,

oversete, tålmodigt lidende, hjælpeløse; de gennemgik meget ondt (og spændende) for i filmens slutning at triumfere, tit mere ved venners eller et forsyns hjælp end ved egen indsats. Aktive og selvhjulpne helte interesserer Disney mindre (Alice, Peter Pan, Wart, Mowgli; karikaturen af dem er naturligvis Donald Duck, hvis handling næsten altid medfører katastrofer for ham selv). Hovedtyper hos Disney er kvinder (Snehvide, Askepott), børn/unger (Pinocchio, Bambi) eller aparte fremtoninger (Dumbo, den fredelige Drage). Til disse »varme« helte svarer den runde og harmoniske Disney'ske tegnestil.

For det andet måtte figurerne skildres uforligt, med psykologisk indføling, f. eks. med små reaktioner uden episk funktion, som fremhævede deres individuelle karakter. Det var en teknik modsat kortfilmene, hvor de faste figurer var kendt på forhånd. Dialogen, som i disse var endnu et komisk element (Donald's hvæsen, Goofy's yuk-yuk), blev også et led i personkarakteristikken.

For det tredje måtte langfilmene være mere realistiske end kortfilmene, fortælle- og klippertymen langsommere, hvis publikum ikke skulle trættes. Karikerende bevægelser måtte afløses af flydende og mere naturlige; f. eks. kunne animatorerne i scenen i »Snehvide«, hvor Snehvide er flygtet ud i skoven og dyrene nærmer sig hende, ikke lade deres ben hvirvle rundt som en hjulpisker. Det havde været en god gag i en kortfilm; her ville det have ødelagt scenens dramatiske kvalitet som et vendepunkt i handlingen (fra det natlige mareridt til trykkesfølelsen i skoven). Hvad baggrundene angik påbegyndte Disney kostbare eksperimenter med tegninger, som i selve optagelsesprocessen fik perspektivisk dybde (Multi plane-kameraet). Denne teknik introduceredes med kortfilmen »The Old Mill« 1938, men anvendtes kun sporadisk i »Snehvide«.

For det fjerde måtte også farver og musik ændres. Mens Mickey-filmene ofte bestod af stregtegninger koloreret i klare kulører, måtte man i langfilm dæmpe ned til grålige og brune nuancer (især i baggrunden), og hovedfarven i de forskellige scener måtte afpasses dels til den ønskede dramatiske stemning, dels til de foregående og følgende sekvenser. Den raslende og lydeefterlignende Mickey Mouse-musik måtte på samme måde underordnes helheden, neddæmpes til blide og mindre pointerende toner.

Langtegnefilmen kom således efter Disneys teorier, der var praktisk bestemt (af de tekniske muligheder og af hensynet til publikum), ikke så meget til at lægge vægt på originale gags, strålende farver og forrygende tempo som på gennearbejdede manuskripter, store komplicerede scener (i forskellige niveauer, med mange animerede figurer),

omhyggeligt udførte baggrunde, musik der nærmede sig symfonisk programmusik, og en brug af farver, lys og skygge, som mindede om den nordeuropæiske renæssances og romantiks malerkunst. Alle disse tanker måtte føre langtegnefilmen i retning af den realfilmmede film, altså munde ud i en tegnefilmens naturalisme. Der endte Disney's praktiske eksperimenter også.

»Snehvide« blev som den første langtegnefilm egentlig aldrig overgået, heller ikke af Disney selv. Den havde, som Disney en menneskealder siden fremhævede, en perfekt handling. Hovedpersonen var genstand for tilskuernes sympati hele tiden og kunne i sine oplevelser fremkalde sorg og glæde med de tilhørende pludselige omsving. Hun var tegnet som en ordinær sød ung pige, uden gnist af erotik, og hendes prins, filmens *deus ex machina*, var en ren bifigur. Tyngdepunktet ligger i det eventyrlige plan. De syv små dværge repræsenterer den rene komik, dog menneskeliggjort i forhold til kortfilmens karikaturer (skønt de er foregrebet i nisserne i »Santa's Workshop«, en Silly Symphony fra 1932). Det var Disney's kup at give dværgene, der hos Grimm er en anonym gruppe, hver deres veldefinerede karakter (og navn). De præsenteres omhyggeligt for tilskuerne i den lange scene, hvor de finder Snehvide i deres seng og hvor hver reagerer efter sit væsen. En sådan individuel karakteristik havde Disney før med held prøvet i kortfilmen »The Three Little Pigs« 1933. I øvrigt var det en arbejdsmæssig nødvendighed at holde dværgene klart ude fra hinanden, da forskellige kunstnere i filmens forskellige faser måtte udføre tegningerne til dem. Overgangen fra Snehvides følelsesbetonede verden til dværgenes komiske formidles af skovens dyr og fugle, som hører hjemme begge steder. Idyl og komik afbrydes enkelte steder af stærke skræffefferter, dels af konventionel art (ravnen, giftdampene, gribbene, tordenvejret), dels af surrealistisk (Snehvides vandring gennem den mørke skov). Som helhed peger tegne- og malestilen hen på det 19. århundredes germanske tradition: den af romantikken genoplivede gotik. Musikken er delvis inspireret af Wieneroperetten (»Someday My Prince Will Come«); sange og dans fører handlingen videre i præcist rytmede sekvenser: »Snehvide« er også en musical (med rette behandlet tillige med Disney's senere hovedværker i McVay's bog *The Musical Film* 1967). Filmens holdning var folke-eventyrets: det gode, illustreret i dyrenes, dværgenes og prinsens kærlighed til Snehvide, sejrer over det onde, heksen og døden.

Alle disse træk – barok komik hos dyr eller fantasifigurer foranlediget af en mere eller mindre følelsesorienteret rammehistorie, som ender lykkeligt, den stilistiske veks-



Snehvides natlige mareridt i Disney's »Snehvide og de syv dværge«.

virkning af naturalisme og surrealisme, indsmigrende og rytmisk musik – bliver led i det normale kompositionsskema for de næste mange års langtegnefilm. Det bør dog noteres, at Disney selv ikke direkte gentog »Snehvide«-temaet før med »Cinderella« i 1950.

Hans næste langfilm, »Pinocchio« fra 1940, var en eventyrfilm over Carlo Collodi's bog, hvor handlingen var blevet forenklet og hovedpersonen sentimentaliseret til en god, men svag trædukke-dreng. Fårekyl-lingen, der i begyndelsen af bogen mases ihjel af den irriterede Pinocchio, var i Disney's version blevet en gennemgående kommentator. Som Pinocchios personificerede samvittighed af meget lille ydre format gav han tegnerne komiske muligheder, de ikke havde med hovedpersonen. En sådan tildig-tet kammerat bliver siden en fast udvej for Disney, når det ikke synes ham muligt at samle interessen om en seriøst opfattet helt (som desuden ville volde tegnerne besvær). Således tilsættes kaninen Stampe til Felix Saltens Bambi-fortælling, og Disney var overbevist om, at »Alice in Wonderland« blev en fiasko, fordi han blev talt fra at supplere den intellektuelt-kølige Alice med den hvide ridder (fra Carroll's fortsættelse »Through The Looking Glass«) som en fjoget og hjælpeløs figur. »Pinocchio« var i øvrigt karakteristisk nok henlagt til en ubestemmelig germansk alpebøddel med krogede gader og gotisk snirkelværk, ikke til et Italien med klare farver og ren himmel. Filmen var koncentreret om ren fortælling, fri for glansbillederotik.

»Fantasia« fra dec. 1940 er ikke en egentlig langtegnefilm, da der ingen gennemgående handling er, men en samling Silly Symphonies, der illustrerer klassisk og halv-klassisk musik. Filmen, som påbegyndtes i efteråret 1938, skulle efter den oprindelige plan have været vist på et bredlærred med stereofonisk lyd, men måtte efter krigsudbruddet, der afskar Disney fra verdensmarkedet, vises traditionelt i forkortet stand og

blev ingen økonomisk succes. Hvad man end måtte mene om dette ambitiøse projekt, kan det næppe diskuteres, at Disney-studierne her nåede et højdepunkt af naturalistisk animeringskunst (især i blomster- og dyrefantasierne til Tchaikowsky og i urtidsscenerne til Strawinsky's *Sacre du printemps*).

»Dumbo« fra okt. 1941 var en stramt fortalt elefant-variant af den grimme ælling, et Disney'sk yndlingsmotiv. Elefantungens alkoholfantasier er en surrealistisk tour de force, som aldrig er overgået.

1941 blev katastrofeåret i Disney's produktion. Fra maj til september var studierne lammet af en strejke, som både var en fagforeningsaktion mod Disney og et kunstnerisk oprør mod den ensartede tegnestil blandt de yngre medarbejdere (bl. a. Stephen Bosustow og John Hubley). Japanernes overfald på Pearl Harbour i december, som inddrog USA i 2. verdenskrig, fik den amerikanske hær til at beslaglægge Disney's store lydatelj, der blev reparationsværksted.

BAMBI

Disney's eksperimenter med langfilmgenren sluttede dog ikke ganske. I august 1942 udsendtes »Bambi«, og derpå produceredes med delvis regeringsstøtte nogle venskabsfilm om Sydamerika, som på forskellige måder blandede tegne- og realfilm (»Saludos Amigos« 1943, »Three Caballeros« 1944). Landvindingen var mere teknisk end kunstnerisk: Disney havde ikke noget nyt at sige. I resten af krigen tegnede studierne instruktions- og propagandafilme til regeringen.

»Bambi« bliver således den sidste regulære langfilm fra den store eksperimenterende tid. Filmen fortjener en grundigere behandling, fordi den kan belyse et omdebatteret problem: tegnefilmens forhold til realfilmens affotografering af virkeligheden (og fordi den netop er genudsendt i Danmark).

På det elementært fortællende plan skil-drer »Bambi« et lille dyrebarns fødsel, dets

møde med verden, dets problemer med at erobre sin egen krop (de lange ledeløse ben, tungen) og sine omgivelser (bekendtskabet med de andre dyr og med naturfænomener som torden, regn, vinter – og mennesket), dets opvækst, puberteten og sluttelige »mand-dom« som voksen hjort, nu selv med små Bambier. Det er ikke tilfældigt, at en række ord både fra dyre- og menneskeverdenen melder sig, når man vil beskrive filmen. Bambi-figuren er på én gang et portræt af ethvert lille barn, som lidt efter lidt erkender sig selv og sin omverden, og et meget overbevisende lille hjortekid. Den samme dobbelthed genfindes i de fleste af skovens dyr, således udpræget i uglen, der er et mesterværk af uglemimik og samtidig personificerer og parodierer typen: familiens rare onkel. Stampe og hans gemalinde minder vel meget om de korte tegnefilms karikaturer, men stort set falder Disney ikke for fristelsen til at lade dyrene afspejle et småborgerligt menneskesamfund (som siden i »Lady and the Tramp«). Balancen mellem det naturtro og det antropomorferende er fint holdt.

Filmen har også et symbolplan. Dens motiv er her en hel filosofi om livets vilkår, om generationernes og årstidernes evige kredsløb, om døden der altid lurer (illustreret i skuddet mod Bambis moder, i den nervøse agerhøne, i jagthundene og i skovbranden) og først og sidst om kærligheden som den drivende kraft i tilværelsen. Det illustreres som forældrekærlighed i Bambis forældre, som kønsdrift i den vittige skildring af dyrenes forårsforelskelser og Bambis kløende gevir, som afgørende skæbne i Bambis kamp mod rivalen og endelig igen som forældrekærlighed ved Bambis, Stampes og Blomsts familieliv til sidst. Også en række beskrivende scener (i sekvenserne efter den strenge vinter og efter skovbranden) hylder kærligheden, på linje med indlednings- og slut-sangen (»I Bring You A Song«, »Love Is A Song That Never Ends«). Kun én af de fire – desværre noget sødladne – sange synges direkte af tegnede figurer (sangfuglenes »Spring Song«), – de andre akkompagnerer scenerne fra dyrenes liv i skoven.

Bambis historie bliver både individuel og typisk. Han vinder i kamp sin hind, Faline, og forsvarer hende mod jagthundene, det første for sin egen skyld, det sidste for hendes. Skovbranden bliver Bambis endelige indvielse til de voksnes verden: hjulpet af den gamle hjorts faderautoritet kommer han frem til Faline og kærligheden på den frelsende ø i floden. Bambi har nu ikke mere brug for faderen, der logisk nok i filmens sidste billeder trækker sig bort og overlader Bambi klippetoppen alene.

Også de enkelte små naturskildringer kan tolkes symbolsk. Robert Feild referer i sin interessante bog om Disney's kunst fra 1942 nogle ubrugte scener, som endnu klarere tydeliggør denne tendens. I den færdige film er der sidst i den første forårssekvens en scene, hvor to mørke visne blade på samme kvist sitrer for den kolde vind; først falder det ene, så det andet, og kameraet følger dem, til de ligger stille på jorden. I det oprindelige manuskript havde bladene stemmer, scenen blev et udtryk for menneskenes holdning til døden: bladene ved, at de er de sidste på træet, de frygter det ukendte fald og forlader nødigt den kendte gren; til slut, da vinden tvinger dem til at slippe, skulle

de ligge på jorden, lidt fra hinanden, hvor på vinden blidt blæste dem sammen igen.

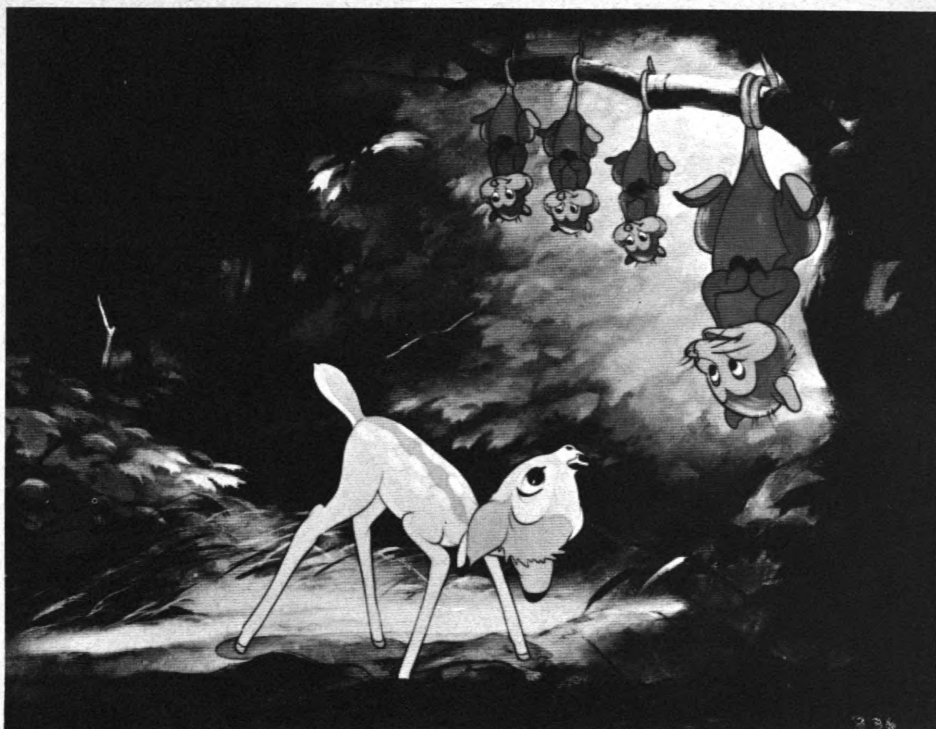
Filmen er komponeret som et symbolsk kunstværk, hvis imitative naturalisme er et nøje udtænkt billedsprog. Kampen mellem Bambi og hans rival afvikles i mørket af nogle klipper, med kun enkelte grelt opflam-mende lysglimt på dyrenes kraftige rygge, tegnet i korte klip og i et tempo, der gør det umuligt at følge enkeltheder i striden. Det er en effektiv, men mere symbolsk end fortæl-lende gengivelse af den desperate kamp.

Filmens naturalisme er især tilvejebragt ved brugen af mørke mættede farver, der gi-ver genstande fylde (hvor hovedparten af kortfilmene var udført med ensartet farve-lagte flader). »Bambi« er malerifilm snarere end tegnefilm. Baggrundene danner en sym-foni af disede eller dunkle skovlandskaber, i pastelfarver med en enkelt dominerende nu-ance eller i brun-grå toner. Især i natur-stemmningerne (tordenbygen, løvfaldet, sne-stormen, måneskinsnatten) bliver filmen ty-deligt et bevæget maleri, en helt ny kunstart, som kunne have fornøjet Lessing ved at fore-ne maleri og poesi, beskrivelse og bevægelse, rum og tid. Til rumvirkningen har Dis-ney stedvis benyttet multi plane-teknikken, således i indledningsscenen, hvor uglen flyver gennem mørke fyrreskove forbi det månløse vandfald til sit træ og videre ind i Bambis krat. De scener, som en voksen tilskuer hus-ker fra filmen, er måske slet ikke de fortæl-lende, men netop de lyrisk-poetiske, som vanddråbernes rislen ned ad bladene i for-årsbygen eller Bambis første tur på engen med moderen en diset sommermorgen. Så-danne scener kunne ikke laves i realfilm; kun tegnefilmen kan kontrollere alt, beskære, udvælge, komponere præcist. Det er absurd at hævde, at den naturalistiske stil i »Bambi« er væsensfremmed for tegnefilmen. Den er tvært-imod et højdepunkt i tegnefilmens historie.

En ting bør gøres klart: trods en veludført farce-sekvens (Bambi og Stampe på isen) er »Bambi« som helhed hverken beregnet på eller egnet for små børn. Den naturalistisk tegnede, men symbolsk sammenkomponerede skildring af dyrenes liv i en skov udtrykker en tro på kærlighedens magt og livets evige gentagelse. Betragtet i et større åndshistorisk perspektiv bliver filmen i kraft af sin hold-nings og stil en sen udløber af det 19. århun-dredes universalromantik.

VILDVEJ?

Man kan naturligvis, som mange Disney-modstandere efter 2. verdenskrig, kalde hans naturalistiske tegnestil for en vildvej. Anlæg-ger man et lignende syn på malerkunsten, kommer Disney i ganske pænt selskab. Kri-tikken har dog ofte stirret sig blind på selve formen uden at tage hensyn, hvad den an-vendtes til. Selv en kritiker-fiasko som »Lady and the Tramp« 1955 kan forsvares ud fra et helhedssyn. Filmen parodierede Holly-woods kærlighedshistorier ved at flytte dem ned i et hundeniveau (også bogstaveligt, idet det meste af filmen var tegnet – eller »set« – i hundehøjde). Trods den naturalistiske stil var filmen altså i højeste grad unaturali-stisk (hvilket også kan bevises omvendt: den havde ikke været mulig med realfilmene hunde). Det skal dog indrømmes, at Disney's parodi på love stories delvis snyltede på gen-rens midler, idet den lod sig rive med af sentimentaliteten.



Bambi stifter bekendtskab med de andre dyr i Disney's »Bambi«.

I øvrigt turde det være en vrangforestil-ling, at naturalisme betyder objektiv imita-tion af de fem sansers virkelighed. En natu-ralist forholder sig lige så udvælgende, altså subjektivt, til sit stof som en hvilken som helst anden kunstner. Naturalisten vælger blot noget andet end impressionisten eller den non-figurative kunstner.

Disney's langfilm efter 1945 er hastigt overset. Fra årene 1945–1949 stammer fem film, sammensat af fra 2 til 10 kortere film. Ingen af dem havde succes, og Disney be-sluttede at vende tilbage til den rigtige lang-film. I fire film fortsatte han langfilmgenren i »Snehvide« og »Pinocchio«'s ånd, sødest i »Cinderella« 1950, kvikkest i »Peter Pan« 1953, med John Tenniel's illustrationer som forlæg i »Alice in Wonderland« 1951, – og med størst publikumssucces i den første cine-mascope-langfilm, »Lady and the Tramp« 1955. Stilen var den vante runde; kun i de samtidige, men få kortfilm gjorde indflydel-sen fra modernismen i Bosustows UPA-film sig gældende (hos baggrundstegnerne; Donald Duck og Pluto kunne jo ikke ændres!).

Med Tornerosefilmen »Sleeping Beauty« fra 1958 (men påbegyndt så småt i 1950) kom det store forfald. Filmen var sat stor-slået op i cinerama, men virkede stiv og hu-morforladt, med få forsonende momenter (de tre feer). Animeringen var en disharmonisk blanding af udstuderet naturalisme og »limi-ted animation«. Farverne var efterlignet fra middelalderlige illumererede håndskrifter, men virkede skærende og grelle. Den kraftigt redigerede Tchaikowsky-musik og kæmpefor-matet stod i et misforhold til den højst be-skedne handling. Det var suppe på en meget stor pølsepind.

En del kritikere har set fornyelse og come-back i Disney's tre langfilm fra 1960'erne, »101 Dalmatians« 1961, »The Sword in the Stone« 1963 og »The Jungle Book« 1967 (et par Peter Plys-film regnes ikke med, da det drejer sig om ret uselvstændige animeringer af bøgernes illustrationer). Filmene var dog

langt fra på højde med niveauet i 1940'ernes begyndelse. De er naturligvis fremstillet med den vante tekniske perfektion, men savner trods gode enkeltheder den helhed, der var over de ældre langfilm. Manuskrifterne er ikke så vel gennemarbejdede som tidligere, men er blevet mere episodiske, ja ligefrem misvisende i »The Sword...« (hvor pointen er at lære drengen Wart, at viden er magt, men hvor denne trækker sværdet op af ste-nen og bliver konge uden at bruge denne visdom, helt tilfældigt). Der er enkelte be-mærkelsesværdige figurer (ulven og det for-elskede hun-egern i »The Sword...«), men komikken er for bevidst lagt fra billedsiden ned i det verbale (de flove replikker i »101 Dalmatians« og de alt for mange samtaler i »Jungle Book«; til sammenligning var dialo-gen i »Bambi« holdt nede til ca. 1000 ord). I »Jungle Book« slår stiliseringen omsider igennem i baggrundene, men den indiske jungle er dødt pap ved siden af »Bambis« levende skov. Disney's sidste langfilm får én til at påskønne originaliteten og rigdommen i filmene fra hans store periode.

Man kan betvivle gyldigheden af Disney's langfilm-æstetik, men ikke at han har bevist dens sandhed for sit eget vedkommende. Derfor kunne der godt tænkes andre lige så gyldige teorier. Man kan forresten undre sig over, at Disney-studierne aldrig søgte at an-vende deres egne figurer fra kortfilmene, skønt Mickey, Donald og Goofy i den halv-lange »Mickey and the Bean Stalk« (i »Fun and Fancy Free« 1947) udmærket tålte det længere medium. Det er et paradoks, at Dis-ney, der var nær ved at anse begrebet kultur for udemokratisk og uamerikansk, i sine langfilm lod sig binde til litterære forlæg, der undertiden ligefrem hæmmede ham (Le-wis Carroll, Milne).

Walt Disney blev den eneste tegnefilms-prodcent i filmhistorien, som var i stand til varigt at begå sig i langfilms-genren. Ud over hans langfilm er der produceret ca. en snes egentlige langfilm og en del halvlange.

Mens Disney-filmene vises kommercielt i en syvårsturnus, kan det være meget vanskeligt at komme til at se andre kunstners langfilm. Nogle af dem er ganske vist kørt i TV i de sidste par år, men det lille format, de manglende farver og den kornede gengivelse er en katastrofe for tegnefilm, som ikke er specielt beregnet til mediet. Det må stærkt beklages, at Det danske Filmmuseum aldrig har interesseret sig meget for tegnefilm (således var det først Disney's død, der gav anledning til en noget tilfældig præsentation af hans film i fem serier).

EFTERLIGNINGER

Skipper Skræk-tegnerne Max og Dave Fleischer udsendte i 1939 »Gulliver's Travels«, efter Swift's roman, men mere inspireret af »Snehvide«, med lilliputter i stedet for dværge, selvopfundne komiske figurer (de tre spioner, brevdue) og indsmigrende musik; stilen er en let forenklet Disney-streg. Brødrene fulgte filmens succes op med »Mr. Bug Goes To Town« 1941 (i Danmark i 1951), en opfindsom insektfilm, som desværre blev en publikumsfiasko. I Danmark producerede Allan Johnsen i 1946 H. C. Andersen-filmen »Fyrtojet«, stort set i den runde Disney-stil, men med tydeligt danske baggrunde og dansk stemning (Weyses og Andersens sang »Brødre, meget langt herfra«

gav anledning til et fantasi-indslag om det amerikanske slaraffenland). Heller ikke et par franske langfilm, Jean Image's »Jeannot l'Intrépide« 1949 (i Danmark i 1952) og »Bonjour Paris« 1953, og Paul Grimault's »La Bergère et le Ramoneur« 1953 (meget frit efter Andersen), afveg væsentlig fra den traditionelle opfattelse af genren. Englænderne John Halas og Joy Batchelor producerede i 1954 deres eneste langfilm, »Animal Farm« efter Orwell's roman, ret konventionel i streg, skønt bitter i satiren og uden farce-indslag. Selv oprørerne mod Disney-naturalismen, UPA-studierne, nærmede sig den Disney'ske langfilmstruktur i »Magoo's Arabian Nights« 1960 (og den halvlange »Gay Purr-ee« 1956). Endnu et dansk forsøg, Poul Ilse's dobbeltprogram, »Svinedrengen og Prinsessen på ærten« 1962, specielt beregnet for børn, skal nævnes. De enkelte spanske, italienske, russiske og japanske langtegnefilm fra 1940'erne og videre frem må man nøjes med at læse om i filmlitteraturen.

Med forbehold over for stilistiske variationer er alle disse langfilm gjort efter opskriften fra »Snehvide« og »Pinocchio«.

NYE VEJE

I 1960'erne tegner billedet sig mere broget. Amerikanerne William Hanna og Jack

Barbera, ophavsmænd til Tom og Jerry-filmene og TVs Flintstone Family, lod i 1964 deres bjørn Yogi spille hovedrollen i »Hey there, it's Yogi Bear!«. Hanna og Barbera kommer fra den mest mekaniserede del af tegnefilmsbranchen, hvor man animerer pr. datamaskine. Megen charme er der ikke ved deres produkter, derimod nok et flyvende tempo og i Flintstone-serien masser af banalt dialogstof.

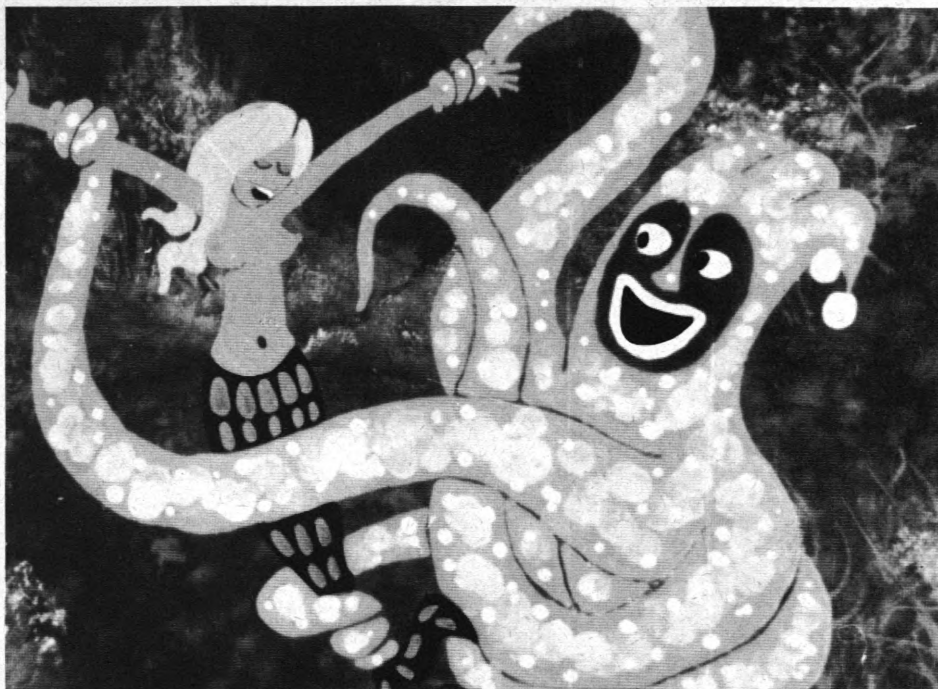
Uderzo's og Goscinny's forsonne franske tegneserie om galleren Asterix er i 1969 blevet levendegjort i en belgisk-fransk tegnefilm, »Asterix et Cléopâtre«. Serien, der i forvejen er tegnet i den runde Disney-stil, har kun vundet ved det. Manuskriptet er som helhed enfoldigt, men med kvikke detaljer, oldtidsmiljøet er morsomt udnyttet og farverne kønne og klare. Det kniber med at oparbejde en klimaks i handlingen, da tilskuerne meget hurtigt bliver klar over, at Obelix – som Skipper Skræk – er uovervindelig, og derfor forventer en originalitet i afvikling af intrigerne, som filmen ikke lever op til. Ikke engang en karakteristisk af de tre gallerer er mere end skitseret: men skal kende dem fra serien. Men filmen er velgørende usentimental, især i portrættet af Kleopatra med den dejlige næse, hun er med sit gnistrende temperament langt mere sexet end de fade og oversøde Disney-heltinder. Obelix' maddrømme (bl. a. om can-can-dansen-de skinker!) udgør filmens surrealistiske indslag.

I Sverige blev der i 1968 udsendt noget så sjældent som en seriøs tegnefilm, med Per Ahlin's midterafsnit til Tage Danielsson's »I huved på en gammel gubbe«: en realfilm-met mand på et alderdomshjem erindrer i tegnefilm sin tilværelse. Her skal satire, komik og desperation have været blandet i en stærkt modernistisk stil (desværre fik jeg ikke set den).

Et interessant eksperiment i stilblanding i en langfilm var George Dunning's Beatles-tegnefilm »Yellow Submarine« fra 1968. Handlingen var en allegori, hvor musikerne i Pepperland hjulpet af Beatlerne ved hjælp af kærlighed og musik besejrede de militaristiske musikhadere, the blue meanies. Moralen kunne synges ud med Beatles-melodien »Love Is All You Need«. Filmen var gennemført surrealistisk, men svingede stilistisk i enkeltscener fra art nouveau over børnebogsnaivismen til østeuropæisk kollagestil. Beatlernes undsætningskspedition var skildret som en Odysse hinsides tid og rum i den gule undervandsbåd. De psykedeliske visioner var momentvis af stor skønhed, men som hele filmen trættende i længden. Som de tegnede hovedpersoner var Beatlerne bedre end de rigtige i deres spillefilm »Help«, fordi deres individuelle offentlige image dengang byggede på just den forenkling af karakteren, som egner sig så godt til tegnefilm. Filmens svaghed, da den ved juletid 1968 kom frem, var det, som sikkert var tænkt som dens styrke: Beatles-melodierne (fra 1966-67), der var blevet gjort uaktuelle gennem den samtidige udgivelse af Beatlernes hvide dobbelt-LP. Det bør dog ikke skygges for de mange spændende og vittige passager i filmen (f.eks. »citater« af »King Kong«!). Men filmen dementerede ikke Disney's forestilling om nødvendigheden af et roligere tempo og mere beherskede farver i en langfilm.

De fire hovedfigurer i Beatles-filmen »Den gule undervandsbåd«.





»Bennys badekar« bekræfter, at dansk tegnefilm – hvad tegnekunst angår – er i verdensklasse.

Bill Melendez' »A Boy Named Charlie Brown« 1970, en filmatisering af nogle episoder fra Charles M. Schulz' tegneserie Peanuts (Radiserne), er en perfekt overføring af radiseverdenen til tegnefilm, med omhyggelig bevarelse af Schulz' personlige og højt økonomiske streg: i få vibrerende linjer giver han fine nuancer i personernes sjælev. Der er god tegnekunst, men ikke megen tegnefilmskunst i filmen. Hvor Disney lader sine figurer udtrykke sig med hele legemet, indskrænker Schulz sig ofte til at vise sine børns store planetrunde ansigter i nærbillede. Det er konsekvent, at man under stavekonkurrencen, filmens lidet visuelle højdepunkt, kun ser deltagernes hoveder på neutral mørk grund. Seriens stiliserede udtryk – Charlie med hovedet mod en væg, eller liggende stift på jorden – er også anvendt her. Radiserne pointe ligger mere i dialog end i tegning, og filmens episodiske handling appellerer gang på gang til eftertanken, som imidlertid ikke rigtig får den fornødne tid, da dette jo er film, som skal videré. Radiserne er egentlig ikke blevet bedre af at kunne bevæge sig. Melendez har søgt at kvikke filmen op med et par halvabstrakte indslag som illustrationer til musik og med et par realistisk tegnede dansenumre, det hele er ikke synderlig interessant. Hunden Nuser, der er stum og derfor henvist til mimisk udfoldelse, er den bedste figur. Hans skøjtedans og – indbildte – ishockeykamp på det tilfrosne bassin i New Yorks Rockefeller Plaza, sammenbidt og barsk med hockeystaven i poten, mens profiler af realfilmte spiller som skygger jager forbi i for- og baggrund, skildrer virkelig på en tilfredsstillende måde springet fra realitet til fantasi. I disse korte glimt ses det, hvor gode muligheder tegnefilmen har for at skildre børns fantasier og lege. Filmens omrammes af en klæg skønsang, som forsikrer tilskueren om, at »der bor en Søren Brun i dig«, en uelegant understregning af intentionen. Der er i øvrigt en uheldig uoverensstemmelse mellem filmens kolige demonstration af Charles Browns monotone uheldighed (der aldrig forklares, men er skæbne) og

dens ønske om at gøre denne anti-helt til ét med hver enkelt biografgænger. – Endnu en langfilm med radiserne kan ventes i 1971.

BENNYS BADEKAR

Den nyeste danske (halvlange) tegnefilm, Flemming Quist Møllers og Jannik Hastrup »Bennys badekar« 1971, har samme svaghed som de sidstnævnte udenlandske: et for løst manuskript. Filmens sigter i forskellige retninger uden at bestemme sig definitivt for nogen af dem.

Der er tilløb til satire, f. eks. over legetøj for børn (bamser, brandbiler) og for voksne (flødeskumskager, cigaretter, reklamelotterier, biler), og over falske autoriteter (krabben frygtede klo er i virkeligheden lille og misdannet). Der er i den glimrende begyndelse en tendens til at lade alt være set fra et barns synspunkt; det ytrer sig stilistisk i, at drengen Benny selv er ret naturalistisk tegnet og udendørs bevæger sig på sort-hvide still foto-baggrunde (højhuse i Gladsaxe), mens de voksne, moderen og veninden, i udseende og bevægelser er stærkt karikeret. Men denne linje føres ikke igennem: filmens hovedstykke, turen på badekarrets havbund, opleves nok af Benny, men mest som passiv tilskuere. »Handlingen« består hovedsagelig af sangnumre, der er præget af en voksen fantasi; det gælder krabbens lov-og-orden-sang, den ypperligt malede, delvis nonfigurative illustration til blæksprutts sang og den mere traditionelt gengivne frække havfruetrio omkring levemanden Hummerdreng (desværre går Jan Bredsdorffs sangtekster meget dårligt igennem på lydsiden). De to instruktør-tegneres egentlige felt er den raffinerede crazy komik. Det ses i en ret traditionelt tegnet, men opfindsom duet og duel mellem to sørøverskeletter, i et kort møde med en grådig haj og først og fremmest i filmens bedste del, Bennys møde i Utterslev mose med en ornitolog. Denne spidsnæsede forskers genfortælling af et par fuglearters liv er hele filmen værd, og det er et afgjort tab, at han forsvinder i mosen under agerin-

gen af et ørnedrama. Det er karakteristisk for filmens struktur, at denne episode er uden forbindelse med resten af handlingen. »Bennys badekar« har mange gode enkelt-heder: korte gæstescener med Walter Lantz' Søren Spætte og Ingvars Prins Pillefinger, smukt udførte havscenerier i akvarelfarver befolket med sære væsener i kolige moderne nuancer. Men der er ikke kommet en over-ævisende helhed ud af de mange anstrengelser.

»Bennys badekar« fastslår, hvad man allerede ved fra Bent Barfods film gennem de sidste år: at dansk tegnefilm i henseende til tegne- og malekunst og til optagelsesteknik er i verdensklasse. Quist Møller og Hastrup gennemfører en helt original streg, måske med svage mindelser om John Hubley (i Benny) og Barfod (i nogle havdyr og i det abstrakte), men uden påviseligt spor af Disney.

Således er der fra slutningen af 1960'erne tydelige tegn til en fornyelse af den lange tegnefilm-genre. De store industrielt fremstillede films tid synes at ebbe ud, og med dem den naturalistiske »maleri«-stil, som Disney dyrkede. Enkeltkunstnere får nu lov til at præge en hel langfilm med deres personlige streg; de nye arbejdsbesparende stilarter, den kantede modernisme med bevidst stiv og hakkende animering, collage- og grafik-stilen, kombineret med »begrænset« animering, er med til at gøre denne kunstneriske frigørelse mulig. Samtidig er langfilm ikke nødvendigvis kun familieunderholdning i form af en blanding af sentimentalitet og slap-stick-gags, men kan være bærere af mere originale og seriøse verdensfortolkninger. Her er et stort motiv-område at udforske, efter at Disney-skolens årelange faktiske monopol på langfilmgenren er endeligt brudt.

Og i den sammenhæng er det da i øvrigt spændende, hvad Disney-studierne nu vil finde på.

Flemming Lundgreen-Nielsen

Disney's langfilmsæstetik er fremstillet på grundlag af ytringer refereret i følgende bøger:

Robert D. Feild: *The Art of Walt Disney*, 1942.

Diane Disney Miller (& Pete Martin): *The Story of Walt Disney*, 1957.

Bob Thomas: *Walt Disney. The Art of Animation*, 1958.

BENNYS BADEKAR

Danmark 1970. Dist: Warner & Constantin. P-selskab: Fiasco Film. P: Per Holst. P-chef: Anni Holst. P-leder: Cæcilie Nordgren/Ass: Finn Nellemann, Stefan, Hans-Jørgen. Instr: Jannik Hastrup, Flemming Quist Møller. Manus/Design: Flemming Quist Møller. Layout: Per Tønnes. Foto: Poul Dupont (trick-foto), Susanne Mertz (still-foto). Farve: Eastman. Klip: Henrik Carlsen. Animering: Jannik Hastrup, Bent »Steff« Steffensen, Per Tønnes Nielsen, Flemming Jensen. Mellemtegn: Anders Jakob Sørensen. Optræk: Akira, Anne, Elina, Erika, Gerd, Inge, Jytte, Inge-Lise, Kisser, Lars, Linda, Lis-Eva, Pernille, Romaen, Wendy, Winnie. Malerarbejde: Røde John. E: Jørgen, Helge. Sangtekster: Jan Bredsdorff. Musik: Hans-Henrik Ley. Spillet af: Allan Botchinsky (trompet), Ray Pitts (fløjte, sax), Finn Ziegler (marimba, violin), Egon Aagaard (harmonika), Kenny Drew (orgel, piano), Stig Møller (guitar), Christian Siewert (guitar), Niels Henning Ørsted Pedersen (bas), Flemming Quist Møller (bongo), Bjarne Rostvold (trommer). Tone: Siegfried »Mike« Nielsen, Axel Pless. Medv/stemmer: Bo Jakobsen (Benny), Peter Belli (Blæksprutten), Jytte Abildstrøm (Dagny), Jesper Klein (Haletdusen), Otto Brandenburg (Hummerdrengen), Jytte Hauch-Fausbøll (Bennys mor), Rolf Krogh (Ornitologen), Allan Botchinsky (Søhesten), Poul Dissing, Per Bentzon-Goldschmidt (Sørøvere), Per Tønnes (Cowboy), Trille, Maya, Aya (Havfruer). Længde: 43 min., 1170 m. Censur: Rød. Prem: 6.3.1971 – Camera, Nor-report, København; Palæ, Aalborg; Biografen, Århus; Kino Teatret, Odense.