

Australsk film ved at få sin egen profil

Med udgangspunkt i Filmmuseets australske serie beretter Ib Monty om forhistorien, nutiden og fremtidsudsigterne for australsk filmkunst

»Australians have never shown themselves as especially interested in films, nor anxious to preserve them.« Således skrev John Baxter om sine landsmænd i forordet til sin lille bog »The Australian Cinema«. Og i bogens afsluttende kapitel, »The Future – if any« funderede han lidet optimistisk over den australske films mulighed for at gøre sig kunstnerisk gældende i en international sammenhæng.

»The traditional Australian of today is not a cinema-minded person. He does not think in images, nor in the electric arcs of film. His existence, fragmentary and spare, feeds on passing things, not the deep continuing convictions that sustain great art.«

Man skulle næsten tro, at det var danskerne, Baxter karakteriserede. Baxter ville formentlig have udtrykt sig lidt anderledes, hvis han havde udgivet sin bog i dag. Men den udkom i 1970, og kuriøst nok var det netop i de efterfølgende år, at den australske film kom ud af årtiers dødvande, og fra 1975 med »Picnic at Hanging Rock« (»Udflugten«) blev Australien med fynd og klem opdaget som filmland ude i den store verden.

Det var naturligvis ikke blot som filmnation, at Australien hidtil havde været betragtet som et kulturelt u-land af den verden – og det vil hovedsageligt sige Europa og USA – der fører det store ord i kunstneriske anliggender. Den væsentligste grund til, at Australien ikke havde haft nogen egen profil i kunstens verden, var formentlig, at landet var offer for den engelske kulturimperialisme. Og på filmens område føjedes hertil, at landet var underkastet Hollywood-kolonialismen.

Denne dominans fra England og USA var så stærk, at det tog længere tid efter frigørelsen fra det gamle moderland for Australien end f.eks. for Indien og Canada at finde sin egen kunstneriske identitet. Først i 70'erne tog det fart. I 1972 hjemførte Patrick White Nobelprisen i litteratur til Australien, og i kulturelle kredse verden over blev Sydneyoperaen og The Australian Ballet begreber, man begyndte at regne med. Balletten placerede sig således internationalt, bl.a. med Nureyevs »Don Quixote« (der i øvrigt blev foreviget på film i 1973).

Impulserne til den såkaldte filmrenæssance i Australien kom mange steder fra. For det lokale filmmilieu blev det en vældig inspiration, da Tony Richardson i 1969-70 optog »Ned Kelly«, og man kan heller ikke forestille sig andet end, at det må have været

en enorm stimulans, da Nicolas Roeg i 1971 lavede »Walkabout«, denne mesterlige, magiske og mytiske film om de intrikate forbindelser mellem de hvide og the aborigines.

Men foruden disse kunstneriske impulser var også mere håndgribelige foreteelser med til at gøde jordbunden for de talenter, der viste sig at være til stede. Her tænkes på etableringen i 1969 af en filmbank, gennemført af premierminister John Gorton, og oprettelsen af en filmskole, der som rektor fik den navnkundige polak Jerzy Toeplitz, der havde været rektor for filmskolen i Lodz, indtil han faldt som offer for en af de antisemitiske kampagner i Polen.

Der er nogen, der har en tilbøjelighed til at fokusere for stærkt på, at de ydre forhold skal være ideelle for at kunne skabe en national filmkunst. Men det er indlysende, at man kan have noget nær de perfekte produktionsforhold, det hjælper alt sammen ikke så meget, hvis ikke man har talenterne til at skabe gode film. Det har vi dog et nærliggende eksempel på. I Australien opstod i begyndelsen af 1970'erne den lykkelige kombination af skabende talent og finansielle muligheder, der er en ønskesituation. Og tilmed fik man nogle dygtige købmænd til at promovere og sælge filmene på det internationale marked. Alene den omstændighed, at af de 151 film, der blev produceret i Australien fra 1970 til 1980, har ca. 1/10 været vist i Danmark, vidner om et dygtigt administreret salgsarbejde.

Det er karakteristisk at man søger tilbage i tiden for at finde rødderne

Når man taler om en australsk filmrenæssance i 70'erne, forudsætter det selvfølgelig, at der er gået noget forud. Og det var naturligt for australierne selv at se tilbage på, hvad der tidligere er skabt af film i landet, ligesom det naturligvis pirrer nysgerrigheden hos os andre. Er vi blevet snydt for en række fremragende australske film gennem tiderne? Åbnede opdagelsen af den moderne australske film for en opdagelse af en ældre filmkunst, ligesom opdagelsen af den japanske film i 50'erne førte os tilbage til en rig og blomstrende filmkunst, vi aldrig havde vidst eksisterede?

Lad det være sagt straks. Det er næppe urimeligt, at den australske film indtil 70'erne kun sporadisk har vakt opmærksomhed. Men derfor er det alligevel umagen værd at beskæftige sig lidt med den australske films historie. Denne opgave påtog The National Film Library under Ray Edmonds ledelse sig. Det australske filmarkiv kastede sig med energi og entusiasme over den opgave at redde og restaurere, hvad reddes kunne af den australske filmproduktion, hvoraf alt for meget var gået til i negligence. Denne arkivalske aktivitet afspejledes bl.a. i de tre glimrende kompilationsfilm, »The Pictures That Moved«, »The Passionate Industry« og »Now You're Talking«, der beskæftigede sig med den australske films udvikling fra begyndelsen og indtil 1940.

De to første var skrevet af Joan Long, der også stod som instruktør på den anden. Hun er en af de fremtrædende manuskriptforfattere i dag, og hendes interesse for den fortidige film kom tydeligt til udtryk i hendes manuskripter til Don Crombies »Caddie« (1976), hvis millieuskildringer fra 20'erne var tydeligt influeret af den tids film, og vel især i hendes manuskript til John Powers »The Picture Show Man« (1977), der handlede om en omrejsende biografdirektør i stumfilmens tid. Men også »Newsfront« af Phil Noyce (1978) om newsreel-fotografernes arbejde i 30'erne var utænkkelig uden et godt kendskab til kilderne. Det er et karakteristisk træk i 70'ernes nye australske film, at man søger tilbage i tiden for at finde rødderne, og det er påfaldende, at nogle også har et forhold til fortidens film. En sådan interesse mangler f.eks. totalt i Danmark.

Et andet udslag af The National Film Library's virksomhed var også sammenstillingen af retrospektive serier. Allerede i 1974 havde Det danske filmmuseum således lejlighed til at præsentere en lille australsk serie. Og det er naturligvis den større retrospektive serie om den australske film fra 1896 til 1956, som vi viste i foråret, der er den direkte anledning til disse noter. I København vises serien – naturligvis, fristes man til at sige – under den traditionelle mangel på opmærksomhed fra medlemmerne, der har en usvigelig sikker sans for at undgå det, som ligger lidt uden for det tilvante. En passant turde det i forbindelse med den helt lammende apati over for forårets historiske filmserier (den australske og den danske stumfilm) være tilladt at tvivle på, om der virkelig skulle være 2-300 unge mennesker,

der studerer film ved Københavns Universitet. Er det ikke kun propaganda, udspredd af fagets lærere for at kunne beholde stillingerne?

Filmen kom hurtigt til Australien. Allerede i 1876 kom en tidligere Lumière-fotograf, Maurice Sestier, til Australien for at lave reportage-film. Og samme år fik man i Sydney den første biograf, »Salon Lumière«. Kun fire år senere produceredes der spillefilm. Der var ganske vist tale om en højst særpræget produktion. »Soldiers of the Cross« fra 1900 var produceret som en slags medieshow af Frelsens Hær. Det var et opbyggeligt værk, sammensat af lysbilleder, salmer, prækener – og film. Af dette unikke eksperiment eksisterer der nu kun enkelte af lysbillederne.

Heller ikke af »The Story of the Kelly Gang«, produceret i 1906 af J. & N. Tait, og instrueret og fotograferet af W. A. Gibson og M. Johnson, eksisterer der nu mere end et par uddrag, der blev fundet i 1976 og 1979. Og det er skade. Thi filmen var oprindelig 1300 m og spillede således mere end en time. Ikke blot var den den første vigtige australske spillefilm, men muligvis en af de første lange film i verden. I hvert fald kan Danmark ikke mere tage æren for at have produceret verdens første lange film.

Filmen var en dramatisering af den berømte og berygtede lovløse Ned Kellys liv, og var således den første bushranger-film, en genre, der er den australske parallel til den amerikanske western.

I årene op til 1910 fremstod der en hel del producenter, og i årene 1910-12 var der en voldsom aktivitet. Der produceredes i disse år ikke mindre end 70 film, de fleste af spillefilmlængde. Mange af disse film var bushrangerfilm. Den fremtrædende stumfilminstruktør, Raymond Longford, begyndte som skuespiller i disse film og har beskrevet, hvordan de blev til: »All they needed was (sic) horses hired from stables in Redfern, some uniforms, guns, a stagecoach, and enough men to play troopers and rangers. They would take their gear down to the bush at Brookvale, outside Manly, camp out for a week, and – without any script – make a film. Their action was usually a stagecoach hold-up, a lot of galloping, and a shooting match.«

Raymond Longford instruerede sin første film, »The Fatal Wedding« i 1911. Den er tabt, men af hans anden film, »The Romantic Story of Margaret Catchpole« fra samme år, er der bevaret ca. 20 minutter. I dette brudstykke kan man bl.a. beundre Lottie Lyell, der var den første australske filmstjerne. Hun døde kun 34 år gammel i 1925. I Longfords film, der er baseret på en populær roman fra tiden, spiller Lottie Lyell en ung pige, som bliver fanget, da hun stjæler en hest til sin elsker, der er smugler. Margaret bliver sendt i eksil til Australien. Af det bevarede brudstykke fremgår det, at det er en frisk og livligt fortalt, naturlig film.

Omkring 1913 faldt produktionen og helt til den anden verdenskrig var den gennemsnitlige årlige produktion på ca. 10 film. I 50'erne og 60'erne faldt produktionen da igen.



Australsk films første klassiker: »The Sentimental Bloke«

Under den første verdenskrig produceredes bl.a. pacifistiske film, og man importerede udenlandske talenter. Bl.a. arbejdede Fred Niblo som instruktør og stjerne i Australien omkring 1915. Men de udenlandske film, og det vil først og fremmest sige de amerikanske film, kom efterhånden til at præge biografernes repertoire, og omkring 1920 var den amerikanske dominans i australsk film definitiv.

Australsk films første klassiker er indspillet i 1918

Australsk films første klassiker var Raymond Longfords »The Sentimental Bloke«, der blev indspillet i 1918 og udsendt det følgende år. Filmen var baseret på et langt kapitel-inddelt digt af C. J. Dennis, der var udkommet i 1915, og som straks blev en stor succes. Den sentimentale fyr var den inkarnerede australier, en barsk fyr fra byen, der lever for at spille og drikke sammen med sin makker Ginger Mick. Efter at have været i fængsel møder han dog Doreen (Lottie Lyell), forelsker sig i hende, gør kur til hende og bliver til sidst gift med hende, hvorefter han begynder et nyt og mere respektabelt liv. Det humoristiske digt var udført i et stiliseret arbejderklasse-sprog med stærk anvendelse af slang. Longfords filmatisering var også præget af barsk humor og hverdagsrealisme. Filmen blev optaget on location, og man brugte naturligt lys. Dette i forbindelse med Arthur Taucherts usminke- og helt naturalistiske spil i titelrollen gav filmen en duft af folkelig autenticitet, der har bevaret friskheden til i dag. Filmen er et ægte nationalt værk, der fint afspejler sin tid og dens mennesker fra de lavere sociale lag.

Raymond Longford lavede 25 stumfilm, men kun tre af dem er bevarede. Den anden er »On Our Selection« fra 1920, der også af australierne betragtes som en klassiker.

Filmens forlæg er en række fortællinger af Steele Rudd, der begyndte at udkomme i 1895. De drejede sig om den fattige bondefamilie Rudd og dens kamp for tilværelsen. Fortællingerne om disse pionerer blev med deres humor, beskrivelser af dagligdagen og lavmælte hyldest til de enkle, men stærke mennesker hurtigt meget populære. I 1912 blev der lavet en dramatisering af familiens liv, men den skejdede mere ud i det melodramatiske og folkekomedieagtige. Det var denne holdning, man forfulgte i en række mere eller mindre lavkomiske, folkelige film i 30'erne, hvor især Dad Rudd og hans søn Dave blev de fremtrædende figurer.

Longford søgte imidlertid i sin filmatisering at rense beretningen om familien for de traditionelle underholdningselementer, og »On Our Selection« følger sig som et companion piece til »The Sentimental Bloke«. Til sammen giver filmene en solidarisk og sympatisk skildring af underklassen i byen og på landet, og kombinerer autenticitet og realisme med en medvidende humor og respekt for disse menneskers kamp for eksistensen.

Omkring 1920 betragtedes Franklyn Barrett som Longfords ligemand. Barrett var begyndt som fotograf på newsreels og dokumentarfilm, men skabte efter sigende sine bedste spillefilm i begyndelsen af 20'erne. Men kun to af hans film er bevarede, deriblandt »The Breaking of the Drought« fra 1920. Det er et ret indviklet melodrama baseret på et skuespil af Bland Holt fra omkring århundredeskiftet. I filmen kontrasteres det »gode« land med den »onde« by, og filmens historie minder stærkt om de melodramaer, som dansk film excellerede i nogle år tidligere. Den kunstfærdige historie kombineres dog – ikke videre heldigt og



Øverst en scene fra »Dad Rudd, MP«
Nederst en scene fra »The Kid Stakes«

overbevisende – med autentiske optagelser af virkningerne af en katastrofal tørke i New South Wales i 1919. Allerede i sin samtid blev filmen betragtet som et af Barretts mere trivielle arbejder. Den blev ikke nogen videre succes, og set i dag har den vanskeligt ved at overbevise en om Barretts påståede talent.

Tal Ordell, der spillede sønnen Dave Rudd i »On Our Selection« har kun instrueret én film, men den har til gengæld opnået en placering som klassiker i den australske filmhistorie. »The Kid Stakes« fra 1927 er en film i samme ånd som »The Sentimental Bloke«. Begge film er i øvrigt også fotograferet af samme fotograf, Arthur Higgins, og optaget i samme udkant af Sydney. Filmen bygger på en tegneserie »Fatty Finn« af Syd Nicholls, der blev introduceret i 1923 og som i øvrigt fortsatte indtil 1977. Hovedpersonen Fatty Finn er en dreng (spillet af Ordells søn Robin), og filmen er en humoristisk og episo-

disk skildring af Fatty Finns hverdagsoplevelser med sine kammerater fra gaden, og den kulminerer i Fatty Finns forsøg på at vinde et væddeløb med sin ged Hector. Det er en venlig, folkelig og usofistikeret lille film, der undervejs gør grin med bl.a. kærligheden og filmenes verden.

I stærk kontrast til Ordells lille uprætentjose film står »The Cheaters« fra 1930. Den søgte meget bevidst at bryde med en australsk tradition for det folkelivsskildrende jævne og enkle. Søstrene McDonagh kom fra Sydneys society, og det var deres erklærede mål at lave sofistikerede film for et sofistikeret publikum. De ville konkurrere med de amerikanske film på disses eget område, og de gik imod den almindelige opfattelse af, at australske film kun kunne vinde et internationalt publikum ved at være nationale. Søstrene stræbte mod det internationale. De tre søstre var privilegerede i mere end én forstand. De var økonomisk uafhængige efter

at have arvet deres far, en rig Sydney-læge, der døde i 1925. De var i besiddelse af talentet, der på en ideel måde supplerede hinanden. Den yngste, Isobel, var skuespillerinde. Paulette var journalist og instruktør, og Phyllis, der også skrev, optrådte i filmene i rollen som art director. Fra 1925 til 1932 lavede de fire film. »The Cheaters« er deres tredje film, og den blev udsendt som en delvis tonefilm, men lyden er for længst gået tabt. Filmen er et society-melodrama om datteren af en gangster, der forelsker sig i en søn af en rig mand, der 20 år tidligere øvede uret mod hendes far. Det er en kvikt fortalt film med adskillige fint pointerede scener, og den er absolut seværdig i dag samtidig med, at den er interessant, fordi den ligger så helt uden for hovedstrømningerne i den australske film.

Søstrene McDonaghs film var et unikt forsøg på at skabe film af australiere for et internationalt marked. Den mere traditionelle metode, der anvendtes for at appellere til verden udenfor, var den at indforskrive udenlandske filmfolk til at lave film i Australien. En af disse filmfolk var Norman Dawn, som John Baxter har kaldt personifikationen af Hollywood i Australien. Han blev af Australasian Films engageret til at lave en ny filmatisering af »For the Term of His Natural Life«, Marcus Clarkes klassiske roman fra 1870-72, der allerede var blevet filmet i 1908. Bogen er en skildring af straffefangernes tilværelse på Tasmanien og rummer voldsomme angreb på straffesystemet samtidig med, at den også giver skarpe indblik i forbyrderens psyke. Dawns film (som museet viste i 1974), oversætter glimrende romanen til film, og det er både i teknisk og kunstnerisk henseende en meget kompetent film, der da også blev en stor succes, og som beviste, at man kunne kombinere australske emner og udenlandsk talent, som Baxter siger, og som skulle blive karakteristisk for de næste 30 års co-produktioner. Dawn lavede yderligere to film i Australien, men af den ene har kun en trailer overlevet, og af den anden blot nogle minutter.

Efter tonefilmen koncentreres filmproduktionen

Med tonefilmens komme koncentreredes produktionen i et par store selskaber. »Efftee« i Melbourne og »Cinesound« i Sydney producerede halvdelen af de 55 spillefilm, der blev lavet i 30'erne, og begge selskaber var også kraftigt involveret i dokumentarfilmproduktion.

Manden bag »Efftee Film Studios« var Francis W. Thring, der i 20'erne havde skabt sig en formue ved at opbygge en biografkæde. I 1931 startede han »Efftee«, der indtil Thrings død i 1936 udsendte 12 spillefilm og næsten 80 kortfilm. Thring instruerede selv – uden at vise synderligt talent – en af de første tonefilm, »His Royal Highness« (i England omdøbt til »His Loyal Highness«).

Det var en filmoperette om en jævn australier, der drømmer, at han bliver hersker i landet Batonia. Den er i international sammenhæng en yderst beskeden og ikke overvældende morsom endsige elegant film, men den blev en meget stor succes i Australien. Vel først og fremmest, fordi den i hovedrollen havde en meget populær komiker, George Wallace. Det var hans første spillefilm efter en kortfilm, og han lavede yderligere fire spillefilm. Wallace var en vaudevillekomiker med alle genrens faste træk, men også af og til med en ganske rørende følsomhed, og der er næppe tvivl om, at han for et stort publikum blev indbegrebet af den ukuelige lille australier.

30'ernes mest fremtrædende navn i australsk film blev Ken G. Hall, der producerede og instruerede for Cinesound. Hall var et alsidigt talent, der ønskede at lave kommercielle film. »Orphan of the Wilderness« fra 1936 var hans syvende film og en stor succes hos familiepublikummet. Det er en helt disney'sk rørende fortælling om en kænguru, der bliver adopteret af en ung farmer og dennes mor, men som skal igennem en del lidelser på grund af menneskenes ondskab og griskhed, inden den lykkelige slutning. Det er en rigtig folkekomedie uden store kunstneriske præstationer. Den blev i sin samtid højlig beundret for indledningens skildring af dyrelivet i bush'en, altsammen rekonstrueret i atelier.

Hall var producer-instruktør på 17 film for »Cinesound« i tiden 1932-40, deriblandt 4 film om Dad Rudd, som vi stiftede bekendtskab med i »On Our Selection«. Det var alle komedier, bygget op omkring den meget populære skuespiller Bert Bailey, der havde spillet Dad Rudd på scenen i mange år, og som havde udviklet ham til en australsk nationalfigur. Familien Rudd løftedes efterhånden op i middelklassen, men båndene til det almindelige folk var stærke. Det ses tydeligt i »Dad Rudd MP«, som vi så i serien. Den er fra 1940 og den sidste i serien, samtidig med, at den var Bert Baileys og »Cinesound«s sidste film. Det er en populistisk komedie, næppe upåvirket af Capras samfundskomedier, hvori Rudd kandiderer for parlamentet, således at han kan hjælpe de små farmere på sin egen måde at få bygget en dæmning. Det er en film på de jævne menneskers side, »for the plain people are the heart and soul and backbone of our country.« Og i Rudds afsluttende tale kombineres dens populistiske appel med patriotisk oprustning. Den anden verdenskrig var netop begyndt.

Med sit hold fra »Cinesound« instruerede Ken G. Hall i 1946 for »Columbia« »Smithy«, der var en respektfuld filmbiografi af Charles Kingford Smith, en australsk flypioner, hvis karriere følges fra første verdenskrig indtil 1935, da han forsvandt under en flyvning fra England til Australien. Hall viser sig i denne film også som den omhyggelige tekniker, og han har gjort meget ud af troværdigheden, men meget livlig kan filmen ikke kaldes. Kingford Smith var ingen miskendt person i sin levetid. Det vanskeligste for ham var at få finansieret sine flyvninger, og det er naturligvis begrænset, hvor fascinerende man kan gøre sådanne kvaler,

når man samtidig gerne vil holde sig nogenlunde til sandheden. Men Ron Randall leverede et nydeligt portræt af flyveren, og han fortsatte sin skuespillerkarriere i amerikansk og engelsk film. Andre australske skuespillere, som via Ken G. Halls film promoveredes til en international karriere, var i øvrigt Cecil Kellaway og Peter Finch.

Errol Flynn og Chips Rafferty blev derimod opdaget af Halls konkurrent Charles Chauvel, en romantisk nationalist, der nok havde lidt mere vingefang end Hall. Charles Chauvel arbejdede sig op i filmproduktionen nedefra. I årene 1922-24 var han i Californien. Han instruktørdebuterede i 1925 med

hjerter nær Kampscenerne var da også afviklet med professionel kompetence. Derimod var filmens *human interest*-historier mere på det banale plan, især en kærlighedshistorie mellem en af kavalieristerne og en fransk pige, spillet af den kønne og pikante, men ikke iøjnefaldende talentfulde Betty Bryant. Filmen blev forsynet med et aktuelt beredskabsbudskab og blev en stor succes, også på det engelske og amerikanske marked. Chips Rafferty, der skulle blive australsk stjerne, havde en af sine første større roller i filmen, mens hovedrollen indehaves af Grant Taylor, der gik videre til en karriere i engelsk film.



Scene fra »Jedda« – en central film

»Moth of Moonbi«, men sit gennembrud fik han i 1933 med »In the Wake of the Bounty«. Denne version af historien om mytteriet på Bounty skal ifølge John Baxter have været visuelt interessant, hvorimod den da 24-årige Errol Flynn i rollen som Fletcher Christian, der har opgøret med kaptajn Blyth, skal have været ret håbløs.

Vi stiftede bekendtskab med Chauvel i hans stort anlagte kavalieri-film i den engelsk-amerikanske stil, »Forty Thousand Horsemen«, (1940). Den beskrev The Australian Light Horse-regimentets indsats under ørkenfelttoget i Sinai under den første verdenskrig. Chauvels onkel havde været med i kampene, og projektet stod Chauvels

Charles Chauvels sidste film (lavet 4 år før han døde) var »Jedda« fra 1955, der har en central plads i den australske filmhistorie. Ikke blot var det den første spillefilm i farver. Det var også den første film, der benyttede aboriginer i væsentlige roller, og som skildrede dem som individualiserede, tænkende og følede mennesker. Titelpersonen er en aborigine-pige, der bliver opdraget af et hvidt farmerpar, men som da hun er ved at blive voksen, fristes af en aborigine-fredløs og følger ham, halvt mod sin vilje, på flugt ud i ødemarken. Filmen ender tragisk og kommer derved bekvemt uden om en endelig stillingtagen til kultursammenstødet. Set i dag er den da også præget af et paterna-

listisk forhold til de oprindelige beboere. Men for sin tid var filmen sympatisk liberal, og gik formentlig så langt den kunne. Og Chauvel udnyttede det nordlige Australiens fortidsagtige landskaber med stor sans for at lade mennesker og natur spille sammen.

Efter krigen og i 50'erne sank australsk film stort set ned i kunstnerisk passivitet med kun få lyspunkter. Udlændingene havde ganske vist opdaget landet. Det engelske Ealing Studios sendte Harry Watt til Australien, hvor han i 1946 lavede det flotte kvægepos »The Overlanders« (»Under Australiens himmel«) og i 1948 guldgraverfilmen »Eureka Stockade« (»Kampen om guldet«), og i 1946 lavede Ralph Smart børnefilmen »Bush Christmas« (»Vi fanger hestetyvene«), men det var engelsk dominerede coproduktioner, der i første række ønskede at udnytte de australske landskaber for deres nyhedsværdi som locations. Og det samme var tilfældet med Lewis Milestones »Kangaroo« (»Loven og fisken«), et western-melodrama med Maureen O'Hara og Peter Lawford, der blev en gedigen fiasko.

Mest opsigt ude i verden vakte John Heyers »The Back of Beyond« fra 1954, der med rette betragtes som en dokumentarfilmklassiker. John Heyer kom fra Commonwealth Film Unit, der dannedes efter krigen (og som svarer lidt til National Film Board of Canada). Senere blev han chef for Shell Film Unit, der producerede »The Back of Beyond«. Den handler om Tom Kruse, der bringer post og forsyninger ud i et område, hvor beboerne lever fjernt fra hinanden. Kruse trodser med godt humør de utroligste naturlige forhindringer, og filmen giver præcise indblik i, hvor barske livsvilkårene er for de mennesker, der har valgt at leve og arbejde i ødemarken. Dens drama vokser naturligt ud af autenticiteten.

Udenlandske film benyttede Australien som sceneri

Indtil 1956 var der i Australien blevet produceret ca. 500 spillefilm foruden tusinder af dokumentarfilm og newsreels. Og i 1956 produceredes den sidste lokalt-finansierede spillefilm. Først 10 år senere kom der atter gang i spillefilmproduktionen.

Det skyldtes bl.a., at TV begyndte for alvor i 1957, det år »Three In One« blev udsendt, og filmen fik en meget begrænset distribution, hvilket betød, at instruktøren Cecil Holmes, der havde lavet en spillefilm før »Three In One« foruden dokumentarfilm og newsreels, ikke kom til at lave flere film. »Three In One« betegnede ellers et brud med den såkaldte »Hollywoodisering« af den australske film, som Holmes fandt i Halls og Chauvels arbejder. Holmes var en venstreorienteret, der ville skildre karakteristiske australske typer, og som hovedtema havde solidariteten hos det jævne og almindelige folk. Han ville fastholde den gamle australske tradition for »mateship«, og dette er grundtemaet i de tre historier, han fortalte i

»Three In One«. I »Joe Wilson's Mates«, der foregår omkring århundredeskiftet, skal en ukendt begravnes ude på landet. Man ved kun, at han hedder Joe Wilson og er medlem af en fagforening. Men det er nok til, at den lokale pub tømmes for fagforeningsfolk, der vil vise en kollega den sidste ære. Der er noget irsk over denne historie, ligesom over den anden, »The Load of Wood«, der foregår i 1931 under depressionen. Her er hovedpersonen en noget brovtende arbejder, der en nat stjæler brænde, angeligt for at sælge det, fordi han selv har skuret fyldt, som han siger. Han giver sig imidlertid til at dele det stjalne brænde ud til mindre dristige kolleger, og til sidst viser det sig, at han ikke selv har noget. Det er en social-sentimental fortælling om den brave fyr, der ikke vil være ved, at han har et stort hjerte. Den sidste historie foregår i 50'erne og har bolignøden som baggrund. Et ungt par er ved at gå fra hinanden, fordi de ikke kan finde et sted at bo. Men en af de unge mands ældre kolleger hjælper det unge par. De tre historier er fortalt i en stil tydeligt inspireret af den italienske neorealisme, og omend filmen ikke gør noget voldsomt indtryk nu, er det forståeligt, at den betragtes som en vigtig film i den australske filmhistorie.

Men efter »Three In One« sank den australske film ned i ligegyldigheden. Det var udlændingene, der mindede os om, at Australien stadig lå der, men det var engelske og amerikanske film med engelske og amerikanske stjerner, der blot udnyttede Australiens som sceneri for historierne. Mest lokalkolorit havde vel nok Leslie Normans »Summer of the Seventeenth Doll« (1959) efter Ray Lawlers skuespil. Og i »The Siege of Pinchgut« fra samme år benyttede Harry Watt lokaliteter fra Sydney. Og det var hele det australske kontinent, der spillede med i Stanley Kramers dommedagsvision »On the Beach« fra 1959 og i Fred Zinnemanns epos »The Sundowners« fra 1960.

Det var imidlertid først, da englænderen Michael Powell i 1965 indspillede en filmatisering af John O'Grady's australske bestseller »They're A Weird Mob« om en italiensk immigrant, at der atter kom gang i en national produktion. Powell fulgte i 1968 denne film op med »Age of Consent«, en filmatisering af en roman af Norman Lindsay om en malers kærlighedsaffære med et naturbarn. Men vi skal alligevel op i 70'erne, før end den australske film begyndte at gøre sig gældende uden for landets grænser. Som tidligere nævnt betød indspilningen af Tony Richardson's »Ned Kelly« og Nicholas Roeg's »Walkabout« i henholdsvis 1970 og 1971 givet en inspiration for de yngre australske instruktører, der skulle præge udviklingen i 70'erne. Allerede i 1972 var der tegn på en nyorientering i Tom Cowans lille fine skildring af kontormenneskers liv, »The Office Picnic« (vist af museet i september 1974). Det var en film med efterklange af Antonioni og Olmi og ikke ulig Gorettas og Tanners schweiziske film, der observerede hvirvler i det almindelige og kedelige menneskes bevidsthedsløse liv. Men det var først i 1974-75, at de film begyndte at strømme, som vi nu forbinder med den nye australske

film. Og for overskuelighedens skyld kunne det være på sin plads med en liste (der bør tages med alle forbehold) over de centrale film, der har givet australsk film en placering i den internationale filmkunst.

1974:

Peter Weir: »The Cars That Ate Paris«

1975:

Peter Weir: »Picnic at Hanging Rock«

Ken Hannam: »Sunday Too Far Away«

1976:

Philippe Mora: »Mad Dog Morgan«

Henri Safran: »Storm Boy«

Fred Schepisi: »The Devil's Playground«

1977:

Don Crombie: »Caddie«

1977:

Bruce Beresford: »The Getting of Wisdom«

1977:

Ken Hannam: »Summerfield«

John Power: »The Picture Show Man«

Peter Weir: »The Last Wave«

1978:

Fred Schepisi: »The Chant of Jimmie Blacksmith«

1978:

Phil Noyce: »Newsfront«

1979:

Gillian Armstrong: »My Brilliant Career«

1979:

Tom Jeffrey: »The Odd Angry Shot«

George Miller: »Mad Max«

1980:

Bruce Beresford: »Breaker Morant«

De fleste af disse film har inden for det sidste par år været udførligt omtalt i »Kosmorama«s spalter, og jeg skal ikke her brede mig yderligere i indgående analyser af de enkelte film, men holde mig til notatformen og skitsere nogle fællestræk. Interesserede henvises til Ib Lindbergs artikel »4 film fra Australien« i »Kosmorama 134«, der behandlede »Picnic at Hanging Rock«, »Mad Dog Morgan«, »The Devil's Playground« og »Caddie«, til Peter Schepelerns anmeldelser af »The Getting of Wisdom«, »Summerfield« og »The Last Wave« i »Kosmorama 142« og til anmeldelserne af »The Chant of Jimmie Blacksmith« (i »Kosmorama 146«), »The Odd Angry Shot« (i »Kosmorama 148«) og »Breaker Morant« (i »Kosmorama 151«). Endelig skal gøres opmærksom på bogen »The New Australian Cinema«, redigeret af Scott Murray, der i 11 kapitler, hovedsageligt koncentreret om genrer, giver en fyldig orientering om en hel masse af de australske film, som vi ikke har haft lejlighed til at se.

Ser man imidlertid på den ovenstående liste, er det tydeligt at se, i hvor høj grad den nye australske film er fikseret på fortiden. Dette er måske ikke helt uforståeligt. De nye australske filmskabere søger tydeligvis at udfylde et tomrum, at skabe en historisk identitet og bl.a. fortælle om forudsætningerne for det samfund, de nu arbejder i. Men det kan også gøre anklager mod dem for at ty til en nostalgisk søgen bagud i tiden rimelige. En anden form for eskapisme, man støder på i de australske film er flugten ud i mystikken. I Peter Weirs gennembrudsfilmen

»Picnic at Hanging Rock« (»Udflygten«) er disse to temaer endog forenede. Filmen foregår i år 1900. St. Valentine's Day tager en eksklusiv pigeskole på udflygt til et romantisk-mystisk bjergmassiv. Under skovturen forsvinder 3 af eleverne og en af lærerinderne. Kun en af pigerne genfindes, men hun kan ikke erindre, hvad der er sket. Filmen bygger på en bog af Joan Lindsay, der igen bygger på en hændelse fra virkeligheden. Mysteriet om de forsvundne blev aldrig løst, og Weir giver ingen bud i sin film, der først og fremmest er bygget op af stemninger. Det bliver af og til lidt kunstfærdigt, men som helhed er filmen en fascinerende og langsomt foruroligende skildring af den emotionelt ophedede og noget ekstatiske tilstand, dette flor af unge piger befinder sig i på den viktorianske skole, og som er forudsætningen for det uforklarlige, der hænder.

I den anden Peter Weir-film, vi har set (»The Cars That Ate Paris« har aldrig været her), er vi oppe i nutiden, men det er mystikken, der dominerer. »The Last Wave« (»Den sidste bølge«), der er Weirs fjerde film, foregår i det moderne Sydney. Richard Chamberlain spiller en advokat, der påtager sig at være forsvarer for 4 aboriginer, der er anklaget for mord. Han lukkes ind i en fremmedartet verden af stammeritualer, og filmen konfronterer repræsentanten for det moderne Australien med Ur-Australien og dets oprindelige befolkning. Filmen berører således et ømtåleligt emne, den hvide – eller i hvert fald den bevidste del af den hvide befolknings – dårlige samvittighed over for the aboriginer, og de hvides næsten apokalyptiske frygt for, at de aboriginer en dag vil tage en frygtelig hævn. Desværre fører »The Last Wave« ikke denne tematik igennem på en tilfredsstillende måde, men overgiver sig til ordinær katastrofefilmopvisning. Den er bedst i begyndelsens intimt rapporterende stil, men gengiver sig i sidste halvdel til populær voodoo-magi, Australian Style, og lader sig nøje med at være endnu en variation over det internationale undergangstema, der har huseret i den vestlige film i så alt for mange år.

I Fred Schepisis »The Devil's Playground« bringes vi atter tilbage i tiden, ganske vist kun til 1958, og ind på en skole, denne gang en katolsk drengeskole. Men tiden synes ikke at have marcheret stærkt inden for skolens mure, og dens pubertetsskildring af den 13-årige Tom rummer ikke meget, som vi ikke har set før i f.eks. franske og engelske film. Det er en ganske pæn og kultiveret, men lidet markant film.

Anderledes markant er Schepisis anden film »The Chant of Jimmie Blacksmith« (»Jimmie Blacksmith«), der vakte opsigt i sit hjemland. Ikke blot fordi det var den hidtil dyreste australske film, men først og fremmest, fordi det var den første australske film, der i populær og dramatisk form beskæftigede sig med de hvides oprørende behandling af landets urbeboere. Historien er hentet ud af virkeligheden (men fiktioniseret i en roman af Thomas Kenneally), og den foregår omkring 1900 i New South Wales.

Jimmie er en halvblods aborigine, der op-

drages af et præstepar. Utallige ydmygelser er imidlertid dæmmet op i Jimmie, og en dag eksploderer han i en blodrus. Sammen med en halvbror erklærer han det hvide samfund krig.

Motivisk er filmen en af de få nye australske film, der har en vis affinitet til en af de ældre, nemlig »Jedda«. Men hvor pigen i Chauvels film drages ud af den hvide familie af en uformuleret længsel (en slags »Call of the Wild«), har Jimmie gode og klare grunde til at melde sig ud af det hvide samfund, hvori han ingen menneskeværdig fremtid har. »Jimmie Blacksmith« er fuld af stærk følelse, lidenskabelig indignation og kunstnerisk prægnans. Når den alligevel ikke forekommer helt tilfredsstillende, er det fordi, den ikke ganske lykkeligt formår at sammenvæve den enkle og voldsomme historie med dels mere subtile psykologiske indblik i racismen og dels sociale og politiske perspektiver. Og så er den som så mange andre af de nye australske film præget af et vist artistisk gustent overlæg, der ofte fører den ud i en æstetisme, der stiller sig i vejen for et virkeligt engagement i den. Men det er absolut en respektabel film, og den blev da også det føste officielle australske bidrag til Cannes-festivalen (i 1978). I »Jimmie Blacksmith« findes også et andet gennemgående motiv i de nye film, nemlig enerens kamp for at finde sig en plads i et barsk, råt og uforsonligt pionersamfund, en kamp, der oftest ender med nederlag.

Dette er således hovedtemaet i »Mad Dog Morgan« (»Beskidt køter«), der også foregår i New South Wales, men tilbage i 1860'erne. Morgan var en notorisk bandit, og filmen knytter sig tilbage til de tidligste »bushranger«-film. Men der er intet eventyrligt og romantisk over Morgan. Han er blevet brutaliseret i fængslet, og med en kammerat giver han sig ud i røverier. Han drives frem af en hævnfølelse over for det

samfund, som han føler har skabt ham, og som han ønsker at ændre. Det er en interessant, omend ikke ganske overbevisende film. Men Dennis Hopper i titelrollen fastholder ens interesse for den desperate mand.

Bruce Beresford er en af de instruktører, som der synes at være grund til at lægge mærke til. Men de to film af ham, som vi har set, udspilles også i fortiden. Og i »The Getting of Wisdom« (»Ingen roser uden torne«) lukkes vi igen ind i et pigeskolemiljø. Hovedpersonen Laura er en pige fra landet, hvis mor slider for at holde hende i en fornem pigekostskole i Melbourne i slutningen af forrige århundrede. Filmen lægger ikke fingrene imellem i sin fordømmelse af snobberiet, hykleriet og den bigotte moral i datidens højborgerlige opdragelsesanstalter, og skønt den undgår de mere trivielle klicheer i genren falder den dog af og til ned i folkekomediens bastante overdrivelser. Meget subtil kan man ikke kalde den. Filmen bygger på en delvis selvbiografisk roman fra 1910 af Ethel Florence Richardson (udgivet under pseudonymet Henry Handel Richardson), og dens portræt af den intelligente, musikalsk begavede og selvstændige pige, der ikke lader sig knægte af ydmygelser er ret ukonventionelt. Her er eneren i kamp mod omgivelserne en kvinde. Og selv om hun er en kvinde blandt andre kvinder, har disse kvinder helt accepteret at lade sig opdrage til at glide ind i et ekstremt mandsdomineret samfund.

Det er i et sådant mandssamfund, Beresfords »Breaker Morant« (»Stærke viljer«) foregår, nemlig inden for militæret. Dens tre hovedpersoner dømmes for en urimelig forseelse i en krig, hvor mord er sat i system. »Breaker Morant« er en af de fineste af de nye australske film, og den tåler at blive nævnt i sammenhæng med Kubricks »Ærens vej«, som den i sit tema minder om. I denne film har Beresford fundet den perfek-

Scene fra »Breaker Morant«



te balance mellem det, han vil fortælle, og måden han fortæller det på. Filmens følelser, dens harme, er stramt disciplineret, og den samler sig om den psykologiske beskrivelse med stor konsekvens. Den anstrenger sig ikke vildt for at »åbne« det skuespil, den bygger på, men bruger fremragende den intelligente dialog til at karakterisere sine personer.

Som skildring af mænd underkastet krigens barbariske vilkår er »Breaker Morant« konstant engagerende, hvad man ikke kan sige om »The Odd Angry Shot« (»Fandens til krig«), der dog ikke er uinteressant, og som måske udtrykker en særlig australsk fanden-i-voldsk attitude til krigens væsen. Den handler om fem soldaterkammerater fra Special Air Service-regimentet i løbet af et år under Vietnam-krigen, og er en mærkelig uegal blanding af soldaterkammeratkomik og af heroiserende, bevidst underdrivende krigsskildring.

I slægt med den uafhængige Laura fra »The Getting of Wisdom« er hovedpersonen i Don Crombies »Caddie«, en ung kvinde med 2 små børn, der i 1925 forlader sin mand, og som må klare sig igennem tilværelsen i et kvindeundertrykkende mandssamfund som bar-maid i Sydney. Det bemærkelsesværdige i filmen, der nok som helhed kan tage sig lidt ensformig og en kende ugebladagtig ud, er Helen Morses spil som en kvinde, der med sej vilje og en nysgerrig-humoristisk holdning til tilværelsen, udvikler sin karakter. Det er en film, der i hvert fald er behageligt fri for klynkeri.

En bemærkelsesværdig kvindeskildring skal man også finde i Gillian Armstrongs »My Brilliant Career«, der er blevet meget rost i udlandet, men som vi endnu ikke har set. Lad os håbe, at den en dag finder en importør.

Nye film er optaget af fortiden men bryder dog med den

Skønt de nye australske film er stærkt optaget af fortiden, er det meget påfaldende, i hvor lille en grad de følger fortidens film op. Den tidlige australske tradition for at lade filmene foregå i lavere sociale miljøer og skildre arbejderklassen i byerne og den nøjsomt levende landbobefolkning, synes ikke at være genoptaget. Socialt og miljømæssigt er filmene flyttet opad til middelklassen og den højere middelklasse. En af de få nye australske film, der skildrer arbejdere på deres arbejde, er Ken Hannams debutfilm »Sunday Too Far Away«, som jeg desværre endnu ikke har fået set. Den foregår blandt færeklipperne, og skal give et usentimentalt, social-realistisk billede af disse landarbejderes lidet misundelsesværdige tilværelse. Ken Hannams tredje film »Summerfield« (»Hemmeligheden«) er en mystificerende beretning, skrevet af Cliff Green, der også skrev »Picnic at Hanging Rock«, om en lærer, der overtager et job i en lille fiskerby på

Australiens østkyst. Han begynder at undersøge, hvad der er sket med hans forænder i embedet, der er forsvundet, og han følger sig tiltrukket af et søskendepar. Der er megen sælsom og foruroligende stemning i filmen, der er velspillet og ganske nuanceret i persontegningen, men også lovlig udspekuleret og effektsøgende, hvilket svækker ens interesse for den.

Lad mig slutte disse noter om de nye australske film med omtalen af de to, der mest direkte forholder sig til dem, der gik forud. »The Picture Show Man« er den rene nostalgi, et stilfærdigt og let humoristisk genrebillede, og dermed en hyldest til de ukuelige, omrejsende biografere i 20'erne. Den kommer måske ikke rigtig ind på livet af tidens mennesker, dvæler for meget ved de ydre kuriositeter, men er køn og med en poetisk visuel fornemmelse for tiden og dens stilfærdige pionerer i den mere ydmyge afdeling af showverdenen.

»Newsfront«, der herhjemme kun er blevet vist af TV (14.8.1980), er derimod måske den allerfineste af de nye film, og den fortjener i høj grad en biografidistribution. Den foregår i 30'erne og handler om to rivaliserende newsreel-selskaber og mændene bag dem. Ikke blot giver »Newsfront«, bl.a. ved at inkorporere newsreel-materiale fra tiden, et fint indforstået billede af tiårets sociale og politiske historie, men den formår også i meget usædvanlig grad at sammenkæde personernes professionelle og private liv. Og via skildringen af newsreel-fotografernes vanskeligheder med at dække virkeligheden, kommer filmen meget tæt ind på livet af tidens mennesker og problemer. »Newsfront« er i alleregentligste forstand en national film, en film, der vanskeligt kunne tænkes skabt uden for Australien, og det har netop været medvirkende til dens store succes i bl.a. England og USA. Det er en film, der er på sporet af en australsk fortid, men ikke en film, der hengiver sig til smægtende nostalgi. Det var Philip Noyces første film, og han ønskede at lave en film, der ikke lignede andre australske film. »In some ways it is the first Australian film which has attempted to define the mores and sensibilities of an Australian generation«, har han selv sagt om den, og det kan man ikke være uenig med ham i. »Newsfront« er en film, der har sat sig for at undersøge, hvad Australien og hvem australierne er. Og det er film som »Newsfront«, der skaber forhåbning om, at den australske film endnu ikke rigtig har fundet sine sande ressourcer, men at den, når den finder dem, har meget at byde os. Og Noyce har selv forsvaret den australske hang til på film at beskæftige sig med fortiden således: »We haven't got a tradition of self-examination and only a small literary tradition. We'll make contemporary films as soon as we have sorted out the past.«

Det er fornuftigt af Noyce ikke at lade sig terrorisere af det synspunkt, at en national filmkunst kun får virkelig betydning, når den især beskæftiger sig med sin samtid. Specielt i et delvist historieløst land som Australien er det vigtigt, at man først afsøger den fortid, der er forudsætningen for nutiden. Naturligvis er der en fare for at hen-

falde til skønmalende nostalgi og til appellere til det store publikums sentimentale lyst til at dyrke fortiden for at undslippe samtidens problemer, men det er tydeligvis en fare, man er bevidst om. Man er ligeledes klar over, at med de velsignelser, som en massiv statslig filmstøtte giver, følger også risikoen for at skabe den særlige statsfilmstil, som vi alt for godt kender fra de lande, hvor produktionen er helt eller delvis i statsligt regi.

Det er vigtigt på film at etablere en selvstændig identitet

For australierne er det nu vigtigt på film at få etableret en selvstændig identitet. Det kan være særlig besværligt for en engelsktalende film at finde sig selv i konkurrence med engelsk og amerikansk film. Men australsk film er godt på vej, og selvom ingen kan forvente, at man inden for 5-6 år skal skabe en række af mesterværker, har man allerede nu skabt et par film, der hævder sig smukt i international sammenhæng og ikke så få, der er væsentlig mere interessante end, hvad der ellers produceres rundt omkring i verden. I betragtning af, at man i 70'erne i alle henseender så at sige skulle begynde *from scratch*, er den australske film således på forbløffende kort tid nået meget vidt.

Teknisk er filmene på et højt professionelt plan. Visuelt har de australske fotografer allerede, bl.a. ved at give deres film et særligt gyldent-glødende skær, skabt en stil, der kan identificeres som særlig australsk. Der er fremragende skuespillere, og der spores en omhu og en sans for den historiske realisme i genskabelsen af fortidens miljøer. Denne tekniske dygtighed kan føre filmene over i det æstetiserende. Filmene er næsten altid smukt og opfindsomt fortalt, men af og til er man mindre optaget af, hvad man fortæller, end hvordan man fortæller, og den egentlige risiko for australsk film, som den deler med mange andre nye filmnationer, er den, at man laver film for filmenes skyld og ikke fordi man egentlig har noget på hjerte. En sådan risiko afspejles især i forkærligheden for mystikken. Denne forkærlighed har naturligtvis rod i en national egenart. Emigranternes komplekser over for de urbeboere, hvis land de bemægtigede sig, er bl.a. spædet op med en angst for, hvilke ukendte og magiske kræfter, der huserer i the aborigines lukkede, mytiske verden. Men disse modsætninger mellem en moderne, materialistisk og kulturløs civilisation og en ur gammel og i meget høj grad uinficeret kultur, der er ved livets rødder, kan også bringes sammen i fængslende spændinger, således som f.eks. antydedes i den fine, lille børnefilm, »Storm Boy«, om en dreng og hans liv i naturen, hans venskab med dyrene (i skikkelse af en pelikan) og med en aborigine.

Australsk film er kort sagt ved at få sin egen profil, og det skal blive interessant at følge den i de kommende år.