

Allerede fem år efter at *Berlanga* startede sin filmkarriere anses han for en „klassiker“ i spansk film, og efter at han havde lavet tre film uddelte han opgaver til andre for at de kunne være med til at føre udviklingen videre.

Dette giver et indtryk af, i hvilket rasende tempo filmen har udviklet sig i Spanien siden han begyndte. Der er blevet optaget film i Spanien i 60 år, men først i disse år er der opstået en spansk filmskole. Den spanske film begyndte med bl. a. arbejder af pioneren *Segundo de Chomón*, der imidlertid først og fremmest virkede i Frankrig og Italien. Produktionen nåede under den 1. verdenskrig op på 400 film om året, men filmene var ubevidtlige. De intellektuelle prøvede i tyverne at skabe en avantgardebewægelse, men der produceredes kun få eksperimentalfilm, og bestræbelserne manglede et fælles mål. Så dukkede et geni op, *Bunuel* naturligvis, men også han arbejdede meget i andre lande, og hans bedste spanske film, „*Terre sans Pain*“, blev forbudt i Spanien. Der var også spirer til en dokumentarfilmskole, men ved slutningen af den spanske borgerkrig var de bukket under. Fra 1940 gav den nye regering den nationale filmindustri stærk støtte i lovgivningen, men forholdene var ikke gunstige for kunstnerisk udfoldelse. En velorganiseret filmindustri udsendte snart 50 film om året, men de filmfolk, der havde overlevet blodbadet, tilhørte en svunden tid. Det var nødvendigt at vente på en ny generation af kunstnere, hvis barndom var blevet overskygget af krige og politiske konflikter. De ville bestemt have noget på hjerte. *Berlangas* generation.

De brød igennem omkring 1946 efter i nogle år at have studeret film kritisk. De oprettede i dette år de første filmklubber, og i 1947 grundlagdes i Madrid et institut for filmforskning, hvortil en række udmærkede teoretikere blev knyttet. Ca. 50 unge mennesker meldte sig til det første kursus, deriblandt *Luis Garcia Berlanga* (født i Valencia i 1921). Han ville oprindelig være maler og havde studeret filosofi. Under institutets første kursus skabte han sammen med en anden elev, *Bardem*, en kompetent traditionel dokumentarfilm, „*Paseo Sobre una Guerra Antigua*“. I 1951 fulgte „*El Circo*“. Allerede denne charmerende film, der er på tre reels, ejer hans personlige særpræg.

Filmene havde ingen handling, men var stilistisk og kompositionelt en enhed. Her møder man allerede *Berlangas* karakteristiske *medium shots*, der er fulde af tilsyneladende tilfældige, men alligevel betydningsfulde enkeltheder, og som er badet i stærkt sollys. Denne



## BERLANGA OG SPANSK FILM

*Fra Portugal sender kritikeren J. F. ARANDA os denne artikel, der har særlig stor interesse, hvis man under læsningen sammenligner med dansk film.*

eksperimentalfilms klipning var flydende, aldrig synkoperet eller baseret på kontraster, og filmen var fuld af udefinerlig, tilsyneladende tilfældig poesi og humor. En sekvens viser cirkusteltet udefra under forestillingen. To børn har nogle småpenge parat til billetterne, men det ene af dem foretrækker at købe en ballon, bliver udenfor, læner sig mod cirkusteltet og ser drømmende på sin ballon. Men pludselig får barnet lyst til *også* at se cirkusforestillingen og beslutter sig til at kravle ind uden at betale. En sådan lyrisk behandling af almindelige hændelser og anarkistisk sympati for menneskelige lyster og drømme har siden da udtrykt det essentielle i *Berlangas* personlighed.

Da *Berlanga* og *Bardem* var blevet dimitteret fra instituttet, fandt de hurtigt ud af, at deres uddannelse ikke var dem til nytte i den nationale filmindustri. Det lykkedes dem i samarbejde med over 30 småkapitalister fra

provinsen at oprette et selskab, der skulle producere en film, og Bardem og Berlanga lavede filmen på et meget knebent budget og også under vanskeligheder af anden art. På grund af forskellige komplikationer blev den først udsendt to år senere, i 1952. „Esa Pareja Felix“ var en ufuldkommen film, men nu var de der, de nye, og de skildrede deres *egen* verden. For første gang i mange år var der blevet skabt en film, som stod fjernt fra de gængse klichéprægede zigeunereventyr, pseudo-folkloristiske skildringer og pampaché-kostume-film „à barbes“. Det var heller ikke en film for snobbete intellektuelle, for fortvivlelsens og absurditetens filosoffer eller for politiske fanatikere. Det var en film med sand *joie de vivre*. Manuskriptet, der også var af Bardem og Berlanga, fortalte om et nygift ægtepar og deres bestræbelser for at leje et værelse. En dag vinder de i en radiokonkurrence, der hedder „Det lykkelige ægtepar“, får fribilletter til alle mulige forestillinger, kører omkring i bil, køber ind ... og vender derefter tilbage til hverdagskampens virkelighed. Så vidt jeg kan huske, var dette den første film, der (endog blot overfladisk) analyserede, hvorledes den spanske borger af den lavere middelklasse opfører sig og lever til daglig. Denne interesse for virkeligheden – og *location*-optagelserne – stod i gæld til de italienske neorealisters tidligere opdagelser; neorealismen har påvirket alle Bardems og Berlangas film. Men endnu vigtigere var det måske, at filmen var baseret på en spansk filmtradition ... der ikke eksisterede! Dog havde enkelte spanske instruktører forsøgsvis, men med held, næret sig denne type komedie, og der fandtes tilløb til en populær traditionel komediestil, skønt de næsten var ubevidste – dem fandt Bardem og Berlanga frem til på lignende måde som Bunuel havde gjort det i sine kommercielle spanske film. Ganske vist havde *zarzuela*-filmene (der var baseret på populære operettelignende teaterskuespil), *sainete*-komedierne (folkelige teaterskuespil) og andre lignende genrer skabt traditioner, der var blevet den spanske filmindustri kræftskade. Men generne selv var baseret på en ægte national litteratur- og teatertradition, der var 400 år gammel. Ligesom *García Lorca* (skuespillene og digtene) og Bunuel havde Bardem og Berlanga en intuitiv forståelse af, at de gamle konventioner kunne forlenes med værdighed ved hjælp af lidt intelligens. I „Esa Pareja Felix“ er der en sekvens, som karikerer *zarzuela*, og filmen indeholder samtidig ekstravagant spil, forcerede gestus, hurtigt og nervøs klipning – elementer, på hvilke der kunne baseres en spansk filmkomediestil.

Skønt manuskriptet og instruktionen lige så meget var Bardems som Berlangas, har filmen et umiskendeligt Berlanga-*touch*. Efter at man har set begge kunstneres senere arbejder, er det ikke vanskeligt at gætte, hvad det var, hver af dem bidrog med. Bardem er mere „syntetisk“ end Berlanga. Hans voldsomme, meget udspekulerede klipning har et tydeligt særpræg. Bardem er ekspert i interioroptagelser, i brugen af nærbilledet, i instruktionen af skuespillere og i at udnytte lydbandet. Man kan sige, at han er en virtuos, men det ville være forkert at hævde, at han i mindre grad afspejler den spanske virkelighed end Berlanga eller at han er mere intellektuel, fordi han bruger en teknik, der direkte er baseret på den klassiske europæiske filmgrammatik. Han er heller ikke dygtigere, men han er bestemt mere intelligent, mere dialektisk, mere poleret. Bardem er kommet ud over det begynderstadium, Berlanga stadig befinder sig på, og har skabt mere voksne film. Berlanga er stadig begynderen: Han har accepteret alle den spanske films konventioner og givet dem fornyet værdighed. På denne måde har han „opfundet“ en tradition. Han har ad intellektuel vej forvundet en vulgær filmtradition til en ægte folkelig, medens Bardem har kastet alle sådanne byrder af sig og placeret sig i eliten af europæiske instruktører. Bardems mere highbrow film har vundet større yndest end Berlangas i udlandet, har vist sig at give flere penge i kassen og at være mere populære end Berlangas egentlig mere folkelige film. Men de to instruktører har sammen i løbet af et par år løst den kæmpemæssige opgave at skabe retningslinier for den nationale filmproduktion, hvis bestræbelser tidligere var mislykkedes og tilfældige.

Kun hvis man har forstået „Esa Pareja Felix“’s position, kan man helt begribe, hvorfor en så upretentøs komedie som Berlangas næste film, „Bienvenido Mr. Marshall“, var så betydningsfuld. „Bienvenido Mr. Marshall“ var den første han iscenesatte alene som professionel (Bardem var dog stadig manuskriptforfatter), og i denne film opfyldtes løfterne fra „Esa Pareja Felix“. Her udvidedes de sociale kommentarer til også at gælde den politiske virkelighed. I 1953 diskuterede man i Spanien livligt den amerikanske Marshall-hjælp, og filmens elskværdige, lette satire over både amerikanske løfter og det spanske folks illusioner var overordentlig morsom. Filmen skildrer en fattig castillansk landsby, der febrilsk forbereder sig til på behørig vis at modtage den ventede Marshall-komité. Og da andalusisk folklore er det eneste i Spanien, udlændinge virkelig kan goutere, anlægger



Fra Berlangas „Novio a la vista“ — billedet er karakteristisk for instruktøren, der ynder let karikerende folkelivsscener i medium shots, halvtotale indstillinger.

borgerne og landsbyen en forklædning i sevil-lansk zarzuela-stil. Alle filmens optrin er iagttaget med slående friskhed og sand ungdommelig munterhed. Vi besøger endog borgernes drømmeverdener og oplever en sekvens, i hvilken en bonde får sendt en traktor ned fra en flyvemaskine, hvis pilot er julemanden selv; i en anden drømmesekvens ser en aristokratisk traditionalist, der slet ikke er glad for den amerikanske invasion, sig selv kogt af indianerne på den amerikanske kyst, da han går i land i 1492; den gamle borgmester drømmer, at han er sherif og dør en skøn død for føderne af en halvt andalusisk, halvt wildwestlig syngepige. Og præsten drømmer, at han pludselig bliver angrebet af Ku-Klux-Klanen, mens han går i procession. Han havde dagen før i sin prædiken advarende meddelt, at i følge de nordamerikanske statistikker var der i USA X procent drukkenbolte, X procent gangstere, X procent protestanter o. s. v. og X procent, der ikke var noget som helst.

Da den store dag oprinder, suser Marshall-komiteens medlemmer gennem landsbyen i deres flotte biler og sender støvskyer ud over de forsamlede udklædte indbyggere. Da beboerne intet modtager, må de betale for udgifterne til landsbyens udsmykning. De sælger af deres ejendele: Et af kreaturerne, et gammelt sværd (aristokraten) o. s. v. Og så begynder det pludselig at regne, hvilket betyder, at høsten ikke bliver ødelagt det år. Dette er den sande rigdom, som de må bygge på. Et af filmens sidste billeder (fjernet på Cannes-festivalen) viser, hvorledes udsmykningens spanske og amerikanske flag bliver skyllet bort af de livgivende, frugtbargørende vandmasser.

„Bienvenido Mr. Marshall“ indeholdt megen dygtighed, opfindsomhed og originalitet.

For første gang — bortset fra Bunuels film — så vi en film, der var iscenesat af en instruktør med kulturel baggrund, med en universitetsuddannelse bag sig og kendskab til filmhistorien. Filmen indeholdt billeder, der viste, hvad Berlanga havde lært på instituttet. Præstens drømmesekvens minder om den amerikanske avantgardefilm „Beggars on Horseback“. Et sted bevæger kameraet sig nedad for at vise os beboernes rygge (de lytter til borgmesteren, der taler fra balkonen), og vi ser kun deres andalusiske hatte. Denne indstilling blev i drejebogen betegnet som *Pudovkin*-indstillingen, fordi den hentydede til — og hyldede — det berømte billede af hattene i „Skt. Peterborgs sidste dage“. „Bienvenido Mr. Marshall“ fik en pris i Cannes i 1953 og var således den første spanske film der for alvor gav løfter for fremtiden.

Berlanga tøvede lidt, før han gik i gang med sin næste film. Det er ikke hver dag man finder en så fortrinligt egnet historie som „Bienvenido Mr. Marshall“s, og instruktøren besluttede sig til at være forsigtig. Han havde ved en privat forevisning set „Festlige Feriedage“ og øvede sig med en variation over denne film: „Novio a la vista“, 1954, for at konsolidere sit arbejde med mulighederne for at anvende det burleske i den spanske komedie. Berlanga konstruerede en intrige omkring emner, han tidligere havde behandlet: Barndommen og ungdommen, oprøret og længslen. Han lod historien udspille sig omkring 1900 på et middelklasse-badested og udbyggede sin kærlighedshistorie med kontrasterende afsnit om de voksnes adfærd, i hvilke han leverede en mindre subtil, men voldsommere kritik end *Jacques Tatis*. Resultatet blev alt for pædagogisk, men filmen indeholdt

flere bravournumre. Henimod klimaks blev de unge mennesker sat op imod bourgeoisiet i et tosset slagsmål på stranden, og filmen sluttede episk, nærmest i russisk stil. „Novio a la vista” fik en dårlig modtagelse af publikum, sandsynligvis fordi den manglede balance og alt for bittert skildrede den klasse mennesker, der udgør en stor del af biografpublikummet.

På grund af denne fiasko iscenesatte Berlanga ikke en eneste film i to år, men han arbejdede ihærdigt med flere manuskripter. Der klages i disse år hyppigt over mangelen på gode manuskripter, men Berlanga kan med god samvittighed sige, at dem er der ingen mangel på i Spanien. I 1951 skrev han to, der fik nationalprisen: „De følgende år” og „Midlertidige hjem”. Den sidste fortalte om de børn fra krigshærgede lande, der blev sendt til Spanien og indkvarteret privat. Disse børns vanskelige situation og de psykologiske problemer, omplantningen til de spanske familier rejste, blev behandlet i „El Circo”s stil. Filmen er ved at blive iscenesat af *Rovira Beleta*, endnu en instruktør, der er på vej frem; men nu er det for sent, manuskriptet er forældet. I 1954 foretog Berlanga en lang rejse sammen med en af sine venner, kritikeren *Munoz Suay*, og *Cesare Zavattini*, der er meget stærkt interesseret i de nye spanske instruktørers indsats. De besøgte Spaniens fattigste egne og udarbejdede manuskriptet „5 spanske historier”. Rejsen er blevet beskrevet af *Zavattini* i hans dagbog og af *Munoz Suay*, der har givet nogle forbløffende beskrivelser af de mennesker, de mødte. F. eks. i Los Monegros, et kæmpeområde, der hyppigt rammes af tørke. I regnfulde år producerer det Spaniens største hvedehøst. I regnfattige tider må beboerne bytte endog deres vinreserver bort for vand. Midt på en af de svedne marker sagde en bonde stolt til filmfolkene: „Dette er rigt land. Pis her, og De skal se, hvor græsset giver sig til at vokse!” „5 spanske historier” forsøger at samle nogle typiske eksempler på forholdene i forskellige dele af det komplicerede konglomerat, Spanien er. Nogle af episoderne er impressionistiske, f. eks. den, der handler om en landsbyfest i anledning af en tyrefægtning. Andre er mere dialektiske, som den, der handler om en dreng, som ikke ved, hvordan man smiler. Handlingen udspilles i Las Hurdes, hvor *Bunuel* iscenesatte „*Terre sans Pain*”, og episoden kan opfattes som et svar på *Bunuels* pessimisme i *Zavattini*s „humanistiske” ånd. Manuskriptet er blevet afvist af alle producenterne. Det kunne blive til en interessant film i den polemiske neorealistiske stil, men sandsynligvis ville først og fremmest *Zavat-*

*tini* præge filmen, selv om den blev iscenesat af *Berlanga*.

„Film Festival” var *Berlangas* næste projekt. En farce om organisationen af en filmfestival for freden i et lillebitte land, hvis regering på denne måde håber at løse sine økonomiske problemer. Der opstår internationale konflikter og spændingsforhold, da alle ad diplomatisk vej kræver førsteprisen — amerikanerne sender endog deres flåde på høflighedsvisit! Til slut rammes nationen af katastrofen. Vi ser fredsfestivalfilmene fra forskellige lande, og således bliver filmen selv en del af en særdeles berettiget sketchfilm, der i flere episoder er meget morsom og kritisk på en intelligent måde. Yderligere ser vi publikums reaktioner på de forskellige landes propaganda.

„*Los Gancheros*” skrev *Berlanga* i 1955. Det er en magtfuld fresco om skovarbejderne i bjergene. Deres problemer ses i relation til den nærliggende landsbys, og forholdet mellem arbejderne og arbejdsgiverne gøres til genstand for nogle skarpe kommentarer. Manuskriptet erindrer nu og da i sin tragiske holdning om sproget og situationerne i *Garcia Lorcas* skuespil, og nogle afsnit indeholder grusomhed, en næsten buuelisk sadisme. Det er vanskeligt at forestille sig, hvorledes *Berlanga* ville have fået en film ud af dette manuskript. Iscenesættelsen ville have rejst helt nye problemer for ham. Men vi vil aldrig få det at vide, for manuskriptet blev forbudt af censuren.

I maj 1955 deltog *Berlanga* sammen med *Bardem* og den nye generations øvrige kunstnere, teknikere og kritikere i en kongres, der blev afholdt på *Salamanca*s universitet. Problemerne omkring deres film og i det hele taget den spanske film blev indgående og frit diskuteret. Det er meget betydningsfuldt, at folk som *Berlanga* og *Bardem* er i så nær kontakt med deres generations kritikere og teoretikere. Instruktørerne skriver også artikler til de to tidsskrifter „*Cinema Universitario*” (*Salamanca*) og „*Objectivo*” (*Madrid*), af hvilket *Bardem* er medredaktør.

Langt om længe begyndte *Berlanga* i slutningen af 1955 at iscenesætte en ny film, „*Calabuch*”. Den blev færdig for nogle få dage siden. En ældre atomforsker flygter til en lille fiskerby ikke så langt fra *Valencia* og nøjes med at fremstille fyrværkeri til underholdning for den lokale befolkning. Han bliver fundet af amerikanerne og russerne, men afslår alle deres flotte tilbud for fortsat at kunne leve i det primitive, isolerede samfund. Manuskriptet er endnu en gang udmær-

Fortsættelse på side 21

I de sidste par år har man hyppigere og hyppigere set eksempler på, at filmskuespillere har debuteret bag kameraerne, enten som producenter eller, hvad der er endnu mere bemærkelsesværdigt, som instruktører. Thi lige så almindelig som den instruerende skuespiller er på teatret, lige så ualmindelig er han i filmens verden. Det er velkendt, at en meget stor del af sceneinstruktørerne udgår fra skuespillernes rækker, herhjemme i en så overvældende grad, at næsten alle vore betydende teaterinstruktører er skuespillere, en omstændighed, der måske kan medføre et vist ensidigt præg over vort teater.

Men også ude i den store teaterverden er det gældende praksis, at scenekunstnere af en bestemt type, de mere intellektuelt betonedede, med årene glider over i instruktørfaget, og det er at betragte som en naturlig udvikling, thi



## IB MONTY Skuespilleren bag kameraet

på scenen er skuespilleren den væsentligste faktor ved fortolkningen af skuespillets tekst. Det ydre sceneapparat og maskineri har ingen afgørende dramatisk funktion, eller bør i hvert fald ikke have det. Det er betegnende, at det altid har domineret i teatrets dekadenceperioder. Scenen er primært skuespillerens, og der er derfor *raison* i, at sceneinstruktører har lang erfaring som skuespillere bag sig, uden at man naturligvis må betragte det som et absolut krav.

Helt anderledes er det imidlertid inden for filmen. Den populære stjernedyrkelse, der rent umiddelbart måske kunne forlede nogen til at tro, at skuespillerne havde den afgørende betydning for en films kunstneriske gehalt, kan ikke for en nærmere betragtning tilsløre, at filmkunst er en instruktørkunst, og at skuespilleren udover at være blikfang kun er et af leddene i den store sammenhæng ved en filmindspilning. Det er instruktøren, der skaber den helhed af de forskellige komponenter, hvoraf spillet er een. En af årsagerne til, at skuespilleren som filminstruktør er en sjældenhed, er den omstændighed, at han sjældent får lejlighed til at erhverve sig noget samlet overblik eller nogen indsigt i de tekniske

problemer, der er forbundet med optagelsen af en film. Han har ganske simpelt sjældent chance for at lære håndværket fra grunden af. Når han kommer til, er drejebogen fuldt udformet, han spiller sin rolle og forsvinder ud af billedet inden filmen er halvt færdig. Skal man instruere film bør man være fortrolig med arbejdet i alle dets faser, og det er derfor selvfølgelig, at det er teknikerne, der afgiver de fleste instruktøremner.

En anden årsag til, at filmskuespilleren sjældent gør sig bemærket som filmskaber er det ikke særlig høje intellektuelle stade, han som oftest befinder sig på, selv målt med almindelig skuespilleralen. Det, filmskuespilleren som oftest stræber efter, er sikkert i højere grad den store popularitet end den store kunst, og han viser sjældent hang til at beskæftige sig mere end rent overfladisk med sit fag.

Det er derfor kun relativt få skuespillere, der i årenes løb er konverteret til instruktørgeneringen. Fra stumfilmens dage kan man nævne bl. a. *Donald Crisp*, *Stroheim* og *Sjöström*, der dog alle omend af vidt forskellige grunde vendte tilbage til deres skuespillervirke. Af instruktører, der er begyndt som

skuespillere kan anføres *Dieterle, Stevens, Kazan* og *Sjöberg*, men fælles for dem er, at deres skuespillerkarriere var ret begrænset, og muligvis kun bør betragtes som et springbrædt mod deres virkelige mål.

Det, vi vil se nærmere på, er den mode-retning, som man næsten kan betegne det, der i de sidste par år i Hollywood har fået flere og flere skuespillere til at forsøge sig som producenter eller instruktører.

Også i Europa har vi efter krigen haft enkelte filmdigtende skuespillere. *Marcello Pagliero* har således lavet film i den neorealistiske stil, og i Tyskland lavede de to hjemvendende skuespillere *Fritz Kortner* og *Peter Lorre* yderst interessante film, der hentede deres konfliktstof ud af efterkrigstidens Tyskland, og som for begge vedkommende havde en stærk personlig baggrund. Begge filmene faldt helt i tråd med det billede, man i forvejen havde af de to begavede aktører, Kortners originalmanuskript til *Josef von Bakys* film „Han vendte hjem” („*Der Ruf*” 1949) havde samme hang til melodrama som Kortners spil i filmen, mens Lorrés „*Der Verlorene*” (1951) i sin eksperimenterende, vanskeligt tilgængelige form var typisk for denne sære skuespiller. Det er dog et spørgsmål om ikke begge filmene var engangsheld, udsprunget af en akut indre spænding, og udtryk for en øjeblikkelig udløsning. Dog fortsætter Kortner med at arbejde som filmdigter, medens Lorre intet har iscenesat siden „*Der Verlorene*”.

*Gérard Philipe* assisterer *Joris Ivens* på en *Till Eulenspiegel*-filmatisering i Belgien. Vi ved ikke, hvorledes resultatet bliver, men Philipe synes at have forudsætninger for at kunne indleve sig i skikkelsen. Også her forekommer det en, at der er overensstemmelse mellem skuespillerfysiognomiet og instruktør-opgaven.

Så kan filmen på den anden side opvise en række universalbegavelser, der i lige høj grad har gjort sig gældende som skuespillere og instruktører. Til denne gruppe hører *Chaplin, Welles, Olivier, de Sica, Tati* og *Kelly*. De kan retfærdigvis ikke anbringes i nogen af kategorierne, og vi vil i denne forbindelse lade dem ude af betragtning, idet det vil være vanskeligt at betragte dem enten som typiske skuespillere eller typiske instruktører.

Mens de europæiske skuespillere således tydeligt i deres instruktørdebut'er viser et kunstnerisk ansigt, der træk for træk svarer til det, vi kender fra deres spil, og dermed demonstrerer en sammenhæng mellem de to ytringsformer, der må skyldes en udviklet kunstnerisk bevidsthed og en vis intellektuel modenhed, så er noget tilsvarende vanskeligt at få øje på med hensyn til de amerikanske skuespillere.

Bag de amerikanske skuespilleres debutfilm ligger som oftest ganske åbenbart mindre et ønske om at udtrykke sig kunstnerisk, end rent økonomiske hensyn. Der er ingen tvivl om, at skuespilleren i Hollywood trods sin ydre pragt i højere grad end skuespilleren i andre lande har været fuldstændig afhængig af det selskab, han var knyttet til. En dalen i populariteten betyder straks en fare for gennemsnitsfilmstjernen. I „*En stjerne fødes*” har vi fornylig set et eksempel på denne tilstand, og dette fiktive tilfælde kan underbygges med adskillige reelle.

Denne ret usikre situation har efterhånden fået stjernerne til at sikre sig bedre økonomisk fodfæste. De mange menneskelige fiaskoer i Hollywood har været et manende memento. Stjernerne anbragte deres indtjente penge i radiostationer, olieselskaber etc. og andre forsøgte sig i filmindustrien. De mere ambitiøse startede uafhængige selskaber og begyndte for sig selv.

En anden baggrund for de nye filminstruktørers fremtræden er uden tvivl Hollywoods instruktørmangel. Det er ikke alene skuespillere, man evigt er på jagt efter, men også instruktører, der kan fortsætte i de underholdende genrer. Af en eller anden grund er det øjensynligt blevet moderne at give skuespillerne chancen, muligvis fordi det er godt stof rent publicitæsmæssigt.

Derfor er de fleste Hollywoodskuspilleres fremtræden som instruktører ikke et udtryk for en personlig kunstnerisk vilje, således som tilfældet er med de europæiske instruktører, men snarere en kombination af økonomiske og karrieremæssige hensyn. Den største skok af debutanterne rekrutteres blandt de typiske gennemsnitsskuespillere i Hollywood. Her finder vi f. eks. *Dick Powell*, der har instrueret en voldsom eventyrfilm „*The conqueror*” (1955) med *John Wayne* som *Djengis Khan*



Ward Bond og Mary Murphy i Ray Millands debutfilm „En mand alene” — „en regulær, ikke ueffen western i den nyere stil”.

på et tidligt tidspunkt af dennes blodige karriere. Filmen skal være i den traditionelle stil, men med effektivt iscenesatte kampscener. *Cornel Wilde* er både producent og instruktør på „Storm fear” (1955), et rutinepræget melodrama om tre undvegne fanger. Handlingen er henlagt til et hjergmilieu, der efter sigende skal have givet anledning til en del fint foto. Den evige kriminalfilmskuespiller *Mark Stevens* har naturligvis debuteret med et arbejde i denne genre „Timetable” (1955), der er produceret af hans eget selskab *Mark Stevens Productions*. Denne film skal især udmærke sig ved en forfriskende skuespillerbesætning med lutter ukendte navne. *Ray Millands* debutfilm „En mand alene” (1955) har vi set herhjemme. Det var en regulær, ikke ueffen western i den nyere stil med forsøg på videre perspektiv og enkelte indslag af ironi. Dens svaghed var et manuskript uden egentlig spænding og pointe og ret traditionelt spil. Den lå dog absolut over gennemsnittet i genre. Det samme kan vist næppe siges om den temmelig overvurderede *José Ferrers* instruktørdebut „Cockleshell heroes”, der er en krigsfilm i det store format med *Cinemascope* og *technicolor* om et angreb på havnen i *Bordeaux* under den anden verdenskrig. Dette forsøg i den snart noget udtrådte genre skal ikke røbe nogen originalitet i beskrivelsen af det maritime milieu. *Frank Sinatra*, der som bekendt i sin egenskab af skuespiller er i en rivende udvikling, er endnu ikke begyndt som instruktør, men han er med „Johnny Concho”

(1956) debuteret som producent for det uafhængige selskab *Kent Productions*. Filmen, der er instrueret af *Don McGuire*, også et nyt navn, er en western, der i begyndelsen skal have både spænding og stemning, for dog efterhånden at falde tilbage i den gammelkendte stil. Den skal især udmærke sig ved en glimrende præstation af *Sinatra* selv i titelrollen. Af andre skuespillere i denne klasse, der har forsøgt sig kan man nævne bl. a. *Mel Ferrer*, *Jack Webb* og den ikke spændende *Paul Henreid*. Det er tvivlsomt om disse skuespillere, der med undtagelse af *Sinatra* ikke hører til de mest ophidsende talenter i Hollywood, vil kunne bidrage noget væsentligt til filmkunsten. De har alle debuteret i traditionelle genrer og i traditionel stil. Deres arbejder er hæderlige, teknisk overraskende sikre, men tilsyneladende uden store perspektiver. Mange betydelige instruktører er ganske vist begyndt på denne habile manér, men mange er på den anden side aldrig nået videre og der er sikkert al mulig grund til at tro, at de omtalte skuespillere i det højeste vil kunne komme til at betyde en tilgang til Hollywoods bestand af hæderlige underholdningsinstruktører.

Havde denne moderetning således ikke af født andre resultater end de nævnte, ville der måske ikke være grund til at beskæftige sig med den, men heldigvis har den også givet anledning til mere løfterige forekomster, og blandt skuespillerne har flere og flere vist voksende ambitioner med hensyn til deres kunst. Eksperimenterne er ikke mere enestående, som da *Robert Montgomery* i 1946 startede sin instruktørkarriere med filmatiseringen af *Raymond Chandlers* kriminalroman „The lady in the lake” og vakte opsigt ved at benytte en subjektiv kamerateknik, hvilket vil sige at kameraet trådte i hovedpersonens sted og at hele handlingen ansuedes fra en bestemt synsvinkel. Som alle sådanne konsekvente forsøg blev det i længden ret monotont, men filmen skal have været interessant. *Montgomery* har fortsat sin karriere som instruktør uden dog endnu til fulde at indløse de forventninger, man måske stillede til ham efter debutfilmen. Der kan dog næppe herske tvivl om, at *Montgomery* anlægger en kunstnerisk målestok på film, ligesom tilfældet er med *Burgess Meredith*, der både som produ-

cent og instruktør bl. a. af „Manden på Eiffeltårnet” (1950) har lagt betydelig ærgerrighed for dagen. En lignende vilje til at skabe ærlige film finder man hos en anden, hvis instruktørdebut også ligger en 5—6 år tilbage i tiden. *Ida Lupino* har både som manuskriptforfatter, instruktør og producent lavet en række realistiske hverdagsfilm om amerikanske problemer specielt vedrørende familien og ungdommen, bl. a. om forholdet mor-datter, hvor en nøgtern saglighed har været i højsædet uden at filmene er havnet i den kedelige genre. Disse skuespillere, der altid har været blandt Hollywoods betydeligste, har ikke med deres film skabt revolutioner, men de har fortsat en linie i amerikansk film.

Til den gruppe af skuespillere, som disse sammen med andre udgør i Hollywood, hører også *Charles Laughton*, der sidste år debuterede som instruktør med en filmatisering af *Davis Grubbs* usædvanlige roman „The night of the hunter” og skal have skabt en usædvanlig og meget original film. Den er holdt i en symbolsk billedstil, ikke uden mindelser om *Dreyers* „Vampyr”, der skal passe til det ekstreme følelsesindehold. Filmen skal rumme suggestive passager af overrumplende virkning og stærkt spil i de fleste af rollerne, og overhovedet være et bevis på en højt udviklet filmisk sans hos dens skaber. Det er muligt, at Hollywood med Laughton, denne mærkeligt splittede og geniale skuespiller, har fået den sære instruktør, som filmbyen længe har savnet. Det er i hvert fald sjældent, at man ser en debutfilm blive modtaget med en sådan begejstring, som er blevet hans til del. Man må håbe, at han får lejlighed til at fortsætte.

Er Laughton således den store glædelige overraskelse, er der tegn på, at han ikke bliver den eneste. Et af de mest ærgerrige foretagender i filmverdenen i øjeblikket er Hecht-Lancaster Productions, der nu har eksisteret i ni år. Den tidligere cirkusartist *Burt Lancaster* har ganske øjensynligt kunstneriske ambitioner, ved siden af sine friluftroller har han forsøgt sig i karakterfaget og som producent er der grund til at følge ham med interesse. Selskabet specialiserede sig i begyndelsen i flot opsatte hårde eventyrfilm, som „Apache” og „Vera Cruz”, mandfolkedramaer i eksotisk milieu, men optaget på stedet, med frisk luft og en pågående djærthed, udtryk for en art rea-



*Dick Powell, der i trediverne hyppigst var charme-trold og i fyrerne ofte agerede tough i thrillerer (deriblandt den efter Raymond Chandlers egen mening bedste Candlerfilm, „Farewell, My Lovely”), har iscenesat Djengis Khan-filmen „The Conqueror”. Her er John Wayne, der også i de senere år har optrådt som instruktør, i titelrollen.*

listisk romantisme. Med „Marty” gik man over til den realistiske hverdagsfilm, som man øjensynligt vil fortsætte, idet *Chayefsky* har skrevet kontrakt med selskabet. Endvidere har man fået *Carol Reed* til at instruere „Trapeze”, en cirkusfilm, som man må formene står Lancasters hjerte nær. Det er interessant at følge selskabets videre færd, idet man ligesom tidligere hos *Stanley Kramer* kan følge linierne i produktionen. Iøvrigt er også Lancaster gået over i instruktørfaget med en western „The Kentuckian”, optaget næsten helt uden brug af atelier.

Ved siden af dette mere og mere dominerende selskab er der nu forlydender om, at adskillige andre af filmbyens mest fremtrædende skuespillere omgås med producentplaner. Det gælder således *Marlon Brando*, og også *Henry Fonda*, der nu er vendt tilbage til filmen, skal have givet udtryk for ønsket om at blive sin egen herre. Man kan kun hilse alle disse meddelelser med tilfredshed, thi også Hollywood skal have frisk blod engang imellem.



# POET OG COPAIN

Jean Queval: Jacques Prévert, Mercure de France, 1955.

I *Jean Quevals* Prévert-bog udfolder fransk film-essayistik sig på det værste — næsten. Her florerer alle „Cahiers du Cinéma"s unoder i kvælende over-dådighed. Der lægges liden eller ingen omhu i med-dælsen af de kendsgerninger, som burde underbygge de anførte slutninger og domme. Stilen er åndrig og retorisk indtil det skvaldrende og tynges af et utal af citater af Per og Poul, som kaldes til vidne på forfatterens synspunkter. Argumentationen er løs og „flot“, ofte villet original. Sigtet er ikke kritisk, men panegyrisk, med hældning mod det krukke-filosofiske.

Desværre. For det er jo ellers et hæderfuldt ærinde den franske kritiker er ude i: at tegne et portræt af en af de få betydelige moderne digtere, der i lige grad tilhører litteraturen og filmen. Hvem ønsker vel ikke at se den *Jacques Prévert*, der bl. a. skrev „Tågernes Kaj“, „Og ved Daggry“ og „Paradisets Børn“, „i hel figur“, d. v. s. se sammenhængen i digterens produktion på tværs af de kunstarter han har valgt at udtrykke sig i! Heldigvis er Queval på sporet af denne sammenhæng — trods hundekun-sterne. Heri ligger hans bogs værdi. Dens Prévert-portræt er et „uhistorisk“ øjebliksbillede, dets dynamik ligger ikke i skildringen af kunstnerpersonlighedens udvikling, men i analysen af dens uforanderlige grundelementer. Om en levnedsskildring er der altså slet ikke tale — de biografiske data er samlet i et syvlinjers forord om fødeår og -sted, uddannelse, rejser og ægteskabelig stilling m. v.

Fra denne udgangsstilling er det naturligt, at tegneren søger sig et fikserpunkt for sit portræt, en slags fællesnævner for dets enkelte bestanddele. Denne fællesnævner finder Queval i Préverts *folkelighed* — uden dog at nå frem til denne formulering, som franskmand råder han jo hverken over begrebet eller ordet. At Prévert er en folkelig kunstner, *du côté de chez les copains*, både i sin skrevne og i sin filmede poesi, er Quevals tese, ledemotivet der stadig vender tilbage, i æstetisk, psykologisk, religiøs, social eller politisk betydning. Tesen søges bevist trinvis i afsnit om Préverts sproglige antiakademisme, om hans anti-snobisme, hans antiklerikalisme, hans ateisme, hans antikapitalisme, hans antipessimisme etc. De positive komponenter til alle disse negative er digterens — ordet indbefatter altså også manuskriptforfatteren — kærlighed til det jævne talte sprog, hans dermed sammenhængende sympati for *les copains*, fra arbejderen, proletaren til vagabonden og kludesamleren, hans politiske radikalisme (uden at den bestemmes som kommunisme), hans humanisme og — først og sidst — hans tro på kærligheden, den eneste religion han kan acceptere (*Je dis tu à tous ceux qui s'aiment*).

Alle disse træk genkendes let fra de Prévert-film, vi har haft anledning til at se herhjemme, fra *Carnés* „Jenny“ (1936) til *Cayattes* „Les amants de Véroné“ („Een Sommers Lykke“) fra 1949. Men genkendes de også som specielt folkelige? Synspunktet turde være nyt og ganske overraskende (selv om vi naturligvis må tro Queval på hans ord, når han oplyser, at Prévert er meget populær som digter i Frankrig). Det forekommer ikke ganske indlysende, at værker som „Tågernes Kaj“, „Og ved Daggry“, „Nattens Porte“, „Aftengæsterne“, „Paradisets Børn“, „Den gale Elsker“ o. s. v. skulle være særlig folkelige, trods deres „realistiske“ miljøer og personer. Jo, i en henseende er de det: de lægger sig alle tæt op til en folkelig dramatisk tradition: det romantiske kærlighedsmelodrama. Men de hører ikke hjemme i traditionen. Med deres sociale moraliseren og tragiske skæbnesymbolik fremtræder de snarere som en meget bevidst intellektuel udyttelse af formen, der er æstetisk kompliceret mere end folkeligt enkel. Som når herhjemme *Kjeld Abell* — uden sammenligning iøvrigt — skriver „folkelige“ filmkomedier. Spørgsmålet er derfor, om ikke alle Préverts lastbilchauffører, vagabonder, desertører, gøglere og forældreløse i virkeligheden er poetiske spejlinger af en særdeles typisk moderne menneskelig situation: åndsarbejderens evigt ulykkelige forelskelse i det rene, det oprindelige, det naturlige, i *folket*. Quevals bog er for entusiastisk til at sige noget herom.

Iøvrigt kan det selvsagt ikke undgås, at bogen rummer ting, man er glad for at samle op på vejen. Det gælder de mange citater af Préverts digte, og det gælder det afsnit som behandler de Prévert-film, der er iscenesat af broderen *Pierre*: „L'affaire est dans le sac“ (1932), „Adieu Léonard“ (1943) og „Voyage surprise“ (1947), alle lidet kendte i Danmark (den sidste dog vist i „Institut Français“). Ifølge Queval er det (foruden *Jean Renoir* og *Jean Grémillon*) *Pierre* (og altså ikke *Carné*), der har ydet Jacques største retfærdighed på lærredet. Museet bør snarest give os lejlighed til at kontrollere Queval på dette punkt.

Werner Pedersen.



Prévert (foran bardisken) og hans verden i fransk karikatur.

# DEN YDRE VERDEN

## - og den indre

*Edgar Morin: Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique. Les éditions de minuit, 1956.*

*Vi er af samme stof som drømme gøres af . . .*  
(Shakespeare: „Stormen“)

Når man betænker hvilken en illusion af virkelighed det stadig skiftende sort-hvide billede på biograf-lærredet fremkalder i os på trods af at intet i vores hverdag er bare sort og hvidt, så forstår man bedst udgangspunktet for *Edgar Morins* dybsindige og analytisk skarpe afhandling om filmen og dens væsen, om filmens billede af os og dens billede i os, der betragter den. Det er denne sort-hvide abstraktions magiske dualisme, som har betaget ham og udfordret ham. Det er filmens makrokosmos stillet op imod vort eget mikrokosmos, men det er også symbiosen af disse to verdener, som er det gennemgående tema i hans bog. Lyden, farven og billedets størrelse har ikke ændret filmens oprindelige udtryk på nogen afgørende måde. I bedste fald har de komplementeret noget allerede eksisterende i filmens væsen og i værste fald har de i hvert fald på deres nævrende stude hæmmet, udvisket og banaliseret det rene og mere oprindelige filmiske udtryk. I bogens afsnit „le cinéma total“ er adskilligt at hente: Et af talens væsentligste bidrag til filmen var at den gjorde stilheden talende („Silence n'est pas mutisme“). Filmmusikens abstrakte karakter både i sit forhold til virkeligheden og til drømmen (drømmebilleder er uden musikledsagelse). Her hævdede *Balász* at musikken ikke bare er et traditionelt middel til at udtrykke noget følelsesfuldt med, men at den er en slags lærredets tredje dimension. Farven har også mærkeligt ringe betydning for virkelighedsillusionen (man kan drømme så man tror man har oplevet det drømte, men man drømmer ikke i farver). Hermed være ikke sagt, at man ikke kan udnytte farven psykologisk med forstærkende realistisk effekt (jfr. *Bunuel*: „Robinson Crusoe“). De store lærreder har heller ikke skabt større rumillusion end den, der meget tidligt opnåedes gennem samvirkingen af det levende billede og det bevægelige kamera, bevægelsen omkring bevægelsen. *Morin* påpeger iverigt meget rigtigt, hvorledes disse forskellige tekniske addenda først er blevet kommercielt anerkendt og udnyttet i tilknytning til filmindustrielle kriser, selvom opfindelserne har foreligget på langt tidligere tidspunkter (man behøver kun at blade i *Lumières* historie: 1895 filmen, 1900 kæmpelærredet, 1905 farven og 1932—34 den plastiske film).

Spillet er om virkelighed og illusion og om samspillet imellem disse. Virkeligheden er ikke alene det som er, men den er også et billede af det som er. Denne tanke fører os frem til et billede, der både indebærer en substansiel og en mental kvalitet. Som *Morin* udtrykker det: billedet er nærværende i sin oplevelse, men fraværende i sin egenskab af billede. Billedet er nøgternt indtil det puritanske i sin genspejling af hvad linsen så, men i beskueren indgår billedet i en mental proces, som transformerer og genskaber det i fantasiens og drømmens grænseland.

Billedets makrokosmos får et nyt og dybere plan gennem sit møde med individets mikrokosmos. Allerede det almindelige fotografi giver indtryk af denne objektive virkelighed, men filmens billede gør det så meget stærkere gennem bevægelse, 'det levende billede'. For *Morin* er de to billedplaner, det materielle og det psykiske, at betragte som to poler indenfor den samme virkelighed. Den ene pol 'projicerer' en ydre verden på en indre, den anden pol 'identificerer' dette billede med sin egen indre verden. Dette forhold er ikke født med filmen (som f. eks. *Balász* hævdede), men filmen har givet det yderligere styrke. Billedet og billedet igen er filmens sprog. Ikke et sprog stivnet i konventionelle og traditionelle begreber (når så meget i den kommercielle produktion kunne tyde herpå, skyldes det udelukkende at man ikke har erkendt filmen som sådan man arbejdet med andre væsensfremmede sprog, f. eks. teatrets eller helt uden hoved og hale). Filmens sprog bygger ikke på ordene a priori, men på linier, former og bevægelse i billedet, på alt det som kan siges sandere og enklere gennem det filmiske, fotografiske billede end gennem noget andet medium. *Morin* erkender filmen som det mest internationale sprog vi besidder. Dette på tværs af en UNESCO-rapport fra 43 lande, som siger at analfabetismen er en væsentlig hindring for forståelsen af filmens sprog, men man giver *Morin* ret: det er lettere at lære et billede end det er at lære et alfabet. Filmene er en ung kunstart, den videnskab, som alvorligt beskæftiger sig med dens problemer endnu meget yngre, og det er dejligt at læse en bog om emnet, som ikke endnu engang begynder forfra i „filmens historie“ og som ikke forfalder til impotent snak om filmens teknik. *Morin* er videnskabelig i sin metode, en form for dialektisk antropologi, men han forfalder aldrig til føleri eller „videnskabeligt bogholderi“ til trods for terminologiens tyngde. Han er inspirerende, han har skrevet en levende bog om noget, der lever i os alle, og han er aldeles usentimental. Han følger i mange henseender *Béla Balász* og *Jean Epstein* op, men aldrig ukritisk, og han når også videre ud. Man havde gerne set en så kritisk-analytisk begavelse bringe lidt orden i *Moholy-Nagys* oprindelige idé „vision in motion“, når han nu alligevel opererer med et begreb som „espace-temps“, men han nævner end ikke *Moholy-Nagy* i sin ellers righoldige bibliografi. Det gør godt at læse en forfatter, som ikke i sit udgangspunkt har teatrets kunst som ballast i sin filmopfattelse. *Morins* korte gennemgang af teatrets og filmens verdener, af den kollektive og individuelle hallucination, hvis man taler om deres negative konsekvens, burde læses af mangen en instruktør. Hans psykologiske vurdering af teatret og dets publikum, den kunstneriske kontakt og kollektive brydning imellem scene og sal, og filmen og dens tilskuer i salen i form af et ensomt masse-individ er mesterlig. Filmgængerne aktiviserer og omformer billedernes strøm i sit indre, men han gør det i absolut afsondrethed, lærredet på væggen er en død ting i sig selv, en katalysator i hele den proces, som munder ud i råbet: „Ou est ma véritable identité?“ (*Jean Epstein*: „Intelligence d'une machine“). Problemerne omkring filmens væsen og det moderne menneskes ensomhedsfølelse indkredser hinanden i denne tankevækkende bog. Filmens materielle universalitet og sjælelige individualitet er dens evige paradoks og dens fortryllelse.

*Stephan Kehler.*

# ENSIDIG

*Paul Babitsky og John Rimberg: „The Soviet Film Industry“. Udg. af „Research Program on the U.S.S.R.“ ved Frederick A. Praeger, New York, 1955.*

Denne studie er udarbejdet af en sovjetrussisk manuskriptforfatter, *Paul Babitsky*, der flygtede fra Sovjetunionen under den anden verdenskrig, og den amerikanske sociolog *John Rimberg*, der før har beskæftiget sig med sovjetrussiske forhold, men ikke har interesseret sig særlig for film, før han tog fat på denne bog.

Det første kapitel omhandler den centrale administration af den sovjetrussiske filmindustri 1917—53. Det giver et overskueligt billede af udviklingen fra Czartidens film til det socialistiske styres filmindustri, hvis målsetting er en ganske anden end den, filmindustrien har i Europa og USA. De to følgende kapitler, der er skrevet af *Babitsky*, fortæller om arbejdet i de sovjetrussiske filmstudier i tyverne og trediverne og bærer tydeligt præg af forfatterens specielle forudsætninger. De giver et lidet opmuntrende billede af arbejdsforholdene og af den politiske censur, der gør sig gældende, fra manuskriptet antages, til filmen er færdig. Det er umuligt at efterprøve dette materiale i detaljer, men man savner en beskrivelse af den positive atmosfære, som de store kunstnere trods alt må have kunnet tilvejebringe, når de skabte deres betydeligste film — hele tiden er kun de negative sider ved den sovjetrussiske filmindustri beskrevet.

De tre sidste kapitler er udarbejdet af *Rimberg*. De giver en statistisk behandling af filmheltenes og -skurkenes tilhørsforhold til nationalitet, økonomisk gruppe, o. s. v. — og af deres alder og køn. Der er yderligere oplysninger om den sovjetrussiske filmproduktion under femårsplanerne og om eksport og import af film i Sovjetunionen. Men man får ikke at vide, *hvorfor* den russiske filmproduktion er, som den er, og hvad der ligger bag ændringerne gennem årene.

Bogen afsluttes med nogle tillæg, der giver ordlyden af de vigtigste af de dekretter, administrationen af den sovjetrussiske filmindustri har bygget på, og af direktiverne for manuskript-udarbejdelse og for arbejdet i filmstudierne — alle vigtige kilder til forståelse af filmarbejdets kår i Rusland. Der findes også et tillæg med omtale af nogle af de russiske instruktører — det er dog hverken videre omfattende eller grundigt. Bagest i bogen er der endelig tre værdifulde registre over film, personer og filmemner.

*Jørgen Poulsen.*

## Læserbrev

Hr. redaktør.

På initiativ af den internationale filmforfatterunion blev der i forsommeren i Paris afholdt en kongres, som formodentlig er af stor interesse for alle, der er alvorligere engageret i filmen.

Begivenheden har ikke givet anledning til megen omtale — og en orientering af filmfagfolk har vistnok ikke fundet sted.

Samtidig med at jeg anmoder KOSMORAMA om at

være behjælpelig med, at der bliver fremskaffet det fornødne materiale til belysning af kongressens arbejde, skal jeg bede om optagelse af følgende stærkt koncentrerede uddrag af *V. Semitjovs* artikel, som har stået i den svenske avis „Dagens Nyheter“ — samt en afsluttende forespørgsel:

„... Kongressen har særlig interesse, fordi det er den første internationale sammenkomst af „film-autører“ (*auteurs de films*), hertil regnes først og fremmest forfattere, instruktører og komponister.

Der var mødt ca. 100 deltagere fra omkring 30 lande — også repræsentater fra østblokken, incl. Kina. I den 12 mands komité, der i det kommende år skal følge begivenhederne, sidder navne som den sovjetiske instruktør *Youtkevij*, amerikaneren *Preston Sturges*, englænderen *Anthony Asquith*, franskmændene *René Clair* og *Marcel Pagnol*, italieneren *Cesare Zavattini*.

Kongressen kræver en reduktion af de økonomiske og politiske besværligheder, som den internationale filmudveksling har at kæmpe med.

Ville støtte enhver bestræbelse på at lette den internationale filmudveksling, støtte UNESCO-overenskomsten om fri filmcirkulation for undervisningsfilm, filmarkivernes og filmskolernes virksomhed etc.

Ville støtte udbredelsen af film, som kæmper med vanskeligheder af økonomisk art, intervensere når film af forskellige grunde udelukkes fra eksport.

Ville formulere en opfordring til landenes regeringer og offentlige institutioner om at beskytte filmens nationale egenart.

Man vendte sig mod idécensur under enhver form, mod kunstneriske kompromis'er, rejste krav om øget personligt ansvar, vendte sig mod brutal karikering på film af andre nationaliteter og racer.

Ønskede beskyttelse for færdiggjorte film mod hensynsløs nedklipping og ændringer, som ikke kan sanktioneres af filmens ophavsmand.

Enstemmigt fordømtes forevisning af film på lærreder, de ikke var fremstillet til: cinemascop, super-scop, vistavision, gigant-cineraama etc. — man anså det for at medføre forvrængninger og dermed en krænkning af filmskaberens rettigheder.

„Problemet er alvorligt og rummer en trusel mod filmens fremtid“. Man ville snarest indkalde til en konference med repræsentanter for regeringer, tekniske industrier, filmfolk, producenter og udlejere. Det var kort sagt meget væsentlige tanker, man beskæftigede sig med.

Også Danmark var inviteret — og deltog, såvidt jeg har forstået, med 4 repræsentanter: *Annelise Hovmand*, *Astrid Henning-Jensen*, *Bjarne Henning-Jensen* og *Johan Jacobsen*.

Ingen kan formodentlig have noget at indvende mod det.

Men herefter begynder imidlertid betænkelighederne: Hvordan går det til, at en kongres af tilsyneladende vidtrækkende betydning kan afholdes uden informering af dem, den angår?

Via hvem er invitationen til danske filminstruktører, -forfattere og -komponister nået frem?

Ud fra hvilke synspunkter er repræsentanterne udvalgte og af hvem?

En orientering ville være glædelig.

Og er det urimeligt at bede om en redegørelse for, hvad der skete på kongressen, og hvad der søges udrettet indtil næste møde?

*Søren Melson.*

John Fords „The Searchers“.  
John Wayne, Ward Bond.



## UDENFOR BLOKADEZONEN

# Vibeke Brodersen HOLLYWOOD I LONDON

Sommermånederne i London er ikke film-magre som i København. Der har været et væld af premierer i løbet af sommeren, men for Hollywood-filmenes vedkommende kun få af interesse.

Monument Valley, hvor „Diligencen“ i sin tid blev optaget, danner atter en mageløs ramme om John Fords nye western, „The Searchers“. Filmen, der er i farver, imponerer ved en meget stor skønhed i fotograferingen og kompositionerne, der gør den til en æstetisk oplevelse lige fra de indledende billeder af en kvinde, der fra husets mørke i forgrunden skuer ud over den gule prærie. Og omend man forbliver temmelig uengageret i handlingen og de enkelte personers skæbne, fascineres man af Fords dybtgående milieuskildring.

Frank Nugent, Fords faste manuskriptforfatter gennem mange år, har leveret dreje-

bogen efter en roman af Alan LeMay, og John Wayne har som sædvanlig hovedrollen. Denne gang er han en noget gådefuld indianerhader, Ethan, der efter at hans slægtninge er blevet dræbt af de indfødte, begiver sig ud for at søge efter sin lille niece, der er blevet bortført, dog mere optændt af hævnlyst mod indianerne end drevet af pligtfølelse overfor barnet. Han ledsages af en halvblods dreng, Jeffrey Hunter, der er fosterbroder til pigen, og som også halvvejs drives ud på den fem år lange jagt af beundring for den ældre mand og af iver efter at vise sit mod. Da de endelig finder pigen, er hun en tilsyneladende lykkelig squaw i et indiansk harem. Ethan vil derefter dræbe hende, men drengen får omsider reddet hende både fra indianerne og den hadske onkel og det er Ethan, der til slut bærer hende hjem.

Historien er naturligvis efter de bedste fordske principper isprængt en del komik, square-danse og blodige såvel som humoristiske slagsmål.

*Bette Davis* har i sine sidste film beundringsværdigt åbent vedkendt sig sin alder og sit efterhånden korpulente omfang. I „*The Catered Affair*” — i England kaldet „*Wedding Breakfast*” — kaster hun sig med varmhjertet entusiasme ud i rollen som en forsømt chaufførkone, der med vold og magt vil give sin modstræbende datter et stort hvidt bryllup med alt, hvad dette indebærer i Amerika (jvfr. „*Brudens Far*”). Hendes eget ægteskab har været uden kærlighed, og i et fortvivlet forsøg på at komme datteren nær er det hende livet om at gøre at give pigen denne storstilede afsked med barndomshjemmet og romantiske start i ægteskabet. Selv om det betyder, at manden (*Ernest Borgnine*) må ofre de 4000 dollars, han surt har sparet sammen for at købe sin egen taxa. Alt ender dog lykkeligt, brylluppet holdes i stilhed, og det ser endog ud til at far og mor finder hinanden. Instruktøren *Richard Brooks* („*The Blackboard Jungle*”) er med realisme og lune klart uden om de fleste røststrømske skær og giver os foruden bryllupshistorien et varmt og levende billede af middelstandshjemmet, den plumpe, gribende far, den af tilværelsen hårdt behandlede mor og den moderne, jordbundne pige. *Debbie Reynolds* overrasker glædeligt som datteren, og man fryder sig over *Bette Davis*, der så let kunne have overspillet, men ikke gør det. Filmen er som „*Marty*” baseret på et stykke af *Paddy Chayefsky*.

Går man fra dette miljøet et par trin op af



Vanøvet! (Guarino i „*Cinema Nuovo*”).

den sociale stige, når man i følge instruktøren *Nunnally Johnson* og romanforfatteren *Sloan Wilson* til gennemsnitsamerikaneren „*The Man in the Grey Flannel Suit*”. Det er en vag og lidet overbevisende skildring, man får af en kontormands problemer i arbejds-, penge- og ægteskabsanliggender, indvævet med flash-backs fra hans deltagelse i krigen. „*Gennemsnitsmanden*” er i *Gregory Pecks* skikkelse alt for glamourøs, og de forsøg der gøres for at tegne et satirisk billede af forholdene i afdelingen for „public relations” i det radiohus, der er hans arbejdsplads, er ganske fantasiløse og uden bid. Interessen bortledes hurtigt til chefen (glimrende spillet af *Fredrich March*) og dennes mislykkede forhold til kone og datter. Moralen i filmen er denne: Gå ikke for meget op i dit job, men bliv pænt hjemme hos kone og børn i ledige stunder.

*Hitchcock* har været her med to produkter, „*The Trouble with Harry*” og „*The Man Who Knew Too Much*”, der begge skuffede. I den første skaber han med delvis held en ekscentrisk og irreel atmosfære omkring liget *Harry*, der af fire landsbyboere — alle ængstelige for at blive mistænkt for mordet — bliver gravet op og ned en halv snes gange i efterårs-skønne omgivelser. En lidt udelikat spøg, pakket ind i en ny sophisticated stil, der bl. a. går ud på at lade personerne sige de mest overraskende ting på den mest hverdagsagtige måde. Men dog et prisværdigt forsøg på at komme væk fra den trivielle kriminalfilmstil, *Hitchcock* har siddet fast i de sidste år, og som vi atter finder i „*The Man Who Knew Too Much*”. Historien holder sig i hovedtrækkene til 1934-versionen, her fikset op med en uinteressant turisten rundt i Marra-kech samt indlagte sange ved *Doris Day*. Filmen mangler ganske den første udgaves charmerende vid og originale påfund og byder ikke tilskueren på stort mere end en god portion spænding samt effektivt spil af samtlige medvirkende.

Til slut må fremhæves *William Wellmans* lille mesterlige „*Goodbye My Lady*”, en fin poetisk skildring af en dreng, der finder en herreløs hund i Mississippis sumpe, opdrager og elsker den og endelig må aflevere den til dens retmæssige ejer. *Brandon de Wilde*, der medvirkede i „*Shane*”, yder som drengen det helt enestående.

## BERLANGA

Fortsat fra side 11

ket, aktuelt, levende. Berlanga er i øjeblikket en af filmens bedste forfattere, i Spanien kommer kun Bardem op på siden af ham. Filmen er mere kompliceret belysningsteknisk og kompositionelt, også „renere” i iscenesættelsen, end Berlangas tidligere arbejder. Instruktøren har tydeligvis vundet modenhed, men da jeg ikke har set den færdige film, kan jeg ikke sige, om tabet af det impulsive er resulteret i manglende spontaneitet.

For nogle dage siden begyndte Berlanga at filme „Miraklet”, der er baseret på et manuskript, han skrev for nogen tid siden. Her genfinder man næsten alle emnerne fra hans tidligere komedier. Filmen beretter om de „levende kræfter”s pudsige eventyr i en landsby, der har et helt forældet kursted. De „levende kræfter” — apotekeren, ejeren af kurhotellet og direktøren for casinoet — søger at løse deres problemer og beslutter at arrangere et „lille mirakel” for at tiltrække pilgrimmene. En udspøkeret fremmed slutter sig til dem og planlægger det falske mirakel. De får en kæmpesucces. Landsbyen vrimler

med pilgrimme, der søger psykisk og åndelig kur. Arrangørerne gribes af panik og bekendt angrende deres svindel. „Vi arrangerede alt dette. Der sker ingen mirakler.” Så hæver tusindvis af fanatikere deres rasende stemmer: „Hvem vover at sige, der ikke sker mirakler? Hvem bryder sig om, ved hvilke midler Gud opnår sine mål . . . selv om „midlerne” var Jer, I svindlere? Der skete mirakler, og ikke så få endda!”

Og der var virkelig sket mirakler. Sankt Dimas, den gode tyv, havde blandet sig i affæren og udvirket nogle mirakler som belønning for folkets stærke tro.

Jo, stik imod alle deterministiske love sker der mirakler. Hele historien om den unge spanske film, den historie jeg her har fortalt, er et mirakel, det ved jeg. En halv snes unge mennesker, der ikke havde noget at bygge på, men som ejede tro på deres generation og på filmen som kunstart og udtryksform grundlagde den spanske film, medens alle de filmfolk, der igennem 50 år havde bedre mulighed for at gøre det, led nederlag. Fortalte Dreyer os i ikke i „Ordet”, at hvis vi virkelig tror derpå, da kan døde legemer vækkes til live? Og det er altså sket. Men jeg tror, at der er en forskel på Dreyer og os: Vi mener det.



„Bienvenido Mr. Marshall”. I Midten den døve borgmester.