

støtte og et ordentligt produktionsapparat for at kunne gribe sagerne rigtigt an. Men jeg ved, at jeg kunne få noget vidunderligt ud af det, hvis nogen kunne overtales til at give mig chancen. 35 mm naturligvis.

Det ville *ikke* blive tungt, *ikke* en officiel biografi, *ikke* en „stor“ spille-

film. En fortælling, en pikaresk beretning, som passer til Andersens egen stil. Et eventyr, en søgen, et portræt af kunstneren, i hvilket fantasi og virkelighed blandes. Det kunne gøres på 30 minutter. Det kunne udvides til 60. Jeg starter med det samme på det rigtige manuskript til denne film.“

# FILMPOESI

AF ERIK ULRICHSEN

Filmkunsten er noget relativt nyt, og det nye lærer man først og fremmest at forstå ved at sammenligne med det gamle, det kendte. Det er derfor ikke mærkeligt, at man i ca. 40 år har forsøgt at trænge ind i filmens væsen via de gamle kunstarter. Nogle har fremhævet lighederne med teaterdramaet, andre har foretrukket at lægge vægt på bevægelsen og sammenlignet med teaterballetten, atter andre har i filmen set muligheder for at realisere det bevægelige maleri. Der er dem, der mener, at filmens teknik i høj grad minder om romanens, og der er dem, der mest holder af at jævnføre med poesi.

For tiden er man ikke så ivrig efter at teoretisere, i det hele taget er der udkommet relativt få filmteoretiske værker i talefilmperioden, de filminteresserede har i højere grad kastet sig over den „konkrete“ kritik og historien. Dette skyldes nok bl. a., at man efterhånden har set vellykkede film i så mange forskellige genrer og kategorier, at man er blevet ængstelig for at generalisere: Det ser jo ikke så godt ud, hvis man i 1952 hævder, at opera og film er fundamentalt forskellige, og der så i 1953 udsendes et mesterværk af en operafilm. Noget lignende er hændt mange gange, *mutatis mutandis*.

Man skal ikke filme romaner! Men

hvad med „Vredens Druer“? Man skal ikke bruge teaterstykker! Men hvad med „De små Ræve“ eller *Cocteau's* „Les Parents Terribles“? Maleri og film har ikke noget med hinanden at gøre! Men hvad med *Emmers* kunsthøjdepunkt? O. s. v. Intet under, at teoretikerne ikke er så talrige, og at den franske kritiker *André Bazin* i en kløgtig artikel er gået ind for, hvad han kalder „*un cinéma impur*“, en filmkunst, der ikke er bange for at optage elementer fra flere forskellige kunstarter i sig. Dette er, når alt kommer til alt, også teori, og vi kan næppe undvære teori helt, der er i hvert fald noget for den æstetiske tænkning stimulerende i mødet mellem teori og praksis, og det bør ikke glemmes, at f. eks. den russiske filmteori har været frugtbringende.

Det kan slås fast, at der er præstere fremragende film med mange elementer fra næsten alle andre kunstarter i sig, men er det derfor nødvendigt at standse op ved *Bernhard Shaws* „The golden rule is that there is no golden rule“?

Hvad om det er således, at de absolutte filmhøjdepunkter har noget karakteristisk fælles med een bestemt kunstart, uden at man kan sige, at filmene bygger på denne? Vi kunne da hævde, at vel kan der skabes ypperlige film, der bygger på de øvrige kunstarter og overfører bestanddele fra dem til strimlen, men det er kun fordi disse bestanddele er så stærke, at de bevarer kraften i sig, selv overført til et andet medium

— filmens *egne* højdepunkter, altså filmen som kunstskebende og andet og mere end bearbejder af det i forvejen fremragende og ufordærlige, møder vi først i den næsten uvilkårlige og ubevidste sammensmeltning af filmen og nogle af denne ene bestemte kunstarts metoder. Lad os prøve med poesien som denne ene bestemte kunstart.

Sagen er vanskelig, som det hedder. *Samuel Johnson* bemærkede: „What is poetry? Why, Sir, it is much easier to say what it is not. We all *know* what light is, but it is not easy to *tell* what it is“. Men på forhånd skulle det ikke være udelukket, at filmen, som er billeder i rækkefølge, havde meget tilfælle med poesien, som for en stor del består af verbale billeder, metaforer, i rækkefølge. Og det er ikke blot psykoanalyserende filmkritikere, som ofte føler trang til at fortolke en film på lignende måde, som man fortolker et digt. Både i film og i digte møder man symbolik, billedassociationer og billeder, som ligesom siger mere „end der egentlig er“, man har blot svært ved at forklare hvad. Tanken skal hyppigt både i poesi og film hentes frem fra et sted „bag billederne“.

Dette var teoretiske påstande. Men er det nu således, at man overfor alle de mest fremragende film har en naturlig trang til at sige: Dette ligner poesi, dette er poetisk? For at læseren nu ikke skal kunne hævde, at jeg tager de film, jeg selv holder mest af, kalder dem poetiske og på den måde „beviser“ filmkunstens poetiske karakter, nævner jeg de 12 film, der blev udvalgt som verdens bedste ved den internationale kritikerenquête i „Sight and Sound“ i 1952: „Cykeltyven“, „Byens Lys“, „Guldfeber“, „Panserkrydseren Potemkin“, „Louisiana Story“, „Intolerance“, „Guld“ („Greed“), „— og ved Daggy“, „Jeanne d'Arc“, „Det korte Møde“, „Millionen“ og „La Règle du Jeu“.

Af disse 12 film bliver jeg nødt til at udelade den ene, Stroheims „Guld“, som jeg aldrig har set mere end et lille brudstykke af, men som Filmmuseet forhåbentlig en dag skaffer hertil. Den er naturalistisk, men det forhindrer ikke, at den samtidig kan være poetisk.

Tilbage bliver 11 film. Af dem kan de 2 uden videre snak tages til indtægt for en filmpoetisk teori: „Louisiana Story“ (næppe nogen vil bestride, at den er at henregne til gruppen: Poetiske dokumentarfilm) og „— og ved Daggy“ (næppe nogen vil bestride, at den tilhører den franske „poetiske realisme“ fra førkrigstiden).

„Intolerance“ har i den grad lighed med poesien, at den bruger et billede som omkvæd, som et sammenbindende motiv, der flere gange kommer tilbage: Moderen med vuggen. Instruktøren havde en for sin tid højst original og personlig billeddannende evne, og hans billeder er suggestive — der er næppe nogen stor orddigter, som denne ros ikke ville passe på. Kan den samme ros ikke anvendes i forbindelse med *Dreyers* „Jeanne d'Arc“? Og i forbindelse med *René Clairs* „Millionen“ (at Clair gør Paris poetisk, er vel alle enige om)?

Om „Cykeltyven“ kan det i hvert fald hævdes, at den er mere poetisk end den roman, den er bygget over, og at scenerne mellem far og søn har lyrisk karakter. Og om „Byens Lys“, „Guldfeber“ og „Det korte Møde“ kan det postuleres, at de er valgt, fordi enquête-deltagere har fundet dem poetiske — en anden sag er så, om alle er enige i denne dom. Vanskeligere bliver det at rubricere „La Règle du Jeu“ og „Panserkrydseren Potemkin“ under film-poesi. Men det forhold, at 9 af de 11 film mere eller mindre leder tanken hen på poesien, kunne dog tyde på, at der er noget om snakken.

Man kan yderligere henvise til, at de to mest fremtrædende eksperimentalfilmskoler (den franske i tyverne og den moderne amerikanske) især har arbejdet med det poetiske — den førstnævnte skole på linie med flere af de franske filmtoretikere fra tiden. Og at en række af de instruktører, der i dag dyrkes mest rundt om i verden af de

særlig kyndige, lægger stor vægt på poetiske elementer; deriblandt *Sucksdorff*, *Bunuel*, *Jean Vigo*, *Dovzhenko*, *John Ford*, *James Broughton*, *Humphrey Jennings*, *Carl Th. Dreyer* (især i „Vampyr“), *Claude Autant-Lara*, *Grémillon*, *Ingmar Bergman*, *Mizoguchi*. Ikke de ringeste navne at tage til indtægt for en teori.

## ELIA KAZAN

AF JØRGEN STEGELMANN

I 1944 iscenesatte *Elia Kazan* sin første film, og siden da har han været så heldig at kunne arbejde under de store producenters respektfulde bevågenhed. Hvad andre først opnåede efter mange års trange slid med tarveligt og fattigt stof, blev Kazan til del med det samme og har aldrig siden været ham forment: Retten til selv at vælge, til at undgå underlødige eller ligegyldige opgaver. Det er da for så vidt rimeligt, at der med denne forkælelse er fulgt en lang række film, som bærer præg af at være blevet til under rolige arbejdsforhold og med velovervejet omhu. Og producenterne satte ikke forgæves deres lid til *Elia Kazan* — alle er enige om at betegne ham som en af Hollywoods dygtigste instruktører i dag, og hans sidste film, „I Storbyens Havn“, tiljubles mange steder som en af disse års betydeligste film.

„I Storbyens Havn“ har det tilfælles med alle Kazans øvrige film, at den virker som en art filmisk stiløvelse over et bundet emne. Går man hele raden af Kazans film igennem, vil man opdage, i hvor høj grad deres fællestræk be-



Elia Kazan

stemmer *Elia Kazan* som en talentfuld filminstruktør, der først og fremmest vil prøve alt, vil anvende sine oplagte evner for iscenesættelse på en række vidt forskellige motiver, medens det unægteligt er vanskeligere at finde frem til en kunstnerisk personlighed bag filmene. „I Storbyens Havn“ forekommer som en øvelse over to stilarter: Det sociale filmdrama fra trediverne kombineres med den nye realisme, som gik sin gang verden over efter sidste krig og satte sit mest markante spor i Hollywood med „Den nøgne By“. „I Storbyens Havn“ er udpræget traditionel, i sit indhold tydeligt på linie med film som „Blindgaden“ og „De gjorde mig til Forbryder“, og *Budd Schulbergs* manuskript er et typisk eksempel på den intelligente journalistiske reportage, der arbejder som demokratiets samvittighed. Men kombinationen med den nye realismes stil, det usminkede milieu, hvor dekorationer er bandlyst, og hvor menneskene kommer ud for en ny og ligefrem nogen belysning, er ikke ganske lykkedes. Kazan arbejder med omgivelserne på en noget effektsøgende facon, med udspekulerede kompositioner, der i grunden afslører, at der er lige dele teater og film i ham. Det er, som om netop disse mennesker i „I Storbyens Havn“ hastigt og overraskende er flyttet fra en scene ud i de åbne omgivelser, og der opnås sjældent en dramatisk kontakt mellem menneskene og miljøet. I overensstemmelse hermed er spillet