

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

samlet om solopræstationer, hvilket i kraft af *Marlon Brandos* meget originale og dynamiske spil giver filmen et værdifuldt midtpunkt. Men også i denne forbindelse støder nyt og gammelt uforligt sammen: Kun Brando og den glimrende *Rod Steiger* (den ældre broder) spiller i samme voldsomme stil; de øvrige skuespillere agerer konventionelt.

Man har forsøgt sammenligninger mellem „I Storbyens Havn“ og „Panik“, Kazans film om underverdenen i New Orleans, og sammenligningerne falder ofte ud til fordel for „I Storbyens Havn“; man taler om den sidste films større perspektiver, en påstand, der næppe holder for en grundig bedømmelse. Forholdet er nok snarere det, at i „Panik“ arbejdede Kazan med et manuskript — af *Richard Murphy*, der tidligere skrev „Boomerang“ — som var enklere og mindre symboltyngt end Schulbergs, og at udeladelsen af direkte demokratisk tale i „Panik“ gjorde filmen mere vellykket og — paradoksalt nok — øgede perspektiverne. I de bedste afsnit af „Panik“ demonstrerede Kazan sit største aktiv som instruktør, sin sans for at skildre hverdagsmennesker i en katastrofesituation, og det er kun begrædeligt, at „Panik“ mundede ud i en trivial forbryderjagt, hvor alle gode intentioner løb kraften af sig.

Denne Kazans evne til at fortælle om almindelige mennesker, der pludselig får store problemer helt ind på livet, er måske det eneste vidnesbyrd om den kunstneriske personlighed, der ovenfor blev søgt efter. Medens Kazan ellers fortaber sig i stiløvelser og gerne vil forevise sin dygtighed og dermed anstrenger sig langt ud over sin personlighed, synes der her — i „Panik“ og først og fremmest i hans bedste film, „Boomerang“ — at være et felt, der bringer os nærmere ind på livet af kunstneren Kazan end alle hans flotte kraftpræstationer. I „Boomerang“, hvor

den halvdokumentariske genre nåede sit højdepunkt, blev et retfærdighedsspørgsmål udsat for en effektiv behandling i et enkelt og præcist manuskript, som Kazan derpå ved sin instruktion trak ud af tørheden og ind i en ægte atmosfære. „Boomerang“ var Kazans anden film og gav sammen med hans første — hvor vidt forskellige de end var — et indtryk af hans evner for at skabe atmosfære og kontakt mellem filmenes personer. „Der vokser et Træ i Brooklyn“ var vel kun en noget sentimental filmatisering af en *best seller*, men den ejede en køn tone af noget vemodigt og bitert, en oprigtig og ganske enkel varme og poetiske træk — elementer, som er sjældne i hans seneste film.

Kazan kom til Hollywood fra Broadway, og denne hans teaterfortid smitter stadig af på hans film. I bedste fald optræder dette teatraliske som i „Der vokser et Træ i Brooklyn“ og „Panik“, hvor det så at sige intensiverer luften omkring menneskene og projektøragtigt samler sig om dem. I andre tilfælde af føder det — som i „I Storbyens Havn“ — en dekorativ, teateragtig opfattelse af omgivelserne: Den myrdede broder, anbragt på en mur i en baggård, er et fælt eksempel på Kazan, når det teatraliske melodrama får magten over ham. På lignende måde kændrede hans filmatisering af „Omstigning til Paradis“, der fortabte sig i dekorative, men reelt atmosfæreløse billeder og iøvrigt — typisk nok — forsøgte at koncentrere sig om hovedpersonerne ved hjælp af en trættende og karakterløs ophobning af halvnære billeder. Kazan har sandsynligvis villet nærmere ind på livet af disse mennesker, end teatret giver muligheder for, men resultatet blev ligegyldigt og perspektivløst hysteri.

Til andre tider kan Kazan arbejde ligefrem demonstrativt filmisk — „Viva Zapata!“, bygget over et *Steinbeck*-manuskript, der havde mere teori end liv

over sig, og som i Kazans filmatisering virkede som et lidt krampagtigt forsøg på at skabe en ny revolutionær film, stod som helhed svagt, fordi Kazan overbroderede med snilde effekter og melodramatiske pointer. Igen reddede Marlon Brandos ekstraordinære spil filmen over i det seværdige, men Kazans uafslidelige hang til at vise, hvor filmisk han havde opfattet historien, gjorde også denne film til en kraftpræstation, dygtig og raffineret beregnet, men uden kraft til at bevæge.

Der er dem, der gerne vil opfatte Elia Kazan som en udpræget demokratisk instruktør, der taler med om tidens problemer, racediskrimination („Mand og Mand imellem“, „Pinky“), politisk korruption („Boomerang“), forholdet Øst-Vest („Cirkus på flugt“) og social udbytning („I Storbyens Havn“). Det synes imidlertid, som om han trods alt ikke — i hvert fald som filmkunstner — er så dybt engageret i samtids-spørgsmål, som en sådan opregning kunne tyde på. Det fremherskende træk ved alle hans film er just denne omhyggelige kælen for et ydre apparat, en overhåndtagende lyst til at stille teknisk sikkerhed og effektivitet til skue. Ingen kan for så vidt beskyldte Elia Kazan for at have talt med prædikantens kedelige stemme i selv de mest appellerende film, men man savner en patos, der formår at dykke ned under den imponerende overflade.

ELIA KAZANS FILM:

- „Der vokser et Træ i Brooklyn“, 1945.
- „Boomerang“, 1947.
- „Prærie“, 1947.
- „Mand og Mand imellem“, 1948.
- „Pinky“, 1949.
- „Panik“, 1950.
- „Omstigning til Paradis“, 1952.
- „Viva Zapata!“, 1952.
- „Cirkus på flugt“, 1953.
- „I Storbyens Havn“, 1954.
- I gang med: „East of Eden“.

DØD ELLER LEVENDE?

AF THEODOR CHRISTENSEN

Det var den ottende internationale filmfest i Edinburgh. Hvert år efter krigen, første gang i 1946, har dokumentarfilm og dokumentarfilmkunstnere fra alverdens lande sat hinanden stævne i Skotlands hovedstad. Til at begynde med var det udelukkende dokumentarfilm, oplysende film, instruktive film, der blev indladt til dette særlige komsammen, der blandt andet adskilte sig fra andre filmfester ved, at ingen præmier blev uddelt. Der var altså ikke megen basis for sladder, intrigeren og jalousi.

Efterhånden gjorde man plads for andre emner og filmtyper end de rent dokumentariske. Der kom spillefilm med realistisk baggrund og socialt sigte, og experimentalfilmen rykkede ind på fløjene. Dokumentarfilmen er ikke en bås — og da slet ikke en bås, som filmkunsten holder sig indenfor. Snarere kan man kalde den dokumentariske film et ingenmandsland, hvor filmkunstens kræfter tager livtag med oplysningens og propagandaens. Naturligt, at man tog experimentalfilmen med, den opererer også i et grænseland. Hvad der er på den anden side, ved ingen. I al fald ikke efter at have set svenskeren Carl Gyllenbergs *As In Dreams*, der blev vist en ubemærket aftenstund i Edinburghs Film House. Filmen er en gendigtning af den flere gange endevendt Prometheus-historie med Pandora, gudernes straf som dramatisk akse, dennegang udspillet af svenske teen-agers i den stockholmske skærgård. Da instruktøren forsvandt under forestillingen, blev jeg bagefter afkrævet en forklaring. Fordi jeg var skandinav.

Men ellers var det en glæde og oplevelse at være tilstede. Uanset hvor