

Cinemascope BETRAGTNINGER

AF JAN WAHL

I den sort-hvide talefilms konventionelle format (3×4) ejede instruktøren et relativt intimt medium, i hvilket nærbilledet og klipningen var af vital betydning. Kameraet var i stand til at foretage smidige bevægelser; det havde også den fordel at kunne begrænse sit virkefelt til små areal-enheder. Da den sort-hvide talefilm kunne tillade sig at ofre detaljerne opmærksomhed, kunne den udnytte og forfine islet af vid, fantasi og atmosfære. Netop fordi den *manglede farver*, var det sjældent dens agt at „efterligne virkeligheden”. I sin guldalder – fra omkring 1935 til 1947 – udviklede den flere særegne former, deriblandt talefilmfarcen (f. eks. „En Dag paa Galopbanen” med brødrene Marx), det sophisticatede lystspil (*Ernst Lubitschs* „Ninotchka”), gangsterfilmen (*John Hustons* „Ridderfalken”) den talende western (*William Wellmans* „De døde ved Daggrø”), skrækfilmen (*James Whales* „The Bride of Frankenstein”), sang- og dansefilmen (*Mark Sandrichs* „Top Hat”), den „romantiske” film (*George Cukors* „Kameliadamen”) og milieufilmen (*Jean Renoirs* „De ukuelige”).

Men som følge af de omvæltninger, den anden verdenskrig medførte, forandrede situationen sig. Publikums smag skiftede og teknikken ligeså. Amerikanerne (og ikke blot amerikanerne) blev realistisk og socialt indstillede. Man blev materialistisk, og man blev psykologisk interesseret. Man mente også, at man blev mere filosofisk. Livets romantik fløj bort med knækkede vinger, og man underkastede sig dagliglivets hårde, bitre realiteter. De gamle filmformer døde langsomt.

I 1908, i 1930 og atter i 1952 ... hver gang filmen som fuglen Fønix er blevet genfødt, har den i en kort periode fundet ly under teatrets vinger efter at være søgt tilbage til scenekonventionerne og teaterformerne. Og i begyndelsen bragte Cinemascopeinstruktørerne – der sandsynligvis var bange for at bevæge deres kostbare og store nye kameraer – bjerget til Muhammed: de anbragte skuespillerne i selskabelige grupper foran papdekorationer – for det nye lærred var så bredt, at de mente,

det ikke mere var nødvendigt at *klippe* fra den ene skuespiller til den anden. Publikum skulle foretage sin egen klipning ved at dreje hovedet fra side til side og således følge dialogens „naturlige” replik og duplik.

Forsigtigt vovede instruktørerne sig ud af studierne for at finde naturens skønhed. De så, at man i Cinemascope med effekt kunne opnå et samspil mellem skuespillerne og vældige bjergtinder, prærier, ørkener og have. Cinemascope-systemets største fordel syntes at være dets muligheder for at gengive det tungt monumentale. Klippingens, nærbilledets og intimitetens tid var forbi – i stedet en diffus, altfavnende og altædende rumudnyttelse. Lad os kalde metoden den panoramiske.

Fugl Fønix havde fået elephantiasis. Det var, som havde man sagt til de grafiske kunstnere: fra nu af må I kun udtrykke jer i frescomalerier. Den gammeldags længde (otte *reels*) var nu heller ikke længere tilstrækkelig; nu måtte man op på femten eller tyve. Hvad ville blive resultatet – en „Guld”, en „Intolerance” eller en „Gone with the Wind” hver måned?

Af disse eksperimenter og denne nyorientering opstod enkelte gode arbejder, der ganske vist henledte tanken på cirkus og *showmanship*, men alligevel ejede fortjenester.

I 1954 kom „En stjerne fødes” af den rutinerede *George Cukor*, der mange år tidligere havde gjort værdifulde teatererfaringer, og som i trediverne og fremover havde bearbejdet utallige teaterstykker og litterære manuskripter for film, fortrinsvis for „MGM”. Cinemascope er meget forsigtig med at give sig i lag med uprøvet materiale, og handlingen i „En stjerne fødes” blev taget fra *William Wellmans* manuskript fra 1937, blev omdannet til noget i retning af en showfilm for at kunne udnytte *Judy Garlands* talent, og varede nøjagtigt tre timer. Filmen savnede meget af originalens alvor og umiddelbart bevægende karakter: den manglede enhed og som følge deraf overbevisende kraft; resultatet var, at *Judy Garland* – skønt hendes sang og gråd kom fra hjertet – ikke kunne bevæge os, som *Janet Gaynor* havde gjort det i 1937. Efter den panoramiske metode deles følelserne ikke

Judy Garland i
„En stjerne fødes“.



„The Search-
ers“. Til venstre
John Wayne.



Kim Novak
i „Picnic“.



i større grad med publikum, de lever deres eget liv deroppe på lærredet, hvor alt foregår.

Tilsyneladende var dette ikke hensigten i begyndelsen. Man mente, at det buede lærred ville placere tilskueren midt i begivenhederne og på den måde få ham engageret i dem. Imidlertid syntes virkningen at være den modsatte: tilskueren blev i stedet en turist, der sad og beundrede en respektindgydende udsigt.

Elia Kazan var ligesom *Cukor* teateruddannet. Hans effektfulde „East of Eden“, som fulgte i 1955, var bygget over flere kapitler i *John Steinbecks best-seller*. Her anvendes igen den panoramiske metode — helten løber hen over store og frugtbare kaliforniske marker, helten sidder grundende på toppen af et traktorhjul ved et stort marked o. s. v. — men metoden anvendes her med større smidighed end tidligere. Smidigheden kan dog ikke skjule helhedens tomhed. Det er interessant at lægge mærke til, at en af filmens mest virkningsfulde scener udspilles *skjult* for tilskueren: *James Dean* og *Julie Harris* søger ind under en grædepil, væk fra kameraet, ind under træets løv, kun deres bekymrede mumlen høres.

I et medium som Cinemascope må selv så indarbejdede genrer som *the western* og *the musical*, hvis popularitet sikrer dem mod at forsvinde, ændre form. *Gene Kelly* og *Stanley Donen* kom begge fra Broadway tidligt i 1940'erne. Deres første instruktionsarbejde — de er begge både dansere og instruktører — gav øjeblikkelig gevinst: Den berømte „Sø-mænd paa vulkaner“ fra 1949. Den blev skrevet af *Betty Comden* og *Adolph Green* (der tidligere havde optrådt i Greenwich Village-natklubber sammen med *Judy Holliday*). Disse talenter er altså både skabende og udøvende, medlemmer af en gruppe, der ejer ambitioner og entusiasme. „Sø-mænd paa Vulkaner“ var en ægte filmmusical, og det samme var Cinemascopefilmen „It's Always Fair Weather“, der kom i 1955. Atter de samme navne: Comden, Green, Donen og Kelly. Atter friskhed og munterhed. Skønt „It's Always Fair Weather“ var for spredt til at komme på højde med den foregående sikre og velkonstruerede film, indeholdt den dog lystige, eksperimenterende og vitale scener. I nogle af dansenumrene forsøgte man at spalte det brede lærred op i tre dele, der dannede et

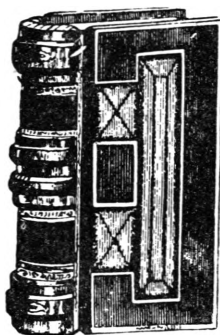
triptykon med *Gene Kelly*, *Dan Dailey* og *Michael Kidd* (også koreograf — han havde i 1954 koreograferet til Donens „Seven Brides for Seven Brothers“) foran tre forskellige dekorationer. I filmen benyttedes med udmærket resultat sort-hvidt i forbindelse med farver. „The Alley Dance“, i hvilken skraldespandelåg blev anvendt som skjolde og kinesiske hatte, var underholdende. Hvis filmen (som tog mundheldet „It's always fair weather, when friends get together“ op til vurdering) havde fejl, så skyldtes de, at alt for mange personer var indblandet i dens fornøjelige forviklinger — deriblandt *Dolores Gray* og *Cyd Charisse*; men dialogen, sangteksterne og musikken var charmerende. Cinemascopeformatet virkede nogle steder hæmmende for udfoldelserne; alligevel var det klart, at man nu var ved at tæmme uhyret.

John Ford, der atter og atter forsøger sig med det episke, og som blev kunstnerisk moden omtrent samtidig med *William S. Hart*, men som overlevede ham for at blive en af filmens store, har en sjælden sans for historierne fra det gamle vesten og en beundringsværdig fornemmelse for rummet og det perspektivrigt dramatiske. Millionærfinansieringen *Whitney* betroede ham at indlede en serie filmprojekter med emner fra „*American History and the American Scene*“. „The Searchers“, der blev færdig sidste år, var resultatet. Filmen er en odysse, en form, der er fortrinligt egnet for Cinemascope. Hævnlyst, gengældelse; rejser i en række imponerende landskaber på vekslende årstider; det heroiske, den panoramiske metode. Ford benyttede igen *John Waynes* almindelige, vejrbidte ansigt som symbol på den sejge amerikaner. Filmen begynder med, at kameraet er anbragt inde i en mørk hytte; en dør åbner sig for at afdække en betagende udsigt. Den slutter med, at den samme dør lukkes. Fords farveanvendelse er her som altid (selv i hans rent kommercielle film, som man må gætte på, at han iscenesætter for at opfylde visse kontrakter med producenterne og for at skaffe sig *good will* til sine mere personlige arbejder) vidunderligt velafbalanceret og kontrolleret. Særlig effektfulde er scenerne umiddelbart før indianernes massakre; Fords himmel er blodrød, solen går ned som en flamme, der slukkes. Denne idé er tidligere blevet brugt af

Ford — under den vilde, skrækindjagende forfølgelse i „Flammer over Mohawk“ og senere i kirkegårdsepisoden i „Kavaleriets gule bånd“; i „The Searchers“ er den anvendt med mesterhånd.

Det blev tidligere nævnt, at Cinemascope egner sig for det panoramiske udsyn. Når det virker, må vi tilgive formatet, at det næsten helt har fortæret sin ældre broder, den sort-hvide lydfilm, hvis tab af terræn de få kritiske vil beklage dybt, således som de beklagede stumfilmens død for en generation siden. En film, som imidlertid ikke kunne være blevet optaget i nogen anden form, er *Joshua Logans* „Picnic“, der også er fra 1956. Logan betragtes almindeligvis som en Broadway-instruktør; „Picnic“ blev bygget over *William Inges* teaterstykke. Vi har dog her et værk, som er fuldkomment uafhængigt af andre former — og som fuldt og helt er sig selv. Her har vi endelig en Cinemascopefilm, der ikke er bange for at skildre dagliglivet i en lille by. Det er heller ikke en film, der må underkaste sig de forhåndenværende stjerners evner (i dette tilfælde er de *William Holden* og *Kim Novak*); den leder dem gennem filmen med entusiasme og intelligens. Udflugter, hjertesorger, menneskemasser, ensomhed. Når det er nødvendigt for at opnå erkendelse og objektivitet eller for at trænge ind til følelsen i situationen, tøver kameraet ikke med at flyve op i luften.

Farverne og det brede lærred bliver funktionelle: Miss Novak (byens smukkeste pige) kronet til festivalens dronning og sejles af sted på en lille tømmerflåde, der er dækket med farvestrålende blomster — blåsort nattehimmel — begejstrede tilråb fra beundrerne inde ved bredden, vi er vidne til den lykkeligste begivenhed i hendes liv, men lykken er kortvarig, vi kan se til siden og erkende, at smukke piger bliver gamle, og vi fornemmer, at lyden af begejstringsråbene før eller senere vil drive bort som tømmerflåden. „Picnic“ rummer en hel by — en hel livsform — på een gang, og samtidig kan den koncentrere sig om et eller to individer. Den nøjes ikke med „a slice of life“, men kan udvinde den fulde betydning af stoffet, opnå en større enhed. Mønstrer et beundringsværdigt, måske fortæller det om en tendens, der vil blive mere og mere almindelig.



Sorte lister

Et referat

John Cogley: „Report on Blacklisting“. *The Fund for the Republic, Inc.*, 1956.

Det huskes vist af de fleste endnu i dag, at der engang i en fjern fortid — d. v. s. for ca. 10 år siden — stod stor blæst om Hollywood som skueplads for en række antikommunistiske afsløringer af flere af filmens folk i *the House Un-American Activities Committee* under ledelse af Representative J. Parnell Thomas. Man husker også den stemning af indignation, der greb den europæiske offentlighed i den anledning med sigte både mod „hekseprocessernes“ principielle berettigelse og mod den måde, Parnell Thomas gennemførte dem på. Det huskes også, at stemningen naturligt nok især trak sammen om de kendteste af komiteens velvillige vidner, f. eks. Gary Cooper, Adolphe Menjou, Robert Taylor, Leo McCarey og Walt Disney.

Men hvor mange herhjemme husker, hvad der egentlig skete dengang. Med hvilke formål afhøringerne blev gennemført, på hvilken måde, med hvilket resultat? Hvor mange har overhovedet nogensinde vidst besked med disse facts? Eller med at 1947-aktionen i virkeligheden slet ikke var den alvorligste i Hollywood, men blev efterfulgt af en endnu mere omfattende kampagne i 1951-54?

Den, der i dag ønsker denne klare besked, kommer ikke uden om den „Report on Blacklisting“, som John Cogley har skrevet for den af *Ford Foundation* financerede *Fund for the Republic*, hvis definerede formål det er at udbrede oplysning i Amerika om civil liberties, og hvis præsident i dag er Paul G. Hoffman, Marshallplanens administrative topfigur. Cogleys rapport er baseret på de amerikanske komiteers beretninger og på et materiale, indsamlet af en stab af medhjælpere gennem interviews med over 200 mennesker, som på den ene eller den anden måde har været begivenhederne inde på livet. Fremlægningen er nøgternt refererende og konstaterende, kun i et par enkelte formuleringer får den et præg, som røber en tone af modvilje imod det, der foregik. Til almindelig ukommenteret orientering skal her refereres de væsentligste hovedpunkter af rapporten.