

hed. Han higer efter den kontakt med det levende liv, som han selv har afbrudt til alle sider. Det neurotiske totalbillede er komplet.

Dette billede kan en veltrænet, skarp-synet men iøvrigt ganske almindelig biografgænger følge og tyde i alle dets faser. Uden brug af psykoanalytiske kodebøger. Man bør muligvis se filmen et par gange, men det er nu en regel, som gælder mange væsentlige film.

På denne baggrund forekommer det mig urimeligt, når adskillige filmbegejstrede stædigt vil fastholde, at avantgardefilmene er Bunuels hovedværker, mens en film som EL er et kommercielt kompromis. Fordi den taler et filmisk sprog, som publikum forstår. Denne tilbedelse af de eksklusive, „dybdepsykologiske“, halvdunkle film overser ganske, at Bunuel bruger den gængse, realistiske filmform for at afsløre dens — misbrug.

Det vil iøvrigt være ganske forkert at tro, at det dagklare ligger Bunuel fjernt. Både *Los Olvidados* (*Fortabt ungdom*) og den spanske dokumentarfilm *Terre sans Pain* er ubarmhjertig skarpe i konturerne. Begge er realistiske filmværker, som vil afsløre det som *ikke* ses gennem det, der *kan* ses. Denne stil er ligeså fjern fra den almindelige spillefilms naturalistiske overføringsbilleder som avantgardefilmens symbolske facon. Og den er betydelig mere *filmisk*.

Hermed være henvist til en indvending mod den psykoanalytiske symbolfilm — en indvending, som stammer fra Bela Balazs, og som efterhånden er gået i glemmebogen. Disse film af Bunuel, Cocteau og andre jonglerer elegant med dybdepsykologiske symboler. Men det er tit noget rent forstandsmæssigt, knastørt. Filmisk er det ofte en ynkelig forestilling. Både de gamle avantgardefilm og de nye, som kom dumpende en menneskealder senere i USA, nøjes med at affotografere sym-

boler og derefter præsentere filmbilledet af symbolerne, symbolet på et symbol! Det er ikke sjældent, at dette gøres bevidst, men det bliver det ikke bedre af. Det er ufilmisk, for filmbilledet, kameravinklerne, nærbilledet, klipningen — alt dette er i forvejen symboler eller kan gøres til symboler. Et hvilket-somhelst nærbillede bliver et symbol, når det ikke optræder tilfældigt i en film, for nærbilledets fremhæven og isoleren gør billedindholdet symbolsk.

Kadavrene på flyglet i *Un Chien Andalou* er affotograferede symboler — mens kameravinkler, tempo og rytme mange steder i denne film får lov til at passe sig selv. Filmmidlernes symbolskabende evne udnyttes ikke. De registrerer kun, som i den tarveligste naturalistiske film.

Med dette vil jeg naturligvis ikke udtale en summarisk „filmisk“ fordømmelse af avantgardefilmene. Men jeg vil pege på, at kravene til brugen af filmiske, ofte selvfølgelige symboler er større i den realistiske film. Og med de større filmiske krav følger en mere virtuos præstation, en stærkere virkning og et større udbytte. Vel at mærke, når der står en kunstner som Bunuel bag det realistiske kamera, en kunstner der opfatter og tolker, som han har gjort i filmen EL.

FILMHISTORISK GRAMSEPOSE

Rune Waldekrantz: Amerikansk film. Wahlström och Widstrand (Svenskt filmbibliotek) 1954. 307 s., sv. kr. 19,50 hft.

Det er en utaknemmelig, ja, uløselig opgave Waldekrantz har sat sig i *Amerikansk film*: at skildre de sidste 10—

15 års amerikanske filmkunst i sammenhæng. Filmene er os selvsagt altfor nære i oplevelse til at der kan tegnes noget endegyldigt mønster over dem. Men på den anden side, når nutidshistorikeren ikke vil lade sig nøje med en simpel indsamling af kildematerialet, så har hans læsere krav på, at stoffet disponeres efter et eller nogle få klare grundsynspunkter, så at der derved skabes en første orden i det, der for den ukyndigere kun er øjeblikkets kaos. Historikeren har ikke løst sin opgave, hvis hans bog kun er en afspejling af den interesseredes egen spørgende forvirring. Men i det store og hele er dette just tilfældet med *Amerikansk film*.

Waldekrantz er naturligvis selv klar over sine principielle vanskeligheder. På s. 78 ræsonnerer han over det urimelige i at skrive amerikansk films historie med instruktørerne som udgangspunkt, eftersom producenterne spiller en mindst ligeså vigtig rolle i Hollywood-filmenes tilblivelse. Men hvorfor så ikke forsøge at gennemføre f. eks. dette utraditionelle synspunkt. Waldekrantz tager til løb, men springer ikke. *Stanley Kramer* får sit eget kapitel — men *Sheriffen* omtales udførligt i afsnittet om instruktøren *Zinnemann*. Producenten *Hal B. Wallis* (*Come Back Little Sheba*) ofres også en særlig opmærksomhed. Men hvorfor ikke *John Houseman* (*Julius Caesar*)? Eller *Sam Goldwyn*? Eller *Arthur Freed* (MGM-musicals)? Eller *Dore Schary*, som godt nok nævnes, men uden præcisering af indsatsens omfang og art. Lignende skævheder præger andre af bogens afsnit. Der er et kapitel om franske instruktører i Hollywood under krigen — *Renoir* og *Duvivier*, men *René Clairs* Hollywood-komedier behandles i et særligt kapitel om „komedin som kom bort“. *John Hustons* film gennemgås under eet med hovedvægten på *Afrikas dronning* og *Moulin Rouge*, men *Tre mand søger*

guld og *The Red Badge of Courage* må søges i to tidligere kapitler. *Elia Kazan* analyseres grundigt som instruktørpersonlighed, men hans *Pinky* figurerer i et specialkapitel om raceproblemet i amerikansk film (hvor den interessante *Indianerdrengens flugt* iøvrigt mangler). Westernfilmen optager et kapitel for sig, men både *Sheriffen* og *Wellmans De døde ved daggy* må findes andetsteds. Til gengæld er *Fords Den tause mand* taget med her, mens *Kavaleriets gule bånd*, *Fort Apache* og *Rio Grande* deler glemselens skæbne med *Howard Hawks'* respektable *Red River*. *Monsieur Verdoux* analyseres — klogt — i første kapitel, mens *Rampelys* danner bogens sentimentale, men tilfældige udgang. Etc.

Det tilfældige i dispositionen er bogens alvorligste brist, men ikke den eneste. Til Waldekrantz' synder hører også nogle slemme undladelser. Et par er omtalt ovenfor. De kan bl. a. suppleres med følgende: *Danny Kayes*, *Bob Hopes* og *Marx Brothers'* western-parodier er omtalt, men ikke *Stuart Heisters* og *Gary Coopers* *Og så kom Jones*. Den er dog vist ellers skarpest i genre. Værre: Hverken Ford-afsnittet eller afsnittet om filmene fra Korea-krigen kender *Fords This is Korea*. Værre endnu: *Kelly/Donens* *Sømand på vulkaner* nævnes kun lige i forbifarten, mens *Minnellis* „større“, men uinteressantere *En amerikaner i Paris* underkastes en grundig analyse. Og værst: *Flahertys Louisiana Story* får ikke mere end en toogenhalvlinjes billedtekst. Er den ikke et hovedværk i 40'ernes film? Og hvordan er det muligt i Sucksdorffs fædreland at erklære, at med *Louisiana Story* „afsluttedes en stor epoke i dokumentarfilmens historie“?

De systematiske svagheder i *Amerikansk film* begrænser bogens værdi, men den kan naturligvis alligevel have sine positive sider. Hertil regner vi ikke blot

en udmærket 90 siders filmografi over 12 instruktører og skuespillere (*Welles, Ford, Zinnemann, Cooper, Gable* m. fl.) og det store og gennemgående nøjagtige materiale der iøvrigt er samlet i bogen, men også en lang række skarpe enkelt-iaugttagelser og analyser af enkelte film og kunstnere. Den kritiske behandling af *Orson Welles* rammer således plet („en ekspressionist der ikke har noget at udtrykke“), ligesom det halvhjertede i et af Hollywoods prestigenumre, *Kazans* negerproblemfilm *Pinky* rigtigt påvises. Til den sunde kærne i værket hører endvidere gennemgangen af *John Hustons* og *Billy Wilders* film, med en meget illustrerende påvisning af de to instruktørers forhold til Stroheim.

Amerikansk film er næstsidste bind i Waldekrantz' filmhistoriske oversigts-

værk, der startede i 1941 med *Filmen växer upp* og iøvrigt omfatter *Modern film* fra 1951 og *Italiensk film* fra 1953. Når sidste del om *Film från hela världen* til sin tid foreligger — med det hårdt savnede register til de tre nærmest foregående bind — vil et imponerende, omend ufuldkomment enkeltmandsværk være afsluttet. Waldekrantz' bøger er trods alle skrøbeligheder fortsat den bedste introduktion til filmens historie på et nordisk sprog. — De vil sikkert også i fremtiden blive unge *filmfans* første vækkende møde med den hele kunstart, og vi spår derfor, at navnet Waldekrantz vil bevare den nostalgiske klang som det takket være *Filmen växer upp* i dag har for en lidt ældre lærling i faget som

Werner Pedersen.

INDELING

METROPOLS JULESHOW: „*Anders And's Fødselsdag*“ („*Donald's Happy Birthday*“, *Jack Hannah, 1948*), „*Plutos Fugleunge*“ („*Pluto's Fledgling*“, *Charles Nichols, 1947*), „*Tjip og Tjap i Cirkus*“ („*Working for Peanuts*“, *Jack Hannah, 1953*), „*Hvem brøler Tyrene for*“ („*For Whom the Bulls Toil*“, *Jack Kinney, 1953*) „*Anders And's Myrekryb*“ („*Uncle Donald's Ants*“, *Jack Hannah, 1952*) og „*Julemandens Rejse*“ („*Santa Claus Workshop*“ — en „*Silly Symphony*“ fra 1938). Alle fra *Disneys Studier*.

Årets juleshow bekræfter, at *Jack Hannah* er *Walt Disneys* bedst begavede instruktør. Tidligere har man bl. a. af *Hannah* set „*Junglekloven*“, „*Juletræet pyntes*“, „*Lambert — den fromme løve*“, „*Anders And som jet-flyver*“ og „*Fisketyven*“, der har personlige træk, som går igen i dette års „*Anders And's fødselsdag*“, „*Tjip og Tjap i cirkus*“ og „*Anders And's myrekryb*“. Velbevaget, lidt outreret nonsens, en vis brutalitet, sans for prægnante, klare farver, nogen overlegenhed overfor det fortælende.

Den bedste af showets 3 *Hannah*-film er nok den nyeste, „*Tjip og Tjap i cirkus*“, der bl. a. er interessant, fordi den tydeligt er påvirket af *Disneys* vigtigste konkurrent på tegnefilmfeltet:

„*United Productions of America*“, sædvanligvis kaldet *UPA*, selskabet, der gav os „*Frankie og Johnnie*“, „*Eventyret om Gerald*“ og „*Madeleine*“. Påvirkningen mærkes især i de smukt stiliserede og smukt farvede baggrunde, den er så stærk, at man næsten kan tale om et brud med *Disneys*-studiernes tidligere maner.

En enkelt af tegnefilmene, „*Hvem brøler tyrene for*“, er iscenesat af *Jack Kinney*, der især tager sig af manuskripter, som er lagt an som satirer eller parodier. Nogle vil huske hans westernparodier „*Indianerne kommer*“ og „*Cowboyhelten*“, og det var også ham, der iscenesatte den morsomme „*Amatørfotografen*“. *Kinney* er ekspert i Fedtmule-fjogethed, og i „*Hvem brøler tyrene for*“ parodierer han med Fedtmule som „helt“ tyrefægtningsselskab. Filmen er dog ikke en af *Kinneys* mest elegante, den er grovere end f. eks. „*Amatørfotografen*“.

Charles Nichols er sværere at „definere“, bl. a. fordi vi ikke har set så overvældende mange af hans film. Hans „*Plutos fugleunge*“ er i *Disney*-selskabets „søde tradition“ og mere konventionelt arrangeret end *Hannahs* ting.

Endelig en film, som er blevet til, før *Disney* begyndte at anbringe instruktørnavne på forteksterne, en af hans „*Silly*