langer? Seriøse film-teoretikere er fødte pessimister. De ser forfaldet i blomstringen. Men hvis man overhovedet tør nævne teatret i denne forbindelse, er „My Fair Lady" i hvert fald ikke noget tegn på genrens teatralske afmagt. Og denne stofrige bog til trods vil der efter min mening stadig være en stærk og direkte kontakt mellem teater-musicals og film-musicals.

Forsynet med læserens mange protesterende spørgsmålstegn i marginen vil „Showfilmens förvandling" være et storartet udgangspunkt for diskussionen om denne genre. Når den ikke kan udkomme på dansk er det et held, at de to forfattere har fundet husly i „Svensk filmbibliotek". Man må dog dér have en særlig tradition for typografisk ubehagelige omslag.

Harald Engberg.

Franske damer

Jacques Siclier: „La femme dans le cinéma français", Les Éditions du Cerf. Paris 1957.

Der skal som bekendt mere end almindelig originalitet til for at gøre sig gældende inden for fransk kunstkritik. For filmkritikens vedkommende er dette ikke mindst gyldigt, og de franske filmskribenter, der er samlede omkring „Cahiers du Cinéma", skyr ikke særstandpunkter eller formuleringer på skruer i deres analyser og eksegeser, som de ynder at kalde deres filmkritiske artikler. Skønt man næsten konstant er uenig med dem, er de dog hyppigt morsomme at læse, fordi de er intelligente, skarpsindige og rasende af lærdom, og selv i de mest afsindige overfortolkninger, som *Hitchcock* f. eks. er faldet som offer for, er den enkeltiagttagelser af blændende klarhed. Naturligvis bliver det ekstreme også hurtigt konvention, og i brugen af begreber mærker man ofte en mangel på sproglig fantasi. Der opereres ustandseligt med udtryk som metafysisk, allegori, myte.

Det sidstnævnte har *Jacques Siclier,* der ikke tilhører kliken, og som er mere afbalanceret, fået på hjernen. Jeg har tidligere haft lejlighed til her („Kosmorama 20") at omtale hans bog om kvindemyten i amerikansk film. Sidst har han beskæftiget sig med sit hjemlands skuespillerinder, og skønt han ikke her kommer til så pessimistisk en konklusion om kvindehad på film, som han gjorde i den tidligere bog, er resultatet af hans efterforskninger ikke opmuntrende. På sin evige jagt efter myter finder han kun en rigtig *(Bardot)* og så nogle halve *(Morgan, Sologne).*

Det gælder om denne studie som om den foregående, at man har vanskeligst ved at godtage de *konklusioner,* han kommer til via enkeltanalyserne, der er begavede nok. Man må også gøre sig klart, at skønt han har skrevet en hel bog om kvinderne i fransk film, er det mindre skuespillerinderne i sig selv end det de repræsenterer, der har hans interesse.

Som vanligt disponerer han også som det passer i hans kram, og tiden indtil 1930 er hurtigt overstået. I tiden efter 1930 ser han det imidlertid som sin opgave at efterforske, om fransk film, der efter hans udsagn resolut har vendt myterne ryggen, med gyldighed har defineret den virkelige kvinde, den franske kvinde i hendes forskellige aspekter.

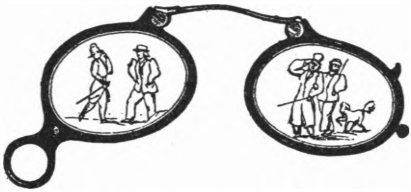
Til dette formål gennemgår han da de franske skuespillerinders roller ret systematisk og efterprøver, om deres typer svarer til realiteten. Han begynder med „de unge piger i blomst" *Annabella, Danielle Darrieux,* fortsætter med skøgen *Viviane Romance* og eventyrersken *Mireille Balin.* „La grande Arletty" får sit eget kapitel, og Michèle Morgan tager han effektivt livet af som en falsk myte. Om kvinderne hos *Renoir* skriver han med fornuft og finder, at han er den eneste franske instruktør, der „hinsides det sociale har formået at fremstille den dybe sandhed i kvindens verden".

I krigens tid opstod Madeleine Sologne som den blonde Isolde, der blev modtaget som et budskab af fransk ungdom og fødte en ny romantisme. Hun blev, siger Siclier, fransk films *Garbo,* naturligvis uden at vide det.

Efter krigen gennemgik Darrieux en metamorfose, og blandt de nye stjerner var *Martine Carol,* der blev *kvinden.* Det foreløbige højdepunkt er selvfølgelig *Brigitte Bardot,* der i følge Siclier har indført en myte, baseret på erotik og realitet. *„Elle n'est pas une idéalisation, une abstraction, ni une incarnation de l'amour ou de l'adolescence. Elle est chair et non esprit. Eve sans la conscience."*

Al denne småfilosoferen kan man tage sig let. Der er adskilligt værdifuldt stof i Sicliers bog, der er en slags panorama over fransk film, og som især fra trediverne tager film op, som det ellers er svært at finde omtalt. Enkelte skuespillerinder henter han frem af glemselen, bl. a. *Florelle* og den kun lidet kendte, tidligt afdøde *Andrée Clément.* Til gengæld er der andre, som man synes han negligerer. Den mest prominente undladelsessynd er *Maria Casarès.* Men det ville naturligvis også være vanskeligt at få hende anbragt i kategorierne.

Ib Monty.



Fords England

Den fineste kender af John Fords produktion, den engelske kritiker og instruktør Lindsay Anderson, opholder sig for tiden i Danmark, og vi har bedt ham anmelde „Gideon fra Scotland Yard":
GIDEON'S DAY (Gideon of Scotland Yard) (Gideon fra Scotland Yard). Prod.: Det engelske „Columbia", John Ford, Michael Killanin 1958. Manus.: T.E.B. Clarke efter romanen af J. J. Marric. Instr.: John Ford. Foto: F. A. Young (Technicolor). Musik: Douglas Gamley. Dekor.: Ken Adam. Medv.: Jack Hawkins, Anna Lee, Andrew Ray,

Anna Massey, Frank Lawton, John Loder, Michael Trubshawe, Dianne Foster, Ronald Howard, Grizelda Hervey, Cyril Cusack, James Hayter, Derek Bond, Jack Watling, Marjorie Rhodes, Laurence Naismith, Howard Marion-Crawford, Barry Keegan.

En egenskab har *John Ford* i det mindste ikke mistet i årenes løb: Evnen til at overraske. Har nogen anden stor instruktør vekslet mellem det ypperlige og det ligegyldige på hans bestandigt forbløffende maner? Ofte synes han næsten i højere grad at følge sine indskydelser end at lægge planer eller arbejde ud fra bestemte principper: Vi kan aldrig være sikre på, hvad der nu skal ske. Hans ry er som bekendt dalet i den senere tid (af en eller anden grund bliver nogle kunstnere altid bedømt ud fra deres seneste arbejder og ikke deres bedste). De 117 akademiske hoveder, der deltog i afstemningen om de bedste 12 film i verden i forbindelse med Bruxelles-udstillingen, fik ikke et eneste af hans arbejder med på listen. Men er det nu så afgjort, at „Cykeltyven" og „Den store Illusion" er „bedre" end „Vredens Druer"? Hvem vil ikke hellere se „Kavaleriets gule Bånd" end „Der letzte Mann"? Men modens luner er altid uden interesse, og med akademiske hoveder er der intet at stille op.

Det er i hvert fald usandsynligt, at Fords sidste film vil få dem til at skifte mening. Den er på mange måder mærkelig og fuld af uventede træk. For det første er den helt engelsk. Ganske vist har Ford som bekendt tidligere arbejdet i England, atelierbillederne i „Mogambo" blev optaget på „Elstree", og „officielt" var filmen engelsk. Men kun „officielt"; dens rigtige fædreland var umiskendeligt „MGM". Stoffet i „Gideon fra Scotland Yard" er derimod gennemengelsk. Dens tema — en dag med en politikommissær fra Scotland Yard — kunne meget vel være blevet til en af disse rædsomme, „typisk engelske" samlebåndsfilm, som vore selskaber optager med så kompetent konventionalisme; manuskriptforfatteren er endda *T. E. B. Clarke,* der skrev „Den blå Lygte", denne karakteristiske Ealinghyldest til det engelske politi. Og hvad der er endnu mere foruroligende: Politikommissær Gideon spilles af *Jack Hawkins,* denne overdrevet sikre engelske helt, med hvis piberygende *complacency* man ikke kunne vente, at den demonstrativt irske Ford ville komme på bølgelængde.

Ford har nemlig aldrig holdt af englænderne. Eller rettere: Der er visse engelske karakteristika, som den meget bevidst irsk-amerikanske Ford altid har moret sig med at gøre nar af. Dette benægter han naturligvis i interviews, men hans film siger noget andet. Tænk f. eks. på, at Gypo Nolan i den historie, „The Informer" er bygget over, forråder kommunisterne. I Fords film forråder han „IRA", og det er en engelsk officer, der betaler ham de 30 sølvpenge. Og på et lidt andet plan: Når der forekommer englændere i Fords andre film, er de som regel snerpede eller vigtige tåber: Manden fra ambassaden i „Den lange rejse hjem", den usikre og småborgerlige *Grace Kelly* i „Mogambo". Hvorfor i alverden gik Ford i gang med en film om det engelske politi?

Svaret må sandsynligvis søges i den kendsgerning, at producenten af „Gideon fra Scotland Yard" er *Michael Killanin,* den irske aristokrat (han er Lord Killanin) og ven af Ford, som også var producent af den for ikke så længe siden udsendte Ford-film „The Rising of the Moon", et ikke alt for vellykket forsøg på at skabe en uafhængig irsk film. Jeg vil gætte på, at de først og fremmest optog denne engelske film for at få nogle af de penge, de havde tabt på „The Rising of the Moon", hjem igen. Muligvis finder Ford det ganske pudsigt, at den engelske succesfilm betaler den irske fiasko. Og hvorfor skulle han ikke også have det morsomt under selve optagelserne?

Han *har* tydeligvis haft det morsomt. „Gideon fra Scotland Yard" er en munter film. Jeg mener ikke først og fremmest hermed, at den hensætter tilskuerne i munterhed, men at instruktøren virkelig har nydt at iscenesætte den. Skønt den overfladisk set er virkelighedsskildring, er den slet ikke realistisk: den er en *fantasy,* en serie „variationer", i hvilke instruktøren har nedlagt sin humoristiske sans, sin sans for det eventyrlige og sin stilsans. Han har tydeligvis (og med rette) ikke haft ringeste respekt for sit manuskript, en ligegyldig samling almindeligheder. Han har blot brugt det som et *prétexte* (som en koreograf bruger udkastet til en ballet) til en opvisning af sin dygtighed. Dette er grunden til, at en vis sympati for Ford og et vist kendskab til ham nok er nødvendige for, at man kan dele hans glæde. Hvis man venter sig en klar, konventionelt komponeret handlingsfilm, bliver man sandsynligvis forvirret og skuffet.

Det må indrømmes, at man i begyndelsen må vente sig en sådan — vel fordi T. E. B. Clarke troede, at han skrev en sådan. Gideons besværlige dag begynder ganske almindeligt i middelklassehjemmet i det londonske middelklassekvarter. Hans kone beder ham købe en laks i løbet af dagen og sørge for, at han ikke kommer for sent til den koncert, datteren spiller ved den samme aften. Han kører sin søn og datter til skole og sætter sin ældre datter af ved „Royal College of Music". Han tager hen til sit kontor. Og nu begynder det fantastiske.

Hermed mener jeg ikke, at der er noget fantastisk i, at Gideon må anklage en af sine undergivne for at have taget imod bestikkelse. Det er vidunderligt forfriskende at se en engelsk film, i hvilken ikke alle dem, der har myndighed at udøve, er monumenter for ubestikkeligheden og elskværdigheden. Jeg mener blot, at Gideons dag fra nu af bliver en så hektisk serie af forbrydelser og kriser, at der ikke er tid til at bekymre sig om realismen og sandsynligheden, eller til at spekulere på, nøjagtigt hvordan alle disse underholdende episoder hænger sammen. Kirby (den korrupte politimand) har en hysterisk, neurotisk kone, som må klares, og dette bliver endnu vanskeligere, da manden pludselig bliver myrdet . . . En lille irsk halvforbryder, der bliver brugt som politistikker, fører os på en eller anden måde til en kirke i et slumkvarter, og her plages en ung præst af kvarterets unger . . . En seksualforbryder begår endnu et mord, og en ung maler og hans fotomodel af en kone viser sig at stå bag en serie smarte røverier. Sammen med Gideon føres vi hid og did i et London, der overfladisk set er hverdagens, men som er befolket med alle de maleriske excentrikere, det behager Ford at stampe op af jorden. Fil-

men er det ene øjeblik farce, det næste drama, og den styrter af sted med en tilsyneladende utrættelig energi. Det burde alt sammen være urimeligt — det *er* urimeligt — men det er levende.

Hvis vi kunne forklare, hvad der gør alt dette levende, kunne vi forklare selve skaberakten. Men det kan vi ikke. Vi kan kun sige, at et væsentligt element er troen. På en vis måde tror Ford på alle sine personer, og dette giver dem en særegen virkelighed, hvor utroværdige optrinene og omgivelserne end er. Troen giver endog personerne værdighed. Ford kan le ad nogle af sine personer, eller hade nogle af dem, men ingen af dem patroniserer han. Og hvis en situation er absurd, stræber han ikke efter at gøre den sandsynlig ved at snyde os, han giver den simpelthen så magtfuldt, han kan. Og da han er en stor tekniker, er resultatet uimodståeligt.

Men selvfølgelig er alt dette ikke på det højeste niveau, og skønt „Gideon fra Scotland Yard" er en film, som alle, der forstår Ford, vil nyde, har den aldrig den poesi, der findes i de værker, som gør ham stor. Den er lige ved at være der: Som mange af de mindeværdige Ford-helte er Gideon en almindelig mand, der ejer principfasthed, mod og humoristisk sans, og som gør sin pligt. Hans uformelle og kammeratlige forhold til de andre politifolk forlener Scotland Yard-sekvenserne med megen charme — og gør dem måske mere virkelige end det øvrige i filmen. Men Hawkins er ingen *Fonda;* og Ford er klog nok til ikke at forsøge at forvandle ham til en Fonda. Instruktøren kender det forhåndenværende materiales begrænsning, og derfor er filmen lykkedes. Det er ikke sandsynligt, at den finder vej til en liste med „De bedste 12 film i verden", og de akademiske hoveder vil sikkert foragte den. Lad dem.

Lindsay Anderson.

Poesi

LETJAT SJURAVLI (Tranerne flyver forbi). Prod.: Mosfilm, 1957. Instr.: Mikhail Kalatozov. Manus.: V. Rozov. Foto: Sergej Urusevskij. Musik: M. Vainberg. Medv.: Tatiana Samoilova, Aleksej Batalov, A. Svorin, V. Merkurjev, S. Haritonova, A. Bogdanova.

I de sidste par år har man kunnet spore de glædeligste tegn på et tøbrud inden for filmproduktionen i Sovjetunionen. I flere film er der kommet en frihed i følelsesskildringen og en fornemmelse for psykologiske nuancer for dagen, som man ikke i mange år har været vant til at se i de heroiserende, partidogmatiske film.

Det er påfaldende, at det først og fremmest er i kvindeportrætterne, at denne nye romantik ytrer sig. Hos kvinderne er det måske ligesom mere tilladeligt, at man undertiden glemmer den foreskrevne og ideale marxistiske levevis og giver sig den naturlige menneskelighed i vold. I „Den enogfyrretyvende" var det den bastante kvindelige partisan, der for en stund glemte revolutionens idealer til fordel for en lidenskabelig hengiven sig til den hvide garderløjtnant, i *Gorki*-filmatiseringen „Malva", der endnu ikke er vist herhjemme, hævdede den kvindelige hovedperson friheden til at administrere sine egne følelser.

I den sidste og interessanteste, både ideologisk og kunstnerisk, „Tranerne flyver forbi", er det også en kvinde, der står i centrum. Skildringen af den kvindelige hovedperson er så facetteret og så psykologisk konsekvent, at *Mikhail Kalatozovs* film bevæger os så stærkt som kun de allerbedste. Der er praktisk talt ingen indrømmelser til fastslåede dogmer om det socialistiske menneske, alene livet rører sig i den unge kvinde. I *Tatiana Samoilova* har instruktøren da også fundet en skuespillerinde af de meget meget sjældne. I hendes ansigt afspejler sig glæden og smerten med en poesi, der er ren og klar. Der er intet øjeblik teatralske træk, og man føler, hvorledes hendes figur er gennemlevet. Kalatozov, som man ikke husker som nogen videre original instruktør fra „Tre mand på en tømmerflåde", har i samarbejde med den unge skuespillerinde skabt sit mesterstykke. Hovedpersonens følelsesmæssige konflikter modsvares af voldsomt lidenskabelige billedrækker, hvori instruktøren arbejder helt originalt inden for den russiske expressive filmtradition. I den helt selvfølgelige vekslen mellem lyriske og afslappede scener og spændte dramatiske sekvenser opnås de mest medrivende virkninger. Indledningen med beskrivelsen af de to unge forelskedes svævende lykketilstand hører til det smukkeste, man har set på et lærred. Afskedsscenerne, da pigens forlovede skal drage af til fronten, har til gengæld med deres hidsige billedskift ramt en tone af kaotisk opbrud og anspændt nervøsitet, der gør krigens afbrydelse af alt normalt liv forfærdende nærværende for os.

Fotografen *Urusevskij,* der også stod bag kameraet i den spændende fotograferede „Den enogfyrretyvende", har i sensitive billeder fastholdt de mindste følelseskrusninger — stærkest af alle filmens scener er måske den, hvori pigens forlovedes ven kommer til hende, og det endeligt går op for hende, at hendes elskede er død.

Det er skildringen af den unge kvinde, der fængsler os i filmen. Det er virkelig lykkedes for Kalatozov at overføre et kompliceret følelsesmæssigt forløb i foruroligende æggende billeder. Fra den første ubekymrede forelskelsesglæde over skreddet, da komponistfætteren forfører hende (i en dramatisk ekstravagant scene) indtil følelsen af samhørighed og forpligtelse over for tilværelsen.

Ved siden af skildringen af den unge kvindes følelsesmæssige udvikling indtager beskrivelsen af milieuerne en væsentlig plads. Heller ikke på dette punkt finder man glorificering af hverdagen, men instruktøren har medlevende følt sig ind til den daglige lavmælte tone i familien. Der er endog plads til ikke så få ret kritiske bemærkninger. Faderen affærdiger sønnen, da han vil melde sig til hæren ved krigsudbruddet, og kalder hans reaktion romantisk; det siges også klart, at fætteren har betalt sig fri for militærtjeneste.

Der er således adskilligt, der tyder på, at filmen er blevet til i frihed, uden indblanding af partikommissærer. Man må håbe, at dens sukces bliver så stor, at de andre begavede instruktører i Sovjetunionen får lov til at arbejde lige så frit i fremtiden.

Ib Monty.