

TEATER *eller* BIOGRAF

Igen er der røre om Nygadeteatret. Igen er der tabt penge på teatret. Igen ankes der fra filmbranchens side over, at man ikke ombygger teatret til biograf. Direktør *Karmark* udtaler til „Berlingske Aftenavis“: „Helt nøjagtigt kan det ikke siges, hvad folk har imod at komme i teatret, men noget teknisk galt er der, noget, som ikke behøver at gøre sig gældende, hvis lokalet drives som biograf.“

Vi skal ikke blande os i det spil, der altid sættes i gang, når der nævnes noget om en biografbevilling. Vi skal ikke tage stilling til de særinteresser og de personer, der er indblandet i sagen.

Men der er grund til at tale *filmens* sag i denne forbindelse (og det er i det hele taget meget sjældent, at filmen selv får ordet i debatter af denne art). Og der er grund til at se lidt på det principielle.

For det første er det nu således, at der relativt er meget få biografer i København (man sammenligne f. eks. med Stockholm), og at en udvidelse af de københavnske biografers antal sandsynligvis ville gøre repertoiret bedre, især hvis man udvider med premierebiografer, og man kan vanskeligt tænke sig andet end en premierebiograf på Strøget. Repertoiret ville sandsynligvis blive bedre, fordi større konkurrence som regel er kvalitetsfremmende, og fordi udlejerne har vanskeligt ved at få lejlighed til at ansætte de gode film hurtigt, når der er pladsmangel på premierebiograferne. Og i udlandet er man naturligvis ikke alt for glad for, at de gode film må vente relativt længe med at komme frem — de udenlandske distributionsselskaber fristes da til at undlade at sende os det bedste og til at prakke os det næstbedste på. Og jo flere premierebiografer vi har, des større chance har vi for at få de af

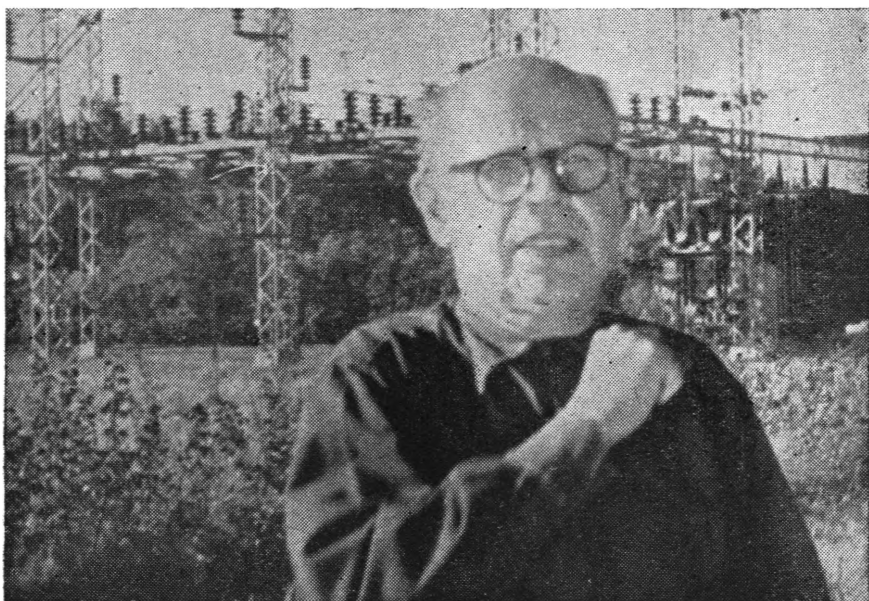
de udenlandske film, der er værdifulde på en upopulær måde, hertil — der vil måske ligefrem blive tale om, at vi får en biograf på niveau med „Academy“ i London, hvis vi får nogle flere centralt beliggende biografer.

For det andet er der det principielle i sagen. Måske mange traditionelt er for tilbøjelige til at gå ud fra, at et teater under alle omstændigheder er en større kulturel værdi end en biograf. Men dette synspunkt er næppe tidssvarende. Sammenligner man f. eks. Nygade-teatrets repertoire med repertoiret på et par af vore bedste centralt beliggende biografer, vil man hurtigt erkende, at teatrets kulturelle forrang langt fra er noget absolut. Meget afhænger naturligvis af, hvem der får tildelt en eventuel ny biografbevilling på Strøget, men dette vedrører ikke det principielle i sagen — man må kunne tillade sig at gå ud fra, at myndighederne er i stand til at finde en kvalificeret leder.

EN NY GENRE

Af *Ib Monty*

I al stilhed har et nyt dansk film-eksperiment set dagens lys: *Borge Høsts* og *Bror Bernilds* film om *Poul Henningsen*. Det er en diskussionsfilm for foreninger, den første i en planlagt serie »Meninger i tiden«, og det må straks indskydes, at den intet har tilfælles med tidligere arkivfilm om *Braner*, *Axel Juel*, *Seedorff* o. a. Hensigten er at præsentere nogle af PH's anskuelser i polemisk form, hans syn på kærlighed, kunst, skole, familieliv etc. Der er afgjorte svagheder ved filmen; allerede i manuskriptets udformning af hovedpersonens naivt-romantiske naturlighedsevangeliem er der forgrovelser og selvmodsigelser, der hentes lidt for mange letkøbte pointer hjem til den PH'ske lade. Den er



Billede af hovedpersonen fra Høsts og Bernilds film om Poul Henningsen.

naturligvis stærkest i det negative, det karikerende, og har betydeligt sværere ved at overbevise om det salige i den docerede »livskunst«. I to kontrasterende afsnit om syngende børn, ser de i den autoritære skole således absolut ud til at more sig ligeså godt som de, der leger opera. Det bedste i den er den friskhed, der præger mange af de filmiske påfund, skønt den flere steder står i gæld til mange ældre film, direkte i et par »citater« lånt fra den engelske »Daybreak in Udi« (Afrikabillederne) og Eisensteins »Generalinien« (tyreafsnittet). Det sidste er taget med i sin helhed og dets animalske voldsomhed harmonerer ikke ganske med filmens øvrige let causerende tone. Det fineste afsnit er ubestridt slutningen, PH's og Bernhard Christensens vise »Ånd og elskov«, skiftevis sunget af en ukrattet pigestemme fri for refrainmanerer og rytmisk reciteret af forfatteren selv, ledsaget af illustrerende livlige billeder, der følger visens rytme i skift og

tempo. Høst har tidligere bearbejdet Emmers kunsthfilm for Danmark og har her lært at samarbejde de kommenterende sætningers længde og rytme med billedernes. Denne sekvens er det mest vellykkede eksempel på filmens hele karakter af formeksperiment.

Den er direkte inspireret af *Nicole Védres'* populærvidenskabelige »Livet begynder imorgen«, som var en film, der ud fra bestemte synspunkter søgte at give almindelige tilskuere et begreb om fremtiden gennem oplysende samtaler med nogle fremtrædende kulturpersonligheder, *Sartre, Gide, Picasso, LeCorbusier* og biologen *Jean Rostand*. Deres teoretiske udtalelser ledsagedes undertiden af anskueliggørende filmiske illustrationer. LeCorbusier demonstrerede således et af sine egne huse, og der var gjort brug af indklippede ugerevyoptagelser, afvekslende med glimt fra eksistentialistklubber. Filmen var på mange punkter svag, fordi der dvæledes mere ved berømtighederne selv end ved de-

res meninger. Her overgår PH-filmen forbilledet. Mens Védre's film faldt fra hinanden og undertiden gav op, hengivende sig til ren affotografering af de talende, er Høsts og Bernilds film konsekvent i sin form. Der er altid en mening med at vise PH selv, som iøvrigt er behagelig fri for poseren. Og skiftene mellem de talte ord og de illustrerende og uddybende billeder veksler bestandig i et fint forhold. Men principielt bygger de to film på samme formelle ide, nemlig den, at abstraktere som ideer eller synspunkter ikke kan udtrykkes alene i billeder. Deres naturlige udtryksform er sproget, uddybende eller understregende.

Mange film bygger på ideer eller synspunkter. Men i disse er de fremført indirekte gennem handling og karakterer, man iklæder dem dramatisk klædebon som i tendensfilmene, eksemplerne er legio, det sidste *Cayattes* »Vi er alle mordere«. Her arbejdes først på følelsen. Det gælder al kunst. Men ligesom Branner, efter at have udtrykt sit humanistiske livssyn i fiktiv form i »Rytteren«, i en pjeces »Humanismens krise« redegjorde for det i essayform uden poetisk iklædning, kan filmkunstnere føle trang til at gå en mere direkte vej.

Men til filmens sprog hører bl. a. billederne, og det var derfor naturligt, at idekunstneren Eisenstein søgte at udtrykke sin problematik i dem, uden handling at lade billederne af tingene gå direkte til tilskueren. De alene skulle udtrykke hans ideer. Han ville skabe dialektik i billederne eller i sammenstillingen af billederne, montagen. Eksemplarisk i den retning er »Oktober«. Men udtryksmåden rummer klare muligheder for at blive misforstået eller slet ikke forstået. *Karel Reisz* har engang gjort opmærksom på, at når Eisenstein (i »Oktober«) viser et kirketårn på hovedet, vil det for en, der

allerede er fortrolig med hans tankegang, være udtryk for det tåbelige i kirkelige ceremonier, men for en, der ikke er det, vil det bestandig blot være et kirketårn vist på hovedet. Det er vel nok sat lovlig hårdt op, thi en tilskuer, der ikke er fuldstændig ukendt med brugen af symboler, vil dog søge en mening i dem. Men symboler kan udlægges på flere måder afhængigt af fortolkeren, og vil man klart udtrykke ideer, der går på intellektet, har vi ikke noget bedre udtryksmiddel end ordet. Billedet kan støtte og anskueliggøre konkret, men intellektuel argumentation vil næppe kunne gennemføres uden brug af sproget.

Det er ikke uden betydning, at en så visuelt begavet kunstner som *Humphrey Jennings* indså dette. Da han efter krigen søgte at definere det britiske særpræg, som han i sine krigstidsfilm så ofte havde afspejlet i fuldendt filmpoetisk form, forstod han, at han måtte bruge ordene i større udstrækning end før. Det resulterede i »Family Portrait«, hvor filmens ide, den engelske folkekarakters blanding af »poetry and prose«, udtrykkes i kommentaren, der danner den tankemæssige parallel til det visuelle følelsesindhold. Det betyder ikke, at kommentaren bliver det vigtigste, men at der er tale om en bestræbelse for at knytte ord og billede intimt til hinanden, at smelte dem sammen til en uadskillelig helhed. Det samme, som sker, når en kunstner på kongenial vis illustrerer et digterværk. Jennings havde den lykkelige evne, digter som han var, også at kunne udtrykke sig i ord, og hans film er ikke alene i tankens dybde, men også i den filmiske form PH-filmen overlegen, at ligne ved et essay, hvor Høsts og Bernilds beskedne forsøg er en polemisk artikel, men begge går de nye veje. Væk fra utallige triste dokumentarfilms flade landeveje, de film, hvor kommentaren ikke spiller anden

rolle end at forklare os, hvad der foregår i billedet. Men også væk fra tal-løse eksperimentalfilms subtile forsøg på at udtrykke alt i billeder. I denne sammenhæng kan de måske ses som et udtryk for de tendenser i tiden, der går ud på at fjerne filmen fra de mange

hysteriske teorier om »cinéma pur«. Det vil måske være for meget at tale om en ny form, men forsøgene betegner en bestræbelse for at udvide filmens muligheder. Det er som et sådant forsøg, PH-filmen har krav på vor interesse: det første danske i en ny genre!

Instruktøren

Vittorio de Sica

Af BJØRN RASMUSSEN

I denne artikel skriver Bjørn Rasmussen især om indholdet og livssynet i de film, de Sica har iscenesat. Før de omtalte film instruerede han „Rose scarlatte“ og „Maddalena, zero in condotta“ (1940), „Teresa Venerdi“ (1941), „Un garibaldino al convento“ (1942), „I bambini ci guardano“ (1943) og „La porta del cielo“ (1944). De Sica har yderligere virket som skuespiller (f. eks. i „I morgen er det for sent“), som manuskriptforfatter (f. eks. „Teresa Venerdi“) og som producent (f. eks. „Buongiorno, elefante!“).

Den første af de store de Sica-film var „Imorgen Mister!“ („Sciuscia“, 1946), filmen om de fattige skopudserdreng og deres elendige levevilkår, om deres drømme om frihed og en menne-skeværdig tilværelse, og om, hvordan det samfund, der skulle gøre dem til skikkelige borgere, i stedet forrædede dem. Vi har svigtet ungdommen ved kun at tænke på os selv, sagde de Sica med vægt i denne filmiske *tour de force*, hvori rystende realistiske optrin var blandet med scener, der forekom symbolske indtil det vildt romantiske (den hvide hest), men hvori en varmhjertet mand bestandigt talte de ulykkeliges sag, så det måtte kunne røre en sten. Filmen

opnåede, hvad den ville. Myndighederne reformerede ungdomsforsorgen.

Den anden og på mange måder mest betydningsfulde af de Sicas film var „Cykeltyven“ („Ladri di biciclette“, 1948), hvori instruktøren i fortsat nært samarbejde med sin højt begavede forfatter Cesare Zavattini tog fat på det mere end ømtålelige arbejdsløshedsproblem. Gennem den individuelle historie lykkedes det instruktøren ikke blot at give et stærkt indtryk af Roms fattigkvarterer med de forhutlede beboere, der lever uden sentimental skånsomhed overfor næsten og uden evne til at tænke ud over dagen og vejen, men tillige at hæve den psykologiske skildring op til et alment plan; det var ikke bare denne far og denne lille søn, vi hørte om, men om mange familier i årene efter den anden verdenskrig. Slået ud af samfundet. Uden egen skyld ude for katastrofen. Og derved også muligheden for at gå karaktermæssigt til grunde. Filmen burde på dansk have heddet: „Cykeltyve“. Dels er ordet i flertal i den italienske titel, dels ville det løfte historien ud over særligtildet og op på et symbolsk plan. Cyklen er jo i filmen et realistisk opfattet symbol på det at få arbejde, mens cykeltyverierne er tilsvarende symboler på det destruktive element i samfundet.

I „Miraklet i Milano“ („Miracolo a Milano“, 1951) blev lignende problemer som i de to foregående film taget op til drøftelse. Men denne gang i en ny filmisk form, grotesken. Mange har opfattet „Miraklet i Milano“ som en sjov film, en farce. De mange lystige situa-