

# DET GÆLDER FILMENS LIV

Erik Ulrichsen



Lindsay Anderson: „Every Day Except Christmas“.

Filmkunsten har mindst fire stærke fjender. „Film er business“, siger forretningsmanden. „Forsyn os med ammunition“, siger politikeren. „Sandheden er uanstændig“, siger censoren. „Hjælp mig til at flygte fra virkeligheden“, siger masse mennesket.

Denne friske formulering af ofte fremhævede sandheder findes i forordet til den nye amerikanske bog „Film: Book 1“ (udkommet i Evergreen-serien), der har undertitlen „The Audience and the filmmaker“. Formuleringen er karakteristisk for bogens polemiske tone. Der er uheldige afsnit i „Film: Book 1“ (fortsættelser bebudes), men den er velgørende engageret. På næsten hver side siger den indirekte: Det gælder filmens liv. Det haster.

I USA mærkes det i særlig høj grad, at gennemsnitsfilmen er ved at slippe sit tag i publikum og har vanskeligt ved at konkurrere med fjernsynet. Folk udvælger nu med større omhu de film, de vil se. Jeg talte for nogen tid siden med en dansk filmudlejer, der fremhævede, at dette også var karakteristisk for udviklingen herhjemme. Til den amerikanske bog udtaler René Clément: „Det mest opmuntrende der er sket i de senere år er, at publikum – jeg taler om det europæiske publikum – ikke længere bare „går i biografen“, men går ind for at se en ganske bestemt film.“

„Kosmorama“ er i løbet af de 5 år det nu har eksisteret flere gange blevet skældt ud for at være sekterisk og overdrevent eksklusivt. Men „Kosmorama“ har blot afspejlet en udvikling, der måtte komme, en naturlig reaktion. Gennemsnitsfilmens kvalitet har i mange år været så ringe, at publikum før eller senere

måtte blive træt af den – især efter at fjernsynet havde meldt sig i konkurrencen. Vi er ikke i tvivl om, at „Kosmorama“ om nogle år i langt højere grad vil forekomme i pagt med den almene udvikling 1954–1959 end manges en avisanmeldelse, der i samme tidsrum blev skrevet af anmeldere, som fandt „Kosmorama“ sekterisk og overdrevent eksklusivt. Hermed er naturligvis ikke sagt, at „Kosmorama“ altid har været enig med det store publikum i, hvilke relativt få film man absolut burde se. Men principielt – i tilbøjeligheden for en mere kritisk udvælgelse – har bladet været på linie med det nye syn på filmen. Dette nye syn er nu endog ved at brede sig til avisernes spalter, langsomt.

I det nye synspunkt indgår bl. a. den erkendelse, at det først og fremmest er *de store personligheder*, der tæller, at det er dem, filmindustrien i højere og højere grad må dyrke, hvis den vil overleve. Man ved jo dog, at de andre kunstarter holdes i live af de store personligheder, hvorfor i alverden skulle det ikke også gælde filmen? De store personligheder kan med autoritet opponere mod forretningsmanden, mod politikeren, mod censoren og mod masse mennesket. Gang på gang har vi set, at de alligevel kan samle et stort publikum. Nok viser filmhistorien eksempler på, at store personligheder er blevet kvalt af industrien, men den viser mange flere eksempler på, at det er dem, der i en lang årrække har kunnet vedblive at indfange det største publikum. Skønt der i de senere år har meldt sig en række nye instruktørtalenter, har personlighederne fra stumfilmstiden i forbløffende høj grad formået

at bevare deres tiltrækningskraft: *Chaplin, Dreyer, Ford, Clair, Hitchcock, Gance* f. eks. Filmkunsten er i første række enerne, og følger lig er det forkert at bebrejde „Kosmorama“, at det nu igen skriver om *Buñuel* eller *Ford* eller *Dreyer*.

✱

Kritikken må derfor i meget høj grad interessere sig for, hvor rige udviklingsmuligheder der gives de store personligheder inden for industrien. Det gælder filmens liv. Dette er grebet af *Robert Hughes*, redaktøren af „Film: Book 1“, der bl. a. bringer en artikel om *Flaherty*, et interview med *Fellini*, en artikel af *Cesare Zavattini* om, hvorfor han endnu ikke har fået realiseret projektet „Italia Mia“ og – hvad vi her især vil hefte os ved – en enquête, hvorvi 11 kendte filminstruktører udtaler sig.

De 11 instruktører svarer på 4 spørgsmål:

1) Hvilke konkrete vanskeligheder har De været ude for på grund af producenters, udlejeres, censorers og andres hensyntagen til publikum? (vi tænker bl. a. på *Flahertys* „Elefantdrengen“, *Vigos* „L'Atalante“ og „Zéro de Conduite“, *Eisensteins* „Ivan den Grusomme“ og *Rossellinis* „Il Miracolo“).

2) Hvad er det mest opmuntrende ved filmudviklingen i de senere år?

3) Hvad er det mest nedslående ved filmudviklingen i de senere år?

4) Hvilken eller hvilke film ville De optage, hvis De stod helt frit og ikke var tvunget til at tage hensyn til producenters, censorers og andres ikke-kunstneriske synspunkter?

Englænderen *Lindsay Anderson* lægger for. Han svarer bl. a. på det første spørgsmål, at det er så godt som umuligt i engelske film at skildre, hvad der ikke forekommer middelklassementaliteten ortodokst, respektabelt og „nice“. Både censuren og udlejerne udøver tryk. Som et eksempel på det første nævner *Anderson*, at *Lorenza Mazzetti* og *Denis Horne* efter at de havde iscenesat „Together“ (vist af Filmmuseet) planlagde en film om *Teddy Boy-fænomenet*. De fandt en producent, og der blev udarbejdet et manuskript, i hvilket det forsøgte at se på problemet og personerne med forståelse og sympati. Censuren meddelte imidlertid, at den ikke ville tillade en film om emnet, der ikke gav udtryk for „utvetydig fordømmelse“. Filmen blev ikke til noget. *Anderson* nævner som eksempel på det andet, at man

ikke kunne finde en engelsk udlejer, der ville påtage sig distributionen af „Thursday's Children“ og „Every Day Except Christmas“ – det blev et amerikansk selskab, der gjorde det, og filmene kom ikke ud til de store biografkæder. *Anderson* hævder, at stagnationen inden for engelsk film skyldes en reaktionær indstilling og mangel på showmanship og flair blandt branchens folk.

På det andet spørgsmål svarer *Anderson*: „At der fortsat – trods alle vanskelighederne – dukker nye talenter op. Kunstnere som *Satyajit Ray*, *Michael Cacoyannis* og *Andrzej Wajda* viser, at filmen stadig har vitalitet og betydning – når kunstnere får lejlighed til at bruge den“.

Punkt 3: Bl. a. den store begejstring for de grandiose formater.

Endelig siger den engelske instruktør som svar på det fjerde spørgsmål, at han kunne tænke sig at iscenesætte en dokumentarfilm om England (en slags fortsættelse af *Jennings'* „Diary for Timothy“), *Kathleen Sullys* „Canal in Moonlight“, *Forsters* „Where Angels Fear to Tread“, film om den engelske *music hall*, om den unge *Burns*, om Generalstrejken, om det kommercielle fjernsyn. Hvis han altså ikke skulle tage hensyn til de idiotiske „kommercielle“ synspunkter . . .

Efter *Anderson* kommer „En Cyklists Død“s instruktør, spanieren *J. A. Bardem*. Han fortæller, at hans sidste film oprindeligt havde titlen „Los Segadores“ (høstarbejderne), men at regeringen „henstillede“, den blev kaldt „La Venganza“ (hævnen). Han ville oprindeligt have skabt en dokumentarfilm med ikke-skuespillere i rollerne, men blev tvunget til at bruge stjerner.

Som svar på det andet spørgsmål fremhæver *Bardem* den italienske neorealisme; han mener ikke, at dens forfald skyldes indre svagheder.

I den nedslående afdeling anfører spanieren de kommercielle hensyn, fjernsynskonkurrencen og de store formater.

*Bardem* nægter at svare på det sidste spørgsmål, idet det synes ham for uvirkeligt. Han kan ikke se nogen grund til at drømme om, at hans fjender vil forsvinde.

Skønt *Buñuel* forlængst er sluppet bort fra Spanien, nyder han ikke fuld kunstnerisk frihed. Han siger, at han kun helt uafhængigt har skabt „Un Chien Andalou“, „L'Age d'Or“ og

„Tierra sin Pán“ – hans andre film har i større eller mindre grad været udsat for producenttryk. Han finder imidlertid, at tryk af denne art i første række skyldes publikums vanetænkning og konformisme. „For øjeblikket er det umuligt at forestille sig en moralsk højnelse af de menneskelige samfund. Af denne grund kan man ikke finde blot et glimt af åndeligt fremskridt hos publikum.“

Også på spørgsmålene 2 og 3 svarer den store spanske instruktør pessimistisk. Hverken i den „kapitalistiske“ eller den „kommunistiske“ filmproduktion kan man finde håb om fremgang – bortset fra det tekniske.

Om Buñuel havde frie hænder, ville han skabe film, der meget stærkt fremhævede, at vi ikke lever i den bedste af alle mulige verdener. Men i følge Buñuel siger filmene i dag – endog de såkaldt neorealistiske – at vi lever i den bedst mulige verden, i hvert fald at vore forestillinger om fædrelandet, religionen, kærligheden etc. etc. er nødvendige, skønt de nu og da kan være ufuldstændige. Hele den gigantiske filmverden propagerer for denne konformisme.

Den næste af de adspurgte er René Clément, der fortæller om, hvor vanskeligt det var for ham at få „Forbudte Lege“ lodset frem gennem skærene. Alene at få en producent til at påtage sig opgaven kostede ham 5 års tålmodige

forhandlinger.

Som nævnt finder Clément det meget opmuntrende, at publikum nu går i biografen for at se *en bestemt film*. Men han siger som svar på spørgsmål 3 og 4, at han finder den måde filmindustrien reagerer på meget nedslående. Clément forklarer imidlertid ikke, hvordan den mere udvælgende indstilling hos publikum er skadelig – han taler blot vagt om kompromisfaren, som jo altid har været der, og som vel ikke er større under de ændrede forhold, snarere tværtimod.

✱

Af særlig interesse for os er naturligvis Carl Th. Dreyers svar. Under punkt 1 nævner han, at det selskab, der producerede „Jeanne d'Arcs Lidelse og Død“, efter at han var færdig med klipningen besluttede at filmen skulle vises for 70–80 intellektuelle, præster, historikere, psykologer o. s. v. Meningen var at finde ud af, om der i filmen var uhistoriske eller på anden måde stødende sekvenser, som man burde pille ud før premiøren. Da man efter forevisningen for den lærde forsamling samlede invendingerne, var der så mange, at der ikke ville blive noget tilbage af filmen, om man rettede sig efter dem. „Selskabet vidste nu, at filmen måtte vises for publikum i den form, jeg havde givet den,“ slutter Dreyer denne beretning, med hvilken han definitivt har vist preview-



Satyajit Ray: „Aparajito“.

ideens absurditet. Dreyer hævder i øvrigt, at han kun to gange har været ude for vanskeligheder på grund af producenteres formodninger om publikums smag. Han siger, at producenten (*Erich Pommer* – Dreyer nævner ham ikke ved navn) uden hans vidende og for at tækkes publikum ændrede den sørgelige, men psykologisk rigtige „Michael“-slutning til en kunstlet *happy ending*. Den anden pinlige historie er velkendt; den vedrører produktionen af den svenske „Två människor“ („Svensk Filmindustri“). Dreyer fandt to skuespillere, der passede fortrinligt til filmens eneste to roller, men de blev forkastet, og han fik udleveret to, der *ikke* passede. „Naturligvis lykkedes filmen ikke,“ siger Dreyer lakonisk. Dreyer omtaler endelig, at fødsels-scenen i „Ordet“ efter hvad han har hørt er blevet forkortet i USA. Han finder ikke dette katastrofalt, men dog beklageligt, fordi scenen skal forberede miraklet – underminere tilskuerens skepsis.

Dreyer besvarer det andet og det tredje spørgsmål under et. Det er nedslående, at fjernsynet gør flere og flere mennesker til en slags hulebeboere, men til gengæld er der modige producenter, der forstår, at filmen må vende ryggen til disse mennesker og ikke i første række konkurrere med fjernsynet, men med de bedste teaterforestillinger.

Det er i tråd hermed, når Dreyer til slut under punkt 4 nævner, at han gerne vil filme *Faulkners* „Light in August“, „As I Lay Dying“, „Sanctuary“ (sammen med „Requiem for a Nun“), *O’Neills* „Mourning Becomes Electra“, „Desire Under the Elms“, „The Iceman Cometh“, *Maxwell Andersons* „Winterset“, *Tennessee Williams’* „Cat on a Hot Tin Roof“ og en af de græske tragedier.

Efter Dreyer kommer enquêten anden danske deltager, *Bjarne Henning-Jensen*, der ironiserer over, at instruktøren næsten er en uønsket person i filmverdenen. Producenterne er alt for tilbøjelige til at tage for givet, at de ved, hvad publikum vil have – men intet publikum i verden har nogensinde vidst, hvad det ville have, før det fik det.

Både som det mest opmuntrende og det mest nedslående nævner Henning-Jensen fjernsynet – fjernsynets sejrsgang er opmuntrende, fordi den før eller siden må skabe behov for noget andet, den er nedslående, fordi fjernsynet er med til at tømme hjernerne og giver os den

værste larm fra filmene, teatret og dagliglivet i en slags *visional digest*. Henning-Jensen nævner også filmens kvindebrystdyrkelse som et nedslående fænomen.

I svaret på det afsluttende spørgsmål binder Henning-Jensen sig ikke til bestemte filmplaner eller ideer, men han siger mere generelt, at filmene i højere grad bør beskæftige sig med at *explore* verden end med, hvordan man kan få den til at explodere.

*Elia Kazans* svar er mere sympatiske, end nogle måske ville vente. Han siger, at han først og fremmest må kæmpe mod sit eget talents begrænsninger – han er ikke interesseret i at gøre vrøvl over producenterne.

Ligesom for Dreyer og Henning-Jensen er fjernsynets triumftog på en gang opmuntrende og nedslående for Kazan. Opmuntrende, fordi nu *må* filmene være gode for at kunne klare sig, nedslående fordi – også her er Kazan i slående grad på linie med Henning-Jensen – fjernsynet giver en slags „Reader’s Digest“-udgaver af det behandlede stof. Alt må her være konventionelt, drøvtygget.

På det fjerde spørgsmål svarer Kazan flot: „Den samme slags som jeg optager nu, men uden hemninger.“

*David Lean* beklager sig især over censuren og nævner nogle tragikomiske eksempler på urimelige indgreb.

Han finder det glædeligt, at filmene nu igen ønsker at fortælle deres historier i billeder. Han kan mærkeligt nok ikke finde noget særligt nedslående at anføre – han mener, det er for tidligt at udtale sig om, hvordan den af fjernsynet forårsagede revolution vil komme til at tage sig ud.

Som Kazan siger Lean til slut nydeligt, at han først og fremmest har sig selv at kæmpe med.

*Sidney Meyers* (der iscenesatte „The Quiet One“) fortæller om nogle planer, der gik i fisk på grund af kommercielle betragtninger. Han glæder sig over, at folk som *Robert Bresson*, *Lionel Rogosin* („On the Bowery“), *Satyajit Ray* og *Kurosawa* har muligheder for at skabe film, og han giver udtryk for håbet om, at *Sidney Lumet* og *Martin Ritt* ikke vil bukke under for kommercialismen – det nedslår ham at se, hvor hurtigt „uafhængige“ filmfolk kan blive kommercielt afhængige.

Meyers drømmer om at skabe en film over

nogle af *Sherwood Andersons* noveller, og han vil gerne iscenesætte kortfilm om *Blake* og *Tjebkov*.

Satyajit Ray møder med 4 meget smukke svar, i hvilke han bl. a. glæder sig over den japanske film (han nævner *Mizoguchi*) og den vestlige anerkendelse af den, ærgrer sig over, at den lille sort-hvide film er på retur og giver udtryk for ønsket om at søge helt til bunds i skildringen af mennesket.

Til slut kommer *Jean Renoir*, der skælder ud over, at den amerikanske udlejer har vansiret „Elena og Mændene“. På de senere års kreditside anfører han de mange uafhængige producenter, der er dukket op i Hollywood. Han anker over, at man i for høj grad ligger på maven for den tekniske udvikling og fremhæver, at det først og fremmest er filmskabernes personlighed, der interesserer ham. Overraskende for den, der ikke kender så meget til *Renoir*, er det måske at høre, at de kommercielle krav og de forskellige censurregler nærmest forekommer ham inspirerende. „De tvinger mig til at se på tingene på en mere subtil måde.“ Han slutter: „Hvis jeg stod helt frit, ville jeg sandsynligvis skabe de samme film som dem jeg nu skaber.“

☆

Det gælder filmens liv ... Vil producenterne kende deres besøgstid? Vil de forstå, at det er folk som de fleste af de adspurgte og de nævnte de har brug for i kampen mod fjernsynet? Vil de begribe, at kun *noget andet*, noget stærkt personligt og ikke-standardiseret vil kunne danne den nødvendige lockende kontrast til den friserede virkelighed, der på den lille skærm bliver sendt ud til hele familien? Fornemmer de, at filmpublikummet efter alt at døppe vil blive endnu mere kræsen end det er nu, at kun kvalitet og vitalitet i det lange løb vil kunne redde filmen? Vil de forlade sig på sensationisme og sex-chok? Eller vil de hjælpe folk til at leve og dermed redde filmens liv? Vil de være smidige nok til at omstille sig til det nye syn på filmen? Er de klar over, at de bliver nødt til at give mange kunstnere større frihed, hvis deres personligheder skal have mulighed for at tiltrække lige så stærkt som *Jacques Tatis* i den frie film „Min Onkel“?

Der burde også foretages en enquête blandt producenterne.

## Læserbrev

Hr. redaktør,

*Johan Jacobsen* og *Finn Methling* kan ikke klage over mangel på *publicity* for deres nye film „En fremmed banker på“, som er et kunstnerisk alvorligt arbejde. Og den fik jo „Bodil“-prisen. Hvad det sidste angår bliver man dog kun slået af rædsel ved tanken om, hvilket uhyre af en dansk spillefilm, man ville have garanteret filmkritisk for, hvis ikke „En fremmed“ var nået frem til premiere i sidste øjeblik. Man kan heller ikke frigøre sig fra en nedslående fornemmelse af, at den megen opmærksomhed, der er blevet vist „En fremmed“, først og fremmest hidrører fra filmens to ukonventionelt direkte erotiske scener, som blev beklippet af censuren. Hvad andet er der tale om?

Der er f. eks. langt de fleste anmelderes vurdering af filmen på et realistisk-politisk plan, hvilket har fået dem til at hævde, at historien er lutter postulat. (Er Hendes treårige eksil i en ensom blokhytte langt fra alfarvej ikke et arrangement af manuskriptforfatteren, der skal sandsynliggøre, at Hun kan falde for Hans usympatiske type? Hvor usandsynligt er det ikke, at netop Han er hendes mands mord? etc.). *Bjørn Rasmussen* i „Aktuelt“ ville endda føre linien videre fra Jacobsens udmærkede film fra fyrrerne „Den usynlige her“ og „Tre år efter“, der var opgør (et ord, der næsten altid er identisk med ordet angreb) med nazismen. Men for det første siger „En fremmed“ ganske klart, at vi skal glemme, for det andet udelukker filmens meget symbolistiske handling (der er f. eks. kun de to medvirkende, og en tredje, der repræsenterer „samfundet“), at man kan vurdere filmen for realistisk, selvom man har lagt både Ham og Hende nogle replikker i munden om nazismen og krigen. Han er jo bare brodermorderen Kain, som Hun kan elske, og som hun kun myrder på grund af fortiden. Hovedindvendingen mod filmen som kunstværk bør snarere være den, at „postulaterne“ ikke får den fornødne poetiske bærekraft af instruktionen, at filmen aldrig hæver sig en tomme over den håndgribelige jord, den er skabt på. Måske er den også mere *tilstræbt kunstnerisk* fra skabernes side end godt er, den ejer meget lidt umiddelbart kunstnerisk liv. Smuk fotografering er ikke nok.

Men censurindgrebene bør heller ikke her ignoreres. Jeg vil dog ikke diskutere den kunstneriske kvalitet af de ihvertfald *egte* erotiske passager, eller hvor gammel man bør være for at se dem og lignende ting, men blot fremhæve det særdeles urimelige i, at censurafgørelserne, hvis formål alene er at beskytte mindreårige, også for de helt voksne krænker den grundlovssikrede ytringsfrihedsret. *Altid!* Det er dog for galt, at man ikke snart kan få gjort noget ved den dobbeltgrænse på 12 og 18 år, så man ikke længere behøver at totalforbyde eller beklippe film, fordi man er i tvivl om, hvorvidt 16-årsgrænsen, i realiteten 13-14 årsgrænsen, er høj nok.

Beklippede versioner til mindreårige var måske også en løsning i visse tilfælde, selvom det nok er mindre gennemførligt for film end for teaterforestillinger, hvor skolescenen undertiden får strøget passager fra de forestillinger, de lejer sig ind til. *Wylers* i tendensen sunde „Det store land“ blev ganske vist tilladt for alle efter nogle få klip, men de passager blev derved også de helt voksne forment. Man kan diskutere, hvor væsentligt det fjernede er for helheden, men hvad der eventuelt er overflødig i en film må i et demokratisk land blive en diskussion for kritikerne og det voksne publikum.

John F. Ernst.