

ET TILBUD FRA TEATRET

af Bent Grasten

Forholdet mellem teatret og filmen er egentlig aldrig rigtigt blevet afklaret. I tyverne var der ikke meget at diskutere, og i trediverne var der ingen tvivl: det gjaldt om at komme så langt væk fra teatret som muligt – med det resultat, at vi i dag synes, at det første tiårs talefilm var mærkelig hemmet af teatrets indflydelse, ja, af dets overherredømme. Siden kom jo dokumentarismens sejr og de realistiske engelske film under krigen. Efter krigen satte den italienske neo-realisme ind, og siden begyndelsen eller midten af halvtredserne kan man vist roligt sige, at nu har talefilmen overstået sine børnesygdomme. Nu er det allerede lidt langt ude at diskutere, hvor det visuelle skal sætte ind og dialogen høre op. Hvis vi betragter både den franske bølge og den engelske vrede, vil vi se, at de nye instruktører uden formelle vanskeligheder laver film, som det i „gamle“ dage kun var muligt at få gennemført for de helt store eksperimentatorer: en *Renoir*, en *Clair*, en *Chaplin*, *Jean Vigo* måtte leve og dø i skyggen af brugsfilmene, for nu at benytte et udtryk fra den tid *François Truffaut* og *Tony Richardson* derimod farer med et par års varsel lige ud i den kommercielle produktion og afleverer nogle arbejder, som er nyskabende, og som de ikke er bange for at tage det fulde ansvar for. Intet kompromis! Med hensyn til England er hele udviklingen omkring det nye tøjbrud en lærerig historie. Selvfølgelig har filmen påvirket udviklingen inden for teatret, og den vil også gøre det i fremtiden, men det er efterhånden en gammel erfaring, at filmproducenterne egentlig kun kender én form for opinionsundersøgelser, der er virkelig afgørende – og det er publikums forhold til teatret. Så længe den solide West End-tradition i London var toneangivende, måtte de rebelske filmfolk skjule sig i dokumentarfilmen, men ikke så snart var *Osborne*, *Shelagh Delaney* og *Brendan Behan* – foruden en snes andre dramatikere og romanforfattere – sluppet løs, før

den engelske filmindustri begyndte at vakle i troen på den hellige middelev. Således må man nå til den konklusion, at uden støtte i teatret vil det være meget vanskeligt at finde muligheder for at udvikle filmen ad de baner, der fjerner den mere og mere fra teatret. Det lyder så paradoksalt, at det må være rigtigt – på en eller anden måde. Ville *Alain Resnais* have fået succes på „Hiroshima, min elskede“, hvis ikke publikum var blevet forberedt gennem den absurde dramatik? Ville „Aske og diamanter“ være blevet indspillet, hvis ikke studenterteaterbevægelsen i Polen havde banet vejen? Ville den amerikanske filmmusical være gået til grunde, hvis Broadway havde undgået den krise, der nu rider den amerikanske teatergade som en mare.

Derfor tror jeg også, at fornyelsen af filmmusical'en vil komme fra England. Og hvis det ikke slår til (man må jo sikre sig i tide!), så er jeg i hvert fald overbevist om, at engelsk film i mange år fremover vil kunne hente inspiration fra den artistiske virkelighedsopfattelse, der kommer til udtryk i de nye engelske skuespil og især i de engelske teatermusicals. Når man især bør have opmærksomheden henledt på englændernes musicals, så skyldes det, at der her foretages en række eksperimenter med rytme, spillestil, lys og dialog, som vænner publikum til filmens uafhængighed af tidens og stedets enhed. Forholdet er det, at neo-realismen nok slog rod i England, men ikke på film; derimod på teatret – og det er tilstrækkeligt. Det land, der ikke på en eller anden måde oplever neo-realismen, har kun kommercialismen tilbage, det gode, gedigne kunsthåndværk.

Med al respekt for „Royal Court Theatre“, der startede *John Osborne*, og „The Mermaid Theatre“, der under *Bernard Miles'* ledelse har betydet en virkelig fornyelse, er det *Joan Littlewood* og „Theatre Workshop“, der er inspirationen bag den nye udvikling. Når man ser hendes forestillinger, er man ikke i tvivl om, at de andre teatre kan have æren af at have startet mange dramatikere, men samtidig, at ingen har betydet så meget for skuespillernes træning i en anden livsopfattelse og dermed i en mere smidig spillestil, formet efter virkelighedens krav, end „Theatre Workshop“. Og det er jo sagen: Hvad kan det nytte, at der bliver skrevet fremragende skuespil, hvis kun

et fåtal skuespillere kan spille dem. Det er ganske typisk, at Joan Littlewood ikke har nøjedes med at skabe en fast gruppe aktører, der år efter år har fulgt hendes intentioner; der har tværtimod hele tiden været en hurtig afgang og tilgang af skuespillere. Og ikke så få er fra tid til anden vendt tilbage til „Theatre Workshop“ for at få en saltvandsindsprøjtning, når det kommercielle teaters lunkenhed er gået dem for meget på nerverne.

Dette er forklaringen på, at Joan Littlewood i foråret og hen på sommeren kunne have ikke mindre end tre forestillinger gående på samme tid i det West End, hvis atmosfære hun for nogle år siden karakteriserede med ordene „menneskeligt og kunstnerisk utilfredsstillende. Den besynderlige måde at tale på, som dyrkes af skuespillerne dér, og manglen på enhver lighed med naturlig optræden i deres bevægelser må have en fordømmende effekt på de unge skuespillere, der har haft den lykke at undgå disse fælder i elevskolen!“ De tre forestillinger var Brendan Behans „The Hostage“ og de to musicals „Make Me An Offer“ og „Fings Ain't Wot They Used T'Be“.

Joan Littlewoods bemærkning om skuespillerens manglende „lighed med naturlig optræden“ i det tidligere West End kan navnlig herhjemme blive misforstået derhen, at hun interesserer sig for den gamle naturalisme, som vi desværre slet ikke er færdige med at diskutere. Og dog er det sandheden om „naturligt“ spil, at det efterhånden forvittr til manér, så de mest almindelige bemærkninger („goddag“ og „farvel“) skingrer så falske, at publikum begynder at interessere sig for, hvad der mon ligger bag dem at enorme sjælelige konflikter.*) Mens man iagttager Joan Littlewoods forestillinger, og navnlig hvis man på nogle få dage har det held at se den ene efter den anden, kan man ikke undgå at lægge mærke til, at den præcision og fantasi, som neo-realismen kræver af skuespillerne, fører til en uendelig nuancerigdom og derfor til en mere ægte realisme. Vi nærmer os virkeligheden, fordi hver

enkelt person (som hvert enkelt menneske) bliver en usædvanlig skæbne i sig selv og derfor spændende. Det siger sig selv, at med sådanne skuespillere er det lettere at være manuskriptforfatter og mere interessant at være instruktør. Der er nemlig større udsigt til kunstnerisk tilfredsstillelse og til succes. Og som bekendt er alle enige med *Louis Jouvet*, når han siger, at der findes kun ét kunstnerisk problem, og det er succes.

*) Det er klart, at det ikke først og fremmest drejer sig om et æstetisk spørgsmål, for så var det en nem sag for dansk film at lægge formen om efter de sidste succes'er i udlandet. Neo-realismen er en bred vej, der giver plads til mange forskellige temperamenter og til mange forskellige stilistiske eksperimenter. Det eneste, som knytter kunstnerne sammen, er livsholdningen, deres syn på den virkelighed, som de skal tage stilling til. Vi har haft et par tilbøj til neo-realisme herhjemme, først og fremmest i *Ole Palshus* „Ta' hvad du vil ha“ (1947) og *Jørgen Roos* „6-dagesløbet“ (1958). Det vil være vanskeligt at føje *Edvin Tiemroths* debutfilm „Den sidste vinter“ til denne liste, alle dens fortjenester ufortalt, men den beviser noget andet, som er af stor vigtighed for dansk film: teatret ligger på et højere artistisk plan i øjeblikket, og det bør smitte af på dansk film.



„Fings Ain't Wot They Used T'Be“.
Tom Chitto, Barbara Windsor og
Toni Palmer i „G'Night Dearie“
nummeret.