

# FILMEN ER INTERNATIONAL

Af Orson Welles

*I det første nummer af det nye amerikanske filmtidsskrift „Film Culture“ holder Orson Welles følgende brandtale:*

Jeg har for nylig været inddraget i en voldsom kamp mod den ubarmhertige fjende, der hedder tiden — jeg der ellers aldrig har gået med armbåndsurs, fordi jeg ikke kunne gå med til, at et så konventionelt begreb som tiden skulle dirigere menneskets arbejde. Men forestil Dem min forlegenhed, da filmen om eventyreren Arkadin, som jeg optog i Spanien, skulle vises på festivalen i Venedig (den spanske udvælgelseskomité havde allerede udpeget den til at repræsentere Spanien) og skulle være færdig før midnat den 2. september. Som man kunne have ventet, gjorde det internationale bureaukrati det umuligt for mig at overholde denne frist.

Tidens udfordring kan jeg akceptere, jeg er fuldstændig villig til at udkæmpe den duel. Men der er en anden — den meningsløse, lumske kamp mod de utallige formaliteter, alt filmarbejde hemmes af.

Jeg fik fremkaldt filmen i et fransk laboratorium. Tro mig, om De vil, men jeg var nødt til at have en speciel tilladelse for hver eneste stump film, der ankom fra Spanien, om den så kun var 20 m lang. Filmen skulle nødvendigvis passere gennem toldembedsmændene, som spildte deres (og vor) tid med at stemple begyndelsen og slutningen af hver eneste rulle film og lydbånd. Den foranstaltning krævede to hele dage, og filmen var i fare for at blive ødelagt af den høje temperatur, vi havde på dette tidspunkt.

Lignende vanskeligheder meldte sig, når vi skulle have arbejdstilladelser. Min

stab af medarbejdere var international: Jeg havde en fransk fotograf og en italiensk „klipper“, en engelsk tonemand, en irsk script girl og en spansk instruktør-assistent. Hvor vi end arbejdede, måtte alle spille en ufatteligt bunke tid med at fremskaffe særlige arbejdstilladelser o.s.v.

Lignende komplikationer opstod, da vi f. eks. skulle have sendt et fransk kamera til Spanien.

Jeg har ofte forsøgt at drøfte disse problemer med de pågældende myndigheder — for at argumentere mod disse urimelige vanskeligheder. Men alt sammen til ingen nytte. Man kunne måske overbevise en stammehøvding fra det mørkeste Afrika — men autoriteterne ville forblive døve over for såvel en Demosthenes' veltalenhed som en Descartes' ræsonnementer. Anonymitet er deres fane og uforsonlighed er deres stolthed.

En anden svøbe er censuren. Ikke blot forhindrer den mig i at sige, hvad jeg har på hjerte, men den forhindrer mig også i at fremskaffe den nødvendige kapital, idet mine økonomiske bagmænd trækker sig tilbage, fordi de er bange for censorerne. Også her er det umuligt at ræsonnerer med de ansvarlige. Jeg har aldrig truffet en censor. Censuren er også en anonym magt. Den repræsenterer stupiditeten og den frygt, der lurder dybt nede i menneskets hjerte. Ingen ved nogensinde nøjagtigt, hvad den forbyder os at gøre, eftersom dens privilegier og luner divergerer alt efter landet og årstiden.

Og her kommer jeg til det essentielle problem: Årsagen til den verdensomspændende krise, som filmen for øjeblikket er inde i. Det drejer sig ikke om en kommerciel krise. Hvert år går millioner af mennesker i biografen, og hele kontinenter som f. eks. Asien er ved at blive omvendt til den syvende kunst. Krisen er snarere at finde i producenterens lejr. Filmen er både som kunst og som salgsvare international. Men film-

industrien ønsker ikke et verdensmarked. Producenterne vil sandsynligvis påstå, at det skyldes det snævre udlejningsystem. Men dette er simpelthen usandhed. Hvis publikum forlanger en international filmkunst, vil udlejerne være tvunget til at bringe den, hvad enten de vil eller ej.

Det er producenterne, der er de egentlige misdædere. De foretrækker trygheden ved en begrænset, men sikker fortjeneste fra et nationalt eller lokalt marked fremfor de langt større muligheder i et verdensmarked, som naturligvis i starten ville medføre visse øgede udgifter.

Jeg er ikke desto mindre overbevist om, at dette er den eneste metode til at frelse filmen og til at højne dens kvalitet. Men før man overhovedet kan begynde at tænke alvorligt på et sådant projekt, må man først og fremmest sikre

1) Ophævelsen af den nationale censur og oprettelsen af en international FN-filmcodex. 2) Frihed til samarbejde — og tilladelse til at arbejde uhindret — for filmfolk i alle lande.

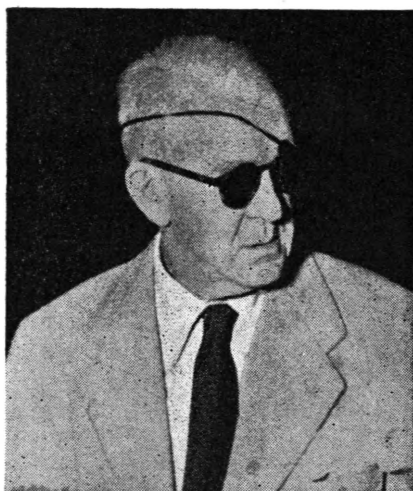
Indtil disse to reformer er blevet en realitet, må jeg fortsætte med at føre kæmpens krig i et univers af dværge.

## DEN FØRSTE BOG OM JOHN FORD

Af Erik Ulrichsen

Jean Mitry: *John Ford* (2 bind).  
Éditions Universitaires, Paris  
1954.

Jean Mitrys lille tobindsværk om *John Ford* er en af de bedste filmbøger, jeg har læst. Som Mitry — hidtil især kendt som instruktør og som *Ince*-ekspert — sætter jeg Ford højt af vor tids instruktører, men denne enighed er ikke en af grundene til, at jeg beundrer hans bog. Årsagerne er bl. a., at bogen ejer et ganske forbløffende kendskab til sit emne, analyserer de omtalte film sjældent intelligent og detaillert og samtidig vidner om en lidenskabelig kærlighed til filmkunsten. Altså ikke først og fremmest kærlighed til pædagogikken, til sociologien, til den freudianske psykologi eller



Et af de nyeste billeder af John Ford.

til andre former for psykologi, til politikken, til kristendommen eller til propagandaen, men til *filmen* slet og ret. Denne rene filmkærlighed er man ikke forvænt med, og den er ikke det mindst betagende hos Mitry.

Han har set omtrent alle John Fords film (der er ca. 113). Der er næppe andre end Mitry og Ford selv, der har set så mange Ford-film, og alene dette gør „John Ford“ enestående som opslagsbog. Det er ikke blot den første bog om Ford, den er også det første indgående, der er skrevet om instruktørens stumfilm.

Forfatteren fortæller os, at „Cameo Kirby“ fra 1923 er den tidligste film, i hvilken kunstneren bliver sig selv bevidst som *kunstner* (Ford debuterede som instruktør 1917) — allerede her findes hans særprægede humor og hans formelle stræben. Året efter kommer „Ildhesten“ („The Iron Horse“), der også herhjemme vækker opmærksomhed, men Fords stumme mesterværk er i følge Mitry „Three Bad Men“ fra 1926. Tre slemme kanaler (i Frankrig havde filmen den charmerende titel „Les trois sublimes Canailles“) bliver omvendt af kærlighed til en ung pige under en karavanetur hen over prærien. Filmen er karakteristisk forsk. Formelt: En rejse danner filmens røde tråd. Indholdsmæssigt: Den moralske omvendelse, hævdelsen af menneskets muligheder for at forbedre sig går igen i Ford-film efter Ford-film, sejt og stæ-