

BØGER & TIDSSKRIFTER

JUNGENSEN OG DISNEY

Frederik G. Jungersen har begået en bog om Walt Disney, om hvilken der næsten kun er gode ting at sige. Samme Jungersen er – udover at være en grundig og velskrivende forfatter – tillige uendelig forsigtig i sine formuleringer af dette og hint, så det går hurtigt op for én, at man får svært ved at fremkomme med ordentlige indvendinger. Det skal vi dog forsøge alligevel.

»Disney« er en meget værdifuld bog. For det første er den det bedste og mest objektive, der hidtil er blevet skrevet om denne betydelige producent, og dens allersmukkeste fortjeneste er, at den formår at rehabilitere den foragtede Disney uden på noget tidspunkt at overdive hans betydning. Hvad der gør bogen ekstra værdifuld er, at den er et meget personligt arbejde.

Jungersen har et meget fjendtligt forhold til Donald Duck, og han konstaterer med beklagelse, at de fleste Donald-film slet ingen forsonende elementer indeholder, fordi Donalds traditionelle fjender – nevøerne og Chip an' Dale – er endnu mere »kyniske og koldt anarkistiske« end Donald selv. Det er måske rigtigt nok, men Jungersen begår den fejl, at han – hvad han selv gør opmærksom på – kun beskæftiger sig med, hvad »voksne kan opleve i Disney's film«. Det er synd og skam, for en lang række af de senere film er virkelig lavet udelukkende med et barnepublikum for øje. Hvis man forsøger at se disse film med barneøjne, må man indrømme, at deres ellers noget anløbne morale pludselig bliver acceptabel. Det er en slags leflen for et barnepublikum, når det altid er de små og svage, men opvakte (og ikke »den klogere og den stærkere«, som Jungersen mener) der løber af med sejren. Det er sandt nok, at nevøerne og de to egern er hjerte-løse, men de er ikke fuldstændig surrealistiske, og for almindelige børn må det være let at identificere sig med disse triumferende oprørere, der gør alle de ting, som ethvert barn drømmer om at kunne gøre. Selvom vi egentlig synes rigtig godt om Donald, er vi oftest på de smås side, når de kæmper mod autoriteterne – altså Donald – ligesom vi synes, det er rimeligt, at der alle vegne i verden ulmer et ungdomsoprør mod de dumme voksne, der er reaktionære og autoritære, og som på deres side ikke har meget tilovers for de unge.

Hvad angår Jack Hanna, som er mester for de fleste af disse destruktionsfarcer, så er han om muligt endnu mere undervurderet end Disney selv. Han er – som Jungersen siger – »virtuos«, men det er bare synd, at det destruktive element i hans film bliver misforstået. Tegnefilmens æstetik er nødvendigvis meget væsensforskellig fra den almindelige spillefilms. I tegnefilm er der ingen grænser for, hvad man kan fremstille af situationer, og når en instruktør – som Charles Nichols i en række af sine Disney-film – selv sætter sine grænser så snævert, at man snildt kunne fremstille de samme situationer i »rigtig« film og med »levende« skuespillere, så kan det umuligt være en dyd. Det er synd, at Jungersen er så bange for det voldsomme og det destruktive, for det er en fuldstændig integreret del af en række betydelige tegnefilmfolks univers. Der er formentlig ikke en kat, der vil få urolige drømme af at se Hannas og Tex Averys destruktionsfarcer. De er komplet surrealistiske og eksisterer kun i kraft af tegnefilmens særlige æstetik, der tillader instruktøren at lade sin hovedperson køre over af en damptrøle, uden at det giver ham ringeste mén. Hos Tex Avery er det voldsomme element parret med et drabeligt tempo og en visuel opfindsomhed, der gør indvendinger meningsløse. Denne visuelle opfindsomhed er yderligere forstærket hos Jack Hanna i en række af hans seneste Tom and Jerry-film, hvor harmløse voldsomheder går i lykkelig forening med en næsten poetisk stilfuld musikalitet (fx. i »Mice Follies«). Kan vi ikke opfordre Jungersen til at se nogle af de bedste Hanna-film (»Tom's Cinema«, »The Two Mousketeers«) og Tex Avery-film (»Half-Pint Pygme«, »The King-Size Canary«) igen?

Et par sidste indvendinger er rent principielle: Vi finder (og det er der unægtelig mange før os, der har været inde på), at den harmoniske forening mellem film og musik – især i de tidligste film – er af så stor betydning, ikke mindst i en filmhistorisk sammenhæng, at der burde have været et særligt afsnit om dette i Disney-bogen. Men det er måske svært at finde oplysninger i bøger og tidsskrifter om dette?

Måske kunne der også være skrevet mere om farverne i Disneys film. »The Old Mill« kunne en kunstinteresseret sikkert have fået en masse ud af. Og forresten er det ikke korrekt at sige, at »Flowers and Trees« kommer

»flere år, før almindelige spillefilm får farver«. Den kommer i 1932, men man havde immervæk lavet Technicolor-film lige siden 1917, og det var ikke helt usædvanligt at støde på »rigtige« farvefilm i 20'erne. Jungersen må tænke på den famøse »Becky Sharp« fra '35, der var den første Technicolor-film med tre eksponeringslag. Men den kommer flere år efter bølgen af »all-talking, all-singing, all-dancing, all-color«-filmene, der huserer i 1928–30.

Henrik Lundgren og Ib Lindberg.

Frederik G. Jungersen: *Disney*

Det danske Filmmuseum 1968.

84 s, kr. 15,00.

DET KONSEKVENTE ENGAGEMENT

At det egentlig ikke er særlig heldigt med disse instruktør-serier, der vel af tekniske grunde absolut skal være nøjagtigt 144 sider og hverken mere eller mindre, bekræftes af to bøger af Raymond Durnat, der nu foreligger i den af Ian Cameron ikke blot redigerede, men også *designede* serie, Movie Paperbacks: en om Buñuel og en om Franju. Buñuel har jo lavet ikke mindre end 24 spillefilm, udover de to tidlige surrealistiske film, han lavede sammen med Salvador Dali, og de fire spillefilm og to dokumentariske propagandafilms, han producerede for det republikanske Spanien 1935–37, mens Franjus produktion indskrænker sig til 7 spillefilm og 14 korte; da bøgerne nu er lige store, betyder dette, at Durnat ganske åbenbart har haft for lidt plads i Buñuel-bogen – der i øvrigt også oven i købet har henvend dobbelt så mange billeder som bogen om Franju – mens man undertiden kan få en fornemmelse af, at han har haft lidt for megen i den sidstnævnte. Man kunne nok have ønsket en lidt mere rimelig fordeling af de tilsammen 288 sider end halvt til hver.

Dette betyder dog langtfra, at Buñuel-bogen er ganske uden interesse. Tværtimod synes Durnat at have en glimrende forståelse af og evne til at skildre Buñuels film, der vist må være nogle af de væsentligste film, det er vanskeligst at skrive noget fornuftigt om. Durnat indkredser udmærket Buñuels filmiske fortællestil – den filmiske normalprosa, overvejende i *plans americains* – og han gennemgår en lang række af de

stadigt tilbagevendende enkeltheder hos Buñuel, enkeltheder, der på én gang får symbolsk karakter, og som dog beholder en frisk og naturlig egenverdi i fortællingerne (øjne, barberknive, hår, fødder, insekter osv.). For ligesom at bane vejen for forståelsen af de senere film er Durngat heller ikke bange for at foretage en håndfast gennemgang af »Un chien andalou« og tildels også af »L'age d'or« med tykke understregninger af den surrealistiske fortælle-måde i disse film og af hele det surrealistiske apparat, der i en vis forstand fordres for at forstå den – og han er dog i stand til samtidig at gøre det klart, at filmenes værdi alligevel ligger deri, at de netop ikke lader sig udtømme ved denne elementære symboltolkning, og at de for hvert gensyn afslører ny og spændende, vibrerende levende aspekter.

På denne baggrund bliver gennemgangen af de øvrige spillefilm dog skuffende. Selv om nogle, og når bortses fra den noget firkantede »Morderenglen« vel nok de mest fascinerende af dem, behandles mere udførligt end andre, må man dog synes, at de alle behandles for kort, og at især de helt korte behandlinger er ganske utilfredsstillende. Netop ved de mindst kendte – man tør dårligt sige mindst interessante – mexicanske komedier og melodramaer begår Durngat den fejl ikke at give handlingsreferater, således at man ofte end ikke får noget ud af det lidt, han i stedet har brugt den knappe plads til, nogle tilsyneladende ret tilfældige refleksioner og impressioner, fordi man ikke har nogen reference-ramme at sætte dem ind i. Og dette er så meget desto mere ærgerligt, som Durngat i den mere udførlige behandling af film som f. eks. »En kammerpigens dagbog« afslører en kritikerprofil, som det nok var værdt at lære nærmere at kende.

Hvad Durngats egentlige kritiske ideal er, ser man derimod til fulde i Franju-bogen. Her viser Durngat sig som en konsekvent »engageret« kritiker, en kritiker, der i hvert fald er villig til at forsøge at drage konsekvensen af det synspunkt, at det er kritikernes opgave at tage stilling til de meninger, som kunstneren udtrykker i sit værk. Og han ser endda, at denne konsekvens må drages på flere planer.

For det første må man tage i betragtning, at de fleste af Franjus film er kommercielle arbejder, enten kortfilm om bestemte emner, bestilt af bestemte firmaer, eller spillefilm, der af hensyn til *box office* i så og så mange lande må opfylde de og de betingelser og undgå de og de ting. Hvad Franju vil fortælle os, må altså være noget, der skal læses mellem linjerne, og Durngat er ikke bange for at befordre denne næsten umulige læsning ved at inddrage en masse ting, der ikke direkte kan ses på lærredet eller høres fra højttalerne, altså Franjus og hans medarbejders udtalelser til journalister og venner, produktionsbestemmelser osv.

For det andet må Franjus meddelelse diskuteres på et relevant grundlag, hvilket vil sige ikke blot ud fra den almenviden, vi alle i større eller mindre grad løber rundt med om dette og hint, men på grundlag af egentlig videnskabelige synspunkter på de pågældende emner. Også her er Durngat konsekvent, og endda så konsekvent, at hans litteraturliste i slutningen af bogen ikke blot indeholder artikler og bøger om Franju og

hans film, men sandelig også en liste med *general references*, indeholdende *items* om f. eks. socialpatologi og »kødets teknologi« – emner, der naturligvis er relevante, hvis man vil se Franjus film i en større sammenhæng.

Metoden – og især det andet led – forekommer mig absolut sympatisk. Hvis man mener, at kunstens opgave er at formidle synspunkter, som kritikerne skal blotlægge og tage stilling til, så er dette retfærdigvis den eneste vederhæftige vej, man kan gå. Men metoden stiller unægtelig visse krav til sine udøvere, og jeg gad vist, hvor mange »engagerede« kritikerne, der kan leve op til disse krav. Det er i hvert fald få filmkritikere, man dagligt træffer i Det kgl. Bibliotek.

Endvidere må man jo altså gøre sig klart, at det ikke længere er filmene, man diskuterer, om man går i gang på denne måde. Hvad der interesserer Durngat hos Franju er jo udtrykkeligt ikke filmene som sådan, men det, Franju har skrevet mellem linjerne for gruppen af sine *amis inconnus*. Dette forhindrer dog naturligvis ikke, at der også står mange relevante ting om Franjus film i bogen, mange ting om Franjus stærke sort-hvide stil og om den åndshistoriske baggrund for hans kunstneriske temperament: anarkisme, surrealisme, Freud, Marx og de Sade. Også for den, der interesserer sig for Franjus film, fordi de kan give stærke og rige kunstneriske oplevelser er der altså noget at hente.

Søren Kjærup.

Raymond Durngat: Luis Buñuel. Movie Paperbacks, Studio Vista. London 1967. 10 s 6 d.

Raymond Durngat: Franju. Movie Paperbacks, Studio Vista. London 1967. 10 s 6 d.

KING COHN

King Cohn er en af mange myteskikkelser i et næsten forsvundet Hollywood. Harry Cohn var hans rigtige navn, og fra tyverne til midten af halvtredserne var han uindskrænket hersker over Columbia Pictures Corporation. Hans stilling var enestående i Hollywood, idet han ikke blot var chef for filmstudierne (som f. eks. Louis B. Mayer var det for MGM), men også havde så mange aktier i foretagendet, at kontoret i New York ikke kunne dirigere Hollywood, som det var og er tilfældet for andre filmstudiers vedkommende.

Cohn var ikke skrivende, hvorfor bogen næsten udelukkende er baseret på udtalelser af andre, venner og fjender imellem hinanden, der har kendt Harry Cohn personligt. Men billedet af giganten Harry Cohn, der også skal være billedet af Columbias vej fra et lille ubetydeligt filmproducerende firma (i starten kaldet C.B.C.) til i midten af trediverne at være blandt Hollywoods store selskaber, er kun endimensionelt.

Bob Thomas refererer mange anekdoter, men når aldrig frem til, hvad mennesket Harry Cohn egentlig gemte. Fortrinsvis hører vi om Harry Cohn som den uskoledede, der med et voksende mindreværdskompleks i forhold til bogligt uddannede mennesker, ynder at lege tyran over for de ansatte i filmstudiet. Der gøres forsvindende lidt ud af den anden side af Harry Cohn, hans

fabelagtige næse for at finde talent og producere gode film.

Men underholdende er anekdotesamlingen næsten konstant, og skønt en del af bogens indhold har sladderens præg, er der værdier at finde i bogen.

Per Calum

Bob Thomas: King Cohn. Barrie and Rock-cliff, London, 1967. 381 sider, ill. 35 sh.

30 ÅRS HOLLYWOOD

Zwemmers serie af filmbøger har efterhånden udsendt et respektabelt bibliotek af læseværdig filmlitteratur, men de tre nye bind om Hollywood er ikke helt på højde med forventningerne. »Hollywood in the Twenties«, »Hollywood in the Thirties« og »Hollywood in the Forties« er ikke udsendt som en tre-binds helhed om amerikansk films historie, men kommer på samme tid og i samme udstyr.

David Robinsons bind om tyverne virker pålideligt, ikke mindst fordi forfatteren her holder sig til en strengt kronologisk disposition og på sin vej gennem tiden standser op ved hvert nyt navn og går det nærmere på klingen. Dette gennemfører han overbevisende i et afsnit om rekrutteringen af nye instruktører, men også i sine kortfattede redegørelser for den aktuelle nationale situation arbejder han minutiøst og alligevel med et alt andet end pedantisk overblik. Han er en god filmhistoriker, og hvad han skriver om de tyvernes filmkunstnere, som han med rette sætter højest, er ganske enkelt instruktivt og klart. Man kunne ønske, at David Robinson havde fået lejlighed til at skrive også om tredivernes og fyrrerne.

John Baxters bog om trediverne er klogt disponeret: Han fortæller om de store filmselskaber og giver en række ganske rammen-de karakteristika af de specialer, som blev dyrket hos »MGM«, »Paramount«, »Warner« osv. Desværre taber han komediestoffet af hænderne; han synes at have et par af tidens bedste lystspil til gode. Og han er slem til at blive skinger i argumentationen, når han vil opøje det middelmådige til mesterværksposition.

Mest ujævnt er bindet om fyrrerne, som Charles Higham og Joel Greenberg har skrevet. Det er seriens mindst grundige bind, det kører i mægtigt tempo fra film til film og mister aldrig lysten til de hurtige placeringer. Men der er lagt en effektiv disposition, som knytter sig til de forskellige genrer, og der er god grund til at være opmærksom på forfatternes enighed om, at Michael Curtiz er tidens bedste og mest veloplagt arbejdende instruktør. Forunderligt, at Curtiz' »Yankee Doodle« fejes til side, som var den ikke den mest intense af alle biografiske showfilm, sang- og dansefilmens »Casablanca«.

De tre bind er meget underholdende læsning for den erfarne og kritiske filmentusiast, der nok kan navigere uden om misforståelser og forglemmelser. De kan navnlig anbefales den, som nyligt er vendt hjem fra en ørkenvandring hos Sadoul.

Jørgen Stegelmann.

David Robinson: Hollywood in the Twenties/ John Baxter: Hollywood in the Thirties/ Charles Higham og Joel Greenberg: Hollywood in the Forties – henholdsvis 176 s, 160 s og 192 s. kr. 15,75 pr. bind.