

år „Himlen er blå“ var der tilløb til en erotisk skildring ud over det sædvanlige i episoden mellem børstenbinderen og pigen. Her fremkaldtes en intens poetisk stemning af sær latent følelse, og det var lykkedes at indfange den uforklarlige kontakt mellem de to. Her bevægede dansk film sig ind på mere spændende gebeter, men det er foreløbig blevet ved dette ene strejftog.

Søger man en forklaring på, hvorfor erotiske motiver spiller så lille en rolle i dansk film, behøver man ikke, med Harringtons ord *in mente*, at tro, at det skyldes en særlig lidenskabsløs nationalkarakter. Vore moderne forfattere og dramatikere er det bedste bevis på det modsatte. Men den amerikanske kritikers ord forudsætter som givet, at enhver national filmproduktion afspejler sit lands åndelige og materielle situation. Derfor kan hans ytring ikke gælde dansk filmproduktion, fordi den kun afspejler meget lidt reelt og derfor naturligvis heller ikke et eventuelt nationalt erotisk temperament. For mangelen på erotiske skildringer må ikke ses isoleret, den er jo kun en af følgerne af, at vore film såre sjældent beskæftiger sig med det moderne menneskes sjælelige situation. Det er helt i sin orden, at man gerne vil behandle sociale problemer, men ser man dem ikke i menneskeligt perspektiv og ignorerer man fuldstændigt de indre konflikter hos det enkelte individ, som de dog står i forbindelse med, hæver man sig aldrig over den blotte agitation. *De Sica* har vist, at man kan skabe stor kunst ud af et så tilsyneladende specielt problem som embedsmændenes alt for små pensioner. Men så er vi tilbage, hvor man altid ender, når man beskæftiger sig med dansk film. Det, vi mangler, er hverken penge eller materiel eller manuskripter, men ganske simpelt kunstnere. Og det er der jo vitterligt intet at gøre ved.



BREV FRA LONDON:

DEN FRIE FILM

TOGETHER. 1956. Manus.: *Dents Horne.* Instr.: *Lorenza Mazzetti.* Foto: *Hamid Hadari.* Klipping: *Lindsay Anderson, John Fletcher.* Musik: *Daniele Paris.*

MOMMA DON'T ALLOW. 1956. Instr.: *Karel Reisz, Tony Richardson.* Foto: *Walter Lassally.* Klipping og lyd: *John Fletcher.* Medv.: *Chris Barber Band.*

O DREAMLAND. 1955. Instr.: *Lindsay Anderson.* Foto og assistance: *John Fletcher.*

»The National Film Theatre« viste i begyndelsen af februar et program, der vakte stor opmærksomhed hos presse og publikum.

Programmets tre film, der blev vist under titlen »Free Cinema«, er blevet til uden om den kommercielle filmindustri — »Together« og »Momma don't allow« med støtte af »The British Film Institute's Experimental Production Fund«, der blev oprettet i 1952 med det formål at give unge filmfolk en chance for at skabe nogle helt personlige arbejder. De pågældende har haft fuldstændig frie hænder, men ønsker ikke, at deres film skal betragtes som eksperimentalfilm — ingen af dem eksperimenterer teknisk eller formelt. Alle tre film beskæftiger sig med hverdagslivet, og kun »Together« fortæller en historie, men de er ikke dokumentariske i dette ords gængse forstand, idet hver af dem taler sit eget sprog, direkte og menneskeligt. De kan snarest komme ind under begrebet »social dokumentarfilm«, således som *Jean Vigo* definerede det i forbindelse med »A propos de Nice«: »Socialdokumentarfilmen adskiller sig fra den almindelige kortfilm og ugerevnen ved, at dens skaber ønsker at udtrykke sit eget synspunkt ... den rummer — om ikke altid en kunstner — så dog i hvert fald et menneske.«

Stærkest af de tre film står »Together«, en 50 minutters film, der er iscenesat af en ung italiensk malerinde, *Lorenza Mazzetti*, som kom til England for at studere kunst, og som tidligere privat har optaget to kortfilm efter noveller af *Kafka*.

Filmen foregår i Londons dokker og fortæller en ganske enkel historie om to døvstumme havnearbejdere, der er uadskillige venner og lever i deres egen verden i kontakt med hinanden gennem fingersprog. Den yngste er sensitiv og livsglad, den ældre tvingt i det, nærmest stupid. Man ser dem på arbejde, på deres værelse om aftenen, ved middagsbordet hos den familie, de logerer hos, drivende rundt i gaderne — spottet og forfulgt af kvarterets unger — og siddende for sig selv på en *pub*. Filmen giver et levende indtryk af tilværelsen i de grå, triste gader og huse i East End. Til slut bliver den ene af nogle drenge skubbet i vandet og synker til bunds, mens venner intetanende går frem og tilbage på kajen.

I modsætning til de to andre film har denne intet ikke-professionelt præg. Den er smukt fotograferet, teknisk perfekt. Den er uden dialog og skærer virkningsfuldt, men ikke helt konsekvent, lyden bort, når de to døvstumme er i billedet. Smukkest i scenen på *pub'en*, hvor al lyd forstummes, da en mand ved bor-

det ved siden af henvender sig til dem, og den unge døvstumme blot stirrer fortvivlet hjælpeløst på ham.

Man mærker Lorenza Mazzettis italienske herkomst, filmen er inspireret af den italienske neorealisme og skildrer de små hverdagsforeteelser med en ægte og gribende poesi. Hvert billede synes gennemtrængt af en dybt bevægende menneskekærlighed, der aldrig nærmer sig det sentimentale, og i en kort erotisk scene formår instruktøren at lægge en ømhed og intensitet, man kun alt for sjældent finder i de kommercielle films sexscener.

Karel Reisz og Tony Richardson, der har optaget »Momma don't allow«, er professionelle instruktører. Reisz, der skrev »The Technique of Film Editing«, er leder af Ford Motor Co.'s film- og televisionsafdeling. Tony Richardson er et lovende navn inden for teater og fjernsyn, har bl. a. iscenesat Priestley-forestillingen »Mr. Kettle and Mrs. Moon«, der for tiden opføres i London.

»Momma don't allow« udspilles i »Fishmongers Arms« i Wood Green, hvor en af Londons jazzklubber holder til. Filmen er optaget under ret primitive forhold, men det er lykkedes at fastholde klubbens livlige atmosfære og spontane jazzglæde, at give et fuldstændig ukonstrueret billede af de unge danseentusiasternes udfoldelser og at fange nogle af de typer, der holder til der — ikke blot retter den kameraet mod de outrerede »teddy-boys« og desillusionerede piger, men også mod den pøne klinikassistent, den gæve slagtersvend, de små ekspeditricer, der her finder udløsning for deres vitalitet, og bourgeoiselskabet, der studerer de unge mennesker som kuriosia.

Filmkritikeren Lindsay Andersons skånselsløse skildring af forlystelsesparken i Margate, »O Dreamland«, som Det Danske Filmmuseums medlemmer har haft lejlighed til at se, faldt udmærket ind i helheden.

Vibeke Brodersen.

KONTRASTER I ENHEDEN

DEAD END (BLINDGADEN).
Prod.: United Artists (Sam Goldwyn) 1937. Manus.: Lillian Hellmann efter Sidney Kingsleys skuespil. Instr.: William Wyler. Foto: Gregg Toland. Musik: Alfred Newman. Medv.: Sylvia Sidney, Joel McCrea, Humphrey Bogart, Wendy Barrie, Claire Trevor, Allen Jenkins, Marjorie Main, Ward Bond, Billy Halop, Huntz Hall, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Bernard Punsley.

Da »Blindgaden« i sin tid kom frem, vakte den størst opsigt på grund af sin sociale holdning. Samtlige anmeldelser taler om, at den ordinære gangsterfilm her er blevet omformet til en filmisk proletarskildring på højde med *Phil Julius* berliner-film. Det lader sig naturligvis også let gøre at finde frem til filmens mange vidnesbyrd om påvirkninger både fra *New Deal* og *King Vidors* iøvrigt langt ærligere film, men når man i dag med så stort udbytte kan se »Blindgaden«, er det dog på ingen måde takket være dens samfundsmatematiske tendenser; den giver ret beset ingen effektiv demonstration af slumkvarterernes



Sylvia Sidney og den ene af drengene i »Blindgaden«.

hæslighed og de forrående forhold, der bringer unge mennesker ind på forbyrdervejen. Dens manuskript er uden konsekvens og veksler ofte chokerende pludseligt mellem farce og melodrama, ligesom det har påfaldende let ved at popularisere problemerne. Værst er det vel, at skildringen af blindgadebanden i dag, hvor vi har efterkrigstidens mange usminkede film om unge forbyrdere i frisk erindring, må forekomme tam og forpøjet — vægten er i risikabel grad lagt på at karakterisere dem som udelukkende smarte og imponerende rapkæftede, medens det tragiske moment i forbindelse med drengene næsten konstant grines væk. Som socialt dokument virker »Blindgaden« således falmet og værdiløst tyve år efter, og det værdifulde ved filmen forekommer da også nu at ligge på et ganske andet punkt. »Blindgaden« yder simpelthen endnu et bevis på sin instruktørs position som Hollywoods betydeligste stilkunstner i talefilmperioden. *William Wyler* er intet geni af de store og rasende, men hans talent placerer ham alligevel højt. Hans evne til at arbejde sig ind i de forhåndenværende opgaver, uanset deres karakter, er legendarisk, og det er det ejendommelige unikum *Sam Goldwyns* fortjeneste at have forstået at anvende det specielt Wyler'ske i en lang række film (deriblandt også »Stormfulde højder«, »De små ræve« og »De bedste år«). Man ville ikke på forhånd have anset det for rimeligt, at en opgave som »Blindgaden« lå for Wyler, og han har da heller ikke ladet sig lokke til at holde endeløse prædikener i *Cayattes* tonefald. I stedet har han koncentreret sig om at skabe et ægte og overbevisende billede af en lilleverden, sådan som den sætter sig ved blindgaden, og kan denne opbobling af forskelligartede skæbner og miljøer virke kunstlet og arrangeret, må man have opmærksomheden henvendt på den kendsgerning, at »Blindgaden« i allerhøjeste grad er filmatiseret teater. Wyler følger nøje *Norman Bel Geddes'* mise-en-scène fra Broadway, og det er hans bedrift, at denne sammenpressede og næsten urimeligt brogede verden virker sand. Netop ved i så eminent grad at samle sig om een enkelt kulisse, som alle mand i for at få part i handling og atmosfære, skaber han også noget filmisk. Der har altid været noget forfint og eksklusivt ved Wylers talent, og det