

Appetitvækkende

„Japan Motion Picture Almanac 1957“.
Udg. af „Promotion Council of Motion Picture Industry of Japan, Inc.“

Før 1951 ville ingen japanske filmfolk have drømt om, at den vestlige verden kunne have nogen interesse i deres produkter. Men efter de eksempellose succes'er ved festivalerne i begyndelsen af halvtredserne har de sandelig fået en anden opfattelse. I 1955 eksporterede Japan således ikke mindre end 424 spillefilm, heraf alene 298 til U.S.A., og „Daiei“, et af de største selskaber, har nu baseret sin produktionsplan på eksport til den vestlige halvkugle.

Det voksende marked for japanske film er således den væsentligste årsag til udsendelsen af en årbog, som i samdrægtighed er effektueret af den samlede filmindustri. Den indeholder følgende hovedsagelig statistiske og økonomiske oplysninger om produktionsvilkår, filmselskaber, distribution, eks- og import samt biografier, og afgiver bl. a. plads til et imponerende men ret overflødig portrætgalleri af filmdirektører. Ind imellem disse tørre beretninger kan man dog også finde stof, der har mere relevans til den kunstneriske udvikling. Man læser således, at den første japanske spillefilm i farver produceredes så sent som i 1951, og „Ingen kan tvinge et Hjerte“, hvis farve-kvalitet var så forfint, at den bar præg af højt udviklet teknik og tradition, var blot den fjerde farvefilm. Ligeledes hefter man sig ved et forsøg til en forklaring på, at langt den overvejende del af de japanske film, der er vist her i Europa, er historiske, skønt forholdet i Japan er, at 60 pct. af filmene har samtidsemne, mens 40 pct. udspilles i historisk milieu. Det hævdes, at man har frygtet for, at det moderne japanske samfund med dets blanding af gamle traditioner og vestlig civilisation ikke ville finde fuld forståelse uden for landets grænser. Dette er dog vel ikke hele forklaringen.

I det hele taget skal man ikke søge til denne bog, hvis man ønsker mere dybtgående analyser af filmsituationen. Den er ikke og skal naturligvis ikke være et kildekrift. Dens form er oversigtens. Og af oversigter er der rigeligt. Det eneste krav man bør stille er nøjagtighed, og det synes, så vidt det er kontrol-labelt for os, at være opfyldt. Her er en liste over importerede film, der viser, at japanerne ser de samme film som vi, eller rettere som vi så i den fjerne lykkelige tid før blokaden, thi hovedparten ud-

gøres af amerikanske, fra *Tarzan* til „Rebel without a cause“. Det bør nævnes, at Skandinavien er repræsenteret med en film, *Bergmans* „Sommaren med Monika“. Endvidere er der en liste over præmierede japanske film. Den er allerede ved at blive imponerende. Mest værdi, ikke mindst for fremtidige filmarkivarer og historikere, har en Who's who og en komplet liste over indspillede film i 1955 og 56, der bl. a. indeholder *Mizoguchis* sidste film, og nyheder fra *Kurosawa* og *Gosho*, som vi vel beklageligvis aldrig får at se. Atter må vi nøjes med billeder, og den japanske filmårbog kan vel ikke aflokke danske læsere nogen videre interesse. Det er dog ikke publikationens skyld, at alt for meget i den kun er navne for os. Maa vi håbe, at de ikke vedbliver at være det.

Ib Monty.

Den megen lærdom

Marie-Thérèse Poncet: „Dessin Animé. Art Mondial“. „Le Cercle du Livre“, Paris 1956.

I strafferetten opererer man vist med en tilstand, der betegnes „utilregnelig i gerningsøjeblikket“. Begrebet falder en i tankerne ved læsningen af *Marie-Thérèse Poncets* bog om tegnefilmen, „Dessin Animé, Art Mondial“. Bogen er i udpræget grad en affekthandling, begået uden for fornuftens kontrol. „Forbrydelsen“ er dog ikke uden tiltalende momenter: 1) den udspringer af en ægte følt (men helt hemningsløs) entusiasme; 2) den har af født en af de mest pudserlige og bizarre bøger, der nogensinde er blevet indlemmet i noget filmbibliotek. Pudserligheden bliver ikke mindre af, at forfatterinden har erhvervet den filosofiske doktorgrad på en afhandling med titlen „L'Esthétique du Dessin Animé“.

Begejstringens og bogens genstand er altså tegnefilmen, *le dessin animé*. Det er ikke for meget sagt, at den er al tings begyndelse og ende for forfatterinden, livets mål og mening, menneskeåndens foreløbige kulmination. Men den megen lidenskab har ganske vendt op og ned på damens tankekit og bragt den mest håbløse uorden i indholdet. Med det resultat, at de argumenter og — ikke mindst — de moraliserende, retoriske, politiserende m. m. digressioner og digressionens digressioner hun trækker op af kisten for det meste savner sammenhæng og rimelige proportioner. Et par eksempler til illustration:

Mlle Poncet går ud fra tegnefilmen som en kunstnar for børn (!), hvilket er hende påskud nok til at moralisere over flere sider om nyten af børnebogsudstillinger og børnebiblioteker. Synspunktet — som jo da ellers er et synspunkt — fastholdes i øvrigt ikke, man må vist sige til alt held for f. eks. *Grimault* og *Disney*.

Side 100 hedder det: „Hvert århundrede har sine dominerende kunstarter. Det 20. århundrede har født en syvende kunstart, filmen, og der er ingen tvivl om, at tegnefilmen bliver dens højdepunkt. Til bevis behøver vi blot at anføre *Gaston Batys* udtalelse: 'Tegnefilmen er filmens fornemste udtryksform'.“

Side 102 forklarer følgende i ramme alvor: „Hvis tegnefilmen er en reklamefilm, betaler den sig således: Bestilleren betaler for at få filmen fremstillet. Han overlader derefter forevisningsretten til biografene, der viser reklamen i mellemakterne. Filmens ejer kan nu iagttage en stigning i salget af sine varer, og de penge, han har investeret i filmen, forrefter

sig hurtigt." Lidt senere hedder det om Disneys tegnefilm: „Disse film distribueres af de mest fremtrædende udlejningsselskaber, og de vises over hele verden. De investerede penge tjener sig ind automatisk“.

Side 107 indleder Mlle Poncet — i et kapitel om samfundet og tegnefilmen — en oversigt over de implicerede i tegnefilmproduktionen. Det tør siges, hun går grundigt til værks, hun går nemlig helt tilbage til forproduktionsstadiet: „Som regel tænker man ikke på denne side af sagen, og dog er det nødvendigt. Der er tegnepapirfabrikanterne, blyantsfabrikanterne, farve- og blækfabrikanterne, celluloidfabrikanterne, tegnebordsfabrikanterne, fabrikanterne af fotografiske artikler o.s.v.“

Side 118 kaster Mlle Poncet sig ud i en lidenskabelig tresiders hudflertning af retfærdighedens tjenere på denne jord under påberøelse af bl. a. *Boileau*. Og hvorfor? Sæmænd fordi der har været ført et par retssager om Disneys film, bl. a. retten til at udnytte Snehvide i reklameøjemed!

Side 159 ff. giver Mlle Poncet os filmpioneren *Emile Reynauds* biografi i kort begreb. Det hedder her: „E. R. var ikke døbt. Skønt hans forældre var katolikker, ville de ikke påtvinge deres barn deres egen religion, et tilladeligt standpunkt, hvis man tager hensyn til den enkeltes samvittighed, men en forfænelig grille hvis man betænker, at den berøves nåden som lever udenfor det hellige fællesskab. Lad os ikke glemme religionen som en hjælp og tilflugt i livets omskiftelser: den er hvilen i glæden, trosten i smerten!“ I samme kapitel nævnes en passant *Victor Hugo*. Navnet udløser denne svada: „At tænke sig, at der er dem, der tillader sig at se ned på V. Hugo! Stakkels individer! De burde gøre sig den ulejlighed at studere hvad dette førsteangs geni, denne filosof, digter, kunstner har skrevet! En fransk storhed, som alle med indsigt vil vide at forsvare, beundre og elske.“

Da Mlle Poncet altså savner den sunde dømmekraft over for det hun har givet sig i kast med, må man på forhånd stille sig noget skeptisk til de mere tilforladelige dele af hendes bog (jo, de findes også). Til disse hører bl. a. en temmelig detaljeret og oplysende sammenligning mellem *Jacques Prévert's* Paul Grimaults tegnefilm „Hyrdinden og skorstensfejeren“ og *H. C. Andersens* tilgrundliggende eventyr. Bogens sidste halvpart er en oversigt over tegnefilmen og dens kunstnere, begyndende med Frankrig og sluttende med Sovjet og USA. Den fremtræder som et ganske nyttigt katalog, hvor man f. eks. i det grundigste kapitel, det om tegnefilmen i Frankrig, oplyses om helt nye tegnernavne som *Omer Boucquey* og *Jean Image* ved siden af gamle kendinger som *Emile Cohl* og *Paul Grimault*. Desværre savnes også her en hensigtsmæssig systematisering: om filmene meget lidt eller slet intet, om personerne diverse biografiske data, herunder deres hustruers hårfarve, deres afkoms tal etc. Hvad nogen måtte rumme af værdi for fremtiden finder vi dog alligevel i disse personafsnit. Til hvert af dem hører nemlig en omfattende filmografi, med en masse detailoplysninger til hver enkelt filmtitel. Mlle Poncet har med andre ord udarbejdet et ganske imponerende internationalt tegnefilmindex. Indexet er langtfra fuldstændigt og af meget svingende kvalitet fra land til land. Men det der er virker autoritativ nok til at den lærde dame må rådspørges i fremtiden.

Werner Pedersen.

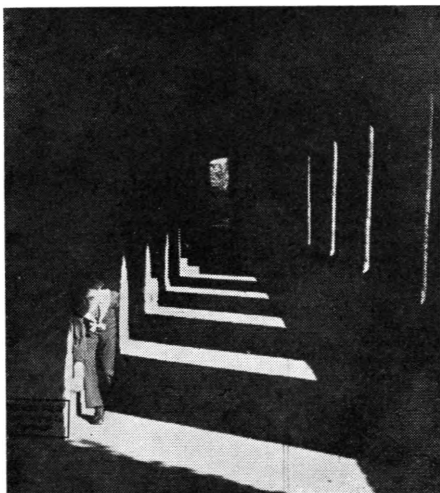
En stumfilmhistorie

Roberto Paoella: „Storia del Cinema Muto“. Giannini, Napoli 1956.

Italien er et land, der ikke blot laver gode film, men finder det umagen værd at skrive godt og sammenhængende om filmkunst. Italienerne har nemlig den særhed — ligesom praktikere og teoretikere i en række andre store filmlande, Sverige for eks. — at de opfatter filmen som en kunstnar og ikke bare som en industri, der ikke kan gøre krav på andet end sociologiske vurderinger.

Noget af æren for den meget vægtige og righoldige italienske filmlitteratur tilkommer det berømte filminstitut: „Il Centro Sperimentale di Cinematografia“. Institutet blev oprettet i Rom i 1935 og har gennem årene været samlingssted og uddannelsessted for instruktører, skuespillere og teoretikere. Set med danske øjne er Italien virkelig et ubegejrligt idyllisk filmland, hvor praktikere og teoretikere arbejder sammen og inspirerer hinanden, altsammen med eet mål for øje: at skabe filmkunst, folkelig eller eksklusiv, men kunst. Resultatet kender alverdens biografpublikum i dag.

Af de senere års litteratur på italiensk om film kan interesserede henvises til *Guido Aristarco*: „Storia delle teorie del film“, *Carlo Lizzani*: „Storia del cinema italiano“ og *Maria Adriana Prolo*: „Storia



„Det hemmelighedsfulde X“.

del cinema muto italiano“. men der er meget, meget mere at pege på. Og nu er der kommet endnu et værk af betydelig interesse, *Roberto Paoellas* „Storia del cinema muto“ er en historisk fremstilling af hele stumfilmens periode. Paoella er medarbejder ved tidsskrifterne „Bianco e Nero“, „Cinema“ og „Revue internationale du cinéma“ og har foreløb over filmens historie ved Roms universitet. Roberto Paoella vil i sin filmhistorie ikke tage konkurrencen op med