

Hele historien

Arthur Knight: „The Liveliest Art“. Macmillan, New York 1957.

Titlen er et fund, men bogen lever ikke op til den. Man kan skrive verdensfilmhistorier på mange måder — Arthur Knight (mest kendt i Europa for nogle nydelige musical-artikler i „Theatre Arts“ og andre steder) har valgt en kedelig: at give det accepterede i fortættet form. På 340 sider repeterer han hele historien. Repetitionen er solid, næsten helt korrekt, pædagogisk (Knight docerer på „New York's Institute of Film Techniques“). Lovlig megen vægt er lagt på det tekniske og på den amerikanske indsats, men bogen kan sikkert læses med stort udbytte af begynderen. Bestyrke ham i hans eventuelle entusiasme kan den ikke.

Er det Filmkunsten, Arthur Knight skriver om? Denne kunst, der kan skære billeder ind i vor hjerne, så vi aldrig glemmer dem, som i nærbilleder kan give os nødstedte mennesker, der får os til at græde (så vi er lige ved at håbe, at der aldrig bliver lyst igen i biografen), denne kunst, der kan få fotografier til at bedåre og erkende, denne kunst, som bestandig må kæmpe for livet, men som ikke synes at kunne dø — skønt dens modstandere er utallige — denne kunst, der undertiden kan forene en række af kunstarterne med en mægtig kraft. Nej, det kan da ikke være den, Knight skriver om i sin pæne lille bog.

Ganske vist indeholder den mange konkret beskrevne eksempler på gode passager, og de er af værdi. Men de forekommer i højere grad baseret på rolige notater end på henrevet oplevelse. En række hæderlige akademiske dokumentarfilm er omtalt, men ikke et ord om *Humphrey Jennings*, *Robert Bresson* er lige nævnt *en passant*. *Sjöströms* „The Wind“ leder man forgæves efter. „My Darling Clementine“ er ikke kommet med — o.s.v., o.s.v. Det værste ved den af Knight anvendte panoramiske facon er, at *højdepunkter* forsvinder omtrent eller helt i mylderet af middelmådige sager. „Terre sans pain“ er end ikke nævnt, men i registret kan man f. eks. finde følgende linier: Transatlantic, Trapeze, The Treasure, Trio, A Trip to The Moon, Triumph of the Will. Atter nej, det kan ikke være filmkunsten, Knight fortæller om.

Fejl og unøjagtigheder er der som nævnt få af. Et problem, der er af særlig interesse herhjemme, behandles overfladisk: Side 20 siges det kategorisk, at den danske storhedstids film gjorde indtryk på *Griffith*, side 90 hedder det, at det er vanskeligt at forestille sig, at *Griffith* ikke studerede dem og lærte af dem. Kort sagt: Knight ved ingenting om sagen.

„The Liveliest Art“ indeholder et godt afsnit om teatrets indflydelse på filmen i de tidligste år, et interessant kapitel om fjernsynets fremvækst i USA og en klar redegørelse for de nye formatters teknik og æstetik.

Erik Ulrichsen.

Læs Cacoyannis!

International Film Annual No. 1. Edited by Campbell Dixon. John Calder, London, 1957.

Ved første gennembladning af denne nye engelske filmårbog, som er redigeret af „Daily Telegraph“'s filmkritiker *Campbell Dixon*, konstateres det at billedstoffet, i hvert fald det sort-hvide, er fyldigt, væsentligt og illustrativt. Det sukrede og glamourøse, som andre lignende publikationer oftest forspiser sig i, er her næsten helt vejet for stærkere og sundere sager, nemlig billeder — mange billeder, som virkelig siger noget om filmene.

Dette gunstige førsteindtryk bekræftes og bestyrkes ved læsningen af bogen. Dens bidragydere er både skrivende og ikke-skrivende folk fra filmprofessionen, og de fleste af dem har gjort pæne indskud i den fælles pulje. Det gælder f. eks. *Sir Michael Balcon*, der skriver om „The Secret of Ealing Comedy“, *C. A. Lejeune*, som under titlen „We, Too, Were Mixed-Up Kids“ filosofierer irriteret over den øjeblikkelige boom i film om milieuskadede, kærlighedsstørstende, oprørslystne teenagere, og *Alberto Lattuada*, der i „Adventures Among Masterpieces“ via sin egen Gogol-film „Kappen“ pejler sig ind på de problemer, som rejser sig ved klassikertilmatiseringer. *Jørgen Budtz-Jørgensen* bidrager med en artikel om skandinavisk film; der gøres nok heri for lidt ud af svensk, norsk og finsk film — i forhold til, hvad der gøres ud af dansk film.

Årbogens mest underholdende islet er *Peter Ustinov*'s veloplagte beretning om arbejdsvilkårene i de forskellige landes filmatelier, „Tiring, Wearing, Infuriating — But Great Fun“, med bl. a. festlige beretninger om italiensk og fransk planløshed og improvisationslyst sat op mod amerikansk maskinproduktion. Der er ikke langt til en karakteristisk i denne iagttagelse af italienske filmforfattere i arbejde: „Når de er i tvivl, holder de af at indsætte et billede af et tragisk eller benøvet barn, der som ved et mirakel får alt det øvrige til at virke troværdigt.“

Helt fascinerende, ikke mindst for en læser fra et lille filmland, bliver årbogen, når den lader *Michael Cacoyannis*, den unge græske films store instruktørnavn, fortælle om, hvordan det er økonomisk og praktisk at lave film i Grækenland i dag. *Cacoyannis*' analyse af sine egne arbejdsvilkår har en konklusion, som turde gælde for ethvert lille land, der ønsker at gøre sig gældende som filmproducent: de primitive produktionsforhold behøver ikke at være en hindring for konkurrencedygtige film. De enkle midler og den begrænsede økonomiske risiko kan tværtimod garantere den „direkte behandling af emnerne“ og „stilens klarhed“ som den økonomisk svage filmkunst må klare sig på. „En græsk (indsæt forsøgsvis: dansk) instruktør starter med bevidstheden om, at hans film kun kan klare sig internationalt i kraft af sine kunstneriske kvaliteter. Derfor bliver kvaliteten en nødvendighed, den eneste mulighed for at sprænge det græske markedes snævre grænser.“

Michael Cacoyannis' intelligente optimisme (hvornår ser vi mon herhjemme dens praktiske resultater, „Stella“ f. eks.?) sættes på pudsigt vis i relief af en anden af årbogens artikler: storproducenten *Darryl F. Zanuck*'s „Controversy is Box-Office“. I kraft af seriøse film som „I Was A Fugitive from a Chain Gang“, „The Grapes of Wrath“, „Pinky“, „The Snake Pit“ m. fl. er *Zanuck* en af de mere respekterede og respektable af Hollywoodfilmenes „bagmand“. Alligevel må man ikke tro, at han er profet for alvor og ærligheden, sådanne er der nemlig relativt sjældent rum for i Hollywoods produktionsmaskineri. *Zanuck*-artiklen viser det. Det er dens forfatter påfaldende meget om at gøre at understrege det synspunkt, som er de amerikanske storproducenters: det afgørende i en film er dens „entertainment value“: „Skønt mit navn er knyttet til en række kontroversielle film, har

jeg aldrig valgt et emne udelukkende på grund af dets sociologiske værdi. De problemer, der findes i de historier, jeg har filmet, har altid tiltrukket mig på grund af deres underholdningsværdi." Det er da også fuldt konsekvent, når Zanuck sidenhen erklærer, at "den eneste form for pression, jeg har taget hensyn til, er box-office-tallene — altså den almindelige meningspression."

Det vil formentlig være uretfærdigt, ikke mindst på baggrund af de værdifulde film, Zanuck jo vittentlig har kunnet fremhjælpe, at bebrejde ham denne holdning. Han har næppe noget andet valg, hvis han vil lege med i Hollywood. Men så meget des bedre er det, at der er folk som Cacoyannis, der foretrækker "en større uafhængighed af de skadelige store box-office-muligheder fremfor deres praktiske fordele".

Werner Pedersen.

Lejlighedsmusiken

"The Technique of Film Music". Written and compiled by Roger Manvell and John Huntley for the British Film Academy. Focal Press, London and New York 1957.

Disse nær 300 sider giver en ypperlig indføring i et stort emne, som har været forsømt i filmens litteratur vel omtrent i samme forhold som komponisten og hans indsats har været undervurderet og tilsidesat i filmhistoriens brede strøm. Det er et højt kompetent værk, der vil skærpe sin læsers auditive forhold til filmen og som burde doceres i konservatoriernes komponistklasser.

Efter et historisk afsnit om musikens forhold til stumfilmens tonefilmens problemer behandlet i fire store kapitler: musikken i de tidlige tonefilm, musikens funktioner, det praktiske arbejde med filmpartituret i studiet og komponisternes syn på deres forhold til filmkunstens større arkitektur. Endelig bringes et udførligt listestof, dels en filmmusikens historie i omruds, dels en fortegnelse over grammofoonindspillede filmpartiturer.

I det centrale afsnit om filmmusikens funktioner har man ved at sammenholde et situationsbillede med handling, dialog og effekter over filmpartiturer skrevet ned i tre systemer givet indtryk af nogle store øjeblikke under disse kunstarnes møde. Blandt eksemplerne kan nævnes sekvenser fra "Henry V" (Sir William Walton), "Flabertys "Louisiana Story" (Virgil Thomson), "Julius Caesar" (Miklos Rozsa) og et voldsomt dramatisk sted fra "Odd Man Out" (William Alwyn).

Bogen kaster lys over adskillige ofte oversete problemer. Velkendt er det, at de tidlige tegnefilm, Disneys ikke mindst, bragte skred i synkroniserings-tekniken og åbnede mulighed for musikalsk eksperimenteren for ørerne af et publikum, der udenfor biografens fortryllelse ville stille sig afvisende overfor en sådan radikalisme. René Clair og Jean Cocteau har udtalt sig imod denne form for korrespondance mellem handling og musik, der iøvrigt i fagsproget har fået navn efter Disneys tidlige mesterskab, "Mickey-Mousing". Cocteau er i bogen citeret for bemærkningen: "Intet er mere vulgært end musikalsk synkronisering i film. Det er en pleonasme . . . Jeg sætter pris på den tilfældige samtidighed, hvis virkning jeg har mødt igen og igen. Jeg provokerer den tilfældige samtidighed. Georges Auric er meget ofte blevet stødt over det, men det ender altid med, at han giver mig ret."

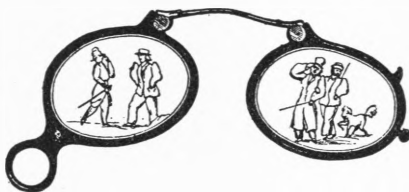
Det sidste afsnit — som vil kunne læses med udbytte også af den i musikken fuldkommen ukundige — giver et indtryk af den professionalisme og evne til dybere kunstnerisk samarbejde, ofte på ulige vilkår, som er filmkomponistens særkende, og den gamle Vaughan Williams, der som 69-årig debuterede som filmkomponist med musikken til "49th Parallel"

(hvis symfoniske udgave John Barbirolli har dirigeret ved en dansk torsdagskoncert), siger forhåbningsfuldt: "Jeg tror stadig, at filmen rummer muligheder for en sammenfatning af alle kunstarter i en udstrækning, som Wagner aldrig drømte om."

David Raksin er fascineret af filmkomponistens muligheder for at eksperimentere i lydens verden: "Jeg forsøger mig med musikalske former og udtryksmuligheder. I et partitur havde jeg kanoner nok til at starte en Balkankrig, i et andet brugte jeg en toltone-række, hvis første fem noder stavede navnet på filmens helt, der iøvrigt ikke blev afsløret for sidste øjeblik. (Da selskabets musikalske leder spurgte mig, hvorfor jeg havde valgt en så hasarderet kurs, svarede jeg, at jeg håbede at se direktøren komme farende ud efter presentationsforestillingerne med ordene: "Find sabotøren, han afslørede hele hemmeligheden under filmens foretkster")."

"The Technique of Film Music" er en kyndig, tankevækkende bog om de komponister, der i lighed med de gamle italienske operakomponister kan levere deres musik på opfordring, efter mål, og med fire ugers varsel. Også det kan der komme kunst ud af,

Robert Naur.



Forsonende momenter

MOGAMBO (Mogambo). Prod.: MGM (Sam Zimbalist) 1953. Manus: John Lee Mahin efter Wilson Collisons skuespil. Instr.: John Ford. Foto: Robert Surtees, F. A. Young. (Technicolor). Dekor.: Alfred Junge. Klipping: Frank Clarke. Medv.: Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly, Donald Sinden, Philip Stainton, Eric Pohlmann, Laurence Naismith, Denis O'Dea.

"Mogambo" er et opkog af "MGM's "Red Dust" (1932, Victor Fleming), der gik herhjemme under titlen "Glød". I mange filmbøger kan man se reproduceret et indtagende og berømt still fra filmen: Clark Gable iagttager Jean Harlow i et diminutivt badekar. Scenen er naturligvis og heldigvis med i "Mogambo", men her er det Ava Gardner, Clark Gable har fornøjelse af. I den nye filmversion af Wilson Collisons skuespil er der foretaget enkelte ændringer: handlingen foregår ikke længere i en plantage, men blandt professionelle stovildtjægere, ægtemanden er ikke ingeniør, men videnskabsmand, og Ava Gardner har mistet sin mand under den anden verdenskrig. Der er imidlertid bevaret en duft af tredivevers fæcon i John Fords film. Bag det hele aner man Somerset Maugham's "Regn" som inspirationskilden, hvis ellers dette ord ikke er for stort i sammenhængen.

Til dem, der anser John Ford for et af filmkunstens største navne, kan man triumferende komme og sige: "Se, så dybt kan han synke!". Men man kan også gøre noget klogere og mere fornøjeligt: lade sig underholde af en uprætentiøs og nogenlunde net ønskedrøm-komedie, der ganske vist er skabt med ven-