

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.

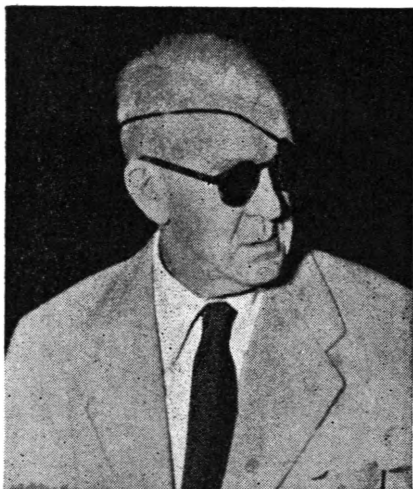
Indtil disse to reformer er blevet en realitet, må jeg fortsætte med at føre kæmpens krig i et univers af dværge.

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 kanaljer (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 for dsk. 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-

diget trodsende den moderne pessimisme. Mitry påviser iøvrigt rigtigt, at hos Ford eksisterer „den psykologiske tid“ ikke, hans mennesker er *givne*, de har mange individuelle træk, men de eksisterer mere i relation til situationer og milieuer end til psykologiske mønstre, og nye situationer kan hurtigt ændre dem og chokerende minde os om, at de er skabt i Guds billede (dette sidste erkendes ikke hos Mitry, der ikke lægger tilstrækkelig vægt på det religiøse, katolske hos Ford).

Fords første talefilm var „Napoleon's Barber“, der imidlertid betegnes som dialogtyngt. 3 år senere — 1931 — kom „Arrowsmith“ efter *Sinclair Lewis'* roman, og overraskende nok roser Mitry flere af dens afsnit meget højt. Scenerne med Leoras død betegnes som nogle af filmkunstens mest intenst poetiske. Hvem der kunne kontrollere!

Det skal ikke nægtes, at efterhånden som Mitry nu kommer mere og mere ind på de film, vi andre kender, bliver man mere og mere tilbøjelig til at komme med indvendinger, hvor meget slående klogt han end siger. Men Mitry forsvare sine — undertiden ortodokse, undertiden meget originale — synspunkter med en sådan kraft og logik i argumentationen, at man også respekterer ham meget, når man er uenig med ham. Hans instinkt fejler imidlertid efter min mening på nogle afgørende punkter.

I Fords talefilm findes to tilsyneladende ganske forskellige tendenser. Nogle af filmene er overvejende billedmæssigt raffinerede, de arbejder artistisk med lys og skygge, de er ikke helt fremmede for det ekspresionistiske eller det symbolske. Karakteristiske eksempler er „Forræder“ („Stikkeren“), 1935, og „Den lange Rejse hjem“, 1940. Andre er spontant poetiske, mindre formelt stramme, ikke så udsøgt fotograferede, deriblandt „Tobaksvejen“, 1941, og „Kavaleriets gule Bånd“, 1949.

De to tendenser kan dog smelte sammen og skabe mesterværker: „Vredens Druer“, 1940, „They Were Expendable“, 1945, „My Darling Clementine“, 1946, „Den tavse Mand“, 1952.

De sidstnævnte 4 film roser Mitry omtrent (ikke helt) efter fortjeneste. „Forræder“ og „Den lange Rejse hjem“ sætter han alt for højt. Film som „Tobaksvejen“ og „Kavaleriets gule Bånd“ undervurderer han.

Mitry indser ikke helt, at Ford — når

vi ser bort fra mesterværkerne — ofte når højere, når han ikke for ivrigt er formelt søgende, end når han er formelt ambitiøs. Ford kan være gribende poetisk i enkle, „løse“ film uden „tricks“, og han kan være tør og kold i udpekulerede film, hvori hvert billede er gennemkomponeret. Dette erkender Mitry ikke fuldt ud, fordi han er så „filmisk“ orienteret (han har i sine egne film mest eksperimenteret formelt — og dødt), at han i flere tilfælde bliver ude af stand til at værdsætte den enkle *grandeur* i mange af Fords ganske ukomplicerede og „jævne“ sekvenser. Mitry kunne i denne forbindelse have lært af den engelske Fordekspert *Lindsay Anderson*, som han iøvrigt et sted citerer uden navns nævnelser.

Det bør imidlertid præciseres, at det er af snobberi for det „filmiske“ og ikke for det litterære, at Mitry begår enkelte fejltagelser. Det er en af forfatterens største fortjenester, at han ofte lægger mærke til Fords mesterskab i film, som mange er tilbøjelige til at afveje som rabalderfilm (nogle uden at have set dem). Imponerende er således i „John Ford“ bebestrængningen for den ofte oversete „Fangen på Hajøen“ („The Prisoner of Shark Island“), 1936, hvis henrettelsesscener Mitry med rette sætter lige så højt som Odessatrappeafsnittet i „Potemkin“.

I de enkelte analyser er Mitry hyppigt fremragende, men man savner lidt et sammenfattende billede af Fords personlighed — Mitry går for vidt i sin antipati mod at fortælle noget om manden og i sin ivrighed efter udelukkende at gå ud fra værkernes form. Måske det mest slående og fængslende ved Ford er de mange modsætninger i ham: Han kan være socialistisk, han kan være konservativ, han kan dyrke det formelt spidsfindige og den absolutte simplicitet, han kan kæle for soldaterritualer, og han kan gøre nar af den slags, han kan være vemodigt tilbageskuende, og han kan se nutidens realiteter lige i øjnene, han kan synes udelukkende at dyrke en mandsverden uden at interessere sig meget for forholdet mellem mand og kvinde, og dog er nogle af hans bedste skikkelser kvinder, dog er en af hans smukkeste film — „Den tavse Mand“ — en hyldest til den heteroseksuelle kærlighed, han synes at have en forkærlighed for originaler, og dog søger han først og fremmest det almenmenneskelige, han har lavet næsten rædsomme film, og han har

iscenesat de bedste, der findes. Alligevel er han umiskendeligt sig selv i film efter film.

Dette billede toner kun sløret frem af Mitrys bog, men her har jeg i for høj grad heftet mig ved dens skavanker. Dem kunne der siges lidt nærmere om i en lille artikel. Om bogens fortrin kunne man kun skrive dækkende i en meget, meget lang artikel.

PROLETARFILM

LA TERRA TREMA. Prod.: Salvo d'Angelo/Universalia 1948. Manus. og instruktion: Luchino Visconti. Foto: G. R. Aldo. Medv.: Fiskerfamilier i Aci Trezza, Sicilien.

I hvert fald tre af historiens „store“ film har hentet deres inspiration i fiskernes milieu: Griersons „Drifters“, Flahertys „Man of Aran“ og Viscontis „La terra trema“ (Jorden skælver), netop præsenteret os af filmmuseet. De udtrykker hver for sig en præcis kunstnerisk og menneskelig holdning til det valgte udsnit af virkeligheden, og just det beslægtede i deres motiver fremhæver forskydningen fra film til film i gemyt og sigte. „Drifters“ er et epos, bredt malende i hverdagsnær betagelse af nordøfiskernes liv og arbejde; „Man of Aran“ er et romantisk digt, som på næsten Rousseau'sk vis gør den irske øs fiskere til eet med naturen; „La terra trema“ er et polemisk indlæg indpakket i en dramatisk formet dokumentation. Som italiensk nyrealisme er Viscontis sicilianske film det mest konsekvente vi har set, den får „Åben by“, klassikeren, til at tage sig næsten „kulørt“ ud. Den fortæller om fiskeren Toni, den moderne livegne, der ene mand og derfor forgæves sætter sig op mod de økonomiske magthavere, fiskehandlerne, som ejer hans eksistensmidler, redskaberne. Da Toni i filmens beklæmende slutoptrin ribbet må anmode de grinende kapitalister om arbejde, er det ikke fattigdommen som skæbne, men fattigdommen som nedværdigende social uret Visconti viser os. Den praktiske løsning anvises ikke, men ligger i luften: fiskernes fælles front mod udbyrterne. Eller sagt ligefremt: en fiskerfagforening eller en fiskerkooperation. „La terra trema“ er den slagkraftigste proletarfilm fra nyere tid — en filmens „Gyldholm“ i andre omgivelser. Dens verden anskues journalistisk medlevende, men kunstneren

Visconti forlener det dagsaktuelle med det livsperspektiv, som gør polemikken vedkommende. Deraf dens uhørte effektivitet i angrebet. *Werner Pedersen.*

UDEN FOR VERONA

ROMEO OG JULIE. (Romeo and Juliet). Prod.: Sandro Ghenzi, Joseph Janni og Earl St. John for Universalcine 1954. Drejebog og instruktion: Renato Castellani. Foto: Robert Krasker. Musik: Roman Vlad. Kostumer: Leonor Fini. Medv.: Laurence Harvey, Susan Shentall, Flora Robson, Mervyn Johns, Norman Wooland, Sebastian Cabot.



Susan Shentall som Julie.

Kærligheden og virkeligheden har været temaerne i Castellanis tidligere hårdt realistiske film. Hans forsøg på at give dem den samme jævnbrydige plads i sin Shakespeareversion er den direkte årsag til det kunstneriske nederlag, han har lidt. „Romeo og Julie“ handler kun om et, kærligheden. En sublim lidenskabelig eventyrdrøm, i præcis poetisk stil. At ville omforme denne leg til en realistisk historisk kærlighedstragedie er fatalt, men det er meningen. Det skyldes ikke blot det vage, lidet heftige spil i titelrollerne, at interessen ikke koncentrerer om de elskende. Dette er sket allerede i ma-