

William Saxtorph/ Nogle bemærkninger om Brecht og filmen

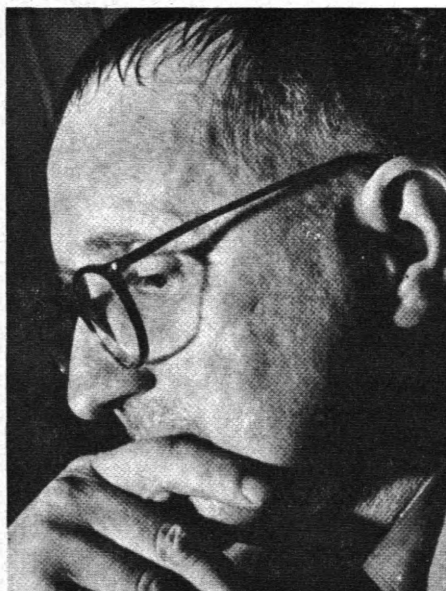
I 1969 udkom på Suhrkamp Verlag i Frankfurt under redaktion af Wolfgang Gersch og Werner Hecht to bind »Texte für Filme« af Bertolt Brecht på i alt over 650 sider: 5 større manuskripter – af udgiverne kaldet drejebøger, selv om de på ingen måde kan betegnes sådan i teknisk betydning – samt 39 mindre stykker, udkast og ideer.

Brecht var først og fremmest teatermand. Han tog afstand fra Pabsts filmatisering af »Dreigroschenoper« fra 1931 og førte proces mod det producerende selskab. Cavalcantis »Puntilla« fra 1955 blev ikke, hvad han havde tænkt sig. Under emigrationen i USA søgte han blandt andet at ernære sig i filmbranchen, men den eneste film, hvor hans medvirken var af nogen betydning, Langs »Hangmen Also Die« fra 1942, blev ikke realiseret efter Brechts hensigt, og det var hans medforfatter, John Wexley, der kom til at præge den endelige udformning. En film lavede Brecht i samarbejde med folk, han var helt på linje med, og den var han tilfreds med, »Kuhle Wampe« fra 1932.

Sammenlignet med det dramatiske og øvrige forfatterskabs omfang – 20 trykte bind i Suhrkamps »Werkausgabe« fra 1967 – måtte man betragte Brechts filmvirksomhed som værende af ret beskedent omfang.

De nu foreliggende to bind viser imidlertid, at Brecht lige siden begyndelsen af tyverne flittigt skrev udkast og historier med henblik på filmatisering. Det meste af de to binds indhold er nyt i betydningen ukendt for publikum, hentet frem af Brecht-Arkivet i Berlin. Og så er det offentliggjorte endda ikke det hele. Der mangler en række manuskripter, hvis titler man kender fra Brechts notater, desuden manuskript eller drejebog til en Richard Tauber film, som Brecht skal have lavet sammen med Fritz Kortner, samt endelig det omfattende – over 70 sider store – manuskript til »Hangmen Also Die«.

Brecht har altså faktisk gennem hele forfatterskabet – eller i hvert fald det meste af det – skrevet for filmen.



Bertolt Brecht.

I september 1922 skrev Brecht i en enquête i Berliner Börsen-Courier, at der stod en række hindringer i vejen for digternes beskæftigelse med filmmanuskripter, hvoraf essensen var, at den store, teknisk ind- og udviklede filmindustri, der fungerede rent forretningsmæssigt, ikke kunne tiltale den seriøse, for slet ikke at tale om den samfundskritiske forfatter.

Denne bedømmelse syntes indtil disse to binds fremkomst at svare meget godt til Brechts lidet omfattende indsats på filmområdet. At den i virkeligheden var et hjertesuk fra en forfatter, der var godt i gang med at skrive filmudkast til skrivebordsskuffen, forstår man nu, og man lægger mærke til enquetesvarets afsluttende bemærkning, som mange vel den gang ikke fæstede sig særlig ved: »Meget ville være vundet, hvis man kunne organisere afsætningen af kunstnerisk antagelige filmfabler.« – Her talte en mand, der selv havde adskillige på lager.

I formen er alle disse filmmanuskripter

næsten uden undtagelse litterære, de fremtræder som skønlitterær prosa uden filmteknisk tilsnit, og bortset fra at mange måske er mindre omhyggeligt gennemarbejdet, ville det ikke have undret læseren at se dem trykt blandt fortællingerne i »Werkausgabe«s prosabind. Det viser sig da også, at der her dukker motiver op, man allerede kender fra prosaen, og omvendt meddeler udgiverne, at de mener, flere af fortællingerne oprindeligt er tænkt som filmideer eller filmmanuskripter.

Alligevel har denne prosa kvaliteter, der må fængsle fra et filmsynspunkt. Så forskellige teatret og filmen er, mødes de to kunstarter dog her gennem egenskaber, der gør disse tekster særegne og levende. Hvad der anskues, anskues nemlig udefra, gennem situationer, holdning, gestus. Det er teatermandens blik, men dette blik er også essentielt for filmen. Det er så et andet spørgsmål, hvor mange af disse ideer, udkast og historier, der kunne omsættes til film, så Brecht ville have vedkendt sig dem.

Indholdsmæssigt og stilmæssigt er de to bind en broget samling, hvad der kun er at vente i betragtning af den store tidsmæssige spredning og den voldsomme udvikling i Brechts forfatterskab i øvrigt. Første bind indeholder de større ting: En vildt romantisk stumfilmskærligheds- og skæbnetrekant »Drei im Turm«, formodentlig fra 1921, som man meget gerne ville have set opført for fuld udblæsning i tidens bedste melodramatiske stil, to udviklede og intrige fyldte stykker, »Der Brillantenfresser« og »Das Mysterium der Jamaika-Bar« med rig anvendelse af forvandlinger og alskens tricks (de minder i mange og meget om »Dreigroschenroman« og fortællingen »Safety First«) samt »Kuhle Wampe« og »Mutter Courage«. Andet bind indeholder så »Die Beule« – Brechts udkast til en Dreigroschenfilm – og de mange andre stykker og udkast. Overalt i stoffet findes handlingsforløb og ideer, motiver og holdningstyper, man genkender fra det øvrige forfatterskab, og de mange påvirkninger og benyttelser af

scenen i vid udstrækning benyttede *titler*, skrevne plakater eller lignende, der angav sted og indhold for de følgende optrin, og blandt hvis mange funktioner – som det i øvrigt er umuligt at komme ind på her – det også var at skabe distance mellem tilskuere og scene, verfremdung og historiseringen, der efter Brechts mening var afgørende for, at tilskueren kunne komme til at *anskue* sagen og tage *begrundet* stilling i stedet for at lade sin fornuft og tanke døve af identificeringsprocessen. Nu anbefaler Brecht i sin første fodnote stærkt anvendelse af sådanne titler i stumfilmen, øjensynlig helt med samme formål som på scenen. Hvad han anbefaler er en direkte overførelse af et scenisk, rent teatermæssigt virkemiddel til filmen. At filmen muligvis kunne besidde *egne* og *andre* midler til at opnå en effekt af lignende art, falder ham øjensynlig ikke ind, han går i hvert fald overhovedet ikke ind på muligheden. Nogle sider længere henne fastslår Brecht resumerende, at første del af manuskriptet falder i tre små afsnit med hver sin titel og hver sin grundtone. Herefter konkluderer han, at hvert af disse afsnit »natürlich« fordrer sin egen filmteknik, og han anbefaler at karakterisere dem ved tre stykker forskellig stilkomedie. En sådan løsning er givetvis filmisk *mulig*. Men for Brecht var den indiskutabel, det var »natürlich« sådan og ikke anderledes. Det faldt ham øjensynlig ikke ind, at filmen har mulighed for ved ens teknik og ens stil at fortælle forskellige historier, fordi det *objektivt er forskellige ting*, der vises.

På scenen var et af Brechts mest yndede – og virkningsfuldeste – virkemidler at pille den mangfoldige virkelighed fra hinanden og kassere og kassere, indtil han var nået ned til enkelte såre konkrete og realistiske genstande (f.eks. Mutter Courages pengetaske og ske), der midt i et for øvrigt helt urealistisk sceneri ved selve deres konkrethed var og blev *symbol* på en holdning, på scenen og i livet. Denne teknik ønskede Brecht vist nok overført til filmen, og igen må man sige, at noget sådant nok er muligt på film – hvad er ikke det? – men at teatrets store begrundelse, at man må betjene sig af symbolet, fordi det netop drejer sig om teater, og teatret ikke er virkelighed, gælder *ikke* for filmen, der med kameraet er i stand til at indfange virkeligheden og til at give det fotograferede virkelighedskvalitet. Filmen har derfor andre muligheder for at gengive den holdning, der ønskes understreget – disse muligheder forstod Brecht ikke, eller ville ikke forstå dem, eller mente måske, at de nok var der, men at hans egne, gennemprøvede og udspikerede virkemidler fra teatret var bedre.

Det var vist nok problemer af denne art, der fik samarbejdet mellem Brecht og Staudte om en filmudgave af »Mutter Courage« til at strande. Fra 1949 arbejdedes der med flere projekter til en sådan film. Der blev også skrevet flere udkast

og hele filmmanuskripter (igen kaldet drejebøger), det sidste – aftrykt i foreliggende udgave – fra juni 1955. I august 1955 begyndte Staudte optagelserne, men uovervindelige meningsforskelle førte hurtigt til arbejdets standsnings. Brecht ville vist nok have hele filmen optaget i stærkt stiliserede, teateragtige kulisser. – I stedet fik man så den dokumentariske affotografering af Berliner Ensembles forestilling, i sig selv et enestående monument i moderne teaterhistorie.

Man må således ikke af den litterære form lade sig forlede til at tro, at der ikke hos Brecht fandtes en særdeles bestemt og stædig mening om, hvordan film – og specielt film over hans værker – skulle laves.

*

Det er værd at bemærke, at Brecht både i »Die Beule« og i sit filmmanuskript til »Mutter Courage« ønskede en handlingsmæssig stramning og meningsmæssig tydeliggørelse i forhold til sceneudgaven. Publikum havde tilladt sig at more sig over Dreigroschenoper uden at antagelse stykkets antikapitalistiske budskab. Han tydeliggjorde sig i »Die Beule«, hvor den indbyrdes strid og konkurrence mellem Macheath, Peachum og Tiger Brown ender i idyllisk enighed om at finde sammen mod den egentlige fjende: de elendige og udsultede masser (en lignende stramning foretog Brecht nogle år senere i sin »Dreigroschenroman«). Og hvad »Mutter Courage« angår skrev han, at scenestykket viser, at det ikke er de små i samfundet, der gør de store forretninger i krigen, og »filmen må vise dette endnu tydeligere«. Sagen har mange aspekter – bl. a. bortset fra kunstnerens selvfølgeligelige ret til at file på og forbedre sine arbejder, f.eks. disse: mente Brecht, at der var så stor forskel på teatrets og filmens publikum, at filmpublikummet skal have meningen hamret ind, mens teaterpublikummet kan nøjes med at få den indgivet med skeer, eller mente han (eller frygtede han), at hans omhyggeligt tilrettelagte teaterarbejde alligevel ikke fremkaldte den tilsigtede reaktion hos publikum? – men det i denne sammenhæng vigtige er, at Brecht for at tydeliggøre sig i begge tilfælde foretog rent *handlingsmæssige* ændringer, men i forbindelse med filmatiseringen overhovedet ikke stillede det spørgsmål, om denne stramning og tydeliggørelse kunne have været opnået ved *filmiske midler* uden væsentlige handlingsmæssige forandringer.

*

Der er blevet lavet én Brecht-film, som han selv var tilfreds med. Det var Slatan Dudows »Kuhle Wampe« fra 1932, hvor Brecht selv tog afgørende del i arbejdet.

Det er en stærkt politisk film, om arbejdsløse i Berlin, om klassejustits, om arbejderungdommens seksual- og abortproblemer, om livet i en lejr- og havekoloni uden for byen (det er den, der hedder Kuhle Wampe), om arbejderungdommens

sammenhold i organisationer af sportslig og politisk art, men først og fremmest både direkte og indirekte gennem alt dette en diskussion af det altafgørende spørgsmål: Hvem tilhører verden? (filmens undertitel). De gamle kapitalister, der »ejere« og udnytter den, eller den ungdom, der har viljen til at forandre alle ting? Spørgsmålet er ikke blevet mindre aktuelt, siden Brecht stillede det.

Filmen var vigtig på grund af sit menneskelige og politiske indhold. Brecht havde bl. a. mod til at fremstille en ung arbejdsløs mands selvmord ikke som en individuel tragedie, men som den typiske og logiske konsekvens af hans håbløse tilværelse. Det – og meget andet – var politisk sprængstof i datidens Tyskland. Mynighederne forbød filmen, men der opstod en så mægtig debat i presse og offentlighed, at censuren måtte tage forbudet i sig igen, og den 5. maj 1932 fik filmen premiere i Berlin. Denne film kendes næppe af mange af nutidens danskere, men har dog været vist af Filmmuseet. Manuskript og drejebog er gået tabt, men Gersch og Hecht har på grundlag af en kopi i DDRs filmarkiv rekonstrueret drejebogen. Det er et overordentligt værdifuldt arbejde, der er offentliggjort dels i første bind af »Texte für Filme«, dels i en lille specialudgave i edition suhrkamp (nr. 362) fra 1969, forsynet med adskillige noter, materiale af forskellig art og en del billeder fra filmen.

Læsningen af den således rekonstruerede drejebog og ikke mindst iagttagelsen af billederne overbeviser en om, at Brecht kunne være blevet en stor filmand, men at han også her slæbte på en del, filmmæssigt set tungt stof af litterær og teatermæssig oprindelse. Herom kun ganske kort dette: Mens første og anden akt om den unge arbejdsløse og hans selvmord er filmisk overordentlig præcise, er filmen som helhed højst uegal fra afsnit til afsnit; i afsnittene om den revolutionære ungdom og dens organisationer forekommer meget uforløst amatørvirksomhed med sang, taler og faner, og de afsluttende, afgørende scener, hvor storbyen Berlins hverdagsmennesker på vej hjem i toget fra weekenden diskuterer »hvem verden tilhører«, forekommer rent teater.

Men hvad der end kan fremføres af kritik, står »Kuhle Wampe« tilbage som et mægtigt vidnesbyrd om de mennesker i Tyskland, der endnu på tærsklen til barbariet med kraft stillede dette centrale spørgsmål: Hvem tilhører verden? Kort tid efter kostede sådanne spørgsmål borgerlig tilværelse og det nøgne liv.

*

Denne artikel prætenderer ikke at være udtømmende. Til yderligere belysning af emnet Brecht og filmen ville det være nyttigt med en omhyggelig gennemgang af eksisterende Brecht-film og en mere indgående drøftelse af forholdet mellem Brechts teaterpraksis og filmens æstetisk-tekniske muligheder. ■