



Rank Film Laboratories stod for nogle af festivalens lækreste reklamer, som denne, der præcist beskriver mange deltageres fornemmelse af tappert at holde traditionerne for elegance og velværd i live selv om regnen gjorde denne 37. konkurrence til den fugtigste nogen sinde. Men drømmen om Cannes som den filminteresseredes Paradis på denne side af døden, skal nok overleve.

til en film, der dog rummer så mange kvaliteter? Sikkert.

Et af de forhold, der kan gøre Cannes til en interessant begivenhed, er det at man her kan få mulighed for at komme lidt nærmere på et enkelt lands filmproduktion. De nationale filminstitutter, der efterhånden findes i de fleste lande, sørger for visninger af den årlige produktion, enten – som for de skandinaviske films vedkommende – som helhed, eller et kvalitetspræget udsnit. Det var en sådan manøvre fra The Australian Film Commissions side, der for nogle år siden gjorde australsk film til det, alle talte om og som alle interesserede sig for. Australierne opretholder traditionen, men den goodwill, tidligere års screeninger har skabt, syntes i fare i år, hvor den ene dyrt opsatte trivialitet fulgte efter den anden. Efter det nationale og internationale gennembrud for nogle år siden, hvor en række nye instruktørtalenter manifesterede sig nogenlunde samtidigt, synes den spontane energi at være brugt op. Instruktørerne er spredt, de bedste af dem opsuget af den internationale produktion og tilbage er blevet en række film, hvis eneste fællestrek synes at være rigelige budgetter til kostumer, dekorationer og statister. De australske film ser dyre ud – men spændende er de ikke længere.

Til gengæld synes Spanien at fortjene bredere opmærksomhed, end der hidtil er blevet dette land til del på filmfronten. Carlos Saura er nok det eneste navn, der er velkendt for danske biografgængere og tv-seere, men han har kolleger, der er næsten lige så gode, og i hvert fald demonstrerede de spanske film, der blev vist i Cannes megen professionalisme i produktionen og stor iderigdom, hvad angår emner og stil. Foruden Camus' »Los santos inocentes« der var med i konkurrencen, og som var et engageret skridt frem i forhold til hans lidt tørre Berlin-bidrag i 1983, »La Colmena« (Bikuben) kunne man bl.a. se en ny film af Manuel Gutierrez (Dæmonernes have) Aragon, »Feroz« (Vild), en besynderlig allegori om en mand, der forvandles til en bjørn, og som nu må forsøge at forbinde sin dyreskikkelse med en almindelig menneskelig tilværelse. Jeg tolker den som en fabel, der i lighed med så utroligt mange andre af de nyere spanske film beskæftiger sig med landets historie i de seneste år, og hvor det unge demokrati altså her fremstilles metaforisk i en bjørns lignelse. Jeg synes ikke, filmen helt klarede skiftene fra patos til absurd komedie, men ambitionerne og filmen som helhed var i hvert fald tiltalende anderledes end flertallet af de film man ser – også ved en festival. For det var i virkeligheden en af skuffelserne i år, at udtrykkene gennemgående var så konventionelle, historierne så gammelmeknede, kunsten så traditionel. Også i Cannes mærkes det, at 1980'erne tilsyneladende ikke skal være de dristige films tiår.



LUBITSCH



I BERLIN

ANNE JESPERSEN

I lighed med tidligere år, havde Filmfestivalen i Berlin i år stor succes med sin retrospektive afdeling. Man havde delt den i to dele der absolut *intet* havde med hinanden at gøre: den ene del var en »Hommage für Melina Mercouri und Jules Dassin« – en række film instrueret af Dassin (der var Festival-jury'ens vicepræsident) og med Melina Mercouri i hovedrollerne. I den anledning bærede Melina Mercouri festivalen med et besøg og kastede kulturministeriel glans over en af forevisningerne af »Aldrig om søndagen«.

Den anden del af den retrospektive var af betydeligt større omfang, og noget helt andet: Ernst Lubitschs film fra 1913-1933, altså væsentligst hans stumfilm, hvoraf man viste samtlige eksisterende 25, og desuden 8 tidlige tonefilm der viste hvordan han fra starten suverænt beherskede også denne gren af filmkunsten. Flere af disse film er operetter. Af de mest berømte Lubitsch-film fik man således hverken »Ninotchka« eller »To Be or Not to Be«, men der var nok at se på alligevel!

Man må virkelig beundre den omhu og ihærdighed hvormed disse berlinske retrospektive serier bliver tilrettelagt. Flere af filmene var ny-istandsat, med f.eks. nye mellemtekster hvor disse har været ulæselige eller helt har manglet. Dette arbejde forestås af filmmuseumsmanden Enno Patalas fra München. Med Lubitsch-filmene var han dog ikke gået helt så grundigt til værks som han tilsyneladende havde gjort det med »Nosferatu«, dette års filmhistoriske prestige-projekt i Berlin. Ved hjælp af flere forskellige kopier af filmen er Patalas kommet frem til noget der skulle være et rimeligt bud på den definitive version af Murnaus klassiker. Og musikken der ledsagede premieren i 1922 var blevet gennearbejdet og blev spillet af et 25-mands orkester, hvilket yderligere gjorde denne »Nosferatu« til en sjælden filmhistorisk oplevelse.

Men tilbage til Lubitsch. Her nøjedes man stort set med at restaurere den forhåndenværende kopi, og det var da også udmærket. En gang kunne man dog have ønsket at en alternativ kopi (f.eks. fra Det danske Filmmuseum) var blevet konsulteret: I »Design for Living« manglede den berømte scene hvor Edward Everett Horton om morgenen efter bryllupsnatten sparker til urtepotten med de to strittende tulipaner – bryllupsgaven fra hans kones to forhenværende elskere. [Jfr. Henrik Lundgrens artikel i Kos. 129, p. 53!] Uden denne scene manglede en vigtig brik i karakteristikken af Lubitsch. Til gengæld illustrerer denne mangel hvor svære og til tider umulige vilkår filmforskningen har for at tilvejebringe film der er så komplette og oprindelige som muligt, bør man altså sammenligne *alle* eksisterende kopier og uddrage summen af disse. Men det siger sig selv at det kun er særligt udvalgte film, som f.eks. »Nosferatu«, man ofrer et sådant kæmpearbejde på.

Filmmuseet i Vest-Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek, havde også i år lavet et imponerende dokumentationsarbejde. Resultatet, en 240 siders bog om Lubitsch, udkom i forbindelse med festivalen. Heri bringes kritik, erindringer, kommentarer, filmografi og biografi. Den vel-dokumenterede biografi fastslår en gang for alle Lubitschs nøjagtige fødselsdag: 29. januar 1882. (Og han døde i 1947).

Lubitsch-familien var jødisk og var kommet østfra til Berlin. Hans far var dameskrædder. Præcis disse få biografiske data danner basis for flere af Lubitschs tidlige film. Enten de var instrueret af andre eller (fra 1915) af ham selv, handlede de ofte om unge mænd, spillet af Lubitsch, der arbejder sig op indenfor handel og håndværk, f.eks. i tekstil- eller skotøjsbranchen, og der lægges ikke skjul på at de er

jøder. Og selvom de har travlt med at gøre sig gældende i den berlinske forretningsverden, glemmer de ikke hvor de kommer fra. Dette illustreres meget smukt i »Der Stolz der Firma« (1913, instr. Carl Wilhelm) hvor stræberen Siegmund Lachmann fra Rawitsch i Polen til sidst er kommet til tops i Berlin og blevet gift med chefens datter. Mellemteksten fortæller: »Bryllupsrejsen gik over Rawitsch til Venedig!«

Den selvfølgelighed, hvormed denne jødiske del af Berlinerlivet omkring Første Verdenskrig skildres, er tankevækkende. Det er ikke blot en tilfældighed at disse personer er jøder, det er en af hovedattraktionerne ved dem! Blot få år senere var det slut med denne selvbevidsthed – i hvert fald i Berlin. Men på film lever den nu igen i bedste velgående i USA, f.eks. hos Mel Brooks, Woody Allen og Barbra Streisand. Allerede inden Lubitsch i 1922 tog til Hollywood, havde han, stort set for stedse, for længst sagt farvel til de jødiske personer med deres groteske humor og den særlige blanding af frækhed og charme der på jiddisch hedder »chutzpa« og som disse Lubitsch-helte i de tidlige farcer nærmest er inkarnationen af, og skiftet de små stræbende lærlinge som publikum kendte så godt fra dagligdagen ud med »eksotiske« mennesker fra Spanien (»Carmen«, 1919), Bagdad (»Sumurun«, 1920) eller Ægypten (»Das Weib des Pharao«, 1921 og »Die Augen der Mumie Ma«, 1918). Sidstnævnte film kunne i forteksterne forkynde at der til optagelserne var benyttet 2 ægte palmer!

Og var emnerne ikke orientalsk-eksotiske, var de »historisk-eksotiske«: den franske revolution (»Madame Dubarry«, 1919) og Henrik d. 8.'s hof (»Anna Boleyn«, 1920). Lotte H. Eisner hævder at Lubitschs historiske interesse mere var et påskud for at fortælle kærlighedshistorier iklædt flotte, gamle kostumer, end et egentligt ønske om at vise os hans syn på historiske begivenheder (1). Og kærlighed er bestemt altid et vigtigt tema hos Lubitsch. Næsten altid det vigtigste. Af hans amerikanske film er der kun ganske få der ikke først og fremmest er kærlighedshistorier. Mest fremtrædende af dem er »To Be or Not to Be«, hvor det politiske, samtidshistoriske så langt dominerer. Til festivalen blev vist en anden film, en alvorlig og ikke så kendt film, som heller ikke primært handler om kærlighed (men naturligvis *også* om det!): »The Man I Killed« fra 1931. Hovedtema i denne film er krigens, her Første Verdenskrigs, meningsløshed. Desværre virker filmen visse steder lovlig melodramatisk, men den er absolut seværdig og klar i sit budskab: det er de gamle, statsmændene og fædrene, der tvinger alverdens unge mænd til at slå hinanden ihjel. Og den viser krigens inhumane logik i al sin absurditet: en ung franskmænd, Paul, beder præsten om et skriftemål efter en militærgudstjeneste der »fejrer« et-års dagen for sejren i Første Verdenskrig. Paul fortæller her at han har dræbt, nej, myrdet, en mand, en tysk soldat. Præsten svarer: »du gjorde jo bare din pligt!« Pauls umiddelbare reaktion på denne sindssyge logik er: »If the world is sane, I want to be insane!«, og han udtrykker, med rette, frygt for at verden intet har lært af krigen, at den grusomhed ikke kan forhindre den næste krig: »Nine million people slaughtered. And they are already talking of another war. And next time there'll be 90 million killed!« – Det var jo en grum profeti at komme med i 1931! Men filmen viser at der ud af krigens had og elendighed og smertelige tab kan vokse kærlighed og forståelse mellem traditionelt gamle fjender, her mellem franskmænden Paul og forældrene til den tyske soldat han dræbte. Bagkloge som vi jo nu er, ved vi at det ikke blev til megen forbrødring mellem Tyskland og Frankrig, men med filmens forholdsvis optimistiske slutning er det som om



Ernst Lubitsch som skuespiller i en tidlig tysk film.

Lubitsch vil dementere den dystre profeti citeret ovenfor. Det er som om han siger »så galt kan det da umuligt gå, vel?«

Denne film er så absolut en undtagelse i Lubitschs produktion. Hovedparten af hans film i Amerika er komedier om lykkelige og ulykkelige ægteskaber, lykkelige og ulykkelige trekant, firkanter, femkanter. . . »Ægteskabets byrder er så tunge, at der skal to til at bære dem, somme tider tre«. Dette Alexandre Dumas-citat er blevet brugt som kort karakteristik af Lubitschs amerikanske film (2), og for at kunne skildre dette uden at støde Hollywood-morale, udfoldede Lubitsch sine underfundige evner til at vise noget uden at vise det, at sige noget og mene noget andet, at misforstå på den rigtige måde, at lade tilskueren drage konklusionerne, at antyde. Og det hele med et glimt – et kærligt glimt – i øjet.

»Hvad der tidligere var en synd, er nu en fornøjelse« bliver der sagt i »Heaven Can Wait« (1943), og det er faktisk dét Lubitsch prøver at vise i sine film. Og at vise det så ingen er i tvivl, men alligevel ikke støde dem der vistnok *egentlig* mener at det stadig er en synd, det er det inspirende og udfordrende felt Lubitsch arbejdede i.

Og at han faktisk sagde mere end nok så megen snakken-lige-ud-af-posen kan man overbevise sig om ved at sammenligne hans »To Be or Not to Be« med Mel Brooks' nye version (Jeg tillader mig at karakterisere den som en Mel Brooks film, selvom Alan Johnson faktisk står som instruktør). Hvad Lubitsch måtte nøjes med at antyde, kan Mel Brooks sige lige ud. Men det bliver det egentlig ikke sjovere af! F.eks. er Carole Lombards underfundigt tvetydige bemærkninger ved det første møde i omklædningsværelset med den unge pilot guld værd, sammenlignet med det der foregår da Anne Bancroft får besøg af piloten. Her drages alle konklusionerne på lærredet så ingen med garanti er i tvivl om meningen.

Hvordan ville Lubitschs film være hvis han lavede dem nu? Det kan være ganske sjovt at fantasere lidt over. Som Mel Brooks' »To Be or Not to Be«, var de nu nok ikke blevet!

NOTER:

- (1) Lotte H. Eisner: »The Haunted Screen«. (London 1973), p. 82.
 - (2) Herman G. Winberg: »The Lubitsch Touch«. (Dutton, New York, 1971), p. 60.
- Om Lubitschs stumfilm, se iøvrigt Steen Lassens og Henning B. Hansens artikel i Kosmorama 129. Dette nr. indeholder tillige andre artikler om Lubitsch, samt en Lubitsch filmografi.