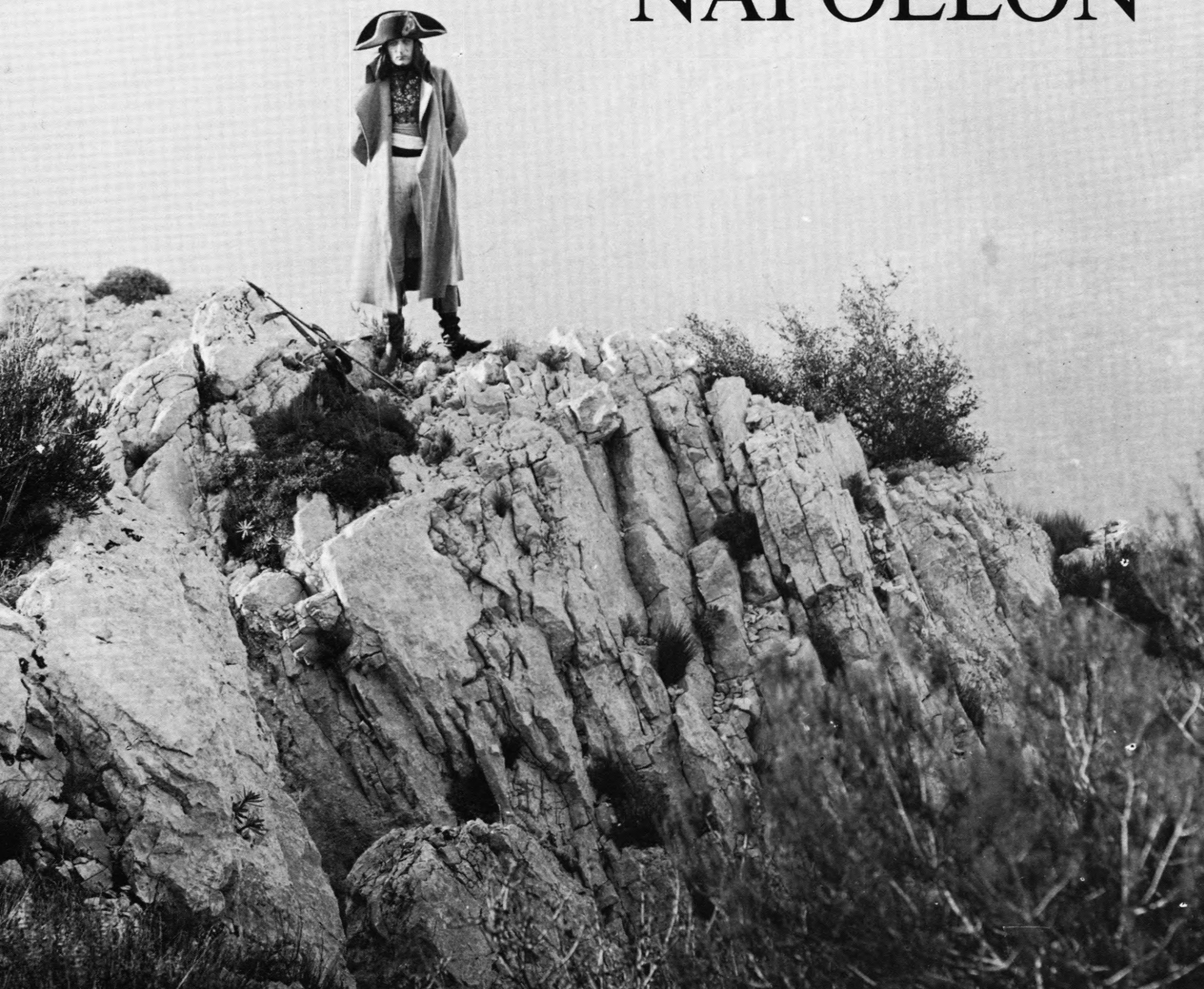


CARL NØRRESTED

ABEL GANCE OG



NAPOLEON



Francis Ford Coppolas Zoetropeselskab agter åbentbart at forvalte filmkunsten på alle planer. Under studiets auspicer kunne japaneren Akira Kurosawa 1980 fuldføre »Kagemusha«, tyskeren Wim Wenders eksperimentere med »Hammett« og Coppola selv eksperimentere med video/film-mulighederne i »One From the Heart« 1982. 1981 udbedrede Zoetrope amerikansk films dårlige samvittighed overfor Europas filmfortid ved en kommerciel vellykket genudsendelse af Abel Gances »Napoléon«, hengivent sammenstykket af Kevin Brownlow.

Kevin Brownlows interviews med Abel Gance i bøgerne »The Parade's Gone By« (1968) og »Napoleon. Abel Gance's Classic Film« (1983) antyder, at hensigten med M.G.M.s opkøb af »Napoléon« efter verdenspremieren 1927, var at få skrinlagt denne forløber for Cinerama (Polyvision) og derved ensidigt satse på den mest oplagte tekniske landvinding – tonefilmen. Den tror jeg nu ikke på. Cinerama har mere sin berettigelse som reaktion på TV som dagligstuedmedie. Da M.G.M. 1926 var blevet Hollywoods rigeste firma, var det netop via produktion af gigantiske storfilm fra »Ben Hur« til »The Big Parade« (begge 1925) – en visuel episk bredde som ikke kunne fortsættes med tonefilmen i dens eksperimentfase. Den var henlagt til Warner Brothers »teaterfilm« »The Jazz Singer« (1927), »Lights of New York« (1928). Samtidig blev amerikanske bredformatsforsøg som Natural Screen, Magnifilm og opblæsningssystemet Magnascope skrinlagt. »Napoléon« passer faktisk strålende ind i M.G.M.-traditionen, men den har virket fremmedartet og forældet på et amerikansk publikum allerede dengang. Det er primært et spørgsmål om æstetik. Amerikanerne hader at blive gjort opmærksomme på at film er fortalt via kunstgreb. Fortællingen skal formidles anonymt. Derfor er amerikanernes selvbestaltede forløbskarakteristik »continuity« særdeles velvalgt. M.G.M.-versionen (jan. 1929) har formodentlig primært søgt at markere filmens handlingsplan ved en skamklipping af de mest anmassende æstetiske virkemidler.

På en måde er Marcel Martins karakteristik af Abel Gance i »La Revue du Cinéma« 383 (1983) rammende, idet han kalder Gance en mellemproportional mellem D. W. Griffith og Sergei Eisenstein. Det er karakteristisk at Gance får attraktionsmontagen tematiseret således, at dens funktioner bliver afpassede visuelle/rytmiske elementer i helheden. Hvor Eisenstein i »Strejke« (1924) f.eks. netop giver en kort visuel kommentar til en politispion ved en overtoning til en ugle, så er ørnen i »Napoléon« både et element på handlingsplanen (som kæledyret der får Napoléon til at overleve ensomheden på militærskolen i Brienne) og en symbolbærer der vender tilbage til Napoléons hær på Italiensfelttoget, som nationens ørn. I sekvenser ses den også med decideret attraktionseffekt, f.eks. hvor Napoléon taler opildnende til det korsikanske folk om at tilslutte sig Frankrig. Som Eisensteins overtoninger fra en politispion til en ugle (foruden ræv, abe, bulldog) i »Strejke«, visualiseres Napoléons suggestive retorik ved overtoning til et ørnehoved og endelig udhæves han i tableau en face på (»abstrakt«) sort baggrund i modlys, der antyder en glorie. Det er totrens-attraktionsmontage, uset hos Griffith.

Ser man Griffiths film »Orphans of the Storm« (»De to Forældreløse«, 1921)¹⁾ med lignende emne – den franske revolution, koncentrerer han sig helt og holdent om formidlingen af den melodramatiske handling, hvor de »histori-

ske« skikkelser er sekundære. Indklip har fortrinsvis pars pro toto-effekt med intense følelsesfulde observerede sansninger. Det nærmeste Griffith er kommet på noget der minder om »montage« – udover den fortællebetingede, træder frem i og er velnok definitivt overstået med »Intolerance« (1916).

Til forskel fra Griffith og Eisenstein opererer Abel Gance nok nærmere på linje med instruktører som Leni Riefenstahl og Walter Ruttmann. Film er primært et symfonisk forløb – »musique de la lumière«.²⁾ Helheden skal være følelsesfuld, patetisk og formelt i orden uden småligt hensyn til den »gode smag« og med pågående naivitet.³⁾ »Skuespillet« er dybest set – i æstetisk forstand – sekundært.

II

Abel Gance gennemlevede en *selvskabt* romantisk kunstnerrolle. Skønt stammende fra trange kår sørgede han for at kreere et image af brud med »respektabel jødisk borgerfamilie« – determineret til skuespillerkaldet. Gennembrudet får da ikke skær af gusten materialistisk social karriere, men er en stormfuld åndelig udvikling sat i relief af en svagelig konstitution.

Allerede 1908 begyndte han at skrive drejebøger til film og var i det hele taget meget åben overfor filmen som kunstart. 1912 skrev han f.eks. i »Ciné-Journal« følgende om filmen: »en sjette kunstart, der funkler af bevægelse, mangfoldighed og fredfyldte scenerier, en kunstart, der tillader os at fremdrage tableauer fra historiens største skuespilspladser, lade heltene stige ud af rammen og lade dem leve, sådan som deres skaber har forestillet sig dem for så at lade dem genindtage deres udeløselige positioner efter at have gjort dem kendt for alverden . . . En sjette kunstart, der tillader os i løbet af nogle minutter at genkalde alle historiens største katastrofer og uddrage den aktuelle, objektive lære af dem . . . En sjette kunstart endelig, som den dag, da en genial kunstner finder på at betragte den som andet end letkøbt underholdning, vil udbrede hans ideer bedre end teatret eller bogen. (. . .) jeg håber, at den dag snart vil komme, hvor mine fantasier er blevet omsat til virkelighed, der kan vise, hvad man kan vente sig af denne vidunderlige syntese af rummets og tidens bevægelighed.«⁴⁾

Med denne basalindstilling er det ikke svært at se Abel Gances begrænsninger og hans forudsætninger for (først fra 1915) at blive fast tilknyttet til det filmæstetisk stagnerende selskab Le Film D'Art. Filmens primat er, at handlingsplanen er skubbet i forgrunden og det hindrer Abel Gance i en forståelse og kontakt med 20'ernes avantgardebevægelse i Frankrig – selvom en af hans tidligste film »La Folie du Dr. Tube« (1915) ligefrem foregriber den. Denne film består af billedforvrængninger skabt ved deformerede spejlinger af ting og personer, men Gance afskærer sin rod i abstraktionen ved at *begrunde* billedforløbet med en rammehandling om en videnskabsmand der har opdaget lysets brydningskarakter. Film D'Art lagde filmen på hylden. Gance manifesterede derefter den samme (banale) litterære ballast og ambition, som ødelagde en række store potentielle filmkunstnere i 20'erne med en uhildet tro på at budskabet skal realiseres i de kommercielle filmselskaber. Gance bliver helt og holdent fanget i filmindustrien. Han udsender vægtige pompøse budskabsfilm i krisetider. Det er filmkunst. Gennembrudsfilmen for et stort publikum (hos Charles Pathé) blev et pacifistisk lærestykke udsendt efter I. Verdenskrigs afslutning »J'Accuse« (1919) på linje med Henri Barbusses roman »Le Feu« (1916). Den ligger i virkeligheden ikke

Samspillet mellem menneske og natur er et gennemgående tema i Abel Gance's »Napoleon«.
Indsat: Abel Gance som gammel.

langt fra Nordisk Films internationale budskabsfilm: »Ned med Vaabnene« (1914), »Pax Æterna« (1916), »Himmelskibet« (1917) og »Folkets Ven« (1918). Men Gances dynamik og ægte naive dybtfølte patos er fraværende i de danske film. Et banalt trekantsdrama bliver en patetisk anklage mod krigen samtidig med at hæder og ære holdes i hævd. For krigen må selv digteren Jean Diaz' ord vige (»Les Pacifiques«). Kun filmkunstneren Gances visualisering står for troende ved at en falden maner de døde til live (»Mes amis, levez vous...«) og i fælles march med de overlevende, vandrer de i splitscreen mod Triumfbuen i Paris! »Soldaten« kan ikke vedblivende kude »poeten«. Et digt fra samlingen »Les Pacifiques« – »Hymne au Soleil« afslutter filmen med et krucifiks overtonet på et solbeskinnede bjerg. Attraktionsmontagerne er påfaldende. Har Gance ikke nok i dyr som ugle (krigsvarsel) og jagthund (der karakteriserer »soldaten«), gribes der også til det kulturelle arvegods: Nike fra Samotrake (der jo er hovedløs), Vercingetorix, dødedans og Kristus m.m.

Under genoprustningen 1937 fandt Gance at tiden var moden for en nyindspilning af »J'Accuse« (»Jeg anklager!«). Hæmningsløst lader han atter med resultat, sit alter ego – Jean Diaz (spillet af træmanden Victor Francen) påkalde de døde fra I. Verdenskrig. Hvor Comédie-Françaises manerer succesfyldt var smadret i fransk film med René Clairs »Le Million« (»Millionen« 1931), bragte Gance ganske upåvirket de samme til torvs i sine tonefilm. Det er sjældent skuespillerpræstationer der huskes fra Gances film, men ofte tableauer og positurer.

1922 udsendte Gance sit filmhistorisk betydningsfuldeste værk »La Roue« (»Hjulet« – desværre aldrig vist i Danmark). Havde »La Folie du Dr. Tube« betydet noget som forudsætning for en abstrakt film, demonstrerede »La Roue« direkte den essentielle problemstilling for den franske avantgardefilmbevægelse – nemlig filmens rytme som en forudsætning for »cinéma pur«. 1925 fremlagdes programmet af ordføreren Germaine Dulac: »Den totale film, som vi alle drømmer om at komponere, det er en visuel symfoni af rytmiske billeder, som udelukkende kunstnerens følelser koordinerer og kaster på lærredet.«⁵⁾ Var tankerne om »photogénie« – syntesen af »maleri« og »musik« i filmværket ikke fremmede for Gance, var dog handlingsplanet i »La Roue« banalt melodramatisk (attraktionsmontagerne var markante klichéer). Men at inddrage dynamikken via damptog (jvf. Jean Renoirs Zola-filmatisering »La Bête humaine«/»Menneskedyret« 1938) og spalte rytmikken op i kombinationen af enkeltbilleder, derved havde Gance lagt ved på bælet til den galliske filmæstetiske debat. André Bazin fremhævede så sent som 1958 i »Qu'est-ce que le cinéma«, at »La Roue« brød nye filmkunstneriske veje ved at skabe specifik filmisk rytme uden greb til eksplicite hurtige bevægelsesbilleder. Dette stemmer desværre ikke overens med sandheden.⁶⁾

III

Gance led von Stroheimske kvaler med »La Roue«. ⁷⁾ For at blive distribueret via Pathé, måtte filmen nedklippes fra 32 ruller til 12.

Livsværket »Napoléon«, der var planlagt til 6 helafsnit-film fordrede oprettelse af et konsortium. Indledningsvis lykkedes det under ledelse af en russisk emigrant (!) Wladimir Wengeroff og den tyske magnat (!) Hugo Stinnes (WESTI – efternavnenes for bogstaver). Efter Stinnes død 1924 blev konsortiet atter reddet af russere, der håbede på hvid

sejr i Sovjet – nu kaldet Société Générale de Films. Via dette udsendtes førstedelen af »Napoléon« 1927, der slutter med indtoget i Italien i Polyvision.

Historiske film har uundgåelige politiske aspekter, der næsten er ligefrem proportionale med den kapital de fordrer. Med en patetisk romantiker og politisk ignorant som auteur under fascismens fremgang i Italien bør man nok prise, at Gance sag var franskmændenes komplekse nationalhelt. Gance Napoléon-fortolkning kan naturligvis udmærket tages til indtægt for fascistoide tendenser. Revolutionsskildringen er symptomatisk. Proletariatet skal i dets stupiditet prise sig lykkeligt, fordi det holdes strengt og vist i ave af Robespierre, Danton, Marat og Saint-Just (der især får vægt fordi han spilles af Abel Gance). Napoléon



Død over tyrannerne! Ophidset stemning i Konventet.

opfattes som et redskab for fremskridtet, der under revolutionens omskiftelige magthavere kun har det foreløbige mål at undlade at bekæmpe landsmænd: Derfor opfattes Toulon som et udenlandsk domineret Babylon. Derfor kan Napoléon selv overfor Robespierre/Saint-Just nægte at bekæmpe de franske royalister og sågar blive fængslet derfor. Men da Napoléon under Direktoriets Paul de Barras får både Josephine og Italiensfelttoget forærende, gør det Napoléon til banebryder for revolutionens bagmænds dybeste mål – den universelle republik⁸⁾ – hvor krig er umulig. Det pålægges ham i det øde Konvent, hvor han opsøger revolutionens ånder: Saint-Just, Robespierre, Danton, Couthon og de menige faldne. Den revolutionære sag fremmes ved erobring. Josephines åsyn kædes da fra friersekvensen til triptycon sammen med selveste jordkloden – erobring af verden i kærlighed. Præfascismens og revolutionens Napoléon kan da gå hånd i hånd indtil 18. Brumaire og her slipper Abel

Gance da øjensynlig også sympatien for sin hovedperson.⁹⁾

Gance finder ikke modsigelser mellem »J'Accuse«s pacifisme og budskabet i »Napoléon«: »Jeg har opfattet Napoléon som en mand der drages mod krig ved et net af stærke omstændigheder og som altid forgæves søger at hindre den. Fra Marengo er krigen blevet hans skæbne. Han har gjort sig anstrengelser for at undgå den, men er tvunget til at underkaste sig den. Deri ligger dramaet.

Napoléon er den evige konflikt mellem den store revolutionære som ville Revolutionen i fred og skabte krig i håb om at etablere en definitiv fred.«¹⁰⁾

Gance kan nok så meget påberåbe sig instinktet og sanserne. Hans tungeste side er desværre de store filosofiske/etiske prætentioner, som tynger alle hans betydningsfulde

Tonefilmen betød desværre for Gance en intensivering af prætentiose dialoger og hans første tonefilm er da også en snakkesalig udgave af den populærvideenskabelige astronom Camille Flammarions roman »La fin du Monde« (»Verdens Undergang« 1930). Gance spiller selv en Messias, der har skrevet bogen »Jordens kongerige«. Mens verden spekulerer i krig, truer en komets bane jordens eksistens og det fører endelig menneskeheden sammen i den universelle republik. Det blev Gances sidste prætentiose skamklippede originalværk. Resten er – med få undtagelser – talentløs underkastelse for branchens krav, hvor han naturligtvis langt fra evner at leve op til en habil underholdningsstandard. I den sammenhæng var han håbløs gammeldags.



Storslåetheden i Gance's film – men trods hele hære af statister er man aldrig i tvivl om, hvem der er hovedpersonen.

film – selv »La Roue« drukner i halvfordøjet Nietzsche og Sofokles. Som de fleste større filminstruktører fra tyverne, er Gance i besiddelse af en demonstrativ litterær dannelse. Victor Hugo er det store forbillede. Romanen »93« (1874) ligger bl.a. til grund for skildringen af revolutionen. Herfra er også lignelsen om stormen i Konventet overtaget, som Gance suverænt knytter til Napoléons flugt fra Korsika i en nøddeskal af en båd med tricoloren som sejl. Litteraturen smitter af på filmens deskriptive tekster. Her har Kevin Brownlow foretaget en intensiv rensning – nogle vil sige en historieforfalskning. Teksterne fremtræder nu som nødvendigt episke – og kun indledningen til stormen i Konventet citerer Hugo. Hvor Gance anvendte autentiske omgivelser og citerede bekendte malerier, markerede en parentes i teksten »Hist.« – »historique«. Dermed demonstrerede Gance en tilkæmpet viden. Disse markeringer er fjernet, fordi de uægtelig fortælle-mæssigt peger i retning af panoptikon.

For god ordens skyld har Gance påkaldt sig »Napoléon« eviggyldighed med årtiers mellemrum¹¹⁾ – mest af alt til Brownlows ærgrelse. 1934 udsendte Gance første toneversion »Napoléon vu et entendu par Abel Gance«, hvor skuespillerne blev dubbet og ovenikøbet indklippet med synkron dialog – nu synligt 10 år ældre. Desuden tilføjedes en filosofisk prolog mellem bl.a. Stendhal og Pierre Jean de Béranger. For at demonstrere sin hengivenhed overfor teknikken, eksperimenterede Gance og André Debrie med »perspective sonore« ved at anbringe højttalere salen rundt. Desværre hentede Gance sit stof fra originalnegativet. Det betød både at Henri Langlois blev restriktivt overfor materialet og Gance greb ind i mulighederne for rekonstruktion, samtidig med at han gjorde sit hovedværk langt mere heterogent.

Mens Brownlow fra 1969 arbejdede sig tilbage til en mytologisk rensset original (foreløbig i tre versioner), arbejdede

Gance sig samtidig hen mod en totalt fossil udgave 1970-71 »Bonaparte et la Révolution« via overskuddet fra Claude Lelouchs »Un Homme et une Femme« – med prætentioner i øst og vest, hvor han har indføjet sig selv som Saint-Just som 79-årig i dæmringslys og Albert Dieudonné dubber sig selv som Napoléon. Med Brownlows udgave er et lykkeligt engangsfænomen i filmhistorien blevet præserveret. »Napoléon« har mere end nogen anden kolossalfilm liv i pannotikonet og en fandenivoldsk dynamik. Birollerne fremstår ganske markante og filmen er – takket være Brownlow – et evigt bevaret mylder af liv.

Gance og Brownlow har konkurreret om eftermælet – og »Napoléon« er også blevet Brownlows livsværk.



NOTER:

- 1) Udsendt kort efter Ernst Lubitschs »Madame Dubarry« (1919 – distribueret i USA 1920, udslagsgivende for import af Lubitsch til USA) og Dimitri Buchowetzki's ligeledes tyske »Danton« (1921).
- 2) Abel Gance anvender bl.a. udtrykket i programmet til »Napoléon«, Marivaux-biografen nov. 1927. Citeret i »Napoléon. Abel Gance's Classic Film« p. 166.
- 3) »Overvejelsen, det er vores største fjende på lærredet. Overvejelsen standser i virkeligheden modtageligheden i højere grad end hvilken som helst anden fornemmelse. Den forandrer den, giver undertiden hjernen en stakket glæde. Kun instinktet, kun sanserne giver kunstneriske glæder, og det store publikum drager kun deres slutninger deraf. Hvis vendingen »at drage slutninger« kan anføres, har den naturligvis ikke den samme betydning som hos kritikerne, der næsten altid sætter deres overvejelser over modtageligheden ved bedømmelsen af en film. De samme betingelser gælder for undfangelsen og skabelsen. Overvejelsen er kun nødvendig m.h.t. montagen, den kunstige del, der svarer til syntaks og udgør billedets grammatiske skrift.« Abel Gance: »Carnets« 12.9.1922, citeret fra La Revue du Cinéma 383, 1983.
- 4) Citeret fra I. C. Lauritzens indledning til Filmmuseets forevisning af »Lucrèce Borgia«, 1955.
- 5) »Les Cahiers du Mois«. No. spécial-cinéma. Emile Paul 1925. Citeret fra Jean Mitry: »Histoire du Cinéma« Bd. II. p. 444.
- 6) Om dette æstetiske problem: Se Jean Mitry: »Histoire du Cinéma« Bd. II. p. 437 ff.
- 7) M.G.M. nedklippede »Greed« fra 42 ruller til 10, 1923-24.
- 8) Den amerikanske tekst i Zoetropeversionen lod den kun være europæisk!
- 9) Jvf. Abel Gance, Prisme. Editions de la NRF, Gallimard, Paris. 1930 p. 355. Citeret i »Napoléon. Abel Gance's Classic Film« p. 164.
- 10) Abel Gance: »Comment j'ai vu Napoléon«. Citeret fra programmet til Théâtre de L'Opéra, 1927.
- 11) Andre filmprojekter af Gance med Napoléon: »Napoléon auf St. Helena« (1929 – tysk). Manus: Abel Gance. Instruktion: Lupu Pick, med Werner Krauss som Napoléon. Lupu Pick blev prøvefilmet til »Napoléon«. Hvad ville franskmændene ikke have sagt til en tysk Napoléon? »Austerlitz« (1959-60 – fransk/ital.) I: Abel Gance, med Pierre Mondy som Napoléon – vokskabinet.

NAPOLÉON

Napoléon. Frankrig 1927.

P-selskab: Westi Co. **P:** V. Wengeroff, Hugo Sinnes. **P-ledere:** William Defontaine, De Bersaucourt. **Instr:** Abel Gance. **Instr-ass:** Henry Krauss, Vladimir Tourjansky, André Andréani, Alexandre Volkoff, Marius Nalpas, Pierre Danis, Anatole Litvak. **Manus:** Abel Gance, Lupu Pick. **Foto:** Jules Kruger. **Supplerende foto:** Léonce-Henri Burel. **Kamera:** Jean-Paul Mundviller, Bourgassof, Lucas, Emile Pierre, Briquet, Roger Hubert, Monnot, Eyvinge. **Klip:** Marguerite Beaugé, Henriette Pinson. **Ark:** Alexandre Benoist Schildknecht (sup), Lochavoff, Jacouty, Meinhardt, Eugène Lourié. **Rekvis:** Ruggieri. **Kost:** Chamy, Sauvageau, Mme Augris, Jeanne Lanvin. **Diverse tekniske specialister:** Michel Feldman, Simon Feldman, Maurice Dalotel, Day, Scholl, Bonin, Rocher.

Medv: Vladimir Roudenko, Albert Dieudonné, Mme Gina Manés, Nicolas Koline, Alexandre Koubitzky, Antonin Artaud, Edmond van Daële, Harry Krimer, petit Roblin, petit Vidal, Mlle Annabella, petit Serge Freddykaril, Robert Vidalin, Mme Marysa Damia, Louis Sance, Mme Suzanne Bianchetti, Mlle Carvalho, Mme Yvette Dieudonné, Mme Eugénie Buffet, Mlle Simone Genevois, Sylvia Caviccia, Henri Baudin, Maurice Schutz, Aho Chakatouny, M. Day, Léon Courtois, Philippe Hériot, Alexandre Benard, Daniel Burret, M. Caillard, Pierre de Canolle, Pierre Danis, M. Dacheux, Jean Henry, Jack Rye, Henry Krauss, Mme Marguerite Gance, M^vViguié, Abel Gance, Mme Francine Mussey, Pierre Batcheff, Georges Cahuzac, Jean D'Yd, Boris Fastovich, M. Maxudian, Jean Gaudray, M. Mathillon, Genica Missirio, M. Favière, Mme Andrée Standard, Mme Suzy Vernon, petit Henim, Roger Blum, Mlle Janine Pen, Philippe Rolla.

Længde: 255 min., 6962 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Panorama. **Re-prem:** 7.9.84 – Grand (oprindelig premiere 27.2.28 – Palads).

NB: Den genudsendte version af »Napoléon« er rekonstrueret af Kevin Brownlow med hjælp fra Abel Gance, og filmen er tilføjet musik af Carmine Coppola.

