

I 1927 genopbyggede en dansker, *Carl Theodor Dreyer*, det middelalderlige Rouen med dets kirker, voldgrave og tårne; han genopvækkede biskop Gauchon, tændte risknipperne i brand og førte endnu en gang Jeanne d'Arc til bålet.

„Jeanne d'Arc“'s realisme var så overvældende, at da den i 1929 – nøjagtig 500 år efter den virkelige begivenhed, som dette forbløffende filmdokument i et forsøg på at ransage fortiden gengiver i de nøgne historiske kendsgerninger – blev vist i New York, døde i løbet af den første uge to tilskuere af chok, og forevisningerne blev standsede.

Den katolske kirke krævede, at hele scener skulle fjernes fra filmen, skønt Dreyer blot havde fulgt retshandlingen.

Hvad havde Dreyer ovovet at gøre? Han havde fjernet gipsforgyldningerne og legenderne, den pynt som i århundreder havde dækket jomfruen; han gav hende kød og blod, han gengav hende hendes egne følelser, dette var ikke blasfemi, men indtrængende erkendelse og ægte kunst.

Den unge amerikanske digter JAN WAHL har skrevet en bog om Dreyer: „*In a Lens Darkly*“ (Titlen bentyder til Sheridan le Fanus roman „*In a Glass Darkly*“, der inspirerede til „*Vampyr*“). Bogen er endnu ikke udkommet, men „*Kosmorama*“ har fået tilladelse til at bringe dens forord.

Filmkunstnerens lidelser og triumfer

Syv år senere blev en meget forkortet version af „Jeanne d'Arc“ udsendt i Amerika, og den var således en af de meget få stumfilm (deriblandt også *D. W. Griffiths* „*En Nations Fødsel*“), der kunne vises efter tonefilmens gennembrud. Dreyers „Jeanne d'Arc“ er stadig populær i Japans biografer, hvor dens klassiske rytme og stil, dens arkitektur og fremfor alt dens psykologiske sandhed og intense spil bliver meget beundret.

I slutningen af tyverne syntes den sort-hvide films muligheder ubegrænsede. Flere fremragende arbejder gav prøver på dens blændende smidighed i alle henseender: Således *Sergei Eisensteins* „*Generallinjen*“, en russisk allegori om oprettelsen af en kollektivfarm på trods af kulakkernes modstand, og *Fedor Ozeps* „*Det levende Lig*“, et drama, der blev optaget af tyskere og russere i samarbejde efter Tolstojs teaterstykke. Jeg fremhæver disse to, fordi de anvendte montagens pricipper, et specielt klipningsteori og idéassociationsteknik, der viste sig kun at kunne benyttes af stumfilmen. På den anden side var denne metode hverken velegnet eller nødvendig i „Jeanne d'Arc“ eller „*Mutter Krauses Himmelfart*“, en studie i inflation og social utryghed, henlagt til Berlins lejekaserner og iscenesat af *Phil Jutzi*.

Der er imidlertid siden 1929 sket omvæltninger af en anden art: Man har kommercia-

liseret visse tekniske eksperimenter, man tidligere havde arbejdet med (farven, tonen (og den stereofoniske lyd) og forskellige nye lærredformater). Stumfilmen repræsenterede filmen i dens rene form, men øjensynlig er filmen for levende et medium til at kunne blive dræbt af nye tricks.

De to overlevende mestre er *Charlie Chaplin* og *Carl Th. Dreyer*. De har begge været aktive siden umiddelbart før 1. verdenskrig, de er begge i tredserne – og begge arbejder stadig. Begge planlægger deres mest ambitiøse værker. Ingen af dem har hidtil beskæftiget sig med farvefilm.

Dreyer og Chaplin ligner desuden hinanden derved, at de begge har fuld kontrol med deres film, fra manuskriptet til den endelige klipning og underlægningsmusik, trods den kendsgerning, at ingen anden kunstnar stiller så mange næsten uovervindelige problemer, kræver så meget apparatur og værktøj, så mange mennesker involveret (det er nødvendigt at organisere et stort *team*, inden for hvilket alle må underordnes helheden) – og så mange penge (for at begynde optagelserne til en film må man normalt besidde mindst 50.000 dollars).

Det er i betragtning af disse betydelige forhindringer bemærkelsesværdigt, at kunstnere har haft mod til at bruge filmen som medium

og i den konsekvent forsøge at forme og udvikle et æstetisk synspunkt, en individuel tone og filosofi. Det er sværere at betjene et kamera end en pen eller pensel.

Og skønt der er produceret særegne film – deriblandt den berømte „Dr. Caligaris Kabinet” fra 1919, som greb den amerikanske digter *Vachel Lindsay* så stærkt, at han følte nødvendigheden af at revidere sin tidlige bog „The Art of the Moving Picture” – bliver mange elskere af litteratur, musik o. s. v. chokerede over at høre filmen omtalt som en særlig kunstart. For dem er den et vulgært barn af den industrielle revolution – og intet andet.

En strålende film kan leve praktisk taget uset, og skønt den næsten helt er blevet negligeret. De mange filmarkiver, der er oprettet i de senere år med ubetydelig støtte og liden anerkendelse fra produktionsselskaberne, har ikke kopier af alle gode film. Desuden – og dette er værre end manglende interesse – kan kopierne fuldstændig forsvinde, idet negativerne er gået tabt eller destrueret og kopierne nogle år efter premieren blevet ophuggede, for at man har kunnet udvinde det sølvnitrat, som findes i dem.*)

Hvorfor i det hele taget ulejlig sig med at lave film?

Det bedste argument, jeg kan fremføre, er at minde om visse indtrængende nærbilleder

fra Chaplins „Byens Lys” – jeg tænker især på den ekstraordinære slutning, i hvilken man ser vagabondens ansigt efter at blomsterpiggen har rørt ved hans hånd og genkendt ham som den mand, der fik hendes blindhed kureret: Der kommer trækninger i vagabondens ansigt, han smiler med et udtryk af ømhed, angst, medlidenhed, håb og fortvivlelse – det hele på een gang. Og visse nærbilleder fra Dreyers „Jeanne d'Arc”: Jeanne er bundet til pælen, og hendes ansigt udstråler lykke, da et langt krucifix rækkes op mod hende gennem den tykke røg, hun hæver salig øjnene mod himlen med råbet „Velsignede Jesus!”, og man indser, at kampen er umagen værd, for filmen kan bedre end nogen anden kunstart opnå noget, som gør den til den største, den mest indtrængende og mest umiddelbare af dem alle: Den kan fjerne det sidste slør, den kan vise os sjælen.

*) Denne skæbne er overgået i det mindste fire af Dreyers film: „Elsker hverandre” (1922) og „Glomsdalsbruden” (1926) er helt forsvundne. Kun een spole af de originale optagelser til „Der var engang” (1922) eksisterer, og da russerne ved den 2. verdenskrigs slutning konfiskerede UFAs negativer i Berlin, var „Mikael” (1924) med *Benjamin Christensen* og *Walter Slezak* blandt dem. Og fra Chaplin-kataloget er den betydelige satiriske „Kvinden fra Paris” (1923) forsvundet, selv om det kan tænkes, at originalnegativet befinder sig i en kælder enten i Hollywood eller London.



Falconetti i det nærbillede, der omtales i artiklen.