

OVERSET FORSKNING



Til venstre: Fra UFA-filmen 'Dr. Caligaris Kabinet'.

Manuskriptforfatteren

Hadde jeg været en tyve år yngre filmforsker, ville jeg øjeblikkeligt emigrere til Tyskland. Finansierede filmforskningsprojekter vælger frem og de udkommer for en stor del i bogform. Strømmen hertil af informationer blokeres kun af sproget, som danskerne helt har negligeret efter besættelsen. Det er synd og skam. En stor del af den bedste Americana-forskning kommer også fra germanerne, som ligeledes overses af de amerikanske og franske universitære trendsættere. Amerikanerne har domineret nyere filmhistorisk forskning helt og holdet og franskmændene den æstetiske teori. Det ville være nyttigt om englænderne lod en del af de sidste års mange tyske filmbøger oversætte. Ingen verdensorienteret filmhistoriker kan eksempelvis tillade sig at negligere de ganske nøgterne og dokumenterede oplysninger, man kan finde i Jürgen Kastens bog om manuskriptforfatteren Carl Mayer.

Carl Mayer er en af de få manuskriptforfattere, der traditionelt hører med i enhver filmhistorie. Han fyldte nogenlunde ubemærket 100 år i 1994. Filmmuseet havde arrangeret en stor serie med ham. Jeg havde sat mig for at skrive en artikel efter serien, men blev enig med mig selv om, at netop

den mand var sovset ind i uoverskueligt gentagne filmhistoriske myter. Der skulle grundforskning til. Den opgave har Jürgen Kasten løst.

De nærmest uomgængelige myter var søsat primært via Lotte Eisners Murnau-monografi (1964), der bruger utroligt meget krudt til at frakoble Carl Mayers betydning for instruktøren, mens det i Kastens bog rimeliggøres, at den var endda nok så markant. Det gælder ligeledes medforfatteren til *Dr. Caligaris Kabinet*, Hans Janowitz, der har 'dramatiseret' Mayers biografi, som anvendes yderst kreativt og myteforstærkende af Sigfried Kracauer i 'From Caligari to Hitler'.

Kasten har fået det hele behageligt ned på jorden, ikke gjort Mayer til et vehikel for en spidsfindig teoretiseren. Det betyder dog ikke, at de teoretiserende tilgange er tilside-satte. Kasten har vitterligt gjort sig den for filmforskere uvante ulejlighed at både gennemgå samtlige af Mayers eksisterende drejebøger, projekter sammenholdt med alle hans eksisterende film. Det er ganske imponerende i Mayers ganske omfattende værk, der alene i hans rigeste periode 1919-21 omfatter 13 drejebøger (samt et projekt). Et par andre specialister har taget sig af *Four Devils* (Oliver Schütte) samt Carsten

Schneider, der behandler Mayers emigratperiode i England, hvor han kun fungerede som svækket medforfatter og dramaturg. Dette uomgængelige værk afsluttes med den hidtil mest pålidelige Mayer-filmografi og -bibliografi.

Fotograferne

'Carl Mayer – Filmpoet' suppleres af bogen 'Gleissende Schatten', der fokuserer på de store fotografers indsats i tysk film igennem 1920'erne. Bogen er udgivet af Mannheimer Kommunale Kino Quadrat e.V., der i efteråret 1994 gik i samarbejde med Heidelberg og Lydvigshafen om projektet, kørte en fælles serie og udsendte bogen som en slags luksus-program.

Klaus Kreimeier gør rede for den æstetiske kompleksifikation fra den tidlige ekspressionistiske film til kammerspillet, samt Karl Freunds 'entfesselte Kamera' (dvs. fri for bånd), hvor Carl Mayer unægteligt spillede en afgørende rolle. En del af de øvrige (i alt otte) skribenter kommer ind på det sjældent berørte samspil mellem forhåndenværende teknik og æstetik (kamera, emulsion og belysning). Det er netop en konkret viden om det samspil, man savner mest i filmlitteratur og som – hvis de optræder – ofte bliver forkrampede postulater, som det ofte er tilfældet i amerikansk filmhistorisk tradition. Bogen afsluttes med en nyttig filmografi over 38 'tyske' fotografer (her figurerer bl.a. de indvandrede danske Frederik Fuglsang og Axel Graatkjær).

DEFA

Da Ufa i 1992 fyldte 75 år, udgav Hans-Michael Bock og Michael Töteberg 'Das Ufa-Buch' i samarbejde med CineGraph i Hamburg. CineGraph er et center for filmforskning, der hvert år i november holder en konference for internationale filmforskere om emner med relation til tysk film. Forrige år var det relationen Danmark-Tyskland, i 1994 emigranterne fra Sovjet, i 1995 bliver det Frankrig-Tyskland. Alle kan for-

øvrigt deltage og det er fuldt ud de 2.000 godt investerede danske kr. værd. 'Das Ufa-Buch' er en kolos i samme format som de store Hollywoodproduktionsfirmaers amerikanske monografier. Men til forskel fra disse er der sørget for overblikksartikler. Det hele drukner ikke i facts omkring de enkelte film.

I slutningen af 1994 udsendte Ralf Schenk – Filmmuseum Postdam, som redaktør på Henschel Verlag 'Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-92' – en kolos på 500 A4-sider. Den ene halvdel af bogen består af artikler om perioden skrevet af otte filmforskere, her iblandt Erika Richter, dramaturg for DEFA 1975-91, der i forbindelse med bogen, ved Goethe Institutets mellemkomst, var oppe på Det Danske Filmmuseum august 1994 for at introducere seks film, som var blevet lagt på hylde efter det skæbnesvangre 11. plenarmøde i DDR, december 1965. Det interesserede ikke den danske presse, og det kan godt gøre én bekymret på standens vegne. Det var interessant filmstof, og havde Eva Jørholt ikke haft en artikel i Kosmorama 197 – allerede i 1991, var det nok blevet glemt og gemt i Dannevang.

Nu har vi så bogen om hele perioden, udsendt af det hæderkronede Henschel Verlag, som har overlevet DDR og selv udgivet mange af de tekster, som behandles eller hudflettes i bogen. Forlagets bekendteste indsats for film er nok Toeplitz' filmhistorie (som jeg rejste DDR tyndt for at samle).

Overblikket i DEFA-bogen er sværest at holde, jo nærmere vi kommer til vor komplicerede samtid; anderledes kan det næppe være, men ellers forekommer vægtningen passende. Den æstetiske udformning er upåklagelig, men uden mange påfaldende illustrationer – endskønt der er mange af dem. Den største hage ved den glittede gennemførte æstetik, er at jeg ikke kan nænne at sætte mærker i bogen.

Den kræver dog ligefrem et supplement, som desværre næppe bliver realiserbart, idet hele DEFAs dokumentar- og animationsproduktion udelades. Dokumentardelen måtte i højere grad indlemme selve DDRs historie, som jeg egentlig også finder for snævert integreret i mange af bogens artikler. Det forekommer mig, at man nærmest har fortrængt den sovjetiske betydning, for at

fremhæve en overordnet vilje til et enhedstyskland. Udlandskontakterne ligger primært omkring dokumentaristerne. Således kommer en instruktør som Joris Ivens kun ind i en bisætning, som medarbejder på Gérard Philipe-filmen *Die Abenteuer des Till Eulenspiegel* og Thorndikerne og Heynowski/Scheumann ryger naturligtvis helt ud.

Bogen bekræfter i høj grad Konrad Wolfs uendelige betydning som central figur og kontinuitetsfaktor. Det forekommer livsbekræftende, at hans sidste film, faktisk blev den ungdomssolidariske *Solo Sunny* (80) og at han trods alt kom til at fungere indtil 1982. Derefter var det faktisk også slut for østtysk film. Sidste halvdel af bogen er det der egentlig får en til at ville eje den – nemlig et så godt som fejlfrit indeks over

samtlige spillefilm produceret i DDR med fyldige og tilstrækkelige handlingsreferater på samtlige titler. Det gør bogen uundværlig som opslagsbog. Handlingsreferaterne er til stor hjælp, da de fornuftigvis undlades i artiklerne.

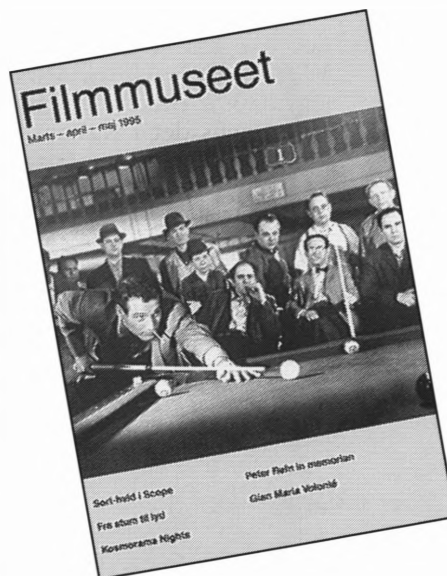
Carl Nørsted

Jürgen Kasten: **Carl Mayer Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte.** Vistas, 1994, Berlin. DM 40, 308 s.

Gleissende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre. Red: Michael Esser. Henschel Verlag og Cinema Quadrat 1994. DM 29,80, 153 s.

Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA Spielfilme 1946-92. Red: Ralf Schenk. Henschel Verlag, Filmmuseum Postdam 1994. DM 98. 560 s.

Både - og



Vil du både se film i museets biograf og 4 gange årligt få tilsendt Danmarks ældste og vægtigste filmtidsskrift Kosmorama, er den favorable samlede pris 240 kr.

Medlemskort til museet koster 125 kr. Abonnement på Kosmorama koster 170 kr. og et enkelt nummer i løssalg 50 kr.

FORFØRENDE STUMFILM

Vi er i året, hvor man fejrer filmens 100 års fødselsdag. I Frankrig, der betragter sig som filmens fædreland, antager festlighederne formelig hysteriske dimensioner, og man må – som min italienske ven, Paolo Cherchi Usai, der nu er curator på International Museum of Film and Photography på George Eastman House i Rochester, USA, har udtrykt det – søge at gøre vort bedste for ikke under dette 100 års cirkus at forråde vor lidenskab for filmen.

Det er derfor også forfriskende, at en af Usais forgængere i Rochester, James Card, i sin bog 'Seductive Cinema. The Art of Silent Film' gør opmærksom på, at man med lige så stor ret kunne have celebreret filmens 100-årsdag for 15 år siden. For i følge Card er det Eadweard Muybridge, der den 4. maj 1880 for første gang projicerede levende billeder for et publikum.

Det er drillende sagt, og James Card er en drillepind. Hans bog er da også en højst personlig og en højst polemisk lille stumfilmshistorie. Card er en modsiger, men det er også dem, der er mest stimulerende at læse, og i sit forord beroliger han os med, at han ikke har skrevet en akademisk bog, selvom han har været pædagogisk involveret med film siden 1936.

James Card er født 1916 og han begyndte da han var dreng i Cleveland, Ohio, hvor der dengang i 1920'erne var 147 biografer, at samle film. Han blev filmsamler, og han fortæller livfuldt om sin samlermani, bl.a. hans bestræbelser på at redde *Peter Pan*. I 1948 kom Card til George Eastman House, hvor han var leder af filmarkivet indtil 1977. Card har et godt øje til filmarkivet på Museum of Modern Art i New York, og for folk, der har færdedes i filmarkivcirkler er der mange intrikate oplysninger at hente. Card fik sit arkiv ind i 'La Fédération Internationale des Archives du Film' (FIAP), og han og Det Danske Filmmuseums grundlægger, Ove Brusendorff, blev meget fine venner. Selv husker jeg James Card fra hans besøg med Louise Brooks på Filmmuseet i København i 1957. Det var Card, der havde fundet Louise Brooks frem af glemslen, og efter at hun var blevet ekstatisk hyldet af Langlois på 'La Cinémathèque Fran-



Herover: Filmmuseet, København 1957. Fra venstre ses: Ove Brusendorff, Ib Monty og James Card; på bordet ses den i artiklen nævnte snapsflaske. Herunder: Ved samme lejlighed som ovenfor - det er James Card til venstre, Louise Brooks-James i midten og Ove Brusendorff til højre.



caise' kom hun og Card til Brusendorff.

Vibeke Brodersen, der var ansat på museet og som senere blev til Vibeke Steinthal, interviewede Louise Brooks til KOSMORAMA (nr. 31). Under besøget prøvede Jim Card bl.a. uden større held at holde den hele flaske Rød Aalborg, som Brusendorff generøst havde stillet foran den dengang temmelig alkoholise-

rede Louise Brooks for at hun kunne spæde kaffen op, på afstand af den tidligere stjerne.

Cards og Brusendorffs veje skiltes senere, da Card i Langlois' konflikt med FIAF solidariserede sig med Langlois, og det er med virkelig afsky, at Card omtaler Jerzy Toeplitz, den så estimerede polske filmhistoriker, der på det tidspunkt var præsident for FIAF.

Men Cards bog er ikke blot skrevet for kollegerne i filmarkiv-bran-chen. Den henvender sig til alle elskere af det, som Card kalder Pre-dialogue cinema, og som vi andre kalder stumfilm.

For Card er nærbilledet filmens vigtigste element, og han er beundrer af stjernerne, og først og fremmest de kvindelige. Han skriver begejstret om Joan Crawford og Gloria Swanson, som han begge lærte at kende, om Norma Shearer, og om the vamps: Pola Negri, Garbo, Clara Bow og selvfølgelig Louise Brooks.

Det har tydeligvis frydet Card at give udtryk for, at han finder Griffith stærkt overvurderet, og han er heller ikke voldsomt imponeret over Stroheims indsats. Derimod priser han

Asta Nielsen (selvom han fejlagtigt siger, at hun kun lavede 45 film) og han fremhæver *Atlantis*. Det er nok Det Danske Filmmuseums indflydelse, der har gjort sig gældende.

Men i hans eget stumfilmsarkiv var *Caligari* erklæret den store åbenbaring, og af de amerikanske stumfilmsinstruktører er det kunstnere som Cecil B. de Mille, Josef von Sternberg, King Vidor og Monta Bell, han foretrækker, og i dette valg kan man ikke blive meget uenig med ham, især fordi han ikke er blind for deres svage sider.

James Cards bog kommer nok på et gunstigt tidspunkt. Ude i den store verden er der mere opmærksomhed om den stumme film end der har været før i tonefilmtiden.

Måske får vi sågar i Danmark en dag filmelskere med blik for stumfilmens særlige kvaliteter. Og dette publikum vil værdsætte Cards beretninger om filmarkivalske fund. Selv har han ikke høje tanker om den måde den akademiske verden tumler med filmhistorien, men han glæder sig naturligvis over, at man nu har basis for en hel uges stumfilmfestival i Pordenone (som han ganske vist kalder Pordornone), bl.a. organiseret af én af hans efterfølgere i embedet i Rochester, fornævnte Paolo Cherchi Usai.

Ib Monty

James Card: **Seductive Cinema. The Art of Silent Film.** Alfred A Knopf, New York 1994, 319 s., ill., 35 Dollars.

ANDET OG MERE END FILMMUSIK

Filmmusikken er efterhånden en af de mere velbeskrevne dele af filmens lydspor. Det gælder lige fra klassikeren 'Film Music' af Kurt London fra 1936 over komponisten Hanss Eisler's (og Th.Adorno's) opgør med Hollywoodfilmens brug af angiveligt fordummende og stereotyp musik i 'Composing for the films' (47) til Roy M. Prendergast's 'Film Music - a neglected art'(77), der skyer popmusik som pesten og ønsker sig tilbage til de gode gamle dage med symfonisk orkestermusik, hvor filmkomponister kunne langt mere end fløjte en simpel melodi.

Filmmusik er ikke, hvad den har været. I 1960'erne blev det ligefrem moderne at undgå musikunderlægning af film. Samtidig forandredes det musikalske sprog via jazz'en i 1950'erne og siden rock og popmusikken i 1960'erne. Det er særligt i USA via science fiction såvel som adventurefilmen, at den klassiske symfoniske kompositionsform har fået en renaissance fra sidste halvdel af 1970'erne med John Williams som et af de mest succesfulde navne med musik til bla. *Star Wars* (77) og *Jurassic Park* (93).

Randall Meyers er selv filmkomponist og har skrevet musik til en række film af bla. nordmanden Erik Gustavson. 'Filmmusic: Fundamentals of the Language' forsøger ikke at skrive filmmusikkens historie. Den prøver at forklare, hvordan musik fungerer i almindelighed og til film-billeder i særdeleshed ud fra en

praktisk foreskrivende og begrænset teoretisk vinkel, dvs hvad virker, og hvad virker godt?

Meyers har selv skrevet 6 af bogens afsnit, der brydes op af 4 interviews foretaget af ham selv samt tilhørende filmografier med komponisterne Toru Takemitsu, og Nicola Piovana, vores hjemlige instruktør Jørgen Leth samt lyddesigneren Walter Murch.

Takemitsu er nok mest kendt for musikken til Kurosawas *Ran* (85) mens Piovana efter Nino Rota's død har arbejdet med Fellini samt Tavianibrødrene. Jørgen Leth behøver vel dårligt en præsentation, mens Murch bla. har arbejdet med lyden på alle Coppolas Godfatherfilm såvel som *Aflytningen* (74) og *Dommedag nu* (79).

Man kan spørge, hvad Leth laver i dét selskab af internationale og finansielle sværvægttere? Fælles for alle interviewene er opmærksomheden omkring forholdet mellem musik og filmens øvrige lyde, særligt atmosfæreskabende såvel som direkte ekspressive lyde. Faktisk handler både Leth såvel som Murch-interviewet mere om filmens lydtrum end om musikken. Begge er de særligt interesserede i lyde, som ikke kan 'ses' i billedet, men som åbner op for en virkelighed bag billedet, for fantasien. Her lægger Leth vægt på, at billede og lyd kan iscenesættes som samtidige men forskellige virkeligheder, mens Murch bruger lyd til at aktivere tilskuerens subjektive erindringer.

Også de to komponister udviser stor opmærksomhed på musikken

sammenhæng med det øvrige lydtrum - en interesse, der deles af bogens forfatter i de 6 afsnit, som han selv står for. De 3 indledende afsnit om de musikalske grundbegreber (rytme, melodi og harmoni) er ment som en introduktion, men er alt for lange og upræcise. Der er straks mere originalitet i afsnittet om stil og genre, hvor han søger at karakterisere, hvorledes forskellige filmgenerer influerer på valget af musikstil, et senere afsnit om filmens lydtrum som en slags 'musique concrete' samt det afsluttende afsnit om brug af musik og lyd til henholdsvis hurtige og langsomme måder at indlede film på.

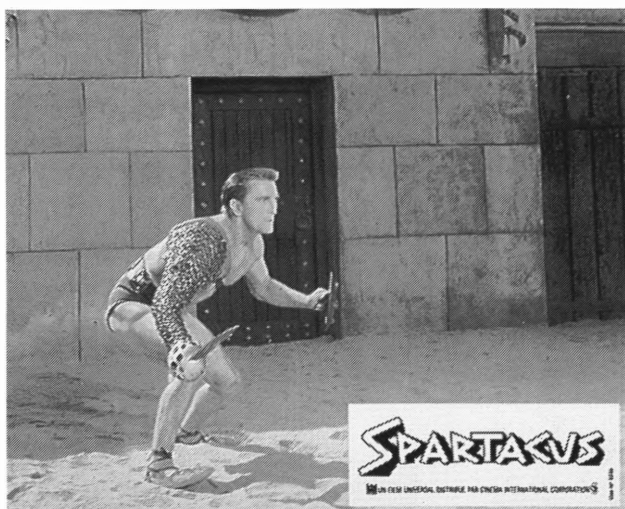
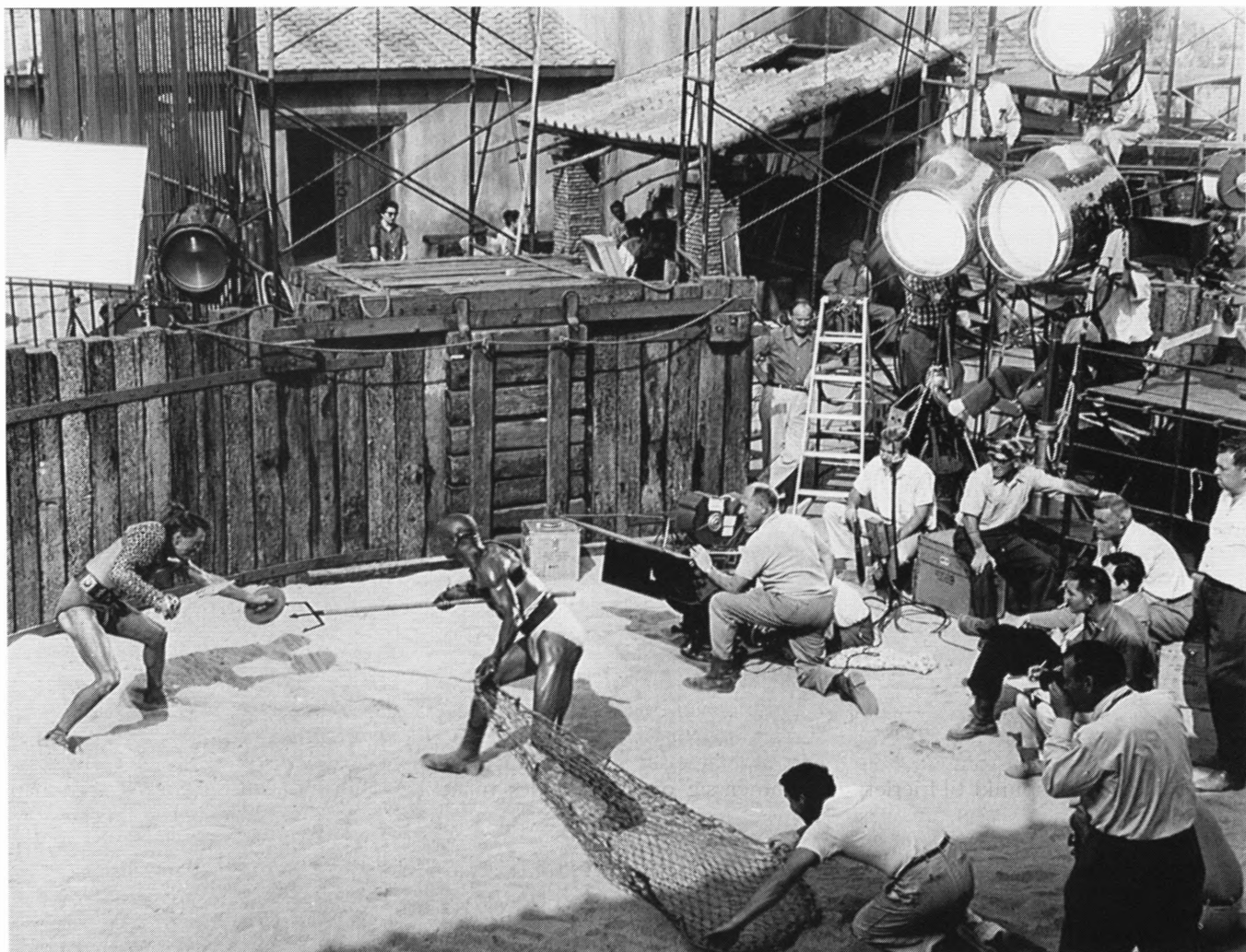
Titlen er dog noget misvisende, idet bogen rent faktisk handler om andet og mere end filmmusik, nemlig filmens samlede lydtrum. Dette ikke-annoncerede (men sympatiske) træk bliver samtidig dens pædagogiske svaghed, idet den ikke indfrier det undertitlen egentlig lægger op til, nemlig en forholdsvis systematisk og konsekvent fremstilling af filmmusikken som et sprog. Herved kræver det en vis tålmodig trofasthed hos læseren, der aldrig præcis ved, hvor teksten vil hen.

Forudsat at man læser rimeligt på engelsk, så er bogen overkommelig at fordoje. Den bliver næppe et standardværk men er trods sin løst strukturerede fremstillingsform værd at læse.

Birger Langkjær

Randall Meyers: **Film Music: Fundamentals of the Language.** Ad Notam Gyldendal, 1994. 231 sider. 260.- Nkr.

SPARTACUS



Herover: I arkivet har vi fundet dette billede, som er ganske sjældent, fordi det faktisk har still-fotografen med (han står i nederste højre hjørne). Til venstre: Et eksempel på, hvad der kom på hans strimmel den dag. Billederne er naturligvis fra 'Spartacus' (60). Filmen er instrueret af Stanley Kubrick og i hovedrollen ser vi Kirk Douglas, der her er blevet kastet ud i en barsk gladiator-kamp. Filmen vandt adskillige Oscars. 'Spartacus', der p.g.a. censur oprindelig udsendtes i forkortet version, blev genudsendt i komplet længde i 1991.