

Centraleuropa

Her i nationalstatsperioden er det interessant at kaste blikket tilbage på filmens rolle i en erindring om et egentligt Centraleuropa. Det tema blev med fynd og klem taget op ved sommerens visninger i Bologna (jvf. Marguerite Engbergs artikel om Filmens fremtid i Kosmorama 217).

af Carl Nørrested.

Bevidstheden om et centralt Europa med ikke national specificitet i reel konkurrence med Hollywood, begrænser sig velnok til produktionscentrene Wien og Berlin, samt til demonstrativ nationalisme i de ny mindre nationalstater fra perioden 1919-32. Men alle større europæiske lande samt Hollywood har været åbne for de fremmede emigrationsbølger, der lå før og efter de to verdenskrige, som ligefrem kunne tilføre eksotisk lokalkolorit samt nostalgi for indvandrerne (jvf. hviderusserne i Frankrig og Tyskland).

Man kan enten fokusere på produktionscentrene eller emigrationspersonlighederne. Emigrationsbølgerne, sat igang af Tyskland, er i de senere år blevet grundigt studeret ved årlige konferencer hos CineGraph i Hamburg.

Bologna valgte af fokusere på de nye nationalstater, der opstod som følge af 1. Verdenskrig: Tjekkoslovakiet, Rumænien, Ungarn og Østrig.

Hvert land fik kort opregnet netop den periodes filmhistorie, udredt af specialister, samt diverse biografer på et ret tilfældigt udvalg af de såkaldte centraleuropæiske filmpersonligheder (af instruktører bl.a. Ludwig Beck, Friedrich Féher, Robert Land) i det tosprogede "Cinegrafie" nr. 9, 1996.

Værkerne er næsten – fraset Mihály Kertész' (fra Ungarn til Østrig til USA som Michael Curtiz) fraværende fra den filmhistoriske bevidsthed.

Man kom naturligvis heller ikke synderligt beriget ud, når der blev vist film fra et land som Rumænien. Den lokale specialist Dinu-Joan Nicula anbefalede *Haiducii* (1929)



Dr. Caligaris
Kabinet.

som et hovedværk (første del af en trilogi) om Rumæniens nationale frihedskamp. Den bekræftede alle mine fordomme – fra 1812 og fremefter skurke der rider rundt i fårepelse med diverse indklip til onde grimasser samt dekorativt lidende voldtagne kvinder – og jeg var skredet, før helten dukkede op. Der er meget livet er for kort til.

Nogle af de tjekkiske film var mere interessante. Jaroslav Hasékfilmatiseringen *Den gode soldat Svejk* (1926) instrueret af Karel Lamač, introducerer et urbillede af den magelige seniorsoldat, der får det bedste ud af alt, især for sig selv, uden af miste sansen for den patriotiske indsats. Karel Nolls hovedrollepræstation blev endog forbilledet for Josef Ladas folkeelskede illustrationer og optræder derfor først i udgaver efter 1926 (førsteudgaven er fra 1921). Karel Lamač, kom senere sammen med sin kone Anny Ondra til at præge den tidlige tyske tonefilmskomedie.

Hans Tintners *Pasak Holec* (1929) er med urette en totalt glemt præsocietistisk film. Den var for belastet dekadent til at kunne blive fremhævet af kommunisterne og har i den sammenhæng stået helt i skygge af russiske Vera Baranovskajas (fra Pudovkins *Moderen*) gæstespil i Carl Junghans' *So ist das*

Leben/Takový je Život (30). Tintner opnåede sidenhen et navn i arbejderfilmen med den tyske *Cyankali* (30).

Ungarn tilbød et af de bedste europæiske filmklimaer i perioden lige efter 1. Verdenskrig med et frugtbart samarbejde mellem teater- og filmfolk (jvf. de talrige vandrende ungarske komedieplots, der også strakte sig helt til dansk og svensk 30'er film). 21.3.1919 blev der udbrudt en ungarsk Rådsrepublik, der kun eksisterede 133 dage. Dens opløsning via den fascistoide admiral Horthy satte Kertész, Sándor Korda (Alexander Korda), Géza Bolváry og László Vajda samt teoretikeren Béla Bálazs på flugt. Under Béla Kuhns Rådsrepublik udsendte Kertész den Eisensteinske montage-inspirerede agit-propfilm *Jón az ócsém* (Min broder kommer), der vel nok er den første film med opfordring til verdensrevolution. Den film kunne absolut have gjort Curtiz til McCarthys yndlingsoffer.

Kertész, Korda og Bálazs flygtede til Østrig, hvor studiekapaciteten havde kejserligt tilsnit via en af verdens rigeste mænd Alexander Joseph Kolowrat-Krákowsky – kaldet Sascha. Han havde startet "Sascha" Filmfabrik i 1912, som efter krigen via opkøbet af Messter Film stod i forbindelse med Ufa. Republikken

Østrig forekom som mulighedernes land, og der var ingen censurbestemmelser efter 31.10.1918.

Sascha forsøgte at konkurrere med USAs kolossalfilm ved at sætte Kertész til at instruere *Sodom und Gomorrha* (1922), der blandede tidsplaner som i *Intolerance* med moralske implikationer fra krigens erfaringer. Børsspekulanternes samtidsondskab genanvendte Curtiz sidenhen i sit tidlige lydfilmeksperiment *Noahs Ark* (Vitaphone 1928). 1922 instruerede Korda på det konkurrerende Vita Film kolossalfilmen *Samson und Delila*. I 1923 instruerede Kertész Napolionfilmen *Der junge Medardus* efter Arthur Schnitzler, som er påfaldende i sin demonstrative mangel på nationalisme. Ejendommeligt nok anså Bálazs den for en typisk Wienerfilm udfra dens romantiske pittoreske aspekter, optaget on location på bl.a. Schönbrunn (jvf. anmeldelse i Der Tag 9.10.1923. Gengivet i B. Bálazs "Schriften zum Film", Henschelverlag 1982). 1924 gentog Kertész sin bibelfilmsucces med *Der Sklavenkönigin*. Disse film gjorde Kertész oplagt for USA, – og han var til salg. Efter 1925 kunne Østrig ikke klare konkurrencen med USA og den tilbageværende talentmasse udvandrede til Tyskland. Det gjaldt f.eks. Karl Hartl, Walter Reisch og Kertész fotograf Gustav Ucicky (der sidenhen blev en af fascismens førende instruktører og havde haft instruktørgennembrud i Østrig med den realistiske Marlene Dietrich-film *Cafe Elektric* (27) samt Paul Czinner, som især blev kendt via sin tyske kone Elizabeth Bergner. De opnåede senere endnu større ry i England.

Der havde hele tiden flydt en lind strøm af nostalgiske kejserdømme film om et totalt svundet Østrig (Willy Forst). De fik naturligvis deres kronede dage som lydfilm via opretten og det især i Tyskland.

Efter 1925 blev Tyskland Europas filmiske centrum, som tillige langsomt afmattedes ved den intensive talenteksport til USA helt op til tonefilmens gennembrud.

Robert Wiene

En af de få store instruktører, der blev i centraleuropa var Robert Wiene. Han forblev identificeret med *Dr. Caligaris kabinet*. En nylig udgivet bog af Ulig Jung og Walter Schatzberg "Robert Wiene dr. Caligari regisseur" er den første bog,

der præcist får kortlagt Robert Wiene faktiske pendlen mellem Wien og Berlin og endelig får løst ham af båndet til *Caligari*.

Robert Wiene, der var ca. 20 år ældre end Murnau og Lang, drev teater i Wien ca. 1909 og begyndte at beskæftige sig med tysk film ca. 1912 og opnåede fast tilknytning hos Messter Film 1914. Han blev en af tysk films centrale instruktører, idet han blev den ubestridte stjerne Henny Portens foretrukne manuskriptforfatter både af komedier og melodramaer. Han havde instrueret tre af hendes film (oftest instrueret af Rolf Bierbach). Mysticisme, hypnose og galskab er genkommende elementer i Wiene's melodramaer og tragedier. Han arbejdede fra 1916 sammen med skuespilleren Bruno Decarli. Filmen *Furcht* (Messter Film 1917) er netop fundet frem fra glemslen som dansktekstet kopi i Sverige (*Budhapræsternes Hævn*). Filmen udspiller sig i det naturalistiske rigmandsmiljø, vi kender fra dansk film, men er til gengæld præget af en deklamatorisk, expressionistisk spillestil fra Decarlis side (Graf Greven) med visse minder om Olaf Fønns. Han isolerer sig på sig slot Osterna, fordi han har tilranet sig et indisk gudebillede, som nærmere har siamesiske træk... Greven forfølges af forfærdelige syner af ypperstepræsten (Conrad Veidt – senere Cesare i *Caligari*, som materialiserer sig på hans græsplæne. Præsten spår, at han vil leve i 7 år og blive tilintetgjort af den, der står ham nærmest. Derpå kaster Greven sig ud i tøjlesøhed og finder desuden ud af at omdanne kvælstof til æggehvite, hvorpå folket stormer hans slot, nu da han har løst verdens hungersproblemer. Derpå isolerer han sig med sin elskede, men forfølges til døden af rædselsvisioner.

Efter *Caligari* forsøgte Wiene og Carl Mayer 1920 at lave en decideret remake med en kvindelig Cesare – *Genuine* (Fern Andra) og dekorationer af maleren César Klein. Filmen er netop blevet restaureret i München i en flot tintet version. *Genuine* har som *Caligari* en rammehandling, hvor en mærkelig hr. Milo dukker op hos maleren Percy for at købe hans billede af *Genuine*. I et eksotisk miljø har Milo købt *Genuine* som slave hos et blodofrende folk. Han isolerer hende i en botanisk hule i sit hus, som fører op til et træ beklædt med mærkelige bænd-

ler. Alligevel bliver *Genuine* efterstræbt bl.a. af Percy. Oven på hulen har Milo sit værksted med et sært skeletur. Milo har som dr. Caligari byens bureaukrati i sin hænder, skønt det helst ikke vil kendes ved ham og er oprørt over *Genuines* indespærring. Men Milo er mere en grotesk end en dæmonisk karakter, som forgår for atter at dukke op i rammehandlingen. *Genuine* blev en fiasko, men det afholdt ikke Wiene fra atter at forsøge sig indenfor denne maleriske genre. Sidst benyttede han sig af Dostojevskis "Forbrydelse og straf" – *Raskolnikow* (1923) på sit eget produktionsselskab Lionardo Film med en gruppe eksilrusere af Stanislawski-skolen – og Gregori Chmara i titelrollen. Dekorationerne var udarbejdet af Andrej Andrejew og arbejdede suverænt med dybdeperspektivet.

Filmen blev restaureret i 1995. Med Chmara som Jesus og Asta Nielsen som Maria Magdalena gik Wiene med *INRI* (1923) over i kolossalfilmen. Den skulle demonstrere, at Tyskland nu var et land, der stod for kristelig medmenneskelighed og ikke besat af djævelske magthavere.

Derefter forsøgte Wiene på at redde resterne af Østrigsk produktion via Pan Film med *Orlacs Hænde* (25) – en sidste rest af den expressionistiske tradition samt Hugo von Hofmannsthal-filmatiseringen *Der Rosenkavalier* (1926 med specielt partitur udarbejdet af Richard Strauss), som begge opnåede international berømmelse.

Disse to film berammer afslutningen på den traditionelle forestilling om den centraleuropæiske film. Med tonefilmens fremkomst opfører den centraleuropæiske film definitivt. Tonefilm blev hurtig baseret på nationalstaters produktioner på nationalsprogene. Selv små lande som Danmark kunne være med. Ingen centrale produktionsanstalter kunne klare de små landes behov, selvom det blev forsøgt fra et amerikansk monopoliseret Joinville. De enkelte sprogversioner indspillet dér var for kostbare til at kunne blive af-sat i de enkelte lande.

Litt: *Cinegraphie 9. Viaggio nel cinema delle terre di mezzo.*

Transeuropa, Arceno 1996.
Uli Jung/Walter Schatzberg: **Robert Wiene der Caligari regisseur.** Henschel Verlag Berlin, 1995.