

ikke rare „Banditten“, og Filmmuseet viste den betydeligt mere talentfuldt voldsomme „El“ af *Luis Bunuel* (Mexico).

Danmark hævdede sig bedst i det små: *Astrid Henning-Jensens* „Palle alene i verden“ var vor mest charmerende produktion.

## ORDET OG BILLEDERNE

AF JAN WAHL

*Den unge amerikanske forfatter Jan Wahl, der arbejder på en bog om Carl Th. Dreyer, fik lov til at følge optagelserne af „Ordet“, og han fortæller i denne artikel om sit indtryk af vor største filminstruktør:*

Den tyske instruktør *Joe May* sagde engang til *Carl Th. Dreyer*: „Hvis jeg skulle optage en scene med et tog, der ankommer til en station, ville jeg bygge det hele i et atelier“. Denne opfattelse var den almindelige i tyvernes Tyskland: Man byggede bogstaveligt talt en verden foran kameraet, man sikrede sig artificiel kontrol.

Det er let at se, at *Dreyer* arbejder på en helt anden måde. Han „arrangerer“ ganske vist naturen, men han gør dette ved i de rigtige omgivelser at udvælge de landskabsmotiver, der passer til hans historier. Han har endog iscenesat nogle film uden at bygge en eneste dekoration, „Præsteenken“ og „Vampyr“ for eksempel. Alligevel møder man i disse film kompositioner, arrangementer og temaer, der ikke er til at tage fejl af: De er udvalgt så omhyggeligt, at vi straks ved, de er *Dreyers*.

I Jylland havde *Dreyer* — lang tid i forvejen, så tidligt som i maj — truffet adskillige forberedelser til sine optagelser af „Ordet“. Man kan sige, at han i den sidste ende ikke arbejdede med selve manuskriptet, men med *Vedersø*. Af det levende stof skabte han

sin film. Bestandigt bearbejdede, beskar og ændrede han det originale manuskript.

Alene gik han ofte ud til *Vedersø*s klitter — eller ud på heden eller ind i plantagen — med hænderne strakt ud foran sig, som om han holdt et kamera. Eller han holdt det lille blå glas, som han bar i en snor om halsen, op for øjnene — et glas, igennem hvilket man kan se de sorte, grå og hvide toner, som de fremtræder på filmstrimlen.

Han ansporede sine skuespillere til at føle og leve i deres roller, tilbragte sommeraftenerne med dem, diskuterede med dem og stillede dem spørgsmål. Skuespillerne spredtes ud over landskabet: Det var et ikke usædvanligt syn at se ligvognskusken køre rundt på *Vedersø*s veje med de tildækkede heste foran den sorte vogn — eller at se *Ove Rud*, som spiller præsten, komme vandrende hen over klitterne i sin præstekjole, som kom han fra en præstegård — eller at se *Henrik Malberg*, der spiller Mikkelt Borgen, køre omkring med et spand heste — eller at se den unge *Gerda Nielsen*, der har Annes rolle, ankommer til et bal ude i *Vedersø*s klitter.

*Dreyer* førte med omhu disse mennesker — nogle af dem kendte professionelle skuespillere, andre begyndere — ind i omgivelserne, til den sande opfattelse af deres roller. Der var derfor en stemning af afslappelse og lettelse, når scenerne endelig var færdige. Skuespillerne faldt naturligt ind i scenerne. Man glemte næsten, at det var en film, det drejede sig om.

Denne specielle atmosfære er en af triumferne i Dreyers kunst. Men den medfører, at størstedelen af anstrengelserne og byrderne må bæres af ham selv. Det er ikke en let opgave at udskille det billede, der har været lukket inde i hjernen, og overføre det på filmen! Men en stor kunstner som Dreyer løser denne opgave. Her skabtes en film uden al Hollywoods falske *glamour* og positur.

Ved optagelserne af flere af nøglesituationerne i „Ordet“ var det kun nødvendigt, at filmstabens vigtigste medlemmer var til stede. Når en scene var planlagt i alle detaljer, dannede Dreyer, fotografen *Henning Bendtsen* og en eller to assistenter en kernestab. Dette bevirkede, at den skuespiller, der skulle spille en afgørende scene — jeg tænker her på Dreyers udarbejdelse af nogle nøglescener med *Preben Lerdorff Rye*, hvis Johannes er hovedpersonen i filmen — var i stand til at „åbne sig“ foran kameraet, til at spille fuldstændig uhæmmet. Jeg kan ikke tænke mig nogen anden filmkunstner, der på tilsvarende måde forsøger at afspejle et menneskes sjæl på lærredet. Man behøver blot at mindes nogle af scenerne i „Jeanne d'Arc“ for at erkende, at Dreyer er i stand dertil.

Koncentrationen i Dreyers arbejds-metode bevirker måske, at skuespillerne er udsat for større anstrengelser end normalt. Men på mig virkede de taknemmelige for, at de fik denne lejlighed til at arbejde så intenst. De yngre skuespillere sagde rent ud, at de lærte overordentlig meget.

Dreyer fortæller en morsom historie om, hvorledes han i Berlin i 1924 så en instruktør instruere en kærlighedsscene gennem en megafon. Instruktøren blev ved med at brøle: „Knus hende! Kys hende! Tag fat i hende igen!“

Intet viser måske tydeligere forskellen mellem de to metoder — forskellen

mellem at arbejde indefra og at arbejde udefra.

Dreyer beskæftiger sig dog også med det ydre — med tingenes udseende. Han anbragte græstørv på et stykke vej, der skimtedes gennem en døråbning, for at få vejen til at virke smallere. Han plantede små grantræer for at få en bedre komposition frem. Han „belyste“ buske og blade med reflektorer, for at de ikke skulle forekomme flade. Med megen omhu anbragte han lam, kyllinger, gæs og heste i sine kompositioner. Han ventede, til der opstod den skyformation, han ønskede — på trods af sommerens deprimerende dårlige vejr! Han vågede over de mindste enkeltheder.

Jeg fortæller så meget om den del af „Ordet“, der blev optaget i Vedersø — skønt disse udendørsscener kun kommer til at udgøre en tiendedel af den færdige film — fordi dette var Kaj Munks verden, dette var Carl Th. Dreyers syn på den.

I august, da hele staben vendte tilbage til Palladium, til atelierets Borgensgaard, der var bygget op i sin helhed — med syv værelser og med klitter afbildet uden for vinduerne — blev overgangen ganske naturlig.

Dreyer havde bragt vestkysten med ind til byen. De hollandske fliser på den ene af stuerne væg, den brolagte gårdsplads, de lave tagspær — det var der alt sammen.

Dreyer pustede liv i det øjeblikkelig; dekorationen blev belyst. Efter et tryk på en kontakt sivede månelysen ind gennem et vindue. Eller et værelse lå badet i sollys. Det var virkelig „Ordet“'s verden.

Forskellen mellem Joe Mays og Dreyers opfattelse af dekorationerne er da denne: Tyskeren ønskede dem anvendt som en organiseret helhed, næsten som et mål i sig selv. Carl Th. Dreyer derimod beskæftiger sig med det *liv*, der

rører sig i dekorationerne. Jeg husker, at en tømrer en dag ude på Palladium var ved at anbringe forskellige ting på en væg i Borgensgaards køkken. Han så hen på Dreyer, pegede på en stor

nøgen flade på en af de gule vægge og spurgte: „Vil De ikke have noget til at fylde op der?“. Dreyer svarede: „Nej, Lerdorff spiller en scene foran den væg.“

## BUNUELS »EL«

Af THEODOR CHRISTENSEN

Filmmuseet har for nylig vist en af Bunuels handlingsfilm, en efter ydre kendetegn at dømme relativt normal spillefilm, produceret i Mexico. I museets indledning til filmen skrev Erik Ulrichsen, at den havde mere at give fortolkeren end kritikerne. I denne opfattelse kan jeg til en vis grad være enig. Hvis læseren iøvrigt skulle være

interessert i divergerende meninger om filmen EL og dens instruktør, vil jeg foreslå ham at sammenholde disse bemærkninger med Erik Ulrichsens. Direkte polemik omkring Bunuel er nytteløs, nærmest et spild af kræfter. Derimod kan det nok være umagen værd at konstatere, hvor forskellige konklusioner, man kommer til ved at anskue denne mærkelige kunstners film. Bunuel kalder både på fortolkning, kritik og medoplevelse. I filmen EL, der handler om en skinsyg neurotikers liv, gør Bunuel brug af en form, der er akceptabel



Arturo de Cordova, kendt fra film som f. eks. »Fribytterens Lady«, har fået et helt andet virkefelt som Francisco i »EL«