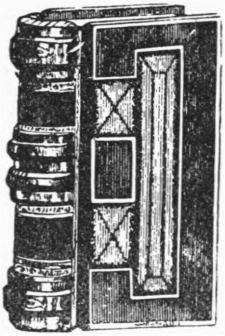

# Den unge mester

*P. E. Salès Gomès: „Jean Vigo". Editions du Seuil 1957.*

Som de andre kunstarter har også filmen allerede sine myter og selv nulevende filmkunstnere giver undertiden hos den samtidige filmkritik anledning til en persondyrkelse af den mest naive art. Det er imidlertid indlysende, at mytedannelsen især griber om sig, når det drejer sig om de unge døde, og blandt disse har især *Jean Vigo* været genstand for megen opmærksomhed. Man må også indrømme, at der er stof at øse af. Ikke alene har den unge filmskaber, der døde inden han fyldte tredive år, i de fire film (to korte og to spillefilm), som i delvis lemlæstede udgaver er os overleveret, manifesteret et så kompromisløst og umiddelbart talent, at ingen *cinéaste* på et eller andet tidspunkt har kunnet undgå at blive stærkt optaget af ham, men også hans personlige forudsætninger har virket dragende. Han var søn af en af de mærkværdigste skikkelser i nyere fransk politik, den legendariske revolutionære anarkist og rabiate pacifist *Eugène Bonaventure de Vigo,* kaldet *Miguel Almereyda,* der i 1917 døde i fængslet under mystiske omstændigheder. Skønt Jean kun var 12 år, da faderen døde, modtog han et voldsomt indtryk af dennes personlighed og sit korte liv igennem forblev han trofast mod de fædrene idealer. Allerede som ganske lille overværede han på moderens arm på kaféer og hybler de revolutionære møder i kredsen omkring „Bonnet Rouge" og den idealistiske socialisme skulle senere præge hans film. Der er en intim forbindelse mellem hans personlige erfaringer og hans kunst, som er sjælden inden for filmen. Dette har naturligvis bidraget til at fremkalde en masse forvirret snak, hvor man enten har lagt alt for stor vægt på den personlige baggrund eller bevidst har bagatelliseret den. Efter at Vigo i fyrrerne genopdagedes er der skrevet meget, og meget værdifuldt både om hans person og om hans foruroligende værker. Intet filmtidsskrift med respekt for sig selv har undladt at bringe analyser af hans film (se f. eks. „Kosmorama 14"), og der er udkommet et par pjecer om ham, bl. a. en i „The British Film Institute"s „New Index Series", men indtil nu er der ikke kommet noget større arbejde om ham. Nu er fejlen imidlertid rettet, idet lederen af det brasilianske filmmuseum *Salès Gomès* har skrevet en bog, der til alt held er så velfunderet og så fri for fantasifulde abstraktioner, at den kan betragtes som den autoritative Vigo-biografi, man har manglet.

I første kapitel udreder Salès Gomès de spegede tråde omkring Almereyda. I den øvrige del af bogen koncentrerer han sig om Vigos film og belyser kun hans liv i den udstrækning det har betydning for hans værker. Der er ingen unødige intimiteter og intet forsøg på at instruere hans liv udfra et forudbestemt synspunkt. Bogen leverer indgående analyser af de fire film, baseret på et stort materiale af samtidige anmeldelser, breve og beretninger fra venner kombineret med Vigos egne optegnelser, og forsøger med forsigtighed at rekonstruere filmene i deres oprindelige skikkelse. Vigos liv formede sig som en ustandselig kamp mod en uhelbredelig tuberkulose, og da han efter „A propos de Nice" rejste til Paris fra middelhavsbyen med sin unge hustru Lydou, vidste han, at det kunne blive livsfarligt for hans helbred. Men det vigtigste for ham var at forenes med sine venner og at leve i det intellektuelle milieu, han som kunstner ikke kunne undvære. Hans venner var for en stor del faderens gamle revolutionære kolleger samt filmbegejstrede. Thi Vigos talent var fra begyndelsen bestemt for filmen, og da han efter sin satiriske dokumentarfilm og en kort film, „Jean Taris" om en svømmechampion, kom i forbindelse med en prisværdig producent, *Nounez,* skabte han sit mesterværk „Zéro de conduite", bygget på erindringer fra hans egen opvækst på forskellige kostskoler. Filmen blev forbudt af censuren, men Vigo fik af Nounez endnu en chance, og resultatet blev „L'Atalante", der af produktionsselskabet dog blev klippet om og døbt „Le chaland qui passe" efter en populær melodi fra tiden. Umiddelbart efter premieren døde Vigo. I et tillæg har Salès Gomès fulgt filmenes skæbne efter Vigos død. I trediverne var de næsten ukendte og uden betydning for den samtidige franske film. Først i fyrrerne opstod en revaluering efter at kopier atter vistes i filmmuseer og klubber, og siden har Vigo indtaget en plads blandt filmens største skabende kunstnere, beundret over al måde som en filmens Keats eller Rimbaud. Og legenderne har floreret.

Derfor er Salès Gomès' biografi et værk i tide. Han er en stor kender og en stor elsker af Vigos film, men dette har ikke revet ham ukritisk med i hans søgen efter den objektive sandhed om sit emne. Hans arbejde er kompetent filmhistorie i udtrykkets videnskabelige betydning, mere end en æstetisk og kritisk vurdering. Bogen har samlet kendsgerningerne, ryddet grunden, fjernet misforståelser og aflivet skrøner ud fra et virkeligt førstehåndskendskab til filmene og et dokumenteret materiale. Ingen vil i fremtiden kunne skrive indgående om Vigo uden at tage hensyn til det stof, der er samlet her. For Vigo-interesserede er den uundværlig og for filmhistorikere er den et mønster til efterfølgelse. *Ib Monty.*

# Stjernetydning

*Edgar Morin: „Les stars". Editions du Seuil 1957.*

*Morins* analytiske skarpsyn og dissekerende evne kender vi fra hans „Le cinéma où l'homme imaginaire", hvor han med stilet blotlagde mange af de uendelig fine nervetråde, som ligger spændt og knyttet i problemstillingen: filmen og virkeligheden. Disse færdigheder viser han også i sin nye bog om stjernerne — omend lidt mere spredt. Grunden hertil kan ikke ligge fjernt. Løsrevet er stjernesystemet i alle dets sociologiske, psykologiske og økonomiske afskygninger ikke så forfærdelig interessant — det skal for at afgive positive værdier anskues som et led i den sammenhæng, hvori det hører hjemme — og som faktor i den sande filmkunst har det langt mindre betydning end man skulle tro.

Det er altså på forhånd en mere negativ side af filmkunsten Morin beærer med sin dialektisk-antropologiske metode, og derfor bliver de resultater, som drypper fra det i dette tilfælde overvægtige videnskabelige apparatur, alt for ofte formummede selvfølgeligheder og problematiske åndelige torsoer. Det værste der kan siges om de nye videnskaber sociologi og psykologi er, at de forleder til at bruge tid og kræf-

ter på kunstneriske overdrev, som ikke er al den alvor værdig. Så sker det — som det for en stor del også er sket for Morin — at det metodiske bliver målet i stedet for midlet.

Det kunstneriske resultat i en film er et spørgsmål om kunstnerisk magt. Den kan — hvis den da overhovedet er til stede — være placeret forskellige steder, hos en instruktør, hos en producer, hos en producent eller hos en stjerne. Det er det sidste tilfælde Morin ønsker vi skal interessere os for.

To afsnit i hans bog kaster lys i denne retning. En klar og koncis oversigt over stjernebegrebets fødsel og vækst og forgreninger i takt med filmtekniske data og samfundsmæssige bevægelser, og et mere subtilt afsnit om filmstjernen og skuespilkunsten. Her er Morin på kendt terræn. Filmen importerede oprindelig teatrets stjerner, men resultaterne viste hurtigt, at teatrets skuespilkunst blev maner på film, og at filmen måtte finde sit eget ansigt også hvad skuespillerens teknik angik, et krav der ikke blev mindre da talefilmen kom. I teatret skal ord, mimik og gestus bringes ud til en stor sal, i biografen skal et overdimensioneret billede skabe den mulighed for identifikation med person og personlighed som er filmens væsen hos den enkelte tilskuer. „Teaterskuespilleren skal multiplicere, filmskuespilleren skal subtrahere" *(René Simon)*. Stjernen er typebestemt, personlighedsbestemt (selv om der ganske vist består en vekselvirkning mellem filmtype og skuespillertype), ikke i samme grad talentbestemt som teaterstjernen. Flere faktorer medvirker til dette forhold: filmskuespilkunstens krav om naturlighed og spillemæssig diskretion, den alogiske optagelsesteknik samt kravet om identifikation hos tilskueren.

Det er denne typeudvælgelse, som er den inderste kerne i stjernebegrebet. Rent kunstnerisk spiller det sikkert en mindre rolle for den enkelte film end man først skulle tro, fordi de fleste filmskuespillere hurtigt bliver klar over dette forhold og i det store hele indgiver sig under det, men på langt sigt medvirker det utvivlsomt til at give filmene et mere klichéagtigt og usmidigt præg, hvor den samme skuespiller går igen og en sukces med en bestemt type forfølges. Her griber dog spørgsmålet om filmgenrer lige så afgørende ind. I øvrigt har forbindelsen mellem film og teater i skuespillernes person aldrig været helt afbrudt og i dag er den så stor som nogensinde. Stjernebegrebet eksisterer vel, men ikke i tyvernes forstand. En stjerne kan stadigvæk få så megen magt, at han eller hun forsøger at bryde ud af det kunstneriske fængsel, som typeudvælgelsen må være for en levende og ærgerrig kunstner, ikke mindst for en kunstner med teatret som baggrund, men kunstnerisk og filmæstetisk har det da kun interesse, hvis det lykkes, dvs. hvis den pågældende har mulighed i sig for flere typer foran kameraets sjælelige mikroskop. Får stjernen kunstnerisk magt, står han eller hun også med så meget større kunstnerisk ansvar.

Af stjerner med kunstnerisk magt og ansvar er *Chaplin,* som Morin også behandler, en af de mest ekstreme. Men han er ikke det enkeltstående fænomen, man gerne vil gøre ham til. Hvad med f. eks. *Orson Welles* og *Laurence Olivier?* Chaplin er i dag sin egen producent, sin egen manuskriptforfatter, sin egen komponist og sin egen instruktør. Han er filmisk universel, men han er ikke noget universalgeni. Man synes mere og mere at glemme, at hans geni er komikerens og at dette geni kun kan forstås fuldtud, når det rangeres ind i en tradition. Såvidt jeg ved er *Robert Payne* den eneste som ærligt har forsøgt dette. Om det altid har tjent komikeren Chaplin bedst at være så absolut enerådende er et spørgsmål, Chaplins format tvinger os til at overlade fremtiden at afgøre.

I stjernebegrebet er det fristende at søge efter en mytologisk syntese, men en sådan bestræbelse forhindres i ikke ringe grad af hele det økonomiske apparat, som er bygget op omkring begrebet — man kan bare tænke på „kulten" omkring den afdøde stjerne *James Dean.* Morin gør rigtigt opmærksom på, at ordet myte let kommer til at stå som en tom skal, hvis man ikke følger det begrebsmæssigt op, — og det gør han kun delvis. Fortolkningen af en moderne myte, hvis den da eksisterer, må have alment sigte og historisk rodfæste, og den må ikke presses ind i et snævert socialt-økonomisk skema, hvis den skal sige os noget som helst. Man må ikke glemme, at myten står nærmere religion end filosofi og videnskab.

Morin er en begavet forfatter, men hans nye bog er kun en partiel analyse af et amputeret problem.

*Stephan Kehler.*

# Ugæstfri

*Chaplin-essayet i Per Langes „Ved Musikkens Tærskel og andre Essays". Gyldendal 1957.*

Essayisten *Per Lange* skriver om essayisten, at han „maa ikke være altfor sikker i sin Sag — i alt Fald bør han lade som om han ikke er det, for at gøre Læseren til sin Ligemand og skabe en Atmosfære af frugtbar Fortrolighed. Hans Fremstilling maa være fuld af uhørlige Pauser og stiltiende Indrømmelser. Han maa aldrig hæve Stemmen saa meget, at han kan mistænkes for at ville overtale — det er et Brud paa den litterære Høflighed, en Krænkelse af Husfreden, et Misbrug af Aandens Gæstfrihed."

Hvorefter han i essayet om Chaplin er særdeles skråsikker, ikke indrømmer meget mellem linierne, hæver stemmen for at overtale og er åndeligt ugæstfri.

Der mangler i essayet den omhyggelige argumentation og den konstante konkrete eksemplifikation — det står ikke en gang altid klart, hvilke Chaplinfilm essayisten refererer til — som er vigtigere end de af Lange fremsatte krav, når man står over for et så indviklet og betydningsfuldt emne som Charles Chaplin.

Det postuleres om Chaplin, at „Manegens Cirkel er hans Horisont", skønt han ofte med held har været engageret i nogle af samtidens største problemer, og det påstås, at hans „sidste" film (må være „Rampelys") er „en Ørken af dilettantisk Skuespilkunst og tom Filosofi", skønt „Rampelys" ikke på nogen måde er filosofisk.

„Medens andre Kunstnere befæster deres Stilling ved at vokse, har Chaplin befæstet sin ved altid at være den samme", siger Per Lange, og man spørger sig selv, om han overhovedet har set ret mange af Chaplins film — der er jo f. eks. uendelig langt fra „Easy Street"s *slapstick* til „Monsieur Verdoux"s vanskelige og raffinerede spil (som Lange i øvrigt ikke har forstået eller ønsket at forstå, herom senere). Om „Monsieur Verdoux" og „Diktatoren" hedder det bl. a., at Chaplin her har „fundet det muligt at lamme sine Tilskueres Tænkeevne og hensætte dem i en Tilstand af intellektuel Apati, som gør dem villige til at sluge Alverdens Kameler . . ."

Når Chaplin maner til fred og forsoning blandt mennesker, „bliver han paahørt med en Ærbødighed, der kun lader sig forklare ved, at hans Publikum momentant har mistet Forstanden . . ."

Hvad man end kan mene om Chaplin, så er hans udvikling en så væsentlig del af vort kulturbillede, at den havde været en alvorligere behandling værd.

„. . . at være Menneske er at huske — og en Kunst, der udelukkende lever i Nuet, faar let et Præg af Afsindighed . . .", vrænger Per Lange. Men få har vel som netop Chaplin forstået at huske. Eksempelvis har han aldrig glemt barndommens sociale ydmygelser. Få har som Chaplin formået at projicere, hvad han huskede, for os. Og Chaplins kunst lever ud over nuet, han er en af de relativt få filmkunstnere, hvis film atter og atter kan tages op med held.

Lange slutter fra, at Chaplins kunst ofte er inspireret af nuet, til, at den kun lever i nuet — deraf forvirringen. For Chaplin har det hyppigt i de senere