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

film været nuet, det gjaldt, det politiske nu — det menneskelige nu. „Diktatoren" havde det rigtige sigte i det rigtige øjeblik, og den angreb oplagt det, der burde angribes. Den var en film med et budskab, der fandt genklang i en verden, som gik til modstand. Er det dette, Per Lange kalder intellektuel apati? Eller mener han, at kunstneren bør hæve sig over småting som krig og tyranni og nazisme?

„Hvem tænker paa at protestere — hvem tænker overhovedet — naar Monsieur Verdoux efter en straalende Karrière som Massemorder retter sin Pegefinger imod Samfundet og erklærer at dér er den Skyldige."

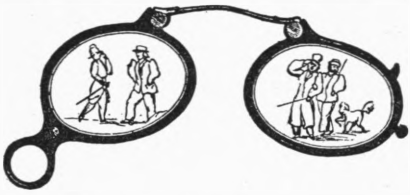
Om „Monsieur Verdoux" har Chaplin sagt: „For den tyske general von Clausewitz var krigen en fortsættelse af diplomatiet med andre midler. For Verdoux er forbrydelsen en fortsættelse af forretningslivet med andre midler."

Chaplin lader paradoksalt og med grum ironi Monsieur Verdoux forsvare sig med, at dræber man et enkelt menneske, er man morder, men dræber man millioner, er man helt. Der er tale om en kompliceret film, som man ikke kan tage naivt bogstaveligt, og inden for det bevidste spilfægteri er den logisk i sin konstruktion og konklusion.

Man kan være enig eller uenig med Chaplin i hans syn på forretningslivet, tiden, verden, hans modstand mod vold og krig, hans hele livsholdning.

Men det mindste, man kan forlange — når en essayist giver sig til at angribe en kunstner af Chaplins statur — er, at han har forstået ham nogenlunde. Skønåndens yndefulde leg med ordene rækker ikke til.

Søren Melson.



Über den Film

BEKENTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL *(En svindlers bekendelser). Prod.: Filmaufbau GmbH, Göttingen 1957. Manus.: Robert Thoeren og Erika Mann efter Thomas Manns roman. Instr.: Kurt Hoffmann. Prod.leder: Eberhard Krause. Foto: Friedel Behn-Grund. Dekor.: Robert Herlth. Musik: Hans-Martin Majewski. Medv.: Horst Buchholz, Liselotte Pulver, Ingrid Andree, Susi Nicoletti, Paul Dahlke, Ilse Steppat, Walter Rilla, Peer Schmidt, Paul Henckels, Heinz Reincke, Heidi Brühl, Erika Mann.*

Thomas Mann nærede ikke høje tanker om filmen, eller rettere, han mente, at film ikke var kunst, men liv, virkelighed, og at dens tiltrækning var primitivt sensationalistisk og ikke som den virkelige kunsts intellektuel. Således har han udtrykt det i et essay „Über den Film" fra tyverne, og der er ingen grund til at tro, at han skulle have skiftet mening senere. Han havde heller ikke grund til agtelse for filmkunsten, hvis han betragtede sine egne værkers skæbne i filmfolkenes hænder. Kun få af hans romaner er filmet, „Buddenbrooks" i 1923 af *Gerhard Lamprecht* og „Königliche Hoheit" i 1954 af *Harald Braun*, begge ligegyldige, og endelig som den første efter hans død den foreliggende.

„Felix Krull" er i sin ydre form en picaroroman og måske Manns muntreste. Dette har lokket filmfolkene og har ganske fået dem til at overse, at den på sin vis ikke er lettere at filmatisere end „Dr. Faustus". Romanen, der ikke blev gjort færdig, har beskæftiget Mann hele livet og rummer i åndfuld humoristisk form et af de fundamentale problemer i hans kunst, kontrasten mellem det borgerlige og det kunstneriske, samtidig med at den yder et dybsindigt psykologisk portræt af en følelsernes charlatan. Det er et udpræget litterært værk i sin harmoni af handling og refleksion, og selv for en stor filmkunstner ville det være forbundet med de største vanskeligheder at transformere det til lærredet.

Og *Kurt Hoffmann* er ingen stor filminstruktør. Han har valgt at nøjes med den ydre pikareske handling og at blæse på ideen. Det er et synspunkt, og det kunne måske accepteres, hvis han udelukkende havde brugt det. Men den ydre historie er fulgt ret nøje, og hos Mann hænger historie og ide naturligvis sammen. Derfor er der i filmen en ledsagende kommentar, der skal berette, men også skabe lidt perspektiv, og dette må være svært at fatte for et publikum, der ikke kender forlægget. Eksempelvis demonstreres det, hvorledes Felix som barn legede kejseren. Senere i filmen nævnes det som en erindring, men det har ingen betydning som i bogen, hvor det står centralt i forbindelse med funderingerne over det at skifte identitet, som er typiske for Felix Krull. Overhovedet er foruden ideen også det dobbeltbundede, ironiske og kontrastrige fra romanen ganske forsvundet, hvad man kunne vente.

Instruktøren har måske set *Robert Hamers* „Syv små synder" og *René Cléments* „Don Juan i London", der begge er langt bedre end „En svindlers bekendelser", og den reflekterede erotiker fra den sidstnævnte har han ikke formået at omplante på tysk grund. I forhold til romanen er filmen en grov forenkling, der nærmer sig en forvanskning. Mange af de humoristiske scener er direkte overført, men forgrovet og ført over mod det farceagtige. Således er sessionsscenen f. eks. først virkelig fin i sin komik, hvis selv tilskuerne er i tvivl om hvorvidt Felix simulerer. Den vittige scene med digterinden Diane Philibert, der henrykt søger den erotiske fornedrelse, er på film lidt for morsom og for lidt erotisk.

Alt er således forenklet, og med Thomas Mann har det i grunden kun lidt at gøre. Filmen er tænkt som en komedie i den franske stil, og som sådan er den det mest vellykkede man har set fra Tyskland i mange år, men som helhed mangler den atmosfære og lethed og er alt for tungt og omstændeligt instrueret. Kommentaren er således alt for uoriginalt brugt. Kun enkelte steder har man forsøgt en humoristisk spænding mellem det talte og billedet, f. eks. i en scene hvor forældrene læser et brev fra deres formodede søn om en audiens, mens han gør sin entré i en helt anden kreds. Helt i vildrede er man øjensynligt kommet hen mod slutningen, da Felix møder den besynderlige professor Kuckuck. Her forlod Thomas Mann det pikareske for nærmest at gå over i en filosofisk-fantastisk stil. Det lange foredrag om evolutionen, som professoren giver til bedste i romanen, er i filmen blevet til nogle enkelte forvirrede bemærkninger, og hans funktion i handlingen er kun overfladisk. Modsat romanen bliver filmen mærkværdigvis næsten dokumentarisk med turistbilleder fra Lissabon, der er ganske uden mening. Hele filmens slutning er iøvrigt karakteristisk for det ugennemtænkte og halve ved filmen, og slutpointen er simpelthen meningsløs.

Ser man bort fra filmens oprindelse i en roman er den trods mange uklarheder ganske net, elegantere end man er vant til fra de kanter, og behageligt diskret spillet, men ganske uinteressant. Dens interesse for en strengere kritisk vurdering skyldes derimod netop dens oprindelse, og i denne henseende er den endnu et eksempel på den enorme vanskelighed ved at overføre et litterært åndsværk til filmen. Godt, at Thomas Mann ikke så den, den ville have bestyrket ham alt for meget i hans meninger, og godt at *Bresson* har skabt „Journal d'un curé de campagne" for at bevise, at for den sande filmkunstner er intet umuligt.

Ib Monty.