



## U-analytisk

*Yves Salgues: „James Dean ou le mal de vivre“. Editions Pierre Horay. Paris 1957.*

Siden James Deans voldsomme død ved en bilulykke i september 1955 er bøger, artikler, billedhefter etc. myldret frem om dette unge idol. Man har sågar allerede fremstillet en dokumentarisk film om ham, og i den foreliggende bog oplyses det, at de tre største Dean-fanklubber i 1957 talte henholdsvis 430.615 („Dedicated Deans“), 392.450 („Dean's Teens“) og 276.870 medlemmer („Least We Forget Club“). Der skulle i øvrigt ialt være 84 klubber af denne art alene i U.S.A. Efter sin død har hans skikkelse antaget helt mytiske former, og for den helt unge generation er han blevet et symbol. Man kan naturligvis altid afvise fandyrkelsen som ungdommeligt hysteri. Dette er jo reglen. Betydeligt vanskeligere, men også betydeligt mere interessant, ville det være at analysere baggrund og årsager. Så vidt vides er det endnu ikke gjort i tilfældet Dean, skønt der her er oplagt stof for psyko- og sociologer. At der bag den voldsomme interesse hos ungdommen for Dean skjuler sig mere end den blotte stjernedyrkelse turde være indlysende. Et bevis er det, at han også er taget til hjertet af intellektuelle fra den vrede generation, som vi herhjemme kender fra bøger og artikler, men ikke kan opvise en eneste repræsentant for. Således satte den unge engelske forfatter *Michael Hastings* følgende tilegnelse foran i sit skuespil „Don't destroy me“: „*This play is dedicated to the thought of James Dean. There is no other actor, and there never has been since the end of the war, who has so wholly represented my generation, here in England, but strangely he is an American. The play in its entirety, I give to Dean. But he is dead now.*“

Det er denne intellektuelle interesse for Dean, der også har fremkaldt den unge franske romanforfatter *Yves Salgues'* bog. Desværre indskrænker det intellektuelle i bogen sig dog til den første tanke og formen, der er i bedste franske præcise og retoriske stil. Trods sammenligningerne med Keats, Rimbaud og andre unge døde genier og de gavmildt udstroede citater fra Baudelaire, Montherlant, Aragon, Dos Passos, Elizabeth Taylor og Edna Ferber, skal man ikke vente sig nogen subtil og åndfuld analyse af „The thought of Dean“. Med sin lidt bagvendte stil er *Salgues'* bog blot en levnedsskildring, der ovenikøbet bevæger sig på overfladen. Han indleder med i detaljer at beskrive timerne inden Dean i sin

Porsche på Highway 41 mødte den hurtige død, han havde ønsket sig. Resten af bogen skildrer hans unge år, hans ensomhed i barndommen efter moderens død, hans korte og lykkelige tid i New York som medlem af „Actor's Studio“ og slutter med hans ankomst til Hollywood. Om det, der først og fremmest har givet Dean ryet, hans tre film, hører man praktisk talt intet. Dermed er bogens begrænsning givet. Det, *Salgues* kredser om, er personen, ikke de kunstneriske resultater, som dog til syvende og sidst er skuespillerens væsentligste eksistensberettigelse for os andre. Man forstår, at det må være fristende for en moderne forfatter at skildre et sådant typisk barn af århundredet, men *Salgues* har ikke vidst, om han skulle frigøre skikkelsen helt fra det faktiske og lave en digterisk romanbiografi, eller om han skulle lave en nøgtern biografisk skildring. Dette vankelmod har reduceret hans arbejde til journalistisk reportage, der er underholdende, men ligegyldig læsning. Der synes ikke at være nogen egentlig raison i at skrive en hel biografi om en skuespiller, der som Dean fik afbrudt sin karriere næsten inden han var begyndt, og især ikke når man overhovedet ikke beskæftiger sig med hans kunstneriske udtryk. En skuespillerens biografi må dog beskæftige sig med hans roller, skuespillerens eneste udtryk. Hans privatliv og åndelige udvikling kan aldrig få betydning, således som digterens. Man mærker dog hyppigt hos teaterkritikere, også den danske, en undertiden overdreven interesse for den enkelte skuespillerens kunstneriske udvikling på bekostning af det skuespil, han spiller i. Den bog om Dean som symbol, der kunne skrives, er det heller ikke lykkes *Salgues* at frembringe.

Enhver bog om James Dean måtte naturligvis beskæftige sig med de tre bemærkelsesværdige filmpræstationer, han har ydet. De tre figurer, han nåede at fremstille, var i sig selv så fængslende, at der ikke er nogen grund til at trække hans eget privatliv frem. Selv om det bliver gjort, som her af *Salgues* i pseudovidenskabelig stil, er det dog ganske uden betydning. Hans materiale er fuldstændigt tilfældigt og de vidnesbyrd om bogens helt, som er anbragt bagest i værket, kaster ikke nyt lys over denne mærkværdige skuespiller. Bedst kan man lide *Sal Mines*'s bemærkning: „Boire encore une bonne Tuborg avec toi, Jimmy! ...“

*Ib Monty.*

## Hitchcock metafysikeren

*Eric Rohmer og Claude Chabrol: „Hitchcock“. Classiques du Cinéma, Editions Universitaires, Paris 1957.*

Bogens to unge forfattere hører til i kredsen omkring tidsskriftet „Cahiers du Cinéma“, og dens emne er den af samme kreds så inderligt forgudede *Alfred Hitchcock* — eller *Hitch* for at holde sig til klikkens egen terminologi. Man forbereder sig altså på en kritisk-filosofisk styrtgang og kan ikke andet end være skeptisk på forhånd. På den anden side — spændt er man også. For skarpsindige er de jo, disse franskmænd, og de har et overmål af æstetisk disciplin, så det kunne da være at de havde argumenter i baghånden, der kunne overbevise tvivlere om idolens stor-

hed. Filmhistorien er jo endnu så ung, at der venter os mange spændende omvurderinger forude. Man kan heller ikke nægte, at den foreliggende bog — som ikke er en biografi, men en gennemgang af instruktørens produktion film for film op til „The Wrong Man“ — har en kritisk holdning som aftvinger respekt. Dens program er nemlig en stædigt fastholdt anskuelse af filmenes form og indhold som en enhed. Den indskrænker sig ikke til en gennemgang af Hitchcocks idéverden (hvis en sådan eksisterer, se nfd.) for derefter at tilføje iagttagelser over formen som et tilfældigt valgt middel til at udtrykke idéerne med. Den prøver tværtimod at vise, at der hos Hitchcock er tale om andet og mere end en ydre vekselvirkning mellem indhold og form, at det han siger i sine film ikke ligeså godt kunne være udtrykt i et andet medium. For at sige det med forfatterens egne ord: „Hos Hitchcock smykker formen ikke indholdet, den skaber det.“

Det er altså den rene, ægte filmkritik de to forfattere stræber efter at praktisere, og det er i sandhed alere og respekt værd. Så langt følger man dem derfor med glæde og interesse. Men overfor resultaterne af deres metode kan man kun føle ulyst. Rohmer-Chabrol har sat sig for at bevise et a priori fastslået dogme om, at Hitchcock er en stor og dybsindig kunstner af katolsk-metafysisk tilslut, og at hans værker fra tyvernes og tredivernes „små“ engelske til fyrerne og halvtredsernes „store“ amerikanske film, er ligeså mange stadier på vej mod en stadig større fordybelse i et fundamentalt religiøst-metafysisk problem, nemlig menneskets forhold til det Onde, til Gud, til Nåden. Det er deres tesis, at menneskets skyld er fikspunktet i Hitchcocks univers — skyld her forstået som et metafysisk snarere end som et moralsk-psykologisk begreb. I virkeligheden, siger de, er det *arvesyndet* katolikken og jesuiterleven Hitchcock digter om — og Nåden som menneskets eneste tilflugt. Ud fra denne tesis og med påberåbelse af både evangeliet og kirkefædrene fortolkes de seneste års amerikanske Hitchcock-film, idet „Strangers on a Train“ („Farligt Møde“), „I Confess“ („Jeg tilstår“), „Rear Window“ („Skjulte Øjne“) samt den herhjemme endnu ukendte „The Wrong Man“ betragtes som den samlede produktions egentlige hovedværker.

Det er svært at følge de to franskmænds overmåde spidsfindige argumentation for deres overraskende synspunkt fra film til film. Men det er også svært direkte at imødegå deres argumenter med modargumenter, for det lader sig ikke nægte, at Hitchcock-filmene kan fortolkes på deres måde. Til gengæld er det let at se — i hvert fald for uundteregnede — at argumentationen til syvende og sidst er uholdbar. Hvorfor? Fordi Hitchcock-filmene selv demotterer den. Det er naturligvis højt rimeligt, at der af dem som af andre film kan udlæses en vis livsholdning, og at der i denne holdning indgår elementer, som kan spores tilbage til ophavsmandens menneskelige og religiøse forudsætninger. Eftersom Hitchcock er katolik med en jesuiteropdragelse bag sig er det altså ikke mærkeligt, hvis den katolske begrebsverden kan erkendes som et grundmønster bag hans film. Men det er jo ikke det samme som at filmene *handler om* denne begrebsverden, at de prøver at omsætte den i filmdramaets anskuelige form. For den opmærksomme og fornemmede tilskuer turde det i hvert fald være umuligt at forbiade nogen dybere og oprigtigere sym-

bolik med den kolde beregning, hvormed Hitchcock i alle afgørende situationer dyrker den primitive spændings effekt, selve det *fysiske* gys. Man tænke f. eks. på Hitchcock-filmene med flid udpekulerede slutsekvenser, oftest for ikke at sige altid yderligt søgte i deres vilde originalitet. For mig at se er det i Hitchcocks film så åbenlyst, hvilken *øjeblikkelig* virkning han søger at fremkalde i tilskueren, at man dårlig kan tage dem som udtryk for et ærligt ment engagement på længere sigt i dybere erkendelses- og livsproblemer.

Men denne kritiske fornemmelse er altså fremmed for Cahiers-folkene — eller døves i hvert fald af deres uhæmmede fortolkningsmani, som også synes at have berøvet dem gehør for Hitchcock-filmene egentlige originalitet: deres humor og deres sære artificielle poesi. Herom siger Hitchcock-bogen intet. Intetsteds falder det Rohmer-Chabrol ind simpelthen at betragte Hitchcock som en virtuøs eventyrfortæller, der under humorens intelligente kontrol morer sig selv og andre med at uddytte det makabres poetiske muligheder. Derfor må de naturligvis nedvurdere tredivernes dejlige engelske Hitchcock-eventyr til fordel for de senere store amerikanske „numre“. Men deres nyvurdering overbeviser ikke. Heldigvis, for hvor ville det have været trist, hvis man nu skulle til at foretrække „Skjulte Øjne“ og „Jeg tilstår“ for „De 39 Trin“ og „En Kvinde forsvinder“.

Bogen slutter med et storartet og fuldstændigt Hitchcock-indeks.

Werner Pedersen.

## Kæmpende kritik

„Rotha on the Film“. Faber and Faber, London 1958.

T. S. Eliot er knyttet til „Faber and Faber“, og mens man læser denne samling af ældre og nyere filmartikler, der kvalitetsmæssigt varierer meget stærkt, er det vanskeligt at lade være med at spekulere på, hvad den lidet socialistiske digter har tænkt om den socialistiske filmmands betragtninger. — Lad ham snakke?

Bogen er ikke på højde med Rothas tidligere, men den bør alligevel anbefales filminteresserede, bl. a. fordi meget centralt kan slås op i den.

Det er ikke lykkedes at skabe en helhed af artiklerne. De er grupperet i fire afsnit: „Between the reels“ (tilmæstetiske betragtninger, portrætter af store filmpersonligheder, omtale af egne optagelser etc.), „Films in review“ (anmeldelser fra 1951—57), „Some problems of documentary“ (vigtige bidrag til først og fremmest den engelske dokumentarfilms historie) og „The constant crisis“ (filmpolitisk polemik, naturligvis især om engelsk film). Det går meget godt med at læse 1., 3. og 4. afsnit kontinuerligt, men udvalget i „Films in review“ virker tilfældigt. F. eks. er perioden 1951—55 „dækket“ af følgende film: „Jord“, „Private Life of Henry VIII“, „I was a Spy“, „Le Loup-Garou“, „La Maternelle“, „Desertør“, „Queen Christina“, „Jew Süss“, „Sanders of the River“ og „Man of Aran“. Fra perioderne 1936—49 og 1952—54 bringes der ingen anmeldelser.

Det kunne man have accepteret, hvis blot en stor del af anmeldelserne havde været så indgående og