

Frederik Schyberg

portræt af en dansk filmkritiker

AF JENS PEDERSEN

„Ikke enhver elsker af kunst er også kender af kunst; ikke enhver, der føler en enkelt præstations skønhed, en enkelt skuespillers rigtige spil, kan også bedømme alle andres værd. Den, der har en ensidig smag, har ingen smag – men er ofte desto mere partisk!“

Ordene er *Lessings*, men man fristes næsten til at tro, at de kunne være *Frederik Schybergs*, så ofte citerer og anvender han dem i sin argumentation om kritikens væsen. På mange måder rummer disse – noget kategoriske – ord nøglen til forståelsen af Schybergs indsats som kritiker – som teaterkritiker i første række – men også, og måske i større udstrækning end hidtil påagtet, som *filmkritiker*.

Han var ved „faget“ i næsten tyve år, før en altfor tidlig død rev ham bort i 1950, da han kun var 44 år gammel.

Denne mand, der i sin så forholdsvis korte karriere nåede at blive en af vore største teaterkritikere og teaterkendere, nåede i det samme åremål at skrive over 500 film-anmeldelser og viste omtrent fra den første anmeldelse en betydelig indsigt i filmens væsen og vilkår og en stædig vilje til at stå fast på og med uigen-drivelige argumenter gennemtrumfe sin mening om film og filmene.

Studiet af det materiale, som de 500 anmeldelser (af film af enhver art) udgør, giver som resultat et særpræget portræt af den mand, der skrev dem.

Det kunne kaldes et dobbeltportræt, fordi det på den ene side viser den kritiker, der hele sin karriere igennem holder fast ved en anmeldelses-teknik, der snarere synes at fjerne sig fra end at nærme sig de filmiske krav; men på den anden side viser det den kritiker, der kun yderst sjældent tog fejl i sine domme, og som altid i sine præmisser forstod at slå ned på det centrale. I et auto-biografisk fragment har han bl. a. sagt: „Som en væsentlig underafdeling af min teaterkritik har jeg altid anset min filmkritik – som jeg påbegyndte i 1931 i åbent brud med de temmelig letfærdige synspunkter, som indtil da havde gjort sig gældende overfor film i aviserne“. Man synes allerede her at ane *Lessings* skygge over hans synspunkter.

Stillet over for denne „krigserklæring“ vil det vel være naturligt at spørge, om hans åbne brud førte til, at hans kritik blev mere relevant og dybtgående end den tidligere – og på længere sigt, om hans bestræbelser førte til en højnelse af den danske filmkritiks stade – om der så at sige kunne tales om en „før-schybergsk“ og en „efter-schybergsk“ stil og tendens i filmanmeldelsen.

Spørgsmålet, der naturligvis må ses under den synsvinkel, at hans indtræden i filmkritikernes rækker falder sammen med tonefilmens indførelse og den nye plads, filmen dermed på mange måder får i samfundets bevidsthed, kan stort set besvares bekræftende.

Der kan næppe herske tvivl om, at Schybergs virksomhed har præget både hans samtidige og dem, der fulgte efter ham, oftest ganske vist i den forstand, at de stillede sig i opposition til ham (det gælder f. eks. *Palsbo* og *Dreyer*).

Hvad var da det nye i hans filmkritik?

Han giver – i fornævnte skrift – selv en retningslinje for sin virksomhed. Han skriver: „Det er skuespillerkunsten på film, instruktionskunsten mere end fotograferingskunsten, der dominerer min personlige filminteresse“.

Umiddelbart kan synspunktet forekomme hasarderet. Her er altså en mand, der åbent erkender, at hvad der interesserer ham i film ikke er det egentligt filmiske, „fotograferingskunsten“, men derimod det mest teaterbeslægtede af filmens elementer, skuespillerkunsten. Men de tyve års virksomhed viser med al tydelighed, at synspunktet havde vægt for ham.

Schybergs kritiske genius bestod ligeligt af viden, teoretisk og praktisk erfaring og intuition. Dette sidste, evnen til at fornemme om en film var god eller ej, har nok været det, der i højeste grad har styret hans kurs så sikkert.

Ganske vist var tiden med ham i hans første erfaringsløse år. Tredivernes film var i høj grad „skuespillerfilm“. Tonefilmen gav „dialogfilmen“ en blomstring og dermed skuespilleren en ny fremtrædende placering i helhedsbilledet.

Men den gode film var ikke skuespil alene,

eller sagt anderledes, den udprægede skuespilmfilm var sjældent en god film.

Dette gjorde han sig klart, og hans kritiske metode viser, at han overhovedet som grundtelse havde, at filmen var en selvstændig kunst- art, og at kritikken af den måtte indrettes efter de specielle filmiske betingelser.

Enhver alvorligt arbejdende kritiker har en eller anden arbejdsmetode at gå ud fra, når han skal bedømme et værk. I dansk teaterkritik er den metode fremherskende (og har været det i mangfoldige år), at kritikeren først behandler selve stykket, dets litterære og sceniske kvaliteter, og derefter går i lag med det aktuelle, opførelsen, og lader evt. bedømmelsen af denne stå i lyset af den litterært-dramatiske kritik. Den kendteste nyere bruger af denne metode er vel *Sven Lange*, om hvem Schyberg påstod, at hans anmeldelser „slog et knæk på midten“, nemlig hvor han skred fra bedømmelsen af stykket til bedømmelsen af opførelsen og dermed fra, hvad han i forvejen havde skrevet, til hvad han skrev efter at have set stykket.

Metoden er, hvad lærere kalder „idiot-sikker“, fordi man herved ikke skulle komme ud for at glemme at omtale noget væsentligt ved stykket. Schyberg var da også selv i sin teaterkritik, omend ikke ynder, så dog bruger af den.

Ved kritik af film lader denne prøvede metode sig imidlertid ikke anvende. Vil man her opbygge sig en „standard-kritik“, må der sættes andre elementer ind end de ovenfor skitserede.

Schyberg havde i sin filmkritik en sådan „standard-metode“ at arbejde ud fra.

Når man i den schybergske filmanmeldelse finder, at han anvender rubrikkerne: *handling, spil, filmiske virkemidler*, et skema, der bl. a. kan anvendes ved identificering af hans anmeldelser, er det således ikke udtryk for, at han i hver eneste af sine anmeldelser stift og usmidigt ville presse stof ned i hver rubrik, men et udtryk for hans opfattelse af, at der i enhver film måtte være repræsenteret nogen handling, noget spil og i hvert fald i de fleste tilfælde, en eller anden indsats, der sandsynliggjorde, hvorfor det pågældende tema var gjort i film. Hans velbekendte modvilje mod den social-realistiske film, der arbejdede med det „anonymt“, er dikteret af denne hans grundindstilling.

Ved film, som ved teater, var det afgørende for ham, at det, som skulle bedømmes, og det, der gjaldt som kunst, var det foreliggende værk i den foreliggende udgave. Alt andet var og blev ham biomstændigheder. Ved en „litterær“ film anskuede han nok udførelsen i for-

hold til forlægget, men han standsede ikke op ved en konstatering af, at filmen f. eks. ikke var på højde med bogen. Han borede videre, indtil han mente at vide, hvorfor bogen var blevet filmatiseret. Han vurderede bogens egnethed for film, opfattelsen af karaktererne (bedømmelse af spillet) og kvaliteten i oversættelsen fra ord-billeder til syns-billeder. Som oftest fandt han (og ofte i modsætning til sine kolleger) noget positivt i filmen, eller i det mindste nogle enkeltheder at glædes over. Glippede det helt, var han på den anden side ikke den mand, der tog med fløjlshandsker på sagen.

Men ikke blot den rent æstetiske side af sagen, den kunstneriske bedømmelse af værket, havde hans interesse.

Det er påfaldende at iagttage, at han allerede i sin allerførste filmartikel (der er skrevet tre år før den første anmeldelse) betragter den „etiske“ side af sagen og spørger sig selv, hvad kritikerens opgave må gå ud på.

Han er klar over, at ikke alene den metode en filmkritiker må anvende, men også det mål han må søge at nå, er væsensforskelligt fra det, der gælder for en teaterkritiker.

En teaterkritiker har gode muligheder for at „virke tilbage“, d. v. s. for at have indflydelse på teatrets opfattelse af et stykke, dets repertoirevalg og, hvor det gælder nyere dansk dramatik, også på digteren.

Disse muligheder står ikke eller kun i meget ringe grad, åbne for filmkritikeren. Dels er hovedparten af de film, der vises herhjemme, af udenlandsk oprindelse, dels er en film, helt anderledes end et teaterstykke, definitivt „færdig“, når den vises for publikum, og endelig virker en række kunstnerisk irrelevante faktorer stærkt ind på filmproduktionen.

Filmkritikeren må derfor, hvis han ønsker sin anmeldelse en berettigelse udover den æstetiske, vende sig mod filmens publikum.

Og det er heri, at Schybergs filmkritik fjerner sig mest fra hans teaterkritik; derved, at han åbent erklærer, at han ser det som sin opgave at være publikums vejleder (eftertiden kan tilføje „og opdrager“).

Det er også, eller rettere var, i denne holdning, han fjerner sig mest fra sine kritikerkolleger. I tredivernes midte var afstanden så stor, at den forårsagede en hel lille erklæringskrig mellem ham og kritikerne Ole Palsbo og Carl Th. Dreyer.

I 1936 holdt han et foredrag i Studenterforeningen, hvori han hævdede, at den eneste virkelige bedømmelse af en film, der eksisterede, var den, publikum gav. Han formulerede det i en sætning, som nok kunne ægge til modsigelse, idet han sagde, at „den film, ingen vil

se, er i hvert fald for instruktøren selv en spildt film“.

Som filmkritiker var han publikums mand. Det væsentlige var for ham, om filmen havde noget at sige, om den kom os ved. Først når dette var klarlagt, kunne man bedømme værket æstetisk og undersøge, hvordan filmen bragte sit budskab frem.

Frederik Schyberg vil for eftertiden stå som

en ener. I sin kritik, sine meninger og metoder vil han stå som „den store ensomme“, den som alle måtte respektere, og som kun meget få kom nærmere ind på livet.

I sin virksomhed skabte han nye synspunkter og aflivede mange gamle, der havde overlevet sig selv. Men samtidig knyttede han forbindelsen tilbage, således at hans kritiske virksomhed står som en naturlig udvikling af traditionen i dansk kritik.

LÆSERBREV:

DJÄVULENS ÖGA - OCH KRITIKERNS

AV GÖRAN PERSSON

Må det tillåtas en protest mot recensionen av „Djävulens öga“. Det anses, att Bergman, genom att föra in helvetet och en berättare onödigt och oskickligt komplicerat sin film. Härigenom visar kritikern, att han inte förstått filmen.

När prästen i några repliker till Don Juan och Pablo efter motorstoppet skämsamt anger, att han känner det, som om de vore sända av himmelen, är detta lustigt. När Djävulen i sista avsnittet förklarar, att en „blind“ präst är ett hans bästa redskap på jorden, får repliken en annan dimension. Den blir en underfundig kommentar i ämnet självkänedom, detta Bergmans huvudämne. Prästen vet i själva verket, vilken makt han tillhör och tillber, ger den bara ett annat namn. Bergman illustrerar på ett slående sätt satsen, att bara den makt man tillber, kan hjälpa en. Sedan prästen bett sin bön: att lära förstå människorna och framförallt Renata händer två saker. Genom Pablos uppträdande drivs Renata att söka väcka sin man till medvetande om hennes situation: den, att utan sinnlig kärlek tyna bort bakom boken „Kärleken har många namn“. Och genom den bevakande djävulens försorg leds han att se, vart hans förhållningssätt lett Renata. Bakom trappräckets galler (en visuell symbol för hans förhållande till omvärlden) blir han seende, och därigenom, som Djävulen framhåller, farlig för helvetet.

Helvetet är, får vi reda på i Björnstrands inledning, konstruerat av kristenhetens skarpaste hjärnor. Hur beskrivs då konstruktionen, med Don Juans hjälp? Vi får se honom ta emot dagens första straff, en beslöjad dam. Efter att i flammade ord ha uttryckt sin svartsjuka vill hon döda Juan med sin dolk. En dolk som Pablo med gester visar vara trubbig och helt ofarlig. Kvinnan faller till föga och leds bort till sängen och den väntande kärleksakten, då spelet avbrytes av en man, klädd som munk. Don Juan kastar sig på sängen och i nästa ögonblick ser vi honom betrakta sig själv i spegeln med Djävulens ansikte bredvid sitt eget.

Helvetet är den plats där man inte har några upplevelser som förändrar. Då Juan vid middagsbordet i prästgården i förtäckt form berättar om sitt liv på jorden säger han om nedstörtandet i helvetet: då hade han sin enda upplevelse. Men i helvetet är kvinnan oförmögen att sära Juan, Juan genom munken oförmögen att älska kvinnan, kastas därför tillbaka på sin spegelbild, sig själv, och Djävulen finns bredvid.

Men helvetet finns också i prästgården. Prästen, som finner allt „mycket intressant“ – han vanligaste replik – upplever i själva verket intet. Hustrun har avskurit sig från upplevelser, får dem blodlöst genom att läsa om kärlekens många namn, instängd på sitt rum och i sig själv. Med dottern ställer det sig mer komplicerat. Hon har begär efter sinnlig retning, men genom hennes ungdom har detta ännu ej sammansmälts med känslans behov. Hennes blindhet är alltså beroende på denna splittring, som hör de tidiga ungdomsåren till i vår kultur.

Hennes förhållande till Juan utvecklas i konsekvens härmed. Genom att han hos henne möter den rena, avspaltade sinnlighet, som är hans eget väsen, får han kunskap om sig själv – en „upplevelse“ – och därmed förändring, utveckling. Don Juan lyckas alltså inte förföra flickan, som det påstås i recensionen, vilket med all önskvärd tydlighet framgår av slutavsnittet. Och flickan, som under några timmar upplevt