

Marcabru skriver naturligvis med særlig varme og forståelse om amerikansk film, yndlingsemet i fransk filmkritik.

Pierre Marcabrus kritik er i første række beskrivende. Ikke at han bruger mange linier til handlingsreferater: hele vægten lægges på at karakterisere den *livsholdning*, billederne røber, at indkredse manden bag værket. Til dette formål anvender Marcabru en mærkelig staccatostil, hvis korte sætninger prøver at ramme i centrum af en instruktørs personlighed som mere eller mindre velrettede kastepile. Portrættet af Hitchcock begynder således: „*Hitchcock er en sensuel og spøgefuld englænder, undertrykt af en streng opdragelse. Alle hans film er snøret i korset, deraf denne uhyre indre voldsomhed, denne grusomhed i detaljen, denne indirekte styrke, som finder en slags bekræftelse i angst og sadisme*“. Og konklusionen bliver: „*Det er en vellystnings filmkunst*.“

Bogen byder ikke på gennemførte analyser, og det har heller ikke været dens ambition. Marcabru er ingen analytiker. Han viser sig her som en følsom og agtpågivende portrættør med et friskt, ukonventionelt filmsyn, og hans bog vil måske især få betydning som vejviser for dyberegående studier i enkelte instruktører og retninger. Den viser gang på gang henimod noget centralt, men nøjes bevidst med fingerpeg. Og heri ligger både dens styrke og dens begrænsning.

Morten Piil.

## Antologi på dansk

Ib Monty og Morten Piil, red.: „Se – det er film“ I, Det Danske Filmmuseum og Fremads Fokusbøger, 1964.

„Der skrives mange bøger om film, men ikke mange *slags*“, skrev *Alastair Cooke* i forordet til „*Garbo and the Nightwatchmen*“, den første antologi af filmkritikker. Men det var i 1936. I 1964 har bemærkningen kun meget begrænset gyldighed, dog naturligvis ikke i Danmark, hvor der ikke blot skrives få slags, men overhovedet meget få bøger om film.

Vi gør os helst i *Kleinkunsten* – det nydelige essay og anmeldelsen – men heller ikke i den gør vi os så godt som andre. Den ikke-sprogkyndige og den sprogkyndige, der aldrig nærmer sig et udenlandsk filmtidsskrift, har nu lejligheden til at konstatere, hvor meget

bedre de andre gør det, idet Forlaget Fremad i samarbejde med Museet har udsendt det første af tre bind filmessays med fællestitlen „Se – det er film“. Stoffet er hentet fra såvel tidskrifter som andre essaysamlinger og større værker.

Bogen er visselig en essaysamling, men hvilken essaysamling: Den introducerer på dansk en række af klodens fineste filmkritiske penne. Kritikerne skriver om kunstnerne i en række mestendels fremragende og hyppigt citerede essays (der i øvrigt også citerer hinanden), og hvis bogen kan opfattes som en grundbog, må det blive i den særlige betydning, at der heretter ikke er nogen undskyldning for ikke at have stiftet bekendtskab med nogle skribenter, der burde være et selvfølgelig bekendtskab for enhver kunstinteresseret og ikke kun for de specielt filminteresserede. – Allerede den omstændighed, at bogens artikler er oversatte og i hvert fald for de engelske, amerikanske og tyske artiklers vedkommende (jeg er desværre ikke franskyndig) særdeles kompetent – er i sig selv noget af en begivenhed i et land, hvor vi så sandelig heller ikke er forvante med oversættelser af udenlandsk filmlitteratur.

Antologiens første bind omhandler perioden indtil 1940, og synsvinklen er meget velgørende den kritisk-æstetiske, som fastholdes konsekvent. Den græder ikke sociologiske tårer over samlebandsproduktion og dens sandsynlige skadelige indflydelse, og den diskuterer naturligvis ikke det forlængst afgjorte spørgsmål, hvorvidt filmen nu også er en kunstart. Hvor de enkelte essays ikke omslutter kunstnere og kunstværker i deres totalitet, er de rent æstetisk-teoretiske. Hovedvægten lægges på kunstnere, som – nulevende eller afdøde – i disse år står centralt i debatten og som inspirationskilder for den unge filmgeneration. I øvrigt er det svært at pege på undladelsessynder, bl. a. jo fordi der følger endnu to bind essays, hvis indhold vi ikke kender, og det bør så afgjort påskønnes, at man ikke har tilstræbt det repræsentative og historisk dækkende på bekostning af kvaliteten, ligesom man er glad for, at der ikke er brugt kostbar plads på at genoptrykke det let tilgængelige stof af og om bl. a. *Dreyer*, *Sjöström*, *Stiller* og *Garbo*.

Bemærkelsesværdig er også antologiens fine balance mellem flere kritiske grundopfattelser, der i dette udvalg snarere supplerer og nuancerer end modsiger hinanden.

De ortodokse teoretikere har aldrig været så ensidige og håndfast forenkende i deres filmopfattelse som „*Kosmorama*“ i sin opfattelse af teoretikerne, og det er derfor glædeligt, at også et par af disse får lov at komme til

orde, *Eisenstein* med „Filmens struktur“ (om „Potemkin“) og den veloplagte *John Grierson* med „Dokumentarismens grundprincipper“ (1946). Det ejendommelige er nemlig, at Eisenstein og Grierson viser sig at være langt mindre ensidige som teoretikere end som kunstnere, og at de, ligesom *André Bazin*, ikke teoretiserede for at udstede patentopskrifter på, hvordan man laver film, men for at „forklare“ allerede eksisterende kunstværker, og for – om muligt – at finde nogle holdepunkter i det praktiske filmarbejde. Hvorimod *Pudovkin*, som er repræsenteret med „Montagen“ (1928), med rette kan beskyldes for at ville udstede recepter, skønt han som kunstner nok var rigere og i hvert fald varmere end både Eisenstein og Grierson tilsammen.

I næsten alle essays er smuk form, undertiden endda både smuk og overordentlig personlig form, forenet med en eksakthed i analysen, der i flere henseender gør disse essays „definitive“.

Mest *medrivende* er afdøde *James Agee*, den største filmskribent U.S.A. har ejet. Hans vel snart verdensberømte essay „Komediens største æra“ skal nok være det bedste, der er skrevet om emnet. Agee gør det kunststykke at få sagt noget rammende og præcist om det hele og alligevel holde dampen oppe rent sprogligt. Det er forrygende skrevet, og det er naturligvis sandt, at filmkunsten mistede en dimension, da *slap-stick*-komikere begyndte at tale – eller holdt op med at filme. Men jeg kan ikke rigtig lide det vemodigt tilbageskuende, som *også* åbenbarer sig undervejs, for der er tale om en slags „reaktionær sentimentalitet“, der sætter ham ude af stand til at få øje på de værdier, talefilmfarcen og „dialogkomedien“ bragte med sig. (Og dette formår *Peter John Dyer* slet ikke at rette op i „De brød reglerne“ (1959), det mindst sigende blandt bogens bidrag, der kun fortæller relative almindeligheder om *Marx Brothers*, *W. C. Fields*, *Laurel* og *Hardy*, *Lubitsch*, *Hawks* og *Capra* – hvilket dog ikke er ensbetydende med, at ret mange danske skribenter vil kunne gøre det nær så godt). Agees afsluttende sammenligning med indholdsmæssigt beslægtede sekvenser i Keatons „The Navigator“ og *Frank Tasblins* western-parodi „Blegansigt“ (1948), som han finder typisk for farcens dekadence, overbeviser ikke, fordi de to film ikke kan sammenlignes på den led. Talefilmfarcen har begribeligvis sin force andre steder end stumfilmfarcen, men derfor behøver det ene vel ikke være ringere end det andet?

Agees hyldest til *Griffith* (1948) er også elegisk, men elegien forekommer mere *beret-*

*tiget* her, og det samme gælder de smukke overdrivelser – både det „patetiske vemod“ og overdrivelserne er fremherskende stiltræk i mesterens egne film. De, der læser *Faulkner*, vil også kunne forstå, at Agee må imodegå de velmenende personer, der tror, at „Birth of a Nation“ er en anti-negerfilm, for de vil kunne forstå sydstatsmanden Griffiths forudsætninger. Griffiths følelser var enkle, men *bele*, og han „gik næsten meningsløst langt i sine anstrengelser for at være retfærdig mod negrene, som han forstod dem, og han forstod dem som en god slags sydstatsfolk forstår dem“. En af Agees største kvaliteter, og den er ret enestående blandt de overdrevent Europa-snobbede amerikanske filmkritikere, var hans stærke følelse og dybe forståelse for sit eget lands filmkunst, derunder ikke mindst de populære, men kulturelt miskrediterede generer western-, gangster- og musicalfilmen.

„Den manglende trediedel i amerikansk film“ kalder *Gavin Lambert* med rette *Erich von Stroheim* (de andre er naturligvis *Chaplin* og *Griffith*), og det lød muligvis provokerende i 1953, da Lambert skrev det, men ikke i 1964. Artiklen er heller ikke så dybtgående i analysen, som man kunne vente det af en *Gavin Lambert* eller så fyldestgørende som *Jørgen Stegelmans* Stroheim-pjece fra i fjor. Hertil må dog siges, at meget nyt stof om Stroheim er fremkommet siden 1953.

Til gengæld tager *Gavin Lambert* effektivt revanche i „Fritz Langs Amerika“, skrevet i 1955, samme år, den betydelige filmkritiker selv rejste til Hollywood og blev manuskriptforfatter.

*Henri Agel* skriver godt – men i forhold til Agee, lidt „uengageret“ tørt og akademisk – om *Griffith*, meget bedre og friere om det poetiske mysterium *Jean Vigo*: „*Vigos frihedsbevægelse* har, ligesom *Buñuels*, to mål: at bekæmpe en civilisation, som skaber en slags socialt helvede; at sprænge det indre helvede, som i en bitter strid bekæmper fantasien og evnen til at opleve“. Man finder synspunkter og iagttagelser, som er fremmede for de få og ret samstemmende danske artikler om *Vigo*: „Vi vil gerne have, at „Zéro de conduite“ tager barndommens parti mod de voksnes verden; det står alligevel fast, at disse ynglinge, som på én gang minder om tegningerne af familien *Fenouillard* og *Louis Ferdinand Célines* menneske-zoologi, har noget fordrejet og nusset ved sig“.

*Armand Cauliez* og *Barthélemy Amengual* behandler skarpsindigt og indgående dels *Renoir*, dels *Welles* gennem henholdsvis „La règle du jeu“, og „Citizen Kane“. To afhand-

linger, der er omtrent lige så komplekse som de emner, de behandler, og derfor umulige at give et indtryk af gennem citater. Men det gælder for disse to mesterværker i filmkunsten, at de i stadig højere grad må regnes for de første, helt „egentlige“ tonefilm, dvs. film, i hvilke billede og lyd bliver to sider af samme sag og derfor hverken hæmmer eller tilside-sætter hinanden – eller slås drabeligt indbyrdes som i de tidlige eksperimenterende lydfilm, der ofte havnede i det krukke, krampagtige eller fedt symbolske, når de skulle demonstrere den nye forms kunstneriske selvstændighed. I „Spillet regler“ og „Den store mand“, den moderne filmklassicismes to første værker, finder billede og lyd hinanden på en „naturlig“ og afslappet måde, der alligevel er overordentlig udtryksfuld.

Antologiens to redaktører lader smukt den virkelighedselskende André Bazin, nok tonefilmens største teoretiker, korrigerer og runder af med „Filmsprogets udvikling“, der tilbage gennem bogen knytter forbindelsen til udgangspunkterne; den realistiske tendens (*Lumière*) og den formalistiske, fiktionen (*Méliès*), som Kracauer behandler i et kapitel, der er hentet fra „Theory of Film“ (1960). Kracauer anskuer filmens udvikling gennem de to tendensers bestandige sammenstød og adskillelse, der hver gang resulterer i mere komplicerede, men ikke nødvendigvis højerestående æstetiske former, selvom han deler den opfattelse, at der er eller må være et element af realisme i al film. Bazin, som i en mere subtil betydning mener det samme, gør i „Filmsprogets udvikling“ op med det fejlagtige og ufrugtbare i at sætte stumfilmen og tonefilmen op mod hinanden. Han argumenterer overbevisende for den opfattelse, at der er en større forskel på de instruktører, der tror på „billedet“ (Griffith, Eisenstein m. fl.), og dem, der tror på „virkeligheden“ (Dreyer, Stroheim, Murnau, *Flaherty*): „Såvel „Greed“ som Dreyers „Jeanne d'Arc“ var i realiteten allerede talefilm. I det øjeblik man opbør med at holde montagen og billedets plastiske komposition for selve essensen af det filmiske sprog, vil tilstedeværelsen af lyd ikke længere forekomme en at afstedkomme en skillelinie mellem to radikalt forskellige aspekter af filmkunsten“. Filmsproget har således altid været i konstant udvikling, og ligesom man nu kan trække tydelige linier fra det, Bazin kalder „stumfilmens frugtbarste inspiration“ (de instruktører, der tror på „virkeligheden“) til vor tids filmideal („Den store mand“, „Spillet regler“), vil tiden nok også vise, at *Godards* og andres brud med denne klassicisme er en naturlig videreudvikling og ikke den revolution, det forekom-

mer at være for os samtidige. – Bazin blev kun 40 år, men han nåede meget, og når man læser „Filmsprogets udvikling“, begriber man sagstens lidt af den ekceptionelle særstilling, han opnåede som kritiker og teoretiker, ikke mindst blandt kunstnerne.

„Se – det er film“ er en stor nydelse at læse, og den er på samme tid kildeskrift, teori og historieskrivning, gjort let tilgængelig for alle. Den burde kunne inspirere dem af vore egne mandarinere, der aldrig ser andre filmartikler end dem, de selv skriver. Men også gerne andre. Vi har stadig kun to slags kritik her til lands: den uansvarlige – og den ansvarlige, som for tiden er kendetegnet ved en lidt træt og stagnerende liberalisme.

Også kritikerne bør kunne finde en fornøjelse engang imellem. Buster Keaton spejder forhåbningsfuldt efter en sådan i et skønt still fra „The Navigator“ på antologiens forside.

John Ernst.

## At læse film

Carl Th. Dreyer: „Fire film“. Udgivet med indledning af Ole Storm. Gyldendal 1964.

Filmmanuskripter og drejebøger i bogform har altid udgjort en del af film litteraturen (dvs. litteraturen om film), men en lidt ubemærket og temmelig problematisk del. Det var dog først i halvtredserne, der for alvor kom acceleration i udgivelserne, og det er især franske, italienske, engelske, amerikanske og tyske forlag, der har været aktive, ligesom mange filmtidsskrifter i de samme lande med stigende regelmæssighed optrykker drejebøger, komplet eller *in extenso*.

Herhjemme er det gået langsommere, naturligvis.

Men siden vi nu også er ved at komme med, må det være på tide at rejse spørgsmålet: Kan man læse en film?

Er disse bogudgivelser ikke i sidste instans udgiverens og forlæggerens knæfald for den endnu ret udbredte opfattelse, at filmen er en *litterær* kunst? Eller i det mindste, at et godt manuskript er grundlaget for en god film? Det er de måske nok, og hvad så? Måske har forlæggerne blot valgt at *begynde* med drejebøger, der tillige ejer selvstændige litterære kvaliteter, og det kan man vel ikke fortænke dem i. Blot må man gøre sig klart, at man ikke nødvendigvis bedre kan læse de drejebøger (altså læse dem som „film“), der tillige