

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 filmklassicisms 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 af 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

ejer selvstændige litterære kvaliteter. Thi en drejebog kan jo sagtens eje selvstændige litterære kvaliteter uden at filmen over den behøver at være „litterær“ („Weekend“). Med „selvstændige litterære kvaliteter“ menes der som regel, at *dialogen* er god, men dialogen er kun et aspekt blandt de mange, der kan indgå i en film. – Man kan også være endnu mere optimistisk og se drejebogsudgivelserne som udtryk for, at flere og flere bliver i stand til at føle og tænke „i film“ og således jævnføre drejebogslæsningen med – måske med læsningen af en skuespiltekst, men hellere med den musikkyndiges fordybelse i et orkesterpartitur – altså de lykkelige få, hvem den evne er beskåret. Det ideelle formål må være det samme: at *fordybe sig i værkets struktur*.

De fire drejebøger – „Jeanne d'Arcs lidelse og død“, „Vampyr“, „Vredens dag“ og „Ordet“ – er ikke i overensstemmelse med de færdige film, men drejebøgerne, som de forelå, da Dreyer gik i gang med optagelserne, den subjektive fastholden i ord af de visioner, hvorover filmene blev skabt, og *de* har, som Dreyer også selv bemærker det, kun værdi inden for atelierets fire vægge. Det er selvfølgelig morsomt at få at vide, at Dreyer havde tænkt sig at afslutte „Vampyr“ med et drengekor, der synger „*Lysets engel går med glans* –“ (skulle der alligevel være noget om den snak, som også Dreyer selv har bidraget til, at „Vampyr“ *også* satiriserer over en samtidig litterær og mystiskelkende underholdningsgenre, der ville gøre sig finere end den var?). Vi konstaterer også, at den oprindelige begyndelse til „Jeanne d'Arc“ blev sløffet, samt at flere passager i „Vredens dag“ er blevet omarbejdet under optagelserne.

Nu betegner *Ole Storm* ganske vist sin udgivelse som „et dokumentarisk materiale“, og så har han afgjort ikke sagt for meget. Men skulle bogen være et ideelt dokumentarisk materiale, burde han da ikke have forundt os alt det, der står på originaldrejebøgernes blanke venstresider, „knappe notater i hånden, om inventar, belysning, lyd, panorering, scenegang og lignende praktiske sager“. Det Storm kalder „praktiske sager“ (dog kun de af dem, der er i overensstemmelse med den færdige film) bør jo netop være med i den ideelle drejebogsudgivelse, så meget mere her som Dreyer foretrækker en novellistisk udformet drejebog og har hævdet, at en roman som „Marie Grubbe“ ville kunne filmes lige fra bladet. Iøvrigt omtaler Storm disse notater som om metoden var noget usædvanligt.

En ting, der burde være obligatorisk i den ideelle drejebogsudgivelse er mindst ét billede

fra hver af filmens indstillinger. Men den foreliggende udgivelse følger traditionen: relativt få og valgte billeder i alle mulige beskæringer, mange af dem dog også i filmbilledets egne proportioner. (En pinlig fejl: Under et billede, der tydeligt viser *Hass-Christensen* („Ordet“), kan man læse: *Der køres brænde til beksebålet*).

Forordet bringer intet nyt til forståelse af Dreyer, og de kunstnere, hvormed Storm sætter Dreyer i relief, er alle hentet fra litteraturen og malerkunsten, hvad der dog til dels lader sig gøre, fordi Dreyer står så isoleret i filmkunsten, som han gør.

Ellers er det svært at følge Storm, der et sted skriver, at man i Dreyers manuskripter sagtens vil kunne finde „klicheer på grænsen af det banale“ (det er rigtigt, men det er uvæsentligt), mens han andetsteds finder, at manuskripterne er et dækkende udtryk for Dreyers totalvision (dette er mildest talt urigtigt, men det ville være af værdi at slå fast, hvis det var rigtigt). Storm har meget svært ved at frigøre sig fra litterære kriterier, og man må ofte spørge sig selv, om han virkelig har oplevet noget ved Dreyers film. Han peger eksempelvis på det faktum, at selvom Dreyer nok er meget pietetsfuld over for det foreliggende værks *idé*, forråder han „hensynsløst“ dets form (heri ligner Dreyer både *Ford* og *Bunuel*), og alligevel bliver resultatet „ofte det paradoksale, der ser en yndet roman eller et skuespil filmatiseret, bryder ud i begejstring som over et mirakel. Det var livagtigt, som man huskede det.“ Og det er jo rigtigt. Mange vil sikkert erindre, at vore filmkritikere, der omkring „Ordet“s premiere i 1955 for flertallets vedkommende endnu var identiske med teaterkritikerne, var enige om, at ingen *teateropførelse* af skuespillet i tilnærmelsesvis samme grad dækkede *Munks* intentioner som filmen, og det til trods for, at filmen blandt flere ændringer af forlægget kun havde bevaret en *trediedel* af den originale dialog. Men Storm forsøger ikke at finde en forklaring på fænomenet, og det må derfor være tilladt at citere, hvad Dreyer *selv* har skrevet om dette forhold (i en korrespondance med undertegnede): „*Jeg synes jo, at det er af uhyre stor vigtighed, at instruktøren tilegner sig digterens værk – ja, opsuger det i sig i en sådan grad at han føler det som værende hans eget. Der er ikke mange, der har været opmærksomme på denne sammensmeltningsproces...*“ Kun på den måde kan man frigøre sig fra forlægget og alligevel give udtryk for dets ånd i en helt anden og dybt original form.

Ole Storm forklarer heller ikke, men nøjes

med at undre sig over misforholdet mellem Dreyers strenge kunstneriske krav (og sikkerhed), når det gælder den filmiske form og hans tilsyneladende ukritiske indstilling (eller usikkerhed) over for valget af litterære forlæg: undertiden er de lødige, undertiden højst tvivlsomme. Storm har altså ikke gjort sig klart, at Dreyer slet ikke er „litterær“. Dreyers grundholdning, verdensbillede, eller hvad man nu vil, eksisterede før han kom til filmen. Hvad Dreyer søger i litteraturen er forløb, konflikter, intriger og et psykologisk (og parapsykologisk) fængslende stof.

Lad os altså én gang for alle slå fast, at Dreyer i det litterære forlæg kun ser en „libretto“. Storm leverer pudsigt nok selv præmisserne for denne konklusion, men han drager den altså ikke. Han skriver helt rigtigt et sted: „Det psykologiske spiller i Dreyers film en så afgørende rolle, at hans manuskripter udformes først og fremmest med henblik på de sjælelige skift, der er dem, der betinger hans karakteristiske billedrytme“, og han citerer Dreyer, som selvfølgelig mener, at manuskriptet kan udarbejdes af forfatteren og instruktøren i forening, mens drejebogen helt og holdent må være instruktørens værk: „Det er ham, der gennem motivernes udvælgelse og sammenkædning skaber filmens rytme. Affattelsen af drejebogen er derfor i alleregentligste forstand instruktørens retmæssige arbejde... At lade andre udfærdige en drejebog til en instruktør ville svare til at give en fuldt udarbejdet teg-

ning til en maler og bede ham lægge farver på“.

Citatet stammer fra et indlæg i Dreyers kendte polemik med *Kjeld Abell* i 1939, og er med andre ord skrevet på et tidspunkt, da den almindelige praksis var at levere en fuldt færdig drejebog til instruktøren – en drejebog, som oftest var skrevet af en forfatter, der ikke kunne føle og tænke i film, og det var da instruktørens opgave at „visualisere“ den. I vore dage gælder det i stadig højere grad for såvel de skrivende instruktører som for de blot skrivende, at de mere umiddelbart er i stand til at føle og tænke i film. De er vokset op med filmen, *tonefilmen*, og der er ofte tale om et yderst frugtbart samarbejde forfatter og instruktør imellem, og vel at mærke et samarbejde, som ikke er afsluttet, når optagelserne begynder (herhjemme f. eks. samarbejdet *Rifbjerg-Kjærulff-Schmidt*). Drejebogen er derfor reduceret til en omfattende „huskeseddel“, der først skrives, når filmen er skabt – i tankerne. En langt mere gennemarbejdet filmæstetisk fornemmelse kendetegner den unge generation, og derfor ser vi i stadig højere grad film, hvori udtrykket ikke kan adskilles fra den skabende tanke.

Herefter må jeg stille spørgsmålet igen: Kan man læse en film? Og jeg må svare, at det i høj grad kommer an på, hvem man er og hvilken film, der er tale om, og hvordan drejebogen fremtræder for det læsende publikum.

John Ernst.



Efter redaktionens slutning kom meddelelsen om, at Bodil Ipsen er død. Hendes betydning for dansk film er for intet at regne mod hendes betydning for teatret, men vi vil mindes hende med et billede fra „Dania Biofilm“-dagene. Det er fra „Syndens Barn“ (el. „Det Syndens Barn“ eller „Sønnen“), som Bjørn Bjørnson iscenesatte i 1913. Som sine medspillere havde Bodil Ipsen bl. a. August Falck, Peter Malberg, Alfred Møller og Gerda Krum Junker. Der er iøvrigt blevet udtrykt tvivl om filmen nogensinde nåede frem til offentlig forevisning. Den havde premiere den 2. 11. 1914 i Biografen, Vimmelskaf-tet 47.