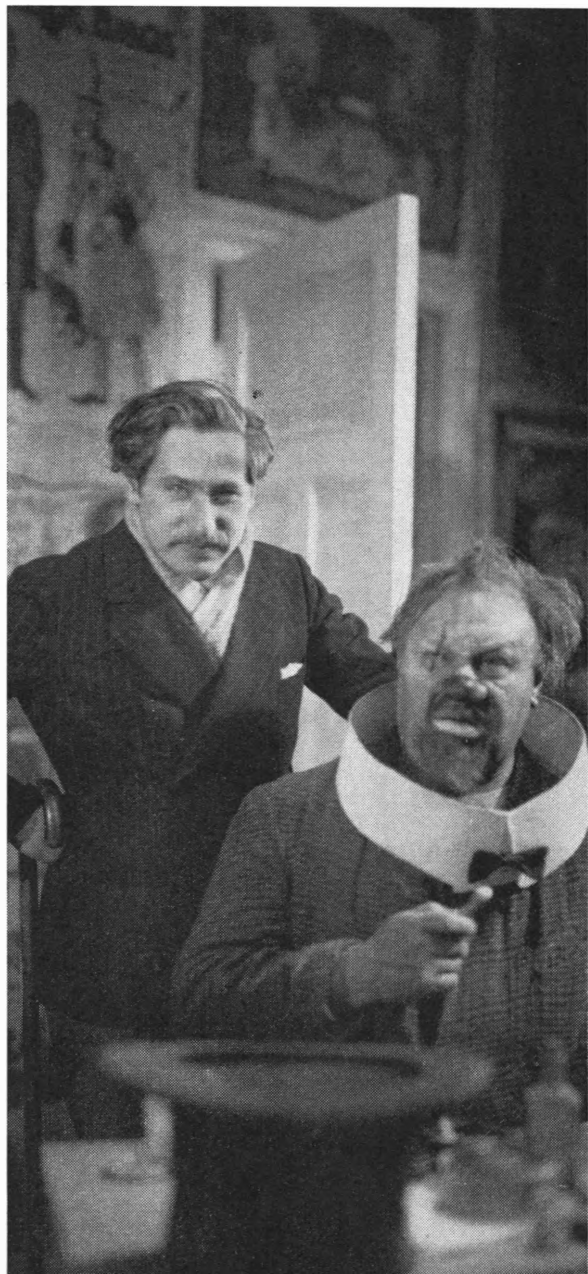


# Josef von Sternberg

AF ALBERT WIINBLAD



Det er ikke for meget sagt, at 1965 var et *Sternberg*-år. Ganske vist skænkede den gamle mester os ikke en ny film, et nyt kunstværk, men han glædede os dog med en erindringsbog, som utvivlsomt vil kunne give adskillige lyst til at se eller gense nogle af de værker, han skabte for år tilbage. Men det er næppe denne bogs fremkomst, der har foranlediget kritikere og historikere i flere forskellige lande til omsider at give sig i kast med den nyvurdering af Sternbergs kunst, som faktisk fandt sted i 1965; en sådan var i sandhed *overdue*. Med let undren konstaterede man, at der fandtes en Sternberg-menighed, at en række kritikere i al hemmelighed havde været Sternberg-fans – hvorfor fortiede de det indtil i fjor?

Besyderligt nok er det nogle af de virkelig *film*-entusiastiske kritikere, der har bedømt Sternbergs kunst hårdst; og netop fordi det var de kyndigste demmere, der var negative, faldt Sternberg-filmene i unåde næsten overalt. Det var *Lewis Jacobs*, der talte om et „talents gradvise forfald“ og et „talent, som har trukket sig tilbage til et filmisk elfenbens-tårn“, og *Richard Griffith*, der karakteriserede filmene som „makværk forklædt som kunst“. *Dwight MacDonald* fandt, at *Marlene Dietrich* blev Sternbergs *femme fatale*, og *Henri Agel* mente, at Sternberg udviklede sig til en „ny Pygmalion, der syntes at have mistet al åndelig uafhængighed, og som udelukkende koncentrerer sig om med stedse stigende lidenskab at forherlige sit idol“. *Rune Waldekrantz* fælder følgende dom: „Medvetnare än någon annan var Sternberg artisten i amerikansk film, men bara alltför självupptagen i sitt artisteri, för utpekulerad och affekterad“.

Af danske tilkendegivelser findes der ikke mange. For en del filmkritikere herhjemme synes filmens historie at gå tilbage til omkring 1959, og kun sjældent ser man i anmeldelser (dagspressens, altså) henvisninger til klassisk filmkunst; kun *Erik Ulrichsen* synes at turde røbe den form for dannelse. Jeg ved ikke, om vi trænger til *filmdebat*, skade kan det jo næppe; men jeg er sikker på, at vi trænger til en hel del *filmkultur*, og en sådan kan man nok ikke erhverve sig på værtshuse. De danske udtalelser om Sternberg, jeg kan anføre, er heller ikke værtshus-snak; jeg har derimod hentet dem fra nogle indled-

ninger til Filmmuseets forevisninger af Sternberg-film. I sin indledning fra maj 1956 til „Underworld“ (1927) siger *Werner Pedersen*, at filmen er „en vigtig station på dens instruktørs vej mod det tomme eksklusive artisteri“. Derimod er *Herbert Steinthal* overordentlig positiv i sin indledning fra februar 1959 til „Shanghai Express“ (1932): „Josef von Sternberg er en af de store instruktører, hvis arbejder er ved at blive glemt. Det er på tide, man får øjnene op for den særegne skønhed og filmiske kraft i hans værk.“ Endelig siger *Jørgen Stegelmann* i sin indledning fra september 1963 om „The Blonde Venus“ (1932): „Den vidner tydeligt og fængslende om en stor filmisk begavelse, hvis hele produktion gerne kunne fortjene nye analyser og nye vurderinger.“

Den nye opfattelse af Sternbergs indsats trængte først helt igennem i 1965 og kom således til at falde sammen med udgivelsen af hans bog. Men den var på vej siden 1960, da *Cinémathèque française* havde en Sternberg-serie på programmet; en serie med en enkelt instruktørs film er det lykkeligste program, et filmmuseum kan have, hvad vi også herhjemme ved noget om efter at have fået præsenteret en *Murnau*-, en *Pabst*- og en *Lang*-serie. Det var i hvert fald lige netop det, der skulle til i Frankrig, for at man dér kunne få øjnene op og foretage nye analyser. I 1961 havde tidsskriftet „Positif“ et interview med Sternberg, og i 1965 fik vi så det monumentale interview i „Cahiers du Cinéma“ og i England det ufrivilligt komiske interview i „Movie“.

Hovedæren for den renaissance, Sternbergs film således kan siges at have fået, tilkommer uden tvivl de unge filmentusiaster i Frankrig, specielt „Cahiers“-kliquen, som jo, i nogle tilfælde med rette, i andre tilfælde med urette, eller i hvert fald med mindre god grund, har reddet forskellige amerikanske instruktører fra glemsel. Det er ikke svært at forstå, hvorfor Sternberg kunne blive en af deres favoritter. Få andre filmkunstnere personificerer i tilsvarende grad franskmændenes *auteur*-ideal; Sternberg har ganske simpelt *alle* kvalifikationer. Han vil helst være sin egen producent, sin egen fotograf og sin egen manuskriptforfatter; han vil også selv stå for montage og mixing – kort sagt: han vil, at den film, han

står som instruktør for, skal være helt og holdent *hans* film. Den lange pause i hans filmskabende virksomhed skyldtes ifølge hans egne udtalelser utilfredshed med, at han ikke formåede at gennemføre sit ideal: at skabe film på samme måde som maleren skaber malerier eller digteren vers. Idealet var uopnåeligt; maleren skaber i sit atelier eller i sin brændselskælder, digteren i sin lejlighed eller i et loftsrum, men filmkunstneren i et kostbart studie. Det kan koste en formue, hvis instruktøren vil tænke sig om i 10 minutter. Sternberg får trøste sig med, at vi er mange, der værdsætter, at han resignerede: vi mener, at han med sine kompromis-film var idealet nærmere end de fleste andre instruktører.

De unge franskmænd kan med megen berettigelse tale om et Sternberg-univers; en *auteur* kan som bekendt ikke blive anerkendt som sådan i „Cahiers“, med mindre han har skabt sig sit eget univers. Ikke blot kan man fra film til film finde Sternberg-karakteristika i billedkomposition, belysningsteknik, fotografering, dekorationer osv., men der er også i de fleste af hans film omtrent den samme tematik, hvor forskellige emnerne ellers på over-

fladen synes at være. Der er med andre ord, både i den ene og den anden forstand, en særlig Sternberg-stil. Emnerne i sig selv gør det ikke ud for stort andet end påskud.

Meget stilbevidste kunstnere udsætter sig altid for faren for at blive skældt ud for at være formalister, der ikke „engagerer sig i stoffet“. Og en sådan formalist er jo blot en „utspekulerad och affekterad *virtuos*“, siges det. Således f. eks. komponisten *Franz Liszts* musik; længe sagde man, når man oplevede et i formel henseende fuldendt stykke musik: „Men det er jo virtuoseri, ren og skær Liszt.“ Men sandt at sige er Liszts musik både formfuldendt og fuld af det, man kalder „indre skønhed“. Man kunne blot ikke få øre for det, fordi man i første række bemærkede det formelle mesterskab. Der har sikkert lige siden Liszts egen tid været nogle få, som forstod, og nu forstår endog musikprofessorer – omend modvilligt. Det var nemlig ikke mindst de kyndige musikprofessorer, der kaldte Liszts musik *virtuos*, og deres dom var bestemmende for den almindelige smag. Når Sternberg savnede kritiker-tække i 30'erne, 40'erne og 50'erne, er forklaringen måske, at han forekom for

George Bancroft og Evelyn Brent i „Underworld“ (Det mørke Chicago) – den første moderne gangsterfilm.



virtuos, for formsikker og for lidt „engageret“. Men også Sternbergs filmkunst ejer den „indre skønhed“, og man er ved at få øjnene op for den.

Denne indre skønhed i Sternbergs værker kan selvfølgelig kun skyldes kunstnerens menneskelige kvaliteter; vi har hørt en del om Sternbergs mangel på sådanne, mest fra de skuespillere han har at arbejde med, og det er jo udsagn, man godt kan tillade sig at forholde sig skeptisk til. Adskillige instruktører har jo gennem tiderne fået læst og påskrevet i skuespillermemoirer. Efter at have læst kapitlerne om skuespillerne i Sternbergs bog forstår man vel, at helt gnidningsløst kunne hans forhold til dem af mange grunde ikke blive. Men vi fornemmer hans menneskelige kvaliteter i hans værk. Følsomhed er ordet, der trænger sig på. Og *Baudelaire* sagde jo, at geni var intet andet end følsomhed.

En kunstner, der som Sternberg afviser et forpligtende engagement og i stedet hengiver sig til hemningsløs skønhedsdyrkelse, har selvfølgelig ikke meget tilovers for den moderne filmkritiks fortolkningssyge. Til „Cahiers“-interviewerne siger han: „Hvis man vil finde frem til symboler i mine værker, så kan jeg ikke gøre noget ved det. Men jeg må understrege, at jeg ikke er symbolist. Mine ideer er klare, præcise og realistiske.“ Hans karakteristiske svar på spørgsmålene i „Movie“-interviewet er „*I don't know*“ og „*I don't remember*“. For de mere intelligente spørgsmåls vedkommende er svaret: „*It's in the book*“. Lange passager i Sternbergs svar i „Cahiers“ synes at være ordrette citater fra denne bog, „Fun in a Chinese Laundry“.

Sternberg overdriber ikke: der er virkelig svar på adskillige spørgsmål i bogen. Det er en velskrevet og fornøjelig bog, så selv om man ikke skulle ønske at søge svar på et eller andet, er den højst læseværdig. Der er meget at hente: ikke blot finder man i den en stor personligheds og et klogt menneskes tanker om tilværelsen, menneskene, kunsten, specielt filmkunsten, men også en række muntre anekdoter og mange elskværdige – og endnu flere ondskabsfulde – portrætter af Hollywoods diverse *monstres sacrés*. Og allermest er der om Sternberg, så meget, at det har forargt de fleste kritikere. Sternberg er faktisk temmelig ubeskeden og vurderer sin egen

kunst meget højt. Nu kan en utilsløret selvglæde ofte – og især når der indgår lidt koketteri og selvironi i den – være særdeles indtagende. Den måde, hvorpå f. eks. *Orson Welles* giver udtryk for sin selvfølelse, er jo uimodståelig. Når „The Trial“ slutter med det velleske udsagn: „*I played the advocate and I wrote and directed this film; my name is Orson Welles*“, er man tilbøjelig til for Mr. Welles' skyld at undskylde et og andet i filmen, som måske netop forekom en kende for selvhøjtideligt. Endnu mere å la Sternberg er Welles i den bekendte anekdote: interviewer spørger Welles, hvem han kunne tænke sig at være, hvis han ikke netop var Orson Welles. Og svaret: „*Why, Orson Welles, of course.*“ Da „Cahiers“-folkene udspørger Sternberg om Marlene Dietrich-myten, svarer Sternberg roligt, at der skam ikke er nogen Marlene Dietrich-myte; den sande myte, det er ham selv! Og læsere af „Fun in a Chinese Laundry“ vil ret snart gøre sig klart, at Sternberg sandelig ikke forsøger at være spøgefuldst eller underholdende med sådanne bemærkninger. Hans *amour propre* skal rigtignok tages alvorligt. Welles anses jo i øvrigt også i anden henseende for at være Sternberg-elev, hvad også „Cahiers“-folkene kommer ind på i et enkelt spørgsmål. Sternberg svarer med en af sine yndlings-anekdoter. Komponisten *Rimski-Korsakov* var engang knyttet til et konservatorium. Da en elev til en prøve præstere, hvad alle lærerne fandt var det fuldendte, gav alle lærerne ham maksimum-karakteren 5, undtagen dog Rimski-Korsakov, der gav 4½. Da de øvrige lærere foreholdt ham, at præstationen, som jo var fuldendt, fortjente karakteren 5, svarede han: „Jo vist, men karakteren 5 er forbeholdt mine egne præstationer.“ For resten finder Sternberg Welles' første film prætentiose.

Sternberg føler sig ikke selv som elev af nogen. Han mener at have lært sig selv det hele og at være blevet dygtigere til det end alle andre. Han hævder endog, at han ikke har været under påvirkning af andre filmfolks arbejde. Derimod anerkender han, at han har ladet sig påvirke af litteratur og af malerkunst. At han har det, er da også åbenbart.

★

Han fødtes i Wien den 29. maj 1894. I 1897 rejste faderen til USA, og fire år senere

fulgte den øvrige familie efter. Sternberg nåede lige at stifte bekendtskab med tysk skolelæsen, så helt uden sagkundskab var han ikke, da han skildrede skolen i „Der Blaue Engel“. Han gik i skole tre år i New York, hvorefter familien vendte tilbage til Wien. I 1908 rejste man imidlertid igen til USA. Sternberg betragter sig selv som amerikaner, og for tyskerne – især den nationalistisk sindede *Jannings* – forblev han en *Ausländer*; måske kan man tilføje, at amerikaner er noget, man anser sig for at være, mere end noget, man egentlig er, i hvert fald virker Sternberg, både i sin kunst og i sit livssyn, europæisk, centraleuropæisk. Oprindeligt hed han Jonas Sternberg, von'et skyldtes en af „Movieland“'s smarte reklamefolk; han mistænkte tidligt for egentlig at hedde Joe Stern, og skønt han har udlovnet \$ 50.000,- til den, der kan bevise det, er der stadig liv i denne mistanke: en så velanskrevet kritiker og Hollywood-kender som „New York Times“'s *Bosley Crowther* fastholder i sin anmeldelse af „Fun in a Chinese Laundry“, at det oprindelige navn var Joe Stern.

17 år gammel fik Sternberg nærmest ved et

Jannings og Evelyn Brent i „The Last Command“.



tilfælde et job, der havde med film at gøre: han rensede film. Senere lykkedes det ham at komme ind hos „World Film Corporation“ som altnuligmand. Under krigen var han med til at fremstille træningsfilm; i øvrigt gjorde han selv krigstjeneste i signal- og i sanitetskorpsen.

Under denne læretid hengav Sternberg sig „med hypnotisk koncentration“ til visuelle indtryk. Det elementære arbejde med filmene lærte ham især en hel del om, hvad man under ingen omstændigheder skulle gøre. Den hypnotiske koncentration var ikke tilstrækkelig til at fastholde de visuelle indtryk, og han ville fastholde dem: *Verweile doch, du bist so schön ...*, sagde han med Faust. Så snart det overhovedet var muligt købte han sig derfor et kamera.

Han fik lejlighed til at træffe alle de store pionerer, og han er villig til at sige enkelte pæne ord om dem, selv om han ikke er i stand til at finde en eneste af dem tilnærmelsesvis så interessant som sig selv. Man tilkender i almindelighed *Griffith* æren af at have „opfundet“ nærbilledet. Det finder Sternberg ikke synderlig sensationelt: har man et kamera, finder man hurtigt ud af at tage nærbilleder. Men han roser *Griffith* for at have været den første til at bevæge kameraet, og her må man bifalde Sternberg, for film blev først til filmkunst, da kameraet kunne bevæges. Til gengæld kan man ikke være enig med ham, når han reducerer *Griffith* til at være teknisk banebrydende, medens han trækker på skuldrene ad hans kunstneriske præstationer. For *Chaplin* har han en del tilovers: *Chaplin* roste jo nemlig hans film. *Chaplin* engagerede ham endog til at instruere en film med *Edna Purviance*; filmen blev færdigoptaget og vist en enkelt gang under titlen „A Woman of the Sea“, hvorefter *Chaplin*, som havde betalt for optagelser osv., inddrog den for stedse. Sternberg har aldrig nedværdiget sig til at bede om en forklaring.

Forholdsvis venlig er Sternberg over for de fra Central-Europa indvandrede mestre: måske lærte han ikke af dem, som han siger, men han følte sig vel i slægt med dem; både *Erich von Stroheim* og *Friedrich W. Murnau* måtte dog kunne inspirere ham. Trods alt drejer det sig om to af filmhistoriens største kunstnere. Filmhistorikere vil finde mange lig-

heder mellem Sternbergs første arbejde og Stroheims „Greed“, som Sternberg da også roser: „selve atmosfæren var fuld af hans skabende vitalitets udstråling“ ... Sternberg kom som bekendt til at stå for montagen til Stroheims „The Wedding March“, da Stroheim måtte flygte fra Hollywood. I Hollywood, kommenterer Sternberg, får sladder gerne mere betydning end talent, fordi så få synes at bekymre sig om, hvorvidt det, der bliver sagt, er sandt eller ej. Om Murnau siger Sternberg ikke meget, hvad jeg egentlig er skuffet over, for få andre end Sternberg selv var i samme grad som Murnau *camera poet*.

*Mack Sennett* får ret venlig omtale; Sternberg finder, at han blev undervurderet. Derimod hørte *Ernst Lubitsch* afgjort ikke til Sternbergs yndlige; hans ironi i anledning af den famøse Lubitsch *touch* er bidende, men vittig og nok også berettiget, når alt kommer til alt. *Emile Chautard*, for hvem han havde været hjælpe-instruktør, vedblev han at holde af; i nogle af Sternbergs film fra 30'erne dukker Chautard op som skuespiller i biroller. Med *Eisenstein*, hvis begavelse jo var evident, drøftede han gerne moderne kunst, og iblandt også film. Han er tydeligt imponeret af Eisen-

steins sans for billedkunst og af de tegninger, Eisenstein udfærdigede til brug for film. Noget sådant var efter Sternbergs smag. Herhjemme havde vi for et par år siden lejlighed til at konstatere, at Eisensteins tegnetalent var formidabelt; mange af dem, der besøgte den udstilling, Filmmuseet havde arrangeret, og som altså har fået et indtryk af Eisensteins skitser, vil fremover se Eisenstein-film på en ny måde. Sternberg kan selvfølgelig ikke dy sig for at fortælle, at adskillige af de tegninger, Eisenstein viste ham, ville have interesseret professor *Kinsey*: Sternberg er her ikke fulgt med tiden, i vore dage er det som bekendt såre ærefuldt at være *pornofil*. Senere blev forholdet mellem Eisenstein og Sternberg noget køligere. Eisenstein havde fået overdraget at skabe en film over *Dreisers* „An American Tragedy“, men selskabet var ikke tilfreds med hans manuskript, som antagelig også har været i den statsautoriserede, social-realistiske stil (hvilket selvfølgelig ikke a priori forhindrer, at Eisenstein kunne have skabt en vidunderlig film). I hvert fald blev det Sternberg, der kom til at optage filmen (1931). Han anvendte ikke Eisensteins manuskript, men skrev selv et andet: al sociologisk uden-

Marlene Dietrich i „Shanghai Express“ 1932.



omssnak blev udeladt, Sternberg har aldrig haft smag for socialt engagement. Filmen kan betragtes som et forræderi over for Dreisers roman, og det er der stadig mange, som gør. Men at filmatisere en roman er i sig selv et forræderi over for den pågældende roman, som er skrevet for at skulle læses, ikke for at være grundlaget for en film. Derfor må filmkunstneren principielt være frit stillet over for det litterære forlæg, og en bedømmelse af filmen kan ikke være afhængig af, om det er lykkedes at „redde“ romanen eller ej. Jeg vil mene, at Sternberg, hvis han havde undladt at forråde Dreisers roman, og altså havde forsøgt sig som socialt engageret, til gengæld havde forrådt sig selv, hvad der er hundredfold værre. Eisenstein har siden hævdet, at han blev censureret; det tilbagevises af Sternberg, der understreger, at i *hans* land, i U.S.A., altså, kan enhver sige, hvad han mener, også en Sternberg, også en Eisenstein. Og Eisenstein har også tilkendegivet sin despekt for Sternbergs film: af det righoldige stof har Sternberg nøjedes med at skabe en „ukompliceret gangsterfilm“. Dreiser selv, der havde modtaget \$ 150.000,- af „Paramount“ for at overlade filmatiseringsrettighederne til dette selskab (og rettighederne omfattede kun Dreisers berømteste roman, „An American Tragedy“, så „Paramount“ havde ikke just været karrig), Dreiser selv var højst utilfreds med, at det skulle blive en instruktør med Sternbergs ry, der optog filmen. Han havde meget lidt tilovers for film i almindelighed og for Sternberg-filmtypen i særdeleshed. Da den færdige film var blevet kørt for ham, blev han rasende; han lagde endda sag an imod Sternberg. Dommen i sagen gik Dreiser imod, og Sternberg erklærer i sin bog frimodigt, at det ikke mindst skyldtes den fejltagelse, at Dreisers sagførere undlod at indkalde ham som vidne: han ville nemlig have følt sig nødsaget til at give Dreiser ret i, at litteratur ikke kan overføres til lærredet uden at miste nogle af sine værdier. Hvad Sternberg, der var og er en oprigtig beundrer af Dreisers litterære kunst, mener, er selvfølgelig, at han, filmkunstneren, skabte et andet kunstværk. Det er værd at notere, at da *George Stevens* en snes år senere skabte en film over den samme roman af Dreiser, synes han at have indtaget samme holdning som Sternberg: „A Place in the Sun“ (1950)

er måske i endnu højere grad end Sternbergs film et forræderi over for romanen. Heller ikke Stevens forekommer at være synderlig socialt engageret, og hvis man vil sige, at Sternbergs film er en „ukompliceret gangsterfilm“, så må man visselig også sige, at Stevens' film er en „ukompliceret kærlighedsfilm“. Hvorefter man passende kan tilføje: og hvad så? Begge filmkunstnere brugte Dreisers tunge, realistiske roman som anledning til at skabe smuk og bevægende billedpoesi. Ingen af de to film har skræmt nogen potentiel læser bort fra romanen, til hvis kvaliteter der er føjet endnu denne: at den kunne inspirere til udmærket filmkunst.

★

Kunst- og litteraturhistorikere har som bekendt levet højt på, at man ofte i en kunstners tidligste arbejder kan finde frem til træk, der i kunstnerens senere, modne værker bliver karakteristiske; hvis der ikke var mulighed for at anvende denne retrospektive metode, ville det være svært for mange videnskabsmænd at få præsteret en acceptabel disputats. Denne form for højt estimeret bagklogskab lader sig også anvende på Sternbergs *oeuvre*. Til sin første selvstændige film, „The Salvation Hunters“, havde Sternberg – åbenbart, hvad enten han vil indrømme det eller ej, under påvirkning af Stroheim – valgt en meget realistisk historie, som han, *Zola*-beundrer, tilsyneladende fortalte i den brutalt naturalistiske stil. Altså åbenbart en social film i modsætning til hans senere næsten eventyragtige, eksklusive film fra 30'erne. Men sammenligner man „The Salvation Hunters“ (1924) med Stroheims „Greed“ (1923), vil man konstatere, at de to kunstnere i disse film nok dyrker den samme genre, men også, at de anvender forskellige midler. Det vil næppe være rigtigt at påstå, at Stroheim er mere realistisk end Sternberg; noget sådant ville kun kunne føre til definitionsdiskussion. Men Stroheim er stærkt optaget af selve sin *historie*, der fortælles med ubønhørlig konsekvens og streng logik; billedkompositionen – på dette område er Stroheim også en mester – står i fortællingens tjeneste. Anderledes i Sternbergs film; han er mere interesseret i *atmosfæren* end i selve fortællingen. Hans billedkomposition har tydeligt til formål at virke atmosfæreskabende. Det har således megen berettigelse, hvis man i stedet for forskel-

lige grader taler om forskellige former for realisme (Sternberg insisterer på, at hans filmkunst er realistisk). Men det er klart i hvert fald, at Sternbergs holdning ligner malerens i højere grad end dramatikerens, fortællerens holdning. Medens Stroheim brugte billederne til at fortælle sin historie, brugte Sternberg historien som anledning til at præsentere en række megetsigende billeder. Det er denne holdning, som forblev karakteristisk for Sternberg. — „The Salvation Hunters“ blev til for knap \$ 5000,—; ingen kan vide, hvilken skæbne Sternberg ville have fået i Hollywood, hvis han ikke med denne lidet bekostelige film havde kunne overbevise „United Artists“ om sine evner. Det kunne have været lang tid, før nogen producent havde fået lyst til at sætte den million dollars, det dengang kostede at optage en film, på spil for Sternbergs skyld.

Men det lykkedes ham altså at komme i kontakt med de store selskaber, først „M.-G.-M.“, senere „Paramount“, for hvem Sternberg skabte „Underworld“ (1927), den første moderne gangsterfilm. Filmen vil ikke kunne tilfredsstille de Liebhabere af gangsterfilms, der i før-

ste række ønsker socialt betoned eller psykologiske *case histories*. Til gengæld vil den til tale dem, der har smag for billedmæssig raffinement og opfindsomhed. Filmen „går ikke rigtig til bidtet“, siger Werner Pedersen, og „den er ret besat socialt uengageret“. Sandt nok, men der må være andre vurderingskriterier. Sternberg selv karakteriserer filmen som *an experiment in photographic violence and montage*, og da Sternberg netop eksperimenterede sig frem til ypperlige enkeltheder (karakteristik af personer ved hjælp af kamera-vinkler, belysningseffekter og lign.), kan man ikke frakende hans eksperiment formel eller æstetisk interesse. Indtager man denne holdning til filmen, bliver mange af de effekter, alvorsmændene kalder fejl, til dyder. „Underworld“s historiske betydning er velkendt; i sin specialstudie „Le film criminel“ slår den franske kritiker *Armand Cauliez* fast, at alle 30rnes klassiske gangsterfilm „mere eller mindre direkte nedstammer fra „Underworld“.“ Endnu mangler vi en undersøgelse af, hvilken historisk betydning filmen fik i „filmsproglig“ henseende. I 1927, da den kom frem, gjorde



Marlene Dietrich i  
„The Blonde Venus“ 1932.



filmen et dybt indtryk. Den fik ærespris og en bonus på \$ 10.000,- som årets bedste film. Særlig hædret blev manuskriptforfatteren (*Ben Hecht*), skønt denne var utilfreds med filmen og først forlangte sit navn strøget fra forteksterne, for dog siden, da succes'en var fastslået, at modtage hæderen med tilfredshed.

Efter denne film var Sternberg *star director*, og han fik mange opgaver: i 1928 fik man ikke færre end tre film fra ham, hvoriblandt et af hans mesterværker, „The Last Command“, med Emil Jannings i hovedrollen som den fhv. russiske general, der er blevet statist i Hollywood. Ideen til filmen var Lubitschs, han havde imidlertid ikke fundet emnet egnet til en film. Jannings hævder i sine erindringer, at det var ham, der fik ideen, men det har kun få villet tro. Ungareren *Lajos Biro* figurerer som manuskriptforfatter, men i virkeligheden skrev Sternberg selv manuskriptet. – Museet viste filmen i maj i fjor; af alle de film, jeg så i fjor, og det var ganske mange, er „The Last Command“ en af dem, jeg husker bedst. Hvad der ikke mindst slog mig var, at denne film (ligesom *Dreyers* „Jeanne d'Arc“) virker som en talefilm; og det skønt billederne er alt, historien intet i „The Last Command“. I sin indledning til filmen opfordrer *Arne Krogh*, der ved et og andet om skuespilkunsten, os til at koncentrere vor opmærksomhed om Jannings' spil: „Det er hans film. Hans skikkelse, hans idé.“ Og enhver „Janningsfilm“ må ses for Jannings' skyld: „Selv om „Der blaue Engel“, hvor Marlene Dietrich dog er en betydelig attraktion, erkender mange, at de første gange så de filmen for Marlenes skyld, men man ender med at se den for Jannings' skyld.“ Men hvad om man påstod, at man – hvis man absolut skal se den for nogens skyld – så den for Josef von Sternbergs skyld? I sidste ende er det nemlig især *hans* film. Jannings var såre uenig med sin instruktør, men Sternberg ville have og fik sin vilje. Vist var Jannings en stor skuespiller, men sagen er, at det har ikke så forfærdelig stor betydning for films vedkommende; på teatret står og falder alting med skuespillernes formåen, i filmen opnås de bedste resultater ofte med ikke-skuespillere (*De Sica*, *Visconti*, *Bresson* har demonstreret det). Jannings kan nok indstudere sin generalrolle, men han kan ikke tage hensyn til kameraet. Det er Sternberg, der vælger ud, hvad vi

skal se. Han vælger lys og skygge, kameraafstand og -bevægelser osv., kort sagt, alt det, der er film og ikke teater. For Sternberg er skuespillerne, som vi senere skal komme ind på, materiale blandt andet materiale. Jeg kan ikke se rettere end at der drives afguder med Jannings, Krogh forledes således af sin beundring for *der grosse Emil* til at fremkomme med nogle ret så sentimentale betragtninger over Jannings' forhold til nazismen. „Det var ikke det Tyskland, han levede for“. Måske ikke, men han trivedes nu helt godt i det. Den berygtede rigsminister, Dr. *Goebbels*, besøgte ham i hans hjem, *Adolf Hitler* overrakte ham en statspris – ja, Herr Jannings besøgte såmænd Skandinavien i 1937 som Herr Hitlers *Kultursenator*.

Sternbergs skildring af Jannings er ikke meget elskværdig; men den er meget fængslende. Sternberg er tydeligt imponeret over, at Jannings var endnu mere selvglad og krukket end han selv. At der overhovedet er kommet noget som helst ud af det „samarbejde“ er ret fantastisk.

Men det er der jo kommet. Efter at have optaget sin første talefilm, „Thunderbolt“, i 1929 (det var en gangsterfilm) rejste Sternberg til Berlin for – skønt han havde sagt til Jannings, at han ikke ville lave én film mere med ham, om han så var den sidste skuespiller i verden – med Jannings at optage sin berømteste film, „Der blaue Engel“ (1930). Filmen er inspireret af *Heinrich Manns* roman fra 1905, „Professor Unrat“; man kan ikke sige, at det er en filmatisering af romanen, højst at manuskriptet blev udarbejdet på grundlag af romanen. Indtil jeg læste Sternbergs bog, var jeg tilbøjelig til at lade den berømte dramatiker *Carl Zuckmayer* få hovedæren for den fortrinlige miljøbeskrivelse, men nu ved jeg altså, at Sternberg i et og alt var filmens *auteur*. Ifølge filmens fortekster var manuskriptet udarbejdet af Zuckmayer, *Karl Vollmöller* og *Robert Liebmann*. Men det viser sig, at Zuckmayer blev tilkaldt nærmest for at man kunne knytte hans berømte navn til filmen, Liebmann udførte nærmest *script-girl*-arbejde, og Vollmöller var blot rådgiver i lokale spørgsmål. Manuskript og instruktion: J. von Sternberg. Det største arbejde for Sternberg var at styre Jannings, som uafladelig ville være centrum for begivenhederne, hvad der end stod i

Marlene Dietrich i  
„The Blonde Venus“,  
'ren og skær Liszt'.



manuskriptet. Han spillede teater, han græd, han deklamerede, han var ustandselig forurettet som et barn (på 300 pund), og han var jaloux. Han var så jaloux på Marlene, at han end ikke ville tillade Sternberg og hende at spise frokost sammen. Sternberg måtte trøste ham med at kysse ham på munden og tørre hans tårer bort. Det lykkedes ikke Sternberg at „tæmme“ Jannings. Filmen er en klassiker, men *på trods af* Jannings, der overspiller sin rolle, så det næsten gør ondt. Men filmen *har* mange kvaliteter, først og fremmest en overvældende *visual poetry* (Sternbergs eget udtryk) – og så har den jo også Marlenes uforglemmelige lår plus alt det andet Marlene. Jannings vil selvfølgelig også tilrane sig æren af at have fundet Marlene, men Sternberg beretter, at han tværtimod var imod hende fra starten. Sternberg vidste, hvad han ville have: han så for sig *Wedekind's Lulu*, tegnet af belgieren *Félicien Rops*. Han så på mange piger, men var ikke tilfreds med nogen af dem. En dag, da han bladede i et fagkatalog med skuespillerinde-fotos, så han et intetsigende portræt af Marlene og spurgte en assistent, om hun kunne være noget? „Tja,“ var svaret, „numsen er ikke så dårlig, men har vi ikke også brug for et ansigt?“ – og Sternberg glemte hende

igen. Ved et tilfælde kom han til at opleve hende på scenen, og så vidste han instinktivt, at hende skulle det være. Producenten *Erich Pommer* bekræfter *ikke* denne version. Det er i øvrigt ikke så vigtigt at vide, hvem der fandt Marlene, under alle omstændigheder var det Sternberg, der skabte hende, hvad hun altid selv har været den første til at erkende. Dog man kan ikke skabe noget af intet, medmindre man er Vorherre selv. „Marlene Dietrich er ikke nogen almindelig kvinde,“ siger Sternberg, og det er i hans mund en udsøgt kompliment. Hun var også før han traf hende et dannet menneske, således læste hun *Hölderlin*, *Hoffmannsthal* og *Hamsun* og kunne *Rilke-* og *Kästner-*vers udenad.

Både „Der blaa Engel“ og Marlene fik stor succes. At der skulle være tale om et tidsdokument, der skildrer det førnazistiske miljø, således som *Siegfried Kracauer* i „From Caligari to Hitler“ har påstået, afviser Sternberg som latterligt.

Marlene kom med til Hollywood og blev stjerne i Sternbergs følgende film. Til at begynde med ville hun slet ikke arbejde for andre. Hun var først med i „Morocco“ (1930), i spionfilmen „Dishonored“ (1931) og i „eventyrfilmene“ „The Blonde Venus“ (1932),

„Shanghai Express“ (1932), „The Scarlet Empress“ (1934), som *Jean Mitry* anser for en af Sternbergs bedste film, og endelig „The Devil Is a Woman“ (1935). Det er disse film, der har fået adskillige kritikere til at tale om tomt artisteri. Rigtignok er de historier, der fortælles i de fem film, temmelig ynkelige; således kan det være rimeligt nok at hævde, at der ikke kan være tale om mesterværker, efter- som historierne svaghed er fatal. Men når man nu ved, at Sternberg bevidst negliger den side af sagen og udelukkende koncentrerer sig om den anden side: de billedmæssige virkninger, er det så ikke også rimeligt, at man forsøger at vurdere hans resultater på det område? På det område, han har valgt til sit, er Sternberg nemlig en mester: disse film vil blive studeret indgående for deres billedmæssige kvaliteters skyld, Orson Welles har gjort det og flere vil gøre det. Det er heller ikke sandt, at Sternberg vil „forherlige sit idol“. Han ville holde op allerede efter „Dishonored“, men Marlene ville ikke arbejde med andre instruktører, og hun var blevet så populær, at selkabet overtalte Sternberg til at fortsætte.

Måske kan man sige, at Sternbergs syn på filmkunsten er et vrangsyn: man kan ikke

Marlene Dietrich i „The Devil Is a Woman“.



negligere fortællingen, film er ikke malerkunst. På den anden side kan man så også sige, at alt for mange Hollywood-instruktører har været lidt for glade for fortællingen: man kan ikke negligere det billedmæssige, film er ikke litteratur. Filmkunst er en syntese af ordets og billedets kunst, i langt højere grad en audio-visuel kunstart end teaterkunst. Welles, der, som man ved, er fuld af litteratur og teater (og meget andet) kunne med lethed filme en præcis og i enhver henseende upåklagelig teaterforestilling, „Othello“ f. eks. Og det kunne være interessant nok – af teaterhistoriske og andre grunde – at arkivere den. Men det er også kun en arkiveret teaterforestilling, en erstatning for en rigtig teaterforestilling. Det er ikke autonom kunst. Kameraet bruges ikke som kunstnerisk, men som videnskabeligt instrument, ganske som når man opbevarer sjældne skrifter eller bogudgaver på mikrofilm. Men kameraet byder på andre muligheder. Sammensmeltningen af ordets og billedets kunst kan formidle et helt nyt kunstværk, sådan som Welles netop formåede det med sin „Othello“. Anledningen er *Shakespeare*, kunstneren i dette tilfælde Welles.

Nu er Sternberg jo ikke den eneste, der har ladet sig inspirere af malerkunst. Næsten alle de store filmkunstnere har et forhold til malerkunsten, der nok kunne fortjene at blive nærmere belyst. Det gælder de tyske ekspressionister, Eisenstein, Dreyer, Stroheim, *Feyder*, *Cocteau*, Welles, Bresson, visse af de italienske neorealister, *Fellini*, *Visconti* og *Antonioni*. Man kan ofte ligefrem analysere billedstrukturen i *stills* fra disse kunstneres film. Ja, man kan måske kun få det fulde udbytte af deres film, hvis man har de fornødne æstetiske kvalifikationer eller forudsætninger. Endda har ingen af de førnævnte i samme grad som Sternberg beskæftiget sig med de æstetiske problemer, som filmkunsten har fælles med malerkunsten.

Det er derfor også forbavsende, at ingen af interviewerne i de omtalte interviews har stillet væsentlige spørgsmål til Sternberg om sådanne problemer, men har nøjedes med at spørge om det, de lige så godt kunne læse om i hans bog.

★

„Jeg indrømmer gerne,“ siger Sternberg i et af interviewene, „at jeg er en god tekni-

ker.“ Og Steintal citerer en udtalelse af *Rudolf Arnheim*, der kalder Sternberg for „verdens mest begavede filmhåndværker – i hver eneste af hans film er der stof til en hel lærebog i filmkunst.“

Det er altså i en vis forstand det tekniske apparatur, der har været bestemmende for Sternbergs æstetiske holdning. Det er allerede blevet fortalt, hvorledes han ganske simpelt forelskede sig i kameraet, og hvorledes han allerede før han nogen sinde havde stået bag et kamera havde gjort sig tanker om det menneskelige øje; det er som en linse: hvad øjet ser, står omvendt ganske som i kameraet, et eller andet sted oppe i hjernen bliver det vendt rigtigt. At se er altså det vigtigste. Kameraet ser, eller filmkunstneren ser med kameraet. Men man kan ikke se uden lys: historien om lyset er historien om livet. Visuelle indtryk fastholdes ved hjælp af lys, kameraet er hjælpeløst i mørke. Fjern lyset og der er intet tilbage. Dertil kommer, at man ved anvendelse af lys kan forskønne eller dramatisere et hvilket som helst objekt. Alt lys skaffer sig selv skygge; hvor der er skygge, må der også være lys; skygge er mystisk, lys er klart; skygge skjuler, lys åbenbarer – kunst består, når alt kommer til alt, i at vide, hvad man skal åbenbare og hvad man skal skjule. Lyset i London er forskelligt fra lyset i Paris, lyset skifter med årstiderne: hvad maleren må vide herom, må filmkunstneren også vide. Det er ikke tilfældigt, at Hollywood placeredes i det solrige Californien. Med det elektriske lys fik filmkunstneren et teknisk apparat, der var helt hans eget: han kunne arbejde med lyset, beherske det, anvende lys- og skyggevirksomheder efter forgodtbefindende. Sternbergs film-æstetiske credo kan sammenfattes i et af de udtryk, han anvender i sin bog: „*Light and shadow in action*“.

Film er bevægelse: en genstands bevægelse afhænger i film ikke blot af dens egen rumlige placering, men også – og især – af kameraets bevægelser. Dertil kommer montagens muligheder, som Sternberg ikke så bort fra (den hurtige række *close-ups* i „*Underworld*“).

Idealet for Sternberg er selvfølgelig, at instruktøren er sin egen fotograf. Han har altid selv været det, også når der stod en anden bag kameraet; denne anden fik hædersbevis-

ninger for sit fotografiske arbejde, men han havde, siger Sternberg, blot nøje fulgt mine instruktioner. Jeg føler mig ikke helt overbevist om, at Sternberg har ret i at underkende fotografens betydning. Visse instruktører præsterer kun deres allerbedste med en bestemt fotograf. Hvad med navne som *Gregg Toland*, *Léon-Henri Burel*, *Gabriel Figueroa*, *Edouard Tissé*, *Göran Strindberg*, *Giuseppe Rotunno*, *Raoul Coutard*?

Kameraet er det ene hovedinstrument under filmoptagelse, mikrofonen det andet. Både i teori og praksis foretrækker Sternberg altså det første. Hans synspunkt er, at kameraet skaber, medens mikrofonen reproducerer. Man kan ikke sætte lys eller skygge til stemmer; han citerer *Bela Balazs*: *Der Ton wirft keine Schatten* („*Der Geist des Films*“, 1930). Når Antonioni hævder, at menneskestemmen, og altså dialogen, er „en lyd mellem andre lyde“, så kan vi kun trække på skuldrene, eftersom Antonioni i høj grad støtter sig på sin dialog. Sternberg kunne ikke finde på at sige noget sådant; han foretrækker kameraet, men underkender ikke af den grund lyd og tale. Derfor hører også de akustiske fænomener under instruktøren, som selv bør sørge for sin mixing. Lyd og dialog er altså ikke så betydningsløse, at enhver anden end instruktøren kan tage sig af den slags.

Men det er altså ifølge Sternberg først og fremmest det filmiske billede, der bør interessere instruktøren. Billedet skal helst koncentrere sig om det menneskelige ansigt; kameravinkler, lys, skygge osv. dramatiserer ansigtet, forlener det med egenskaber, nuancerer dets udtryk. Nærbilleder forudsætter, at ansigtet behandles som et landskab: øjnene er søer, næsen en bakke, kinderne marker, panden himlen, håret skyerne osv. Huden skal give refleks som optagelser af et søparti, lyset skal kærtegne, ikke forladige. „Hvad enten det drejer sig om et ansigt, et legeme, en lege-tøjsballon, en gade, er problemet altid det samme: livløse overflader må gøres modtagelige for lys . . .“

I dette system bliver skuespillerne i virkeligheden ikke stort andet end marionetter, dukker eller attrapper. Instruktøren bruger skuespilleren som maleren en klat rød farve! Det synspunkt delte Jannings ikke. Nuvel, der er i almindelighed overensstemmelse mellem

Sternbergs teorier og det, han gør i praksis. Men hans skuespillerteori virker ikke overbevisende, når man ved, at han sagde ja til at optage „Der blaaue Engel“, fordi Jannings, så umulig han end var, virkede inspirerende på ham. Ganske som Marlene gjorde det.

Han er temmelig umenneskelig. Men han vil, at det skal være instruktørens film helt igennem. Han oversætter det franske *metteur-èn-scène* med *master of scene*; en temmelig fri oversættelse, men med god mening.

I 1937 fik Sternberg en opgave, som han ventede sig meget af. Det var en film over *Robert Graves'* meget læste roman „I, Claudius“. Kun et par spoler af filmen eksisterer (findes vist hos Cinémathèque française i Paris). Optagelserne fandt sted i England; filmens forlis skyldtes, at det var *Charles Laughton* umuligt at få tag i rollen. *Merle Oberon* kom desuden ud for et automobiluheld, så optagelserne måtte indstilles. Juleaften 1965 bragte BBC *Bill Duncalfs* TV-film „The Epic that Never Was“ om den forliste film. De endnu levende af de folk, som havde med filmen at gøre, inkl. Sternberg *himself*, fortalte, hvad der egentlig skete. Et referat af TV-filmene, skrevet af *Peter John Dyer*, findes i *Sight and Sound*, vinter 65/66. Dun-

calfs film, som har vakt opmærksomhed, er i øvrigt senere blevet vist på stort lærred (*National Film Theatre*, London).

Derefter pauserede Sternberg. Han rejste en del, men helligede sig for det meste sin omfattende samling af moderne kunst og sit bibliotek. Af de film, han har optaget efter krigen, er der kun grund til at omtale to. „Macao“ fra 1952, fordi *Nicholas Ray* var instruktørassistent; og så „The Saga of Anatahan“ (1953), optaget i Japan – Sternberg var selv producent, manuskriptforfatter, instruktør, fotograf, og han læste selv kommentaren. Fransk mændene synes at nære nogen beundring for den; jeg har ikke fået lejlighed til at opleve den.

Sternbergs bedste film – „Underworld“, „The Last Command“, „Der blaaue Engel“ og „eventyrfilmene“ med Marlene – bør vises af filmklubber en gang imellem. Man bør se dem, fordi de har enestående billed-kvaliteter. Og man bør ikke forsøge at finde noget i dem, som ikke er der. En af „Movie“s begavede kritikere hævder, at Professor Rath i „Der blaaue Engel“ er analerotiker. Det kan man se, forklares det, af den måde han pudser næse på.



Marlene Dietrich i „Der blaaue Engel“, 1930.