

FILMOLOGI

SANDHEDENS TIME

»Jean Delannoys instruktion er så intelligent og omhyggelig, som man kan vente det af iscenesættelsen af de to Gide-film »Gertrude« og »Symphonie pastorale«.
(»Nationaltidende« anm. af »Sandhedens Time« 19. 10. — »Gertrude« er »La Symphonie Pastorale«s danske titel).

UPEDAGOGISK

»To drenge på 13 år var i aftes i biografen i Odense for at se den svenske film »Fartfeber«, der handler om motorgale unge mennesker. Da de forlod biografen, huggede de en knallert og kørte rundt i byen i et sådant tempo, at en politipatrulje greb ind. Nu skal børneværnet se på sagen«.

(»BT« 14. 10.).

NYT FILMEMNE

»Endelig kommer der en engelsk film, der beskæftiger sig med problemet kærlighed«.

(Foromtale i »BT« 15. 10. af »Forbudte Timer«).

EN ANARKIST

»Han er stadig sit unge anarkistiske Selv, en fri fugl, ganske blottet for »sociale« ambitioner og en foragter af al glamour, af mondæne cocktailselskaber og formel påklædning som kjole og hvidt (»Man kunne lige så godt bære rustning«). Hans morgenmåltid består af rå æg, og det hænder, han lyster et æg ned i hånden, inden han trykker et nyt bekendtskab på næven. Han er ugift og har sjældent haft eget hjem, men overnatter på divaner rundt om hos sine venner«.

(En interessant karakteristisk (»Nationaltidende« 24. 10.) af Marlon Brando, der et andet sted i artiklen intet ringere end »fuldendte den udvikling, Kean på en så skelsættende måde indledte — udviklingen frem mod den absolutte naturalisme«).



»Moderne Tider«. Chaplin i maskinen.

De stadig

MODERNE TIDER

»MODERNE TIDER«. Produktion: Charles Chaplin 1936. Instruktion og manuskript: Charles Chaplin. Musik: Charles Chaplin. Instruktørasistenten: Carter De Haven og Henry Bergman. Medv.: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Sanford, Hank Mann, Louis Natheaux, Allan Garcia.

Da Chaplin i 1935 havde premiere på sin længe forberedte og seks gange omarbejdede *Modern Times*, fandt den sted på nogle af de største biografer i verden, i verdens to største byer. Omstændighederne ved New York-premieren har jeg glemt, men i London satte Chaplin sin film til auktion. Den gik for højstbudte filmleje, 50 % af spilleindtægten, hvilket dengang var en temmelig rå pris. Det var altså en fejret, misundt, højtbetalt filmproducent, der kom igen efter 4 års tavshed. Filmens evne til at tjene penge har man vurderet højt, men både kritikere og filmindustriens folk var mere skeptiske m. h. t. Chaplins muligheder for at klare sig i de »moderne tider« — i tonefilmens tidsalder. Skepsis blandede sig med misundelse og fremkaldte mange steder en halvsur kritik efter premieren. Alt dette kan vi tage os let ved gensynet i 1954, men det er på sin plads at erindre om, at Chaplin også dengang var en misundt og forfulgt mand. Filmen handler som bekendt om Charlies oplevelser i maskinalderens tempel — en rationaliseret fabrik — og udenfor, som understødt. Det er ikke meningen at komme nærmere ind på handlingen; dens træk er kendt, og det hører med til filmens storhed, at det ikke gør det mindste skår i tilskuerens fornøjelse.

Jeg overlader med sindsro publikum til Charlies pinagtige situationer ved samlebåndet, hans martyrium i mademaskinen, hans skrækfyldte ophold på WC, hvor han ikke engang har fred for fjernsynsbilledet af chefen, hans rulleskøjtedans og hans festligt syngende opvarter.

Men det bør nævnes, at misundelsen var så stor, at man forsøgte at ramme Chaplin på hans eget felt, det kunstneriske. Han var jo ikke den første, som havde lavet filmsatire over maskinalder og samlebånd.

Den store, franske instruktør, vores allesammens forguede René Clair havde flere år tidligere iscenesat sin skarpe og overstadige *Leve friheden* — en film der forøvrigt i 1954 er lige så tidssvarende og henrykkende som Chaplins film. Det tyske foretagende TOBIS havde en filial i Frankrig, og det var hos dette selskab, at *Leve friheden* var produceret. Som en forlods hævn for Chaplins planer om filmen *Diktatoren*, anlagde det nazistiske TOBIS sag an mod Chaplin for plagiat. Det er som bekendt ikke noget, filmens kunstnere kan gøre, kun pengemændene. Men i dette tilfælde kunne en kunstner dog træde til. René Clair indfandt sig i vidneskranken og erklærede, at hvis mesteren havde haft glæde og inspiration af at se *Leve friheden*, ville han som instruktør føle det som en stor ære! Sagen faldt.

Man droftede meget seriøst i 1935, om tonefilmens teknik nu var „løbet“ fra Chaplin, der stadigvæk benyttede sig af gammeldags kameraindstillinger og ikke ville bruge dialog. Man kunne jo genoptage diskussionen i dag, 19 år senere. Men det ville være lidt orkesløst at efterforske, om Chaplins film i mellemtiden var blevet forældet, om de kritikere skulle have fået mere ret, som allerede dengang fandt noget gammeldagst over *Modern Times*. Det ville være orkesløst, for hverken filmen, dens emne eller teknik bærer præg af alder. Meget mindre end adskillige endda gode film fra midten af trediveerne, som dengang repræsenterede sidste skrig i strømlijet kamerateknik og kvik replikkunst. Den slags skønhed falmer, det gør den primitive teint over Chaplins film ikke.

Man har villet forklare denne tidløshed, denne holdbarhed, som de fleste Chaplin-film besidder, med en henvisning til, at det er *ikke* kameraet, rytmen, filmtempoet og alt det der, som betinger virkningen. Det er manden, hans personlige talent og charme. Man kunne også begynde at forklare „holdbarheden“ i H. C. Andersens eventyr ved at henvise til digterens eller hans figurers charme. Sådanne betragtninger er vildskud af rådvildhed. Eventyrene består af ord, Chaplin-filmene af kameraindstillinger, musik, lyde og efterhånden replikker. H. C. Andersens sprog er hverken gængs som skriftsprog eller talesprog i dag og har ikke været det

længe. Chaplins filmindstillinger er ikke gængse i dag og har ikke været det længe, meget længe i forhold til filmens korte historie. Men af den grund må man ikke tro, at Chaplins kamera er en lydig stumtjener, som instruktør Chaplin kun flytter, når det nu ikke længere er praktisk at have det på samme sted. Chaplins klip fra scene til scene er raffinerede i deres enfoldighed. At han klipper mindre fra kameravinkel til ny vinkel end fra indhold til indhold, kan kun pedantiske tilhængere af en bestemt glat filmstil finde på at bebrejde ham. Chaplins kameravinkler er udtryksfulde, selvom de er ligetil.

Der er mange kunstneriske arbejds-hemmeligheder ved Chaplins heldige fastholden af en bestemt stil gennem årtier. Blandt de mest selvfølgelig er, at Chaplins stab er uforandret. En anden er, at han laver om og bliver ved med at lave om. En tredje er, at han trods sin fine medarbejderstab „gør det hele selv“. Skal der absolut musik til en film, laver han den selv.

Det er kun målt med den almindelige filmstils udvikling, at Chaplins synes uforandret. Indenfor hans egne film sporer man værdifulde, sommetider næsten umærkelige forbedringer. De er som regel lettere at finde i det indholdsmæssige end i det formelle. Han nøjes ikke mere med at lade folk falde til ro mellem et par ustyrligt morsomme numre. Han klistrer ikke mere lidt forlegen Edna Purviance-kærlighed ind, hans kæreste fra de mange, gamle farcer. Han modner det romantiske til noget poetisk. Ellers giver han en indsprøjtning af satire, som i *Modern Times*.

Hermed kommer jeg igen til det indholdsmæssige, som man ikke behøver at skrive om. Man kan se det selv og tænke over det selv. En film om arbejdsløsheden, optaget f. eks. mellem 1933 og 35, ville have alle mulige chancer for at virke forældet i dag. Den ville måske være satirisk-morsom som *Krisen er forbi* — eller den ville komme med løsninger på problemet som King Vidor's *Our Daily Bread*. Men den ville højst sandsynligt virke speciel, og dens publikum i dag ville sikkert også blive et specielt, et museums-publikum. Men Chaplins film handler ikke om arbejdsløshed alene, ikke blot om rationaliseringens umenneskelighed, den handler om *vor tid*.

Theodor Christensen.