

mer så alt det andet, der er blevet læst på lydbåndet: en uendelig kværnen af »klassisk musik« (som det vel må hedde i denne forbindelse), der ret skal vise, hvor »kulturel« denne film er (kun 2.-satsen af Bartoks tredje klaverkoncert – hen mod slutningen – forekommer at være et godt og nogenlunde originalt valg), – og endelig en til tider fuldstændig absurd udpenslet reallyd: der kan ikke ske den mindste lille bevægelse i billedet, uden at det rasler og knirker og hvisler og knitrer, – selv den lille hundeslæde lyder som kastagnetter, da Johannes putter den i lommen (på baggrund af hvor meget der i øvrigt er gjort ud af lydsiden, kan man jo så undre sig højlig over at Niels Hinrichsen er blevet så elendig eftersynkroniseret – med en helt falsk stemme – som Oluf).

På ét punkt kan man ganske vist rose Knud Leif Thomsen: der er virkelig overensstemmelse mellem form og indhold i hans film, thi lige så banal hans form er, lige så banale er de ting, han udtrykker (eller de bliver det i hvert fald i denne udformning). Klarest kommer dette måske frem i scenen i kirken mellem Johannes og ingeniøren: efter at de længe har lagt op til det, kommer pludselig det forudsete billede af de to ansigter over for hinanden med Johannes på hvid baggrund og ingeniøren på sort; man når lige at tænke, at nu kommer den replik, man har ventet på, og så kommer den også: »Sig mig – øh – tror De?« Mere fortærsket kan det ikke gøres, og noget mere perspektivløst og falsk end det »ideologiske« opgør mellem de samme to senere i filmen kan man næppe heller forestille sig: »Det må være rart at have sådan en lille rød bog, der kan fortælle én hvad der er rigtigt og hvad der er forkert!« »Ved De hvad De er – øh – De er reaktionær!« Trist at netop sådanne ting – sammen med det gådefulde og umotiverede selvmord til sidst – har været blandt de ændringer i forhold til Martin A. Hansens roman som »hensynet til et andet medium har forekommet at berettige«.

»Vi kan ikke blive ved med at sidde her til ingenting,« lyder en af filmens sidste replikker. Hørt, hørt! fra tilskuerpladserne. Man forstår dem, der udvandrede af ked-somhed. *Søren Kjørup*

■ LØGNEREN, Danmark 1970. DIST: Warner & Constantin. P-SÆLSKAB: Nordisk Films Kompagni/Rialto Film/Medarbejderpuljen. P-LEDERE: Carsten Grønberg, Bo Christensen/ASS: Hans Christensen, Hanne Krebs. INSTR/MANUS: Knud Leif Thomsen. EFTER: Martin A. Hansens roman »Løgneren«. FOTO: Claus Loof, Henning Camre/ASS: Uffe Thomsen, Michael Christensen. SUPPLERENDE FOTO: Jørgen Skov, Jeppe Jeppesen. FARVE: Eastmancolor. LYS: Jørgen Kunz, Helmut Rasbøl, Søren Sørensen. KLIP: Kasper Schyberg. ARK: Henning Bahs. REKVIS: Magnus Magnusson. KOST: Lotte Ravnholt. MUSIK: Bach, Bartok, Beethoven, Mozart. TONE: Andreas Møller, Leif Jensen. INSTR-ASS: Ivar Soe. MAKE-UP: Bodil Overbye, Karen Balsner. MEDV: Fritz Helmut (JOHANNES VIG), Ann-Mari Max Hansen (ANNEMARI HØST), Vigga Bro (RIGMOR), Ole Wisborg (FREDERIK PA N/ESGARD), Erik Wedersøe (INGENIØREN), Niels Hinrichsen (OLUF, ANNEMARIS FORLOVEDE), Elisabeth Haffgård (MARIE, OLUF'S MOR), Pouel Kern (KØBMAND HØST), Kirsten Rolffes (FRU HØST), Benny Hansen (EKSPEDIENT), Ingolf David (ANDERS, ARBEJDSMAND), Annette Svendsen (HANSIGNE, HANS KONE), Daimi Larsen (ELNA, SERVITRICE), Vagn Sørensen, Laurits Jensen, Kaj Bæk Jensen samt elever fra Sdr. Bindslvs Skole. LÆNGDE: 107 min., 2925 m. CENSUR: Rød. PREM: 18.12.70 – Imperial (København), Palads (Århus).

»Løgneren« er indspillet i månederne marts-juni 1970. Eksteriørscener optaget i Vendsyssel (Hvalpsund, Lovns, Mosbjerg, Sdr. Bindslvs, Tolne, Tornby). Af hensyn til filmens vinterbilleder startede Knud Leif Thomsen optagelserne uden at have de økonomiske forhold endeligt afgjorte (Laterna Film var oprindelig med i projektet, men trak sig i sidste øjeblik ud), hvorfor det blev nødvendigt at lade »Medarbejderpuljen« stå som delvis økonomisk garant.

# BØGER

## ET STORVÆRK ER NU FULDFØRT

Da Politikens Forlag i 1950 med »Filmens Hvem Hvad Hvor«, redigeret af Karl Roos, Bjørn Rasmussen og Else Larsen, udgav sit første filmleksikon, blev dette initiativ hilst velkommen som et respektabelt forsøg på at afhjælpe behovet for en populær og lettilgængelig håndbog for filmvenner. Politikens filmleksikon omtalte 3.700 talefilm og godt 900 korte filmbiografier. Da også de udenlandske originaltitler var angivet, fandt dette leksikon anvendelse langt ud over Danmarks grænser.

Filmbøger bliver hurtigt forældede. Efter 15 års forløb var tiden inde til at foretage en grundig revision af Politikens filmleksikon. Karl Roos døde allerede i 1951. Det blev derfor den højt estimerede kritiker og filmteoretiker Bjørn Rasmussen, der fik til opgave som hovedredaktør at forvandle Politikens filmleksikon til en virkelig filmhåndbog i fem bind. Det var et i enhver henseende heldigt valg. Kun få kan opvise en så harmonisk kombination af kritisk skarpsind, stilistisk evne og en så imponerende og omfattende viden som Bjørn Rasmussen. Især i det sidste af de fem bind, »Verdens bedste film«, får han rig lejlighed til at demonstrere sin virtuose mangesidighed.

Det har taget Bjørn Rasmussen og hans medarbejdere fem år at fuldføre dette leksikale storværk. Med finansiell støtte fra Filmfonden og med den hjælp, der var at finde i Det danske Filmmuseums arkiv, blev det muligt at udsende første bind, som indeholder en dokumentation over dansk film gennem 40 år, i 1968. Noget senere samme år udkom en fortegnelse over udenlandske film fra 1950 og fremover i to bind. De tidligere overordentlig summariske oplysninger om produktionen var her blevet væsentligt forøget. I Politikens først udgivne leksikon havde man f. eks. ikke engang opgivet navnene på de fotografer, der havde optaget filmene.

Værkets fjerde del, som udkom i 1969, indeholdt udelukkende udenlandske filmbiografier. Denne håndbog udmærker sig ved sin rigdom på velunderbyggede kendsgerninger. De fleste af artiklerne er forsynet med litteraturhenvisninger, som i høj grad forøger bogens værdi. Men det skal fremfor alt bemærkes, at der her ikke længere kun tages hensyn til de mest populære og velkendte filmfolk. Der er en beundringsværdigt stor og vidtforgrenet spændvidde over bogen. Det er derfor så meget mere beklageligt, at man ikke konsekvent har opgivet filmenes originaltitler. Man skal vel nok være filmspecialist for umiddelbart at identificere Hawks' »Foryngelseskuren« med »Monkey Business« af samme instruktør.

Det for nylig udkomne femte og sidste bind i serien har fået den udfordrende, men samtidig også tiltrækkende titel »Verdens bedste film«. Med de fire tidligere bind havde det til en vis grad været Bjørn Rasmussens hensigt at give et overblik over fil-

mens historie (selv om stumfilmen ganske vist helt var udeladt, og biograferne for størstedelens vedkommende var begrænset til nulevende filmkunstnere: Eisenstein og Pudovkin nævnes kun med fødsels- og dødsår, Sjöström og Stiller savnes totalt osv.). I sidste bind af dette opslagsværk har Bjørn Rasmussen sat sig som opgave at skildre filmkunstens historie med brede og fejende penselstrøg i 150 korte essaylignende analyser af væsentlige film, som har haft betydning for filmens udvikling.

Hvilke film er så de »bedste«? Filmhistorikerne – og der er jeg selv ingen undtagelse – har i hvert fald tidligere været alt for rappe til at klistre betegnelsen »mesterværk« på enhver film, der blev lagt mærke til, og som var usædvanlig for sin tid. De internationalt anerkendte »filmklassikere« kan vel stort set defineres som mere eller mindre fuldkomne »mesterværker«. Men hvor mange film kan med rette gøre krav på at blive betegnet som »klassikere«? Omskiftelsernes vind blæser grådigt og ubønhørligt omkring filmens kultpladser. Den håndfuld film, som det hvert tiår lykkes at overleve tidens ubarmhjertige sortering, kan måske siges til en vis grad at opfylde kriterierne for en »klassisk film«. De har i hvert fald noget at give også senere generationer end dem, der har skabt dem. Som regel er der i dem et element af mangetydighed.

Bjørn Rasmussen har i mange år været en flittig gæst ved festivalerne rundt omkring i verden. Til det bedste, filmfestivalerne har at byde på, hører som regel de retrospektive serier fra verdens førende filmarkiver. Sit privilegium som festivalgæst har Bjørn Rasmussen blandt andet udnyttet til at opspore film, som ikke havde fortjent at glemmes, og som kan gøre krav på at blive betegnet som »minor classics«. Jeg er glad for, at forfatteren i »Verdens bedste film« har henledt opmærksomheden på f. eks. »Beggars of Life« og Howard Hawks' »Twentieth Century«. Bjørn Rasmussen er for øvrigt en inspireret og genial fortolker af den tidløse modernisme i 30-ernes amerikanske »crazy comedies«.

Forfatteren har placeret de 150 udvalgte film i en strengt kronologisk rækkefølge, som belyser visse træk i filmens kunstneriske udvikling. Desuden hører det med til hans fremgangsmåde efter en overordentlig udførlig fortegnelse på »credit lists« at give en kort fremstilling af handlingen i de enkelte film. Først derefter kommer der en mere eller mindre koncentreret analyse af hver enkelt films særlige udtryksmidler og af dens kunstneriske eller ideologiske sigte. Det sker heller ikke så sjældent, at filmen og dens instruktør bliver placeret i en i hastige og klare træk gengivet tidssammenhæng.

Der er kun meget lidt at indvende mod forfatterens analysemetode. Derimod kunne man mange gange med god grund ønske at bytte op og ned på forholdet mellem handlingsbeskrivelse og analyse. Efter min mening affærdiges f. eks. Truffauts »Jules et Jim« og Godards »Vivre sa vie« således alt for summarisk i den analytiske kommentar. Til gengæld har forfatteren præsteret en eksemplarisk analyseringsform, som han kunne have anvendt mere gennemgribende andre steder, i sin behandling af Fellinis »8½« og af Godards »Les carabiniers«.

Fra stumfilmperioden har Bjørn Rasmussen medtaget 25 film – et ret rimeligt antal. Forfatteren mener ganske sikkert ikke, at alle

de 125 talefilm kan gøre krav på ubestridt borgerret på filmens olymp. Han er meget godt klar over det subjektive i sine vurderinger. Men i betragtning af forfatterens mål-sætning med hensyn til med sit udvalg at belyse forskellige væsentlige led i filmkunstens udvikling kan man unægtelig godt undre sig en lille smule over visse udeladelser. At Carnéfilmene »Quai des brumes« og »Le Jour se lève« ikke er kommet med, kan forklares, og det samme kan måske siges om Jacques Feyders »La Kermesse Héroïque«. Men Dziga Vertovs »Manden med filmkameraet« (Celovek s kinoapparat) og »Tre sange om Lenin« (Tri pesni o Lenine) burde ligesom Renoirs »Toni« være taget med i en gennemgang af film, der har haft indflydelse på udviklingen og påvirket den moderne filmkunst. At »Toni« er udeladt, ydes der til en vis grad kompensation for i forfatterens personligt oplevede analyse af Renoirs tidløst og uforligneligt friske komedie »Boudu sauvé des eaux«. De i denne bog oversete film »Osessione«, »La terra trema« og »Rocco i suoi fratelli« siger mere om neorealisten Visconti og hans betydning end den sensationelle »Il Gattopardo«. Det er givet, at Antonionis »Il deserto rosso« betegner en vigtig etape i farvefilmens udvikling, selv om også andre farvefilm som f. eks. Kosintsevs »Don Quixote« kunne have hævdet sig smukt i denne forbindelse. Når det gælder farvefilmen, er forfatteren relativt fæmelt. Til gengæld har han et beundringsværdigt gehør for musikens rolle inden for filmkunsten og kommer med væsentlige oplysninger på dette område.

Den moderne filmkunst har med rette fået en fremtrædende plads i håndbogens sidste del. 60-erne kommer jo også tydeligere og tydeligere til at stå som den hidtil frugtbarste periode i hele filmens historie. Men man kan nu alligevel ikke lade være med at undre sig over, at Resnais' »Hiroshima – mon amour« og Antonionis »Blow-up« ikke er kommet med, ligesom Pasolini overhovedet ikke er repræsenteret. Det havde været af værdi at få Bjørn Rasmussens analyse af f. eks. »Teorema«.

I en filmbog, der er så spækket med kendsgerninger som »Verdens bedste film«, kan det ikke undgås, at der hist og her indsniger sig en menings- eller trykfejl, ligegyldigt hvor skarpøjet og dygtig korrekturlæseren end er. Men lidt kedeligt er det nu trods alt, at King Vidors »Tol'able David«\* på side 31 betegnes som »Griffiths gennembrud som instruktør«. På side 82 er Jay Leyda blevet til Jan Leyda. I behandlingen af Widerbergs »Ådalen 31« fremstilles Ådalen som »Norrlandssmåbyen« (s. 359), men Ådalen er jo ikke begrænset til en småstad, – den er en hel landsdel, nemlig egnen omkring Ångermanälven.

Men det er alt sammen småting. Væsentligt er det derimod, at forfatteren i næste oplag retter oplysningen på tekstens første side (s. 5) om, at de klassiske lumiérefilm skulle være blevet vist på industriudstillingen i Malmö den 27. juni 1896 – den første offentlige filmforevisning i Sverige. Arne Krogh har fundet ud af, at de første film, der blev vist i København, stammede fra Birt Acres' allerede i januar 1896 opfundne »Kinooptikon«. Der er den største sandsynlighed for, at også de film, der blev vist på industriud-

stillingen, var kommet fra England, formodentlig fra George Albert Smith. I hvert fald kan det nu med sikkerhed siges, at de ikke kom fra Lumière.

De ovenfor anførte kritiske synspunkter forhindrer ikke, at Bjørn Rasmussens »Verdens bedste film« efter min mening er det værdifuldeste og det mest inspirerende bind i denne enestående og velredigerede håndbogsserie. Bogen vil uden tvivl blive flittigt brugt af alle filminteresserede i de nordiske lande. Selv de, der om sig selv mener, at de er specialister i alt, hvad der angår film, vil kunne øse mange nye og overraskende saglige oplysninger og mange perspektivskabende synspunkter af denne kilde. Det er en bog om filmklassikere, som selv har udsigt til at blive klassisk i sin art.

Rune Waldekranz

■ *Filmens Hvem Hvad Hvor. Bd. 5. Verdens bedste film, beskrevet og vurderet af Bjørn Rasmussen. Politikens Forlag. København 1970. 284 s. Kr. 26,00 indb.*

## BUNUEL-BOG

Som første bind i Rhodos' filmserie foreligger nu Drouzy's bog om Buñuel. Selv om der måske i større sammenhæng ikke netop er mangel på Buñuel-bøger, er valget af emne forståeligt i en dansk sammenhæng: dansk-sprogede instruktørmonografier kan tælles på den ene hånds fingre, og Buñuel er en instruktør, som mere end nogensinde er »in«. Drouzy, hvis kirkelige baggrund har medvirket til, at han forlængst har fået status som landets Bresson-autoritet, kan mere end sit faderter, og skriver lige så indsigtsfuldt om kætteren Buñuel som om katolikken Bresson. Bogens titel skal ikke forlede én til at tro, at Drouzy's standpunkt er et moraliserende, kirkeligt; det er tværtimod en af bogens hovedfortjenester, at Drouzy ikke har låst sine fortolkninger fast i et på forhånd fikseret synspunkt, men behændigt manipulerer med tre »nøgler«, tre ideologier, ud fra hvilke Bs værk kan betragtes, analyseres og fortolkes. Drouzy har sat sig som opgave at analysere og fortolke, ikke at beskrive og vurdere; filmene – eller i hvert fald deres handling – forudsættes bekendt. Drouzy belyser Bs forhold til tre ideologier – surrealismen, marxismen og ateismen – som ikke blot opdeler hans produktion i forskellige faser, men kan spores i hele værket fra begyndelsen til nu, og som – i kraft af deres uforenelighed – har skabt den komplementaritet, som kendetegner det B'ske univers. Det er den samme komplementaritet, som har gjort så mange Buñuel-diskussioner og -udlægninger så ørkesløse. Drouzy konkluderer, at B i forhold til alle de tre ideologier må betragtes som en kætter: han er ikke forblevet en eneste tro, men har på den anden side heller ikke kunnet opgave nogen af dem. Og samtidig med at hans mistillid til verdensfrelsende ideologier er vokset, er han dog som kunstner blevet mindre og mindre entydig. Man kunne tilføje, at denne mistillid til selve sandhedsbegrebet er trængt ind i selve det kunstneriske udtryk: hans sene film er fortalt af en »unreliable« fortæller, som ikke tør stemple ét som fantasi og et andet som virkelighed. Det er lidt ærgerligt, at Drouzy ikke har fået »Tristana« med (og det er direkte vildledende at sætte et billede fra filmen på omslaget), for den viderefører kættermotivet. Filmen

synes at rumme et retrospektivt opgør med endnu en »ideologi«: Buñuels egen.

Som helhed er bogen præget af Drouzy's gode overblik (der fremdrages elementer fra hele Bs produktion, så det enkelte værk ses i sammenhængen på tværs af kronologien), hans fremstillings anskuelighed (oversigtsafsnittene om dadaismen og surrealismen), hans kritiske forsigtighed i fortolkningerne og en prisværdig metodisk klarhed. To analyser bør fremhæves: »Morderenglen« udsat for marxistisk, surrealistisk og bibelsk fortolkning. Det er gjort med forbilledlig klarhed. – For et par år siden var der ingen seriøs filmentusiast, som ikke gjorde sig dybe overvejelser om forholdet mellem drøm og virkelighed i »Dagens skønhed«; her i bladet blev filmen trævlet op og hæklet sammen igen et par gange. Drouzy har – til en vis grad – sat sig ud over drømme-problematikken ved at fastslå, at filmen simpelt hen ikke anerkender klare grænser mellem de to planer; hans analyse, der er baseret på påvisningen af filmens antifrase-struktur, er fremragende.

I sin fortolkning af »Susana« – der handler om en sensuel pige, som er lige ved at bringe en familie til opløsning – siger Drouzy, at B »siger det modsatte af, hvad han viser, og omvendt viser han det modsatte af, hvad han siger!« »Susana« er nemlig blandt de Buñuel-film, som er problematiske for B-fans på grund af deres underlødighed. Men når »Susana« virker som kalkeret over en kulørt roman, når dens personer er omvandrende klicheer og dens morale klæg, er det kun tilsyneladende. Det hele er ironisk ment, siger Drouzy, og det er ikke svært at give ham ret. »Mod ny dag« opfatter Drouzy som en af Bs marxistisk-revolutionære film på linje med »Fortabt ungdom« og »Robinson«, men bemærkelsesværdig, fordi »for første gang i Buñuels værk går »den vanvittige kærlighed« her hånd i hånd med kampen for revolutionen«. Ligesom i »Susana« er personkarakteriseringen primitiv, og der er noget »trivielt« over hele handlingsstrukturen i fortællingen om den idealistiske læge, der forlader konen og bliver revolutionær. Drouzy skriver, at »trods disse alt for sort/hvide kontraster ... må vi ikke være blinde for de nye elementer, Buñuel her føjer til sin tematik«. Men også her kunne man, mener jeg, vende det hele om og hævde, at »underlødigheden« i denne film (en naiv marxistisk favorit-myte: bourgeois'en, der bliver revolutionær mod sine egne og med underklassen) kunne gøres meningsfuld i lyset af en »ironisk« fortolkning. I så fald er filmen ikke Bs sidste marxistiske film, men den hvori han gør op med den letkøbte humanistisk-marxistiske revolutionsånd; lægen er ingen helt, men en satirisk figur og det revolutionære synspunkt ikke mere helhjertet end det borgerlige i »Susana« og det kristne i »Tro og lidenskab«. Jeg anfører det her, ikke fordi jeg nødvendigvis mener, at filmen bør opfattes således, men for at påpege det farlige i at anlægge et ironisk synspunkt på en film, hvor denne ironi ikke er markeret inden for selve værket. Et af motiverne til at opfatte »Susana« ironisk er, at den ellers ikke ville give mening som Buñuel-film. Spørgsmålet er så hvilke film der skal betragtes som ironi, og hvilke som fuld alvor.

Drouzy giver i bogens begyndelse prøver på den henførte prosastil, som andre skribenter har anvendt, når de priste B. Selv skriver Drouzy sagligt og uden retoriske udskejelser;

\* Vi gør opmærksom på, at »Tol'able David« ikke er instrueret af King Vidor, men af Henry King (red.).



man kan måske mene, at den underfundighed og humor, som kendetegner Drouzys mundtlige stil (som forelæser), er trængt for meget i baggrunden; det er måske derfor de smarte kapitelværksteder i bogen – de består af filmtitler – virker lidt demonstrative. Selvfølgelig kan man skrive om B under titler som »Plyds og papegøjer« og »Ingen er fuldkommen«, men vi er taknemmelige for, at kapitlet om »Los Olvidados« ikke hedder »De pokkers unger«. Enkelte steder synes jeg også stilen kunne være bedre; som i følgende passus, hvor syntaksen næsten synes i modstrid med sætningens indhold: »Og humoren! Ja, den havde Buñuel været vant til at se sine venner i kredsen omkring Breton gå med til hverdag.« Men det er bare petitesser.

Konkluderende vil jeg sige, at Drouzy med sin bog har givet en yderst læselig og overskuelig fremstilling af Bs modsætningsrige produktion. Personlig savner jeg ikke den semiologiske beskrivelse, som Drouzy tager afstand fra (tværtimod, havde jeg nær sagt), men kunne godt have ønsket mig, at der havde været mere plads til at analysere det specifikt filmiske i Bs stil. Drouzy hævder, at det, B ønsker, er »at fortælle en historie så klart som muligt« (hvad jeg nu i øvrigt vil betvivle). Vi hører om Bs kokette syn på filmteknik, og det siges med Basil Wright, at hans styrke ligger i opbygningen af en sekvens. Man ville gerne have set denne tese nærmere undersøgt. Det kunne belyse spørgsmålet, om Buñuel er en god fortæller, eller blot har nogle gode historier at fortælle.

Peter Schepeletern

■ *Martin Drouzy: Kætteren Buñuel. Rhodos, 1970. 186 s. + 16 ill. s. Kr. 32,00.*

## SVENSK FORBIER

Sverige fører an! I en periode, hvor man verden over begynder at dyrke filmundervisning for alvor, har man i Sverige taget hele skridtet på én gang og har (fra sommeren 1970) indført faget som obligatorisk emne gennem hele skoleløbet.

Dette skridt har øjensynligt ført til et formeligt kapløb om at komme først med noget film litteratur, der kunne vinde indpas i skolen.

»Att se film« er et af resultaterne – men det er ikke et af de bedste! Forfatterne må have læst »läroplanen« afsnit om filmkundskab grundigt og har sat sig for at få det hele med – både historien, sociologien, æstetikken og analysemetodikken. Og slikt lader sig nu ikke gøre på ca. 170 sider – uden at det i følelig grad går ud over kvaliteten.

I forordet anføres det, at bogen først og fremmest skal betragtes som en elementær indføring i filmens udtryksmidler og historie. Lidt undskyldende tilføjes det, at den korte form især har tvunget til en summarisk gennemgang af historien.

Faktisk forholder det sig anderledes. Bogens fremstilling hviler i en historisk tradition, som bl. a. røber sig ved, at langt de fleste af de nævnte filmeksempler er hentet fra film før 1930.

Bogen er delt i fire hovedkapitler med en række underafsnit. Det syn på film, som her kommer frem, og som manifesteres i teksten, røber den anden og mindre heldig form for historisk tradition. Det forekommer i hvert fald påfaldende at se i hvor høj grad, »Att se film« ligner den populære danske film litteratur fra årene omkring 1950!

Kun i ét kapitel »Att analysera film« viser forfatterne, at de har anelse om, at der er sket noget i de sidste tyve år. I dette kapitel, der har direkte appel til læseraktiviteten, røres der ved så væsentlige problemer som forholdet mellem den æstetiske og den politiske tolkning af en film. Desværre rammes netop dette kapitel hårdt af pladsnøden. Læseren får udleveret en række »udgangspunkter« for en analyse, en kort oprensning af stilistiske og genre-mæssige begreber. Analyse-metoden derimod må han finde grundlaget for andetsteds i bogen – således i afsnittet »Kamera – klippning«, hvis nyeste filmeksempel er »Panserkyrseren Potemkin«!

I en tæt skydning må der være forbriere. »Att se film« er en forbrier i 1970-salven af svenske filmkundskabsbøger. Skolen rammer den ikke. For de svenske studenters skyld må vi håbe på, at den heller ikke – som skrevet står på bagsiden – rammer universitetet, for hvis filmstuderende den påstås at være en introduktionsbog.

Så – sagt med filmens egne ord – »der er altid plads til en til«!

Jens Pedersen

■ *Joel Ohlsson, Maria Ortman, Peter Ortman: Att se film. Svensklärarföreningen/Gleerups. Lund 1970. 180 ill. s. Sv. kr. 20,00.*

## REVIDERET UDGAVE

Lotte Eisners kendte bog om ekspressionismen i tysk film udkom første gang 1952 som »L'Ecran Démoniaque«; 1955 blev den revideret til den tyske udgave »Dämonische Leinwand« og 1965 kom en fransk édition définitive, som danner grundlag for den nye – yderligere reviderede – engelske udgave (1969), som også er den flottest udstyrede. Stoffet er blevet omredigeret, et appendix om Dreigroschenoperprocessen tilføjet og billedmængden forøget fra 204 til 270, idet dog enkelte af den franske udgaves illustrationer er udeladt.

Forordet fastslår, at det ikke har været hensigten at skrive et stykke tysk filmhistorie, men om at »throw light on some of the intellectual, artistic, and technical developments which the German cinema underwent during (...) the last decade of the silent period.« Bogen er dog bygget traditionelt op som en kronologisk gennemgang af instruktører og værker fra tysk films gennembrud med »Dr. Caligari« til »the decline« i begyndelsen af 30'erne. Men den nye udgave har fået en mere speciel drejning ved tilføjelsen af undertitlen »Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt«; den franske udgaves forord sluttede med et »Cessons de confondre le style expressionniste et son contraire, celui du théâtre de Max Reinhardt.« I den nye udgave synes konklusionen at være, at filmene var påvirket dels af den herskende kunstretning (ekspressionismen), dels af Reinhardts særlige teaterstil, og at det er »essential not to confuse these opposing styles.« Imidlertid hører de reinhardtske specialiteter (masse-scener, skygge-effekter, »chiaroscuro«) også til blandt den ekspressionistiske films særegenheder. Lotte Eisners interesse for teater- og billedkunstpåvirkninger i filmene kan undertiden få hendes filmanalyser til at tage sig ud som stills-analyser; hun sammenligner en række faste billeder og koncentrerer sig om

motivfællesskab (trapper, landskaber), teatraliske virkemidler (masse-scener og skuespiller-gestus) og belysningstyper (chiaroscuro, »stimmung«), mens filmenes egenskab af forløb næsten lades ud af betragtning.

I indledningskapitlet findes en udmærket oversigt over ordet ekspressionisme og dets definitioner i samtidens teoretiske litteratur, (det nævnes dog ikke, at ordet første gang anvendtes af den franske maler Hervé i 1901); men ellers er det skuffende, at Lotte Eisner ikke – eller næsten ikke – beskæftiger sig med forholdet mellem den litterære ekspressionisme og den filmiske. Dramatikerne Hasenclever og Goll skrev begge filmmanuskripter; Georg Kaiser, hvis skuespil »Von Morgens bis Mitternachts« var det eneste ekspressionistiske skuespil som blev filmatiseret, havde med skuespillet »Gas« (1918) skrevet et drama, der var stærkt beslægtet med »Metropolis« (1926); Tollers »Maschinenstürmer« (1922) havde meget tilfælles med Zelniks oversete Hauptmann-filmatisering »Die Weber« (1927). Lotte Eisner fortæller om den klassiske, tyske romantiks betydning for filmekspressionismen; horrorelementerne er således en arv fra E.T.A. Hoffmann og Chamisso. Men det burde også nævnes, at dæmonerne og vampyrerne kun huserede i den filmiske ekspressionisme; dramaet var mere optaget af det stiliserede kammerenspiel, som holder sit indtog i filmen med »Hintertrepp«. Endelig kunne det nævnes, at Langs interesse for fabler og mytologi deles af Kaiser, Hasenclever, Werfel og Brecht. Lotte Eisner forsøger med nogle enkelte, lidet overbevisende eksempler at påvise Langs slægtskab med billeder af Böcklin og »as far as I recall« (!) Max Klinger, mens forholdet til den ekspressionistiske malerkunst ikke berøres.

Bogens force er nok dens glimrende billeder, men også her er der nogle indvendinger: hvorfor bruge et billede fra en fransk version af »M« (s. 132)? Hvorfor er der ikke skitser eller fotografier fra Reinhardt-opsætninger, når det er bogens kardinalpunkt at vise R.s betydning for den ekspressionistiske film? Hvorfor er illustrationen s. 38 gjort meningsløs – (én af Sterns små skitser er udeladt, se den franske udgave, s. 52 og 59)? Hvorfor er der ingen gengivelser af de originale tekster, når det netop fremhæves (s. 21), hvor stor betydning de har haft?

At Lotte Eisners bog – sammen med Kraucers »From Caligari to Hitler« – er hovedstammen i litteraturen om tysk ekspressionistisk film, er vist indiskutabelt, men man må alligevel ærgre sig over den stedvise nonchalance (s. 47: »If I remember correctly« og s. 155: »as far as I can recall« i forbindelse med oplysninger som kunne have været kontrolleret); den mangelfulde kildeangivelse (Kornfeld-referatet s. 141 bygger således på hans epilog til skuespillet »Die Verführung«, 1913) samt de temmelig tvivlsomme skuespiller-karakteristikker, (om Pola Negri: »She is the Magnani of the silent era« (...) »Ingenuous, yes, but Polish, and knowing much of love«).

Man kunne måske hævde, at det er mangelen på lidt af den berygtede tyske grundighed, der forhindrer »The Haunted Screen« i at være bogen om den ekspressionistiske film.

Peter Schepeletern

■ *Lotte H. Eisner: The Haunted Screen. Thames and Hudson, London 1969.*