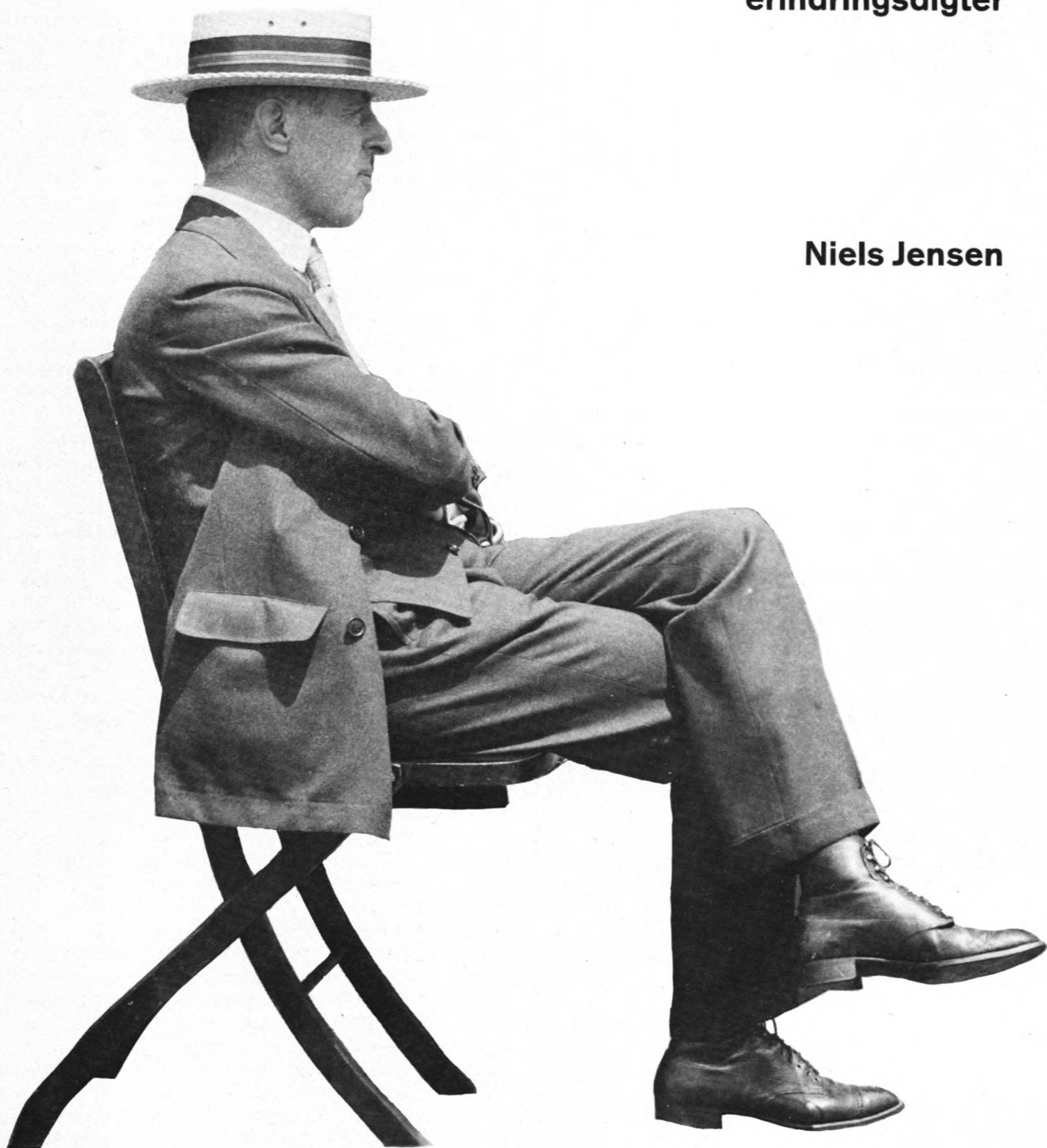


# D. W. Griffith

filmkunstens  
første og største  
erindringsdigter

Niels Jensen





# Manden

Krigen sluttede, da foråret kom, men endnu en måned efter, at Lee havde strakt våben ved Appomattox, prøvede en lille skare mænd at slå sig igennem og bringe deres præsident, Confederationens Jefferson Davis, i sikkerhed vestpå. Et dømt forehavende som hele Sydens sag havde været det. Men også så heroisk og ridderligt som de idealer, man havde kæmpet for i fire lange år. 1865 var det nu, og dagen den tiende maj, da blåfrakternes kavalleri indhentede og omringede Davis' eskorte et sted i Georgias skove. Ironisk nok fandt overgivelsen sted ved en lille by, der hed Washington. Til stede ved lejligheden var en vis Colonel Jacob Griffith, som i øvrigt hævdede at være blevet udnævnt til brigadegeneral, blot så sent at der ikke havde været tid til at protokollere forfremmelsen.

Om dette og de mange andre gloriøse hændelser – om den gang Colonel Griffith ledede et kavalleriangreb fra en enspændervogn foran sine ryttere, om Shilo, Sesquatchie Valley og Missionary Ridge – fortalte krigeren da han kom hjem og sad på verandaen på farmen i Kentucky. Tilhørerne var naboer og familie, børnene og hans kone, der havde stået om natten bag den regnstribede rude og set efter de bortdragne, og som om dagen havde slidt helbredet ud af kroppen på de forsømte marker. En kendsgerning der dog ikke fik obersten til at tage så meget des hårdere fat, nu slaverne var væk og kun et par sorte familier var tilbage på ejendommen, der hed »Lofty Green«. Et smukt navn, stateligt. Mere stateligt end der var dækning for. Farmen var på 520 acres, og det gør ingen plantation.

Men det dér med dækningen, overensstemmelsen mellem myte og virkelighed, var i det hele taget ikke oberstens stærke side, drømmer og tantast som han var. »Du nedstammer fra konger, David,« sagde han til sønnen, når de sad i magnolia-tusmørket, mens Jake slørede virke-

ligheden med nok en whisky. Forfædrene var, mente han, the ancient Griffith chieftains of Wales. Den stamtavle blev nu aldrig verificeret. Heller ikke da David, der gerne ville tro den, år senere satte genealoger på opgaven. Var det ikke forfædrene, obersten underholdt med, læste han måske højt – Edgar Allan Poe, Oliver Goldsmith, Walter Scott, Shakespeare – men bestandigt tilbagevendende var det største tema – the war between the states – som man i Syden foretrak at kalde borgerkrigen. Fortryllet lyttede David til de scenerier, der oprulledes for ham. Så levende fremstod de, at han kunne høre Shermans tordnende march mod havet og stilheden, da Lee hin niende april 1865 tog afsked med sine soldater.

Bag Lofty Green bølgede markerne blidt op mod horisonten. Her lå den log cabin, hvor de to negerfamilier, de tidligere slaver, de gode og tro, stadig boede. Her rislede bækken under hegnet, og her gik drengen ud om morgenen for at plukke korbær. »Mens jeg gik, var det som om mine bare fødder knap rørte jorden. Den gang forstod jeg naturligvis ikke, at jeg aldrig mere skulle opleve en lykke så ren, en sådan jublende løftelse som i disse forårsmorgener ...«. <sup>1)</sup>

»Husk lille David, at dit navn betyder 'den højt elskede',« sagde moderen. »Det fæstnede sig i min erindring. Jeg husker en morgen, da jeg gik i skole, og der var rimfrost på træerne. En gren strålede særlig stærkt, og så klart som var det en solid mur jeg så, fik jeg øje på Kristi ansigt spejlet i glimmeret. Jeg standsede og sagde: »My name is David and you know that means Dearly Beloved and I hope you may like me a little and I might be your dearly beloved because I love you and always have«. Så ændredes lyset en smule og billedet svandt.« <sup>2)</sup>

Som livet på »Lofty Green« snart gjorde det. »Åh – om man kunne opfinde et skrin, i hvilket man kunne opbevare sit livs dyrebare øjeblikke for så senere – i mørkere stunder – at åbne for dem og, om så blot for et kort øjeblik, at indånde den oplagrede erindring,« skrev David mange årtier senere, da han siddende på et hotel bag Sunset Boulevards støvede, forblæste palmer søgte at få hold på sine memoirer. <sup>1)</sup>

Det fik han aldrig, men det magiske skrin havde han nu alligevel. David Wark Griffith blev filmhistoriens første erindringsdigter, og han er stadig en af dens største, selv om den baggrund af victoriansk religiøsitet og heroisme, der var hans, nok overhovedet er den epoke, der har mindst at sige mennesker i dag.

Barndomshjemmet slap David aldrig af syne, hvor langt bort fra det han end kom. Rejsen begyndte, da familien efter faderens død i 1885 måtte forlade en totalt forgældet ejendom og flytte til den nærmeste større by, Louisville. Her fik David ansættelse hos boghandler Flexner, der var en venlig mand, som så igennem med, at drengen læste Dickens og Walt Whitman i arbejdstiden og sendte ham til matinéer i det nærliggende Macauley's Theatre. Stort set den eneste højere uddannelse David nogensinde modtog. Til gengæld var han en fremragende elev. Kunne han endnu ikke udtrykke sig, forstod han til gengæld at modtage indtryk. Trods moderens protester forsøgte han sig så endelig en dag som skuespiller. Det blev i første omgang til amatørkomedie med gruppen »The Twilight Revellers«, men senere fulgte mere professionelle roadshows. Dog, endnu så sent som i 1906, da David kom til San Fransisco, kunne han betro en pige – Linda Arvidson, som han senere ulykkeligvis blev gift med – at han endnu ikke havde bestemt, om han ville blive stor som skuespiller, teaterleder, operasanger, dramatiker eller forfatter. <sup>3)</sup>

Inderst inde stod Davids hu nok til litteraturen, og han bar sådan set livet igennem den knuste digterdrøms Ikaroskors med sig. Den undfangedes i de helt unge år tilbage i Louisvilles Macauley's Theatre. Da David her så Julia Marlowe – Staternes førende primadonna på det tidspunkt – besluttede han sig for at blive USA's Shakespeare. Var det at nedkalde hybris over sit hovede, så var det ikke desto mindre et mål, han aldrig slap af syne, skriver Lillian Gish<sup>2)</sup>; forfatter ville han være. Fotografen Billy Bitzer fortæller, at Griffith, da han påbegyndte forberedelserne til »The Birth of a Nation«, sagde til ham: »Vi begraver os i hårdt arbejde ude på vestkysten i fem år og laver den største film, der nogensinde er gjort. Det tjener vi en million dollars på, hvorefter vi trækker os tilbage. Du kan så bruge al den tid, du har lyst, på dit fotografiske udstyr – and I will settle down to write.«<sup>2)</sup> Det faktum at Griffith senere skrev flere af sine – svagere – manuskripter under pseudonym vidner også om en litterær ambition, snarere end om den beskedenhed Lillian Gish taler om.

Da David og Linda i løbet af sommeren 1906 kom til New York, havde han et skuespil i kufferten. »A Fool and a Girl« blev opført i Washington og Baltimore, men ingen af stederne holdt det sig på plakaten i mere end en uge. Nå, selv forbilledet (Shakespeare) havde forsøgt sig på scenen, og det blev også den måde parret kom til at opretholde livet på i disse år. Han spillede bl. a. Lincoln i skuespillet »The Ensign« og fik hovedrollen i et nyt stykke – »The One Woman« – af forfatteren Thomas Dixon, der lige havde haft succes med »The Clansman«.

En dag – og da må han virkelig have følt sig op mod muren – besluttede David sig til at følge et venneråd og gå op til Edwin S. Porter på The Edison Company med et filmmanuskript. Den nystartede industri var bestandig i bekneb for tiøres-historier. Den David mødte op med, ville Porter nu ikke købe. Dertil var den for genkendelig som La Tosca, og skulle den historie filmatiseres, var der i alt fald ikke grund til at betale for den. »Jeg havde ingen anden udvej end at afvise det,« fortæller Porter, »men Griffith insisterede så indtrængende på at komme til at gøre studiearbejde, at jeg gav ham en rolle i den film, vi var igang med. You are a little on the slim side, I told him, for I was make-up man then, too, so we'll have to pad out your shoulders and put lifts in your shoes and get you in character. Griffith took direction from me very well.«<sup>4)</sup>

– Resten er filmhistorie, og stadig hovedkapitlet. Kort efter sit møde med Edwin S. Porter kommer Griffith til Biograph eller the American Mutoscope and Biograph Company, som det oprindelig hed. Det var beliggende i et gammelt patricierhus på 11 East Fourteenth Street. Kvarteret var derangeret men stedet godt, og David bliver snart dets førstekraft, ikke som skuespiller men som instruktør. I årene mellem 1908 og 1915 lærer han håndværket, og i de følgende 10 år skaber han sine hovedværker.

– Resten er tavshed. Som så ofte i kunsthistorien – og da ikke mindst i filmens – forstummer stemmen for tidligt. *La ci darem la mano, la mi dirai di si* – duetten af Mozarts opera »Don Juan« lød fra etagen ovenover, da de to unge piger Dorothy og Lillian Gish for første gang kom til Biographs studier bag Union Square i New York for at besøge deres veninde Gladys Smith, eller Mary Pickford som det viste sig, at hun var kommet til at hedde. Stemmen de hørte var dyb og bøjelig, melodisk og med en næsten hypnotisk dragning i sig. Imponerende som manden var det, der nu kom ned ad trappen og hilste på søstrene. »He was imposing; he held himself like a king,« skriver Lillian Gish, der skulle blive det vidunderlige cen-

tralmotiv i Griffiths bedste film. Han havde da også straks sans for hende, som han i det hele taget havde sans for uprøvede kræfter. »Jeg er tilbøjelig til at foretrække begyndere. De møder op uspoleret af såkaldt teknik, teorier og forudfattede meninger. Jeg foretrækker den unge pige, som er nødt til at klare sig selv og måske hjælpe sin mor. Hun må og skal arbejde hårdt. Og så holder jeg forresten mest af den nervøse type. Det kunne aldrig falde mig ind at ansætte en debutant, der ikke viser tegn på ængstelse. Hvis hun er rolig, har hun ingen fantasi.«<sup>5)</sup>

Og det er måske samtidig grunden til, at Griffiths samarbejde med sine skuespillere altid fik midlertidig karakter. Blev de for gamle i gårde? Faldt nerverne efterhånden så meget til ro hos dem, at han følte, de blev uimodtagelige for instruktion, at fantasien svigtede dem? Eller var de i virkeligheden snarere hans fantasi, de ikke kunne stimulere i længden? Selv samarbejdet med Lillian Gish kom til en ende. »Han havde et ambivalent forhold til sine protégés,« skriver hun. »Han hjalp dem til succes, men lod dem flyve af rede uden beklagelse. Måske følte han, at han havde skabt så mange stjerner, at det ville være en smal sag at forme nye.« Det var ti år efter deres første møde, at Lillian Gish og Griffiths veje skiltes. Arbejdet med »Orphans of the Storm« var afsluttet, da hun en dag blev kaldt til mesterens kontor og gik derop i forventning om forberedelser til nye opgaver:

»De ved lige så vel som jeg, hvor meget det koster at lave film,« sagde han. »Med alle de udgifter jeg har, kan jeg ikke få råd til at betale, hvad De er værd.«

I samme øjeblik læste jeg hans tanker og huskede Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh – alle de stjerner han havde skabt og så sendt afsted.

»De bør gå Deres egne veje nu. Deres navn har nu lige så megen værdi for publikum som mit, og jeg synes, De skal udnytte det, mens De kan.«

Og således blev på venligst tænkelige måde en mangeårig kunstnerisk og forretningsmæssig forbindelse afbrudt, lige så tilfældigt som den var begyndt.<sup>2)</sup>

Anita Loos sagde en gang, at alle Griffiths piger var gæs og mindedes Clarine Seymour, der mødte op til dagens arbejde med en bold, som hun legede med i pauserne. Nu var Anita Loos, der som sekstenårig sendte sit første manuskript til Biograph (»The New York Hat«, instrueret af Griffith i 1912, hans og Mary Pickfords sidste film sammen) en sophisticated dame og der er al mulig grund til at tro, at hun har set på Griffiths ideal-jomfruer med mere skepsis end forståelse. For sandheden var vel den, at en væsentlig side af Griffiths instruktørtalent var hans formidable intuition som talentspejder, og at den skaffede ham »a string of young girls with rare ability«, som Robert Henderson skriver i sin store Griffith-biografi.<sup>6)</sup> Forfatteren mener i øvrigt, at Griffiths sans svigtede i tilfældet Carol Dempster, der første gang optrådte hos ham som statist i »Intolerance« og som blev hans leading lady i tyverne. Hun var, siger Henderson, allerede en moden kvinde dengang tilbage i 1916, som blot førte sig frem under pigelig uskyld. Hun vidste, hvad hun ville, hun opnåede det, og Griffith er ikke hverken den første eller den sidste instruktør i verden, der har prøvet at gøre en pige til stjerne af andre grunde end den eneste gyldige – talentets! Det er dog en vurdering, som ikke bør stå alene. Kenderne er uenige. Kevin Brownlow finder Carol Dempster »a brilliant actress«, blot mindre bøjelig end Lillian Gish og tilbøjelig til at gøre modstand – bevidst eller ubevidst – mod den hypnotiske instruktion, hun blev udsat for.<sup>5)</sup>

Hvad enten Lillian Gish nu var et villigt redskab eller ej og Griffith eventuelt hendes Svengali, så mener hun, at han bag hele sin suggestive styrke og midt i betagelsen var bange for sine ingenuer. »Han så aldrig en pige i sit kontor, uden at der var en tredje person tilstede. Det var, som om han altid bekymrede sig for sit gode rygte. Måske det dog slet og ret var pengeafpresning, han værge sig mod. Hollywood var allerede da fyldt med ambitiøse piger, der ville gøre alt for at komme til filmen.«<sup>2)</sup>

David Wark Griffith – en pertentlig hypokonder, en sky og forfængelig mand. »He was an extremely difficult man to know,« sagde Mack Sennett<sup>2)</sup>, og i de mange år de arbejdede sammen, taltalte Griffith og Lillian Gish altid hinanden med Miss og Mr., og det på trods af at bekendtskabet ikke udelukkende var indskrænket til det arbejdsmæssige. Griffith var nemlig en meget ensom mand også. Han havde ingen venner, evnede ikke den easy-going facon, der får folk til at gå på værtshus eller tage på fisketur. Egentlig fortrolighed var ham nægtet. Derfor tog han søndag eftermiddag ud til Dorothy og Lillian Gish, der boede hos deres mor. Det var et besøg, der havde karakter af ritual, det havde sin form. Man spiste frokost, passiarede og gik tur i skoven. Griffith naturligvis med en af sine store hatte på. Den krøb han i ly under, for han var bekymret for sit udseende. Høgenæsen krævede ligesom en modvægt. Derfor de evindelige bredskyggede hatte, som dog samtidig rejste et nyt problem. Hatte er dårlige for håret, og Griffith var bange for at blive skaldet. Under optagelserne sad han hele tiden og masserede sin isse og en dag lod han sig karseklippe. Samtidig skar han hul i sin stråhat, så solen kunne skinne ind på hovedbunden, der blev brunet i pletter, leopardpletter! Kejtet og yndefuld var Griffith; alt måtte finde en stil og en form, for at han kunne have med det at gøre. I arbejds pauserne skyggeboksede han for at holde sig adræt eller han greb den nærmeststående pige og dansede en vals eller foxtrot med hende. Så nær og ikke nærmere kunne han komme ... »Se på dyrene,« sagde han så med sin mærkelige stemmeføring (Griffith sagde ikke Gish med *Geesh*, ikke bomb men *boomb*, ikke *Girl* men *Gell*,<sup>7)</sup>, »de er udtryksfulde.« Man dansede »Très Moutarde« – 'Too Much Mustard' – en foxtrot. Griffith nynnede melodien og henvendte sig igen til sin partner: »You must be a fox.« Hans øjne blev skarpe og glimtede fra side til side, og i det øjeblik var han selv en ræv med al rævens agtpågivenhed og snu-  
hed.<sup>7)</sup>

»Jeg så en Ræv forleden Dag,« siger Peter i Karen Blixens novelle »Peter og Rosa«. »Ved Bænken i Birkeskoven. Den så lige på mig og rørte Halen lidt. Jeg tænkte, mens jeg så tilbage på den, at den forstod sig på at være Ræv, sådan som Guds mening med den har været. Alt hvad den tænker eller gør er just helt og holdent ræveagtigt, der er ingenting ved den fra dens Øre til dens Hale, som Gud ikke har villet have der ...«. Og på samme måde med Griffith. Han og filmen var ét, filmen var hans liv og livet en film, et spørgsmål om iscenesættelse; et passioneret æstetisk anliggende. Da denne sammenhæng gik i skred forsvandt også meningen med Griffiths tilværelse og han selv blev et genfærd. Der findes i Richard Griffiths og Arthur Mayers bog »The Movies« et billede af Griffith fra hans seneste år. Han sidder på en af Hollywoods natklubber i hvid smoking og sludrer med W. S. Van Dyke, der i sin tid var assistent på »Intolerance«. Et trist billede på det glemte og udlevede. Snart rejser han sig, Griffith, og når via et par matrosbeværtninger hjem på sit hotelværelse, hvor den tusindtallige samling af

operaplader og symfonier og en kopi af »Orphans in the Storm« i nogle blikdåser på køkkengulvet stort set er det eneste, der kan fortælle at beboeren har kendt andre dage. Og hvorfor gik det så, som det gjorde? Måske fordi Griffith var en dårlig forretningsmand med dårlige rådgivere – broderen bl. a. – i en branche, hvor forretningsansen er en betingelse for at bære det igennem, som andre sanser – talentets – kan frembringe. (Griffith blev dog aldrig en fattig mand. Han kunne betale enhver sit og stadig leve af sin formue. Men han var ligeglad med penge. Han købte rettighederne til »Orphans in the Storm« på et tidspunkt, hvor historien havde været offentlig ejendom i årevis, og da Alexandria Hotel en gang i tredive-nes begyndelse gik fallit, fandt man i kælderens en pakke med påskriften »D. W. Griffith – Personal«. Den indeholdt 20.000 \$).

Men det kan også være, at Griffiths tragedie var selvovervurderingens pris. Nemesis over den hybris-skyldige som ikke blot ville men også mente at kunne måle sig med geniet, den største mester – Shakespeare. Det er her nævnt, at en af grundene til, at Griffith så sorgløst skilte sig af med sine bedste medarbejdere, kan skyldes, at han mente nemt at kunne skabe sig nye, på samme måde som successen med »Way Down East«, der af alle regnedes for et udspillet og forældet teaterskrædderi, kan have fået ham til at tro, at han kunne give nyt liv til, hvad pokker han ville. Engang havde han ivrigt søgt råd hos alle, der var med i arbejdet, fra skuespillere til stik-i-rend-drenge. Senere kom han længere væk fra sine folk, spurgte mindre, hvilket igen vil sige, at han holdt op med at diskutere med sig selv. Selvgentagelserne trængte sig på, virkeligheden svandt. Mr. Griffith var blevet the Master.

Eller er det en anden virkning ved det at blive the Master, der gør sig gældende? Har det noget at gøre med, at ræve-billedet fra før ikke blev ved med at passe på Griffith, på den måde at forstå, at han holdt op med blot at være en ræv, da han opdagede, at han var det. Med andre ord: Udtørrede Griffiths kunstneriske evner da umiddelbarheden og intuitionen erstattedes af ambition og forfængelighed?

Dær er dem, der mener, at Griffith forkrøblede som håndværker, da han ikke længere – efter 1924 – var sin egen herre men blev afhængig af studiepolitik<sup>8)</sup>, men endelig kan det jo også være, at han simpelthen ikke var i stand til, som flere andre af de største efter ham, at ændre sig og indstille sig på skiftende tider. Han var ikke tilpasningsdygtig, og er der noget man skal være i movie-business, så er det det! For der var egentlig mange, hævder Kevin Brownlow, der var indstillet på at hjælpe Hook-nosed Dave, som han nu blev kaldt, i hans lange ledig-gangså mellem 1931 og 1948. Hal Roach var en af dem. »Men at finde en passende stilling til ham i den meget ændrede industri, ville være det samme som at få Moses indpasset i Frelsens Hær.«<sup>5)</sup>

David Wark Griffith døde den 23. juli 1948 treoghalvfjerds år gammel. »På grund af kontraktlige forpligtelser kunne hverken Dorothy eller jeg være til stede ved begravelsen,« fortæller Lillian Gish. »Senere skrev Mae Marsh til mig, at hun og John Ford havde besøgt kapellet, hvor David lå in state for at vise ham den sidste ære. En kirkebetjent fortalte dem, at der i dagens løb kun havde været fire andre til stede, den ene af dem Cecil B. de Mille.«<sup>2)</sup> Og det er vist – betegnende nok, også for situationen – det eneste sted Miss Geesh omtaler sin læremester og gode bekendt som David!

Ved selve begravelsen mødte dog hele det gamle Hollywood op, og filmbyens officielle repræsentanter holdt taler. Først Donald Crisp, acting president of the Academy of Motion Arts and Sciences og derpå Academy vice-president Charles Brackett, som sagde:

»Det blev D. W. Griffiths skæbne at få en succes uden sidestykke i underholdningsverdenen men også at lide en smerte, som kun succes af den størrelsesorden kan forårsage, når den hører op. Selv akademiets overrækkelse af en Oscar til ham i 1936 gjorde lidet til at hjælpe på Griffiths hjertekval. Der var for ham ingen anden løsning end vedvarende og oprevet at banke på den ene lukkede dør efter den anden.«



# Instruktøren

»Det var Miss Murdstone, som var kommet, og hun var en bister en at se til; mørk som sin broder, hvem hun lignede meget i ansigt og stemme, og med et par tykke øjenbryn, der næsten mødtes oven over hendes næse, så man skulle tro, at hun, da hun på grund af sit køn var afskåret fra at gå med skæg, havde taget dem i stedet for. Hun medbragte et par uhandelige, hårde sorte kufferter, på hvis låg begyndelsesbogstaverne til hendes navn var slået ind med hårde messingsøm. Da hun betalte kusken, tog hun sine penge ud af en hård stålpung, og pungen gemte hun i et sandt fængsel af en pose, der hang på hendes arm i en svær kæde. Den gang havde jeg endnu aldrig set en så stålsat dame, som hun var.«

Således introduceres en person i Charles Dickens' selvbiografiske roman »David Copperfield«. Dickens var, i Karl Browns uimponerede og rammende karakteristisk, »a sort of literary cartoonist«, der projicerede orbilleder frem af skikkelser, hvis inderste træk blev forstørret op på bekostning af alt andet.<sup>7)</sup> Og dét var måske netop Dickens' hemmelighed, de klare konturer. Billedernes plastiske nærvær, de intime detaljer og bevægelser iagttaget med den yderste agtpågivenhed, de karikerede træk og sindbilledlige antræk og de pludselige ryk til-

bage i store, vrimlende totaler. En visuel og scenisk kunst. I et afsnit i »Oliver Twist« henviser Dickens selv til slægt-skabet med det teatraliske melodrama:

»I alle gode melodramer er det skik at fremstille de tragiske og de komiske optrin i en lige så regelret afveksling som de røde og hvide lag i en god, stribet spegeskinke. Helten synker ned på sit stråleje, tyngt af lænker og ulykker, og i det næste optrin opvarter hans trofaste, men intet anende våbendrager tilhørerne med en komisk sang. Med bankende hjerte ser vi heltinden i en stolt og samvittighedsløs lensherres favn, hvor hendes liv og hendes ære svæver i lige stor fare; men hun griber sin dolk for at frede om denne på hins bekostning, og netop som vor forventning har nået spændingens toppunkt, høres en pibe, og vi flyttes hen i borgens store hal, hvor en gråhåret borgfoged synger et lystigt kor med endnu lystigere vasaller, der har fri adgang til ethvert sted, hvad enten det er en kirkehvelving eller et palads, og som sværmer omkring i en idelig svir.

Sådanne forandringer synes latterlige; men de er ikke så unaturlige, som de ved første øjekast ser ud til at være. Overgangene i det virkelige liv fra et veldækket bord til et dødsleje og fra en sørgedragt til en festklædning er ikke en smule mere påfaldende, kun at vi der er travle skuespillere i stedet for rolige tilskuere, hvilket gør en betydelig forskel. Skuespillerne i det efterlignede liv på teatret er blinde for voldsomme forandringer og pludselige udbrud af lidenskab eller følelse, der, når de fremstilles for tilskuere alene, fordømmes som stødende og formastelige.

Da pludselige forandringer af skueplads, tid og sted ikke alene ved langvarig skik og brug billiges i bøger, men endog af mange regnes for en forfatters hovedkunst – idet forfatterens dygtighed af sådanne kritikere væsentlig dømmes efter de forlegenheder, hvori han lader sine personer komme ved slutningen af hvert kapitel – vil denne korte indledning til den nærværende måske blive holdt for overflødig«.

Eisenstein bringer dette citat i sit essay »Dickens, Griffith, And the Film Today«. <sup>9)</sup> »Med sit stålklare blik, som jeg husker fra mødet med ham, havde Griffith akkurat lige så megen Dickens evne til en passant at gribe en situations væsentlige detaljer og det, der kan gi' en figur i et enkelt signalement, som Dickens selv på sin side havde filmisk »optisk kvalitet«, skriver Eisenstein, hvis essay – sammen med Nicholas Vardacs bog »From Stage to Screen« – stadig er det væsentligste, der er skrevet om forudsætningerne for udviklingen af det filmiske formsprog i almindelighed og Griffiths i særdeleshed.

Emnet for Vardacs undersøgelse er netop den sceniske kunst, Dickens i ovenstående citat ræsonerer over. Det victorianske melodrama, som havde udviklet – eller degenereret – skuespillet til ren blændværkskunst. En kæmpe-mæssig perspektivkasse, der reducerede det talte ord til et absolut minimum men bragte en række hastige og livfulde optrin med stærk virkelighedsillusion; ét stykke præsenterede således fjorten scener i tre akter, og der var smæk for skillingen. Det stormede, sneede og regnede på scenen og under de skiftende vejrlig vrimlede det med mennesker og dyr, som truedes af sammenstyrtende bjergformationer eller frembrusende tog, hvorfra de først blev reddet i sidste øjeblik.

The last minute-rescue skulle senere blive Griffiths fortælletekniske triumf, og han var netop opdraget rundt om på provinsens scener i stykker af den art, hvor det male- riske i scenebilledet og det pantomimiske i spillet, beto-

nes. En af tidens dramatikere, Thomas Dixon, forfatteren til »The Clansman«, senere filmatiseret af Griffith som »The Birth of a Nation«, definerer netop skuespil som »a process of reasoning in which living pictures are used instead of words«. <sup>10)</sup> En kritiker forstod konsekvensen af dette, da han så »Ben Hur«, hvor væddeløbet er arrangeret ved at veritable heste styrter af sted oppe på scenen løbende på trillende platforme mens bagtæppet ruller den modsatte vej af den dyrene (tilsyneladende) bevæger sig i. »De kommer ikke ud af pletten,« skriver han, »og den bevægelige baggrund suggerer ikke nogen til at tro, at løbet virkelig finder sted. The only way to secure the exact sense of action is to represent it by Mr. Edisons invention ...«. <sup>10)</sup>

Griffith bliver manden, der gør det, og hans kunst er altså en videreudvikling af bestræbelser i det nittende århundredes teater gennemført under stærk inspiration fra en af samme tidsalders betydeligste digtere – Charles Dickens. Og det er jo rart at vide, for som Eisenstein, der som alle gode revolutionære har megen traditionssans, siger: det er altid godt at se, at der er sammenhæng i tingene. Andre, der betød noget for Griffith, var Robert Browning, hvis digt »Pippa Passes« han filmatiserede i 1909, og Alfred Tennyson, hvis »Enoch Arden« blev forlæg for en film både i 1908 og i 1911. »Pippa Passes« havde kunstfærdige lysvirkninger og med »Enoch Arden« begynder Griffith for alvor at udvikle klippekunsten, da han springer fra en scene, der viser den ventende hustru til én, hvor manden sidder strandet på en øde ø. »Jamen man kan da ikke fortælle en historie ved at springe rundt i den på den måde,« indvendte producenten. »Folk kan jo ikke hitte rede i det.«

»Well, er det ikke sådan Dickens gør?«

»Jo, men det er romanskriveri. Det her er noget andet.«

»Nej, det er det nu ikke – det her er billedfortællinger. These are picture-stories.« <sup>3)</sup>

Instruktørens selvbevidsthed under replikskiftet mærkes. En billeddigter er ved at finde sin form.

Man var på location, for Griffith forstod på et tidligt tidspunkt, at kun der forefindes den nødvendige autenticitet. Det amerikanske landskab, bjergene og sletterne, New Englands klipper og Virginias bomuldsmarker, kom med ham ind i filmen, og hvis Dickens var den, der bragte fabrikker, maskiner og jernbaner til litteraturen, så blev det Griffith, der introducerede industrialismens miljøer på film. Ved location arbejdede han helst med skjult kamera, men var sceneriet for komplekst til det, forstod han til gengæld også at gå frem og arrangere virkelighedens myldrende tilfældighed med lige opmærksomhed på detalje og helhed:

»Han sidder i en stol på en platform lidt skråt foran kameraet med sin lasede stråhat, cigaren og megafonen. Et halvt dusin negerdreng »optræder« i forgrunden. Han råber ikke ned til dem, at det, de laver, ikke duer. Han stikker derimod hånden i lommen og den kommer op fuld af småpenge. Han smider et dusin ned i gruppen.«

»Krat nu løs efter dem,« siger han. »Der er noget af det, og der er mere til jer, hvis I gør det igen og rigtigt. Ja, det er godt.«

Så hæver han blikket og ser ud i baggrunden et par hundrede meter bort. Han hæver megafonen:

»Kom lidt mere frem dernede. Driv på, Bill! I to gutter nede ved hytten, begynd at danse. Der er noget af det!«

Tilbage til forgrunden:

»Tag hatten af ham banjospilleren, den skygger for hans ansigt. Nå, parat. Dans dernede – dans! Der er no-

get af det! Og børn, nu løber I tilbage gennem flokken. De hvide kommer op midt igennem. Og du der i stolen, tilbage med hovedet, fald i søvn, snork!« <sup>8)</sup>

Der kræves måske knap så stort et overblik af en instruktør ved studieoptagelser som ved location. Til gengæld er koncentrationen ikke mindre. Griffith blev hurtigt klar over at en dekoration ikke får sin kvalitet ved at se rigtig ud men snarere ved at fotograferes rigtigt. Han ansatte en engelsk arkitekt, Harry McClelland, der sammen med studie-tømreren Frank Wortman og rekvisitøren Ralph De Lacy eksperimenterede med forskellige maleriske virkninger og fandt frem til en varm grå-tone, der gjorde lysætningen mere effektiv. Det var i de tidlige Biograph-år, allerede før 1910. Senere raffineredes metoden. Igen fik instruktøren hjælp af en englænder, maleren George Baker, hvis akvareller dannede koloristiske forlæg til opbygningen af Limehouse-sceneriet i »Broken Blossoms«. For det endelige filmiske resultat var Henrik Sartov en vigtig person. Han var oprindeligt still-fotograf, og Griffith havde opdaget ham ved at se nogle af hans smukke, impressionistisk belyste portrætter af Lillian Gish. Sartovs fotografi er dæmrende, halvtgennemsigtigt og kunstfærdigt i modsætning til Billy Bitzers mere robuste og variable.

Wilhelm Gottlieb Bitzer var gennem næsten en snes år Griffiths cheffotograf og nok hans karrieres vigtigste medarbejder. Hvis »Broken Blossoms« var præget af et rembrandtsk clairobscur skyldes det nok, at den var mere bestemt af Sartov end af Bitzer, hvis ideal for lysætning ikke var Rembrandt men Vermeer; » – der har vi en fyr, som forstod at bruge dagslyset, sådan som vi måtte bruge det med de mange naturlige reflekser fra mange naturlige kilder og med store, klare baggrunde, som kunne afskygges eller belyses på en sådan måde, at man kunne spille det mørke op mod det lyse og det lyse op mod det mørke. Og da jeg hørte, at Vermeer brugte et camera obscura bygget akkurat ligesom en Graflex blot uden lukker og plade og tegnede det, han så, på bundglasset, ja, så var Mynheer V lige vor mand, hvad så kritikerne end måtte sige,« skriver Bitzers assistent Karl Brown i sine ypperlige erindringer. <sup>7)</sup>

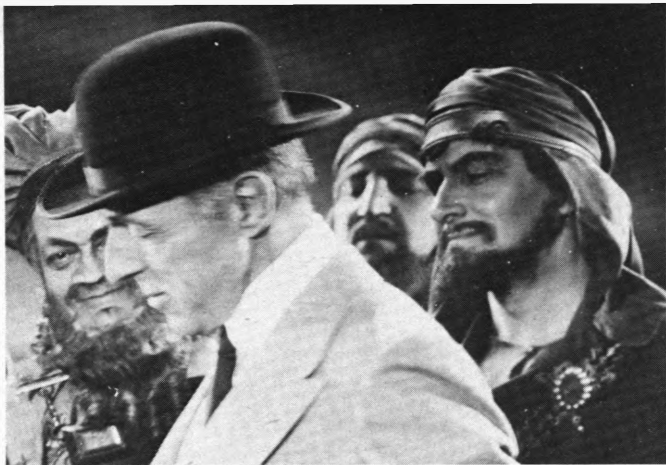
Men vidste Griffith og hans fotograf, at et billede er et billede og altså skal komponeres, males op af lys og skygger, og at motivet skal forlenes med symbolsk styrke – »for Griffith var et træ mere end et træ – dets kraft og sårbarhed udtrykte metaforisk heltindens følelser,« skriver Andrew Sarris <sup>11)</sup> med en skjult reference til King Vidors memoirer »A Tree Is a Tree« – så forstod instruktøren også kunsten at holde tilbage; det der efter Asia Nielsens mening er den tiende muses hemmelighed. Det kunne ske, at Bitzer sagde:

»Mr. Griffith, hvis Miss Marsh står mast henne i hjørnet mellem alle de folk, kommer vi ikke til at se hendes ansigt.«

Og Griffith svarede eftertænksomt:

»Lad os nu se. Hvis vi ser hendes ansigt, så er det Mae Marsh ved opvasken, vi ser. Men hvis vi kun ser hendes ryg og arme, bliver hun til hver eneste kvinde i biografen, som hun står der og vasker op. Vi spiller scenen med hendes ryg mod kameraet.« <sup>7)</sup>

Bemærkningen er belysende for hele Griffiths holding til sit arbejde og sit publikum. Den karakteriserer hans temperament og hans kunst. »En film,« mente han, »bliver til ved en fælles indsats mellem instruktør og tilskuer. Instruktøren viser en flig af menneskelig sindsbevægelse, publikum udfylder resten. Jo større filmen, jo større samarbejdet mellem instruktør og publikum.« <sup>8)</sup> Derfor sagde



Griffith under indspilningen af »Judith of Bethulia«.

Griffith heller ikke »Cut«, når en optagelse var i kassen. Han sagde »Fade out«, ligesom han sagde »Fade in« i stedet for »Camera«, når der skulle begyndes. »Jeg forstod ikke hvorfor, indtil det gik op for mig, at Griffith selv aldrig vidste på forhånd, om han ville bruge en ud- eller indtoning omkring en scene eller eventuelt et klip. Selv ikke ved nærbilleder vidste han det. Derfor alle disse toninger, der stillede ham frit. Han vidste det aldrig. Han vidste det ikke, før publikum fortalte ham det.«<sup>7)</sup>

Med denne usikkerhed – denne spørgen – blev Griffith naturligvis afhængig af sin stab. Han måtte være omgivet af faste medarbejdere, der kendte ham, metoden og målet. Og nøglefiguren var altså Billy Bitzer, krævende og germansk. »The strange thing was ... that I liked Bitzer. Not because he was likeable, for he wasn't,« siger Karl Brown og karakteriserer sin chef som en moderne Cellini. Med den fødte kunstners sikkerhed fløj de tykke fingre over kameraets tangenter. Eagle Eye blev han kaldt. En brun mand med brune øjne, brun hud, ja sågar brune læber.<sup>7)</sup>

Blandt de mange i staben blev flere selvstændige instruktører. Karl Brown er en af dem – og de andre: Erich von Stroheim, Sidney Franklin, Elmer Clifton, Donald Crisp, Raoul Walsh, Lloyd Ingraham, Paul Powell, Allan Dwan, Tod Browning, Edward Dillon, Joseph Henabery.

I årenes løb udbyggede og optrænede Griffith også en trup af skuespillere, en slags repertory company, som han, på samme måde som Ingmar Bergman i vore dage, kunne tænke på, når en ny film var på bedding: Lillian og Dorothy Gish, Owen More, Donald Crisp, Robert Harron, Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Fay Tincher, Mae Marsh, Spottiswoode Aitken, Miriam Cooper, James Kirkwood, Ralph Lewis, Mary Aitken, Joseph Henabery, Josephine Cromwell, Raoul Walsh, Edward Dillon, Constance Talmadge, Kate Bruce, George Fawcett, Richard Barthelmess, Clarine Seymour, Carol Dempster, Neil Hamilton.

Det var ikke alle, Griffith samarbejdede med i lige lang tid, men for dem alle kom – som fortalt i denne artikels første afsnit – samarbejdet til en ende. Nu er Bergman nævnt til sammenligning med Griffith – den faste stab. Parallellen demonstrerer samtidig forskellen. Skal Bergman karakterisere instruktørens opgave, siger han, at den er et spørgsmål om at skabe tillid og tryghed omkring arbejdet, og vi kender alle disse billeder, hvor han sidder på hug sammen med skuespillerne eller står i et hjørne af dekorationen med armen om Bibi Andersson. 'Hvad er der lille ven, hvad ængstes du for,' spørger han Ingrid Thulin i et anspændt øjeblik under indspilningen af »Nattvardsgästerna«. Ikke Griffith! Hvis Bergman er den gode hyrde, var han den strenge fader. »He had a commanding voice,« skriver Lillian Gish, »... there was an air about

him that forbade intimacy.«<sup>2)</sup> Kun med Billy var han på fornavn, og i stedet for tryghed og tillid befordrede han jalousi og rivalisering mellem sine aktører. Ikke sådan, at Griffith dannede hof, der var ingen yndlinge og stjerne-systemet befordrede han ikke. Florence Lawrence, der er blevet kaldt filmens første star, forlod ham netop, fordi hun opdagede nogle økonomiske muligheder, der ikke blev taget hensyn til på Biograph. Her – hos Griffith – var det sagen, det drejede sig om. Alle skulle føle, at de havde del i arbejdet, men samtidig holdt han altså spændingen ladet gennem »hot competition with any and all possible rivals«, som Karl Brown udtrykker det. Lillian Gish finder princippet sundt, hun taler om »the healthy rivalry which Mr. Griffith encouraged« og fortæller om den gang den ukendte butikspige Mae Marsh fik hovedrollen i »The Sands of Dee« (1912) og ikke Mary Pickford eller Blanche Sweet, som ellers var Biographs førende damer. »Roller krævede en pige med langt, bølget hår, som Blanche og særlig Mary havde i gylden overflod. Maes hår var ikke så langt som deres. Blanches bedste-mor var i studiet den dag, afgørelsen blev truffet, og havde en skarp kommentar til Griffiths beslutning: »I don't see how Mae is going to do it. She aint got no hair!« Mae gjorde det ikke desto mindre, og Mary og Blanche arbejdede snart hårdere end nogensinde for at få den næste store rolle.«<sup>2)</sup>

Og arbejdet var en fortløbende proces, altid i gang. »Hvad jeg først og fremmest vil lære jer er at se,« lyder det smukkeste af alle Griffith-citater, og han lærte jo vitterligt en stor del af filmkunstens udøvere og forhåbentlig også et betragteligt udsnit af publikum at gøre det, men oprindelig har bemærkningen været vendt til skuespillerne. Griffith og Lillian Gish var i London under forberedelserne til »Hearts of the World« (1918). Da de gik ned ad the Strand svajede en luder over fortovet foran dem. »Watch that!«, udbrød Griffith, og jeg så, at hun gik, så det lynede. Den måde jeg går på i »Hearts of the World« er fuldstændig som pigen den dag på the Strand.«<sup>5)</sup> Griffith anbefalede sine aktører at opsøge alle mulige miljøer og gerne de ekstreme – fængsler, sanatorier, sindssygehospitalet o. s. v. for, som han sagde, at gribe »humanity off guard«. Det var det overrullende udtryk han ledte efter.

Heraf skal dog ikke udledes, at hans metode byggede på en form for ekstemperering, for det var det modsatte, der var tilfældet. Griffith bragte sine teatererfaringer med sig ind i filmstudiet også hvad personinstruktion angår, Hele filmen blev spillet igennem scene for scene, inden optagelserne kom igang. Disse forberedelser kunne tage op mod en måned, og prøverne gennemførtes uden dekorationer, sætstykker eller kostumer fuldstændig som de indledende sceneprøver på et teater. Alt simuleredes og Griffith dirigerede forløbet med den stemme, som alle, der har kendt ham, bliver ved at vende tilbage til. »A rich, deep, very beautiful voice,« siger Kathrine Albert, der blev instrueret af ham i »The Greatest Question« (1919). »Nu standser du ved et træ. Det er et æbletræ. Du samler æblet op, Bobby, og rækker hende det. Husk du elsker hende overalt o. s. v. ... Og det nøgne studie, uden det mindste til at befordre fantasien, blegnede bort, og jeg befandt mig på vejen dernede i Kentucky under et virkeligt æbletræ, jeg spillede ikke en rolle, jeg blev ikke dirigeret af den store Griffith, jeg var den pige ...«<sup>5)</sup>

Om og om igen prøvedes der, og ofte skiftedes skuespillerne ud undervejs. Griffith brugte ikke mood music til hjælp ved indstuderingen, han havde to instrumenter ud-

over sit geni for instruktion og det var altså stemmen og spilleren. Måske anvendte han forskellige metoder på forskellige temperamenter. Nogle siger, at virkningen var nærmest hypnotisk, og Kathrine Albers beskrivelse kunne tyde derpå. Han ville det rigtige, det ægte udtryk og helmede ikke før, han mente at have nået det. Glycerintårer var ikke nok, der skulle grædes, hvad Carol Dempster fik at føle under indspilningen af »Sorrrows of Satan« (1926) og Lillian Gish, da hun var Lucy i »Broken Blossoms«. I den store hysteri-scene skreg hun og Griffith så højt under prøverne, at det kunne høres langt ud på gaden, og man måtte hindre behjertede folk i at styrte den nødstedte til hjælp! Om det ellers passer.

For der er også helt andre beskrivelser af Griffiths fremgangsmåde, og den ene udelukker naturligvis ikke den anden. Nogle siger, at Griffith gennemspillede samtlige roller for spillerne, andre at han aldrig gjorde det. Broadway-designeren Norman Bel Geddes oplevede således Griffith under indspilningen af »Sorrrows of Satan« som her beskrevet:

»DW instruerede eftertænksomt, præcist og uden demonstrationer. Jeg gik ikke tæt på, når han lavede et intimt nærbillede. Så trak han stolen helt hen til de pågældende aktører indtil han bogstavelig talt sad på skødet af dem, hvorpå han begyndte at tale med dem så sagte, at kun de kunne høre, hvad han havde at sige. Hans ansigt var næsten skjult under den bredskyggede hat, men skuespillerne fulgte det opmærksomt, og ud af det drog de inspirationen til ydelser, der langt overgik, hvad de tidligere havde præsteret. Gennem hele dagens arbejde fastholdt DW en rolig, stilfærdig, småsnakkende understrøm af præcision og rådgivning, som i afgørende grad bidrog til timingens og stemningens akkuratesse. Selv når han talte højt, var stemmen rolig og afmålt. Han tog scenerne om og om igen, til tider helt op til tredive gange. »Once again, please. We'll try it once again.« Det var faktisk hans arbejdsmæssige refrain. Prøverne fortsatte dagen igennem, ofte til klokken otte om aftenen. Så lod han skuespillerne gå og trak sig tilbage til forevisningslokalet, hvor han sad og så dagens optagelser igennem.«<sup>6)</sup>

Ved disse gennemsyn havde Griffith som regel hos sig klipperen Jimmy Smith, igen en mangeårig medarbejder. De sagde ikke mange ord til hinanden i aftenens løb, kommunikationen mellem dem gik på en udefinerbar musikalsk samstemmighed og udtryktes i få, for udenforstående ubegribelige kodeord. Når så endelig samtlige optagelser var i kassen, trak Griffith og Jimmy Smith sig tilbage en uges tid for at råklippe, og når resultatet heraf var vist i studiet klippedes yderligere ned, så det første preview kunne løbe af stablen.

Og med hele den vægt Griffith lagde på publikumsreaktionen, var preview en afgørende aften. Griffith valgte aldrig et sophisticated publikum til lejligheden, igen en arv fra teaterårene, hvor han havde lært, at det gamle husråd om at prøve medicinen på hunden før end på patienten også gælder for scenens kunst. Skuespil præsenteredes – og gør det jo stadigvæk i USA – i »dog towns« inden de sattes op på det kræsne Broadway, og det var en kur, der også kunne bruges på film. Griffith prøvede sine af på det mest upolerede publikum, han kunne finde, ufølsomt overfor de finere nuancer men til gengæld med et hungrende krav på al den råstyrke en film – og kun film – kan rumme. »Han drog sin styrke fra jorden,« skriver Karl Brown, »og ligeså givet det er, at han (i sine stærkeste år) kontrollerede studiet, lige så sikkert er det, at peanuts og popcorn kontrollerede ham.«<sup>7)</sup>



# Filmene

Hvis en marsmand eller en anden gæst på jorden skulle have at vide, hvad film er for noget, var det bedste, man kunne gøre, at fortælle historien om D. W. Griffith. Her er det hele: De nådesløse vilkår i en kunstart, som også er en industri, den teater- og litteraturhistoriske sammenhæng og den æstetiske udvikling. For det passer jo vitterlig, at Griffith gjorde det hele. Han gjorde det måske ikke først, som ofte hævdedet, men han gjorde det bedst! Han forvandlede påfund til udtryk. 1911 er året, hvor Griffith selv forstår, hvad det er, han er ved at udvikle – en kunst – og den forfængelige og selvbevidste mand aflægger nu sit pseudonym Lawrence og vedkender sig David! Det er i 1911, at han med »The Lonedale Operator« mestrer krydsklippen og forhalingsteknikken ved opbygningen af filmens crescendo og samme år kommer i »Enoch Arden« de associative klip og cut backs, der samordner ydre handling og indre følelse: Situationen med kvinden der længes efter sin mand, som der så klippes til. I »Enoch Arden« var der ingen forfølgelse og udfrielse i sidste minut, men der var dramatiske close-ups, disede modlysbilleder og back-lightning. Den virkning blev opdaget, da Bitzer engang for sjov tog nogle fotos af Mary Pickford og Owen Moore med solen bag dem. Han mente, resultatet ville blive silhouetter, men en hvid bordplade kastede lyset tilbage på pigernes ansigt, og reflekserne gav deres hud en særlig levende stoflighed og dermed instruktøren endnu en effekt. I »The Goddess of Sagebrush Gulch« (1912) glider en mand ned ad en skrænt i diagonalafskæring og i refilmatiseringen af »The Lonedale Operator«, som nu hed »The Girl and Her Trust« (1912) bruges kørende kamera. Selv det frosne billede, der, siden François Truffaut afsluttede »Ung Flugt« med et sådant, har været et præg i den moderne stil, finder vi hos Griffith allerede i 1909 i »A Corner in Wheat«; instruktøren foranstaltede virkningen ikke ved stop-action men ved at fastlåse ak-



tørerne i paralyserede attituder med den hensigt at symbolisere den psykiske lammelse, der følger med sult og fattigdom. Og sådan kunne der fortsættes med opremsningen af stilistiske greb og æstetiske virkninger hos den tidlige Griffith. Det er der, det hele, i de firehundredegyftige små film, han lavede imellem 1908 og 1915. Film der samtidig foregriber og forbereder de store også tematisk. »In Old Kentucky« (1909) fortæller om to brødre, der kæmper på hver deres side i borgerkrigen, en intim og sentimental historie, der sammen med »The Battle« (1911), der udfolder store slagscener med artilleri og mange statister, kan betragtes som skitser til »The Birth of a Nation«, ligesom »A Beast at Bay« (1912), hvor der forekommer et væddeløb mellem et automobil og et eksprestog og »Home Sweet Home« (1914), der forsøger at sammenkoble fire historier i et tematisk fællesskab, senere skal vise sig at være udkast til »Intolerance«.

Og der står man så med hele filmgrammatikken foran de to store monumenter »The Birth of a Nation« og »Intolerance«, indgangen til den egentlige filmkunst. To film der begge taler tolerancens og i alt fald retfærdighedens sag (som de ser den), men som stort set – også begge – viser det modsatte. Stærke og uomgængelige vidnesbyrd om den nye kunstarts dobbelte natur. Om alle de gode tanker og ord, der kan formes på manuskriptets sider, men som formår så lidet, når feberen i billederne banker en helt anden irrational besættelse ind i publikum.

»The Birth of a Nation« og »Intolerance« er demonstrationer af genial fortælleevne, og den sidste af dem står den dag i dag som den største tænkte film, der er gjort. Skæmmes »The Birth of a Nation« af chauvinisme og »Intolerance« af manglende gennemførelse i alle led (fuldendt er den ikke) så er de dog portaler – men netop derfor også spærringer. Kolosser der ikke er til at komme udenom, og den, de mest af alle sætter bom for at nå ind til, er paradoksalt nok Griffith selv. Han er ikke til at få øje på for al den filmhistorie han repræsenterer. For at komme hen til ham må man gå ind ad bagdøren – hvilket vi så vil gøre.



## THE STRUGGLE (1931)

Hele vejen gennem Griffiths produktion er der disse autentiske, robust strukturerede billeder af slummilieuer. De findes allerede i »The Musketers of Pig Alley« (1912), hvor nogle smågangstere slås i en snæver gyde fuld af skrammel og affald, og naturligvis i den moderne historie i »Intolerance«, hvis intrige »The Musketeers of Pig Alley« i øvrigt foregriber. Griffiths billeder af storbyen betoner altid uoverskueligheden ude og hjemløsheden inde. De er billeder på kaos, en verden hvor vilkårligheden råder ...

I »The Musketeers of Pig Alley« berøves helten ved et tilfælde sine penge, og ved et tilfælde får han dem tilbage. En højere orden, social, religiøs eller moralsk, findes ikke, og er der et gennemgående træk, er det destruktionens, som behersker såvel miljøet som menneskene i det. Griffiths moderne helte er vege og blide – Robert Harrons anæmiske alvorsfuldhed – og kommer de hjem med skindet på næsen, er det i alt fald ikke deres fortjeneste, måske deres kvinders – men snarest netop tilfældets!

Således også i Griffiths sidste film »The Struggle«. En beretning om den pæne fyr Jimmie Wilson, der går nede om og hjem, da det ene glas blir tilbøjelig til at tage det næste. Tilslut ender han som et alkoholisk vrage men opdages *tilfældigt* af sin datter, der bringer the last minute rescue, som ingen – heller ikke filmen selv – tror på.

Omsvinget i Jimmies liv indtræffer ved en familiefest, hvortil chefen er inviteret. Jimmie kan ikke klare situationen men stikker af for senere at vende tilbage i en kæmpebrandert, der fornærmer hans foresatte og vanærer familien. Selvom scenen – som den slags scener også gør det i virkeligheden – svinger fra det patetiske til det latterlige, er den ikke lykkedes. Den virker udvendig og teatralisk og bliver stikkende i det grinagtige, men karakteriserer som sådan ikke filmen i øvrigt, selvom der er andre eksempler på ufrivillig komik. Anita Loos skrev manuskriptet og skal have ment, at det burde spilles som farce. Hvordan det skulle have kunnet bære igennem er svært at se, men at smeldet fra forfatterindens skarpe pen har forhindret Griffith i at drive for langt ud i føleriet er ikke desto mindre tydeligt, og havde de to haft lejlighed til at udbygge samarbejdet i fremtidige film, var der måske kommet det fremragende ud af det – måske oven i købet en morsom film fra Griffiths hånd?

»The Struggle« er ikke fremragende, men den er en god film – tilmed trods den tragiske synsvinkel nu og da morsom – også uden at tage instruktørens lange år af uproduktivitet i betragtning, selvom det naturligvis bliver særlig bevægende at se denne historie om en dranker, der forsvinder ind i et lukket mørke, fordi man ved, at den er lavet af en dranker, der kommer derfra.

Historien bygger på Zolas roman »Drankeren«, og Griffith forberedte sig på optagelserne et år. Disse begyndte den sjette juni og varede til niende august. Griffith, der var sin egen producent, havde lejet et lille, betrængt studie i the Bronx men tog helst – som i gamle dage – sine skuespillere ud på gader og stræder. Han fik konstrueret en mikrofon, der gjorde lydmanden i stand til at optage dialog på lang afstand, og filmen er mindre uflyttelig end de fleste tidligere talefilm.

»The Struggle« er en ægteskabshistorie. Hun spilles af Zita Johann, en Broadwayskuespillerinde der tilføjer figu-

Hal Skelly i drankerrollen i »The Struggle«.

ren en række intense, nuancerede skift mellem melankolsk viden, overbærende ironi og ødsel sensualitet. Gennem hende bliver filmen også en følelsesfuld skildring af kærlighedens magtesløshed. Scenerne mellem hende og Hal Skelly er dæmpede. Hele tiden blotlægger de et forhold mellem to mennesker, der er præget af såvel undseelighed som længsel, og som under alle omstændigheder er sårbart, fordi han er det. Da han endelig rammes følger filmen ham ind i ødelæggelsen. Skellys karakteristik af den gemytlige, svage og dømt Jimmy er intet mindre end fremragende og kan til hver en tid måle sig med berømt undergangsskikkelser på film så som James Murray i »The Crowd« (1928), Ray Milland i »The Lost Weekend« (1945) og Jack Lemmon – der ligner Skelly mest – i »Days of Wine and Roses« (1963). Ved siden af Emil

Jannings i »Der Blaue Engel« er der vel ikke så meget, der står sig, ligesom Griffiths film ikke holder mål med von Sternbergs. Alligevel, en sammenligning er ikke nådesløs. »The Struggle« klarer sig ganske godt, og de to film har ikke alene betydelige skuespillerpræstationer til fælles men også det, at de driver deres fornædelsesmotive frem over en stigende ekstensivering af de ekspresionistiske virkninger. Griffith gennemfører forvandlingen af virkeligheden fra en ydre tilstand – mennesker i et milieu – til en indre – deliriets – med højspændt dristighed i såvel spil som billedvirkninger, og de sidste klaustrofobiske scener med et menneske helt i selvdestruktionens vold bliver et mareridt fuldt så overbevisende som indledningens hverdagskildring. Tilsammen er de et sidste vidnesbyrd om deres instruktørs spændvidde.



Lillian Gish styrter ud i vinternattens snefog i »Way Down East«, optakten til filmens »last minute rescue« –



– og senere styrter Richard Barthelmess afsted for at finde og frelse den elskede.

## WAY DOWN EAST (1920)

Det skuespil Lottie Blair Parker skrev i 1897 under titlen »Way Down East«, er prototypen på den slags victorianske melodramer, Nicholas Vardac har påpeget som en af forudsætningerne for udviklingen af den filmiske fortælle-teknik, men da Griffith op mod 1920 erhvervede rettighederne til det – for mere end det havde kostet at producere hele »The Birth of a Nation« – havde det allerede i mange år været anset for forældet, dels fordi alle havde set det opført af en eller anden trup i deres hjemby, og dels fordi dets tankegang var passé. Krigen var forbi; nu dansedes der tango på landets varietéer og restauranter!

Og tankegangen var unægtelig ikke tyvernes. Var det ikke i teaterversionen og blev det ikke som film. »Way Down East« er nok det mest Dickenske Griffith har lavet!

»Fragtmanden satte min kuffert af ved haveporten. Jeg gik ned ad stien hen til huset, skottede op til vinduerne og frygtede ved hvert skridt for at se Murdstone eller Miss Murdstone titte ud ad et af dem. Der viste sig imidlertid ingen ansigter, og da jeg nu havde nået huset, trådte jeg ind med sagte, frygtsomme fjed.

Kun Gud ved, hvilke barnlige minder der vakt hos mig, da jeg hørte min moders røst i den gamle dagligstue, idet jeg satte min fod ind i forstuen. Hun sang i en dæmpet tone. Jeg tror, jeg må have ligget i hendes arme og hørt hende synge således for mig, medens jeg endnu var et spædt barn. Melodien kendte jeg ikke, og dog var den så gammel, at den fyldte mit hjerte lige til randen; det var ligesom en ven, der var vendt tilbage efter en lang fraværelse.

På grund af den stille, tankefulde måde, hvorpå min moder nynnede sin sang, troede jeg, hun var ene, og gik sagte ind i stuen. Hun sad ved kaminen og havde et lille barn, hvis spæde hånd hun holdt op mod sin hals, ved brystet. Hendes øjne så ned mod dets ansigt, og hun sad og sang for det ...«

Igen »David Copperfield«, og scenen kunne med hele dens stemning af tåreblændet nostalgi og gudhengiven uskyld – hjertet fyldt til randen – være hentet lige ud af »Way Down East«, der på forteksterne kaldes »a simple story about simple people«. For det var naturligvis ikke kun teknik og metode DW havde læst sig til hos Dickens. Samstemmigheden er også holdningsbestemt. Barndoms-længslen, moderdyrkelsen, fromheden, retfærdighedssansen, humoren, livsappetitten.

»Way Down East« har det altsammen. Det er historien om en lille pige med slangekrøller og kyse, kort sagt Lillian Gish, der drager ud i den store verden, hvor hun blændes, forføres, lider for sin synd og oprejses i lutret skikkelse med en ny flamme tændt i sit hjerte! Efter forteksterne følger disse manende ord:

Mennesket er en gang for alle polygam – selv Biblens helgener var det – men Menneskesønnen gav jorden et nyt ideal, som menneskene vokser sig stadigt nærmere. Han gav én kvinde til én mand.

Sandheden skal blomstre – ikke ved loven thi vort liv med hinanden er i forvejen tynget af love, som ingen følger – men inde fra hjertet skal det siges os, at den største lykkelighed ligger i renhed og trofasthed.

Forsagelse overfor lyst, uskyld overfor fordærv, det er Griffiths temaer og denne films hovedmotiv, men havde det udfoldet sig alene i en opbyggelighedsprædiken i stil med forteksterne, da var der ikke blevet nogen film ud af det. Som forkynder var Griffith ligeså rædselsfuld, som han var eminent som fortæller, og i dette tilfælde tog

den sidstnævnte af hans egenskaber heldigvis – ja, jeg må næsten sige Gud ske Lov og Tak – magten fra prædikanten, hvilket desværre langtfra altid var tilfældet, og rev historien om Annes trængsler fri af de forvrøvlende ideer for at anbringe den midt i verden, så vi i stedet for den enkle forkyndelses enkle budskab om enkle menneskers enkle liv og enkle tro har fået en bred, broget og modsætningsfyldt beretning om fattigdom, ydmygelse og stejl selvhævdelse. Det bibelblege udgangspunkt har fået liv og ordene »hvad du har gjort mod en af disse mine små ...« er blevet til drama.

Den forførte Anna sidder i natten, alene med sit syge barn. Udenfor står himmel og jord i ét. Ingen præst eller læge kan nå frem. Alt imens bliver den nyfødtes åndedrag stadig svagere. Da griber hun til, mere i fortvivlet trods mod Gud end mod de mennesker, der har udstødt hende, selv at døbe barnet. Men end ikke Vorherre er hende nådig. Da lægen endelig når frem ledsaget af Retfærdighedens bedsteborgerlige repræsentanter, er Anna alene. Døden har besøgt hendes stue og taget hendes barn med ind i det ubekendte land.

Annas ydmygelse er total. Først socialt; som fattig pige modtages hun med utålmodig overbærenhed af sine rige slægtninge. Derpå erotisk; hun bliver en ægteskabssvindlers offer. Og endelig metafysisk; end ikke det eneste hun ejer, får hun lov at beholde. I filmens slutscener løber hun gennem vinternatten og snefoget, til hun styrter om på en flod, hvis is går i skred ned mod et rygende vandfald. Det er som om hun nu endelig helt har overgivet sig til de kræfter, som har revet hendes liv op og sat det i drift bort fra landet hinsides strømmen. For det ligger der hele tiden i al sin Brueghelske virkelighed med børn og dyr og daglige gøremål. Med høstarbejde og smørkærning, med soldrukne marker, middagstilhed og passieren i den efterårslune landhandel.

Og så bliver hun grebet og frelst der ude på floden, naturligvis og i sidste øjeblik. Det er vor helt Richard Barthelmess, der når frem i – hvad Hitchcock har kaldt – verdens mest formidable krydsclip! Men også noget andet: Afsted løber han, væk fra afgrunden med sin elskede i favnen, ind mod det faste land og det ordnede liv, alt mens isen, han løber over, uimodståeligt trækker de sammenslyngede hen mod den vuggende kant og det endelige brusende styrt ...

## BROKEN BLOSSOMS (1919)

Hvis den detaljemættede og digressionsrige »Way Down East« med dens robuste natursymbolik er som et billede af Brueghel eller en slynget kæde af lanterner, så er »Broken Blossoms« som Whistler, enkel og monokrom; ikke en række af lygter men en glorie, et gennemsigtigt svøb.

Igen er hovedpersonen en kvinde, Lucy, som lever i Londons Eastend, hvor hun vanrøgtes af sin brutale far, indtil hun en dag bliver fundet på kajen af en ensom, opiumshærgede kineser, der tager hende med hjem. Skjulestedet bliver imidlertid opdaget af faderen, der slæber pigen tilbage til sin lejlighed og slår hende ihjel. Da kineseren finder hende, dræber han faderen og tager pigens lig med sig. Endnu engang smykker han hende og begår så selvmord.

Som melodrama er historien altså ikke mindre vidtløftig end så meget andet Griffith har lavet, men som film er den måske hans største. »Broken Blossoms« er helt uden de svagheder, der ellers dukker op selv i instruktørens bedste arbejder: Den florumvundne religiøsitet, de komi-

ske forestillinger om det lastefulde, der ikke rækker videre end til vellystige korpiger og dekadent highlife, den ha-stemte heroisme og sentimentaliteten. Her er det eneste ugyldige Donald Crisps udvendige og slappe overspil. Til gengæld er Richard Barthelmess som den spinkle, forfinede og euforiserede idealist med de skuffede illusioner og stærke lidenskaber intens i hver eneste scene, og Lillian Gishs Lucy er simpelthen et filmhistorisk højdepunkt, der placerer hende blandt kunststartens største skuespillerinder og instruktøren i rækken af store kvindeskildrere: von Sternberg, Ophüls, Cukor, Dreyer, Mizoguchi, Antonioni, Bergman ...

Lucy er et forkomment og forkølet proletarbarn, sløvet af dårlig kost og monotoni. Forstanden er afstumpet og følelserne stækkede, men under elendigheden og apatien bærer Lucy på en umulig og glædesløs anelse om det smukke og gode. Og anelsen materialiseres og bliver virkelig, men genialt antyder Griffith, at det er en virkelighed, der egentlig aldrig går op for pigen. Hendes møde med Chen, hans gådefulde kineseransigt og tyste bevægelser, silkekåben hun hyldes i og det tavse begær, der betvinges til beskyttelse, oplever hun altsammen mere som drøm end virkelighed.

En markant skildring af Lucys baggrund, havnekvartets overfyldte lejligheder med vrimlen af unger og dampende vasketøj afgrænser filmens kerne. Jo længere ind i dén historien synker, jo mørkere, blødere og mere konturløs bliver verden indtil det allerinderste nåes – Chens lysende kærlighed, fordringsløs og udtalt. »Broken Blossoms« har naturligvis i sin tid ligesom alle andre stumfilm været vist med musikledsagelse, men aldrig har det forekommet rigtigere at sidde i museets biograf og se film i fuldstændig stilhed.

Kulminationen er mordscenen, hvor faderen dræber pigen, fordi hun har levet sammen med en farvet. De seksualperverterede aspekter i racismen har Griffith jo altid haft sans for! Scenen er ikke en naturalistisk drabs-skildring, men den blodtågede og hvide dødsrædsels indbegreb. Lillian Gishs forklaring på dens tilblivelse er i øvrigt anderledes nøgtern end den, der hævder, at hun og instruktøren bragte hinanden til hysteriets rand. Det formede sig altsammen så ubesværet, hævder hun, at det kom bag på Griffith, at det nu var overstået!

Men filmen – den endelige og færdige film kan ikke have overrumplet ham, så inspireret og sikkert den er gennemført, så iscenesat den er. Havde han i sine unge år udbygget og forsiret sine virkninger, så blev han efter »Intolerance«, den store kraftprøve, mere og mere optaget af enkelhedens æstetik. »Teknik er kun erfaring, ikke marven,« sagde han, og fastholdt at det altid drejer sig om »at fortælle en historie oprigtigt, levende og enkelt«. <sup>8)</sup> Og Griffiths historie var, som så mange store kunstneres, hvilket medium de så end udtrykker sig i, altid den samme. En beretning om den kulde og krænkelse, der truer med at knække det sårbare liv og ikke så sjældent har held dertil.

#### NOTER

- 1) The Man who Invented Hollywood. The Autobiography of D. W. Griffith. Edited and annotated by James Hart. Louisville, 1972.
- 2) Lillian Gish: The Movies Mr. Griffith And Me. London, 1969.
- 3) Mrs. D. W. Griffith (Linda Arvidson): When the Movies Were Young. New York, 1969.
- 4) Ezra Goodman: The Fifty-Year Decline And Fall of Hollywood. New York, 1961.
- 5) Kevin Brownlow: The Parade's Gone By. New York, 1968.
- 6) Robert M. Henderson: D. W. Griffith. His Life and Work. New York, 1972.
- 7) Karl Brown: Adventures With D. W. Griffith. Edited and with an introduction by Kevin Brownlow. New York, 1973.
- 8) Focus on D. W. Griffith. Edited by Harry M. Geduld, USA, 1971.
- 9) Sergei Eisenstein: Film Form. New York, 1957.
- 10) Nicholas Vardac: From Stage to Screen. New York, 1968.
- 11) Andrew Sarris: The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968.





# En Griffith film- krono- logi

1908-13: Griffith hos Biograph, hvor han laver omkring 400 film, hvoraf den sidste »Judith Of Bethulia« bliver hans første lange.

1914: Hos Mutual laver Griffith »The Battle Of The Sexes«, »Home Sweet Home«, »The Escape«, »The Averging Conscience«.

1915: »The Birth Of A Nation«. Sluttes sig til Triangle for at optage »Intolerance«, der bliver langt mere bekostelig end beregnet og giver store tab. I løbet af tyverne betaler Griffith sig ud af gælden.

1916: »Intolerance«.

1917: Hos Artcraft Pictures (senere Paramount) instruerer Griffith en serie film:

1918: »Hearts Of The World«, »The Great Love«, »The Greatest Thing In Life«.

1919: »A Romance Of Happy Valley«, »The Girl Who Stayed At Home«, »True Heart Susie«, »Scarlet Days«, »Broken Blossoms«. Kun den sidste af de mange film mellem »Birth Of A Nation« og »Way Down East« kommer økonomisk hjem. For at klare situationen prøver Griffith at hakke »Intolerance« op i to småfilm: »The Fall Of Babylon« og »The Mother And The Law«. Begge udsendt i 1919, hvor han også flytter til sit eget studie - Mamaroneck - uden for New York. Første film her: »The Greatest Question«.

1920: »The Idol Dancer«, »The Lone Flower«, »Way Down East«, den sidste for United Artist, for hvilket selskab han også iscenesætter:

1921: »Dream Street«, »Orphans Of The Storm«.

1922: »One Exciting Night«.

1923: »The White Rose«.

1924: »America«, »Isn't Life Wonderful« (en apologi for den antityske propagandafilm »Hearts of the World« på samme måde som »Intolerance« havde været det for »Birth Of A Nation«).

Mamaroneck bliver for kostbar for Griffith, der flytter til Paramount, hvor han laver:

1925: »Sally Of The Sawdust«.

1926: »That Royle Girl«, »The Sorrows Of Satan«. Deklinationen er nu tydelig, men kendere har vanskeligt ved at afgøre om den skyldes manglende frihed for instruktøren eller svigtende talent. Efter uoverensstemmelser med selskabet flytter Griffith til:

1928: Arts Cinema Corporation. »Drums Of Love«, »The Battle Of The Sexes«.

1929: »Lady Of The Pavements«. Nedgangen fortsætter, kun

1930: »Abraham Lincoln« vinder anerkendelse. Det er Griffiths første talefilm, så enkel og ikonografisk som Fassbinders bedste ting fyre år senere.

1931: »The Struggle«. Griffith laver den for egen regning. Den bliver grinet ud, og Griffith flygter ind i spiritus og glemsel. Ni år senere forsøger Hal Roach at få ham ud i lyset igen og ansætter ham som rådgiver på »One Million B. C.«. Ideen er afsindig, for den krævede tilpasning af en mand, der aldrig havde kunnet passe sig til. Det blev hans gode films styrke, men også hans karrieres svaghed.