Einar Lauritzen

Filmhistoriska Samlingarna fylder 25

I oktober 1933 oprettedes „Svenska Filmsamfundet" — og hermed lagdes grundstenen til den bygning, der hedder „Filmhistoriska Samlingarna". Fra „Svenska Filmsamfundet"s konstituerende møde stod det på programmet at skabe et filmmuseum og -arkiv, og man gik hurtigt i gang med at indsamle materiale.

Det Danske Filmmuseum har et særlig varmt forhold til kollegaen i Stockholm, og det er derfor naturligt, at vi stiller blandt jubilæumsgratulanterne. Der går næppe en dag, uden at vi er i kontakt med „Filmhistoriska Samlingarna". F. eks. må vi meget hyppigt appellere til vor svenske broderinstitution, når det gælder sjældne *stills* — „Filmhistoriska Samlingarna" har en af de største samlinger af filmbilleder i verden (den største?) og hjælper os altid, når det kniber. Museet ejer op imod 400,000 billeder.

At „Filmhistoriska Samlingarna" har nået den position, de indtager i dag, skyldes ikke mindst deres leder, *Einar Lauritzen,* som utrætteligt har kæmpet for Museet — uden altid at opnå den påskønnelse hos den svenske stat, som arbejdets betydning berettiger ham til.

Einar Lauritzen er en stor filmentusiast og en meget fin kender, måske især af den amerikanske film (i „Kosmorama"s 5. nummer skrev han om *Preston Sturges),* og man bliver ofte lammet af mindreværdskomplekser, når man ser film sammen med ham og hører hans kommentarer. Han besidder en formidabel hukommelse, kender navnene på de mindste birolleskuespillere og ser næsten alle film, der bliver udsendt. Hans blik for kopifejl er usædvanlig skarpt, og imponerende metodisk går han til værks, når han skal jugere en kopi og overføre dommen til et kartotekskort.

„Onkel Einar" — som vi altid overdrevent familiære danskere tillader os at kalde ham — er et elskeligt menneske og en perfekt museumsmand, og vi benytter jubilæumslejligheden til at ønske for ham, at de svenske bevilgende myndigheder vil være mere generøse i fremtiden, når det gælder den vigtige kulturindsats, der ydes af ham og „Filmhistoriska Samlingarna".

Det Danske Filmmuseum.

Læserbreve

En dagbog er noget så personligt, at den ikke altid bør offentliggøres. Måske kun i uddrag. Når *Erik Ulrichsen* i septembernummeret af „Kosmorama" taler arrogant om „vestens non-figurative kunst" under ét, på baggrund af Venedig-biennalen, må man huske, at han gør det i dagbogsform. Der er ikke tale om overfladiskhed. Hans påstand, at billedkunsten i dag står fjernere „det menneskelige" end filmen, må stå for hvad den er.

Er filmen og billedkunsten så langt fra hinanden? Det drejer sig om at se. Filmkunsten og billedkunsten repræsenterer begge en fintmærkende visualitet; filmen har et publikum, billedkunsten derimod ikke. Filmen kunne blive et naturligt udtryk for en visuel kultur, ikke blot hos nogle få, — kunne give Klee hans folk. Måske kritikken kunne udrette noget mere positivt end blot at tale om „brugte præservativer".

Troels Andersen.

Jeg talte ikke om vestens non-figurative kunst under ét, men kun om den non-figurative kunst, der var at se på biennalen. Udtrykket „brugte præservativer" stammer — som det blev angivet — fra den interessante engelske kunstkritiker John Bergers artikel om biennalen i „New Statesman"; jeg gav mig ikke ud for at være kunstekspert i de bevidst provokerende linier, der har provokeret Troels Andersen, syntes blot, at det måtte være mig tilladt at erklære mig enig med en ekspert — og bruge denne enighed til at give min glæde ved mange af filmfestivalens arbejder perspektiv. At sørge for, at en ny Klee ikke behøver at sige „Uns trägt kein Volk", må være kunstkritikkens opgave i langt højere grad end min.

E.U.

I tilknytning til meddelelsen under „Nye billeder" i sidste nummer af „Kosmorama" om *Helmut Käutners* forskellige filmplaner, skal jeg oplyse, at jeg påtænker at iscenesætte „Eventyr på Fodrejsen" med *Curd Jürgens, Brigitte Bardot, Lemmy* og *Greta Garbo* i hovedrollerne efter et manuskript af *Poul Henningsen* og *Brusendorff.* Det er dog muligt, at der vil blive foretaget ændringer i både det ene og det andet før optagelserne begynder.

Anders Bodelsen,
stud. polit.

Det ville være synd og skam, om det blev nødvendigt at indgå kompromis'er.

Red.

Kan det tillades et menigt medlem af Filmmuseet at fremkomme med et par betragtninger i anledning af herr *Mogens Brandts* og herr red. *Ulrichsens* „Debat"!

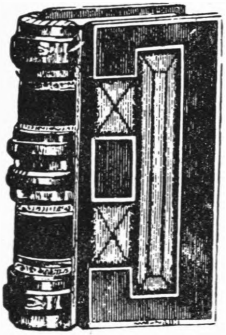
Jeg vover ikke at regne mig som norm for Filmmuseets kyndige medlemmer, jeg ønsker blot at give min fulde tilslutning til herr Mogens Brandts ord

gående ud på at „Kosmorama" med fuld ret kan betragtes som langhåret, og overgås i den henseende kun af de programmer, som udleveres før hver forevisning. Med enkelte undtagelser.

Herr red. Ulrichsens afsluttende bemærkning, „at vi med nogen munterhed har modtaget meddelelsen om, at Mogens Brandt hører til de intellektuelle", virker temmelig uheldig og burde være udeladt, da dette selvgode „vi" meget let får læseren til at tænke sit om herr red. Ulrichsen og Co.

Med hilsen

Per Engholm.



Filmgrafologisk

René Briot: „Robert Bresson". 7e art. Les Editions du Cerf. Paris 1957.

Hovedtesen i *René Briots* lille stilistiske studie over *Robert Bressons* fire film („Les Anges du Péché", „Les Dames du Bois de Boulogne", „Journal d'un Curé de Campagne" og „Un Condamné à Mort s'Est Echappé") er denne: Bresson er en af de meget få filminstruktører, som gennem filmens sprog udtrykker sig i sin egen *écriture* — den nærmeste dækkende oversættelse må være den bogstavelige: *håndskrift*. Beviset for tesens rigtighed søges ført gennem en indkredsning af nøglebegrebet *l'écriture*. Til en begyndelse understreges det, hvad det *ikke* dækker: det er ikke de genkendelige, tilbagevendende manerer i selve måden at lave film på, som hos flertallet af instruktører går for at være deres stil. (Eksempler for anmelderens regning: *Duvivier*-stilen, *Hitchcock*-stilen). Skriften er noget mere organisk end visse motiviske og fortælletekniske særkender. Den er ikke bare en valgt ydre form for et givet indhold, den er på een gang ydre funktion og indre nødvendighed. *„Il ne peint, ni ne décrit, mais signifie"*, for at citere bogens gallisk-tilspidsede formulering.

Og hvad er det så der iflg. Briot udmærker Bressons „skrift"? Dens særart er først og fremmest bestemt af, at det aldrig er et ydre, altid et indre drama den omslutter. Bresson retter sin opmærksomhed alene mod en handlings psykologiske, aldrig mod dens dramatiske forløb. Derfor kan temaerne i hans film defineres udtømmende med enkle, næsten asketiske formler: i „Les Anges" en kvindes omvendelse ved en anden kvinde, i „Les Dames" en kvindes hævn, i „Journal" en ung præsts lidelseshistorie, i „Un Condamné" en fanges psykiske udholdenhed. I denne tematiske enkelhed og koncentration omkring det indre forløb finder Briot et nært og direkte slægtskab med den franske klassicisme, først og fremmest med *Racine*. Filmkunstneren når i sit sprog den samme simple storhed, som digteren nåede i sit.

I den filmiske praksis fører temaets rensede enkelhed til en absolut fornægtelse af det Briot kalder *„la rhétorique cinématographique"*, hvormed han mener enhver form for facil anvendelse af de filmiske virkemidler, klipning, lydmontage, belysning etc. Naturligvis både kender og bruger Bresson disse udtryksmidler. Men han bruger dem aldrig for at dramatisere en situation eller for at føre den ydre handling videre, han griber kun til dem, hvis de kan føje noget til forståelsen af hvad der foregår på det indre sjælelige plan. Kan de ikke det, lader han det „nøgne" filmbillede (naturligvis i sort-hvidt) tale enkelt og ligetil for sig selv. Dette giver hans film en afspændt „udramatisk" rytme, som den uopmærksomme vil kalde tung og langsom, men som i virkeligheden er fuld af ekspressiv spænding.

Til denne filmiske askese svarer også en nedstemt spillestil, der — som Bresson selv har påpeget det — udelukker egentlig dramatisk ageren. Hos Bresson *spiller* skuespillerne ikke deres replikker, de *siger* dem, *reciterer* dem. Det kommer sig af, at dialogen for Bresson hverken er meddelelse eller befordring af konflikten, men derimod et kontrapunktisk akkompagnement til de psykiske forløb i billederne. Derfor er det kun naturligt, at Bresson foretrækker at arbejde med ikke-professionelle *interprètes* i sine film. Det er ikke, at de professionelle skuespillere spiller dårligt der er ham på tværs, men overhovedet at de spiller. Han præciserer selv sit syn på skuespilleren sådan: „Selve hans talent forhindrer ham i at give mig det jeg har brug for."

Til disse summariske hovedtræk af Bresson-stilen føjer Briot andre oplysende iagttagelser. Han peger således på, hvordan temagentagelser er med til at bringe orden, balance og fasthed i Bresson-filmenes struktur, og han påviser med hvilken omhu menneskene og deres ting på een gang stiliseres og konkretiseres, gøres stoflige i dem. Her er ingen nem kostume-, dekorations- og rekvisitekspressionisme som i den germanske udtryksfilm, der jo også udspilles på sjæleplanet. Det mest slående eksempel på denne særlige Bresson'ske „materialisme" er den minutiøse, teknisk-analytiske skildring af, hvordan fangen skaffer sig friheden i „Un Condamné", hvordan han sliber spiseskeen skarp, hvordan han med den snitter et bræt ud af celledøren, hvordan han fremstiller et bæredygtigt tov af sengefjedrene o.s.v.

Ud af René Briots formanalyse træder som det bestemmende træk i Bressons kunstnerkarakter hans intelligensbetonede evne til at beherske sin stil ved at holde sig på afstand af sit stof. Igen er „Un Condamné" det mest illustrerende eksempel. I dens tema, en fanges fantastiske flugt, er der jo stof til en film af ordinær „spænding" i lighed med andre besættelsesfilm. Men Bresson har med vilje tømt filmen for denne vulgære slagge, så kun den lutrede renhed er tilbage. Hvordan er det sket? Først og fremmest ved at lade filmen fremtræde som hovedpersonens egne nøgterne beretning *i grammatisk datid* om forberedelserne til flugten. I denne afstandsfornemmelse har man vel lov til at se et særligt fransk-klassisk, antiromantisk træk, jvf. den ovenfor omtalte sammen-