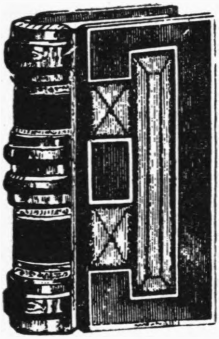

En idealist

„Carl Th. Dreyer om Filmen". Udg. af Erik Ulrichsen. „Nyt Nordisk Forlag. Arnold Busck", 1959.

Det tør uden videre antages, at „Kosmorama"s læsere kender *filminstruktøren Carl Th. Dreyer* og ved, hvad han står for i denne egenskab, der har placeret ham som vor eneste nulevende virkelig verdensberømte kunstner ved siden af *Karen Blixen*. Men det tør også uden videre antages, at de samme læsere ikke kender synderligt til *filmskribenten* Carl Th. Dreyer. Og det er synd, for den store instruktør har mellem år og dag skrevet og sagt vægtige ting til belysning af filmkunsten som helhed og derigennem også af hans egen skabende indsats. Derfor er den gave, som „Nyt Nordisk Forlag" opvarter den store gamle med på hans 70-årsdag den 3. februar, et udvalg af hans filmartikler i *Erik Ulrichsens* redaktion, overmåde velkommen, ikke blot for den egentlige adressat, som forhåbentlig modtager den med glæde og stolthed, men også for alle dem, der føler taknemmelighed mod Dreyer for hans bidrag til at gøre filmen til andet end tomt tidsfordriv. „Carl Th. Dreyer om Filmen" bringer anmeldelser, polemiske indlæg og principielle tilkendegivelser af Dreyer dækkende et tidsrum af ca. 35 år, fra han i 1920 skrev kyndigt og forstående om de nye svenske film (i „Dagbladet"), til han i 1955 (i „Politiken" og senere i „Sight and Sound") offentliggjorde sin måske betydeligste filmæstetiske bekendelse, artiklen „Fantasi og farve", baseret på et foredrag holdt ved Edinburgh-festivalen samme år.

Det var naturligvis kun at vente, at den lille artikelsamling på hver af sine små hundrede sider er mærket af den samme kvalificerede alvor, som vi finder i mesterens film. Alligevel varmer det en som læser at se sit tilskuerbillede af Dreyer som en kompromisløs, stædig filmkunstner bekræftet. I Dreyers filmjournalistik finder vi den samme drivkraft som i hans film: den ideale fordring, her forstået som kravet om respekt for den digteriske tanke i filmstoffet, ærlighed og dybde i menneskeskildringen og mening og konsekvens i den stilistiske udformning. Det er disse krav, Dreyer i 1920 ser opfyldt hos *Victor Sjöström*, men forrådt i de samtidige danske „grevefilm"s fladbundethed, og det er i naturlig konsekvens af disse krav, at han gang på gang må fremhæve *instruktørpersonligheden* som filmens egentlige og eneste „formgiver". Ikke at Dreyer — hvad myterne om intensiteten i hans instruktion måske kunne forlede nogen til at tro — kræver instruktørens absolutte eneret over filmkunstværket. Tværtimod er det ham om at slå fast med kursiv (i artiklen om *Benjamin Christensen* fra 1922), at *„filmens opgave er og bliver det samme som teatrets: at tolke andres tanker,* og instruktørens at underordne sig den digter, hvis sag han tjener". Men han fortsætter rigtignok i samme åndedrag: „Er instruktøren en personlighed, skal vi nok få øje på ham bag hans værk. Det er både Griffith og Reinhardt eksempler på." Og Carl Th. Dreyer, kunne vi tilføje, så sandt som jo *filmatiseringen* „Ordet" ikke fremtræder mindre Dreyersk end f. eks. den *originale* „Jeanne d'Arc". På denne baggrund er det også følgerigtigt, at Dreyer (som i polemikken med *Kjeld Abell* fra 1939) står fast på filmkunstnerens uindskrænkede suverænitet over den egentlige filmiske skabelsesproces: „. . . selve drejebogen bør udarbejdes af filminstruktøren og ikke af nogen anden . . . Manuskriptet kan og bør laves af forfatter og instruktør i forening, men for drejebogen bør instruktøren ene have ansvaret. Det er ham, der er formidleren mellem manuskriptet og lærredet. Han skal visualisere forfatterens tanker. Det er ham, der skal „se" billederne for sig, ikke blot „se" de enkelte billeder, men „se" dem i deres skiften og rækkefølge . . . At lade andre udfærdige en drejebog til en instruktør ville svare til at give en fuldt udarbejdet tegning til en maler og bede ham lægge farver på. Som linier og farver for kunstnerens øje udgør et udeleligt hele, således er også for filminstruktøren billedudstykning og iscenesættelse uadskilleligt forbundet. Derfor er drejebogen ikke et „teknisk", men i højeste grad et „kunstnerisk" anliggende. Gennem drejebogen beviser instruktøren, om han er kunstner eller ej."

Dreyers synspunkt rummer jo et stærkt krav om frihed for filminstruktøren til at forme filmen efter sin egen inderste overbevisning. Men med fordringen følger også et næsten puritansk krav til den kunstneriske personlighed om at være ubetinget forpligtet over for denne frihed. Det ses i Dreyers lille diskussion med *Frederik Schyberg* fra 1936. Schyberg havde i et foredrag i Studenterforeningen kritiseret *René Clair* for i „Leve friheden" at have eksperimenteret sig ind i kunsten, men bort fra publikum, og hilst med tilfredshed, at Clair med „Spøgelset flytter med" var vendt tilbage til „brugsfilmen". Dreyer gør — vægtigt og rigtigt, synes vi — indsigelse mod denne tankegang. Den er for ham et forræderi mod den høje kunstnermoral, som kun er alt for sjælden i filmen, og som kritikeren efter hans mening tværtimod at undsige burde støtte af al sin evne. Det var, har man lov til at tro, den samme lyst til at protestere, der i 1943 fik Dreyer til i Studenterforeningen at træde frem og redegøre klogt og sagligt for, hvorfor „Vredens dag" fik den form, den fik — redegørelsen er i udvalget trykt som artiklen „Lidt om filmstil". Vor instruktør viser her — som i bogens to sidste afsnit „Farvefilm og farvet film" og „Fantasi og farve" (begge 1955) — at han ikke blot er en genial praktiker, men at han også har fast grund under fødderne i det æstetiske. Dreyer peger her gentagne gange på *stilen* som en livsbetingelse for filmen som kunst, idet han (i „Fantasi og farve") bestemmer stil således: „Indskrænker han (instruktøren) sig til en sjælløs, upersonlig affotografering af det, hans øje ser, har han

ingen stil. Men bearbejder han i sit sind det sete til en vision, og bygger han filmens billeder op i overensstemmelse med visionen uden at tage hensyn til virkeligheden, der inspirerede ham, så vil hans værk bære inspirationens hellige mærke, så har filmen stil, for stil er personlighedens stempel på værket."

Uden at tage hensyn til virkeligheden, der inspirerede ham. Sætningen er væsentlig for forståelsen af Dreyer som filmkunstner. Den indebærer en fornægtelse af al fad naturalistisk udvendighed og en bekendelse til den målbevidste stilisering, som uddybes senere i samme artikel: „Hvor ligger muligheden for en kunstnerisk fornyelse af filmen? Jeg for mit vedkommende ser kun een vej: *abstraktionen* — idet jeg, for ikke at blive misforstået, skynder mig at definere ordet „abstraktion" som udtryk for den kunstopfattelse, der kræver, at kunstneren skal abstrahere fra virkeligheden for at forstærke dens åndelige indhold, hvad enten dette er af psykologisk eller ren æstetisk art. Eller endnu kortere sagt: Kunsten skal fremstille det *indre* og ikke det *ydre* liv. Vi må derfor bort fra naturalismen og finde udveje for at indføre abstraktionen i vore billeder. Evnen til at abstrahere er forudsætningen for al kunstnerisk stræben."

Med det „uofficielle" festskrift som udgangspunkt er der her forsøgt redegjort for en hovedlinie i Carl Th. Dreyers filmæstetiske ideer, og enhver kan ved at sammenholde, hvad teoretikeren har sagt, med hvad kunstneren har skabt, se at ordene ikke har været mundsvejr. Netop derfor følger man også gerne og tillidsfuldt Dreyer ad stier, som han foreløbig kun har betrådt som teoretiker: I artiklerne fra de senere år fremlægger han et sæt æggende tanker om farvefilmen, tanker, der, hvis de blev realiseret, kunne virke revolutionerende som de første kunstneriske eksperimenter med tonen. Denne præsentation af fødselsdagsbogen skal derfor slutte med et fromt ønske til dagen: At der snarest må blive givet Carl Th. Dreyer lejlighed og frihed til også at få sine ideer og sin kunnen prøvet på farvens stilistiske muligheder. Han fortjener det — og filmen behøver det.

Werner Pedersen.

Permanent værdi?

„Agee on Film". McDowell, Obolensky, New York 1958.

Amerikaneren *James Agee,* der døde i 1955, var mest kendt som filmkritiker og manuskriptforfatter („The African Queen", „The Night of the Hunter"). Hans posthumt udgivne roman „A Death in the Family" fik Pulitzer-prisen i 1958.

Artikelsamlingen „Agee on Film" indledes med en voldsom fanfare. *W. H. Auden* meddeler, at han finder Agees kritik i „The Nation" på højde med *Berlioz'* og *Shaws* og forsikrer, at hans tidsskriftanmeldelser har permanent litterær værdi. Samtidig oplyser Auden — for at alle kan se, at han er et dannet menneske — at Agees emner, filmene, ikke forekommer ham af større vigtighed. Det forekommer da urimeligt, at Auden leverer så flot en dom om Agees anmeldelser — hvordan kan en sådan dom blive mere end formalistisk, når den fremsættes af en, der ikke interesserer sig videre for det behandlede stof? Permanent litterær værdi i kritik er dog vel ikke noget fritsvævende, der kan nydes, uden at det er i den intimeste kontakt med det behandlede stof.

Agees artikler er normalt intelligent og velskrevet døgnkritik, der er dikteret af god smag. Men de er ikke den blændende syntese af analytisk skarpsindighed og smuk form, som sikrer f. eks. *Gavin Lamberts* eller den for kort tid siden afdøde *André Bazins* bedste artikler permanent værdi. Agees form er ganske smuk, han skriver med verve og fantasi, men han tyer i de bedømmende passager for ofte til abstraktioner og billeder — og at gøre det er altid det nemmeste for kritikeren. I den konkrete argumentation — *hvorfor* er det og det ikke overbevisende, *hvorfor* er det og det charmerende o. s. v. — er Agee kun nogenlunde god.

De fleste af anmeldelserne i „Agee on Film" er hentet fra „The Nation" og „Time". Det er først og fremmest tiden 1941—48, der dækkes, og da overordentlig mange film fra dette tidsrum bliver omtalt fornuftigt, er den tykke artikelsamling af stor værdi som opslagsbog (der er et prægtigt register bag i bogen). Agee skriver som venteligt med meget større forståelse om Hollywoods film end den, man almindeligvis møder i Europa, men naturligvis betyder dette ikke, at den amerikanske film ikke ofte angribes bidsk. Agee er en solid liberal af den gamle skole, og han langer lige lidenskabeligt ud efter de værste stalinistiske krigsfilm og efter censur og heksejagt i USA.

Hvad der ikke mindst præger „Agee on Film" er en velgørende, karakteristisk amerikansk mangel på snobberi. Det prætentiøse gennemskues — også når det kommer fra Europa. Det lette, charmerende, populære er ikke på forhånd suspekt, og der siges f. eks. meget rosende om „Meet Me in St. Louis". Det er sandsynligt, at denne holdning har påvirket det mageløse engelske tidsskrift „Sequence", der begyndte at komme i 1946. „Sequence" nåede dog hurtigt et højere niveau end Agees.

Agee fik skrevet en halv snes længere filmessays, og nogle af dem blev berømte, f. eks. den glimrende „Comedy's Greatest Era", der blev trykt i „Life" og er en eksakt analyse af de store amerikanske stumfilmkomikeres raffinerede gagteknik. Berømt blev også med rette den indgående artikel om „Henry V" i „The Nation". Mindre præcise synes mig Agees betragtninger over „Monsieur Verdoux", som han forsvarede varmt; kritikeren tager *Chaplins* spilfægteri for bogstaveligt. Til gengæld var anmeldelsen af „Sunset Boulevard" i „Sight and Sound" førsteklasses.

Pudsigt er det at se, hvor forskelligt Agee skrev i „The Nation" og „Time", der krævede en mere „smart" facon. Det er anerkendelsesværdigt, at Agee kunne få sagt så meget trods den obligatoriske „Time"-slang, men det er ikke videre værdifuldt at få serveret „Time"-anmeldelser efter rigere anmeldelser af de samme film i „The Nation".

Agee er læseværdig og var i fyrrerne den bedste amerikanske filmkritiker. Men helt på højde med de bedste franske og engelske penne var han nu ikke. Alligevel må bogen anbefales det danske publikum; han var bedre end vore egne mandariner.

Erik Ulrichsen.