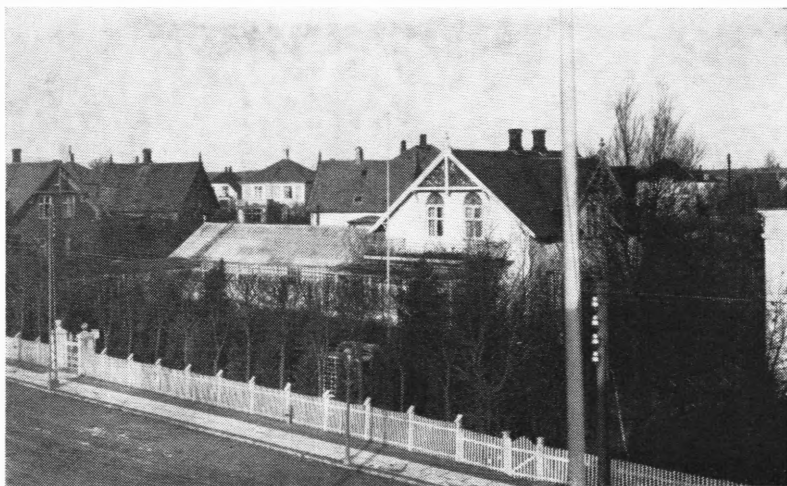


DANSKE FILMATELIERER III

På løjtnant *Tb. Jacobsens* grund, Hellerupvej 72 i Hellerup, byggedes i foråret 1913 dette atelier for det nystartede filmselskab „Dania Biofilm Kompagni“, og her optoges i de følgende år dette selskabs film, indtil selskabet likvideret i maj 1918. Villaen ligger

stadigvæk på grunden, men atelieret er revet ned. Blandt de film, der er optaget herude, kan nævnes „Scenens Børn“, optaget i 1913 af *Bjørn Bjørnson* med *Bodil Ipsen* og *Adam Poulsen* i hovedrollerne.

M. E.



Faust Filmen

et filmkunstnerisk dokument

AF BØRGE TROLLE

Filmkunsten har et af sine udspring i teatret. Da filmen for første gang prøvede „at fortælle en historie“, var det teatret, der tjente den som forbillede. Først senere i filmhistorien blev det klart, at dens vej imod kunstnerisk selvstændiggørelse måtte gå over en frigørelse fra teatret. Udviklingen blev gennemført. Filmen blev til en selvstændig kunstart, og denne proces trak også den kommercielt betonedede del af filmproduktionen bort fra teaterstilen.

Men så snart denne udvikling var gennemført, måtte der melde sig et nyt problem for filmen: Hvorledes er dens forhold til den sceniske kunst?

Teatret er en levende – og derfor forgængelig – kunstart. Filmen er i ret bogstavelig forstand en kunstart på dåser. Teatrets kunst skabes organisk, dens afgørende kriterium er kontakten med publikum. Filmkunsten skabes i langt højere grad syntetisk; det enkelte billede, den enkelte scene, den bestemte skuespillerpræstation får kun mening i sin sammenhæng. (Jævnfør de russiske eksperimenter i midten af tyverne.)

Men er filmen i stand til at konservere scenens kunst? Til fjerne tider at registrere og opbevare et stykke teaterkunst? Og hvilken rolle får filmen i dette tilfælde? Skal den stile efter kun at være dokument, eller efter også at være kunst? Spørgsmålet har rumsteret i filmfolkernes hjerner i mange år.

Laurence Olivier genskabte „Henry V“ på film, *Orson Welles* overførte sin „Macbeth“ til det hvide lærred. Det blev til to markante værker i filmhistorien, men ingen af dem kan med rette siges at være film om *Shakespeare*-opførelser på henholdsvis Old Vic og Mercury. Det i høj grad tilsigtede kunstneriske stilbrud i „Henry V“ fører f. eks. helt bevidst

stykket bort fra Old Vic. Som filmiske *dokumenter* om teateropførelser er de uden værdi.

Det helt modsatte udgangspunkt er blevet forsøgt af *Jean Meyer* fra Comédie Française, der simpelthen lod affilme teatrets opførelse af *Molières* „Den adelsgale borger“ uden synderlige ændringer i kameraindstillingerne. Det blev en fiasko i dobbelt forstand, idet der hverken kom et kunstværk eller et dokument ud af det. Noget større held havde østtyskeren *Günther Klein* med sine affilminger af flere af *Bert Brechts* teaterstykker. Skønt teaterstykkerne gengives uforkortet, varieres indstillingsvinkler og optagelsesafstand dog så meget, samtidig med at lys og skygge til en vis grad er frigjort fra teaterkravene og tilpasset filmkravene, at resultatet i nogen grad kan siges at være både kunstnerisk og dokumentarisk. Det viste sig endda, at filmene gik hen og blev publikums-successer i Berlin og måtte flyttes fra en lille biograf over til et af de store premiere-teatre.

Den vesttyske „Faust“-filmatisering i *Peter Gorskis* instruktion staar utvivlsomt under indflydelse af DEFAs Brecht-filmatiseringer, men går et skridt videre. Her kan man virkelig hævde, at en sceneopførelse bliver virkelighedstro og dokumentarisk gengivet, fordi den samtidig er filmteknisk og filmstilistisk bearbejdet. Den giver os med andre ord svaret på det i indledningen stillede spørgsmål: Skal filmen bringes til at gengive (og hermed samtidig konservere) teatrets kunst, må den tillige være ægte dokumentarfilmkunst.

„Faust“ er en filmisk gengivelse af forspillet og første del af *Goethes* tragedie på Deutsches Schauspielhaus i Hamburg i *Gustav Gründgens'* iscenesættelse, og Gründgens har ligeledes stået for den kunstneriske overledning af filmversionen. Fra sceneopførelsen har man overtaget dekorationerne, masker og kostumer og i princippet også skuespillernes teaterstil. Teateropførelsen gengives uforkortet, og kameraet bevæger sig kun i en cirkelbue på omkring 145° i forhold til scenen. Men inden for dette område er kameraet fuldstændig frigjort, der veksles bestandigt mellem nære, halv-nære og totale indstillinger, og kameraet panorerer og kører. Endvidere er lys- og skyggevirkningerne helt frigjort fra de sceniske krav og underordnet de filmiske. Klippingen er hele tiden aktiv og tilpasset den dramatiske udvikling, og tempoet er forøget, således at det uforkortede og ubeskårte teaterstykke udspiller sig på lidt kortere tid.

Gorski-Gründgens' Faust-film er med andre ord en materiel nøjagtig affilming af en teateropførelse, en affilming, som imidlertid ikke formelt reproducerer teaterdramaet, og dog har

formået at konservere en scenisk fremførelse. Den er et *aktivt dokument*, en *filmkunstnerisk præsentation* af scenisk kunst!

Som dokument giver den tilskuerne nøglen til en forståelse af Gründgens' Faust-opfattelse. Den ofte hårde klipning og den næsten brutale anvendelse af lyset, tjener til at understrege det på én gang indestængte og samtidigt expansive i den faustiske søgen efter overblik og klarhed. Her er ingen plads for diffuse overgange. Faust higer imod det uendelige ved at underlægge sig det endelige til alle sider. Gründgens' Faust-opfattelse er koncentreret omkring veje og midler, metoder og mål, og i sin iscenesættelse holder han udviklingslinien konstant ved at gøre etaper og episoder variable. Det tidsaktuelle trækkes i forgrunden, og som på scenen afbrydes også i filmen Walpurgis-natten af en atombombeekspllosion.

Faust og Sorge (*Will Quadflieg* og *Elisabeth Flickenschildt*).

