

FILMANMELDEREN DREYER

Rolf Bagger

Til et fuldstændigt portræt af Carl Th. Dreyer hører som et lille, men ikke uvæsentligt træk hans virke som filmkritiker ved B.T. midt i trediverne - det var, mens han i øvrigt var ansat på bladet som journalist. Mere end et års tid blev det ikke til, men det blev en tid, hvor der flere gange stod stærk blæst om hans navn. Dreyer var skånselsløs i sin kritik. Bød en film ham imod, blev den ofte udleveret med bidende ironi. Det er fra denne tid hans velkendte polemik med Fr. Schyberg om Emil Jannings i »Professor Traumulus« stammer. Dreyer sablede fimten ned - i modsætning til de fleste andre blade - og hans anmeldelser vakte flere steder. Filmselskabet indrykkede således nogle dage senere i B.T. en annonce med fyldige citater fra Svend Borbergs, Fr. Schybergs og Georg Wiinblands rosende anmeldelser under overskriften: Danmarks 3 kyndigste Kritikere skrev om Jannings-Filmen »Professor Traumulus«. Efterhånden blev det bladet for meget, og Dreyer blev sat fra bestillingen.

For Carl Th. Dreyer var filmen en kunst- art, som opstillede helt kompromisløse krav til dens udøvere. At gennemlæse hans mange dagbladsanmeldelser efterlader et indtryk af et dybt engageret menneske, kunstnerisk og politisk. Gang på gang sætter han filmene i direkte relation til den udenrigs-

politiske situation, især forholdet til Tyskland og nazismen, og altid måler han det færdige kunstværk med kunstens absolutte mål.

Dreyer havde ikke megen fornemmelse for den lette underholdningsfilm (det var før det nedsettende begreb underholdning var opfundet). Hans korte anmeldelse af »Tophat« med Fred Astaire og Ginger Rogers består således mest af tomme, rosende adjektiver. De fleste amerikanske film fik kølige anmeldelser, og ofte sneg der sig en let nedladende tone over for Amerika ind i disse anmeldelser.

Var Dreyer således ikke folkelig i sin vurdering af film dengang, så var han i bedste forstand folkelig som skribent. Med imponerende enkle ord og udtryk beskriver og forklarer han filmens stilistik og instruktørens virkemidler for læseren, så det bliver umiddelbart forståeligt - en evne, som desværre er blevet sjældnere i nutidens dagblads kritik. Hans anmeldelser kan virke næsten pædagogiske, og man kan kun beklage, at hans virke som formidler af filmforståelse til det store publikum gennem et stort, folkeligt dagblad blev så kort. Hvilken gavnlige indvirkning kunne han da ikke have fået på dette tidlige tidspunkt, også på dagbladskritikken.

ANNA KARENINA PÅ PALADSTEATRET

B.T. - 14/2 - 1936

Filmen er fra de tre Manuskriptforfatteres Haand en forgrovet Udgave af Tolstói's Roman. Paa lange Stylder er de tre Herrer stortet igennem den tykke Bog - hu hej. Saa optaget af endelig at faa *alt* væsentligt med, at de helt har glemt det ene væsentlige, nemlig *Aanden*. Den mangler. Alle de vigtige Scener er der, men forfladigede, forkortede, uden Dybde, uden Ynde.

Som Filmens Handling indskrænker sig til at være en summarisk Genfortælling af Bogens, saaledes er ogsaa Tolstói's levende og lidende Mennesker blevet til Clichéer.

Hvis Scenesættelse ikke betyder andet og mere end at overvaage, at Dekorationer og Kostumer er stiltro eller at en Mazurka danses paa tidsmæssig Maade, saa er der intet at udsætte på Instruktørens, Clarence Brown. Men hvis Scenesættelsens Opgave er at faa skuespillerne til at glemme at de er Skuespillere, og faa dem til at indleve sig i Rollerne, saa de smiler og græder med Forfatterens tænkte Personer, saa svigter Instruktøren ganske.

Spillet er indholdsløst og almindeligt, vi kunne det udenad: der var de tunge Øjenlaag, den tilbagebøjede Nakke, der var Læberne, der krusede sig til Smil eller Foragt, der var de slørede Øjne. Hvad der savnedes, var den ene Gestus, det ene lille Udtryk, der fik os til at tro, at vi var usete Vidner til virkelige Hændelser. Skuespillerne spille-

de, de var ikke. Det gør det ikke bedre, at de har arbejdet under et saadant Kamera og Mikrofontvang, at Udtrykket Kunstnere i Spændetrøje uvilkaarligt rinder En i Pen- nen.

Instruktør og Fotograf deler formodentlig Æren for forskellige uhyrlige Paafund, som f. Eks. en Køreoptagelse henover et bugnende Bord (i Filmens Begyndelse) og et Billede af en Balsal, fotograferet tværs gennem Strengene paa en Harpe. Derimod er Fotografen vel nok alene ansvarlig for en Række uheldige Nærbilleder, der viste os en mager og benet Greta Garbo - dobbelt uheldige, fordi andre Optagelser beviste, hvor bedående hun kan fotograferes.

Greta Garbo »hollywoodede« som alle de andre. Ikke en eneste gang præsterede hun et Spil, der greb os om Hjerterødderne. Selv da den Mand hun elsker, styrter med Hesten, forbliver hendes Spil stift og udvendigt, og i en lille Scene med Sønnen, lykkes det hende ikke at give os blot en Afspejling af en Moders Ømhed.

Mens Bogens dramatiske Linie stiger mod Slutningen taber Filmen i Interesse, jo længere man kommer frem i den. Den sidste Fjerdedel slæber sig møjsommeligt afsted gennem tunge Dialoger.

Selve Slutningen er saa udramatisk som bare muligt. Grev Vronski mindes Anna Karenina - og ser op paa et Fotografi i Ramme af Greta Garbo. Det er Filmens sidste Billede!

Længere er man ikke naaet i Hollywood. Eller maaske er man begyndt forfra?

»TRÆKORSENE« EN MÆRKELEG FILM MED HOVED OG HALE

B.T. 3/3 - 1936

En god Instruktør bør aldrig tage et Emne, han een Gang har behandlet, op paany, thi hvis han er en god Instruktør, har han i sin første Film givet *alt*, og ingen kan give *alt to* Gange. »Trækorsene« af den fortrinlige franske Instruktør Raymond Bernard bekræfter dette. Denne Talefilm, som i Gaar vistes, har bevaret den stumme Films uheldige Egenskaber, men ingen af dens gode.

Den Opgave Stoffet stiller kunde løses paa to Maader:

Enten ved at give en sandfærdig Skildring af Soldatens Liv, vise, hvordan Mennesket i ham langsomt gaar til Grunde, Personligheden sløjfes, og hvorledes den sjælelige Mekanisering Dag for Dag skrider frem. Denne strengt kunstneriske Løsning er Raymond Bernard gaet uden om. Hans Film giver os intet Indtryk af, hvad moderne Krig egentlig er, nemlig en usentimental og nøgtern Fabrikdrift i stor Stil, hvor Soldaterne indgaar som uendeligt smaa Dele i et gigantisk Maskineri.

Eller ved at tilrettelægge Stoffet som en bred, folkelig Film, visende Soldatens umenneskelige Tilværelse paa Baggrund af de Tilbageblevnes sorgløse Leven videre. Raymond Bernard har gjort et Tilløb i denne Retning ved hist og her at indflette nogle Visioner og nogle Dialog-Stumper, som dog føles uvedkommende og kun utilstrækkeligt fortæller om de Baand, Krigen sønderrev. Sandheden er, at man ikke interesserer sig det fjerneste for de Mennesker, Filmen handler om.

Raymond Bernard har i Stedet for et »Enten-eller« forsøgt et »Baade-og«. Resultatet er blevet en film med Hoved og Hale, men uden Krop.

Hvad Scenesættelsen angaar, gaar der gennem hele Filmen en hul og falsk Tone, lige fra Begyndelsesbilledet, hvor Rekrutterne foran Indskrivningskontoret trænger paa for at komme først til Fronten - til Slutningsscenen, hvor den døende Pierre Blanchard ganske umotiveret afleverer en længere lyrisk Svada... I Stumfilmens Scene af monumental Skønhed, fordi den var stum.

Ogsaa Milieuskildringen er usand. Skulde man tro Instruktøren, har Soldaterne i Krigen tilbragt en væsentlig Del af deres Tid med at synges Viser og sige Brandere.

Een ting maa man indrømme Raymond Bernard, nemlig hans fremragende Evner som Bataillemaler, men ogsaa af det gode kan man faa for meget. Naar man over Hundreder af Meter kun ser og hører Kanontorden, Eksplosioner og Trommeild, bliver det ensformigt. Den dygtige Orkesterleder bruger Stortrommen med Maadehold.

Om denne Film under de nuværende Forhold i Frankrig kan have en Mission i sit Hjemland er muligt. Herhjemme har den ikke Bud til nogen. Hvem tænker vel paa Krigen 1914-1918? Det er den næste Krig Sindene er optaget af.

B. T. 17/3 - 1936

Mennesket er af een Filosof blevet defineret som et Dyr, der kan le, af en anden som et Dyr, der kan faa til at le. Holder den sidste Definition Stik, maa Chaplin være det største Menneske i Verden, thi ingen har faaet saa mange til at le som han.

Ogsaa i Aftes blev der leet.

Filmen indledes med en noget anstrengt Allegori hentydende til Problemet Arbejdere kontra Maskiner. Man sad en tid med Livet i Hænderne af Frygt for, at Filmen skulde udvikle sig til en Samfundssatire om Maskinerne, der i Stedet for at gøre Livet lettere netop gør det sværere - om Hestekræfterne, som fortærer Menneskene. Heldigvis lod Chaplin Problemet ligge. Heldigvis - thi den virkelige Arbejder grubler ikke over noget saa dybsindigt som Maskinernes Liv og Død. Han er for optaget af Dagligdagen og dens Bekymringer til at interessere sig for, hvad der ligger i Horisonten.

Glæden var derfor almindelig, da Chaplin smed Filosofkappen, som ikke klæder ham nær saa godt som hans Vagabondkostume. Vi saa ham paany som den hjemløse Omstrejfer fra før, og vi krystede ham i vor Favn - Stenbroens ensomme, fattige Helt, hvem vi elsker for den kejtede Aandsnærverelse, hvormed han besejrer alle Livets Genvordigheder. Dobbelt komisk, fordi han er uvidende om sin egen Komik, som faar

os til at tænke paa saavel Sprællemænd som Trolden i Æsken - de klassiske Forbilleder i al Komik.

Trold i Æsken er han, hvor han alene klarer Mytteriet i Fængslet ved simpelthen at lade de undvegne Fanger løbe Panden mod Jerndøren, som han aabner mod dem. Sprællemænd er han - i den yndige Piges Hænder - hvor han som Kelner danser og synger. For Resten Filmens bedste Indfald, men ikke det eneste. Filmen rummer Scener, der er lige saa uforglemelige som de morsomste Scener fra »City Lights« og »Gold Rush«. Det vilde være uretfærdigt at opholde sig ved, at der ind imellem de geniale Scener er Scener, der blot er morsomme. Som Helhed er Filmen en Oplevelse, som alle Chaplins Films har været det.

Der er blevet talt meget om Chaplins stædige Uvilje over for Talefilmen og hans konservative Hængen fast ved Stumfilmens Teknik. Som Chaplin, der jo selv er Instruktør, har opbygget sin Film, føltes det som en Hvilte at se den. Den henvendte sig mere til ens Syn og mindre til ens Hørelse. Handlingen er baaret oppe af Situationer og føres frem gennem Billeder. Hvad de optrædende siger til hinanden er ganske ligegyldigt.

Musik og Tale er kun Hjælpemidler - i Modsætning til de mange kunstneriske Misforstaaelser, vi har været Vidne til i denne Sæson, hvor Handlingen har rullet besværligt frem gennem en anspændende og vanskelig Dialog. Chaplin-Filmen er en Film, bygget op paa filmiske Virkemidler,

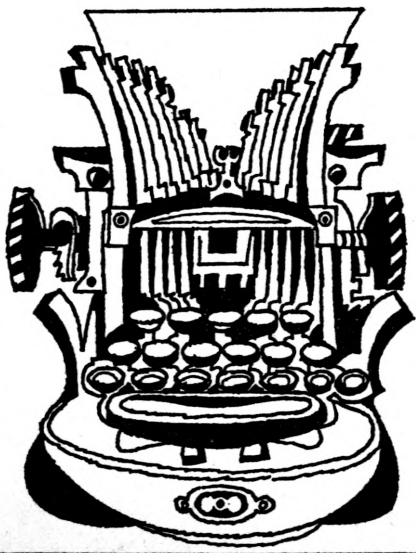
hvad der er dens Fortrin. Naar dette er sagt, maa det tilføjes, at Chaplins Stejlhed over for Talen paa sine Steder er ilde bragt, thi mens hans egen Tavshed overalt føltes velgørende, er der Øjeblikke, hvor andres Tavshed føltes kunstlet, især hvor vi ser Mundbevægelserne uden at høre Orden. Her virker Stumheden som en Anakronisme.

Ellers er Chaplin en Mester i at udnytte den stumme Films Virkemidler, der egner sig endnu bedre for den komiske Genre end for den dramatiske. Filmens mest vellykkede Scener viser, at han henter sine Indfald fra selve Livet. Som bekendt bliver et hvilket som helst Optrin fra Virkeligheden, selv det alvorligste, til et komisk Nummer, saa snart Lyden kobles fra. Gør selv Forsøget. Stop Vat i Ørerne og gaa ud og betragt Livet og Menneskene.

Skumlere har haft travlt med at paastaa, at Chaplin var sakked bagud. Det er ikke rigtigt. Aandeløse følger vi ham, naar han lider Nederlag, glædes ved ham, naar hans Snedighed bringer ham Oprijsning, fordi vi under Komedien mærker Tragedien: den Mindreværdiges Kamp for at hævde sig.

Et af Tidens Symptomer er Ligegyldigheden for Dagen i Morgen - ingen ved jo, hvordan Livet ser ud i Morgen. Den evige Usikkerhed gaar Menneskene paa Nerverne, saa de synes, det hele i Grunden ikke er Ulejligheden værd. Til dem siger Chaplin om ikke at fortvivle, thi selv om man er stødt ud paa Landevejen, er den værd at gaa, blot man er to om at gaa den.

debat om film- kritikken



Form, indhold og medium. Af Søren Kjærup

I *Kosmorama 84* gør Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen i fællesskab opmærksom på en væsentlig svaghed i min artikel om filmkritikkens opgaver og metoder i det foregående nummer: jeg har (selv når man ser bort fra den uheldige trykfejl) skrevet uklart og utilstrækkeligt om form/indholdsproblemet. Heri er jeg ganske enig (som undskyldning kan kun gælde det, som de tre forfattere så venligt lægger mig i munden: at artiklen skulle behandle så mange problemer, at de enkelte ikke kunne få den udførlige behandling, der tilkommer dem) - og jeg vil i slutningen af denne artikel forsøge at råde bod herpå.

Imidlertid handler de tre forfatteres artikel ikke i første række om min tidligere, men er et forsøg på at introducere en skellen, hentet fra semantikken, mellem udtryk og indhold i filmteorien og dermed i filmkritikken. Dette forsøg kan forekomme besnærende, men da jeg dels finder fremstillingen behæftet med visse fejl og uklarheder, dels finder udtrykkene mindre velegnede end allerede gængse æstetiske termer, kan jeg ikke umiddelbart acceptere det. For dette vil jeg i denne artikel først argumentere - og i øvrigt afholde mig fra kommentarer både til *Martin Drouzys* artikel om »Fyldepen contra kamera«, hvis synspunkter jeg i øvrigt i almindelighed kan tilslutte mig,

og til de pletvise og højst mærkværdige misforståelser af visse dele af min artikel og specielt af hensigten med dens eksempler, som findes i de tre forfatteres artikel.

I kort, meget kort, begreb er det, Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen foreslår, at vi i filmkritikken i første række skal skelne mellem en films udtryk og dens indhold, forstået således, at udtrykket er »de elementer eller samlinger af elementer, der muligvis betydningens tilsynekomst på perceptionsplanet«, mens indholdet er »den betydning eller de betydninger, der dækkes af udtrykket«, hvortil knyttes den bestemmelse, at udtrykselementerne »erkendes som værende udenfor mennesket«, mens indholdselementerne da må forstås som værende »i menneskets bevidsthed«. Og endvidere, at såvel udtryk som indhold kan siges at have en »substans«, hvori der findes visse strukturer eller en »form«.

Når jeg vil forkaste dette forslag, skyldes det især følgende fire punkter, hvoraf de to første nærmest går på svagheder eller uklarheder i fremstillingen (som derfor måske kunne revideres), de to sidste på svagheder i teorien selv.

1) *Indholdets substans kan ikke være bevidstheden*, således som det fremgår af den skematiske fremstilling af teorien. Naturligvis, må man sige. Naturligvis er indholdets substans ikke tilskuerens bevidsthed, for en indholdsanalyse måtte da være en psykologisk analyse af tilskuerens bevidsthed, og