

KOSMORAMA

100/filmtidsskrift

dansk filmkritik · fransk film: bresson · pollet · garrel m.m.



Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Piil.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 4 67 38.

»KOSMORAMA« FØR OG NU - OG I FREMTIDEN

Da Det danske Filmmuseum i 1954 udsendte det første nummer af »Kosmorama«, skrev Erik Ulrichsen en leder, der angav de retningslinier, hvorefter de fleste af bladet følgende 99 numre har været redigeret. I lederen hed det blandt andet:

»Den fundamentale kendsgerning er, at film kan være kunstnerisk betagende, at filmen kan være en kunststart, at den har kunstneriske muligheder, love og begrænsninger. Det er heroppe fra, vi ser på tingene, og vi agter at blive stående, ikke – således som dagspressen er tilbøjelig til – at springe op og ned, at anlægge forskellige kvalitetsmål, efter om en film eksempelvis er dansk eller udenlandsk, om den lægger vægten på dans eller sang eller på det psykologiske, kvalitet er kvalitet hvor som helst, afmagt er afmagt hvor som helst.

Det vil være kvaliteten og ikke afmagten, der i første række kommer til at fængsle os og inspirere os. Det store gros af standardprodukter vil vi ikke bruge megen tid på. Nogle psykoanalytisk og sociologisk interesserede kritikere er ganske vist meget optaget af netop disse film, men dilettanteriet smitter ofte af på deres refleksioner.«

En del af dette er i dag selvfølgeligheder, andet vil man kunne sætte spørgsmålstegn ved. I sin energiske hævvelse af filmens ligeberettigelse med andre kunstarter kom halvtredsernes »Kosmorama« til at stå i et heroisk skær for de enige og i et sekterskær for de uenige. Oppositionen var dengang først og fremmest dagbladenes pludrende hyggeanmeldere, der trivialiserede filmkunsten ved at rose det middelmådige til skyerne (Fred Zinnemann, David Lean etc.) og give op over for det fremragende (Erik Ulrichsen var f. eks. den eneste kritiker, der forstod og forsvarede Buñuels »Døden i junglen«, som fik premiere i Roxy(!) – det siger noget om datidens filmklima).

Det gamle »Kosmorama«s pionerkamp for en bredere anerkendelse af filmkunsten herhjemme fik et kraftigt skub fremad af »den nye bølge« fra Frankrig, der inspirerede en række nye skribenter og samlede et stort nyt seriøst filminteresseret publikum. I 1960 fik bladet en ny redaktion, som videreførte Erik Ulrichsens rendyrket æstetiske, stort set apolitiske linie, dog med

tydeligere forankring i en humanistisk-liberal Hollywood-tradition, som forsvarede i reaktion mod *de* nyvakte filminteresserede, der måtte ligge under for den illusion, at filmkunsten blev opfundet med »den nye bølge«. Slaget for film som kunststart var så godt som vundet, *art cinemas* dukkede op, og meget af pionerånden forsvandt fra »Kosmorama«. I 1967 skiftede bladet igen redaktion, voksede sig større på alle leder og kanter i takt med den stigende filminteresse, og man engagerede sig kraftigere i dansk films stadig mere opmærksomhedskrævende situation.

Samtidig skød der nye filmtidsskrifter frem, med helt unge skribenter, der repræsenterede nye kritiske holdninger. Dette har medført, at »Kosmorama« – det eneste danske kunst-tidsskrift, der hundrede procent finansieres af staten – automatisk kom til at stå som det »etablerede« filmtidsskrift (selv om det ikke er det ældste af slagsen). Det er blevet skydeskive for en kritik, der blandt andet nægter at acceptere 16 år gamle ulrichsenske forudsætninger som at filmen i sin egenskab af kunststart har »love og begrænsninger«, og at det er æstetisk irrelevant at beskæftige sig med trivialfilm. Og mens der synes at have hersket en klar enighed i »Kosmorama«s tidligere redaktioner om bladets opgaver og målsætninger, er den nuværende redaktion et forum for konstant modstridende synspunkter.

På nogle punkter kan vi imidlertid blive enige. Vi føler ingen trang til at være »etablerede«. Vi vil gerne gøre bladets medarbejderstab så stor som mulig. Vi opfordrer alle, der har lyst, til at skrive i bladet, helst artikler, da en uopfordret anmeldelse næsten altid vil komme for sent. Vi vil gerne gøre »Kosmorama« så aktuelt og så alsidigt dækkende som muligt. Derfor har vi brug for at få en nærmere kontakt med vores læsere. Som tidsskriftredaktør arbejder man ofte i et frustrerende tomrum. Ved at besvare spørgsmålene på det vedlagte postkort og ved eventuelt at indsende uddybende kritik og forslag kan De hjælpe os med at etablere den gensidige kommunikation, der er forudsætningen for, at »Kosmorama« kan blive et bedre filmblad.

M. P.

KOSMORAMA

Forsiden:

Jean-Pierre Léaud og Claude Jade i en scene fra François Truffauts seneste film »Elsker – elsker ikke?«, der anmeldes af Øystein Hjort inde i bladet.

Bagsiden:

Glimt fra Truffauts korte visit i Danmark, her under besøget på filmskolen, placeret mellem Filmmuseets direktør, Ib Monty og Filmfondens direktør, Erik Hauerslev.

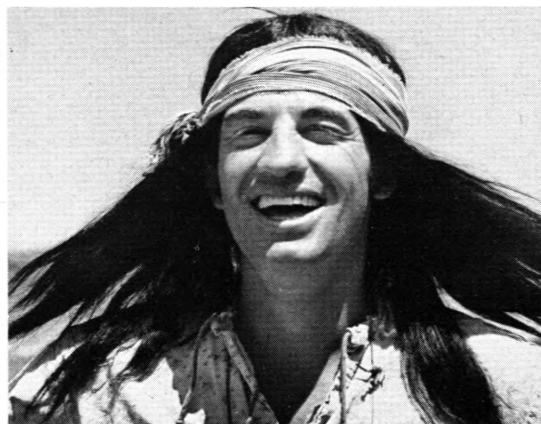
»... det luner, at Danmarks fornemste filmtidskrift så mærkbart er steget ned fra sit elfenbens-tårn«, skriver Irmelin Thulstrup i dette nummer af Kosmorama om Kosmorama.

Anledningen er, at redaktionen for halvanden måned siden sendte en række spørgeskemaer ud til et stort og repræsentativt antal af den samlede filmkritikerstab i Danmark. Ca. 60 skemaer blev sendt ud, og i alt 45 har svaret på spørgsmål om dels avis kritik, dels tidsskriftkritik (deriblandt også et beskedent spørgsmål om Kosmorama). De fleste af kritikerbiografierne er sendt til bladet af kritikerne selv.

Sektionen om filmkritik er delt op i fire afsnit: først svarer dagbladsanmelderne, derefter tidsskriftkritikerne, der fik spørgsmål lidt forskellige fra avisernes medarbejdere, og yderligere følger så kritiske portrætter af tre af de avis anmeldere, der formodes at være landets mest indflydelsesrige i kraft af de respektive avisers oplag. Endelig

rundes enqueten af med et forsøg på at sammenligne mærkbare forskelle i holdningen til anmelderiet, først og fremmest mellem dagbladskritikere og tidsskriftkritikere.

Bladets anden store sektion er helliget ny fransk film, dels med oversigtsartikler, der i store træk præciserer situationen som helhed for franske filmskabere, dels i en række interviews med filminstruktører og en enkelt producent. Den franske afdeling suppleres i Kosmoramas februarnummer med interviews med François Truffaut samt en præsentation af Jean Rouch og Serge Roulet.



Jean-Paul Belmondo har siden 1957 arbejdet for en sådan række af franske filminstruktører (fra Godard over Allégret, Chabrol, Verneuil, Boisrond og Truffaut m. fl. til Lelouch), at hans navn næsten er blevet identisk med, hvad man forstår ved fransk film af i dag. Her ses han i en af sine seneste roller som manden i Lelouchs film »En mand, jeg kan li'«.

Som nævnt i lederen på siden overfor vil De indlagt i dette nummer af Kosmorama finde et postkort med en række spørgsmål om bladet. Ved at besvare disse spørgsmål (og eventuelt uddybe Deres synspunkter i brevform) kan De bidrage til at skabe en bedre kommunikation mellem læsere og redaktion og dermed hjælpe os til at gøre bladet bedre. På forhånd tak.

Indholdsfortegnelse

Dansk filmkritik i dag (ved Søren Kjørup og Morten Piil)	76	Fransk film/70	
1) Dagbladskritik	77	Martin Drouzy: Filmkrise i Frankrig?	104
2) Tidsskriftkritik	87	Jean Collet: Fransk film i dag	106
3) Kritikerportrætter:		Martin Drouzy og Philip Lauritzen:	
Anders Bodelsen (Søren Kjørup)	98	Samtaler med franske filmfolk	
Bent Grasten (Morten Piil)	99	Robert Bresson	109
Svend Kragh-Jacobsen (Søren Kjørup)	100	Jean-Daniel Pollet	111
4) Dagbladskritik og analyse (Søren Kjørup)	102	Philippe Garrel	113
		Jean Eustache	114
		Pierre Braunberger	116
		Vibeke Pedersen: Franske arbejderfilm	117
		Chr. Braad Thomsen:	
		Samtale med Jean-Claude Carrière	118
		Filmene	
		Elsker – elsker ikke? (Øystein Hjort)	119
		Luftens vovehalse (Ib Monty)	120
		Jamen, man skyder da heste? (Peter Schepelern)	121
		Filmens Hvem Sidder Hvor (Claus Ib Olsen)	122
		Debat	123
		Minikritik	123



DANSK FILMKRITIK I DAG

Naturligvis kunne man lade som ingenting. Naturligvis er vi ikke forpligtede til at tage hensyn til, at vi på grund af vor kulturs særlige talsystem nu skal til at bruge en type mere for at kunne skrive bladets nummer på forsiden. Men naturligvis kan man også gribe den anledning, som nr. 100 giver, til at få gjort status, til at lave tilbageblik, til at besinde sig på situationen.

Vi har valgt at bruge halvdelen af dette jubilæumsnummer til at få realiseret en gammel plan om at få taget visse aspekter af dansk filmkritik frem til behandling. Kosmorama har jo altid haft et særligt forhold til dansk filmkritik, både som den har været i dagbladene og som den har været i de litterære tidsskrifter eller f. eks. i »Kirke og Film« (nu »Film 70«), der jo er et langt ældre tidsskrift end Kosmorama. Allerede de første ord i Kosmorama nr. 1 var et overfald på »en kendt københavns anmelder«, og sådanne overfald blev fortsat, åbenlyst i det »lille« Kosmoramas forskellige kommentarer, Theodor Kristensens »søgende øje« og datidens »close up«, eller mere fordægt i talrige anmeldelser med tendens mod dagbladsanmeldelserne.

I det »store« Kosmorama, siden 1967, er denne polemiske virksomhed næsten faldet væk. Det er næppe sket ud fra en bevidst beslutning, men snarere ud fra en fornemmelse af, at hele filmmiljøet herhjemme havde bedret sig på en sådan måde, at man nu bedre kunne påvirke mål og metoder i skribentvirksomheden om film andre steder end i vore spalter – ved hele tiden at være mere grundig og mere reflekteret end andre. Det er blevet de store analyser og de teoretiske artiklers tid.

Her ved jubilæet har vi da følt trang til at standse op for at forsøge at få overblik over situationen. Hvor står dansk filmkritik i dag? Hvad er det for nogle mennesker, der skriver? Hvilke opfattelser skriver de ud fra? Og har kritikken faktisk ændret sig i de sidste 10–15 år, altså i Kosmoramas levetid? Det er nogle af de spørgsmål, vi har stillet os selv. Og som vi så har bragt videre til størsteparten af dem, der skriver nogenlunde jævnlige om film i dette land.

Vi har nemlig, som man vil se, ladet størstedelen af denne statusopgørelse foregå ved at lade kritikerne præsentere sig selv på grundlag af spørgsmål, vi har stillet til dem. Der er flere begrundelser for at vælge netop denne form. Før det første kan vi her ved nok få det mest fuldkomne billede, og samtidig kan vi i nogen grad overlade det til læserne selv at drage deres konklusioner.

Men for det andet har vi ment, at det i sig selv måtte være interessant for vore læsere dels at få et sådant lille leksikon over danske filmkritikere (der jo ikke er med i »Filmens HHH«), dels mere specielt at kunne lære netop den eller de kritikere mere personligt og teoretisk at kende, som til daglig har en større eller mindre indflydelse på hvilke film de kommer til at se.

Faren ved enquetens form (og ved det store antal kritikere, der har været så venlige at ville deltage) er naturligvis, at det samlede billede kan blive stærkt flimrende. Det kan derfor være rimeligt at angive nogle udgangspunkter for et forsøg på en læsning »på tværs«. Og her vil det nok være bedst at tage udgangspunkt i svarene på dagbladskritikernes spørgsmål 12 og tidsskriftkritikernes spørgsmål 10: har kritikken ændret sig, samt eventuelt hvordan og hvorfor.

Det må nok siges, at der er en karakteristisk enighed om at kritikken har ændret sig i de senere år, og også om at ændringens årsag må kunne søges i to ting: i en almindelig ændring i hele filmmiljøet, og i det faktum, at en ny generation er vokset op. Til gengæld er der en lige så karakteristisk uenighed om retningen af denne ændring, idet de nyetablerede alle hævder, at kritikken er blevet bedre, mens en del af de ældre mener, at den er blevet dårligere (akademisk, selvhøjtidelig, kedelig osv.). Er der en generationskløft i dansk filmkritik?

Hvis man vil forfølge et sådant skel, kan man nok med størst udbytte studere svarene på dagbladskritikernes spørgsmål 3 og tidsskriftkritikernes spørgsmål 1: om der lægges vægt på analyse, orientering, vurdering eller hvad. Her må det vist siges at være karakteristisk, at størstedelen af tidsskriftkritikerne trækker analysen frem, mens kun få dagbladskritikere følger trop, og de fleste i stedet fremhæver orientering og vurdering. Hvilket igen kan give anledning til to rækker af overvejelser: er det rigtigt, som Bent Mohn skriver, at analyse i gamle dage hed referat – eller placerer han sig med denne bemærkning ikke blot markant på den ene side af den eventuelle kløft? Og: er fremhævelsen af orientering og vurdering på bekostning af analysen ikke blot et forsøg på at gøre en dyd ud af den nødvendighed, der ligger i, at dagbladskritikeren arbejder under et tidspres, som de fleste beklager mere eller mindre uforbeholdent, og som også medfører at dagbladskritikere kun i de sjældneste tilfælde ser en film flere gange, før de skriver om den?



Filmkulturpolitisk har netop spørgsmålet om hvor mange gange filmene ses, før end kritikken skrives, været det væsentligste for os. Jørgen Stegelmann mener, at vort spørgsmål, om filmene ses mere end én gang, er farisæisk, men således er det på ingen måde ment. Tværtimod har vi håbet på at få nøjagtigt de svar, vi fik: en dundrende kontrast mellem samtlige dagbladsanmelderes »ikke mere end én gang« og samtlige tidsskriftkritikeres »mindst to« – dels for at få slået fast for enhver læser af dagbladskritik, at hvad de læser ikke er bedre funderet end som så, dels for at få fastslået, at film først kan forstås i dybden efter flere gennemsyn. For denne samstemmighed kan dels i nogen grad tjene som en undskyldning for en del af kritikkers fejltagelser, dels som et argument for, at man efterhånden fik ændret den mærkværdige praksis, der findes herhjemme, at filmene skal anmeldes dagen efter premieren. Hvorfor ikke lige så gerne – og lige så fast – to dage efter? Den her i enqueten manifesterede enighed om dette punkt burde give dagbladskritikerne anledning til snarest at slutte sig sammen om samtidigt at få gennemtrumfet en sådan ændring af praksis ved alle aviser, en ændring som alligevel før eller siden må blive nødvendig, hvis tendensen til at anmelderskaren forøges med ny og stadig mere analyserende kritikere fastholdes.

Om enqueten endnu kun to ting. Den ene er, at når man må savne enkelte prominente kritikere (f. eks. Bent Grasten og Svend Kragh-Jacobsen) er det ikke, fordi de ikke er blevet indbudt til at deltage, men fordi de af den ene eller den anden grund ikke har ønsket at deltage.

Den anden er, at vi er gået frem på den måde, at vi først har stillet tolv spørgsmål (plus det trettende om Kosmorama) til alle, der jævnligt skriver dagbladskritik. Da vi også ville have film-skrivere, der ikke skriver dagbladsanmeldelser (og heriblandt en del helt unge) med i enqueten, samtidig med at vi gerne ville gøre spørgsmålene så ensartede som muligt, har vi derefter udvalgt de spørgsmål fra dagbladsenqueten, som det kunne være rimeligt at stille også til disse andre kritikere, og har så yderligere føjet nogle spørgsmål til. Naturligvis kommer der urimeligheder ind på denne måde, for naturligvis havde det også været interessant at spørge dagbladskritikerne, hvor de selv synes, de har været nærmest deres ideal, eller om de tænker på at ytre sig om film i bogform. På den anden side må der være grænser for, hvor mange spørgsmål og svar vi kan bebyrde både kritikere og læsere med, og vi har derfor lagt os fast på disse tolv til hver.

Efter enqueten runder vi så vor jubilæums-kritikafdeling af med et par portrætter af nogle omdiskuterede og formodentlig ret betydningsfulde dagbladsanmeldere, og med en artikel om dagbladskritik og analyse.

S. K.

1 DAGBLADS KRITIK

- 1) Hvilken uddannelse mener De en filmkritiker bør have?
- 2) Hvordan ville De prioritere følgende krav til en filmkritiker: han bør have a) almenkulturel dannelse, b) journalistisk talent, c) kendskab til filmteori og -æstetik, d) politisk-social bevidsthed, e) set mange film (De må naturligvis gerne lade enkelte krav gå ud eller selv tilføje andre).
- 3) Hvad lægger De mest vægt på i Deres anmeldelser: orientering, analyse, vurdering – eller noget helt fjerde?
- 4) Mener De, at Deres anmeldelser farves af Deres moralske og politiske synspunkter? Hvis ja, – mener De, at dette er ønskeligt?
- 5) Mener De, at det er vanskeligere at analysere og vurdere film end andre kunstværker? Hvis ja, – hvorfor?
- 6) Lader De Dem påvirke af en films aktuelle politiske, kulturelle eller æstetiske placering, når De skal skrive om den, eller forsøger De efter bedste evne at anskue den ud fra evighedens synsvinkel?
- 7) Påvirker det blad, De skriver ved, direkte eller indirekte Deres anmeldelser?
- 8) Ser De en film flere gange, inden De skriver om den?
- 9) Er dagbladskritikkens tidspres en hemsko for Dem?
- 10) Mener De, at dansk film bør bedømmes efter en anden målestok end udenlandske? Hvis ja, – hvorfor?
- 11) Mener De, at kritikken har eller har haft indflydelse på dansk film?
- 12) Mener De, at dansk filmkritik har ændret sig i indhold og kvalitet i de sidste 10 år. Hvis ja, – hvordan og hvad tror De kan være grunden?
- 13) Læser De Kosmorama? Hvis ja, hvad er Deres mening om bladet?

ROLF BAGGER

Født 1937. Stud. alm. og saml. litteraturhistorie i fem år i Århus. To år bestyrelsesmedlem i Århus studenterscene. Har skrevet romanerne »Fremmed by« og »Fjorten dage i oktober« samt hørespillet »Har du hørt, at Tho-

mas skal rejse« (uds. nov. 1970). Litteraturanmelder ved BT fra 1966, filmanmelder ved BT fra marts 1967–november 1970. Derefter fast kommentator ved samme blad.

Der eksisterer for mig to grundtyper af filmkritikere, selv om der naturligvis findes tallose overgangsformer. De to typer er: Den videnskabelige kritiker, der ofte, men ikke altid, arbejder i universitets-sammenhæng, og hvis kritik har karakter af videnskab, f. eks. film-historisk. Hans uddannelse er naturligt en videnskabelig uddannelse. Hans engagement viser sig hovedsagelig i valget af emne for hans kritik og de kriterier, han arbejder ud fra. Desværre sker det ofte, når denne kritik dukker op i tidsskrifter som f. eks. »Kosmorama« (for slet ikke at tale om dagspressen), at den får karakter af pseudo-videnskab, og den er ret hyppigt af samme grund ulidelig læsning.

Den anden grundtype, som er den eneste, der vil blive behandlet i det følgende, er den journalistiske og dagsaktuelle, altså dagblads-anmelderen.

1) Det er umuligt at angive nogen som helst uddannelse, der er nødvendig for en anmelder. En journalist, en kunstner, en cand. mag., en fyrbøder og en manufakturhandler kan alle være lige egnede. Det er nemlig ikke som sådanne, de ytrer sig. Hvis man betragter kunstneren som et hanstik, er anmelderen slet og ret det tilsvarende hunstik, altså i besiddelse af evnen til at modtage og reagere på kunsten, og i stand til at bringe sin personlige reaktion videre. Ud over evnen til at udtrykke sig er den væsentligste forudsætning for at være anmelder, at man er i besiddelse af både *kunstnerisk og menneskelig erfaring*. Viden om kunstarten film er i denne sammenhæng ikke livsnødvendig, men bestemt heller ingen skade til, da også viden kan blive til erfaring.

2) Enhver prioritering ville være latterlig, da den automatisk betyder en forvriddning af anmeldelserne i en eller anden i bredeste forstand ideologisk retning, og ideologier er ikke netop, hvad menneskeheden savner lige i øjeblikket.

3) Også her vil en prioritering betyde en forvriddning. Selvfølgelig skal en anmeldelse være læselig og forståelig, også i den forstand, at læseren skal kunne forstå, hvilken slags kunstværk her tales om. Men principielt er en anmeldelse kun en enkelt tilskuers subjektive reaktion på et kunstværk. Har læseren forstået anmelderens reaktion er kravet om orientering stort set også tilstrækkelig opfyldt.

4) Ja selvfølgelig. En anmelder er ikke en videnskabelig kritiker. Se ovenfor.

5) Kun i den forstand at man ikke som i en bog kan »blade tilbage«. Ellers er ingen kunstart principielt vanskeligere end andre.

6) Ja selvfølgelig. Ellers ville anmeldelsen ikke være subjektiv. Evighedens synsvinkel tilhører videnskaben. Lad så være at også evighedens synsvinkel ændrer sig fra årti til årti. Noget andet er, at hvis anmelderens subjektive engagement i f. eks. en politisk sag skyder sig ind således, at læseren ikke længere forstår, hvilken film der tales om, og hvad dens hensigt er med sig selv, har anmelderen lavet en politisk, ideologisk forvriddning af anmeldelsen, og dermed løjet.

7) Kun i den forstand at der er forskel på det forum, man skriver for. Man underviser således heller ikke på samme måde på en højskole og på et universitet.

8) Sjældent. Vilkårene for dagbladsvirksomhed forbyder det. I øvrigt kun for at få afgjort uklarheder. I almindelighed tror jeg, at gentagne gennemsyn lammer den spontane følelsesmæssige og sanset-betonede modtagelighed. Store menneskelige og kunstneriske oplevelser er svære at gentage med korte mellemrum. Bortset fra metodens naturlige nødvendighed for videnskabeligt arbejde og videnskabelig kritik, anvendes den muligvis af anmeldere, som forholder sig lige nøgternt til kunst og matematik. Derimod genser jeg gerne en film, der har gjort stort indtryk på mig, efter et stykke tids forløb og længe efter at anmeldelsen er skrevet.

9) Besvaret under 8).

10) Principielt ikke, men en dansk instruktør kan som bekendt dårligere tåle en total publikumsfiasko i en københavnsk premiere-biograf end en amerikansk eller japansk. Danskeren får måske aldrig mere chancen for at lave film. En vis pædagogisk indstilling til anmeldelsen af en dansk film er derfor både naturlig og forsvarlig.

11) Den har vel haft en beskedne medindflydelse som en del af den samlede offentlige opinion om dansk film. Men den er snarere selv et symptom på, at filmklimaet er blevet bedre, end en årsag til det.

12) Besvaret under 11).

13) »Kosmorama« er en blanding af godt, seriøst stof om film og halv- og pseudovidenskabelig kritik, serveret i en konventionelt lækker indpakning af glittet papir og laber layout á la reklame-tryksager og propagandaskrifter om danish design. »Kosmorama« kan uden risiko ligge fremme i ethvert moderigtigt Se og Hør-hjem sammen med Playboy og Newsweek. Den dag, der også kommer lækre farvebilleder i, siger jeg det sikkert op og nøjes med det sobre og uopstyltede *die asta*.

FLEMMING BEHRENDT

Født 1939. Cand. mag. (dansk og kristendomskundskab) 1967. Medarbejder ved Berlingske Aftenavis fra 1964 (bl. a. litteratur-, radio-, teater- og fra 67 filmanmelder); fra 1970 tillige lederskribent ved Berlingske Tidende. Medarbejder ved Kirke og Film 1959, fra 1966 redaktør af tidsskriftet (som for tiden hedder Film 70). Er specialist i Henrik Pontoppidan (diverse bogbidrag og kronikker); har lavet ikke så få radioudsendelser, bl. a. om film; er lejlighedsvis medarbejder og fast stjernetyder ved Kosmorama og iøvrigt den eneste danske filmkritiker, der for alvor interesserer sig for og véd nok om filmlovgivning og -støtte. Her hjalp ikke mindst et halvt års vellønnet volontørtjeneste i Filmfondens sekretariat i 1969.



1) Det er ganske underordnet, når blot han har en. Og selv det har i heldige tilfælde vist sig unødvendigt.

2) a) da uvidende anmeldere er det værste. b) da ulæselige anmeldelser er det næstværste. d) da bevidstløse anmeldere er det kedeligste. c) da det ikke skader, hvis han har a, b og d. e) det kommer jo helt af sig selv.

3) Jeg lægger mest vægt på at anlægge et synspunkt på filmen og gøre læseren klart, hvorfor jeg har anlagt netop det. Jo bedre film, des mere orientering og analyse. Jo dårlige film, des mere vurdering.

4) Ja, det er uundgåeligt. Det er ønskeligt, at anmelderen er klar over det.

5) Det er vanskeligere at give den filmiske analyse sprogligt adækvat udtryk – vi mangler blandt andet en terminologi; men det er ikke vanskeligere at vurdere film.

6) I min anmeldelse udnytter jeg naturligvis en films aktuelle politiske, kulturelle eller æstetiske placering. Man er vel en slags journalist.

7) Ja, men ikke som spørgerne sikkert tror det. I de borgerligt-liberale aviser er kritikernes frihed uindskrænket, bl. a. fordi kulturstoffet traditionelt har været anset for politisk indifferent. Men når man som jeg til daglig skriver i en supplementsavis, udnytter man naturligvis den kendsgerning, at læseren enten er fan af én eller allerede har læst en anmeldelse af den pågældende film i en morgen-avis og derfor læser med klar bevidsthed om, at dette skrives af en bestemt person. Jeg kan derfor dels begrænse den indførende orientering i filmen stærkt, dels tillade mig at trække enkelte sider af en film frem på de øvriges bekostning.

8) Ja, hvis det er nødvendigt eller rart.

9) Nej, for jeg skriver i en eftermiddagsavis og har derfor – om nødvendigt – hele natten. Men et par timer til at fordøje, før papiret skal i maskinen, er i de fleste tilfælde en absolut nødvendighed for mig. Jeg hader at skulle udtale mig om en film på vej ud af biografen.

10) Nej, men behandlingen vil ofte være udforligere.

11) Kun indirekte ved sin indflydelse på, hvad der importeres af udenlandske film.

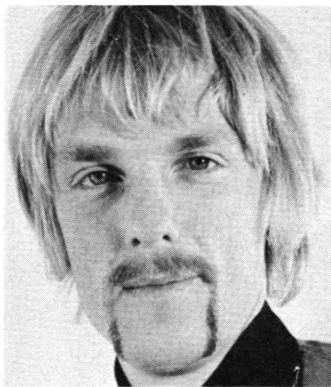
12) Ja, 2) c, d og e har vundet frem på 2) a og b's bekostning. Som helhed er i hvert fald den københavnske filmkritik ikke meget bedre i dag end i 1960. Hverken Svend Kragh-Jacobsen, Herbert Steinthal, Bent Mohn, Bent Grasten eller Erik Ulrichsen har jo forbedret sig. Nogle af dem tværtimod.

13) Ja. Dets enquete-spørgsmål er ikke begavede og skarpsindige nok. Men ellers er Danmarks næstældste filmtidsskrift også dets næstbedste.

Se iøvrigt kronikken »Æstetik og moral i filmkritikken«, Berlingske Aftenavis Weekend 6.12.69 (i forkortet udgave også i det norske Film og Kino, nr. 1/2, 1970).

POUL BLAK

Født 1944. Realeksamen. Derefter tre-årig handelsuddannelse. Derefter tre-årig journalistisk uddannelse. Har været ansat på Aarhus Stiftstidende fra 1965. Først som kriminalmedarbejder/musikantmelder, siden med filmstof og musik som eneste områder.



- 1) Den samme som forlanges af biografpublikum.
- 2) Hvad er almenkulturel dannelse? Hvad er det at have kendskab til filmteori? Hvad er journalistisk talent? Hvem skal afgøre, om dannelse er kulturel »nok«? Hvor meget kendskab til teorien? Hvem skal bestemme, om journalisten har talent? Chefredaktøren eller læseren? Hvilket blads chefredaktør? Hvilke af de 300.000 læsere? Jeg går ikke ud fra, at det er flertallets opfattelse, der tæller, for så kommer vi hen på det populære plan, og der må vi ikke ende, for en filmanmeldelse må ikke være »populært« skrevet. Må de vel?
- 3) Jeg beskæftiger mig ikke med film, som var de videnskabelige forelæsninger. Jeg oplever dem. Og fortæller læserne om min oplevelse.
- 4) Selvfølgelig. Enhver ærlig anmeldelse er subjektiv og ikke forsøg på andet. Derfor kan det ikke være anderledes.
- 5) Nej.
- 6) Som svar til 3.
- 7) Nej.
- 8) Nej.
- 9) Nej.
- 10) Nej.
- 11) Ikke direkte.
- 12) I tempo med filmene, ja.
- 13) Ja. At det spiller så lille en rolle, fordi det er skrevet af filmæstetikere, hvorfor det store biografpublikum lades i stikken.

ANDERS BODELSEN

Født 1937. Har studeret jura og økonomi på Københavns Universitet, debuterede i 1959 som forfatter med romanen »De lyse nætters tid« og har siden vekslet mellem romanarbejde og kritiker-

virksomhed. Har i en årrække skrevet om film i Information og er for tiden knyttet til Politiken som fast filmanmelder. Skriver regelmæssigt i Kosmorama.

- 1) En journalistisk uddannelse ville sikkert være en fordel. Jeg taler nu primært om dagbladsanmeldere. Man må kunne formidle filmen som nyhed, og man må kunne skrive. Så må man vide en masse om film, hvad man lettest kommer til ved at gå meget i biografen og læse gode filmbøger. Endelig må man have meninger, men dem kan man ikke studere sig til.
- 2) Jeg har stort set besvaret spørgsmålet, men vil gerne tilføje, at en filmanmelder gerne må have almenkulturel dannelse. Han må gerne vide noget om politik og bøger og musik, og hvad der sker omkring ham.
- 3) Mine anmeldelser farves af mine moralske og politiske synspunkter. Men jeg bestræber mig på at give læseren god besked om filmene. Jeg prøver så vidt muligt at skelne mellem en mere objektiv del af anmeldelsen og en mere subjektiv. Det er ikke nemt.
- 5) Der har dannet sig en myte om, at film er en særlig indviklet kunstart, fordi den benytter elementer af andre kunstarter i en ny syntese. Men læg mærke til, at de fleste mennesker synes, de kan snakke med om film, folk, der klapper i, når der tales om litteratur, musik og malerkunst. Filmen er svær at analysere i dybden, fordi den som musikken flintrer forbi – og der er ikke noget partitur at tage tilflugt til. God filmanalyse forudsætter derfor flere gennemsyn,

helst i et klippebord, hvor man kan køre frem og tilbage efter godtbefindende. Men det er jo slet ikke sådan, instruktøren har ønsket, vi skal opleve hans film og aflure ham hans fiduser.

6) Et sted midt imellem. Man kan også blive for »situationsbevidst«. Jeg morer mig meget over den lyrikanmelder, der skrev: »Så kom halvfjerdserne«.

7) Den avis, jeg skriver i, påvirker mine anmeldelser. Jeg ville undertiden skrive længere i en avis, der gav mig mere spalteplads. Når jeg skriver i »Kosmorama«, går jeg ud fra, at læseren møder op med flere forudsætninger, hvad der sparer mig en del forklaringer. Men stort set generer det mig ikke at skrive til et stort publikum som Politikens. Jeg føler ikke noget behov for at skrive nedad, kun for at skrive klart, og det samme behov føler jeg, når jeg skriver i »Kosmorama«. Forskellen er kun, at jeg kan give mig bedre plads i »Kosmorama«, og mere eller mindre forudsætte filmen bekendt.

8) Hvis jeg synes, den er god, og kan komme til det. Jeg tror kun een gang, jeg har anmeldt en film til »Kosmorama« på eet gennemsyn.

9) Ja.

10) Jeg synes godt, man kan være lidt venlig ved dansk film – navnlig hvis man gør opmærksom på, at man er det.

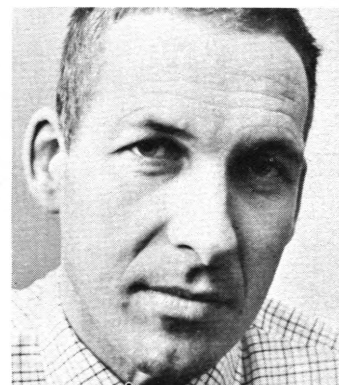
11) Kritikken er med til at afgøre den seriøse danske films skæbne.

12) Filmanmelderne er vistnok blevet bedre. Nogen af dem læser endda filmlitteratur og -tidsskrifter og går i museet og ser klassikere. Emnet er blevet lidt mere specialiseret i den forstand, at man ikke længere sender varietémedarbejderen i biografen. Hvorfor ved jeg ikke, måske fordi film i det hele taget opfattes som en mere seriøs kunstart.

13) Jeg læser »Kosmorama« og sætter pris på dets mangesidighed. Det er f. eks. ikke blevet ensidigt politisk, skønt det har opdaget, at kunsten er afhængig af det herskende politiske klima.

AKSEL BRAHE

Født 1933. Ansat ved Fyens Stiftstidende siden 1965, kultur- og undervisningsstof. Tidligere tilknyttet bl. a. Kolding Folkeblad (1956-62), Demokraten (1962), Fyens Stiftstidendes Assens-redaktion som egnredaktør (1962-64) og Information (1964-65).



- 1) Almindelig journalistisk uddannelse, parret med interesse for emnet og åjourføring af ens viden må være tilstrækkelig.
- 2) Sådan set er spørgsmålet allerede besvaret med punkt 1), men skal jeg foretage en prioritering, vil jeg tro, at »journalistisk talent« og »set mange film« må komme i forgrunden.
- 3) En passende blanding af orientering (forbrugervejledning) og analyse (subjektiv vurdering) må være den rette.
- 4) Nej, og jeg tror heller ikke, det er ønskeligt.
- 5) Nej – men på den anden side heller ikke lettere, hvad enkelte blade, vel fortrinsvis mindre, stadig lader til at mene, eftersom filmstoffet ofte er noget af det første, en nyankommen elev får overladt ud fra en fejlagtig bedømmelse af dette område som »let« og dermed mindre seriøst.
- 6) Jeg ser i første række på den aktuelle placering. Kan filmen så bære det i rent kvalitativ henseende, kan man vurdere den ud fra en mere universel synsvinkel.
- 7) Nej.
- 8) Nej. Hvis en film ikke kan forklare sig ved første gennemsyn, er der noget galt (den mulighed, at anmelderen er »træt« og dermed resistent overfor kunstneriske budskaber, vil jeg se bort fra som helt utilstedelig!).
- 9) Normalt ikke – som ansat ved et eftermiddagsblad.
- 10) Ja, dansk film bør nok indrømmes en vis margin ud fra de tilstedeværende (begrænsede) muligheder med hensyn til kunstnerisk formåen, økonomi, tekniske faciliteter m. v.
- 11) Nej, desværre.
- 12) Nej, ikke synderligt.
- 13) Helt ærligt: Jeg er ikke den flittigste læser, men af det, jeg har set, er mit indtryk positivt.

PER CALUM

Født 1939. Journalist ved Morgenavisen Jyllands-Posten med film, TV og teater som speciale, siden 1967 ansat på Det danske Filmmuseum som redaktør af museets publikationsvirksomhed. Er endvidere med til (sammen med museets leder Ib Monty) at

tilrettelægge Filmmuseets forevisninger. Er fortsat knyttet til Morgenavisen Jyllands-Posten som filmanmelder. Medlem af Kosmoramas redaktion siden sept. 68. Har redigeret bogen »John Ford: en dokumentation«.

1) og 2) Uddannelsen er uvæsentlig – forudsat, at kritikeren ejer en kombination af de i punkt 2 nævnte egenskaber. Skal der endelig prioriteres, vil jeg nok foretrække kombinationen a) almenkulturel dannelse + b) journalistisk talent, simpelthen fordi c) kendskab til filmteori og æstetik mageligt kan indgå i a). Kravet om politisk-social bevidsthed er der jo intet at udsætte på, men nogen særlig god forudsætning for at være en god filmkritiker, synes jeg ikke det er. Havde der i stedet stået politisk og social viden, var det noget andet, men så ville det formentlig være dækket af kravet om almenkulturel dannelse.

3) Først og fremmest orientering og vurdering – bl. a. fordi analysen, altså en opdeling og beskrivelse af filmens enkelte bestanddele sjældent er særlig spændende at læse. Dog, er det en god film, vil eksemplificering ofte være med, og dermed i hvert fald et tilløb til at viderebringe læseren viden om, hvordan man er nået til vurderingen.

4) Både ja og nej – svaret afhænger af, hvor snævre/vide grænser, der sættes. Hvad menes der med politisk synspunkt? og hvad menes der med moralske synspunkter?

5) I fysisk henseende ja, men principielt nej. Forstået således, at der vil være mere arbejde med at have en film i klippebord end med at læse en bog eller afspille en gramfonplade. Men jeg er på den anden side ikke sikker på, at filmen er tjent med, at kritikeren sætter den i det berømte klippebord. De fleste film er lavet for at blive oplevet.

6) Naturligvis – somme tider for at gå lidt imod. Og somme tider kan det være sjovt at gætte på, om en film »holder« i hvert fald et par år frem. Men »evigheden« er ikke rigtig til at overskue.

7) Kun indirekte. Sommetider med kravet om at skrive i løbet af et kvarter, andre gange ved – i strid med bladhusets vedtægter – at korte uden først at spørge.

8) Kun undtagelsesvis.

9) Alt afhængig af filmen. Se i øvrigt punkt 7.

10) Nej, hvorfor dog det?

11) Nej.

12) Afgjort bedre – i hvert fald i bredden.

13) Læser »Kosmorama« grundigt hver gang. Min mening? No comment.

CARL FREDERIK GARDE

Født 1928. Realeksamen 1945, derefter til søs (matros) til 1954. Skrev gennem flere år rejsebrev og kronikker i Jyllands-Posten, indtil 1954, derefter free lance i København. Berlingske Aftenavis 1955, Social-Demokraten 1957, Demokraten 1958, Aarhus Amtstidende 1960, Aarhus Stiftstidende 1962 og er der sta-

dig. »Regn på mit Skib«, digte 1957. Udstilling af træskulpturer, Aarhus 1959. »Om lidt er alt så længe siden«, en bog om Mogens Zieler, 1969. »Århus Havn«, kortfilm 1970. »Blågårds Blues«, digt- og fotocollage sammen med fotografen Morten Bo, udkommer januar 1971.

1) Ved det ikke, jeg har ingen selv.

2) b, a, e, og d. c kan vel ikke skade, men er heller ingen forudsætning.

3) Orientering, sådan at forstå at jeg prøver at udtrykke min oplevelse og så redeligt, jeg kan, at fortælle om filmen uden at berøve læseren muligheden for selv at opleve den. Jeg forsøger at finde ud af filmselskabernes intentioner og i hvor høj grad, de har nået dem. Handlingen røber jeg mindst muligt om.

4) Ja og ja. Hvordan skal læseren ellers kunne bruge anmeldelserne som målestok for, om han selv gider se filmene eller ej? En anmeldelse skal give læseren en chance for selv at vurdere, om han synes, anmelderen er værd at regne med.

5) Nej, jeg synes det er lettere end at vurdere f. eks. musik og billedkunst. Som oftest er filmen umiddelbar og virker mere direkte på betragteren end de fleste andre kunstformer (det gælder dog ikke teatret).

6) Både og.

7) Nej, men jeg håber, det omvendte somme tider er tilfældet.

8) Nej, efter min mening bør anmelderen have samme position i

forhold til en film som de mennesker, han skriver for. En film, som det er nødvendigt at se flere gange, før man kan skrive om den, vil i almindelighed mangle den umiddelbarhed, som netop er mediets styrke.

9) Måske, men jeg føler det nu ikke. Uden tidspres fik jeg næppe taget mig sammen til at skrive ret meget.

10) Nej.

11) Det håber jeg ikke. Hvis jeg selv lavede film, ville dagblads-kritikken kun i de færreste tilfælde være med til at bestemme min fremgangsmåde. Den gode kunstner ved mere om sit værk end kritikeren, og at rette sig efter kritikken er at bygge sit hus på sand.

12) Aner det ikke.

13) Nej, men jeg vil læse dette nummer.

ØYSTEIN HJORT

Født 1938. Mag. art. i kunsthistorie. For tiden kandidatstipendiat ved Københavns Universitet, fra 1. januar 71 amanuensis. 1964 universitetets guldmedalje. Kunsthistoriske artikler i danske og udenlandske fagtidsskrifter. Sammen med Gérard Franceschi bogen »Kalkmalerier fra danske

landsbykirker«, 1969. – Har skrevet free lance om film til Ekstra Bladet og været filmkroniker ved tidskriftet »Perspektiv«. Fra 1966 ved »Information«. Afsnittet om fransk film i »Filmen nu«, 1966. Redaktør af »Kosmorama« 1967 –69. Medlem af Filmrådet.

1) Når nu film endelig er blevet gjort til et universitetsfag, kan det vist kun være en fordel for en vordende filmkritiker at tage det med. Se iøvrigt 2).

2) Det er et hårdt forlangende at skulle prioritere her – man kommer ikke ret langt med det ene uden at have det andet med. Selvfølgelig bør man have set en masse film, gamle som nye, men hvis man ikke foretager sig andet end at sætte nye personlige rekorder i antal sete film pr. uge eller føre statistik over engagementet i det løbende repertoire, er man sløjt kørende; det ræs skulle gerne finde en naturlig plads i den omtalte almenkulturelle dannelse. En filmkritiker må kunne skrive, så han også kan gøre sig håb om at blive forstået, men han er hurtigt gennemskuet, hvis han ikke har andet i bagagen end et journalistisk talent. Skal der endelig prioriteres efter de anførte retningslinier, vil jeg sætte en kombination af »kendskab til filmteori og æstetik« (c) og »almenkulturel dannelse« (a) øverst. Har man sagt a og c, har man forhåbentlig også sagt noget om kravet til sund dømmekraft og evnen til at mobilisere den »politiske-sociale bevidsthed« og andet af denslags, når situationen (filmen) indbyder til det.

3) Den kvalitative vurdering bør ikke tage plads i første række – den vil fremgå indirekte af analysen. Derfor større vægt på en kombination af analyse og (i dagbladsanmeldelsen) orientering om filmens indhold og holdning.

4) Nej. Men der kan selvfølgelig være film med så outrerede standpunkter, det være sig til den ene eller den anden side, at den provokerer filmanmelderen moralsk eller politisk.

5) Ja – for såvidt som filmen bl. a. stiller særlig store krav til ens visuelle hukommelse. Man savner at kunne »blade tilbage« eller fastholde et bestemt billede, når der ikke er tid til et fuldstændigt gensyn. Endelig er filmanmelderen ofte i den situation, at han skal vurdere en film uden samtidig at lade sig påvirke af publikumsreaktioner, som kan være temmelig påtrængende (selv om jeg ikke kan se noget i vejen for, at man evt. en gang imellem kan illustrere et argument i anmeldelsen ved at beskrive dem).

6) Hvordan anskuer man, når man anskuer under evighedens synsvinkel?

7) Nej.

8) Når det drejer sig om tidsskriftnemeldelser eller meget betydelige film: ja. Men desværre lader det sig sjældent gøre at se en film et par gange før en avisanmeldelse.

9) Når det drejer sig om film langt over gennemsnittet: ja.

10) Principielt nej. Det kan bl. a. føre til nogle groteske proportionsforvrængninger (som andre sektorer af kulturlivet kan give eksempler på). På den anden side – man kan også hævde, at netop som en del af det lokale kulturliv og en del, som fungerer ved hjælp af store økonomiske støtteforanstaltninger, kræver dansk film, at man holder et særlig godt øje med det, der laves, og forudsætningerne for det. Det bliver i praksis til en balanceakt mellem to synspunkter.

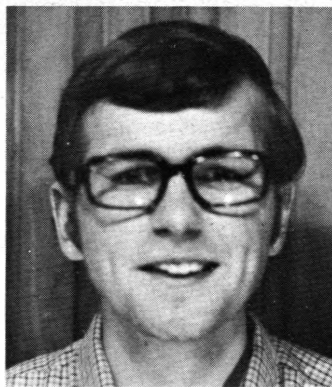
11) Næh!

12) Ja. Der har altid eksisteret god dansk filmkritik, men i de senere år er der kommet mere af den – den er ikke længere et sær-syn. Der er ganske enkelt flere nu, som tager film alvorligt – med alt, hvad det indebærer.

13) Sikke et spørgsmål. Og så det trettende!

ERIK HVIDT

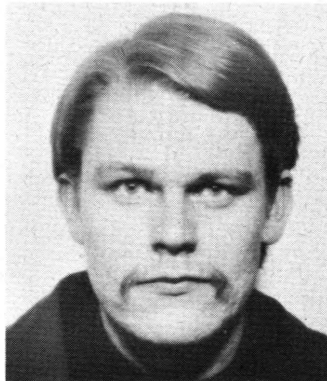
Født 1949, stud. mag. i teaterhistorie, filmanmelder ved *Kristeligt Dagblad* siden 1969.



- 1) og 2) Almen kulturel dannelse samt at have set mange film må være de væsentligste krav til en filmkritiker.
- 3) Orientering og vurdering, analysen kan man p. g. a. tidspresset ikke komme nærmere ind på.
- 4) Det er uundgåeligt andet, dog må man prøve at yde den enkelte film fuld retfærdighed, og propaganda for egne ansøkelser bør undgås.
- 5) Det er vanskeligt at skulle skrive om et teaterstykke såvel som en film, fordi man i langt de fleste tilfælde kun har set forestillingen den ene gang.
- 6) Det er vist uundgåeligt (og sikkert også godt), at kritikeren påvirkes af filmens aktuelle placeringer – men derfor behøver man ikke at tabe det lange perspektiv af syne.
- 7) Indirekte – ja.
- 8) I reglen ikke.
- 9) Bestemt ja, presseforestillingerne burde være et par dage inden premieren.
- 10) Nej.
- 11) og 12) Har ikke tilstrækkelige forudsætninger for at kunne svare.
- 13) Ja – bladet er ved at miste jordforbindelsen, idet det er begyndt i vid udstrækning at henvende sig til en lille gruppe filmteoretikere og det på bekostning af anmeldelser og mere konkret stof om film.

EBBE IVERSEN

Født 1947. Studentereksamen, siden 1966 ansat ved *Fyens Stiftstidende*, Odense.



- 1) Er temmelig lige gyldigt. Talent og viden tæller alene, og hvordan sidstnævnte er opnået, er underordnet.
- 2) Kravene kan vel næppe stilles op i decideret rækkefølge. c) og e) er væsentlige, men kun tilstrækkelige i kombination med b). d) forekommer mig mindst væsentligt, omend naturligvis ikke lige gyldigt.
- 3) En form for forbrugerorientering må være essentiel i dagblads-kritikken, og den må indbefatte en vurdering, hvis subjektivitet ikke bør tilsløres. Vurderingen forudsætter en analyse, som dog i dagblads-kritikken som regel kun kan blive kortfattet og lidet tilbunds-gående – hvilket ikke nødvendigvis er ensbetydende med overfladiskhed.
- 4) Ja, uden tvivl, og det er der intet forkasteligt i, hvis blot – som nævnt – subjektiviteten erkendes og erklæres. En rent æstetisk kritik er ikke acceptabel.
- 5) Måske i forhold til f. eks. litteratur og malerkunst – af den enkle grund, at man med film ikke kan dvæle ved eller vende tilbage til særligt vanskelige eller interessante passager.
- 6) Filmens aktuelle placering spiller absolut ind og bør også gøre det, især hvis man er indstillet på forbrugerorientering. Intet kunstværk kan vel pilles ud af den aktuelle situation – det være sig politisk eller kulturelt – hvori det er skabt.

7) Måske undertiden hvad angår ordvalg, men ikke hvad angår indhold og mening.

8) Ville nu og da meget gerne se en film et par gange med nogle dages mellemrum, men lader sig på grund af tidspresset ikke gøre – hvormed spørgsmål 9 er delvis besvaret, selv om der generelt kan svares nej.

10) Ja – seriøse danske filmforsøg bør opmuntres, selv om resultatet ikke når op til den internationale standard. Og desuden bør spurve ikke skydes med kanoner.

11) Næppe.

12) Er formentlig især blevet bedre i bredden, fordi det i dag er mere almindeligt at acceptere filmen som en seriøs kunstart end for ti år siden.

13) Ja. Bladet rummer mange fortrinlige baggrundsartikler og analyser, men kan især i anmeldelserne være præget af en vis arrogance, tilstræbt intellektualisme og hos enkelte anmeldere noget, der undertiden næsten synes at være en principiel negativitet. Et vist snobberi for de guldrandede navne spores også undertiden. Hvilket altså ikke betyder, at jeg ville undvære »Kosmorama«.

FREDERIK G. JUNGENSEN

Født 1939. Forprøver i fransk og russisk fra Københavns Universitet. Filmanmelder ved *Jyllands-Posten* (1965–67), siden ved *Berlingske Tidende*. Har siden 1964 skrevet regelmæssigt i *Kosmorama* og har for *Det danske Filmmuseum* skrevet en bog om *Walt Disneys tegnefilmproduktion*.

2) Overblik over et område regnes desværre ikke længere for en dyd, og netop derfor vil jeg prioritere (set mange film) som det første krav, thi *al kritik bygger på sammenligning*. a (almenkulturel dannelse), c (kendskab til filmæstetik) og d (politisk-social bevidsthed) placerer jeg jævnsides som krav nr. 2. Sidst kommer b (journalistisk talent), for kritikens indhold skal nok finde en journalistisk form. Hvis journalistikken prioriteres for højt, kan den let blive identisk med sensationisme.

I øvrigt synes jeg, at det er meget vigtigt, at kritikeren til stadighed læser kritik i dagblade, tidsskrifter og bøger. Egentlig filmteori forekommer mig derimod ofte at være noget svævende pølsesak.

3) I almindelighed søger jeg at lægge lige meget vægt på orientering (beskrivelse), analyse og vurdering. Men hvis jeg synes, at filmens kvalitet er meget høj eller meget lav, prøver jeg markskrigsrisk at fastslå dette, så ingen læser kan være i tvivl om min mening. Thi film er her og nu, og læseren skal derfor have endnu klarere (grovere) besked end i f. eks. boganmeldelser. Der er naturligvis den fare, at den køligt-skeptiske læser irriteres, fordi vedkommende gerne ville høre endnu mere om *hvorfor*.

Omvendt kan for meget analyse blive uhensigtsmæssig. En kollega, hvis modne og intelligente analyser og brede udsyn jeg har den største respekt for, brugte i radioen samtlige udsendelsens 14 minutter til at give en fortræffelig beskrivelse og analyse af »Min nat hos Maud«, men han mælede simpelt hen ikke et muk om, hvorvidt det var vellykket eller ej. Jeg måtte afvente Kosmoramas minikritik for at få mandens vurdering! Samme kollega gav en anden gang en ligeledes begavet fremstilling af det allegoriske idéindhold i den engelsk-ungarske »Drengbanden«, ledsaget af en enkelt bemærkning om, det ikke var helt vellykket. Jeg fik indtryk af, at han mente, filmen var interessant – og konstaterede forbløffet, at han dog gav den nul i minikritikken. Dette opfattes forhåbentlig ikke som et personligt angreb, men som en principiel kritik af en metodes uheldige side.

I øvrigt lægger jeg meget vægt på *sammenligninger* med andre beslægtede film, selv om den komparative metode ikke er i høj kurs for tiden. Men det er en illusion at tro, at den kan undværes, og det er uærligt og autoritært ikke at fremlægge sammenligningsgrundlaget blandt de øvrige præmisser for dommen. Desuden lægger jeg megen vægt på konkrete eksempler, der bider sig langt bedre fast i erindringen end de abstrakte helhedsbetragtninger.

4) Selvfølgelig er det ønskeligt, at anmelderens moralske og politiske synspunkter kommer frem i anmeldelsen, men først efter at filmen er *bedomt på sine egne betingelser*. Hvis der med farvning menes, at disse synspunkter også præger beskrivelsen og analysen, kan det være uheldigt.

5) Det falder mig personligt langt lettere at analysere og vurdere film end f. eks. musik. Det er derfor, jeg er filmanmelder! Men det er lettere for boganmelderen at belyse med konkrete eksempler (et par ord i en parentes) end for filmanmelderen, der med stort besvær skal omsætte eksemplet til et andet medium.

6) »Evhighedens« synsvinkel er vigtig, men under den nuværende

bølge af fortælle-mæssigt sjuskeri fristes jeg til at fremhæve klart fortalte og veldisponerede film. Tilbage til ateliererne!

7) Naturligvis bliver ens anmeldelser til en vis grad påvirket af det blad, man skriver i. Det gælder jo om at kommunikere, og derfor tillempes sproget efter læseskaren. Det gælder også argumentationen, idet man i »Land og Folk« og »Berlingske Tidende« kan lægge vægten på forskellige ting og dog være enige om filmen. Men direkte eller indirekte *pression* fra redaktionens side er der ikke på nogen måde tale om. (Det var sikkert dér, man ville hen med spørgsmålet!).

8) Principielt kun ét gennemsyn, men ved repremier og festival-film kan det selvfølgelig være anderledes.

9) Tidspresset er ingen væsentlig hemsko. Det er derimod kravet om elementær orientering.

10) Nej, samme målestok for dansk og udenlandsk film, men hvis alt andet lige, så mere udførlig anmeldelse af dansk film.

11) Formodentlig har kritikken været med til at skabe bølgen af danske kvalitetsfilm.

12) Dansk filmkritik er afgjort blevet bedre i det sidste tiår. Redaktionerne lægger større vægt på at få en filmanmelder med speciel interesse for og kendskab til emnet – frem for som tidligere at sætte en tilfældig ledig medarbejder til jobbet. I øvrigt mener jeg, at det er et gennemgående træk, at de nye kritikere (dem under 35 år) gør mere ud af det filmstilistiske end de gamle. En kamerakørsel, et klip el. lign. fremhæves langt hyppigere af de yngre – og det synes jeg er et fremskridt. Grunden må være, at vi er vokset op med det nye, mere varierede filmsprog.

13) »Kosmorama«s mondæne udseende irriterer mig grænseløst. Måske det er grunden til, at jeg desværre »ikke har haft tid« til at læse det i halvandet år.

POUL KRABBE

Født 1943. Student 1962 og siden 1963 ansat på Aalborg Stiftstidende. Har været i de fleste af redaktionens afdelinger og har siden 1964 anmeldt beat- og jazz-musik. Sporadiske filmanmeldel-

ser i elevårene, senere mere fast tilknyttet og fra 1. marts 1970 redaktionssekretær på kultur-redaktionen med fast filmanmelderjob.

Der findes ikke herhjemme en uddannelsesgren, der står filmkritik på. Man må sammenstykke sin viden af mange forskellige ting, men jeg tror, det i hvert tilfælde for en dagbladsanmelder, der skal skrive for et meget bredt publikum, er en stor fordel at have en almen journalistisk uddannelse og erfaring for at kunne udtrykke og vurdere tingene på en sådan måde, at hele læsermassen har mulighed for at få udbytte af det skrevne. Desuden vil en almen kulturel dannelse være at foretrække for at kunne placere filmen ind i det kunstneriske helhedsbillede.

Desuden tror jeg, det er nødvendigt for anmelderen at have en eller anden form for engagement, politisk eller socialt. Det vil ofte give ham grundlag for anmeldelser, der strækker sig ud over det rent filmæstetiske og vil være medvirkende til at aktivere publikum over for det læste.

Som anmelder på et stort provinsblad må man indse, at for størstedelen af læserne er en orientering om filmene det væsentligste. Denne orientering kan gives gennem et dækkende referat, men den kan også gives i form af anmelderens subjektive vurdering. Læserne vil efterhånden lære de faste anmeldere at kende, deres baggrund, deres specielle interesser og deres måde at udtrykke sig på. Ud fra dette kendskab vil læserne have en mulighed for i avisen at se, om den pågældende film er noget for dem. Blandt andet ud fra denne holdning mener jeg, det er ønskeligt, at anmelderens engagement drages ind i vurderingen.

Som fast anmelder af såvel billedkunst som musik kan jeg ikke lade være med at synes, at filmkunsten er en af de vanskeligste at vurdere, fordi den rummer elementer fra alle andre kunstgenrer. Det er vanskeligt blot at betragte film som film. Man vil uvilkårligt komme til at indbefatte sit syn på andre kunstarter i vurderingen. De gør filmanmelderarbejdet endnu mere krævende og spændende.

På Aalborg Stiftstidende har man som anmelder frie hænder over for stoffet, og den eneste påvirkning, jeg føler, er den, som består i, at jeg har indset, at bladet har 54.000 abonnenter af vidt forskellig art. Jeg tilstræber at udtrykke mig på en sådan måde, at flest mulige forstår mest muligt ud af min anmeldelse. Som ansat på en eftermiddagsavis føler jeg ikke tidspresset videre hårdt. Man har jo hele natten til at skrive i, inden anmeldelsen skal afleveres næste morgen klokken 7,30. Af den grund savner jeg ikke de forhåndskøringer,

som praktiseres i København, skønt der somme tider kan være film, jeg gerne ville se et par gange, inden jeg skrev min anmeldelse.

Danske film har nok for den brede læserskare en mere umiddelbar interesse end de udenlandske, men det forleder mig ikke til som anmelder at tage et par andre briller på, når der står danske film på plakaten. Et kunstværk skal bedømmes ud fra det, det er tænkt som udtryk for, mere end ud fra de forudsætninger det er blevet til på.

Enhver form for saglig, kvalificeret kritik må kunne virke som en hjælp for alle kunstskabende, men på den anden side ser vi ofte eksempler på, hvor lidt en enig kritiks nedsabling betyder for instruktører og producenter. Ofte vil publikumstilstrømningen være af langt større betydning, og i forbindelse med f. eks. danske lystspil er publikum lige så trofast opmødende, som kritikerne er trofast negative i deres kritik.

I min indledning nævnte jeg, at filmkritikeren må forsøge på alle måder at tilegne sig en viden om det stof, han beskæftiger sig med. Derfor indtager »Kosmorama« en central stilling ligesom store, udenlandske, seriøse filmtidsskrifter gør. Jeg mener, »Kosmorama« er et alsidigt og oftest læseværdigt blad, der både orienterer og anmelder og dermed er i samme stilling over for mig som anmelder, som jeg er i over for mine læsere.

KRISTIAN NYSTRØM MADSEN

Født 1938. Journalist ved »Demokraten«, Århus. Filmanmelder siden 1963. Diskvalificerende for-

1) Journalist (Højere akademisk uddannelse ingen hindring – og dog).

2) a) almenkulturel dannelse, b) journalistisk talent, c) kærlighed til filmkunsten, d) respekt for andres meninger (lærer man ikke det i »billedet-som-gevær«-klerisiet).

3) Orientering og vurdering.

4) Ja – uundgåeligt.

5) Nej.

6) En vis påvirkning er uundgåelig.

7) Nej (stærk redaktionel opbakning overfor branchepression).

8) Kan ske.

9) Nej.

10) Ja – kun i dansk målestok er f. eks. »Giv Gud en chance om søndagen« interessant, og hvem ville rose Erik Balling, hvis han var amerikaner?

11) Ja – kan vi ikke i høj grad takke de kritikere, der i dag i visse kredse betragtes som umoderne, for den filmlov, der af f. eks. svenskerne betegnes som verdens bedste?

12) Ja – hovedtendensen er et kraftigere (venstre-orienteret) politisk engagement, der i sin teoretiske dogmatisme har fjernet kritikere længere fra publikum end nogensinde.

13) Ja – skoleblad for teoretiske filmstuderende med et abstrakt nomenklatur (fagsprog) og politiske analfabeter, der forveksler filmkunst med propaganda. (Positive undtagelser bliver sjældnere og sjældnere).

BENT MOHN

Født 1928. Magister i litteraturhistorie 1954, anmelder ved Information fra 1951, Dagens Nyheder fra 1958, Politiken siden 1961 (litteratur, film, teater).



1) Ganske ligegyldigt.

2) Selvfølgelig bør han indfri alle disse oplagte krav, men samtidig skal han gerne kunne blive glad eller gal.

3) Vurdering og orientering bliver vel det samme? Analyse hed i gamle dage referat. Hvad man lægger vægt på, afhænger i høj grad af filmenes karakter.

4) Ja, det vil jeg da håbe.

5) Det er vanskeligere at vurdere en film end f. eks. en bog, for i filmen kan man ikke blide tilbage, samtidig sammenligne to scener etc.

6) Da jeg ikke er et overmenneske, hører evigheden ikke mig til, så det bliver nok ved de forskellige påvirkninger.

7) Det gør det, i al fald ubevidst og om ikke andet så ved den spaltepads, der bliver tildelt.

8) og 9) hører sammen, tidspresset gør det normalt umuligt at se en film flere gange.

10) Ja – fordi vi er danskere, lokalt stof kommer lokalpatrioterne ved. Og så bliver man så overrasket, hvis det herhjemme lykkes.

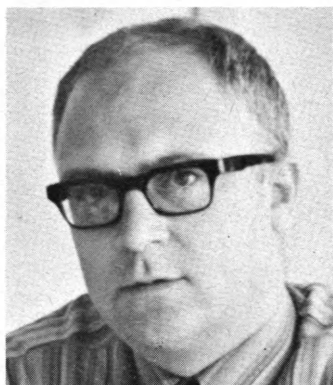
11) Nej.

12) Dansk filmkritik er måske blevet mere saglig og mere internationalt orienteret, og her kan »Kosmorama« have spillet en rolle.

13) »Kosmorama« bringer så lange og dybtgående anmeldelser, at et dagblad ville nægte at trykke dem, og det er godt.

IB MONTY

Født 1930. Mag. art. i alm. og smlgn. litteratur 1956. Fra 1957 på Det danske Filmmuseum, siden 1960 som leder. Fra 1958 filmkritiker ved Jyllands-Posten. Medarbejder ved Kosmorama fra 1954, ansvarshavende redaktør af Kosmorama fra 1960 til 1967, i redaktionen af Kosmorama fra 1967 til 1969.



1) Jeg kan virkelig ikke give mig til at autorisere en bestemt uddannelse for filmkritikeren. Vigtigere end hvilken uddannelse, han har fået, er det vel, hvordan han bruger den i sit arbejde. I øvrigt mener jeg, at gode kritikere fødes – ligesom poeter.

2) Det vigtigste krav til en filmkritiker er, at han er kritisk. Og så skal han selvfølgelig have »almenkulturel dannelse«, journalistisk talent, kendskab til filmens historie, teori og æstetik og være interesseret i den verden, han lever i, og dens foreteelser. Udtrykket »politisk-social bevidsthed« oser lidt for meget af partiprogram, og den gode kritiker må være kritisk i alle forhold. Han må være den kritiske betragter, uden for partierne, uden for klikkerne, uden for filmverdenens mange vennekredse. Han må være uafhængig og kun loyal over for sig selv. Selvfølgelig skal han have set mange film, men igen er det mindre et spørgsmål om, hvor mange film, han har set, end om hvad han har fået ud af de film, han har set.

3) Jeg lægger vægt på at give læseren så megen saglig orientering om filmen som mulig og på at give dem min personlige vurdering af filmen. Denne vurdering må nødvendigvis være subjektiv, men vurderingens værdi er ligefrem proportional med den viden, som man har at argumentere ud fra. Analysen skal man have foretaget, mens man ser filmen, eller i hvert fald før man skriver anmeldelsen. Anmeldelsen skal indeholde resultaterne af analysen. En analyse kan kun have interesse for læsere, der kender det, man analyserer, og det er kun et fåtal af læsere, der har set den film, man skriver om i et dagblad.

4) Udtrykket »farves« er jo pejorativt. Naturligvis præges ens anmeldelser af, at man er et menneske med menneskelige meninger, ideer eller fordomme. Hvis ikke dette er ønskeligt kunne man lade computerne overtage arbejdet. En kritiker må naturligvis skrive ud fra sine forudsætninger. Han må søge at være så åben som mulig over for den film, han ser, og ikke lade vurderingen af den terrorisere af sine egne synspunkter. I praksis er det først og fremmest et spørgsmål om, hvor intelligente, udogmatiske, kort sagt, kritiske ens synspunkter er.

5) Nej. Der kan være praktiske vanskeligheder ved at kunne komme til at se en film flere gange og i klippebord som grundlag for analysen, men når de er overvundet, er det ikke vanskeligere at analysere og vurdere en film end en roman, et billede eller en symfoni.

6) Jeg bestræber mig på at være så retfærdig som mulig. At tale om evighedens synsvinkel er nu så gevaldigt. Men jeg ville gerne kunne læse mine anmeldelser om ti-femten år uden at ærgre mig alt for meget. Men naturligvis kan man ikke helt se bort fra en films »aktuelle placering«. Der må være en Rasmus Modsat i enhver god kritiker, der får ham til at reagere over for film, som han finder, at presse, reklame eller andre anmeldere enten overvurderer eller over-

ser. Især i dag, hvor filmen er genstand for en næsten hysterisk »seriøs« interesse, er det nødvendigt med en vis proportionsformelse.

7) Nej, ikke i mine vurderinger. Det påvirker kun anmeldelserne på den måde, at man jævnlige forkorter dem af pladshensyn og af og til gør dem uforståelige på grund af trykfejl.

8) Nej. Hvis jeg har set en film flere gange, før jeg skriver om den, skyldes det kun, at jeg kan have set den tidligere, før dens danske premiere.

9) I visse tilfælde ja. Ofte føles tidspresset, når man skal skrive en anmeldelse på 14 minutter som en belastning. Men i de fleste tilfælde er det nok et spørgsmål, om anmeldelsen ville være blevet bedre, hvis man havde haft tid til at sidde og nørkle over den i timevis. Korte og koncentrerede anmeldelser er idealet, jvf. Shakespeare: Therefore, since brevity is the soul of wit, I will be brief.

10) Nej.

11) Nej.

12) Den har nok ændret sig, og næppe til det bedre. Den er blevet mere politiserende, akademisk, selvhøjtidelig og kedelig – ligesom filmene.

13) Det er jeg jo forbandet nødt til. Det er naturligvis ikke nær så godt, som det var fra 1954 til 1967.

MORTEN PIIL

Født 1943. Fra 1962–67 filmkritiker ved Berlingske Tidende. Fra 1968 konsulent ved TV-biografen. medredaktør af bladet fra 1967.

1) Ingen speciel uddannelse. Se i øvrigt under svar på spørgsmål 2.

2) Absolutte krav til en regelmæssigt arbejdende dagbladskritiker må være førstehåndskendskab til mange film (selvfølgelig helst de væsentlige) og en vis viden om filmteori og filmæstetik. Dernæst er journalistisk talent en fordel, forstået som evnen til at skrive klart og forholdsvis klichéfrit – og overhovedet holde sig fri af den tradition for uforpligtende retorisk skønskriveri, som den ældre dagbladsgeneration af litteratur- og teaterkritikere har opbygget gennem årtier.

Almenkulturel dannelse og en politisk-social bevidsthed kan ikke være ubetingede krav til en filmkritiker, men bør blive resultater af en seriøs filminteresse.

3) I bedste fald lægger jeg vægt på en orienterende analyse, det vil sige oplysning om de ideer og stiltræk i filmen, der ikke umiddelbart fremgår af den ydre handling, som jeg helst ikke refererer alt for udførligt.

Vurderingen kommer stærkest ind i billedet, når den er negativ, altså når filmen ikke skønnes at være en lang, detaljeret analyse værd. I modsat fald er vurderingen ofte underforstået i analysen.

4) Ja, i høj grad. I mine øjne bør en kritiker »gå ind i« en film med alle sine egne erfaringer og moralske og politiske værdinormer for bedst muligt at løse sin primære opgave: at finde ud af, hvordan filmen fungerer. Det er en subjektiv proces, og dette bør læserne være klar over. Jeg-formen er derfor den ideelle i en anmeldelse, om end stilistisk vanskelig at praktisere.

Det farligste, der kan ske for en kritiker, er, at han bliver en automat, der spytter en forudsigelig upersonlig anmeldelse ud, hver gang han fodres med en film (hjemlige eksempler skræmmer!). Uden et stærkt subjektivt engagement – både intellektuelt og følelsesmæssigt – er en kritiker død som en sild, en meningsløs meningsautomat.

5) Principielt nej, for alle kunstarter stiller samme ideale, uindfrielige krav om fuldstændig forståelse og tilegnelse. I praksis ja, for er man ikke i besiddelse af et klippebord, kan man jo ikke »slå tilbage« i en film.

6) Det er et godt arbejdsprincip at stille den ideale fordring til alle film, men i praksis lader det sig naturligvis ikke gøre hver gang. De relative succeser bør opmuntres, det kan gælde om at få folk i biografen.

Hvorfor for eksempel prøve at se »Angående Lone« under evighedens synsvinkel, når man simpelt hen kan lide den her og nu, dens realistiske stil og politiske holdning. Selvfølgelig påvirker en sådan films »aktuelle politiske og æstetiske placering« én. Men vigtigst er naturligvis instruktørens individuelle talent i den givne sammenhæng.

7) Da jeg var junioranmelder ved »Berlingske Tidende«, slukkede bladets tante-traditioner hurtigt, hvad min stil måtte besidde af in-

dividuelle gnister. På »Information« står jeg fuldstændig frit, men påvirkes indirekte, fordi jeg læser bladet med større interesse end andre dagblade.

8) Så vidt muligt, når filmen er interessant. Det kan desværre alt for sjældent lade sig gøre, medmindre man har set filmen i forvejen ved en festival.

9) Ja, især fordi tidspresset vænner en til at skrive hurtigt og måske derfor mere overfladisk, end man ville have gjort, hvis tempo-kravet ikke i den grad var gået én i blodet.

10) Man kan give en exceptionel god ny dansk film et par ekstra rosende ord med på vejen for at få så mange mennesker som muligt ind at se den. Men netop nu står dansk film så kunstnerisk stærkt, at specielle anbefalinger skulle være overflødige, i hvert fald i »Information«.

11) Aner det ikke.

12) Ja, enormt. For ti år siden var »Kosmorama« (der dengang kun kom fire gange årligt og i mindre format) omtrent ene om at levere kvalificeret filmkritik. Nu er »Die Asta«, »Film 70« og »Hitch« kommet til, og der er foregået en betydelig blodfornyelse i dagbladsanmeldelsernes rækker.

Filmkritik er ikke længere en prestigemæssigt mindreværdig *Nebengeschäft* for fortravlede teater- og litteraturanmeldere, men skrives nu i mange tilfælde af folk, der virkelig er interesseret i film, og det højner kvaliteten. Mere analyse, mindre skønskriveri. Mere om instruktøren, mindre om skuespillerne. Mere information, mindre vurdering.

13) Ja. Det kan blive bedre.

JØRGEN STEGELMANN

Født 1925. Filmanmelder ved *Dagbladet København* 1948-49. Ved *Information* 1951-52. Ved *Berlingske Tidende* fra 1952. *Suppleant i Filmrådet* 1964-68. *Konsulent ved TV-biografen* fra 1968. *Indledninger til Filmmuseets forevisninger* fra 1952. *Medarbejder ved Filmårbogen* 1949. *Medredaktør af Radioens Film Forum* 1956/57. *Medredaktør af Kosmorama* 1960-67. *Udg. med Erik Ulrichsen: »Showfilmens Førvandling«*, 1957. *For Filmmuseet »Erich von Stroheim«*,

1964. *Medarb. ved »Nordisk Films jubilæumsbog«*, »*Filmen nu«*, *vejl. vedr. »Seksdagesløbet«*. *TV-udsendelsen om Busby Berkeley*, *Preston Sturges*, *David W. Griffith*, *musicals*, *Nordisk Film m. m. Manuskript til »En nat i august«*, *kortfilm, instr. af Mogens Vemmer*, 1968. *Med på manuskript til »Giv Gud en chance om søndagen«*, *instr. af Henrik Stangerup*, 1970. *Manuskript til »Syv dage ved stranden«*, *kortfilm, ikke færdiggjort*.

Ved første øjekast ser »Kosmorama«s spørgsmål ud, som om de lader sig besvare uden større grublerier. Ved andet øjekast aner man uråd, ved det tredje og de følgende beslutter man sig i stadig stigende grad til at opgive.

Direkte gådefuldt er dette: Hvorfor har man delt sagen op i to dele, en for dagbladskritikere, en for tidsskriftskritikere. Og hvem placerer man hvor?

Her er ikke desto mindre et forsøg på at besvare »Kosmorama«s spørgsmål.

1) En filmkritiker bør have den uddannelse, han har, idet han ikke skal bilde sig ind, at der findes nogen uddannelse til faget som kritiker, ingen sikker vej, ingen patenteret indføring i faget. Han bør alene forlade sig på sin forstand og sin årvågenhed.

2) Men derfor kan der naturligvis godt være tale om krav, som må opfyldes, hvis man ikke vil nøjes med at skrive rent causerende. Jeg tør ikke opstille de foreslåede krav i nogen rækkefølge og anser dem alle for rimelige. Jeg har særlig smag for »politisk-social bevidsthed« og for »set mange film«, men tør ikke uden videre placere dem foran de andre. Hver alder stiller sine krav, i visse perioder gælder det om at fodre sig så vildt som muligt med film, i andre lever man på de få store indtryk, i visse perioder kan man drive sin appetit på det æstetiske så vidt, at man læser Peter Wollen uden at grine, i andre (og de fleste) er man kun på jagt efter det menneskelige engagement, hvad der vel falder ind under krav *d*. Den almenkulturelle dannelse er i dag et spøgelse, som pæne folk ikke taler om uden flovhed, men den er slem at undvære, bl. a. fordi mange geniale instruktører forudsætter så meget af dens gods velbekendt. Hvis der med journalistisk talent menes evne til at skrive, så det skrevne kan forstås af en læser, finder jeg, at der er tale om et udmærket krav.

3) Alle tre dele plus noget fjerde, som heller ikke jeg kan give en bestemt glose. Vurdering er selvsagt det farligste punkt, men en kritiker kan ikke springe uden om det; han kan ikke lade være med at

forsøge en vurdering, han bør have mod til at vise den frem, og han må tage ansvaret for den.

4) Ja, af begge dele, bevidst og ubevidst, og som det kan svinge fra time til time. Dette er meget ønskeligt.

5) Nej.

6) Ja, naturligvis gør jeg det, men når jeg er i det storladne lune, tilsætter jeg uvilkårligt lidt evighed.

7) Nej. Ikke direkte, heller ikke indirekte, men det skal indrømmes, at der i det sidste tilfælde kan være tale om en ærbar gemytternes overensstemmelse, skulle man tro, eller om en medarbejder, der simpelt hen ikke skriver sådan.

8) Hvis jeg kan komme til det, og hvis jeg finder det nødvendigt, og hvis det kan lade sig gøre, ja. Men hvor ofte kan det lade sig gøre? Og behøver det være nødvendigt? Der ligger en god gammel fed farisæer gemt bag dette spørgsmål (og bag flere af de andre).

9) Hvad skal man mene om det? Tidspresset er i selve arbejds-situationen ingen hemsko, men hvem kan ane, hvad læseren bliver snydt for, fordi jeg skal skynde mig? Der er dage, hvor tidspresset ikke på nogen måde føles, og andre, hvor man bliver vild af bare hurtighed. Dog, de sidste er meget sjældne; i det store og hele er tidspresset aldrig andet end en arbejdsvane.

10) Nej.

11) Jeg er overbevist om, at der er nye og nyere danske film, som via filmkritik er blevet orienteret ind i retninger, der har inspireret dem. Kritikken har formidlet en kontakt, og den har gjort det ved at orientere, analysere og vurdere. Mest ved at orientere.

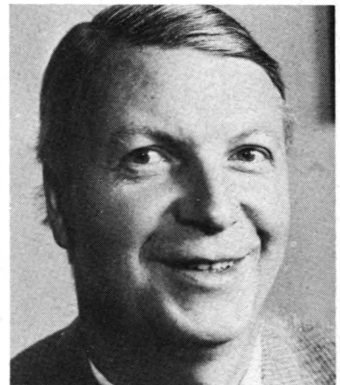
12) Dansk filmkritik oplevede en opgangsperiode i halvtredserne og kørte derefter videre i disse nye baner. Siden da er der næppe sket meget nyt.

13) Jeg holder »Kosmorama«, men læser det ikke, i hvert fald aldrig konsekvent. Det var et blad, som jeg læste med årvågen interesse fra dets start og frem til 1967, men det nye format og den nye hvidhed frastøder mig. Ofte kan man slet ikke læse det nye »Kosmorama«; falder lyset ned på det, bliver man straks sneblind og kaster bladet fra sig. De alenlange spalter med den puritanske layout udmatter mig, og teksten er sjældent egnet til at fastholde interessen længe ad gangen. Man er begyndt at skrive så djævlens og uover-skueligt langt; der kværnes i det uendelige. Man bør ikke tro, at tidsskriftlæseren har bedre tid end avislæseren, eller at han forlanger længere artikler. De bedste kritikere i »Kosmorama« i dag er de kortest og klarest formulerende; jeg læser helst Morten Piil.

Et venligt råd til redaktionen: Anskaf og ophæng på redaktionen et skilt med denne gamle sentens: Husk, at det du stryger, kan du ikke få fiasko på.

HERBERT STEINTHAL

Født 1913. *Skrevet filmartikler til københavnske blade siden 1928. Student 1933. Journalist-elev ved »Soro Amtstidende« 1933 (filmanmeldelser). Ved »Politiken« siden 1936.*



1) Flittig biograf- og filmmuseumsbesøg. Journalistuddannelse eller akademisk (humanistisk).

2) Det vigtigste er, at han kan skrive og at han har en almenkulturel baggrund. Politisk-social baggrund vil jeg foretrække for æstetik.

3) Vurdering og orientering.

4) Hvis det ikke var tilfældet, ville anmeldelsen være uden interesse.

5) Absolut ikke.

6) Bedømmelser af film ud fra »evighedens synsvinkel« vil jeg overlade til specielle filmtidsskrifter.

7) Nej.

8) Desværre har man som dagbladskritiker meget sjældent lejlighed til det.

9) Den kan være det, når det drejer sig om særlig krævede film.

10) I almindelighed nej. Men gode intentioner i en ellers svag dansk film vil man fremhæve i højere grad end i tilsvarende udenlandske, især når der er tale om debutarbejder.

- 11) Indirekte ja. Men desværre først på et meget sent tidspunkt.
 12) Absolut. Men det var også nødvendigt, hvis den skulle kunne følge med filmens udvikling.
 13) Jeg gratulerer til nr. 100. Jeg glæder mig til at se i nummeret, hvem der ikke læser »Kosmorama«. Det filmteoretiske kan efter min mening optage for megen plads, og det let sekteriske slipper man vel aldrig for.

IRMELIN THULSTRUP

Født 1902. Efter filosofikum sprog- og litteraturstudier i København og Paris (Sorbonne). Efter hjemkomst bibliotekarbede og, efter vinter i Rom og Nordafrika, forlagsarbejde (Munksgaard) og journalistik. Begyndte ved talefilmens gennembrud med filmkritik i tidsskriftet »Teatret«, derefter i »Forum«. Havde i begyndelsen af 1930'erne filmsiden

i bl. a. »Vore Damer«. Filmkronik-medarbejder ved dagbladet Vestkysten. Også film-, litteratur- og andet kulturstof i Aarhus Stiftstidendes kronik. Fulgte midt i 1930'erne med chefredaktør Gunnar Helweg-Larsen fra Dagens Nyheder til Kristeligt Dagblad. Har siden været anvendt inden for kulturstoffet og som filmmandleder ved denne avis.

1) I en tranedans af akademisk gradueret sagkundskab skal en mindreværdig spurv (kun »cand. phil.«) vel vogte sig for at antaste betydningen af en eksamensgaranteret højere universitetsuddannelse for udøvelsen af serios filmkritik.

Alligevel er mag. art.- eller cand. mag.-planet måske knapt endda det ufravigelige kriterium for en forsvarlig anmeldervirksomhed. Der gives jo to eksamensfri egenskaber, der inden for filmkritiken må (tror jeg) rangere lige så højt: den *fantasi og følsomhed*, der tilsammen betinger den fulde kunstnerisk/menneskelige indlevelse og oplevelse.

Uden tilstedeværelse af de to fler plus et tredje: *fordomsfrihed* (og føj dertil et vist kvantum humoristisk sans) tror jeg egentlig ikke, at uddannelse, omend aldrig så værdifuld – og havde vi dog bare i min tid, som nu, haft et specificeret filmstudium! – alene skaber en filmkritiker.

Noget andet er, at ens filmkritiker-viden, hvadenten akademisk blæstempelt eller mere autodidaktisk, i virkeligheden skulle være kolossalt omfattende. For modsat de øvrige kunstarter er filmen jo en kunst, der i sig opsuger næsten alle de andre – maleri, fotografi, musik, rytmik, skuespil, lyrisk-episk-dramatisk digtning ... foruden at den hel- eller halvdokumentarisk breder sig over en mængde videnskabelige områder. *Hinc illæ lacrymæ* over aldrig tilnærmelsesvis at være på højde med situationen.

2) 1. prioritet: *b* (siden man jo ikke kan formidle sine meninger uden dog at kunne skrive, så folk gider læse det).

2. pr.: *a* (er det ikke det uddøende begreb, der i gamle dage hed »humanistisk dannelse«?)

3. pr.: *e*

4. pr.: *d*

5. pr.: *c* (men ikke så meget, at det steriliserer menneskeligheden og indsnævrer det umiddelbart oplevende sinds modtagelighed).

3) Tilbundsgående analysering må en dagbladskritiker plads- og tidsmæssigt overlade til sine mere begunstigede tidsskriftskolleger. For dagbladsanmelderen med tosidet ansvar over for læserne og biografteatrene, der skal leve af læserne, bør orientering og vurdering nok sidestilles. Det »helt fjerde« – ja, det kan vel ligge i og bag vurderingsmåden og variere så stærkt, at det ikke lader sig fastnagle med ord.

4) »Moralske synspunkter« lyder victoriansk og farisæisk. Og hvis der med »politiske« menes partipolitiske, er svaret vedrørende ønskeligheden et afgjort nej.

5) Ja – fordi filmen, som nævnt under 1), er den mest omfattende og derfor all-round krævende af kunstarter. Og fordi presseforestillinger, afholdt på selve premieredagen, helt urimeligt medvirker til at vanskeliggøre en nogenlunde holdbar fortolkning og vurdering.

6) »Evhighedens synsvinkel« er meget dyre ord for en filmkritisk hunsurv at tage i sit næb. Naturligvis påvirker en Glauber Rochas socialt oprørske »Antonio-das-Mortes« den humanitært indstillede objektivitet stik modsat en John Waynes krigsforherligende »Grønne Djævla«.

Det var selve Rochas filmkamera, som kunstnerisk, menneskeligt og politisk aktuelt var opstillet og indstillet under en evigheds synsvinkel.

7) Bestemt nej. Og det taler vel først og fremmest til mit dagblads ros.

8) Ak, det ville være en attråværdig realitet, men er desværre en utopi.

9) Om!?! Hvordan tror De, man er til mode vis-à-vis det maskinindsatte manuskriptarks vacuum, når man, hjemkommet fra »Kvinden i Sandet«, »8½«, »Teorema«, »Mælkevejen« eller en Robert Bressons katolske mysticisme, under lammende nervepres véd, at man helst inden for en time skal styre en anmeldelse, der ville kræve flere gensyn og dages eftertanke, gennem et væld af fortolkningsmuligheder?

Det er simpelthen umenneskeligt og burde forbydes ved lov.

10) Med sin nuværende stab af etablerede instruktørbegavelser og en talentfuld avancerende ungdom skulle dansk film for sine kunstfrembringelsers vedkommende vel have krav på en bedømmelse efter udenlandsk målestok. Men dertil kommer det økonomiske problem, som vi, filmkritikerne, nok i højere grad burde tage i betragtning: at Danmark er et lille land og det danske publikum – den mere krævende procentdel – ikke talstærkt nok til finansielt at bære den høje kunstneriske kvalitet.

Filmkritiken bør aldrig åndssnobbet underkende den gode folkelige underholdningsfilms eksistensberettigelse og krav på livsrum. Men lige så lidt grund er der til lokalpatriotisk at falde i trance over en antediluviansk københavnerfarcestil, spækket med fladterskede gags og vitser, som den samme kritik ville finde under lavmålet, hvis det drejede sig om et udenlandsk produkt.

11) *Nogen* indflydelse – måske ikke så forfærdelig stor – har kritikeren vel haft på dansk film. Men mon ikke biografgængernes tiltagende kvalitetsbevidsthed, udenlandsk konkurrence og de forskellige festivals' konkurrencemæssige udfordring til os selv, er det, der først og fremmest har influeret på dansk film og givet den inspirationer (også aspirationer!) og impulser?

12) De sidste 10 år kan vist siges at have medført en fortsat raffinering af dansk filmkritik. Kvaliteten er forøget. Til gengæld har »holdningen« desværre fået den slagside, at der idag synes at være fare for overintellektualisering. En vis dybfrysning, som giver sig udslag i en æstetiseren, der i længden virker gold og ender med at få jord- og livsforbindelsen til at glippe, fordi denne elite er mere tilbøjelig til at skrive for hinanden end for de læsere, hvis forståelige forbrugervejledere de skulle være.

13) Ja. Og selvsagt på respektfuldt jordnært spurveplan. At komme ind på eventuelle meningsdivergenser vil her være for tids- og pladskrævende. Men det luner, at Danmarks fornemste filmtidsskrift så mærkbart er steget ned fra sit elfenbenstårn.

BØRGE TROLLE

Født 1917. Filmmandleder ved ugeavisen SF-bladet siden dets start i 1959, fortsat som anmelder ved dets overgang til dagbladet Minavisen i maj 1970. Artikler, filmkronikker, festivalrapporter m. v. til Politiken, Berlingske Tidende, Aktuelt, Jyllandsposten, Frederiksborg Amts Avis; siden aug. 1969 en månedlig dobbeltside i Metal (udg. af Central-

organisationen af Metalarbejdere) og filmartikler i Løn og Virke (LO), Stof og Saks (textilarbejderne) og Kommunalarbejderne. Artikler i Kosmorama, Film 48 samt i adskillige udenlandske aviser og tidsskrifter. Forfatter af »Eventyret om filmen, 1-3«, Gyldendals Faglig Læsning. Bidrag om filmproblemer i Danmarks Radio og TV.

1) Examina m. v. uvæsentlig, afgørende er en all round orientering om kulturelle og samfundsmæssige problemer. Et filmstudium ved Universitetet gør ikke automatisk en person til en bedre filmkritiker, hvis alle kritikere i fremtiden skal udvælges efter dette, vil vores filmkritik blive ilde stedt. Men et sådant udgangspunkt vil uden tvivl være en fordel i nogle tilfælde.

2) Min prioritering: a – e – b – d – c.

3) Det må naturligvis i nogen grad rette sig efter karakteren af det organ, man skriver for. Principielt går jeg ind for idéen om, at »kritiken bør være filmkunstnerens forlængede arm«, altså at en analyse og fortolkning må være det primære. Hvis forholdene ikke tillader det (for lidt spalteplass f. eks.), sætter jeg orientering foran vurdering.

4) Ja. Men det må fremgå klart af formen, således at læserne ikke kan være i tvivl.

5) Nej. Men jeg mener selv, det har været en fordel for mig, at jeg også anmelder teater, bøger og lidt musik.

6) Jeg kan ikke se, at disse to ting kan adskilles, for mig er det ene en forudsætning for det andet og omvendt.

7) Nej. I så fald ville jeg ikke skrive for det.

8) Jeg ville gerne, men som regel forbyder forholdene det.

9) For de virkelig væsentlige film: I nogen grad. Ellers ikke.
 10) I princippet bør dansk film naturligvis ikke bedømmes anderledes end alle andre film. Men for dansk films vedkommende kender vi i mange tilfælde mere til præmisserne, forudsætningerne, betingelserne og måske også til personerne. Disse udvidede forudsætninger kan føre til en »forskelsbehandling«, og hvis dette er baggrunden, må kritikeren have ret til det. Enhver anden motivation for »forskelsbehandling« må naturligvis afvises.

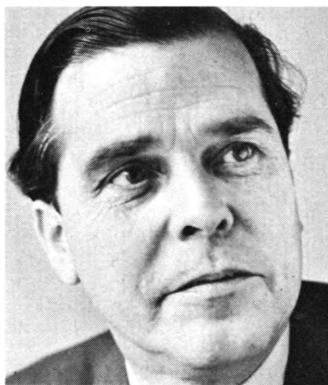
11) Afgjort ja. Men lige så afgjort: Ikke nok.

12) Kritiken ændrer sig i takt med samfundets ændringer. Filmens *betingelser*, såvel angående produktion som fremvisning, er undergået væsentlige ændringer i det sidste tiår. Filmkritiken har måttet tage højde for dette, og har også i nogen grad gjort det. Som helhed dog næppe i tilstrækkelig grad.

13) Ja, jeg har fulgt bladet siden dets start. Dets kvalitet har naturligvis i nogen grad svinget i tidens løb, men jeg mener, at dets bedste periode var ca. 1959–67. I sin nye form har det ikke helt formået at leve op til de nye krav, som udviklingen har rejst. En løsning kan naturligvis ikke bestå i at føre det tilbage til den tidligere form, idet denne nu vil være forældet. På sin vis er »Kosmorama« naturligvis uundværlig, men det må finde sin plads i tiden og udviklingen og *sammen med* de nu heldigvis *andre* danske film-tidsskrifter, som er dukket op. Ellers kan det løbe risikoen for, at det en skønne dag ikke mere vil være uundværlig.

KNUD VOELER

Født 1905. Startede på Klokkeren 5, København 1929. Demokraten, Aarhus 1930. Social-Demokraten /Aktuelt, København 1945.



Kære »Kosmorama«. Til lykke med de 100. Jeg gætter om hensigten med enqueten, og lægger vægt på, at den udtrykkeligt ønskes koncentreret om dagbladskritikken.

Det er min opfattelse, at »Kosmorama« vil holde trontale om rigets tilstand m. h. t. filmkritikkens almindelige stade anno 70. Derfor denne indbydelse til programmeret strip tease. Allright, få brikkerne lagt på rette plads – også min, ellers kommer der vrøvlhuller på kortet.

Der er folk, der kalder sig filmkritikere, og der er heldigvis folk, der lever op til betegnelsen. Inte jag! Jeg vil i al storsnudethed, nemlig ydmyg m. h. t. »det ideale krav« til en journalist, betragtes som filmanmelder. Det er dét, jeg er, når jeg på mit blads vegne – og i den stil, jeg anser for den rigtige efter bladets natur, anmelder en premierefilm med en journalistisk, kortest mulig læseorientering som mål.

Talrige filmanmeldere ved dagbladene var oprindelig og er vel i en vis udstrækning endnu samtidig al round journalister. Jeg var det i udpræget grad, da jeg af egen drift i 30'ernes begyndelse startede med at anmelde film. Fortsatte gennem alle år, og var samtidig reporter på dette og på teaterområdet. Vi er en del, tror jeg, som havde lignende vilkår. Mæk lærke til dét, når datamaskinen nu skal fodres . . . Der er i problemerne om filmkritikkens stade noget dér, som er karakteristisk og interessant i billedet, det viser sig i terminologien og i grebet om tingene.

1) Uddannelse? Alt, hvad der orkes.

2) Almenkulturel dannelse og journalistisk talent, det er sager! Dybtgående kendskab til filmteori og filmæstetik i høj grad ønskeligt; i dagbladsanmeldelsen som ballast mellem linierne mere end direkte i linierne. Også her kommer det journalistiske talent ind i første række.

3) Læseorienteringen det primære, og så kort, koncis og almenfattelig som muligt.

4) Kan næppe undgås. Og skal det undgås i en anmeldelse, der altid vil være subjektiv? Men forsøg på f. eks. indledende objektiv vurdering af hensigten med filmen bør ikke undlades.

5) Ingen kommentar.

6) Ja til spørgsmålets første afsnit. Til det sidste et lidt langstrakt jo . . . Men spændt på, hvad den virkelig analyserende, mindre dagsaktuelle filmkritiker finder på at sige om fænomenerne . . .

7) Har aldrig oplevet hverken direkte eller indirekte forsøg på at »påvirke« mig, men jeg er ved den presse, jeg tilhører, fordi jeg hører til dér.

8) Det sker, jeg ser den et par gange.

9) Tidspresset en hemske? Ja, det ved alle guder, det er. Men det er jo vilkårene for journalisten. Det er værst, når andet arbejde trænger sig på samtidig, og det er klart som solen, at resultatet præges af de vilkår.

10) For en journalist er der uvilkårligt specielle ting at tage i betragtning, når filmen er dansk. Det kan diskuteres om »målestokken« af den grund er anderledes, måske kommer en vis overbærenhed eller speciel glæde ind i bevidstheden? I grunden synes jeg, det er naturligt.

11) Det er hævet over enhver tvivl, at kritikken har haft betydning – og indflydelsen på dansk film har været åbenlys. Der er ofte sat bestræbelser ind, som vi formentlig ellers ikke var blevet vidner til.

12) Ja, og med stigende kurve. Hænger sammen med den almindelige anerkendelse af filmen som kunstart (i 30'erne var man en smule latterlig med den kærlighed . . .), og naturligvis med de langt, langt bedre uddannelsesvilkår, for filmskabere af alle kategorier, og for de store dagblades egentlige filmanmeldere. Til den stigende kurve bidrog iøvrigt i høj grad filmtidsskrifternes egentlige kritikere med deres helhedsvurderinger, indgående analyser af de væsentligste film på verdensmarkedet.

13) Ærgrer mig nu og da over, at jeg ikke fik læst de nærmest foregående numre. Er det svar nok?

ALBERT WIINBLAD

Født 1932. Har studeret litteratur ved Københavns Universitet og har gennem en årrække skrevet kronikker i diverse dagblade, foruden anmeldelser og artikler i Kosmorama. Er siden 1969 knyttet til Frederiksborg Amts Avis som filmanmelder.



1) Jeg har ingen mening om, hvilken uddannelse en filmkritiker bør have. Man kunne sige: det er gavnligt med sprogkundskaber – ret meget længere kan jeg ikke nå. Kritisk talent har man, eller man har det ikke. Man kan kun »uddanne sig« til kritiker i den forstand, at man udvikler et talent, man har fået i vuggegave, og det er en opgave, man selv må klare. Man kan ikke søge uddannelse i faget kritik. På en undervisningsanstalt kan man erhverve sig viden om film, men man bliver ikke automatisk kritiker den dag, man bliver mag. art. i filmvidenskab. I øvrigt bør man erindre, at videnskabelighed har kvalt adskillige kritiske talenter. Kritikere er skrivende folk – hvad hjælper viden, hvis man, medens man tilegnede sig den, har spoleret sin sprogfornemmelse? Og som avislæser har man gode grunde til at fraråde et kritisk talent at søge journalistuddannelse i gængse forstand.

2) Hvis journalistisk talent defineres som evnen til at skrive læseværdigt avisstof, bør dette talent stå øverst på listen. Den, der skriver filmanmeldelser til en avis, bør selvfølgelig have for øje, at det, han skriver, kommer til at stå i en avis og vil blive læst af avislæsere, hvoraf de fleste ikke har brug for spidsfindig analyse eller en belæring om, hvordan en film rettelig bør forstås, eftersom de ikke har tænkt sig at se den pågældende film. En filmanmeldelse i en avis bør kunne interessere også den læser, der aldrig sætter sine ben i biografen. Men den bør naturligvis være læseværdigt avisstof som filmanmeldelse. Kritikeren er i virkeligheden i samme situation som kunstneren: han fastholder, beskriver, formidler en oplevelse. En bestemt slags oplevelse, ja vist, og derfor må han helst besidde visse særlige kvalifikationer. Hans »almenkulturelle dannelse« eller, for at bruge et lige så gammeldags, men alligevel mere dækkende udtryk, hans »åndelige horisont« er ikke uden betydning. Han kan have haft glæde og udbytte af at have set mange film – eller for

den sags skyld at have læst mange bøger, at have rejst jorden rundt eller at have kendt interessante mennesker. Politisk-social bevidsthed kan gøre én kritiker overordentlig læseværdig, en anden ulæselig. Kendskab til filmteori er ikke væsentligt; en kritiker finder gennem sine oplevelser frem til sin egen teori – er han ikke interesseret heri, så er han slet ikke kritiker.

3) Orientering i form af såkaldt »forbrugervejledning« er ikke læseværdigt avisstof; i det mindste hører den slags ikke hjemme i anmeldelser. Analysen findes i kritikerens kladder – i avisen bør man kunne læse resultatet af hans analyse. Vurdering må man nødvendigvis lægge vægt på, når man har fået til opgave at vurdere noget. Men vurdering bør ikke ligne »karaktergivning«, som også blot er »forbrugervejledning«. En kortfattet vurdering uden egentlig argumentation kan være berettiget over for en film, som man finder interesseløs, men selv da bør man føle sig forpligtet til at aflevere læseværdigt stof. »Pædagogisk« kritik er sjældent læseværdig og er i grunden kunstfjendsk. Pædagogen mener ikke blot, at han er klogere end alle andre, der ser filmen, men også, at filmkunstneren ikke kan få sagt, hvad han vil, hvis der ikke er en pædagog til at »udlægge« filmen. En kritiker bør lægge vægt på ærligt at redegøre for sin oplevelse og anstrenge sig for at vælge de bedst egnede ord til sin redegørelse. Har han kritisk talent, vil hans anmeldelse da blive ikke bare læseværdigt avisstof, men også et stykke kritik med betydeligt flere pædagogiske kvaliteter end pædagogens »udlægning«.

4) Ja, uundgåeligt. Om det uundgåelige er ønskeligt eller ej, er der ingen grund til at spekulere over.

5) Nej.

6) Påvirke? Nej. Men jeg tager den i betragtning.

7) Nej. Og dog: indirekte, måske, eftersom jeg gør mig klart, at jeg kunne ærgre avisens læsere, eller i hvert fald en meget stor del af dens læsere, med noget, som jeg muligvis ville kunne glæde »Kosmorama« læsere med – jfr. i øvrigt besvarelsen af pkt. 2 og 3.

8) Gerne, hvis det drejer sig om en film, jeg finder grund til at se mere end en gang. Der er endog film, som jeg gerne ser flere gange, efter at anmeldelsen er afleveret.

9) Af og til, ja. Men tidspresset kan også, synes man iblandt, være en fordel, da man jo, takket være det, selv vinder lidt tid.

10) Nej. Men man kan ofte falde for fristelsen til at anvende en anden målestok over for danske film, for man er jo dansk og vil gerne øjne et eller andet lyspunkt.

11) En smule, ja. I den udstrækning, nemlig, den har kunnet påvirke publikums smag.

12) Ja, det er blevet noget bedre. Der er mange grunde. En af dem er, at mange kunstneriske talenter i dette tiår valgte at udtrykke sig på film, medens de tidligere ville have valgt at skrive bøger. Kritiske talenter følger naturligvis kunstnerne. Dertil kommer den almindelige klimaændring, filmloven o.s.v. Avisredaktionerne begyndte, med nogle få bizarre undtagelser, at tage film lidt mere alvorligt end tidligere. En del af æren tilkommer Filmmuseets ledelse, der søgte at give de filminteresserede et »miljø« – et miljø, der skulle få stor betydning for den nye kritikergeneration.

13) Jo da. I gør vel, hvad I kan. I praktisk talt hver eneste nummer af »Kosmorama« er der et eller andet læseværdigt bidrag, og under alle omstændigheder er det vigtigt, at der eksisterer et tidskrift som »Kosmorama«. Derfor: *many happy returns* ...

2

TIDSSKRIFT KRITIK M.M.

- 1) Hvordan opfatter De Deres rolle som kritiker (f. eks. overvejende pædagogisk, beskrivende, analyserende, vurderende)?
- 2) Hvilke danske eller udenlandske kritikere eller kritiske strømninger føler De Dem mest i overensstemmelse med?
- 3) Mener De, at Deres anmeldelser og artikler farves af Deres moralske og politiske synspunkter? Hvis ja, – mener De at dette er ønskværdigt?
- 4) Mener De, at det er vanskeligere at analysere og vurdere film end andre kunstværker? Hvis ja, – hvorfor?
- 5) Lader De Dem påvirke af en films aktuelle politiske, kulturelle eller æstetiske placering, når De skal skrive om den, eller forsøger De efter bedste evne at anskue den ud fra evighedens synsvinkel?
- 6) I hvilke af Deres anmeldelser synes De selv, at De er kommet nærmest ved Deres ideal om en anmeldelse eller artikel?
- 7) Hvor mange gange ser De en film, før De skriver om den?
- 8) Mener De, at kritikken har eller har haft indflydelse på dansk film?
- 9) Hvad mener De om dansk dagbladskritik?
- 10) Mener De, at dansk filmkritik har ændret sig i indhold og kvalitet i de sidste 10 år? Hvis ja, – hvordan, og hvad tror De kan være grunden?
- 11) Gør De Dem tanker om at ytre Dem om film i bogform? Hvis ja, – om hvad?
- 12) Læser De udenlandske filmtidsskrifter? Hvis ja, – hvilke?

POUL BEHRENDT

Født 1944. Studerer litteraturvidenskab ved Københavns Universitet. Har offentliggjort artikler forskellige steder, bl. a. i tidskriftet Kritik. Anmelder ved Film 70.



Som biografgænger er jeg medlem af et verdensomspændende kollektiv, skønt enhver kan mærke, hvor ensom en affære det er at vågne op fra den fælles drøm, når der ved forestillingens slutning blændes op for lyset og sidemanden bliver mig bevidst. Det er ud fra den tvetydige situation, jeg skriver om film. Min anmeldelse er ikke afslutningen på filmen, men det ene led i en vekseldrift, som går ud på at få etableret kontinuitet mellem min filmiske søvntilstand og min dagklare samfundsbevidsthed – at få overbundet den mærkelige isolation, som de fleste tilskuere fornemmer i det øjeblik de forlader biografen.

I stedet for at blive slugt af filmens abnorme illusionskraft, bliver jeg efterhånden i stand til at opfatte, hvad der ikke kan ses og ikke kan høres i denne den mest sanselige af alle kunstarterne. Hvad

»Når jeg sætter mig ned for at skrive en filmanmeldelse, sørger jeg for intet øjeblik at glemme, at det er idioter, jeg skriver for.«

En kendt københavnsk anmelder, citeret i Kosmorama 1.

jeg mister i naiv spænding, genvinder jeg ved bekendtskabet med – ja, med instruktøren plejer man at sige, skønt det angår noget, der ikke uden videre falder ind under den private ejendomsret. Det har at gøre med rand-oplevelser, man undertiden kan komme ud for til daglig, hvor en situation pludselig gennemlyses, så at jeg ikke længere er, hvad jeg gør eller siger, men menneskene omkring mig bliver marionetagtigt bevæget af viljer, der halvt er os ubekendt, og den faste grund under fødderne begynder at bugte sig slangeagtigt.

I det øjeblik en film er nået over en vis tærskel, hvor jeg kan mærke, at én ånd besjæler den eller runster i den, er jeg ikke længere interesseret i, om den er god eller dårlig. Tværtimod er jeg interesseret i at holde mine egne sym- og antipatier nede. Jeg ser filmen så mange gange, som min interesse er i stand til at forny sig, og venter længst muligt med at formulere mig en mening om mine indtryk.

Jeg er ikke særlig interesseret i at få lært eller skabt mig et kritisk apparatur, der kunne bringes i stilling overfor enhver ny film, for jeg kan ikke se noget formål med at have en filmoplevelse på den ene side og en på forhånd etableret, almen terminologi at oversætte den til på den anden. At se og at skrive må blive ét kød og det spændende oversættelsesarbejde ligger for mig gemt i genskabelsen af en billedfølge i et nyt materiale, i sproget. Det væsentligste kriterium for den oversættelse er, at anmeldelsen er i stand til at holde trit med filmens tonefald, at reproducere dens stemningsværdi i en grad af fortætning, der svarer til filmen som tydingen til drømmen.

Film er et samfundsanliggende, men jeg tror ikke, en film kan forklares ud fra samfundsstrukturerne, der for mig er én fremtrædelsesform blandt andre for tvang, som det gælder om at frigøre sig fra og forandre. Men det forudsætter netop, at man respekterer den enkelte fremtrædelsesform: begreber som arketyper eller senkapitalismen duer som regel kun til symptomtolkninger – nemme muligheder for at føle sig højt til hest i Troja.

MARTIN DROUZY

Født 1923. Lic. theol. 1953. Har siden 1959 skrevet filmanmeldelser og -artikler i diverse blade, bl. a. *Katolsk Ugeblad og Kirke og Film* (nu *Film* 70). Medredaktør af tidsskriftet *Kirkens Verden* og siden sept. 1969 ansvarshavende redaktør af *Det*

danske Filmmuseums tidsskrift Kosmorama, hvori han regelmæssigt har skrevet siden 1967. Udgav fornylig bogen »Kærtener Buñuel«. Ansat som undervisningsassistent ved Københavns Universitet i faget filmvidenskab. Underviser på Filmskolen.

1) Et nogenlunde tilfredsstillende svar på dette spørgsmål ville kræve en hel artikel for sig. Jeg skal her indskrænke mig til at komme med et par bemærkninger:

a) Filmkritik er en ting og de eksakte videnskaber noget andet. Jeg er selv ikke tilstrækkelig begavet – eller fremsynet – til at dele filmsemiologernes optimisme med hensyn til muligheden for at lave filmkritikken om til ren og skær videnskab. Jeg tror med andre ord ikke, at det nogen sinde vil være muligt at finde frem til en 100% objektiv form for filmkritik (eller for kunstkritik i det hele taget).

b) Men når dette er sagt, skal det tilføjes, at jeg heller ikke er af den mening, at »smag ikke kan diskuteres«, og at det er ørkesløst at reflektere over kunstværkerne. En filmkritiker kan som sagt aldrig være fuldstændig objektiv, men det forhindrer ikke, at han i hvert fald stræber efter at blive det mest muligt. Han kan – og skal – prøve på at være »saglig«. Det vil ikke bare sige, at han, når han står over for et bestemt filmværk, må se bort fra sine egne tilfældige sindsstemninger, men også at han så vidt muligt må se bort fra sin private livsanskuelse, sine kæpheste og sine personlige idiosyncrasier. Han skal ikke spørge sig selv: Hvad synes jeg om filmen?, men: Hvad er det, instruktøren vil sige os? Hvad er det i virkeligheden, han fortæller? Hvordan gør han det? Har han været redelig over for sit emne? Siger han for lidt eller for meget? Står han inde for det, han siger? Er indholdet og formen i overensstemmelse med hinanden? I hvor høj grad er værket helstøbt? osv. Kritikerens skal med andre ord behandle filmværket ud fra dets egne vilkår og forudsætninger. Det vil sige, at det analytiske arbejde med en film for mig at se er det vigtigste – for ikke ligefrem at sige det afgørende. Kritikerens er ikke en dommer, hvis opgave det er at uddele karakterer og præmier. Hans rolle er nærmest den at hjælpe andre tilskuere til selv at opleve værkerne på en mere reflekteret – og dermed mere intens – måde ...

Selv om det måske ikke er særlig åndrigt at citere sig selv, skal jeg, hvad denne sidste påstand angår, henvise til en tidligere artikel »Fyldepen kontra kamera« i »Kosmorama 84«.

2) Jeg læser gerne alt, hvad både danske og udenlandske kritikere skriver om film, medmindre det, de siger, er volapyk, eller de benytter sig af et pseudo-videnskabeligt sprog (som alt for mange skribenter har gjort det i de seneste årgange af »Cahiers du Cinéma«). Jeg vil i denne forbindelse for øvrigt ikke lægge skjul på, at André Bazins artikler i sin tid har spillet en umådelig rolle for mig med hensyn til min forståelse af filmkritikkens funktion og betydning.

3) For mig at se er filmartikler og -bøger ét og propaganda noget andet. Hvis man giver sig af med filmkritik som en anledning eller et påskud til at agitere for sine personlige ideer – det være sig af moralsk, politisk eller religiøs art – ville det være mere logisk og konsekvent at holde op med at beskæftige sig med film og i stedet begynde at optræde som politisk taler eller missionær. Jeg betragter det altså ikke selv som *ønskværdigt*, at filmkritiken systematisk farves af ens egne ideologiske synspunkter. Men på den anden side tror jeg også, det er svært helt at undgå det – simpelt hen af den grund, at det er overmåde vanskeligt (for ikke at sige umuligt) helt at abstrahere fra sin egen livsindstilling for helt at sætte sig ind i et andet menneskes tankegang. Jeg for min del vil absolut ikke påstå, at det til enhver tid er lykkedes mig selv at gøre det.

4) Da jeg aldrig har følt trang til at skrive om hverken litteratur, dans, teater eller kokekunst, har jeg ikke noget sammenligningsgrundlag i så henseende.

5) Et værk bliver naturnødvendigt til i en ganske bestemt sammenhæng. Det kan altså aldrig være helt spildt at vide noget om denne sammenhæng og om hele filmens tilblivelsesproces. Men disse konkrete kendsgerninger kan aldrig være afgørende. Det er værket som sådant og ikke dets historie, kritikeren først og fremmest skal beskæftige sig med.

6) Her skal jeg i al beskedenhed henvise til min artikel i »Die Asta«, nr. 5: »Bergman I og Bergman II« og til afsnittet om »Morderengelen« i min bog om Buñuel.

7) Minst 2 gange, – undertiden 4–5 gange, hvis filmen er ganske særlig indholdsrig eller vanskelig.

8) Ved ikke.

9) Det fortælleres, at rige familier i det gamle Ægypten ansatte barnepiger, hvis opgave det var at tygge børnenes mad og derefter spytte den ud i munden på dem for derved at lette fordøjelsesprocessen. Alt for mange af de anmeldelser, man læser i aviserne, giver efter min mening indtryk af, at adskillige dagbladskritikere opfatter deres opgave i lighed med de ægyptiske barnepigers. I stedet for at oplyse og argumentere for på den måde at aktivere læseren til selv at producere de nødvendige sekreter, kommer de med fuldt færdigsyede meninger og vurderinger. På den måde driver de snarere censur end filmkritik, idet de alt for ofte afholder potentielle tilskuere fra at se en film, som de selv ikke bryder sig om (cf. »Min nat hos Maud«, »Land i trance«, »Barnebruden« m. m.).

10) Der kan ikke være tvivl om, at der i de senere år har fundet en udvikling sted herhjemme i den rigtige retning. Grunden er, at der er opstået en ny generation, som ikke bare er dus med filmkunsten, men som også oplever film- og billedsproget helt umiddelbart uden i forvejen at have tilbagelagt den omvej over teater og litteratur, som den tidligere generation har måttet gå.

11) Ja! Efter at jeg nu har skrevet om Buñuel, drømmer jeg om at gå videre med Jean Renoir, Fellini og Bresson.

12) Ja, – Chaplin, Cahiers du Cinéma, Image et Son, Téléciné m. m.

JOHN ERNST

Født 1937. Har siden 1964 skrevet artikler og anmeldelser til *Kosmorama* samt i 1967 for *Filmmuseet* skrevet pjecen »Benjamin Christensen«. Var i 1966–67 elev på filmskolens instruktørlinje og har tidligere instrueret en række undergrundsfilm. Blev i perioden 1968–70 knyttet til *Politisk Revy* som filmanmelder. Nu fast filmskribent ved *Fagbladet (Dansk Arbejdsmands- og specialarbejderforbunds medlemsblad)*.



1) Det afhænger helt og holdent af, hvilket forum jeg henvender mig til. I »Kosmorama« lægger jeg nok mest vægt på det analyserende, eller måske rettere: en analytisk jargon for dog osse at få de

lærde i tale. Da jeg skrev for »Politisk Revy« var det en af mine ambitioner at få læseren til at se en John Ford-film uden at få for mange krampetræknings undervejs. I Fagbladet kan man skrive ganske almindeligt menneskesprog, og i Information behøver man ikke tage hensyn til nogetsomhelst undtagen sit navn. Det går lettere for visse personer at få artikler optaget dér, hvis de skrives under pseudonym.

Jeg er altså mest interesseret i det pædagogiske aspekt, men jeg nægter at opfatte kategorierne: pædagogisk, analyserende, beskrivende og vurderende som adskillelige fra hinanden. Den ene kategori indeholder altid lidt af de øvrige osse. Eksempelvis *kan* en kortfattet beskrivelse (f. eks. af et handlingsforløb) forekomme mig at være tilstrækkelig som »analyse«. Ganske vist er enhver beskrivelse udvælgende og derfor implicit vurderende, ideologiserende om man vil, og ganske vist er det formelt sådan, at den eventuelle vurdering er et resultat af en analyse. Men faren for på forhånd at etikettere en film (meget ofte sker det ubevidst) og derefter opfinde præmisserne, således at diagnosen bliver en selvopfyldende spådom, kan vist aldrig elimineres totalt, ikke engang ved hjælp af semiologien. Hvad analyser i almindelighed angår, måtte det godt gå op for flere, at en sådan kan være partiel og afbrydes efter ønske, at man udmærket kan analysere i forhold til et behov og altså ikke behøver at gå den tunge vej til ende gennem alle vedtagne kategorier (instruktion, spil, fotografering, musik etc.) hver gang.

2) Med undtagelse af Theodor Christensen og Elsa Gress har de kritikere (og tænkere i det hele taget), jeg i dag føler mig mest i overensstemmelse med, eller som i hvert fald inspirerer mig, aldrig haft berøring med film, og de fleste er døde forlængst. Et enkelt, hjemligt efterfølgelsesværdigt forbillede for dagbladskritik er efter min mening Informations TV-anmelder Leif Blædel, og jeg vil gerne nævne Erik Ulrichsen som den enkeltperson, der i sin tid betød mest for etableringen og artikulationen af mit eget filmengagement. Jeg vedkender mig uden rødmen arv og gæld, selv om jeg allerede gennem adskillige år har anset den afart af det borgerligt-humanistiske-liberale grundsyn, han og hans generation altid har skrevet ud fra, for både udvandet og udlevet og en lille smule overfladisk. – Og direkte pinligt, når ræsonnementerne forlader det konkrete emne og tangerer det alment-principielle, eller sågar alment-filosofiske. Det skyldes, at impressionistisk tænkning i virkeligheden slet ikke har noget med tænkning at gøre.

3) Selvfølgelig farves alt, hvad jeg skriver, af mine moralske og politiske anskuelser, og er det ikke *altid* ønskværdigt, er det i hvert fald uundgåeligt. Ingen kan være objektiv, men alle har en moralsk pligt til at være saglige, d.v.s. fremlægge alle relevante oplysninger og forhold på en omhyggelig måde og tage stilling til dem på det grundlag, der er den enkeltes. Kun derigennem har man en vis garanti for, at anskuelser ikke degenererer til fordomme, idet man hele tiden har lejlighed til at prøve sine anskuelser holdbarhed på et virkelighedsmateriale. Kun ved at lægge sin egen holdning (tendens) blot, kan man undgå at manipulere andre. Den fede illusion, at man bevarer sin rummelighed på en konsekvent, filosofisk metode, kunne måske udryddes definitivt, hvis de kritikere, der stadig nærer denne illusion, blev sat til at analysere deres egne skrivelser inden for f. eks. det sidste halve år. De vil da opdage, at den principløse »åbenhed« i regelen fører til det stik modsatte, at den er et sandt arnested for snævre, sammenhængsløse verdensbilleder, selvmodsigelser og irrationelle fordomme i hobetal. Jeg tror på den bevidstgjorte ensidighed som den mest fremkommelige vej, og som det fornemste hjemlige eksempel på en kritiker, der mestrede den i alle aspekter, vil jeg nævne Theodor Christensen.

4) *Your salvation lies in some one curing you of your Hegelian swelled-heads*, ville Lin Yutang have svaret stillerne af dette spørgsmål. Jeg vil osse afvise enhver forestilling om, at den ene kunstner er vanskeligere at skrive om end den anden (endda jeg aldrig har givet mig af med at analysere andet end film offentligt). I spørgsmålet ulmer jo osse den forestilling, at film er en »finere«, mere avanceret kunstner, og jeg understøttes i min formodning af en debat i Information i sommer, hvor Abcinema-folkene hævdede, at det var lettere at lave film end noget andet, mens Morten Piil var overbevist om, at det forholdt sig lige omvendt.

5) Foruden filmkritikere er det vist kun de mere almindelige dommere, der hævder at være påvirkede af den øjeblikkelige situation (men mange af dem er rigtignok aldeles *upåvirkelige* i andre, væsentlige henseender). Man kan imidlertid altid forsøge at sondre mellem stil og mode, man kan altid gøre en indsats for at holde hovedet koldt. Og selv om en film skulle forekomme at have betingelser for langt liv, kan den udmærket rumme værdifulde, aktuelle

kvaliteter, der ved dens fremkomst bør stå i forgrunden. Hvad senere tider vil stille op med den, kan man roligt overlade til de senere tider. Bli de lige som vores egen, der ikke ejer megen historisk sans eller interesse, er det direkte spildt ulejlighed at fortælle fremtiden, hvad vi mener om levedygtigheden af vore film.

6) Jeg synes egentlig ikke, jeg kan nævne noget, der er så tilfredsstillende, at det kan fremhæves som udtryk for en tilnærmelse til mit ideal. Men de bedste artikler, jeg har skrevet, er naturligvis dem, jeg har fået retur fra diverse ansvarshavende redaktører.

7) Jeg ser sjældent en film mere end en gang, før den anmeldes, og selv om jeg vil være så hovmodig at påstå, at det i langt de fleste tilfælde er mere end tilstrækkeligt, er det ikke noget princip hos mig. Jeg skriver for tiden til et blad, der har 200.000 i oplag og næsten en million læsere, der alle er, hvad man kalder »almindelige biografgængere«. Men da dette blad ikke er en avis, og jeg derfor intet pressekort har, er det næsten umuligt at få biograf og udlejningsselskaber til at ryste op med anmelderbilletter. Fagblade og specialtidsskrifter overses fuldstændigt af udlejningsselskaberne.

8) Måske – i enkelte tilfælde, vel nok. Det hævdes jo, at Bent Christensen aldrig ville have produceret »Weekend«, hvis han ikke var blevet opmuntret af Erik Ulrichsens berømte anmeldelse i Information af »Harry og kammertjeneren«. Men generelt tvivler jeg på, at en minoritet af filminteresserede intellektuelle skulle have større indflydelse end intellektuelle minoriteter af enhver anden art nogensinde har haft (jfr. verdenshistorien) – og så meget mere som klassesamfundets intellektuelle alle dage har haft en status, der i flertallets øjne har placeret dem som de herskendes ideologer. Det er muligt, producenterne i Filmfondens første år var usikre over for den voksende skare af seriøse filminteresserede, som filmkritikken selvfølgelig har været med til at skabe – at denne gruppe mennesker virkede som en slags uerklæret og usynlig pression – men i dag, hvor det ikke synes at være nogen økonomisk fidus at producere film med holdning for filmfondpenge, og hvor selv filmfondmillionerne er belagt med svære restriktioner som følge af den internationale kapitalismes nye, alvorlige krise og den siddende, uduelige regerings hæmmingsløst klasseegoistiske investeringspolitik, tror jeg ikke på en fortsættelse, endsig på en endelig udvidelse af »kvalitetenslinien«. Det ser ganske vist ud til, at Jens Ravn får lov til at lave sin Sandemosefilm, men får vi nogensinde Henrik Stangerups, Peter Refns og Ole Roos' næste film at se? Penge har alle dage betydet meget mere end ideale krav og målsætninger og intellektuelle minoriteters mere eller mindre begavede kæften op. Som god marxist tror jeg naturligvis ikke på en virkelig dybtgående ændring af filmsituationen, før en ny og bedre social orden har afløst den nuværende.

9) Se de øvrige besvarelser, specielt 1, 4 og 10.

10) Svaret på dette spørgsmål er nok det vigtigste af samtlige tolv. Som jeg opfatter det, vil det imidlertid være uforsvarligt at indlade sig på en stillingtagen til det i den lakonisk-kortfattede og navnlig postulerende form, der er enquetens. I stedet vil jeg tillade mig at henvise til Vindrosen (marts eller april 1971), hvor jeg har en artikel om netop dette emne.

11) Hvis Filmfonden ikke i praksis osse optrådte som en offentlig investerings- og sparekasse for alt muligt andet end film (en dag går filmmillionerne måske endda samme vej som de berømte vejmillioner), ville jeg gerne bruge et år eller to på at skrive et værk om dansk tonefilm. Det skulle i hovedsagen være en motivanalyse af indholdet i de ca. 1000 danske tonespillefilm og være baseret på den dialektiske materialismes principper. Noget mere overskueligt (arbejdsomt set) som en kommenteret antologi af Theodor Christensens filmessays (der skal udgives af Rhodos), har ligget stille i over et år, fordi Filmfonden ikke ser sig i stand til at støtte Rhodos' planlagte filmbogserie, uagtet forlaget selv ville afholde alle udgifter i forbindelse med trykning og distribution. Erik Hauerslev sabotagede den gode idé på sin sædvanlige facon. Men jeg har ikke råd til at gøre antologien færdig nu, medmindre jeg vil gå med roven ude af bukserne, og det synes jeg ikke ser så pænt ud. Jeg ville ikke engang få råd til en scrapbog til indklæbning af anmeldelserne. Den bog, der kommer først, blir derfor et udvalg af mine egne filmartikler gennem årene, hvoraf kun halvdelen har været offentliggjorte. Titlen blir måske »Før oprøret« – ligesom for at markere, at holdninger og metoder, der igen er blevet in, slet ikke er spor nye, men bare har vansmægtet i undergrunden – dengang der var en sådan og al ting var meget sjovere, end det er nu.

12) Jeg har ingen favoritter, men opsøger mange forskellige tidsskrifter, når jeg har brug for *konkrete* oplysninger om en film. I andre henseender er der sjældent ret meget at hente i forhold til den tekst, man skal æde sig igennem. Filmtidsskrifterne giver i alt for

høj grad indtryk af, at filmene bare er et materiale for kritikere, og de handler for meget om, hvad kritikere mener om *hinanden*. De akademiserer livet og kunsten i unødvendig grad, og sprogligt er de gennemgående for kliché- og jargonprægede, alt for indforståede, *shoptalk for the initiated*. Og det kommer sikkert altsammen af for megen gensidig bekræftelse af egen betydning i alt for snævre miljøer.

BENT EVOLD

Født 1936. Nysproglig student 1955. Cand. mag. i fransk og engelsk 1964. Fra 1961 free lance medarbejder ved Danmarks Radios børne- og ungdomsudsendelser. Programsekretær i Kultur og Aktualitetsafdelingen sammesteds 1964. Startede i 1965 programmet »Filmkronik«, som sendtes hver 14. dag. Indholdet var filmstof af tidsskriftsagtig karakter. Programmet gik ind i 1969, men tænkes genoplivet i 1971. Har lavet meget andet end filmstof i DR, var således redaktør af programmet »Nyt fra Europa«. Blev i 1970 free lance filmmelder ved det nu afdøde NB.



1) Først og fremmest forbrugeroptylsende. Folk bør efter gennemlæsning af en dagbladsanmeldelse vide, hvem der har lavet filmen, hvilken genre den tilhører og have en fornemmelse for problematikken, handlingen og evt. også af de medvirkende. Naturligvis skal anmeldelsen samtidig være vurderende. Den dybere analyse hører hjemme i tidsskrifter.

2) Spørgsmålet synes mig forkert stillet og bliver derfor bagvendt besvaret. Hvis man vil i lag med at skrive film anmeldelser, er det forkert at begynde med et ideal. På den måde har man jo allerede fra starten mere eller mindre bundet sig selv. Man må da hellere spørge sig selv om hvilke kritikere, man ikke kan lide. Da jeg begyndte, var jeg klar over, at jeg i hvert tilfælde ikke ville skrive som Svend Kragh-Jacobsen. For det første fordi han skriver alt for lange anmeldelser (hvem gider læse så lange anmeldelser?). For det andet fordi han giver et alt for minutiøst handlingsreferat. For det tredje fordi han er alt for rar. Jeg ville heller ikke skrive som Bent Grasten, fordi det synes som om, han sætter en sport i altid at mene det modsatte af andre. Jeg ville heller ikke skrive som min gode ven Chr. Braad Thomsen, der kæmper en hård kamp for at presse filmene ind i sit firkantede livssyn. På den måde kommer man let til på den ene side at overfortolke for eks. de revolutionære film. På den anden til at forkaste film, der går ens idealer imod, til trods for iøjnefaldende kunstneriske værdier.

I øvrigt synes jeg, at Ib Monty er en dejlig saglig, til tider også pragtfuld mavesur, kritiker.

3) Ja, naturligvis er det særdeles ønskværdigt, at anmeldelserne farves af kritikernes livssyn. Hvis en kritiker ikke har et sådant, bliver hans anmeldelser udflydende. Det er væsentligt, at en kritiker står for noget, så bliver han nemlig værd at læse.

På den anden side skal man heller ikke gå hen og blive enøjet. Personligt har jeg meget svært ved at snuppe film, der prædiker et kristent livssyn. Men jeg ville dog være helt chr. braad thomsensk, hvis jeg af den grund totalt forkastede for eks. nogle af Bressons mesterværker.

4) Ja, naturligvis mener jeg det. Det samme ville jeg i øvrigt sige, hvis jeg anmeldte bøger! Film har dog den skavank, at de er vanskelige at blade tilbage!

5) Mærkeligt spørgsmål. Hvis en film er et indlæg i den aktuelle politiske, kulturelle eller æstetiske debat, ville det da være sindssygt at anmode den ud fra evigheds synsvinkel. Dette kan da kun blive en opgave for fremtidens filmhistorikere.

6) Ha! Den får I mig ikke til at gå på. Mit beskedne svar må naturligvis blive: ingen. Jeg har ganske vist én anmeldelse i tankerne, men jeg tør ikke at læse den igen for ikke at ødelægge illusionen!

7) Ofte kunne flere gennemsyn være ønskværdige. Praktiske forhold udmærker det som oftest.

8) Overhovedet ikke.

9) Der findes for få, hvis overhovedet nogle, markante personligheder, som er værd at læse. For mange journalistelever sættes på

filmkritikerjobbet, det højner ikke standarden. De skulle især skamme sig på »Politiken« for øjeblikket.

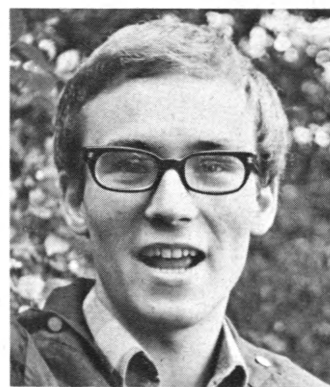
10) Ja. Hele to nye generationer er dukket op inden for de ti sidste år. Den første består af folk som Piil, Stangerup, Braad Thomsen, Jungersen og Bodelsen. Denne generation adskiller sig fra størstedelen af den forrige ved at have en stor filmviden og et dybt engagement i det, den skriver om. Den anden generation består af folk som Lindberg, Lauritzen og »VIPECO« (Viggo Holm Jensen og Vibeke Pedersen. *Red.*). Denne generation har også den stange-rupskes dyder. Dertil kommer, at en del af den virker splittergal, og det er ganske forfriskende. Dog skal nogle af disse helt unge passe på, at de ikke lader deres filmvidenskab influere for meget på deres skrivelser. Artikler af disse folk er ofte uforståelige for de ikke-indviede. Stangerupgenerationen har den fordel, at den for det meste består af folk, der kan arbejde journalistisk. Det vil her sige, at den evner at formulere sig i artikler, der umiddelbart kan forstås. Dette er ikke ganske uvæsentligt, når man vil kommunikere sine synspunkter!

11) Nej.

12) Ja. »Chaplin«, »Sight and Sound«, »Cahiers du Cinéma« og som de fleste af mine kolleger »Monthly Film Bulletin«.

JAKOB FRANDSEN

Født 1948. Student 1967. Anmelder ved Kirke og Film (nu Film 70) 1967-68 og Katolsk Forum 1969.



1) Rollen som kritiker er meget afhængig af tidsskriftets art, produktionstid og filmstoffets placering i forhold til resten af tidsskriftets indhold. Generelt synes jeg, at de fleste mulige dimensioner, i alt fald over en længere periode, bør indgå i kritikken. Film som: 1. en afspejling af og reflekterer over samfundet med dets normer og vurderinger, 2. kunstnerisk oplevelse i sig selv, 3. kommunikations- og informationsmedium, for kort at nævne, hvad de væsentligste dimensioner kan være. Man kan næppe være pædagogisk uden først at analysere og vurdere; i det hele taget umuligt at beskæftige sig med film uden at vurdere. De fire former for kritik: pædagogisk, beskrivende, analyserende og vurderende er meget tæt forbundne. Skal de fire former kobles på de tre dimensioner kan man sige, at det analyserende har overvægten i 1, det pædagogiske i 2, og det beskrivende i 3.

3) Uanset om man ønsker det eller ej, påvirker ens moralske og politiske holdning ens anmeldelser. Anmeldere svæver lige så lidt frit i luften som film. Hvis vurderingsgrundlaget ikke kommer tydeligt frem, forrådes læseren, som ikke får et grundlag at bedømme anmeldelsen på. Der er ikke tale om offentlige bekendelser eller politisk karaktergivning, men en beskrivelse af, hvorledes perceptionen farves af grundholdningen.

4) Den eneste årsag til, at film skulle være vanskeligere at analysere, er distributionsformen, som giver de allerfærreste mulighed for og tid til en nærmere fordybelse, f. eks. ved klippebord. Men det kan måske klares med sløjfefilm i hjemmebioen om et par år.

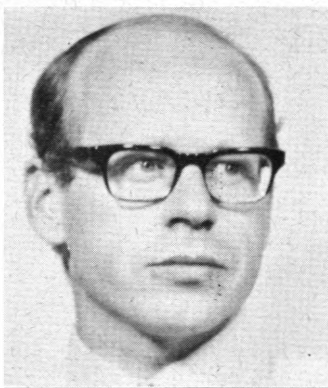
5) Knap én ud af ti film kan holde til at blive vurderet ud fra evigheds synsvinkel, så for ikke at sylte resten må de mere relative begreber tages i anvendelse. Hvem har for øvrigt sagt, at film ikke også kunne være et stykke brugskunst i engangsemballage? Det er en yndet kritikertype og måske også opgave at placere film i politiske og æstetiske strømninger. Så længe det fører til en rigere og mere nuanceret oplevelse eller uddyber en af de tre dimensioner, finder jeg det udmærket, men skån mig for puslespil, hvor alle brikkerne passer.

6) Anmeldelse af »Stille dage i Clichy« i »Katolsk Forum« nr. 14-15 1970.

7) I det mindste en gang. Et dumt spørgsmål ...

POUL EINER HANSEN

Født 1939. Ansat på Landbohøjskolen i København som lektor i matematik, medarbejder ved Film 70 (tidligere Kirke og Film) siden 1967.



- 1) Det ved jeg ikke. Nok nærmest som tilskuer med privilegeret ret til at få min mening på tryk.
- 2) Føler mig mest på linie med mine kammerater i FILM 70. Blandt de danske kritikere, jeg føler mig inspireret af (men ikke altid i overensstemmelse med), er Morten Piil, Chr. Braad Thomsen og Søren Kjørup. Blandt de udenlandske: Amédée Aylfre, Charles Barr, Donald Richie.
- 3) Ja. Ønskværdigt – hvis noget uundgåeligt kan klassificeres som mere eller mindre ønskværdigt.
- 4) Det er vist det samme.
- 5) Med fare for at komme i karambolage med modsigelsens grundsætning forsøger jeg et både-og.
- 6) Har ikke noget sådant »ideal« – men mener, at f. eks. »Syv samuraier«, »Teorema«, »Weekend i det røde« hører til mine bedre anmeldelser.
- 7) Fra én (f. eks. »Nøglen til Paradis«) til fire-fem (f. eks. film af Bresson, Buñuel, Godard).
- 8) Ja. Stangerup på Stangerup. Derudover tvivler jeg.
- 9) Bortset fra nogle få blandt de mindre aviser ser det sløjt ud. Således er »Politiken«s behandling af filmstoffet uforskammet dårlig.
- 10) Ja, den er blevet bedre og kyndigere, bl. a. på grund af »den ny bølge« og den generation af filminteresserede, som den skyldede med sig.
- 11) Tja. Hvis man kunne sige røv til det hele, flytte til Japan et par år, se 1000 japanske film og skrive en lille lækker bog om dem. Men den går jo ikke.
- 12) Sight & Sound, Monthly Film Bull., Chaplin, Film og Kino regelmæssigt – de franske, når det ikke er til at komme udenom.

NIELS JENSEN

Født 1929. Højskolelærer på Krogerup siden 1956, hvor han bl. a. underviser i film. Har regelmæssigt skrevet i Kosmorama samt for Det danske Filmmuseum

skrevet pjecen »Den første verdenskrig på film«. Endvidere artikler til adskillige blade og tidskrifter og udgav 1969 bogen »Filmkunst«.

1) Radioanmelderens arbejde forekommer mig i overvejende grad at være *beskrirende* og *pædagogisk* bestemt. Primært orientering om ugens film, men ikke kun det. Kravet må også gå på evnen til at sætte disse film i forbindelse med tidens fænomener iøvrigt. Skolen har groft forsømt – og forsømmer så vidt jeg kan forstå stadig – at bringe en smule sammenhæng mellem politiske, kulturelle og historiske aspekter. Det er radioens og tv's opgave at bedre herpå og dermed en forpligtelse for den, der har adgang til disse medier.

Med tidskriftskriveriet forholder det sig anderledes. *Analysen* kommer i forgrunden. Luppen frem. I enhver form for kritik er vurderingen den mindst spændende..

2) Tidens kritiske strømninger har jeg ikke rede på. Tilhører selv en generation, der voksede op på et tidspunkt, da en kritik var i højsædet, der på én gang var æstetisk eksklusiv – fordi dens teori var meget dogmatisk – og udadvent holdningsbestemt. Retningen repræsenteredes herhjemme af Theodor Christensen og i nogen grad af Ebbe Neergaard. Mødet med nye tiders koldsindige nærlæsere, der var mindre dogmatiske og mindre litterære, oplevedes som noget af en befrielse, selvom ny-kritiken til tider forekommer mig, om jeg så må sige, ikke at kunne se teksten for bar' bogstaver. Hvor det lykkes den at afdække og fastholde helheden igennem detaljen, er vi imidlertid tæt på idealet. Charles Barr og Stephen Faber kommer det nær.

I øvrigt mener jeg, at kunstnere ofte er de bedste kritikere. Den mest inspirerende litteraturkritik er skrevet af digtere og måske gør det samme sig gældende for filmens vedkommende? Lindsay An-

derson og François Truffaut er fremragende filmskribenter, hver på deres vis, men også hos de ikke-skrivende møder man et kritisk skarpsyn, hvilket ofte afsløres i interviews – tidskrifternes mest læseværdige stof.

3) Jeg skriver i alt fald ikke ud fra nogen ideologisk pindsvinstilling, og mener en sådan er ligeså selvmorderisk for en kritiker som for en kunstner, idet den lukker, hvor åbenhed er det eneste fornødne.

4) Man kan se sig møt på et billede, blade tilbage i en bog og spille en grammofonplade forfra. Så begunstiget er de færreste i forhold til filmens kunst, så hvis den skal endevendes, er det naturligvis en vanskelighed. Rent bortset derfra forekommer spørgsmålet mig hen i vejret. Hvad er sværest at nå til bunds i og sige noget fornuftigt om: Rembrandts »Jødebruden« eller Shakespeares »Hamlet«?

5) Mener at have besvaret spørgsmålet ved en sammenlægning af 1) og 3).

6) Svaret fordrer mere optagethed af det overståede, end jeg kan mobilisere.

7) Det kommer selvfølgelig an på, hvad det er for en film. Principielt mener jeg: Hellere én film fem gange end fem film én gang, idet jeg synes, man bør holde sig Johannes V. Jensens udmærkede formaninger »Vid bedre, hvad du ved!« efterrettelig også i dette tilfælde.

8) Dansk film er om ikke mange så dog to ting. Den er en industri, og den er enkelte instruktører, kunstnere, som for de flestes vedkommende står udenfor eller i periferien af industrien.

For industrien har kritikken næppe betydet andet end gold irritation, mens man godt kunne forestille sig, at den filminteresse, »Kosmorama« og måske især Filmmuseet har været med til at skabe, har haft betydning for de ikke-industrialiserede. Uden denne interesse havde vi næppe haft de sidste par års kuld af nye instruktører. Heri ligger da kritikens betydning for kunsten: I det milieuskabende. Film er blevet noget, man tager alvorligt, hvilket næsten ingen – og da slet ingen af kulturlivets forgrundsfigurer – gjorde før hen.

Samtidig vil jeg gerne understrege, at jeg finder det utilladeligt naivt at tro, at kritiken kan virke ansporende, opdragende eller inspirerende på kunstnere. Der er undtagelser fra enhver regel, det er givet, men det er også givet, at ingen skikkelse gør entré på parnasset sjældnere end den, Steffens og Brandes har repræsenteret. Én kan nævnes i moderne filmkritik – André Bazin – men hvor mange flere?

9) Den del af dagbladskritiken, jeg følger, finder jeg redelig i det daglige inspirerende, når den er i stødet.

10) Efter at man er holdt op med den ørkesløse diskussion om, ihvorvidt film er kunst, og i stedet er begyndt at interessere sig for filmen som kunst, er både den strengt dogmatiske og den slapt causerende kritik blevet sjældnere, og det er en gevinst for dagbladskritiken.

I denne forbindelse har »Kosmorama«s start været væsentlig – ikke mindst takket være de lone rider Erik Ulrichsen – ligesom Ib Montys studiekreds-arbejde på museet i 1962–63 blev af direkte betydning for flere af dagens anmeldere.

12) De svenske og angelsaksiske, plus, når nødvendigheden byder det, Cahiers.

PETER KIERKEGAARD

Født 1942. Stud. mag. i dansk og film (forventet eksamen vinter 70). Filmartikler siden 1967 i forskellige provinsaviser, die asta og Kosmorama. Pr. 1.10. medarbejder ved Film 70.



Der er noget fundamentalt forkert ved enquirer. Det er naturstridigt (og umuligt) på en række summariske spørgsmål at skulle lægge sine kritiske præmisser klar. Men provokationen deri er selvfølgelig nyttig og sund, blot savner man en konkret sammenhæng, hvori éns meninger kunne indgå (f. eks. anmeldelsen af en film). I virkelig-

heden kunne man skrive en roman om foretagendet. Men det gør andre jo.

»Kosmorama«s spørgsmål er vel ikke værre end andre, men de åbner så store perspektiver, at svaret burde kunne blive én sammenhængende argumentation. Det er bare ikke så let, når det f. eks. er spørgsmål 1, 3 og 5, der hænger snævert sammen, mens andre stritter andre steder hen. Men 1, 3 og 5 først.

En ting man altid bør gøre sig klart, når man ytrer sig offentligt, er det skrevnes pædagogiske funktion. Man kan beskrive, analysere og vurdere så tosset man vil, en eller anden overordnet pædagogisk hensigt må man have. Men hvad er så pædagogik? Det er først at vælge et godt mødested for sig selv og læseren, det rigtige blad, den rigtige avis. Og efter behov at have flere mødesteder at vælge imellem, en avis, »die Asta«, »Film 70«, »Kosmorama«. Dernæst er pædagogik i disse forbindelser at gøre sig forstæet. Pædagogik er grundlaget: at finde steder til at tale til mennesker, der er interesse-rede. Ikke at være pædagog, det er grotesk.

Beskrivelse og analyse er svævende og svære ting, og man må (uden at være vitalt involveret måske) med nogen spænding afvente, hvad semiologien kan fremtrylle af beskrivelsesmodeller og sager. Indtil videre: analyse, fremybelse i gode værker, og (når det er pædagogisk nyttigt) osse slette.

Det hidtil skrevne skrider af vaghed, men det er der en mening med, for spørgsmål 1 sidestiller nogle kritiske muligheder, der ikke er til at sidestille.

Det er nemlig vurdering det drejer sig om. For hvad er det for en pædagogik (som altså er vigtig), vi vil have? Hvad skal der øves pædagogisk indsats for? For nogle værdier. Hvilke?

Spørgsmålet (nr. 1) lader vist ane, at vurdering mest skulle have noget med selvberørende, kunstneriske kvaliteter at gøre. Men hvor findes den æstetisk vurderingsnorm, der er skudsikker? Ingen steder. Til den ende er det sundt at læse Møller-Kristensens »Vurderinger«, den viser klart det totale kaos på feltet. Den mest gængse, æstetiske norm hedder kompleksitet, men den er kun én mulighed, en personlig smag, måske et vesteuropæisk dekadent symptom. Nej, værdierne kommer udefra, d.v.s. f. eks. fra moral og politik. Og det er bare håbløst at komme udenom, at det er derfra, man har sine normer. Det er uhæderligt at skjule det. »Kosmorama«s antyder (»farves«, »Lader De Dem påvirke« ... , stakkels kritikere, der viljesløst lader sig farve), at det er en lidt beskidt affære at have værdier. Gu' er det ej!

Hvorfor ser vi og skriver vi om film? Fordi der er eufori i luften med de der billeder, det er skønt at se film, men forhåbentlig også (og især) fordi vi er interesserede i at fremme visse og hæmme andre moralsk-politiske strømninger. Mit overordnede synspunkt kunne f. eks. hedde selv-realisation og revolution. Det vil jeg fremme, basta! Så lad os da drive filmpolitik, fremme hvad fremmes bør. Det lyder så enkelt, men der er jo osse dårlige revolutionære film. Det er et problem, og det bliver et tankevækkende dilemma, når man går med på minikritik-spøgen. Der krydses alle mulige kvaliteter, god vilje, superb håndslag etc., etc. Hvilken film er bedst, »Medium Cool« eller »Det vilde barn«? »Medium Cool« er en banal intrigue, men den osrer af USA, vold og desperation, den kan få os til at se. Truffaut skulle vel have UG for »æstetik«, men hans film er et noget forsømt indlæg i debatten om arv og miljø, hvad der ikke er overvældende interessant. Resultat, 3-4 stjerner til Wexler, 1-2 til Truffaut, der jo kan gøre det meget bedre end her. Urime-ligt? Jah, men det er stjernernes skyld.

Ligger vurderingsnormen således udenfor filmene som »politisk« (i vid betydning) retning, så kan man med fornuft spørge: Hvorfor skrive om film? Hvad kan kunst overhovedet fremme? Meget kort svarer vi: Film er dejligt, og film er et kunstnerisk (masse)medium, hvor alverdens ideologidannelse og indoktrinering trives. Og film er osse et sted, hvor opgør finder sted, hvor tanker, motiver og handlinger prøves, det er frihedens sted, opbruddets. Opgaven: at afsløre falsk bevidsthed, pege på den rette. Derfor!

De gode kritiske retninger: lidt af hvert, semiologi, marxistisk ideologikritik, André Bazin, den moralsk-psykologiske linie i dansk litteraturkritik (Aage Henriksen).

(At beskrive, for evigheden: det er osse OK, vi må naturligvis kunne beskrive vore emner korrekt, før vi tager stilling. Men beskrivelsen i sig selv er tom. I praksis er det vel sværere at beskrive en film end en roman, man kan ikke sætte streger i marginen, når man ser film. Men principielt er det samme sag.)

Filmkritikken, den danske såvel som andre landes, lider endnu under det gamle mindreværdskompleks, at film ikke rigtig er fint. Derfor er megen filmkritik blevet en stolt, forurettet tempeltjeneste,

der holdt sig til at film-bedømme. Det er en skødesynd, som er ved at forsvinde, og det skyldes vel bl. a., at »den ny bølge« (etc., etc.) åbnede for sluserne, så det ikke længere blot var »manikere«, men alle folk der var optaget af at finde ud af sig selv og livet, der vendte sig til filmen. Det er kritikken blevet bedre af, generelt set, selvom dagbladskritikken stadigvæk ikke måler sig med den litterære kritik. Og det gælder, endnu, på alle planer. Med få, udmærkede, undtagelser.

Det er svært at vide, om kritikken har haft indflydelse på dansk film, det ved filmfolkene nok bedst. Men generelt er det vel sådan, at kritikken, fordi den var tempeltjeneste, luntede bagefter kunsten. Det er det normale. Men måske har Stangerup-føjens realisme krav haft en effekt. Man kunne håbe på en mere visionær kritik, en kritik der griber en tendens under formning og foreslår retninger. Måske er det ved at ske nu, hvor vi med den gladelige blomstring af realistiske film er ved at have en basis, der kan sættes af fra. Som Ribbjerg sagde engang, først realismen, sidenhen symbolerne og alt det dyre.

Private information: Jeg kan egl. bedst lide min (og Mogens Rukov's) anmeldelse af »Made in USA« (»Kosmorama« 82), selvom den var for kort og derfor indviklet (siger nogen).

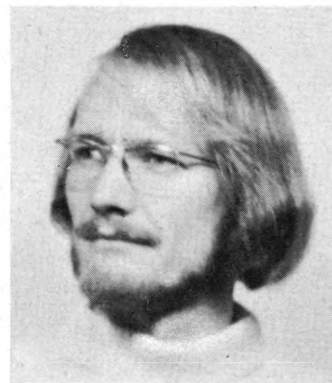
Man bør se en film mange gange, mindst 3-4, inden man skriver en større tidsskriftanmeldelse.

Jeg læser Chaplin, Sight and Sound, Movie og sommetider Cahiers.

Jeg har tit lyst til at skrive en bog om Truffaut.

SØREN KJØRUP

Født 1943. Studium af litteratur og filosofi, mag. art. i filosofi med æstetik som speciale 1969. Tilknyttet Frederiksborg Amts Avis 1965, Jyllandsposten 1966, Information siden dec. 1968. Har skrevet i Kosmorama siden 1966, redaktør siden 1969. Universitetsadjunkt (med orlov fra amanuensisstilling) i filosofi ved Københavns Universitet. Undervisningsassistent i filmvidenskab ved Københavns Universitet. Underviser i filmforståelse på Filmskolen.



1) I første række analyserende, men herigennem både pædagogisk og vurderende. Jeg analyserer med andre ord film, dels for at vise, hvordan de kan opfattes, dels for at vise, hvad der skjuler sig i dem af værdiopfattelser, og hvordan jeg forholder mig til disse.

2) Hvis man kan tænke sig en Robin Wood, der i højere grad end den rigtige havde blik ikke blot for fabel og moralsk komplekse situationer i en film, men også for det enkelte billedes og den enkelte sekvens' konnotationer, samt var en del mere venstreorienteret og samfundsbevidst end den rigtige – så ville man have mit forbillede i ham.

3) Ja, – det er vel uundgåeligt. Idealet om en »værdifri« kritisk virksomhed er utopisk.

4) Måske en smule mere end om f. eks. litteratur, fordi filmkunsten – ligesom operaen – er en så sammensat kunst.

5) Jeg interesserer mig hverken for historiske briller eller evighedssynsvinkler, men en films aktualitet kan være et mere eller mindre bredt fænomen. Og selve nyhedens interesse vejer heller ikke særlig tungt for mig.

6) Det er forhåbentlig ikke kun af sentimentale grunde, at jeg med særlig fornøjelse tænker tilbage på mine ungdomsværker fra midten af 60'erne. Længere analyse: Filmmuseums-indledning til Max Ophüls' »The Reckless Moments«, maj 1966. Kortere anmeldelse: Demys »Englebugten« i »Kosmorama« 75, juli 1966. Men jeg kan godt se, at jeg herved delvis modsiger nogle af de andre svar.

7) Helst mindst to, før jeg skriver, plus en gang til, inden jeg renskriver og sender afsted. Man opdager bedst sine fejltagelser, når man har skrevet dem ned.

8) Nej.

9 og 10) Dagbladskritikken er blevet meget bedre i de senere år, meget mere analyserende, eksemplificerende, filmbevidst. Dette generelle billede skyldes, at en ny generation af anmeldere har fået fodfæste ved en række store aviser. De ældre anmeldere er i almindelighed – med væsentlige undtagelser – lige så forfærdelige, som de hele tiden har været.

11) Ja, jeg har ret konkrete planer om en bog om Demy, mindre konkrete om en om filmteori – og så håber jeg en gang at få mulighed for at studere alle Ophüls' film for at kunne skrive om ham.

12) Fast »Chaplin« og »Sight and Sound«, jævnlig »Cahiers« og »Movie«.

METTE KNUDSEN

Født 1943. Stud. mag. i fransk vinsblade, er nu fast filmanmelder ved Politisk Revy.

1) Filmkritikerens stræben bør gå i retning af det analyserende, da det forekommer at være den mest retfærdige indfaldsvinkel til en film. Som følge heraf kan det let ske, at man også kommer til at forholde sig vurderende, for igennem analysen forsøger man bl. a. at finde frem til hvilke intentioner, instruktøren har haft, hvorefter man »vurderer«, om disse er lykkedes eller ej. En film bør så vidt muligt først bedømmes ud fra dens egne præmisser, hvorefter kritikerens personlige opfattelse kan komme ind i billedet.

2) Hovedsagelig fransk filmkritik, fordi den som regel er et hestehoved eller flere foran den danske ditto.

3) Da begrebet menneskelig objektivitet jo anses for noget yderst relativt, ja faktisk så godt som ikke-eksisterende, må mit svar blive positivt. Om dette er ønskværdigt eller ej, bliver i den forbindelse næsten irrelevant. (Det er imidlertid et spørgsmål, om man ikke netop bør forholde sig yderst kritisk og ikke-objektiv i sine bedømmelser, når man ved, i hvor høj grad filmen gennem tiderne har været et middel til – direkte eller indirekte – at fremføre moralske og politiske synspunkter. – Hvorfor være objektiv i sin bedømmelse af et ikke-objektivt stof?).

4) Ja. a) Fordi man i den grad er afhængig af forevisningstid og -sted.

b) Filmen er den kunstart, der er nået længst i sit forsøg på at imitere livet eller brudstykker af dette – og det er altid vanskeligt at analysere og vurdere livet!

5) I første instans betragter jeg absolut en film ud fra dens aktuelle placering. Dernæst forsøger jeg, i de tilfælde hvor min viden tillader det, at placere den i en større filmhistorisk sammenhæng.

6) Da jeg indtil dato ikke har beskæftiget mig så forfærdelig meget med filmkritik, vil jeg lade det stå åbent indtil videre.

7) Helst to eller tre gange.

8) Om kritik nogensinde har haft eller vil få indflydelse på den kunstneriske udfoldelse er vel ret tvivlsomt. Tværtimod er mange virkelig nyskabende ting ofte blevet en valen eller ligefrem dårlig kritik til del. Og hvad angår det meget omtalte tøbrud inden for dansk film, vil det nok være relevant at stille følgende spørgsmål: Skyldes dette tøbrud ikke snarere, at en ny generation er kommet til? Og er det ikke mere nærliggende at formode, at de nye instruktører i langt højere grad er påvirket af nye udenlandske filmstrømninger end af den danske filmkritik som sådan? – Sagen er selvfølgelig noget mere speget, når filmkritikerne selv begynder at lave film!

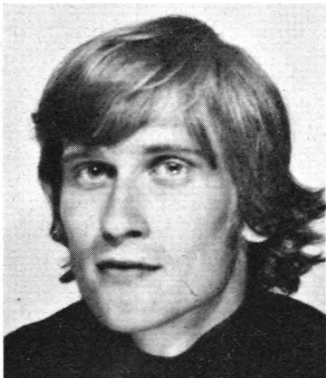
9) Når man ved under hvilke tidsmæssige forhold, den skrives, er den vist ikke værre end andre steder.

10) Se pkt. 6.

11) Positif, Cahiers du Cinéma, Sight and Sound, Chaplin.

PHILIP LAURITZEN

Født 1947. Mat. student 1966. Et år i udlandet. Litteraturstuderende et år. Bifagseksamen i filmkundskab julen 1969. Startede med at skrive om film i Film 70 og en række provinsaviser. Har siden bl. a. undervist på aftenhøjskole og været medarbejder på Superlove og die asta. Skrevet på free-lance basis til københavnske dagblade. Medredaktør af Kosmorama oktober 1969. Ansat som journalist på Information november 1970.



1) Tja, som forkæmper for et samfund og en verden, hvor alle har lige kår og lige muligheder. Som forkæmper for film, der arbejder mod en samfundsforandring, der kan give de undertrykte klasser magten og føre til kapitalismens undergang. Som elsker af dekadent

amerikansk film og blodige spagettiwesterns. Som tilhænger af æstetisk eksperimenterende undergrundsfilm. Som et holdningsløst individ, der på en ene side ikke kan finde nogen menneskelig grund til at forkaste den danske folkekomedie, og på den anden side krymper tæer, når jeg ser dem. Som modstander af æstetik, men meget fascineret af den kunstneriske skabelsesproces. Som societyrevolutionær, men fuld af ærlige intentioner. Som forvirret tilskuer. Som nysgerrig journalist. Som en der er mere interesseret i at få noget at vide end at få meninger. Som ...

2) Tja, Karl Marx, Mao, Jesus, Franz Fanon, Frans Ernst, John Ernst, Eisenstein, Ole Palsbo, Dreyer, Stiller, ph, Bazin, Godard, Grierson, Goldmann, Truffaut, Karl Roos, Theodor Christensen, Glauber Rocha, John Ford, Hitchcock, Andy Warhol, Zavattini, Henrik Stangerup, McLuhan, Ernst Fischer, Flemming Behrendt, Chr. Braad Thomsen, Morten Piil, Jean Rouch, Che, Hans Scherfig, Flaherty, Lubitch, Lindsay Andersson – for at nævne et par stykker.

3) Mine anmeldelser og artikler er efter bedste evne mine moralske og politiske synspunkter. Det kan ikke være anderledes.

4) Det kan være vanskeligere at komme til det.

5) Selvfølgelig. Det er jo evighedens synsvinkel.

6) Hver gang.

7) Indiskret spørgsmål. Så mange jeg orker.

8 og 9) Skal man svare lige så generelt, som spørgsmålene er formuleret, så: heldigvis ikke. Jeg vil tro, at den har fået mange, sådan er det i hvert fald gået mig, til at holde op med at læse den. I 9 af 10 tilfælde er danske filmkritikere for mig ganske kritikløse og kritikforladte individer, godt indpakkede i en melet floskelsovs, som bruges til at forme ganske ligegyldige sandslotte af meninger. Ingen har gjort deres politiske tilhørsforhold op – i hvert fald ikke over for læserne. De oplever omverdenen gennem et biograflærred og deres vurdering af, hvad der foregår på det, kan derfor ikke blive andet end reagensglas pubertet. Jeg har aldrig oplevet en dansk filmkritiker (ved et dagblad) overhovedet engagere sig i andet end konkrete film, til nød en instruktør eller en filmbog. Ikke en eneste skriver f. eks. om TV. De er de allermest overflødige opinionsdannere. Og hvis de så bare var det.

Det var det generelle, som der på alle punkter er undtagelser fra. Jeg føler kun, der er en ganske lille bitte gruppe filmkritikere, som har betydet noget som helst: 1. Dem, der har taget de analytiske problemer op til dybsindig behandling. 2. Dem, der har taget deres politiske engagement ind i filmskriblerierne. 3. Dem, der har tillagt filmens placering i samfundet betydning. 4. Dem, der har beskæftiget sig med filmen som produkt, altså har engageret sig i filmpolitik.

10) Vi har ikke fået en ny Erik Ulriksen. Ellers kender jeg ikke forløbet godt nok til at kunne udtale mig.

12) Jeg gennembladrer i hvert fald Kosmorama, Film 70, die asta, Hitch, Fant, Chaplin, Filmrutan, Cahiers du Cinéma, Sight and Sound, Filmculture og Inter/view.

IB LINDBERG

Født 1944. Exam. art. i filmvidenskab ved Københavns Universitet 1969. Grundlagde i 1967 og udgiver stadigvæk (sammen med Jørgen Sprogø) tidsskriftet »die asta«. Filmfører- og foredragsvirksomhed. En periode som biografinspektør. Lille kritiker-virksomhed. Siden dette efterår instruktøreløv på Filmskolen og er dermed på vej over i den anden lejr. Opretholder dog endnu dobbeltstillingen – bl. a. som formand for Sammenslutningen af Danske Filmkritikere. Fik i 1969 udgivet en bog om Gøg og Gokke.

1) For det første skriver jeg meget lidt kritik i egentlig forstand. Mest har jeg givet mig af med at skrive artikler.

Jeg foretrækker at kaste mig ud i en slags landskabsmalerier, når jeg skal skrive om film. Helst skriver jeg »introducerende« artikler i den mere populære stil, hvor jeg gør mig stor umage for at få mine selvfølgeligheder og mine subtiliteter til at bakke hinanden op på en tilforladelig måde.

Med lidt velvilje kunne man kalde denne form for kritik »pædagogisk«, selv om ordet støder mig. Jeg forfalder desværre alt for ofte til det beskrivende. Analysen må selvfølgelig være den mest ideelle form for kritik, men hvis den skal tjene noget fornuftigt formål – som kritik – må den lige så selvfølgelig munde ud i en vurdering. Min yndlingskritik ville altså være en – ikke alt for svulmende analyse, der havde en slags vurderende konklusion.

2) Dansk filmkritik har mistet en stor begavelse, da Henrik Lundgren kastede sig over teaterkritiken i NB! Men der er selvfølgelig håb om, at han vil vende tilbage til filmen, som han dårligt fik startet på. Hans analyse af »Götterdämmerung« i die asta 10 ville

jeg hellere have skrevet end min foreløbige produktion tilsammen. Søren Kjørup er i besiddelse af samme imponerende overblik og klarsyn kombineret med en varieret og udeemonstrativ baggrundsviden. Synd, han så sjældent skriver egentlige anmeldelser! Jeg er overbevist om, at jeg burde have nævnet flere.

Af udenlandske kritikere holder jeg mest af Andrew Sarris og Pauline Kael samt Charles Barr, Robin Wood og de fleste gamle Movie-folk.

3) Nej, det tror jeg faktisk ikke, men det er selvfølgelig nok uundgåeligt alligevel.

4) Nej, ikke for mig, men selvfølgelig byder analyse af film på vanskeligheder, som mindre dynamiske eller mindre flygtige kunstarter ikke gør.

5) Hvis det er en ny film, så lader jeg mig naturligvis bevidst påvirke af dens aktuelle placering. Hvis det er en gammel strimmel, gør jeg alt, hvad jeg kan, for at anlægge et historisk synspunkt. Men det er i det hele taget individuelt fra film til film. Jeg har bemærket, at mine virkelige yndlingsfilm – hvis jeg skulle lave en top ti- eller top tyve-liste – næsten alle er film fra de sidste 10–15 år, men det forhindrer alligevel ikke, at jeg synes, at Fred Astaire-, Ginger Rogers-film er bedre end Truffaut-film og Gøg og Gokke bedre end Skolimowski – selv om sammenligningen er lidt strid.

6) Det er aldrig rigtigt lykkedes mig at skrive en ordentlig kritik. Nærmest til min idé var min anmeldelse af »Je t'aime, je t'aime« i »Kosmorama« 86, selvom den er for præget af en stakåndet påståelighed (næsten alle andre kritikere brød sig ikke om filmen). Bedst synes jeg alligevel om mindre pretentiose ting, såsom *die asta 3*, hvor jeg har skrevet en stor del af de udsigtede bidrag, »Musical'en i tresserne« i *die asta 7* og introduktionen til Borowczyk i *die asta 11*.

Fælles for alt, hvad jeg har skrevet, er, at jeg ikke bryder mig stort om det, og at jeg nærmest bliver skrækslagen, når jeg genlæser det efter nogle måneder.

7) Mindst 2–3 gange, helst flere.

8) På den ene side nej. At den danske folkekomedie har overlevet i så mange år, viser jo blot, at publikum og dermed også branchen (kapitalen) bryder sig fedt om kritikken. – På den anden side skulle det være en underlig (seriøs) filmkunstner, der ikke interesserede sig for de anmeldelser, hans film fik, og som ikke på én eller anden måde tog ros og ris til indtægt.

9) At den i det store og hele er ret god. Der er selvfølgelig en del trædske slanger og rare onkler, der er ulæselige for en fornuftig filmforbruger, men i det store og hele har jeg fundet mange kritikere pålidelige, ærlige og dygtige efter mit eget ringe skøn. Bedst synes jeg om Henning Jørgensen, Ib Monty og Flemming Behrendt. Hvis jeg skulle skrive dagbladskritik, ville jeg først sætte mig ned og læse de tre herrers samlede opus igennem. For Henning Jørgensens vedkommende gør der sig dog det gældende, at hans anmeldelser forekommer mig så fortrinlige, at jeg aldrig ville drømme om, at jeg kunne nå i hele mit liv at skrive mere end én af slagsen. Ib Monty er måske ved at blive lidt sur på sine ældre dage (det var et rent retorisk udtryk, Monty!), men han har stadigvæk en masse common-sense i behold. Behrendt er sådan set den mest pålidelige i mine øjne, fordi jeg næsten altid kan regne med, at hans mening om en film vil svare til min egen.

10) Ja, læs ovennævnte samt flere andre yngre kritikere: Piil, Hjort, Chr. Baad Thomsen, Kjørup og en hel del andre. De er grunden til, at dansk filmkritik har ændret sig til det bedre. I det store og hele – den slags generaliseringer bryder jeg mig ikke meget om – er de mere velartikulerede, pålidelige, velskrivende og dybtborende, end filmkritikken som helhed var for blot 6–8 år siden. Det har nødvendigvis ikke noget at gøre med, at de er unge – en ældre dame som Irmelin Thulstrup burde nævnes i samme åndedrag som ovenstående – men snarere, at de er nye og har en anden og mere alvorlig (mediebevist) holdning til filmkunsten.

11) Som nævnt har jeg skrevet og fået udgivet en bog om Gøg og Gokke. Den kom nu til verden snarere på bestilling end på personligt initiativ, men derfor er jeg alligevel glad for den, og ander den for langt det bedste, jeg nogensinde har præsteret som filmskribent. Jeg har – og har haft – mange idéer og planer om større ting, men de fleste af dem er blevet glemt og forladt, før der kom noget egentligt ned på papiret. Andre er næppe realiserbare, og pø om pø er jeg jo også på vej væk fra de bedømmendes og over i de skabendes rækker, hvad film angår. Der er imidlertid et par emner, jeg godt kunne tænke mig at gøre noget ved i bogform, og de er så gennemtænkte, at jeg godt kan sige dem højt. Derfor er det jo ikke sikkert, de bliver til noget alligevel. Det ene er en bog

om Fritz Lang, der især skulle gå på hans amerikanske periode, som i mine øjne er langt væsentligere end hans buldrende germanske superfilm. Det har sine vanskeligheder, for selv om jeg efterhånden har set mange af filmene, er kun meget få af dem tilgængelige hér i landet, og uden en klippebordsanalyse af hver enkelt tør jeg ikke binde an med projektet. – Det andet skulle være en slags gennemgang af danske film i de sidste 25 år – helst i stil med Andrew Sarris' »American Cinema – Directors and Directions«. Denne bog måtte nødvendigvis skrives af mange skribenter, og mit eget bidrag ville indskrænke sig til nogle få artikler samt til redaktion af bogen. Den skulle nok have flere muligheder for at komme til verden end Fritz Lang-bogen.

12) Ja, abonnerer på Monthly Film Bulletin, Sight and Sound, Cahiers du Cinéma, Film (engelsk), Chaplin og Filmrutan – men desværre ikke på det (efterhånden) bedste af dem alle – Films and Filming.

POUL MALMKJÆR

Født 1934. Programsekretær i Danmarks Radio-TV, teaterafdelingens filmsektion. Har tidligere været ansat på Det danske Filmmuseum samt været medredaktør af Kosmorama. Har sammen med Ove Brusendorff udgivet bogen »Erotik i filmen« samt fungeret som leksikonmearbejder, oversætter og forlagskonsulent. Fik i 1968 udgivet pjecen »Buñuel – statements og anti-statements«.

1) Analyserende og derigennem vurderende, er idealet. Det pædagogiske i sagen er begrænset til mig selv. Jeg skriver for at forstå.

2) Efter skuffelser fra både den gamle »Stand Up! Stand Up!«-bevægelse og New Criticism-bølgerne, har jeg ment det formålstjenligt at udlede det bedste fra disse og så starte min egen private »strømning«. Jeg er dog ikke altid i overensstemmelse med den. Jeg kalder den »super-criticism«.

3) Ja. Ja.

4) Ja. Pauline Kael har sikkert ret, når hun som en slags svar peger på den kendsgerning, at der findes så få gode filmkritikere. Der er et skel mellem den oplevelse, man får i biografen, og den, man får ved klippebordet, og den sidste bør næppe indgå i en anmeldelse, før filmkassetterne er alment udbredte.

5) Der er en grund til, at filmen kommer frem netop, når den kommer. Evighedens synsvinkel varetages så glimrende af en række dagblade. Altså: Ja til første del, nej til anden.

6) Ak, der er jo en sand embarrass de richesse! Men: »Blow-Up« (Kos 80), »En erotisk affære« (Kos 85) og »Masculin-Féminin« (Kos 81) er tre anmeldelser, hvor jeg synes, jeg er kommet ind på livet af filmene ved at benytte en form, der ligner filmene, er »indforståede« med filmenes intentioner. Desværre bør man nok have set filmene, før man læser anmeldelserne – især den sidstnævnte – men det gør jo ikke noget.

PS. Tak for spørgsmålet. Det var skøn genlæsning.

7) 1 gang for at skrive om den, mindst 2 gange for at anmelde den.

8) Ja, der er jo flere kritikere, der har lavet film. Resten er løse rygter.

9) Jeg er måske lidt uretfærdig mod dagbladene i ad 5. Det er mere nuanceret end som så. Men branchen vil aldrig savne citater til annoncer, især ikke så længe man opretholder praksis med anmeldelser dagen efter premieren.

10) Ja, især i de sidste 15 år. Det gælder også dagbladene. En grund er fremkomsten af filmtidsskrifter og en bevidst kamp mod den traditionelle, halvdannede, litterære eller teatraliske indstilling til film. Det har samtidig (hjulpet af TV) polariseret filminteressen. Der er næsten ikke plads til en Delanoy, en Comencini eller en Pressburger. Jeg mener uden blusel, at »Kosmorama« har været en betydelig faktor i udviklingen, og at fremkomsten af andre tidsskrifter kun har hjulpet sagen yderligere.

11) Ja: »Den pornografiske trivial-film«, »Film, mad og vin«, essaysamlingen »A good meal, a good talk, a good film – what better way to pass the day?«, samt et bestillingsarbejde for en kreds af biografdirektører: »Bør TV forbydes – og hvorfor!«. Pjeceplaner: Sam Ask, H. Davidsen (instr. af »Kriminalgaaden i Kingosgade«) og Manfred Noa. Der er brug for dem.

12) Ja. D.v.s. læser og læser. Jeg læser noget og blader i øvrigt i vel en snes stykker. Jeg læser meget i Chaplin, Sight and Sound, Monthly Film Bulletin, Film Quarterly, Film (ty.) og (senest) Positif.

HENRIK MOE

Født 1943. Teatersekretær ved Gladsaxe Teater. Har anmeldt i Kirke og Film (nu Film 70), anmelder nu TV og film i Kristeligt Dagblad.



1) Rollen som kritiker må ved hjælp af beskrivelse, analyse og vurdering hele tiden være præget af sin pædagogiske mission. Det er for publikum, man skriver.

2) En kritiker eller kritisk strømning, som ser det som sit mål at formidle kritikken publikumsvenligt og formulere den loyalt mod kunstner og kunstværk.

3) Naturligvis bliver anmeldelserne farvet af subjektive synspunkter – også moralsk og politisk – dét ved læseren, og dette kan han reagere for eller imod.

4) Nej.

5) Loyalitet mod kunstner og kunstværk vil sige, at man naturligvis tager dens forudsætninger i betragtning ved en kritik af den. 6) Kan ikke besvares.

7) Hvis filmen kræver det, og der er tid til det, helst to gange.

8) Den har ikke haft den store indflydelse, tror jeg, men det er heller ikke kritikens vigtigste opgave.

9) Den kunne vel være mere konsekvent, så læseren i højere grad følte en »linie« hos anmelderen fra anmeldelse til anmeldelse.

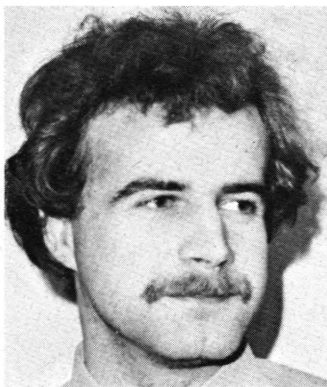
10) Dansk filmkritik er blevet udfordret af det større filmudbud til større viden om filmens mange muligheder.

11) En afhandling om skuespilleren på film, hans situation og betingelser under varierende forhold o.s.v.

12) Svenske, engelske og franske.

CARL NØRRESTED

Født 1943. Studentereksamen 1963. Har påbegyndt studier i dansk og litteratur. Tog 1969 en middelmådig exam. art. prøve i film hos Billeskov og Co. Følte og føler sig stærkt knyttet til »die asta« (men bryder sig ikke om bladets navn). Svæver nu atter i et socialt vacuum som stud. mag. i filmvidenskab.



1) Jeg var ikke mit tilhørsforhold bevidst, eftersom jeg endnu ikke offentligt har taget stilling til enkeltværker i en premiere-situation. Min produktion er på tre artikler, jeg takker derfor Kosmoramas redaktion for reklamen – Hej venner!

Rolle: »Partikularistisk« – herunder: analyserende, deskriptiv.

2) De mest selvsmagende af slagsen (ovenikøbet uden at have noget med »produktionsapparatet« at gøre).

3) Det mener jeg nok, de gør (det er mere uundgåeligt end ønskeligt).

5) (B'Gosh) – jeg vil knytte mig til det først nævnte.

6) En af »Kosmorama« kasseret alternativ anmeldelse af »Topaz« (hvis sigte altså blev skærpet af Piil (bemærk vitsen)).

7) Det kommer an på, hvad det er for en/nogle. (Ingen af de få ting, jeg har bibragt offentligheden, er baseret på film, jeg har set mere end én gang).

9) Adskillige kritikere »ligger under« for navnemagi og nyhedshetz, de fleste udtrykker sig i et selvhøjtideligt normal-dansk, enkelte lider tillige af økonomisk- / jegmanifesterende legitim spaltespredningsfeber i et postuleret informativt/debatterende sigte. Jeg er mig ikke nogen ikke-dansk norm for dagbladskritik bevidst.

10) Til det afgjort bedre grundet et efterhånden temmeligt etableret, selvbehageligt og »ungt«, kunstigt klima.

11) Ja – partikulære emner: – om »tekstbilledet« i filmen – og sammen med de historiestuderende en gennemgang af »Der ewige Jude«.

12) Abonnerer på »Chaplin« – kikker jævnligt i »Image et son«/»Cahiers«/»Sight and Sound« – og branchebladene »Kine Weekly«/»Motion Picture Herald«.

Som yderligere tak for at have deltaget i »Kosmorama«s jubilæumsshow, har jeg fundet et gammelt digt frem til jer, som jeg ikke tidligere har kunnet finde lejlighed til at bringe i bladet:

Når Kosmorama atter fremdrages
indviklet i århundreders spindelvæv
skal netop dette udsagn
helt verfremdet meddele
at bladet en enkelt gang
gav spalteplads for syre.

CLAUS IB OLSEN

Født 1943. Undervisningsassistent ved Københavns Universitet i faget filmvidenskab. Skriver regelmæssigt såvel i die asta som i Kosmorama.

1) »Pædagogisk« lugter. Jeg mener, at man ved at udrede forskellige forhold omkring en film, dens handling, opbygning osv. kan være medvirkende til at klare visse ting for sig selv af forståelsesmæssig art. Ved at tvinge sig selv til at tænke klart, tvinger man tillige sig selv til at udtrykke sig klart. Udtrykker man sig klart, vil andre have glæde af det, man skriver. Jeg mener samtidig, at man bør drive en form for filmpolitik med sine skrivelser, enten direkte eller indirekte. Der er så mange forskellige faktorer, der er bestemmende for, hvilke film vi får at se på de danske biografer, og så mange uhensigtsmæssige hensyn, der ligger bag, at netop den film vises på netop den biograf, at det bør være kritikerens (eller hvad man nu skal kalde ham) opgave at følge en film gennem hele denne proces – og sige fra, når film eller publikum bliver sorteper i dette matadorspil.

2) Det er vel overdrevet at tale om en dansk strømning i filmkritisk henseende. Der har dog i den sidste tid vist sig nogle skalle-slugere i den hjemlige branddam, der pludselig er blevet grebet af et sandt politisk engagement, og således ikke mener, at man kan beskæftige sig seriøst med film, som ikke på en eller anden måde forholder sig til ens politiske tilhørsforhold. Eller rettere: Hvis den pågældende film ikke kan falde ideologisk på plads, bliver den siddende i halsen, og kritikeren må enten tie stille eller udtrykke sig om det, filmen ikke gør. En sådan argumentation med en blind makker kan være meget underholdende, men det er karakteristisk, at selve filmen totalt forsvinder i mummespillet.

Over for disse filmideologer står en flok, som er blevet betegnet »den borgerlige kritik« (?) (det passer vel ind i ideologierne), som prøver at argumentere med filmen og tillige mod filmen, men på dens egne betingelser.

Ezra Pound sagde engang om kritik noget i retning af, at man ikke sover på en hammer eller en græsslåmaskine, og at man ikke slår søm i med en madras – og han stillede så spørgsmålet: Hvorfor skal folk så blive ved med at anvende den samme kritiske standard over for værker med så forskelligt formål og virkning som en græsslåmaskine og en sofapude?

Jeg må melde mig til den »borgerlige« kategori. Jeg mener, at man skal holde sine politiske synspunkter for sig selv – selv om de er nok så rigtige – indtil man bliver bedt om dem.

4) Den »normale« forevisningsform gør vel, at man ikke på samme måde, som f. eks. tilfældet er med litteratur, maleri eller musik, har mulighed for at arbejde grundigt med en film, når man har behov for og lyst til det. Der ligger dog ikke noget i selve filmmediet, som er til hinder for en sådan close-viewing. Vanskeligheden opstår med den almindelige biografsituation med rødt plys på sæderne og forestillinger, som er skrædersyet til de offentlige befordringsmidler.

5) »Evighedens synsvinkel« (?????). I øvrigt påvirkes jeg vel, men der er ikke tale om, at »jeg lader mig påvirke«.

6) (??) (hæ!).

7) Det kommer an på, hvad det er for en film, og hvor anmeldelsen skal stå. I princippet ønsker jeg naturligvis at se en film så mange gange som muligt, før jeg skriver om den.

8) Jeg tror ikke, at den danske kritik – hverken dagblads- eller tidsskriftskritiken – på noget tidspunkt har været så kunstnervendt, at der har kunnet etableres en dialog mellem filmskabere og kri-

tikere. Den danske kritik har enten været værkorienteret eller forbrugerorienteret. Et gensidigt inspirerende miljø, som det, der herskede i 50'erne omkring »den nye bølge« og Cahiers du Cinéma, har hidtil været et ukendt fænomen herhjemme.

9) Det er en for broget flok til at man kan have en generel mening om de folk, som er implicerede. Derimod mener jeg, at de danske avisers dækning af filmstof (både anmeldelser, artikler og filmpolitiske indslag) er for ringe. At et dagblad, en »levende avis« som Politiken, tillader sig en så uninspirerende og til tider ukompetent filmredaktion, som tilfældet er – det burde føre til en henvendelse til bladets klagespalte »kontakt«.

10) Ja, den danske filmkritik har ændret sig en del i de sidste ti år, den er blevet mindre sekterisk, og kritikerne er mere orienterede.

Nej, den danske har ikke ændret sig bemærkelsesværdigt. Det er forbloffende at se, at en hel ny generation af filminteresserede på nogle få nær, praktisk talt ingen steder kommer til orde. Man kunne fristes til at tro, at disse folk ikke skrev – men det er netop ikke tilfældet. Sidste år var filmstudiet det fag på universitetet, der fik publiceret flest trykte opgaver.

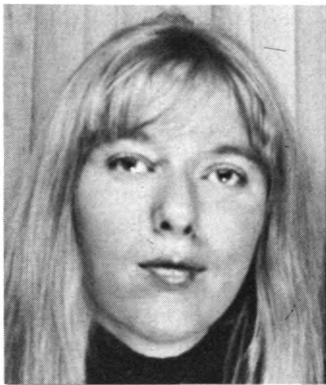
Man må derfor vende sig mod pressen og tidsskrifterne. Vil de ikke åbne deres blade for nye folk, er det nødvendigt at holde i den grad på formerne, at man taber en tiltrængt fornyelse på gulvet?

11) Ja, der ligger flere projekter om meget forskellige ting.

12) Et jævnt udpluk.

ASTRID PADE

Født 1944. Student fra Holte Gymnasium, exam. art i filmvidenskab 1969, studerer nu teaterhistorie. Skriver artikler om film til adskillige provinsblade.



1) Jeg bryder mig ikke om at opfatte mig selv som værende i nogen bestemt rolle som kritiker. Dertil har jeg endnu skrevet for lidt.

2) Kritikere, der kæmper for at gøre Den tredje Verdens film kendt i Europa – for eksempel kredsen omkring det italienske tidsskrift Cinema 60 – beundrer jeg meget uden at føle noget overvældende slægtskab med dem.

3) Ja – naturligvis.

4) Ja – rent praktisk. For anmelderen, der sidder i biografens sal er der ingen mulighed for at få enkelte passager gentaget, mens en litteraturanmelder blot kan bladre tilbage. At bruge klippebord ville være snyd, da anmeldelsen er baseret på biografoplevelsen.

5) Hvad er evighedens synsvinkel?

6) Ved ikke.

7) Så mange gange som muligt, hvilket som regel vil sige 1 eller 2 gange.

8) Desværre nej! Derfor er nogle kritikere også selv begyndt at lave film, f. eks. Henrik Stangerup og Braad Thomsen.

9) De fleste danske kritikere synes at nære afsky for film: det kommer til udtryk i deres filmtrætte artikler. Derfor foretrækker jeg de få entusiastiske kritikere, vi har tilbage: Flemming Behrendt, Braad Thomsen og Bendt Grasten. Som det vist allerede tidligere er sagt: de fleste kritikere burde skiftes ud efter at have skrevet en 4-5 år.

10) Ja, der er sket afgørende ændringer til det bedre. En række politisk bevidste unge kritikere har fået lov til at komme frem med deres meninger. Filmmuseet er blevet udbygget og filmstudiet er kommet til, hvilket giver kritikere mulighed for at skaffe sig større baggrundsviden – og endelig er der »strukturelisterne« med Søren Kjølup i spidsen, der har introduceret en helt ny filmanalyse.

11) Om dansk stumfilm.

12) Ja, Cahiers du Cinéma, Cinéma 60, Cinema e Film, Chaplin, Fant, Positif, Sight and Sound og hvad jeg ellers kan få fat i på Filmmuseet.

VIBEKE PEDERSEN

Født 1945. Stud. mag. fra 1964 i dansk litteratur og nu film. Artikler i Kristeligt Dagblad og diverse andre dagblade og filmtidsskrifter. Redigerer i øjeblikket for »die asta« en række numre om film i den tredje verden sammen med Viggo Holm Jensen.

1) På den ene side at bevidstgøre publikum overfor filmen som sprog, overfor hvad filmen kommunikerer, og hvordan den kommunikerer det. På den anden side at udbrede kendskabet til den alternative filmkunst, der har udviklet sig i den tredje verden og udenfor den kommercielle sektor i USA og Vesteuropa. Denne virksomhed er dels rettet mod det almindelige publikum, dels mod vore forskellige institutioner for filmfremvisning, der sødt luller sig selv og deres publikum i søvn over en evig strøm af alment- og evigtgyldige mesterværker fra fortiden.

3) Det er forsvådt ganske irrelevant, hvorvidt jeg mener, at jeg påvirkes af mine egne synspunkter i det, jeg skriver. Under alle omstændigheder vil ethvert skrift give udtryk for forfatterens moralske/politiske synspunkter.

4) Det er et politisk spørgsmål. Sålænge filmforskning prioriteres så lavt, at vi ikke får bevillinger til de nødvendige hjælpemidler, så er det praktisk besværligt at forske i film.

5) Eftersom film er en meddelelse, afsendt og modtaget af nogle konkrete personer, der befinder sig i en konkret politisk/social virkelighed og forfattet i denne politiske/socialt virkeligheds sprog, så kan jeg næppe forestille mig nogen skævere synsvinkel at betragte film under end netop evighedens.

8) Hvad jeg har læst af impressionistiske lovprisninger over »dansk films nye bølge« har ikke haft den distance til filmene, som er nødvendig for at øve en konstruktiv kritik (en glædelig undtagelse er Morten Piil's artikel om dansk film fornylig i »Information«). Den danske trivialfilm behandles dog stadig ikke seriøst i en social sammenhæng. Det højeste, man svinger sig op til, er en vurdering af special effects i forhold til amerikansk film. (Mit alternativ er at foretage ideologiske analyser af disse film og forsøge at gøre publikum bevidst om den enorme påvirkningsfaktor, som disse og alle andre film er, gøre folk bevidst om, at de i et land som Danmark udsættes for en – om ikke så bevidst, så dog lige så massiv – indoktrinering, som den der foretages i de såkaldte totalitære stater).

9) Jeg mener f. eks. ikke, at man lever op til de krav, jeg har opstillet i ovenstående parentes. Jeg foretager ikke noget løbende studium af dansk dagbladskritik, men et vue, foretaget for et halvt års tid siden viste følgende tendenser: En eksotisk holdning til alt fremmed, især overfor film fra den tredje verden. Hvis disse film på grund af deres form ikke kan uskadeliggøres som »eksotiske« afvises de på grund af deres »enøjede« politiske engagement. Generelt mener den danske kritik, at enhver sag både kan og bør ses fra to sider. Man kunne fristes til at kalde det skeløjet. Den æstetiske målestok udgøres af den traditionelle hollywoodfilm.

11) Sammen med Viggo Holm Jensen om film i den tredje verden.

BJØRN RASMUSSEN

Født 1918. Mag. art. (nord. filologi) 1945. Filmkritisk virksomhed 1944-67. Udgivet en række filmhåndbøger. Amanuensis i filmvidenskab ved Københavns Universitet august 1970.

1) Mine kritikker var baseret på de fire grunddiscipliner, der idag undervises i på universitetet: æstetik, psykologi, historie og sociologi; synspunkterne var uafhængige af det eller de medier, jeg henvendte mig til, men formen tog naturligvis hensyn til læserkredsen. Der er forskel på filmkritik i et dagblad, i radio, i TV og i et specialiseret tidsskrift, men forskellen bør udelukkende ligge i det sprog, hvori man ytrer sine tanker.

2) Altid interesseret i, hvad andre mener, men har aldrig skelet til andres synspunkter.

3) Naturligvis, det gælder for enhver kritiker, der ikke dyrker sit job ud fra l'art pour l'art princippet. Men kritikeren begår en fejl, hvis han lader sit moralske/politiske synspunkt tvungent dominere i en anmeldelse, hvis emne kun perifert giver anledning dertil.

4) Næ, i og for sig ikke, men man må naturligvis kende værktøjet i de forskellige kunstformer, både det praktiske og det teoretiske grundlag.

5) Man håber vist altid, at det, man siger eller skriver, holder nogen tid. I hvert fald er det uklogt at fiske i rørte modestrømning-

ger for at være aktuel frem for noget andet. For så bliver man hastigere forældet.

6) Ingen ... ærligt og oprigtigt!

7) Så mange gange, det er mig muligt, gerne med længere pauser mellem gennemsynene, f. eks. ved festivals inden en dansk premiere foreligger. Det er hovmod at tro, man kan »overse« en ny film i første gennemsyn. Desværre er det ofte dagbladskritikerens arbejdsvilkår. Her har den specialiserede tidsskrift-kritiker en fordel, han formentlig véd at værdsætte.

8) Måske på ganske enkelte (især unge) filmtyper, derimod næppe på de etablerede filmselskabers produktionsplaner.

9) Det skriver »Kosmorama« meget bedre selv!

10) Ja, den er blevet mere saglig, mere vidende om sit emne, mere oprigtigt interesseret i den kunstart, den drøfter (ældre generationer af filmkritikere var tillige – og fortrinsvis – teaterkritikere) og mere på bølgelængde med dem, den kritiserer. Mange grunde, deriblandt Museets systematiske arbejde for at lære ung kritik faget at kende udefra og indefra. Videre: større interesse for debatter og diskussioner, videregående kendskab til udenlandsk filmlitteratur, specielt tidsskrifterne, filmklubvirksomhed etc., etc. Meget glædeligt alt sammen at konstatere.

11) Ja. På tapetet eventuelt engang: »Træk af tonefilmens historie«, bind 1–49.

12) Ja. Se litteraturlisterne i mine bøger.

KLAUS RIFBJERG

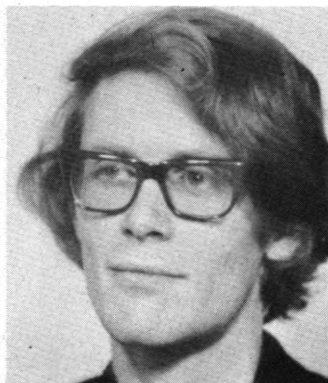
Født 1931. Student 1950. Studier ved Københavns Universitet 1951–55. Debut som forfatter 1956. 1955–57 uddannet som filminstruktør ved Laterna Film. 1957–66 filmkritiker ved Infor-

mation og Politiken, redaktør af og filmkronikør ved Vindrosen 1959–64, filmkritiker i Politisk Revy 1966–68. Skriver den dag i dag om film bl. a. i Kosmorama.

- 1) Analyserende, vurderende.
- 2) James Agee.
- 3) Ja. Ja.
- 4) Nej.
- 5) Både-og.
- 6) Om Antonioni, Truffaut, Buñuel (?) i Vindrosen.
- 7) Afhænger af omstændighederne.
- 8) Ja, negativ. Når den koncentrerer sig om dansk film.
- 9) Den er jævn.
- 10) Visse steder er den blevet lidt mere æg-hodet. Men bestemt ikke morsommere.
- 11) Næh –.
- 12) Sight and Sound. Cahier. (Samt for den gode underholdning: The New Yorker, Time og Newsweek – se sidstnævntes opsats om »Stille dage i Clichy« eller var det Time's?)

PETER SCHEPELERN

Født 1945. Exam. art. i filmvidenskab 1969, undervisningsassistent ved faget 1970. Enkelte artikler i die asta og Kosmorama.



1) Min kritikervirksomhed har været sparsom, men hvad angår kritikerens rolle, er den vel afhængig af, hvor den skal spilles. I »Kosmorama« f. eks. må kritikerens rolle primært være analyserende; det beskrivende kan til dels springes over, mens det vurderende formodentlig er noget immanent ved al kritisk virksomhed.

3) Det ville være illusionsbedrag at forestille sig, at nogen – derunder filmanmeldere – kunne skrive om noget – derunder film – uden at lade det farves af deres personlige synspunkter – derunder de moralske og politiske. Ønskværdigt? Uundgåeligt, efter min mening. Personlig kan jeg godt føle en vis gysen ved den stærkt emo-

tionelt prægede moralske forargelse, som visse anmeldere lægger for dagen (af typen: »det er en afskyelig film, som jeg stærkt vil advare imod!«). Men jeg finder det positivt, at denne moraliseren er åbenlys og ikke undertrykkes i et mislykket forsøg på at nærme sig det imaginære begreb som hedder objektiv kritik.

4) Måske; beroende på filmens karakter af »Gesamtkunstwerk«. Det gør analysen – og følgelig vurderingen – mere kompleks.

5) En films aktuelle placering er jo ikke noget, som umiddelbart kan erkendes; det må ligesom andre forhold ved filmen gøres til genstand for analyse. Det forekommer mig indbildsk at forestille sig, at ens egen synsvinkel skulle falde sammen med evighedens.

7) Et par gange.

8) Det er sandsynligt.

9) Den omfatter repræsentanter for de fleste typer: den impressionistiske kritik, hvor den anmelderens humør er den bestemmende faktor; den traditionelle type, som er et kommenteret referat af filmens handlingsgang; den mere analytiske, som er opmærksom på mediets karakteristika.

11) 1971 udkommer »Filmens fortællestrukturer« om filmen som fortællemedium.

12) Jeg kigger i Chaplin, Sight and Sound, Films and filming og Cahiers.

HENRIK STANGERUP

Født 1937. Student 1956. Studier ved Københavns Universitet 1956–60, derefter medarbejder ved Ekstrabladet indtil 1964, derefter på Politiken. Medforfatter af Studenterscenens collageforestillinger 1962–63, har skrevet novellesamlingerne »Lille Håbs rejse« (1958) og »Grønt og sort« (1961), reportage-sam-

lingen »Veritabel Pariser« (1966) samt romanen »Slangen i bryttet« (1969). Har endvidere lavet den aldrig udsendte kortfilm »Asta Nielsen« (1967), spillefilmen »Giv Gud en chance om søndagen« (1970) og den franskproducerede TV-film »Græsset må ikke betrædes« (1970). I Kosmoramas redaktion 1967–69.

- 1) Som et lykkeligt overstået stadium.
- 2) Herhjemme: Ole Palsbo, Ebbe Neergaard, Dreyer den korte periode han fik lov, Ulrichsen den korte periode han interesserede sig for sit job. Udenlandske: Pauline Kael, fordi hun siger imod og bliver hidsig, André Bazin, fordi han var trofast overfor de film, han anmeldte, og aldrig blev hidsig, François Truffaut, fordi han både var trofast og blev hidsig.
- 3) Ja. Ja.
- 4) Nej. Det er mig en gåde, hvordan man kan være musikkritiker.
- 5) Man kan ikke andet end påvirkes her og nu. Så kan man bruge evigheden til at fortryde i.
- 6) Måske et par kritiske kronikker nu og da om dansk films chancer. Ellers fortryder jeg i dag mere de gange, da jeg ligesom Anders Bodelsen og Bent Grasten (som jeg slet ikke vil nævne) og Frederik G. Jungersen og Erik Ulrichsen m. fl. affærdigede væsentlige film af store instruktører. Jeg synes efterhånden, at man principielt bør være dybt taknemmelig over, at Bergman og Buñuel og Antonioni og Fellini og Visconti og Kazan og Hawks og Ford bliver ved med at lave film, selv om de gør det på en anden måde, end da de var yngre; jeg synes den arrogante her-kommer-jeg kritik er disse instruktører uværdig, især når den bliver seminaristisk og pedantisk. Hvem er den »man«, som ifølge Jungersen var skuffet over Buñuels »Tristana« ved Cannes-festival'en 70? Hvem beder Anders Bodelsen om at give Antonioni gode råd ovenpå »Zabriskie Point?« Og Henrik Stangerup om at kyse »Ulvetimen« fra sans og samling, fordi han på et tidspunkt kun ville have med nyrealisme at gøre og ikke kunne anerkende, at enhver kunstner har ret til at følge sin egen udvikling, sprænge rammerne og gå i alle de retninger, han har lyst til?
- 7) Gå nu ikke for tæt på.
- 8) Nej. Den kommercielle film er ligeglad, selvom den altid klynker over ikke at blive forstået, og det kunstneriske nybrud som p.t. er i gang var kommet alligevel, da det skyldes økonomisk mulighed for at komme igennem. Nu håber jeg bare ikke, at de nye instruktører hører alt for meget på den kritik, der efterlyser politiske film, men er klare over, at enhver god film også er politisk – i sidste ende. Ellers ender vi med ikke at udvikle en ny dansk filmrealisme på vores egne betingelser, ud fra vort eget miljø og i den situation, vi står i lige nu, men med at efterbæde den type svenske politiske film, der tror, den handler om verdens ondskab, men i virkeligheden masturberer i fjerde gear på den gode gamle intellektuelle masochisme. »Made in Sweden« hedder en af disse falske politiske film.
- 9) At de, der gør, hvad de kan, sidder på aviser, der ikke bliver

læst, og at de, der sidder på aviser, der bliver læst, for flertallets vedkommende ville gøre større gavn som redaktionsbude. Det sidste job ville dog ikke engang Bent Grasten (som jeg stadig ikke vil nævne) kunne beklæde anstændigt.

10) Ja, den har ændret sig, fordi der er vokset så mange dygtige unge filmskribenter op. Nej, den har ikke ændret sig, fordi disse filmskribenter ikke kommer til at skrive i de blade, der kan få folk i biografen eller få dem til at blive væk.

11) Tænk på en større interviewbog om fransk film. Fra Abel Gance til Philippe Garrel.

12) Jeg forstår mig ikke på cinémarxisme.

CHRISTIAN BRAAD THOMSEN

Født 1940. Journalist-uddannet fra Aarhus Stiftstidende 1963 og instruktør-uddannet fra Filmskolen 1969. Afskediget af politiske grunde fra Aarhus Stiftstidende 1963, fra Frederiksborg Amts Avis 1965 og fra BT 1967. Afskediget som pressesekretær for Filmfonden 1967. Free lance-kritiker med tilknytning til Danmarks Radio, Information, Politisk Revy m. fl. Har instrueret kortfilmene »Den nye Verden«, »Revolution« og »Nulpunkt« samt spillefilmen »Kære Irene« (premiere 1971).



1) Filmkritikerens vigtigste opgave er at forstå, hvad han skriver om. Jeg mener ikke, man har lov at anmelde film, man ikke har forstået. Anmeldelsen skal handle om, hvad kunstneren har villet, og hvordan han har gjort det. Først derefter kan anmelderen eventuelt tage stilling og konfrontere filmen med sin egen moralske og æstetiske holdning. Hvor interessant denne konfrontation er, afhænger udelukkende af, hvor interessant man finder den pågældende anmelder, og da læserne formentlig interesserer sig mere for film end for anmeldere, er konfrontationen sekundær.

2) Jeg har respekt for enkelte danske kritikere (se 9 og 10), men er næppe »i overensstemmelse« med dem. Holdningsmæssigt føler jeg mig tættest knyttet til Mette Knudsen og til den svenske kritiker Jan Aghed, og jeg har sympati for de nye marxistiske tendenser på Cahiers du Cinéma og for den filmkritik, Godard i dag skriver med sit kamera.

3) Ja. Det betyder ikke, at man som marxistisk filmkritiker har lov at bebrejde Bresson, at han ikke laver socialrealistiske film. Derimod har man lov at bebrejde Petri, at han ikke laver den politisk-kritiske film, han tror, han har lavet. Man har osse lov at bebrejde Antonioni, at han ved at lave en film om oprøret mod The Establishment i virkeligheden støtter det system, han laver film imod, ved at arbejde inden for Hollywoods rammer. Hvad der tager sig ud som kritik farvet af egne »moralske og politiske synspunkter« er ivoirigt meget ofte blot et forsøg på at bestemme, hvorvidt kunstneren i sit værk drager konsekvensen af de moralske og politiske holdninger, han postulerer, at værket er baseret på. – Det er kun ønskværdigt, at anmeldelser farves af private moralske og politiske synspunkter, hvis anmelderen hele tiden fremlægger sine vurderingskriterier, før han tager dem i anvendelse. På den måde gør han læseren fri i forhold til anmeldelsen. Fremlægger han ikke sine kriterier, gør han sig selv til diktator over læserens smag.

4) Næh, hvorfor dog det?

5) Mit forhold til evigheden er yderst belastet, og derfor kan jeg kun vurdere en film ud fra dens »aktuelle politiske, kulturelle eller æstetiske placering«. Hvis filmen er uaktuel i morgen, er det kun en god ting, for det viser, at vi er kommet videre.

6) Jeg har endnu ikke skrevet den ideelle anmeldelse, men hvad kommer nærmest er »Robert Bresson« (Billedkunst 3–1967), »To eller tre ting jeg ved om Godard« (Billedkunst 4–1967), »Min nat hos Maud« (»Kosmorama« 96) og »Filmkunstens gangster« (Vindue om Godard i Ekstrabladet 18.4.1970).

7) Jeg ser en film mindst 2 og oftest 4–5 gange, før jeg anmelder den, og har i øvrigt flere gange skiftet radikalt mening fra første til andet gennemsyn. Jeg mener, det er helt uansvarligt at forsøge en dybere vurdering af en film efter kun eet gennemsyn, og når så mange dagbladskritikere undskylder deres dårlige anmeldelser med, at de kun har haft lejlighed til et gennemsyn, passer det jo ikke. De

har mulighed for at se filmen lige så mange gange, de vil, hvis de er interesseret.

8) Nej, for både kritikeren og instruktøren synes mere interesseret i at belære hinanden i stedet for at lære af hinanden.

9) Filmkritikken bliver både værre og bedre. I den ene ende af spektret forsøger Anders Bodelsen og Bent Grasten at overgå hinanden i selvdyrkende, idiosynkratisk indsnævretthed og forveksler fordomme med holdning. I den anden ende forsøger Morten Piil, Flemming Behrendt og Henning Jørgensen at etablere en efter danske forhold sjældent åbenhed over for, hvad der rører sig i verden. Men at åbenhed i sig selv skal gøres til en dyd, siger et og andet om, at dansk filmkritik som helhed har svært ved at komme ud over en vis selvtilstrækkelig provinsialisme. De fleste kritikere er fortsat for kedelige, fordi de enten ikke interesserer sig tilstrækkeligt for film eller ikke interesserer sig for andet end film.

10) Filmkritikken er afgjort blevet bedre, måske fordi osse filmene er blevet bedre. På tidsskrift-området finder jeg Søren Kjørups indsats meget væsentlig. Lige så tørre og ulæselige hans teoretiske overvejelser kan forekomme, lige så spændende og inciterende er det praktiske filmkritiske resultat af disse overvejelser.

11) Ja, jeg skriver i øjeblikket på en bog om Godards destruktion af filmsproget og sig selv. Den udsendes af Rhodos efteråret 1971. Desuden håber jeg engang at finde et forlag til mine instruktør-interviews.

12) Sight and Sound, Cahiers du Cinéma, Positif, – men ikke så meget for deres filmkritik som for deres instruktør-interviews.

3 KRITIKER PORTRÆTTER

Anders Bodelsen

Der kan næppe være tvivl om, at Anders Bodelsen er en af landets mest indflydelsesrige filmkritikere. Han skriver i landets næststørste morgenavis, Politiken, der vel blandt filminteresserede tæller mere end den største, Berlingske; han er dette blads bedste og yngste filmanmelder (når man ser bort fra de journalistelever – eller hvad det nu er for nogen – der undertiden dukker op); han er en kendt person takket være sine romaner, og han har en redelig, klar og tillidsvækkende stil.

Netop Bodelsens redelighed har givet sig nogle meget markante udtryk gennem tiden. Fra hans anmeldelser i Information husker man dengang, han først i et brev fra Paris rakkede Godards »Masculin – féminin« ned, for så da den kom op i København at begynde sin anmeldelse således: »Anmelderen må indledningsvis bede om undskyldning for noget slemt vås, han for et år siden skrev her i avisen om »Masculin – féminin« efter at have set den i Paris. Fra den ene yderlighed til den anden: Nu synes han den er en af Godards bedste.«

Et andet eksempel var, da han som overskrift til sin anmeldelse af Bressons »Hvad med Balthazar?« slet og ret skrev »Ikke forstået« – og derefter lod anmeldelsen handle om hvad han ikke havde forstået, hvorved man dog fik et vist indtryk af filmen.

Denne redelighed er naturligvis i sig selv en dyd. Men den kan også forekomme som et dække over et træk, der gør Anders Bodelsens virksomhed som filmanmelder ved et dagblad temmelig omtvistet. For det er tilsyneladende ikke blot sådan, at der er visse ting, Bodelsen kan lide, og visse ting, han ikke kan lide i filmkunsten; det er også sådan, at han tilsyneladende har svært ved overhovedet at se noget som helst, at forstå noget som helst, i de film han ikke bryder sig om.



Anders
Bodelsen

Når han i enqueten skriver, at han forsøger at holde det objektive og det subjektive ude fra hinanden i sine anmeldelser, men at det ikke er nemt, er dette både rigtigt og redeligt; man kan naturligvis hos Bodelsen (som hos enhver anden) finde eksempler på, at det objektive og det subjektive blandes, således som hvor han om personerne i Rohmers »Min nat hos Maud« skriver, at »man distraheres aldrig af en fornemmelse af, at disse mennesker skulle være andet end talerør for ideer.«

Men her ligger problemet ikke. Problemet er, at hvor en film ikke siger Bodelsen noget, fortegnes allerede det objektive, beskrivelsen, for ham. Et helt parallelt eksempel fra »Maud« kan vise dette, nemlig hvor han skriver, at »personerne er abstraktioner, ideer uden kød, blod eller individualpsykologisk liv, talerør for ideer, der forekommer mig livsfjerne«. Læg mærke til, at der her – i modsætning til før – er et klart skel mellem den første, beskrivende del af sætningen og det subjektive påhæng: at Bodelsen ikke interesserer sig for de ideer, der diskuteres. Men selve det, at han ikke interesserer sig for ideerne, som diskuteres af disse mennesker, har stillet sig i vejen for hans oplevelse af menneskene, hans oplevelse af, at de i filmen skam langt fra kun er bærere af ideer.

Værdien af Bodelsens virksomhed som all round film anmelder ved et dagblad begrænses altså i nogen grad af, at der er en hel del film, han ikke er i kontakt med, samtidig med at hans klare stilistiske skelnen mellem en »objektiv« og en »subjektiv« del af en anmeldelse kan tilsløre, i hvor høj grad den »objektive« del er farvet af denne mangel på kontakt, på forståelse.

Oftest er han dog ærlig nok til at gøre opmærksom på, at andre mener noget andet end han (som helt klart ved »Land i Trance« og også, omend i en noget afvisende form, ved »Maud«: »Fortænkte katolske film er på mode i øjeblikket blandt de danske cineaster ...«). Kun må man så i de tilfælde, hvor det er forudsigeligt, at en film ikke vil sige ham noget, undre sig over, at han lader sig sende ud og anmelde den af sin avis, og omvendt over at avisen lader ham anmelde den. Andre gange glemmer han imidlertid, at mange andre faktisk tager instruktører alvorligt, som han selv ikke kan se noget i, således som det skete i anmeldelsen af Marco Bellocchios »Kina er nær«: »Filmen bekræfter det indtryk, man fik af Bellocchios debutarbejde, »Næverne i lommerne«: – Han er en af de nye italienske instruktører, man ikke behøver spille tid på.« Men dette er naturligvis blot så dårlig forbrugervejledning, at enhver (der kender lidt til Bellocchio) kan se det, – også Bodelsen selv, hvis man gør ham opmærksom derpå.

Det samme træk, som gør Bodelsen omdiskuteret som film-anmelder ved et dagblad, gør det naturligvis diskutabelt at vurdere ham udelukkende på grundlag af anmeldelser af film, han

ikke kan lide. Men hvad nu med de film han kan lide, med Truffauts og Hitchcocks film, f. eks.?

Her må man for det første slå fast, at man får en masse at vide om filmene i Bodelsens anmeldelser. Han bruger oftest den metode først at karakterisere filmen løst og måske anbringe den i en sammenhæng i instruktørens værk, derefter at give et ikke blot rudimentært, men heller ikke særlig udførligt referat af handlingen, for endelig igennem nogle betragtninger over stil eller ideer eller enkelte scener at nå frem til nogle løse, mere subjektive bemærkninger, – det hele i en letløbende og klar stil.

I dette forløb bliver det da gerne redegørelsen for personskildring og ideer, der får mest vægt. Og hvad det første angår, kommer da netop Bodelsens personlige holdning til filmene ham (og læseren) til hjælp. En film, der siger ham noget, vil oftest være en film, hvor han kan føle sig ind i personerne, – og han lægger ikke skjul på, at metoden er denne. Der er f. eks. et virkelig charmerende sted i anmeldelsen af »Silkehud« (fra Information) hvor han skriver at »Truffaut har et særligt greb om at vise folk, der vælger forkert, eller rettere: udskyder valget. Man får lyst til at afbryde filmen og forklare dem, hvad de burde gøre, men samtidig ved man, at man selv svigter på samme måde igen og igen, når man står og er nærsynet midt i konflikten.«

Hvad en films ideer eller hovedtanke angår, er det derimod især Bodelsens evne til at formulere sig klart, der imponerer. Om »Den røde ørken« (i Information) hedder det, at Antonionis valg af et ekstremtilfælde »befrier (ham) for det sværeste: at gøre rede for, hvorledes de mange, de fleste, klarer sig gennem det nye samfunds belastninger. Hvorledes medmenneskelige forhold forandres. Antonioni nøjes med at skildre hvorledes de ophører.« Og om »Topaz« hedder det (i Politiken) bl. a., at »det er en film om spionhåndværkets uundgåelige bedrag og dets blodige omkostninger. Det er en desillusioneret film, næsten helt blottet for kærlighed. Men det er ikke nogen kynisk film, kun en film om kynismen.«

Man kan have en fornemmelse af, at Bodelsen alt i alt var en lidt bedre kritiker, mens han var på Information, måske fordi han her følte sig friere overfor læsere og spalteplads. F. eks. behandlede han her endnu en film som »Den røde ørken« udførligt og indforstået på trods af, at han ikke kunne lide den. Og han brugte vist generelt flere konkrete eksempler og gjorde flere forsøg på at fundere sin indholdsanalyse i iagttagelser fra filmenes billeder og lyd.

Bodelsens senere kritik i Politiken kan virke som om han i stadig højere grad har skrevet sig ind i rollen som kunstner-kritikeren, der kun har kontakt med netop de ting, der berører den problematik, han selv beskæftiger sig med i sine egne værker. Og man kan ikke nære sig for at mene, at hvis Bodelsen i højere grad kunne basere sin forståelse af film på en forståelse af disses sprog og kunne gøre rede for forholdet mellem sprog og budskab, end på sin evne til at føle sig ind i filmenes personer og situationer, ville han kunne give også de film, der ikke direkte siger netop ham noget, en for læserne mere tilfredsstillende behandling.

Søren Kjørup.

Bent Grasten

Bent Grasten har en paradoksal position i dansk filmkritik. Han skriver ved Danmarks største dagblad, men er samtidig vor mest sektteriske anmelder. Hans anmeldelser er sande kaskader af personlige idiosyncrasier, udfordrende postuler og mere eller mindre private udfald til højre og venstre. Grasten stræber efter at være folkelig, men er i mine øjne den vanskeligst tilgængelige filmanmelder i København.

Grastens udgangspunkt er enkelt nok. En film skal være »underholdende« – den må ikke være »kedelig«. Problemerne dukker først op, når Grasten skal forklare, hvorfor han finder en film underholdende eller kedelig. Som regel roser han film, der efter



Bent Grasten

hans mening domineres af det magiske begreb »show business«. Det har noget at gøre med præcision og raphed i udtrykket, skabende skuespilpræstationer, humor og musikalitet. Derfor er instruktører som Fellini, Gene Kelly og Jerry Lewis Grastens helte. Han giver sig imidlertid ikke af med en detaljeret, argumenteret analyse af de film, han kan lide. Hans anmeldelser består som regel af et handlingsreferat påhæftet nogle paradoksale karakteristikker og vurderinger.

Grasten har rost utallige agentfilm og seriefilm. Hans anmeldelse af Norman Taurogs »Elvis i kattepine«, som han gav tre stjerner i Kosmorama, er et typisk eksempel på hans »metode«:

»Evis i kattepine« er en moderne, fræk, swingende farce, som har hentet sin inspiration til steder: i den amerikanske musical og den amerikanske stumfilmfarce. Publikum jublede og swingede med.

Elvis overfalder i London af en 17-årig pige, som vil, vil, vil giftes med ham. Hendes onkel er stenrig og giver hende pludselig lov til at rejse til Belgien, hvor Guy Lampert (Elvis Presley) skal optræde med sit orkester. Pludselig viser det sig, at hun bliver efterstræbt af mordere. Resultatet er, at det belgiske politi sættes ind og arresterer løs for fuld forvirret udblæsning, tydeligvis inspireret af Dupont & Dupont fra Tintin-serien. Det er vidunderligt at se så mange skuespillere folde sig ud i et hav af små fine hurtigt scener i en intrige, der er logisk, overraskende og musikalsk.

Man spørger sig selv: Hvorfor er denne intrige »logisk« og sært nok samtidig »overraskende«? Hvad er en »musikalsk« intrige? Hvad vil det sige, at filmen er »moderne« og »fræk«? Og er den god, fordi »publikum jublede og swingede med«? Netop dette sidste vil Grasten nok opfatte som sit væsentligste argument for, at filmen er god. En af hans oftest gentagne indvendinger mod de nye film, han hader, – og det er ikke få – er, at de er publikumsfjendske. Grasten opfatter sig som »det brede publikums« repræsentant og tager gerne hele Danmarks befolkning til indtægt for sine private idiosynkrasier.

Han er især på nakken af svensk film. Han kunne for eksempel ikke lide »Harry Munter«:

»Filmen er katastrofalt uforståelig, og så snart den er forståelig, er den kedelig«. Senere i anmeldelsen hedder det: »Det var publikum komplet ligegyldigt, at tæppet gik for, mens det sidste muligvis afgørende billede var på lærredet. For mig at se er denne genre ved at blive en sjofelhed mod det publikum, der elsker film og ikke vil nøjes med kunstnerisk enfoldighed.«

Igen er det Grasten, der er uforståelig. Hvad er det for et »publikum, der elsker film«, og er ligeglad med »Harry Munter«. Er det fem hundrede små Grastener?

Og hvad er »kunstnerisk enfoldighed«?

Da Grasten ikke kan argumentere for sine synspunkter, griber han ofte til et andet og lettere middel: personlig mistænkeliggørelse af instruktøren. Han kunne ikke lide »Oprøret i Adalen«. Det er i hans øjne væsentligt, at den falsk revolutionære Widerberg i Cannes »prøver at redde skindet ved at lade være med at tage smoking på«. Denne episode gør han meget ud af i anmeldelsens begyndelse med det formål at mistænkeliggøre Widerbergs intentioner. Hans indvendinger mod filmen er ellers, at den er kedelig, æstetiserende og uoplysende: *»Svensk film er for øjeblikket inde i en periode, hvor man ikke tør sige noget præcist eller spændende, for så er det ikke »kunst«, men »underholdning«.* Men værst er det, at vittighederne i Widerbergs film er *»en skingrende nedvurdering af det danske publikum«.*

Samme mistænkeliggørelsesmetode anvender Grasten overfor Godard i sin anmeldelse af »Weekend«. Godard, der havde været med til at lukke festivalen i Cannes, er *»blottet for solidaritet«,* fordi *»han tog til Berlin, den mest reaktionære festival i Europa i øjeblikket«,* hvor filmen blev vist. (For øvrigt en gal oplysning – Godard var ikke i Berlin). »Weekend« beviste i øvrigt for Grasten, at *»Godard virkelig allerinderst inde i sin lille borgersjæl er ægte krigsliderlig«* og at han for mange år siden har *»opgivet at lade sig kontrollere af andet end 1) sin egen berømmelse og 2) sin egen afmagt.«*

Hvad gør Grasten da, når en film har flere instruktører, ja hele tretten som i tilfældet »Den hvide sport«? Han kan jo ikke fortælle mistænkeliggørende anekdoter om dem allesammen. Så skriver han i en overskrift, der lyder *»Det er svensk, det er svindel«,* og begrundes »svindelen« med at filmen i virkeligheden er *»en mondæn protest, hvis succes forbeholdes et mindretal på de svenske universiteter.«* Hvorfor nu det? Jo fordi *»de studenter, der bliver interviewet, afslører en total desinteresse for lokalbefolkningen«.* I virkeligheden fører filmen *»under en maske af had til undertrykkelsen her og der i verden (...) den mest beskidte svenske lokalpolitik.«*

Igen er det svært at se, hvor Grasten vil hen. Hvorledes forbeholdes protestens »succes« et mindretal på universiteterne? Gennem adgangscensur? Mod hvem føres den »beskidte svenske lokalpolitik«? Mod de, der vil øve voldelig selvtægt mod demonstranterne, eller mod egnens tavse flertal? Og er det filmens skyld, hvis studenterne ikke interesserer sig for lokalbefolkningen? Er det da instruktørernes opgave at gøre studenterne interesserede?

Jeg vil ikke anfægte Bent Grastens grundholdning til film. Hans forsvar for Hollywoods trivial-film og show business-mentalitet og hans forkastelse af næsten alt, hvad der falder uden for disse rammer, har i hvert fald originalitetens interesse. Grastens dilemma er, at han ikke formår at formulere og begrunde sin begejstring eller foragt, så man kan bruge den til noget, så den kaster lys over den film, han skriver om. Og når han skriver negativt om film af kvalitet, vil hans indflydelse være direkte skadelig i det omfang, hans læsere tager hans demagogi alvorligt.

Morten Pii.

Svend Kragh-Jacobsen

Undertiden hører man en ond historie om Berlingske Tidendes førsteanmelder af film, teater og ballet gennem mange år, Svend Kragh-Jacobsen. Den går ud på, at filminteresserede siger om ham, at film, det har han ganske vist ikke forstand på, men måske nok teater. Mens teaterinteresserede siger om ham, at teater har han ganske vist ikke forstand på, men måske nok ballet. Og balletinteresserede siger om ham, at ballet har han ganske vist ikke forstand på, men måske nok film. Så renomméet vil kun holde indtil en dag en film-, en teater- og en balletinteresseret mødes og kommer til at tale om Svend Kragh-Jacobsen.

For renommé har Svend Kragh-Jacobsen, og givetvis også en

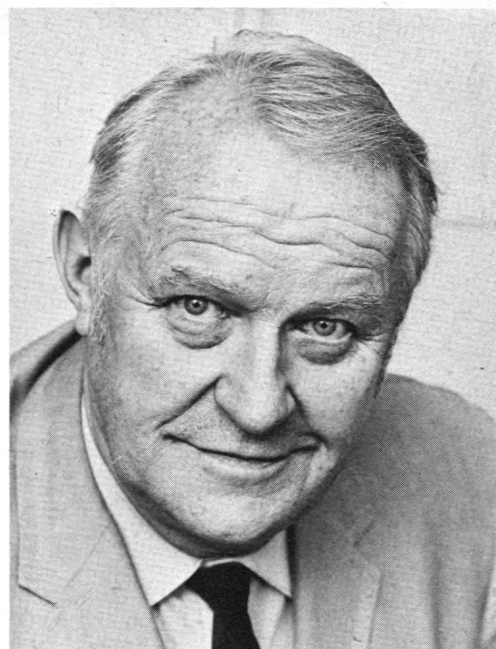
stor betydning for i hvert fald en vis gruppe af biografgængere. I det mindste synes biografdirektørerne at mene dette, al den stund Kragh-Jacobsen vist er den anmelder, der oftest citeres i biografannoncerne – hvilket dog også kunne skyldes, at han gerne afslutter sine lange anmeldelser med tilspidsede, resumerende formuleringer, der er som skabt til at blive sakset (om Roy Anderssons »indtagende og morsomme svenske debutfilm«: »*Helt igennem en film af dem, man gerne vil se igen – le ved og røres af*«; om »Tristana«: »*Tristana er endnu en Buñuel-film, som skal ses*«). I hvert fald betragtes det i den grad som en fordel at få en film anmeldt af Kragh-Jacobsen, snarere end af Berlingerens to andre anmeldere, at han kan få en biografdirektør til at udsætte en pressekøring af en film i 20 minutter på trods af, at alle andre er til stede, hvis han, Kragh-Jacobsen, ikke kan nå frem til tiden, eller kan få arrangeret helt private køringer, hvis en premiere i Grand skulle falde i hans ferie (for Kragh-Jacobsen anmelder alle film i Grand – ligesom han anmelder alle film fra Nordisk; guderne må vide hvorfor).

Svend Kragh-Jacobsens renommé blandt biografdirektører er naturligvis ikke ganske ubegrundet. Ganske vist vil det være forkert at sige, at Kragh-Jacobsen altid roser film, for han kan skam godt være kritisk. Men han kan vel siges at være repræsentant for den ekstremt positive kritik, der trækker behandlingen af en film i den grad i langdrag og – især når filmen er dansk – fortæller så udførligt om handling og personer og skuespillere, at omtalen under alle omstændigheder giver indtryk af, at den vurderede film i hvert fald er væsentlig, om end ikke ligefrem god. Det er således karakteristisk, at han bruger 125 linier på en film som Ballings »Slå først – Frede!«, på trods af at han synes, den er dårlig (»*Den er det (nemlig »sjov*«) *af og til, men der er for langt mellem snapsene, og når endelig der sker noget, kender Baling sjældent den kunst at holde op, mens farten er bedst*«; »*Hvad der dog er farligst – selve grundlaget er for tyndt*«), mens han til sammenligning kun bruger 164 linier på »Tristana«, hvor Buñuel – ifølge overskriften – »*forbløffer og betager*«.

Men også Kragh-Jacobsens renommé blandt mange »menige« biografgængere er forståeligt. Man må regne ham til gode, at han faktisk tog filmkunsten alvorligt på sin egen måde (hvilket er noget med »ypperlige« præstationer og »betagende« oplevelser, noget med at »man henrykkes« og »man gribes«) på et tidspunkt, hvor mange endnu kunne finde på at diskutere, om film er kunst. Og det kan ikke nægtes, at han ofte viser en hel del forståelse selv af moderne film. »*Sidst forvirrede han (Buñuel) ved motivernes mangfoldighed og satirens forskelligartethed i »Mælkevejen«, hvor teologisk dogmestof blev besættende, om end krævende filmdialektik*«. Det er virkelig ganske præcist sagt, og Kragh-Jacobsen har faktisk også et godt greb om »Tristana«, eller fra for ti år siden om f. eks. Malles »De elskende« eller Bergmans film.

Når Kragh-Jacobsen givetvis har en stor og trofast læserskare, skyldes det dog nok ikke kun hans (for mig aldeles ulidelige) stil, hans venlighed og udførlighed i behandlingen af selv den mest ligegyldige film, især hvis den er dansk, og hans gode forståelse af visse film; det skyldes uden tvivl også, at Kragh-Jacobsens måde at opleve film på er den »menige« biografgængers. Og når det overhovedet er umagen værd her at beskæftige sig med Kragh-Jacobsen, er det ikke kun, fordi han er en meget læst kritiker, men også fordi man i dette stykke ikke kan føle sig alt for sikker på, hvad der er årsag og hvad der er virkning: er det Kragh-Jacobsen, der artikulerer menigmands filmforståelse, eller er menigmands filmforståelse bl. a. fremkaldt (eller man burde måske sige: holdt tilbage) af kritikere af Kragh-Jacobsens type?

Kragh-Jacobsens måde at opleve film på viser sig allerede i hans anmelders opbygning. Han begynder – som de fleste – med nogle generelle bemærkninger, om instruktøren, filmen, genren el. lign., for så – stadig som de fleste – at fortsætte med et let kommenteret handlingsreferat. Men hermed er vi kun kommet halvt hen i den typiske anmeldelse, og bortset fra den resumerende slutning består nu resten af en udførlig gennemgang af de medvirkende skuespilleres præstationer og herigennem også til dels af filmens personer.



Svend
Kragh-Jacobsen

Kragh-Jacobsen oplever altså tydeligt nok en film på dens mest overfladiske træk: en række skuespillere spiller nogle personer, der forholder sig på forskellig måde til hinanden indenfor en handling. Det er således også »*personerne* (der) kaster perspektiver langt ud over den »lille historie«, som Buñuel også beretter« i »Tristana« (kursiveringen er min) – og ikke historien eller hele filmen, der udvider sig til f. eks. et billede af Spanien. Bortset fra at der undertiden kan være nævnt, at en film er »ypperligt« eller »dejligt« fotograferet (nemlig typisk når en instruktørs billedstil er manieret, eller hvis han bruger særligt lækre farver), røber Kragh-Jacobsen ikke gnist af forståelse for, at en film er en fortælling i billeder, og at f. eks. det, der vurderes som skuespillerpræstationer, er et produkt af en skuespillers, en instruktørs, en fotografers, en lydmands og en klippers arbejde (for nu kun at nævne de vigtigste).

Det er således karakteristisk, at Kragh-Jacobsen beklager, at han ikke kan nævne navnet på dem, der spiller tjenestepigen og dennes døvstumme søn i »Tristana«, fordi de ikke står i programmet (Lola Gaos' navn står dog i den Rifbjerg-artikel, der er aftrykt), mens han ikke nævner fotografen José F. Aguayo, der er med. Og man forstår nødvendigheden af en forening som FAF, ikke blot til forsvar af filmarbejdernes økonomiske, men også til forsvar af deres kunstneriske rettigheder, når man læser Kragh-Jacobsens anmeldelse af Annelise Reenbergs »Ta' lidt solskin – mærk, hvor glad du bli'r« (»*Der var jubel til alle forestillinger*« på premieren – hvor pokker ved han det fra?), hvori han gennemgår ikke mindre end 13 skuespillerpræstationer, inklusive Pusle Helmuths og hunden Hannibals (altsammen i stilen »*mens Bjørn Puggaard-Müller får lov blot at være komisk som skoleinspektør – ja endog har fundet et nyt overraskende udtryk til manden*«), mens han overhovedet ikke nævner f. eks. fotografen.

I klar forlængelse heraf ligger det da også, at når Kragh-Jacobsen en sjældent gang taler om, hvordan instruktøren har løst sin opgave, så viser denne opgave sig at være ikke at udtrykke sig i et forløb af billeder, ikke at bevæge skuespillere og kamera rundt i forhold til et rum, men snarere at instruere skuespillerne og – slående ofte – slet og ret at besætte rollerne: Roy Andersson har selv »skrevet, besat og instrueret« sin debutfilm; »*Omkring hovedrollerne har han (Balling i »Slå først – Frede!«) udmærket anbragt en række ny ansigter*«. Nok er rollebesættelser – som Truffaut understregede det ved sit besøg for nylig – meget vigtige, men alligevel.

I hvert fald kan man vist roligt om Svend Kragh-Jacobsen sige, at han ikke har megen sans for, hvad det kommer an på i film. Men måske nok for teater.

Søren Kjørup

4

DAGBLADS KRITIK OG ANALYSE

SØREN KJØRUP

Kosmorama har i de senere år ofte både i teori og praksis beskæftiget sig med filmanalyse. »Men vi vil, med tiden, forsøge at nærme os en mere analytisk linie...«, skrev Øystein Hjort i det »store« Kosmoramas første leder i nr. 81, og henviste til tidsskriftet »Movie«s eksempel. Og allerede i nr. 83 forsøgte jeg selv at gøre rede for, hvordan en sådan analyserende kritik kunne tage sig ud. I et tidsskrift vel at mærke. Og når vore bestræbelser i denne retning måske ikke helt er blevet akcepteret af en del lidt ældre dagbladskritikere, hænger det måske sammen med, at man ikke har bemærket at vi hele tiden har talt om *tidsskriftkritik* og analyse, – ikke om dagbladsanmeldelser.

Men hvad er da forholdet mellem dagbladskritik og analyse – og hvad bør det være? Ser man på dagbladsanmeldernes svar i vor enquete er billedet mildest talt forvirrende: En mener, at analyse bare er det, der i gamle dage hed referat; andre mener, at analyse ikke hører til i dagbladskritik; atter andre, at analysen må være foretaget inden anmelderen skriver, således at anmeldelsen kun indeholder resultaterne af analysen; og endelig mener nogle få, at de bestræber sig for at skrive analyserende anmeldelser.

Der er en enkelt misforståelse, man her må rydde af vejen straks: naturligvis er analyse i sig selv snarere noget, man kan gøre, end noget, man kan skrive. Og i den forstand må al kritik analysen være foretaget, inden der skrives. Selv hvis en kritiker bruger skriftlige notater under sin analyse, er det klart, at det ikke er disse, han skal lægge frem, hvis han vil skrive en kritisk artikel om en film, – allerede fordi disse notater ikke er analysen, men kun et redskab i den. I en vis forstand er det altså kun den analytiske aktivitets resultater, der kan og bør lægges frem i en artikel, og for så vidt har f. eks. Ib Monty og Albert Winblad ubetinget ret. Dog er det et spørgsmål om de også har ret i den opfattelse de har af »resultatet«, nemlig at dette kun er forståelsen af en films overordnede betydnings- og følelsesindehold, eller om resultatet også kunne være en redegørelse for forholdet mellem dette overordnede indhold og de enkeltheder, hvorigennem det er formet. Altså om det – med et eksempel – kun er relevant at fortælle om Truffauts »Silkehud«, at (f. eks.) Pierre og Nicoles kærlighedsforhold ødelægges (bl. a.) af alle hverdagens små irritationsmomenter, eller om man hellere skal gøre rede for at filmen fortæller dette (bl. a.) ved hele tiden at indskyde korte nærbilleder af hænder, der skifter gear eller drejer på telefonskiver eller fylder benzin på biler osv. I øvrigt er det naturligvis dette sidste, vi har ment med – og som jeg selv i denne artikel vil mene med – udtrykket »analyserende« eller »analytisk« kritik.

Prøver man at få et overblik over dagbladskritikkens nuværende praktiske vilkår, vil man se, at det langt fra altid er muligt og ofte heller ikke påkrævet at anvende den mere udførlige form for analyse-resultater. I det hele taget skæmmes langt den største del af de ellers gavnlige diskussioner om filmkritik herhjemme af denne mangel på skelnen, først mellem tidsskriftkritik og dagbladskritik, og derefter mellem forskellige former for dagbladskritik, af væsentlige og uvæsentlige film, ved frokostaviser eller aviser som »Politiken« og »Information« osv. Men det turde være klart, at det kun er i forbindelse med de mere væsentlige film og kun i aviser, hvor der er plads til en nogenlunde udførlig anmeldelse, at det overhovedet giver mening at begynde at tale om at gøre rede for mere udførlige analyse-resultater.

Men indskrænker vi os til disse, kan man så tale om, at dansk dagbladskritik er på vej til at blive analytisk? Da den analytiske kritik bl. a. må være en, der undertiden refererer direkte til det filmiske sprog, de forskellige filmiske virkemidler i billede og lyd, kan man praktisk besvare dette spørgsmål ved at skimme et bredt udvalg af større anmeldelser og undersøge hvor ofte ord som billede, bevægelse, kamera, musik, lyd osv. dukker op. Gør man det, vil man opdage noget ganske interessant, nemlig at man nok finder ret mange henvisninger til sådanne træk, men at de kun i de sjældneste tilfælde benyttes til nogen form for analyse.

Analytiske ord, ord der henviser til filmsproget, synes i dagbladskritiken mest karakteristisk at dukke op i to sammenhænge: i en rent retorisk/stilistisk anvendelse, og i redegørelser for filmens »teknik«, løsrivet fra redegørelsen for de tre ting, der i almindelighed gøres mere ud af: handling, personer, ideer. Jeg vil prøve at uddybe dette med nogle eksempler, der alle vil være autentiske, men anonyme, da jeg her ikke er ude på at hænge nogle enkelte kritikere ud, men i stedet på at redegøre for en bestemt tendens.

Med den rent retorisk/stilistiske anvendelse tænker jeg på de steder i anmeldelser, hvor en handling stilistisk refereres med vendinger, der indeholder de analytiske ord, men hvor disse ord ikke henviser til konkrete iagttagelser. Et tydeligt eksempel herpå er, hvor en kritiker skriver om Godards »Masculin – féminin«, at »et hurtigt sideblik indfanger (undertiden) en eller anden overrumplende voldshandling... Men kameraet rykker hurtigt tilbage til en anderledes dæmpet, halvformuleret og i virkeligheden meget mere intens virkelighedsnærhed«. Det »kamera«, der her er tale om, er naturligvis et rent retorisk kamera; sætningen skal naturligvis ikke læses som en konstatering af, at overgangene fra f. eks. et billede af en selvbrænding foran den amerikanske ambassade til et billede af filmens fiktive, men realistiske personers gøren og laden altid sker ved en baglæns travelling og aldrig ved et billedskift. Et andet eksempel har man, hvor en kritiker skriver om Buñuels »Tristana«, at »det er lidt firkantet i referat, men absolut ikke i filmens billeder.«

Når dette trækkes frem her, er det naturligvis på ingen måde for at antyde, at der skulle være noget galt med denne skrivemåde, – snarere tværtimod. Jeg er på ingen måde ude efter at kaste et generelt odiøst skær over nogen bestemt stilistisk figur i dagbladsanmelderes sprog; en synekdoke (»filmens billeder« for den konkrete film i sin helhed) kan være en meget anvendelig figur til at få teksten til at glide, og som det andet citat viser, kan man aldeles udmærket gøre rede for et træk i den filmiske fortælling ved metaforisk at lade kameraet foretage sig bestemte ting. Blot har dette ikke mere med filmanalyse at gøre, end hentydninger til forfatterens pen har ved litterær analyse at gøre: En anmeldelse bliver ikke analytisk blot, fordi der anvendes en analytisk retorik.

Af større principiel interesse er imidlertid den redegørelse for en films »sprog« eller »teknik«, mange anmeldere nu føler sig forpligtede til at afslutte deres anmeldelser med. Mærkværdigt ofte dukker her ordet »teknik« op: »Teknik er »Silkehud« fuld af fornyelser...«, nemlig naturligvis især i klipningen, på trods af at Truffaut næppe har opfundet en særlig saks. »Tristana« er en født klassiker, gjort med suveræn teknik og indsigt – hvor i øvrigt netop (eftersynkroniseringens) teknikken i nogen grad havde svig-

tet. Men også hvor det mere udtrykkelig er fortælle-måden, der karakteriseres, kan man have svært ved at stille noget op med karakteristikken: Roy Anderssons »En kærlighedshistorie« er ifølge en anmelder »en dejlig farvefotografering«; »José F. Aguayo har fotograferet (»Tristana«) skønsomt og uden skånsel. Farveredigering og billedklipping er foretaget med æstetisk brillans.« Eller samme film er »smukt farvelagt og filmet i Buñuels vanlig glidende, snigende billedrytme.«

Igen er præciseringer nødvendige. Thi for det første kan mange af disse rudimentære karakteristikker skam være korrekte nok (»snigende« om Buñuels stil er ligefrem glimrende). Fejlen ved dem er blot, at de er så upræcise, at den læge læser næppe får meget ud af dem. Der er f. eks. andre og præcisere måder at inddele farvefilm på end i de pæne og de grimme. Og for det andet er selve anvendelsen af ordet »teknik« ubegribelig. Teknikken bag filmene er sådan noget som råfilmmateriale, kameratype, laboratoriearbejde osv., og det er dels noget, de fleste kritikere ved uendelig lidt om, dels noget, der er æstetisk irrelevant (hvis det i øvrigt er i orden). At bemærke om en film, at den er teknisk vellykket, er lige så meningsløst som at skrive om en bog, at den er uden meningsforstyrende trykfejl. Og når vi i Kosmorama har talt om filmsprog og analyse, har det altså aldrig været teknik, vi har talt om.

Det er med en vis gysen, man tænker på, at det ny Kosmorama ikke desto mindre med sin evindelige snak om analyse kan være en af inspirationskilderne til disse redegørelser for »teknik« eller »fortællestil«, for de er naturligvis meget utilfredsstillende. Og utilfredsstillende er de ikke blot, fordi de ofte ikke er oplysende nok i forhold til den plads, de optager, men også fordi de giver et falsk indtryk af, hvad film (og kunst i det hele taget) er for noget.

Ved så tydeligt i anmeldelsernes opbygning at skelne mellem et »hvad?« og et »hvordan?« (hvoraf det sidste kun behandles, hvis der er tid og plads), er anmelderne nemlig med til at fortegne billedet af en film som en enhed af form og indhold (for nu at bruge disse klassiske, men lidt uheldige betegnelser), der kun i analysen drages fra hinanden netop for at man kan vise, hvorledes de to sider betinger og bestemmer hinanden. Ved f. eks. først at skrive om, at »Tristana« handler om bl. a. alderdom, forfald og måske visse modsigelser i den borgerligt-radikale ideologi, for derefter og uafhængigt heraf at gøre rede for de brunlige farvetoner og Buñuels sædvanlige sketch-agtige samtalscener i forskellige halvsnære indstillinger, der ofte afløser hinanden uden billedskift, giver man et falsk billede af, at filmen f. eks. lige så godt kunne have været sort-hvid, eller at de brunlige toner ligeså godt kunne have været udnyttet i en film, der ikke skulle udnytte deres associationer i retning af borgerlighed (nemlig borgerlighedens brune interieurer – tænk på Studenterforeningen i København – og brunlige fotografier) og efterår.

Man må altså erkende, at i det store hele er analyserende dagbladskritik ukendt i Danmark. Selv om der på mange måder i de senere år og især hos yngre kritikere røbes fornemmelse for, at film er fortalt i et forløb af billeder og lyd, viser en nøjere læsning af anmeldelserne ofte, at analysen enten er rent retorisk eller at der kun er tale om en beskrivelse af filmsproget i en film, en beskrivelse, der ikke bruges som støtte for redegørelsen for handling og holdning og som derfor ikke har noget med analyse at gøre.

Spørgsmålet er så, om dagbladskritikkens forhold til analysen da også bør indskrænke sig til dette negative. Og det er klart, at jeg vil besvare dette retoriske spørgsmål med et nej. Hvorfor dog i anmeldelserne ofre den kostbare plads på redegørelser for filmsproget, der i bedste fald er futile, i værste vildledende? Hvorfor overhovedet i anmeldelse ofre plads på noget, som man allerede ved at placere det løse og til sidst præsenterer som noget i grunden underordnet? Ville det ikke være bedre enten helt at undlade disse halvtomme karakteristikker eller at trække dem frem og ind i selve redegørelsen for handling og holdning i filmene?

Dette kan nemlig gøres, og det kan gøres på en måde der ikke kræver mere plads end handlingsreferat og stilkarakteristik hver for sig. Tag f. eks. min egen tvedelte skitse af en karakteristik af

»Tristana« fra før; den bliver naturligvis ikke som helhed længere af at få en udformning som: »I billeder holdt i brunlige toner (efterårets og borgerlighedens farve) fortæller Buñuel her i sin vanlige sketch-agtige stil med samtalede personer i forskellige halvsnære indstillinger, der ofte afløser hinanden uden billedskift, en historie om alderdom, forfald og nogle af modsigelserne i den borgerligt-radikale ideologi« – eller hvordan man nu stilistisk ville udforme det.

Eller tag et konkret eksempel, som den kritiker, der først brugte 18 linier af en anmeldelse af »Silkehud« til en (udmærket) karakteristik af det tidligere skitserede forhold, at »moderne hverdag spiller en rolle i historien, er ikke blot baggrund, men en integreret del af miseren: utroskabens og troskabens betingelser er indvævet i beretningen« (og så kommer der eksempler), for så senere at bruge yderligere 9 linier på at skyde sig ind på klipningen i filmen: »Der er vistnok flere klip og færre kamerabevægelser end i de foregående film. Virkeligheden, hverdagen, besværet, er klippet ind i historien uden at bremse den.« Hvorfor ikke med det samme skrive f. eks., at »utroskabens og troskabens betingelser er klippet ind i beretningen« og så bringe eksemplerne som eksempler på nærbilleder af ting og aktiviteter, der hele tiden stiller sig i vejen for personerne?

Naturligvis er jeg her ikke ude på at rette stil hos dagbladsanmelderne, kun på ved eksempler at vise, at det kan lade sig gøre at lade behandlingen af form og indhold i en film hænge sammen. Og netop stilistisk vil der være problemer at overvinde i dette, – sætningerne bliver nemt for lange, f. eks. Men disse problemer er dog til at overkomme. Værre er måske de terminologiske problemer, al den stund dagbladsanmeldernes forpjuskede filmsprogs-karakteristikker tydeligt viser en simpel mangel på ord, der kan redegøre for det set og hørt. Men her kan forhåbentlig Kosmoramas teoretiske og praktiske arbejde være til nytte.

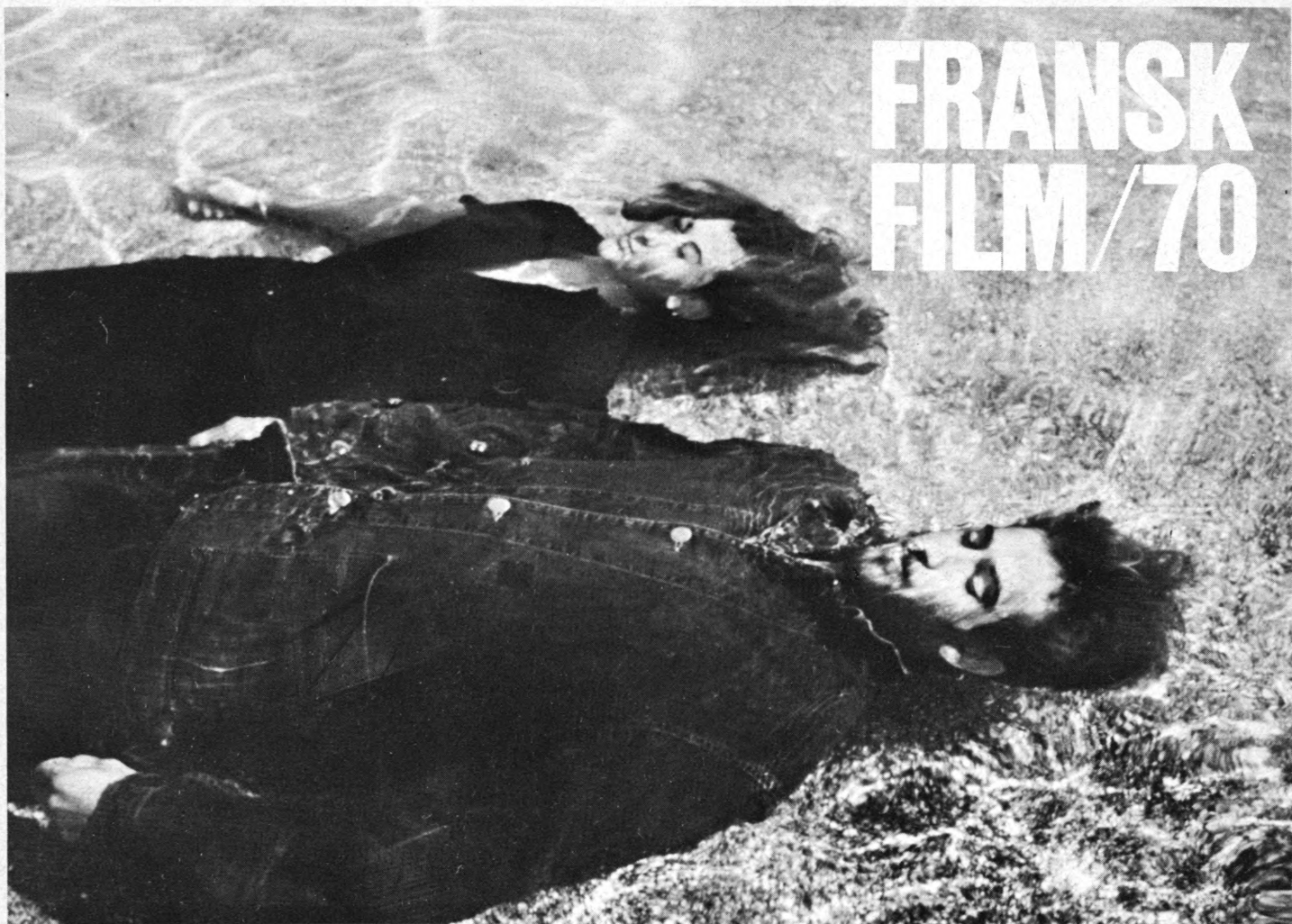
Fordelene ved at gøre de større dagbladsanmeldelser af de væsentlige film analyserende er indlysende. Ved i ét forløb at gøre rede både for indhold og fortælle-måde og for forholdet mellem de to i en film kan man dels undgå den uheldige påklippede »tekniske« karakteristik, dels give læseren et langt mere fyldstgørende billede af den film, han formodentlig skal se, og give ham langt bedre midler i hænde til at få noget ud af filmen, end man kan ved blot at lægge handling og overordnet indhold frem, og endelig kan man også tvinge sig selv til en større opmærksomhed ved de film, man ser. Alt for ofte bærer anmeldelserne – og især deres karakteristisk af fortælle-stilen – præg af, at anmelderne ikke har været opmærksomme nok undervejs, alt for ofte ligner de efterhånden temmelig tit sete henvisninger til, at den og den scene kunne fortjene en analyse i et klippebord, en undskyldning for ikke selv at forsøge at fastholde og karakterisere, hvad man så og hørte.

Man kan ikke mod dette oplæg indvende at der ikke er plads til analyse i dagbladsanmeldelser, for jeg skriver her kun om hvad man kunne og burde gøre, hvor der er plads. Man kan heller ikke indvende, at den foreslåede form for analyse ikke hører til i et dagblad, for jeg skriver her ikke om den helt udførlige tidsskriftanalyse, men kun om en bedre udnyttelse af nogle af de ting, man *alligevel* skriver eller antyder i dagbladsanmeldelserne. Og man kan heller ikke – uden at indrømme sin egen mangel på kompetence – indvende, at det ikke kan lade sig gøre at registrere disse ting ved det ene gennemsyn af en film, der ofte er alt, hvad der er en dagbladsanmelder forundt, for i så fald kan man heller ikke ved ét gennemsyn komme frem til den forståelse af handling og personer og ideer, som man giver udtryk for i sine anmeldelser.

Men man kan måske med rette indvende at man ikke kan nå at tænke en film igennem på denne led på den korte tid, der er til rådighed fra formiddagens kritikerforevisning til *dead-line*. Men dette kan på den anden side kun være et argument for, at vi får ændret den uskik, at filmanmeldelser absolut skal bringes dagen efter premieren.

Tænk hvor meget bedre dagbladskritikken måske kunne blive, hvis anmelderne fik sig bare én ekstra dag til at tænke sig om i!

FRANSK FILM/70



**MARTIN
DROUZY /**

FILMKRISE I FRANKRIG?

Ved første øjekast ser det ikke ud til, at fransk film står sig så dårligt endda! Enkelte tal – f. eks. følgende – synes at give anledning til at se forholdsvis lyst på tingene: I 1969 blev der i Frankrig lavet 70 fransk producerede film plus 49 i coproduktion, og i 1970 bliver det samlede antal endnu højere. I tiden 1. januar – 1. april i år havde 85 film premiere i Paris, og til 17 af dem (deriblandt 12 franske) blev der solgt over 100.000 billetter i alt. Man har regnet ud, at 50 % af de samlede billetindtægter i 1969 (som beløb sig til ikke mindre end 783 millioner francs) gik til franske film. Statistikken viste yderligere, at hver franskmand årligt bruger 18,23 frs. (ca. 24 kr.) til biografbesøg, og at han fortrinsvis vælger franske film. Han ser to franske film for hver amerikansk og fem franske film for hver italiensk.

Men tager man situationen lidt nærmere i øjesyn, skal det indrømmes, at ikke alt er i den skønneste orden i denne den bedste af alle filmverden, og at den krise, som i de senere år har ramt filmkunsten rundt

omkring i verden, heller ikke er gået ubemærket hen over Frankrig. Tværtimod! De officielle tal viser, at salget af biografbilletter i Frankrig er dalet fra 411 millioner i 1957 til 210 millioner i 1967 og til 182 millioner i 1969. Ganske vist blev der i det første kvartal af 1970 oprettet 23 helt moderne indrettede biografer i Frankrig, men til gengæld blev 18 andre inden for det samme tidsrum nødt til at lukke. I 1960 havde man i hele Frankrig 5.800 biografer. I begyndelsen af 1970 var der kun 4.600 tilbage (deriblandt 269 art-cinéma). Rent kommercielt er det altså ikke helt overdrevet at betragte situationen som ret foruroligende.

KULTUREL KRISE

For øvrigt er den bl. a. ud fra et filmkulturelt synspunkt mindst lige så foruroligende. Man kan antydningvis spørge sig selv: Hvad handler de franske film egentlig om? Ved en systematisk undersøgelse som den, Robert Grelier for nylig foretog i »Image

et Son« (maj 1970), af, hvilken slags mennesker fransk film beskæftiger sig med, opdager man hurtigt, at man i hvert fald dårligt kan betragte dem som typiske repræsentanter for den franske befolkning i almindelighed. Det er nemlig for størstedelens vedkommende hemmelige agenter, politifolk, forbrydere, gangstere, prinser og prinsesser, kunstnere, industrimagnater, fotomodeller, sportsstjerner, gadepiger osv., – miljøer, som i bedste fald repræsenterer 2-3 % af den samlede befolkning (hvis det da overhovedet er muligt at opregne, hvor mange gangstere der findes i Frankrig!). Til gengæld er der en kategori, svarende til 52,5 % af befolkningen, nemlig arbejderne og de små funktionærer, der så godt som aldrig gør deres entré på de franske film-lærreder. Fransk film afspejler med andre ord kun meget dårligt og i meget ringe udstrækning, hvad der foregår i Frankrig i det Herrens år 1970. Hvor mange film beskæftiger sig ikke – som »La Piscine« – med de stenrige ørkesløse unge på deres luksuserier i Saint Tropez, for hver én, der som Ber-

nard Pauls »Le temps de vivre« handler om en fransk arbejders liv og problemer i dagliglivet? Og hvor mange sofisticated og uægte »modernistiske« filmstrimler som »Borsalino« og »L'Eden et après« er der ikke for hver modig og fornyende film som Maurice Pialats »L'Enfance nue«.

Uden at man af den grund behøver at fremtræde som en sekterisk talsmand for en engageret og rent politisk filmkunst, kan man nok med nogen ret mene, at de franske instruktører som helhed savner en god portion fantasi – eller måske snarere realitetssans – når det gælder om at finde på emner, der lidt bedre end de allerede nævnte ville være i stand til at afspejle fransk virkelighed af i dag. Da Louis Malle havde optaget »Calcutta«, blev han spurgt, om han nu også havde planer om at lave en tilsvarende film om Frankrig. Han svarede: »Det ville være meget vanskeligt for mig at lave noget lignende i Paris, fordi der ville være alt for mange detaljer, som jeg ikke kunne komme udenom. I et fremmed land kan jeg derimod ikke lade være med straks at give mig i kast med det væsentlige og se det hele med andre øjne end den, der hele tiden har levet det samme sted.« Svaret er typisk. Det viser, at det aldrig er så let at tale om sig selv som om de andre. Det er f. eks. ikke særlig svært for en Raoul Coutard at lave en film om Vietnam (»Hoa-Binh«) eller for en Costa Gavras at lave en film om den politiske situation i Grækenland (»Z«). Til gengæld mangler vi den dag i dag en film om franske slum- og barakbyer, om de franske kvindelige tekstilarbejdere, som kun får lov til at arbejde to uger om måneden, om eksport af franske våben til Brasilien og Sydafrika eller simpelt hen om begivenhederne i maj 1968.

Og hvorfor er det så sådan? Formodentlig skyldes det den omstændighed, som Jean Collet nævner nedenfor, og som går ud på, at det franske filmpublikum overhovedet ikke interesserer sig for at se sig selv og sine egne problemer på et film lærred, men hellere vil have en filmkunst, der får det til at glemme og flygte for virkeligheden. Ordet »virkelighedsflugt« var et af de hyppigst tilbagevendende udtryk i de samtaler, vi i april i år havde med en række franske filmfolk i Paris. Gang på gang understregede de, at publikum først og fremmest går i biografen for at blive underholdt. Det, folk trænger til, er at slappe af og for et par timer glemme dagliglivets bekymringer. Filmen er for dem en slags trip. Selveste direktøren for CNC (Centre National du Cinéma = den franske filmfond) André Astoux er den første til ikke bare at indrømme, at det forholder sig sådan, men til personlig at gå ind for dette syn på filmkunsten. »Filmen skal være en afslappelse,« siger han, »... en drøm, som ikke nødvendigvis behøver at være den samme som den, vi kender fra tidligere genera-

tioner, og så skal den foregå i en vis hygge-stemning, både hvad biografen og filmen angår.« Det er ikke særlig svært at forstå, hvad Astoux mener med, at filmen skal virke som en afslappelse. Dermed mener han nemlig, at den skal være helt problem-løs og uden kontakt med virkeligheden, – at den altså kort sagt skal være fuldstændig steril. Der skal, som han selv siger, ikke være film, »der i kraft af deres handling, samtaler, billeder eller stemning kan give blå pletter«.

POLITISK KRISE

Når en officiel personlighed kan udtale sig så utvetydigt, er der ikke noget mærkeligt i, at de franske instruktører laver de film, de gør – og kun dem! De har nemlig praktisk talt ingen mulighed for at komme til at lave andet. Krisen i fransk filmkunst er ikke bare af økonomisk og kulturel art, – den afspejler også – og måske først og fremmest – en politisk krise. Det er alt for let-købt at sige, at når gennemsnitsfranskmanden, den lille almindelige arbejder eller funktionær, går i biografen, er det en form for virkelighedsflugt. En sådan virkelighedsflugt kan han nemlig lige så godt opnå ved at lukke op for sit TV-apparat, som – ikke mindst efter at Pompidou er kommet til – kun yderst sjældent afspejler hans egne problemer. I modsætning til statens fjernsyn skulle biografene så være i stand til at byde på noget andet og bedre, end de gør for øjeblikket. Når dette ikke er tilfældet, skyldes det ikke bare instruktørerne og publikum, men statsapparatet, som under et skin af liberalisme i virkeligheden stiller sig hindrende i vejen for film, der er anderledes, så de enten ikke bliver lavet, eller – hvis de endelig bliver lavet – aldrig når ud til publikum.

Ifølge alle de oplysninger, vi har været i stand til at indsamle, er censuren en af de væsentligste hindringer, de franske instruktører for øjeblikket har at kæmpe imod. Den hænger over hovedet på dem som et damoklessværd og gør sig gældende på to punkter: på drejebogsstadiet – og på det færdige værks plan.

I tiden 1946–1970 har censurinstanserne i alt forbudt over 200 film, hvoraf de 30 udelukkende blev forbudt af politiske årsager. I april i år var der stadig 194 film, som ikke måtte vises i Frankrig (foruden en del hel- eller halvpornografiske film er en film som Stanley Kubricks »Ærens vej« stadig forbudt). Blandt de argumenter, censuren tyr til, er ungdommens moralske beskyttelse, eller at en bestemt samfundsgruppes følelser ikke må krænkes (dette sidste argument blev stærkt understreget, da man i sin tid forbød Rivettes »Bag klostrets mure« og for ganske nylig i forbindelse med Yves Boissets »Un condé«). Andre film som f. eks. Joris Ivens »Le peuple et ses fusils« må godt vises i Frankrig, men til gengæld er det forbudt at eksportere dem.

Det sker også – som det var tilfældet

med Pontecorvos »Slaget om Algier« – at censuren giver tilladelse til, at filmen kan fremvises, men at alle mulige demonstrationer og former for pression (fra højreorienterede aktivistgrupper, veteranorganisationer osv.) sættes ind for at forhindre, at filmen kommer ud. Censuren kan i sådanne tilfælde roligt tillade sig en liberal afgørelse i sikker forvisning om, at filmen alligevel aldrig når ud til publikum, og politiet gør intet for at sikre biografene den frihed til at køre den, som de har krav på, – hvad det til gengæld gjorde 6 måneder i forvejen, da John Waynes »De grønne djævle« skulle have premiere.

Når man skal i gang med at optage en film, er man ikke juridisk forpligtet til på forhånd at forelægge drejebogen for censurkommissionen, men de fleste producenter (og instruktører) gør det i praksis for ikke senere at udsætte sig for alle mulige vanskeligheder, så filmen måske bliver forbudt. Men dette kalder naturligvis på en let forståelig reaktion, idet filmfolk ikke udsætter sig for risikoen ved at røre ved tabu-emner eller bare ved emner, der er en lille smule »farlige«. Om nødvendigt øver producenten pres på instruktøren for at få ham til at komme til fornuft, dvs. for at få ham til at lave en film, som ikke volder vanskeligheder. På den måde bliver der tale om en veritabel »selvcensur« (som i virkeligheden er affødt af den officielle censur). Som en af de unge instruktører, Philippe Durand, siger: »Selvcensuren er et resultat af den træthed, der opstår på grund af den tid, der er gået – og spildt, over for de makkere, der sidder inde med magten til at sætte en forretning i gang ... Instruktøren, der er medtaget af flere måneders diskussioner, fortrædeligheder og ventetid, begynder til sidst mere eller mindre at føre sig selv bag lyset og at begrunde det over for sig selv. Han underkaster sig koncessionerne, tilpasser sin idé, laver om på handlingen og skriver de scener, han får dikteret ... kort sagt, han kaster sig selv!«

Hertil kan man naturligvis sige det samme, som François Truffaut sagde så tidligt som i 1956: at »censuren er et påskud for de middelmådige«. Men en sådan påstand ville være for letkøbt i dag. Når man laver film som »Stjålne kys« eller »Den falske brud« risikerer man nok næppe at komme i konflikt med kontrolinstanserne, hvad enten det er producenterne eller staten, det drejer sig om. Folk som både Truffaut og Chabrol får i dag lov til at lave de film, de vil (hvilket naturligvis heller ikke nu betyder, at deres film er at foragte). Man må dog ikke glemme, at der foruden dem også er en Chris Marker, en Godard og en Joris Ivens, som ikke altid har det lige let. Desuden er der også en lang række yngre filmfolk, som hver for sig allerede har lavet 2–3 spillefilm, men som må vente i årevis på at få dem vist frem. Og hvis disse første film ikke bringer de penge hjem, der er investeret i dem, kan de samme unge filmfolk formodentlig komme til at vente resten

af deres liv på igen at få lov til at optage film. »Cahiers du Cinéma« har i årevis i hvert eneste nummer bragt en liste over film, »som man absolut skal se«, men som det er umuligt at få at se, fordi der ikke er nogen biografer, der viser dem. Der er altså ikke noget mærkeligt i, at man for øjeblikket regner med ca. 80 % arbejdsløse inden for filmbranchen i Frankrig.

Også her står vi over for et kulturpolitisk spørgsmål, – ikke alene fordi den franske stat tilsyneladende ikke er særlig interesseret i at optræde som mæcen, eftersom den om året kun anvender 0,43 % af statens udgifter til kulturelle formål (dette tal dækker både musik, teater og film), men også, fordi man fra officiel side giver indtryk af, at man systematisk ønsker at sabotere alt, hvad der, siden den nye bølge blev til, har formået at skabe en vis vitalitet inden for fransk filmkunst. Den franske filmskole IDHEC, som i sin tid var en sand udklækningsanstalt for unge talentfulde filmskabere, har i årevis været inde i en alvorlig krise, bl. a. fordi den ikke længere har noget egnet sted at være. Det ser ud til, at den – trods den nuværende rektor Louis Daquins bestræbelser – kun meget vanskeligt vil være i stand til at komme ud af den nød, den for øjeblikket befinder sig i. Man kan i den forbindelse, men på et andet område, også nævne de såkaldte artcinéma-biografer (Salles d'Art et d'Essai), som i de sidste 10 år har bidraget ikke så lidt til at højne kvaliteten af de film, der vises i Frankrig. I 1966 var der 46 artcinéma i Paris og 70 i provinsen. I december i fjor var der 62 i Paris, 87 i forstæderne og 120 i provinsen. I alt svarede disse biografer altså til 6 % af alle biografer og kunne opvise 10 % af alle billetindtægter i hele Frankrig. Denne udvikling blev hovedsagelig mulig på grund af det skattefradrag, kulturminister André Malraux fik indført i 1960. Imidlertid har regeringen fra 1. januar i år af nationaløkonomiske grunde bestemt, at fradraget ikke længere skal ydes. Beslutningen er et dødbringende slag i ansigtet på de fleste af disse biografer. En tilsvarende beslutning har ødelagt selve eksistensmuligheden for de filmklubber, som i de sidste 25 år i Frankrig har gjort en filmkulturel indsats af et helt usædvanligt format. De fordeler sig på 7 sammenslutninger og har i fjor haft ikke mindre end 6½ million gæster. Det er næppe overdrevet at sige, at de har haft deres andel i, at »vanskelige« udenlandske film har vundet indpas på det franske filmmarked, ligesom man uden dem den dag i dag ikke ville have indført undervisning i filmkundskab på universiteterne Nanterre og Vincennes. Beslutningen om at kræve TVA (den franske moms) af filmklubberne vil uvægerligt på ny reducere dem til en lille kulturel ghetto.

Og hvad så ved den såkaldte »cinéma parallèle« (undergrundsfilm)? Det er som bekendt de arbejdsvilkår, Godard siden maj 1968 har valgt, fordi han ikke længere ville finde sig i at gå på akkord ved at underka-

ste sig det kapitalistiske system. Og det er disse samme vilkår, der gør det muligt at producere og distribuere de arbejderfilm, Vibeke Pedersen længere henne skriver om. Men heller ikke på det punkt må vi gøre os alt for mange illusioner. Hvilket publikum når disse private værker egentlig ud til? Hvor mange mennesker – både i Frankrig og i udlandet – har i virkeligheden haft lejlighed til at se Godards »Vent d'Est« og »Un film comme les autres«? Og hvis de har set dem, hvad har de så fået ud af dem? Disse film, der systematisk stræber efter at vende tilbage til sprogets nulpunkt og efter at nedbryde den traditionelle, af systemet »korrumpere« filmkunst, kan kun tale til et publikum, der forstår disse revolutionære bestræbelser, og som altså allerede på forhånd er omvendt. De kan i det lange løb næppe bidrage til at løse krisen inden for fransk film. Hvis disse film skal påvirke udviklingen, må de også vises i almindelige biografer og for et almindeligt publikum, og det er netop, hvad disse undergrundsinstruktører – i hvert fald for øjeblikket – nægter at indlade sig på.

ET LYSPUNKT

Et af lyspunkterne i den nuværende filmsituation i Frankrig ser ud til at være oprettelsen af SRF (Société des Réalisateurs de Films = Filminstruktørernes Sammenslutning), der med Robert Bresson som æresformand og Jacques Doniol-Valcroze som aktiv leder samler 216 instruktører, dvs. alle de filmfolk, der for øjeblikket tæller i Frankrig. Sammenslutningen, som blev oprettet af de såkaldte »états généraux du cinéma« (filmbranchens stænderforsamling) i kølvandet på begivenhederne i maj 1968, bestræber sig med stort tålmod og en udpræget sans for realiteter at føre enkelte af de mere eller mindre utopiske reformer ud i livet, som blev foreslået i studenteroprørets hektiske uger. SRF kæmper således fod for fod imod censurkommissionens alt for vilkårlige beslutninger. For ganske nylig har den endog startet en noget bredere opinionskampagne imod selve censuren som sådan. Også på et andet område har den gjort sig gældende, idet den to gange under den alt for officielle og efterhånden helt lige gyldige Cannes-festival har fået arrangeret »la quinzaine des réalisateurs«, der nærmest må betragtes som en parallelfestival.

Det er klart, at såvel filmbranchen som de statslige instanser gør deres bedste for at bekæmpe og begrænse sammenslutningens stigende indflydelse. De bestående magter kæmper forståeligt nok for at bevare deres monopol. Men den udvikling, der i de senere år har fundet sted både i Brasilien, Tjekkoslovakiet, Ungarn og Japan, er for de fleste af de franske filmfolk, der ønsker at reagere imod den nuværende tingenes tilstand, et bevis på, at det trods alt kan lade sig gøre at lave filmkunst, der ikke er totalt steriliseret, og at vise noget andet og mere end det rent officielle på filmplættet.

JEAN COLLET

FRANSK FILM I DAG

I juni måned i år arrangerede en gruppe filmstuderende fra Københavns Universitet en studierejse til Paris, hvor de bl. a. traf den franske filmskribent Jean Collet, der under en helt uformel samtale på en times tid gav dem et overblik over situationen inden for fransk film i dag. Det er dette mundtlige indlæg i dets oprindelig og til dels improviserede form, vi her bringer i dansk oversættelse.

Jeg har altid skrupler, når jeg taler om fransk film, fordi jeg ikke længere er sikker på, om man i vor tid stadig kan karakterisere film som værende af en bestemt nationalitet. Jeg tror, det er en slags dovenskab sammen med mange fra kritikerens side, at de stadig taler om fransk film, italiensk film, amerikansk film osv. Det er et spørgsmål, man bør overveje. Stillet over for de enkelte film opdager man nemlig mere og mere, at produktionen er international. Eksisterer der mon i dag stadig noget, der kan kaldes fransk film? Det er slet ikke så sikkert endda.

For at få klarhed over dette spørgsmål, bliver man nødt til at gå et stykke tilbage i filmens historie. Efter min mening var man nemlig allerede med stumfilmen på vej til en international filmproduktion. Dengang håbede man, at »den 7. kunst« ville blive til et verdensprog. Og det var stumfilmen for øvrigt også i sine bedste øjeblikke. Man behøver her bare at nævne en mand som Chaplin. Og selv om Carl Th. Dreyer var en dansk filmskaber, der i sine film udtrykte dansk liv og kultur, hindrede det ham ikke i at optage til film, nemlig »Jeanne d'Arc« og »Vampyr«, i Frankrig, og i dermed at yde sit bidrag til den internationale filmproduktion. Jeg mener, at filmen først med talefilmen blev begrænset til lande og nationer. I det moderne Babelstårn blev den igen fortrængt til de nationale sprogråder.

I dag kan vi indse, at den nyere franske filmproduktion, den såkaldte »nye bølge«, blev til under påvirkning af amerikansk film i 50'erne. Det var »Les Cahiers du cinéma«s værk i årene 1950–60. Fra begyndelsen skete det ud fra en overvældende begejstring for amerikansk film og fra trangen til at sprænge vort eget lands og kulturs grænser for at se, hvad der egentlig foregik derovre. Desuden var Astruc, denne generations første store franske filmkritiker, og mange andre med ham besat af en vis smag for det eksotiske. Amerikansk film repræsenterede for den tids unge filmfolk noget af det samme, som Mao i visse tilfælde repræsenterer for de unge af i dag. Amerikansk film ejede en sandhed og en ægthed, som ingen dengang rigtig havde øje for – især ikke fransk film, som på det tidspunkt var blevet overordentlig borgerlig.

Det er banalt at sige, men det passer ikke desto mindre, at filmen i virkeligheden altid afspejler det samfund, hvor den er opstået. I Frankrig herskede der i årene efter den 2. verdenskrig en vis skuffelse, som havde efterfulgt begejstringen over modstandsbevægelsens indsats under krigen. Man var kommet tilbage til dagliglivet med alle dets problemer. Det var en desillusioneringens tid. Man måtte søge andre steder hen for at se sine drømme gå i opfyldelse, – og det søgte man så i amerikansk film...

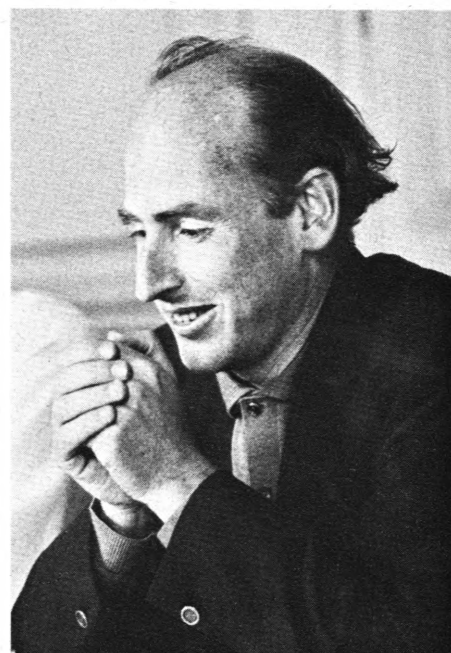
Den unge franske filmkunst, der opstod i 1959–60, kunne straks fra begyndelsen opvise to hovedstrømninger. Den ene lå i direkte forlængelse af den kritiske drejning i retning af amerikansk film. Det mest slående eksempel er Godards »Åndeløs«, der kan betegnes som en amerikansk film, optaget i Frankrig, i Paris, med en lille amerikanerinde i hovedrollen, og som er et typisk resultat af denne første strømning. Det samme gælder Truffauts »Skyd på pianisten«, som er optaget efter ameri-

kansk B-film mønster. Den anden af disse strømninger er derimod en direkte skilddring af alt, hvad der er fransk, og får et af sine mest typiske udtryk i »Ung flugt«, som er 100 % fransk, parisisk og – sikkert også – selvbiografisk.

Det er mærkeligt at se, hvordan en og samme instruktør skiftevis lader sig inspirere af disse to strømninger. Truffaut laver, som allerede nævnt, på en gang film, der er meget franske, og film af et udpræget internationalt tilsnit. »Ung flugt« og »Silkehud« er meget franske. »Fahrenheit« er derimod international, og Truffaut svinger den dag i dag mellem film som »Den falske brude«, der må betegnes som udpræget international, og »Den vilde dreng«, som er meget fransk. Også hos Godard finder man denne samme skiftet fra det ene til det andet, fra »Åndeløs« til »Den lille soldat«, der handler om Algerierkrigen – altså et problem, der i høj grad optager franskmændene. Godard optog den i Schweiz for at undgå censuren, men det, han udtrykker i filmen, angår direkte franskmændene.

Det bedste eksempel på denne form for international filmkunst er uden tvivl »Hiroshima min elskede«. At betegne den som fransk er kun delvis rigtigt. Resnais selv er ganske vist fransk, men hans film er et fuldkomment eksempel på en filmkunst, hvor kulturer og racer er blandet sammen, og som netop har sin dramatiske spænding i denne forening, dette møde i Hiroshima i 1959 mellem en fransk kvinde og en japaner, som hver især er præget af deres respektive landes historie. Men det er også Resnais, der et par år senere laver »Muriel«, som er helt igennem fransk, eftersom den er optaget i provinsen og handler om krigen i Algeriet. Det er »Hiroshima« uden Japan, – det eneste, der er blevet tilbage, er livet i en fransk provins.

Det slående i denne forbindelse er, at det er kravene fra produktionssystemet, der danner baggrunden for dette fænomen. Når filmkunsten internationaliseres, er det ikke alene, fordi de unge filmkunstnere er fascinerede af amerikansk film, – det er også, fordi man i stadig højere og højere grad laver filmene i fællesskab. »Hiroshima min elskede« er ikke fremstillet af en filmskaber ved navn Resnais, som er fuldstændig frit stillet og kan gøre nøjagtig, hvad han vil. Den er det samlede resultat af filmproduktionens uomgængelige økonomiske krav. En eller flere japanske producenter og forskellige franske havde slået sig sammen om at lave en film. Altså måtte man engagere en japansk skuespiller og japanske teknikere foruden de franske. Disse internationale økonomiske aftaler måtte Resnais rette sig efter. Renoir sagde allerede i 1952, at han var bange for at vende tilbage til Frankrig fra USA, fordi han måtte se i øjnene, at han måske ikke mere kunne lave franske film, som han havde gjort det før krigen, da Folkefronten endnu eksisterede. Og netop på det tidspunkt



Jean Collet: »Franskmændene af i dag kan ikke lide at se sig selv i spejlet.« (Fotos: Finn Thrane).

lavede han sin mest internationale film, »Guldkaret«, der allerede er som et første udkast til »Hiroshima min elskede«, – dermed mener jeg en barok film, hvor forskellige kulturer er blandet sammen. Filmen foregår i det 18. århundrede i Latinamerika, hvor nogle italienske komediantter kommer dertil og bringer forstyrrelse i det hele. Det interessante ved »Guldkaret« er netop mødet mellem disse to kulturer.

Som en afslutning på al denne tale om økonomi skal det blot lige bemærkes, at de udpræget franske film har mindst succes. »Le petit soldat«, som blev forbudt af censuren, og som først kom op tre år efter fremstillingen, var en fiasko. »De søde piger« af Chabrol, der i denne film skildrer en udpræget parisk lilleverden, hvor han nøje gengiver et bestemt samfundsmiljø, var en fiasko. Og jeg kunne nævne mange flere: »Adieu Philippines« af Jacques Rozier, »Lola« og »Englebogten« af Demy og – som et af de allernyeste eksempler – Jean Eustaches film – især »Le Père Noël a les yeux bleus«.

Man kan måske undre sig over, at så fransk film, så snart den taler fransk og skildrer et fransk miljø, ikke bliver nogen succes. Jeg tror, det er, fordi franskmændene af i dag ikke holder af at se sig selv i spejlet – og heller ikke på lærredet. Vi har for øjeblikket en tilbøjelighed til at flygte, vige udenom og søge tilflugt i forskellige former for compensation, som gør, at vi ikke kan genkende og acceptere os selv, hvis nogen viser os, hvordan vi ser ud på film. Allerede derved bliver filmen udtryk for en samfundskrise. Filmen er altid – ikke en flugt, men en omvej over den fiktion, der fører os til sandheden, – til det spejl, hvor vi ser os selv. Molière var sin samtids spejl. Heller ikke han var altid

lige accepteret og anerkendt, fordi han rakte datidens mennesker et spejl, hvor de tydeligt kunne se, hvordan de så ud. Det er meget foruroligende, når folk ikke vil tage imod et sådant spejl, men altid vil have noget andet – og *kun* noget andet – i stedet.

Denne vanskelighed tvinger efterhånden unge franske filmfolk til at være snedige og føre folk bag lyset, for trods alt at få dem til at sluge den bitre pille, de rækker dem. Derfor er det ikke udpræget fransk mentalitet og franske miljøer, de behandler i deres film. Så snart Chabrol havde lavet »De søde piger«, skiftede han til en anden genre. Men nu er han igen vendt tilbage til nogle yderst franske emner, som han imidlertid med stor dygtighed behandler under dække af international filmstil. De film, Chabrol laver i dag, »Les biches«, »Den utro hustru«, »Que la bête meure« og »Le boucher«, er meget franske, men de virker amerikanske. Chabrol har lært meget af Hitchcock. Knebet med fiktionen kan forvirre tilskuerne så meget, at de ikke mere har indtryk af at se sig selv. »Le boucher« virker på dem som en amerikansk film.

Og Chabrol er ikke noget isoleret tilfælde. Franske filmfolk forstod meget hurtigt, at de emner, de behandlede, ikke måtte være udpræget franske. De kan ikke tillade sig at skildre virkeligheden. Den er folk nemlig bange for. Derfor behandler de den i form af en drøm, en fantasi eller en mytologi. Selv »Muriel«, som jeg tidligere har omtalt som meget fransk, virker næsten som en drøm. Man kan karakterisere »Muriel« med ét ord, og det er længselen, fortiden, – en fortid, som man har svært ved at gribe og fastholde, som forbliver imaginær. Helten i »Muriel« er en fyr, der fabulerer, – man får aldrig rigtig at vide, hvad der er sket mellem ham og denne kvinde fra fortiden. Her har vi et udmærket billede af den frygt, franskmændene for øjeblikket nærer – og allerede dengang nærrede – for at genkende sig selv og for at se sig selv, som de er. De vil hellere drømme.

Det sker også, at drømmen ikke er en tilbagevenden til fortiden, men et spring ud i fremtiden. Så er det ikke mere længselen efter det skete, men tanken om det, der skal ske, man drømmer om. I Godards »Alphaville« bliver dette til en parisisk film, hvor handlingen udspiller sig i fremtiden. Eller det bliver til en tredje form for drøm, som Godard under sin udvikling finder frem til, nemlig utopien. Som eksempler på den slags filmutopier kan nævnes »Kineserinden« og »Week-end«. De foregriber det, der skal ske, men samtidig har de rod i virkelighed, som er på vej. Den utopi, der hedder »Kineserinden«, blev faktisk bekræftet af begivenhederne i maj 1968. Og det samme er for en stor del tilfældet med »Week-end«, eftersom det opbud af vold og barbari, som kendetegner »Week-end«, netop er den store trussel mod samfundet i dag.

Man kan om denne periode, der begynder i 1950 og varer til 1968, sammenfattende sige, at det er en tid, hvor Frankrig har drømt og levet i en fiktion. For øvrigt var det samme også tilfældet på det politiske område. En stor mand, som samtidig var en drømmer, havde bemærget sig dette område. Frankrig levede i en drøm, og fransk film levede i en drøm. I dag har man indtryk af, at det var oprøret i maj 1968, der gjorde en ende på drømmen og fik os til at vende tilbage til virkeligheden. Man kan ikke blive ved med at drømme. Der vil altid være et øjeblik, hvor man vågner. Maj 1968 kan imidlertid ikke helt betegnes som en opvågning. Det var snarere en kort overgang fra fantasi til virkelighed. Som om man havde drømt for meget, måtte drømmene nu gå i stykker, fordi de kom i berøring med virkeligheden. Det gør ondt, og man ser pludselig uoverensstemmelsen mellem sit hidtidige liv i illusionernes verden og virkeligheden. Det, der dengang skete, var en konfrontation mellem fantasi og virkelighed. Beviset er, at maj 1968 bragte de to filmskabere, jeg mest har omtalt, Resnais og Godard, til tavshed. Godard laver også film i dag, men det er film, ingen ser, ghettofilm, som ligger uden for det økonomiske kredsløb. Og Resnais har for øjeblikket helt lagt arbejdet på hylden. Disse filmfolk, der havde ligget længst fremme i deres søgen efter utopien, drømmen, der var en forudgriben af det, der skulle ske, eller drømmen fuld af længsel efter fortiden, føler sig pludselig som demonterede miner. Begivenhederne i maj 1968 har tvunget dem ind i andre baner.

Nu må man se i øjnene, at maj 1968 faktisk kom som et chok for fransk film. Det, der skete, var simpelthen et brud med fortiden. Efter 68 kunne man ikke mere forstå fransk film på samme måde som før, skønt de ydre virkemidler var de samme. Selv om man i dag stadig laver fiktive film, drømmefilm, har man en dårlig samvittighed, når man gør det. Det, man gerne vil have, er, at den kortslutning, der satte maj 1968 i gang, skal fortsætte. Man ønsker trods alt ikke, at se fantasiens og virkelighedens to poler fjerne sig for meget fra hinanden. Dette gør, at der stort set opstår tre forskellige typer film:

Den første, som går ud på at skabe sikkerhed hos folk, er stadig en form for flugt. Jeg tør ikke engang nævne eksempler på disse film, fordi de udgør størstedelen af filmproduktionen, som bliver mere og mere international. Lelouchs sidste film, »En mand jeg kan li'«, som er optaget i Amerika, er nok typisk i denne forbindelse. Den repræsenterer klart den sentimentale og turistmæssige virkelighedsflugt. Der er ikke mere nogen problemer! Man bliver nødt til at rejse til Amerika, fordi man ikke bryder sig om at se, hvad der foregår derhjemme.

Til gengæld er der så også den anden type film, den militante illegale film, som

så dagens lys under maj-oprøret, og som har en klar eksponent i Godard. Foruden ham er der også Chris Marker og en del ukendte, som arbejder på at skildre noget, som hidtil har været under censur, f. eks. arbejdets verden, arbejdernes levevilkår osv.

Den tredje type film er en »krisefilm«. Den er en brik i det økonomiske spil, men udtrykker socialt eller politisk ubehag, samtidig med at den benytter sig af de traditionelle fiktive virkemidler. Det berømteste – og måske mest omtvistelige – eksempel er »Z«, mens den mest vellykkede film inden for denne kategori er Jean Eustaches »La Rosière de Pessac«, som er en dokumentarfilm, fremstillet for TV, over en provinsiel tradition, ifølge hvilken man udvælger en eksemplarisk ung pige i et lille landsogn i Sydfrankrig. Gennem denne folklore, som folk kan se på som en fest, en virkelighedsflugt, behandler – og kritiserer – Eustache et meget aktuelt stykke samfundsmaskineri. Filmen skildrer en krise, et forsøg på at få et gammel folklore til at passe ind i det nye samfund, Chaban Delmas har skabt.

Til denne kategori ville jeg også henregne så forskellige film som »Pierre og Paul« af René Allio og »Le temps de vivre« af Bernard Paul, som begge skildrer fremmedgørelsesprocessen i det moderne forbrugersamfund. Selv »Min nat hos Maud« af Rohmer, hvortil drejebogen blev skrevet før maj 1968, og som hører til i en ganske bestemt – provinsiel – social sammenhæng, må henregnes til krisefilmene, – en krise, som ikke alene er psykologisk, moralsk og metafysisk, men også social. Vi har i »Min nat hos Maud« den store modsætning mellem katolikken og marxisten, hvorved en vis form for borgerlighed i samfundet sættes under debat.

Og så vil jeg vel at mærke til denne sidste kategori inden for filmkunsten føje Chabrols film, som jeg talte om for lidt siden. »Le boucher« og »Que la bête meure« er meget aktuelle og dybtgående film, som publikum i almindelighed endnu ikke formår at tyde, netop fordi de er så dybtgående. I »Le boucher« fortæller Chabrol om et møde mellem en lærerinde fra provinsen og en slagter. Det hele er en slags myte, der efter min mening skal vise os det franske samfund i dag – og vel nok de øvrige med. Lærerinden repræsenterer moralen, myndigheden og kulturen i den landsby, hvor hun har hjemme, og slagteren er en håndens arbejder, arbejderklassen, men samtidig er han også den kuede, fuld af undertrykt vold. Deres på forhånd dødsdømte kærlighed, som munder ud i en blodig og destruktiv eksplosion, er et glimrende billede på det samfund, der nu er ved at gå i opløsning, og hvor hverken kultur eller moral tjener noget som helst formål, eftersom ingen af delene mere formår at befrugte en verden, som er ved at bukke under, fordi den ikke kan ånde.

Oversat af Elli Gambell

MARTIN DROUZY/PHILIP LAURITZEN

Samtaler med franske filmfolk



Robert BRESSION

Nedenstående interview med Robert Bresson fandt sted i begyndelsen af april i år på hans private bopæl bag Notre-Dame Kirken i Paris. Det formede sig som en helt improviseret og venskabelig samtale, hvor utallige emner – også af mere privat art – blev taget op til drøftelse. Bresson ønskede derfor ikke, at samtalen skulle optages på bånd. Den her gengivne tekst er et forsøg på at opsummere det væsentlige af det, den 63-årige instruktør ved den lejlighed sagde.

– Nu ved jeg jo meget godt, at De nærer en sand rædsel for journalister og filmkritikere, og at De heller ikke ret gerne udtaler Dem om Deres film. Derfor vil jeg bare stille Dem et spørgsmål i al almindelighed: Hvad mener De om situationen inden for fransk film i dag?

– Jeg vil ikke lægge skjul på, at mit syn på udviklingen i dag er meget pessimistisk, og det gælder ikke alene filmen – hverken den franske eller den udenlandske, men nok så meget kulturens og civilisationens udviklingen i almindelighed. Vi går vor undergang i møde. Alle værdier – også de religiøse – er ved at gå i opløsning. Efter Vatikan-konciliet er selv den katolske kirke begyndt at følge trit, og den er under påskud af at tilpasse sig og møde menneskene, hvor de står, i færd med at sætte vigtige værdier over styr, deriblandt også inderligheden og det betragtede bønsliv. Og det samme gælder for teatret. For ganske nylig så jeg Racines »Bérénice« i Roger Planchons opsætning: Det var fuldstændig vildledende, – en parodi på en tragedie. Bérénice råber og skriger og vælter sig på jorden! Det er det

rene forræderi mod Racine. Men folk er henrykte. Hvis bare man er venstreorienteret, kan man gøre og lade, som man vil. Det er en ny form for konformisme, og den går så vidt, at man i dag ikke formår at skelne mellem inspiration og opportunisme. Hvor man skulle bygge op, bryder man ned – og alt sammen i fremskridtets hellige navn. Selv er jeg absolut ikke reaktionær, men der er trods alt visse ting, jeg ikke kan gå med til, bl. a. at man prøver på at stikke os blå i øjnene, så vi ikke kan se forskel på sort og hvidt, vildfarelser og sandhed og falske og sande værdier. På mig virker det som et brækmiddel på samme måde, som hvis man kommer salt i kaffen i stedet for sukker.

– Og hvad så med filmen?

– I øjeblikket gør man sit bedste for at få publikum til at blive en slags vindueskiggere. Eftersom det nu engang er blevet sådan, at man absolut skal vise alting frem og ikke overlade noget som helst til fantasien, gælder det om at drive det hele længere og længere ud, både når det gælder forbrydelser, sadisme og erotik. Prøv engang at se Viscontis sidste film »The Damned«. Den er et typisk

eksempel på det, jeg lige har sagt. Folk går ikke hen og ser denne film for at se et kunstværk eller få en kunstnerisk oplevelse i det hele taget. De går derhen for at se, hvordan det ser ud, når man voldtager og slår ihjel. Hvordan vil det lykkes ham at vise os en søn, der voldtager sin mor, eller en flok homoseksuelle tyske soldater, der bliver skudt ned med en maskinpistol? Folk går ikke mere i biografen for at opleve et kunstværk og lade sig gribe og berige af det, – de går derhen for som gennem en teaterkikkert at se ting, man ellers ikke får at se . . . Personlig kan jeg slet ikke forestille mig, at situationen skulle bedre sig med tiden. Jeg tror, vi for øjeblikket er et bytte for destruktive kræfter, der er så stærke, at de nærmest må kaldes dæmoniske. For øvrigt agter jeg ved lejlighed at lave en film om djævelens eksistens og hans tilstedeværelse i verden i dag . . .

– *Da De jo nu alligevel rent umiddelbart er kommet ind på at tale om Deres planer, kan De måske også sige lidt om dem og ikke mindst om den bog, De er i gang med, og som De i årevis har lovet at udgive?*

– Jeg må indrømme, at det ikke bliver lige med det samme. Jeg har samlet en masse noter, og forskellige afsnit af bogen er da også allerede skrevet. Men jeg kan ikke rigtig komme i gang med arbejdet og få den gjort færdig – af to grunde. For det første, fordi jeg altid er fuldt optaget af min næste film, som jeg til enhver tid synes er vigtigere og haster mere end at skrive en bog. Og for det andet fordi jeg er bange for, at den bog, jeg er i gang med, vil skabe megen polemik og uvilje imod mig på grund af min holdning over for de professionelle skuespillere. De kan ikke undgå at blive rasende over, at jeg vil tage brødet ud af munden på dem.

– *Og hvad så med Deres næste film?*

– Den vil jeg meget snart gå i gang med at optage i England. Det bliver »Lancelot du lac«. Jeg har tænkt på den og arbejdet med den i årevis, – længe før jeg lavede »Mouchette«.

– *Hvorfor optager De den i England?*

– Simpelt hen, fordi der ikke er noget fransk filmselskab, der vil påtage sig at lave

den film. Derfor var jeg nødt til at finde et uden for Frankrig. Sådan ser situationen ud i øjeblikket, – den er rent ud sagt paradoksal. Producenterne siger: »Bresson er ikke nogen god handelsvare.« Og dog skaffer mine film penge i kassen. Men jeg skal indrømme, at de ikke gør det lige med det samme. Først i det lange løb – efter nogle år, begynder mine film at betale sig. Og det er producenterne ikke vant til, – de vil se penge øjeblikkelig. Derfor vil de også kun lave film, der omgående bliver en succes.

– *Stemmeføringen er jo et meget vigtigt element i Deres film. Afkrækker det Dem ikke fra at arbejde med engelske skuespillere?*

– Nej, jeg kan selv godt engelsk og tror ikke, der bliver vanskeligheder i den retning. Og for resten heller ikke, hvad angår valget af skuespillere. Jeg er endnu ikke gået i gang med at finde dem. Det er for øvrigt efterhånden blevet et ret underordnet problem for mig.

– *Vil De stadig bruge farve? Alle, der har fulgt Deres udvikling inden for filmen, har været temmelig forbavsende over at se Dem opgive det sort/hvide og lave »Barnebruden« i farver. Det har chokeret dem en lille smule, – og det er måske grunden til, at Deres sidste film (i hvert fald i Danmark) ikke har haft den samme succes som »Mouchette« eller »Hvad med Balthazar?«. Hvilke resultater er De selv kommet til på det punkt?*

– Jeg kan kun sige, at når jeg ikke har brugt farve i mine tidligere film, er det simpelt hen, fordi en film i farver koster ca. en tredjedel mere end en sort/hvid film. Jeg havde ikke penge til andet. Men jeg ville ønske, jeg havde haft det, for farverne gør det hele mere realistisk. Men samtidig er jeg fuldstændig klar over den risiko, man udsætter sig for ved at bruge dem. Man risikerer, at filmen bliver splittet og uden fast struktur. Den bliver meget mere spredt. Og hvis farverne er forkerte, bliver hele filmen forkert. Men på den anden side bliver den, som jeg lige sagde, mere realistisk . . . For øvrigt skal man være varsom med ordet realistisk. Man kan nemlig ikke komme uden om, at man undertiden med kunstige og konventionelle midler kan få en virkelighed frem, der er mere virkelig end den, vi kender fra naturens hånd. En blanding af forlorent og ægte

bliver altid forlorent. Men blander man forlorent med forlorent kan det undertiden give noget ægte. Og det er netop tilfældet med teatret, hvor alt bygger på det engang vedtagne: kulisserne, spillet, belysningen osv. . . . Når det naturalistiske teater er så ulideligt, er det, fordi det gør sit bedste for at placere forlorent og ægte side om side. De ved nok, hvad Goethe sagde, da han engang så et maleri, som ikke var en slavisk efterligning af naturen: »Jeg kan lide det, fordi træernes skygger vender imod solen.« Kompositionen i billedet krævede, at skyggerne var malet på den måde. Efter min mening må man skelne imellem det ægte og det virkelige og gøre sig klart, at ægtheden i et billede ikke er identisk med ægtheden i naturen. Og på samme måde er ægtheden i en film ikke identisk med ægtheden på teatret. Skuespil optaget på film er en forloren kunst, som ikke har nogen fremtid for sig, – det er »cinéma«, biografteater. Kun »cinématographe«, filmkunsten er ægte.

– *Er det af lignende – dvs. af æstetiske – årsager, De i »Mouchette« har anset det for nødvendigt at foretage en så gennemgribende forandring af den figur, Bernanos havde skabt? Hvis jeg husker ret, har De selv sagt, at De, mens De lavede filmen, lidt efter lidt fik en helt anden opfattelse af pigeskikkelsen, og at De fik denne opfattelse på grund af Nadine Nortier, som for Dem ikke alene var en skuespiller, men en »model« i samme betydning, som man taler om modellen til et maleri. Ved sin måde at være på, har hun på en vis måde påvirket filmen. Det ser altså ud til, at De i det tilfælde har givet efter for psykologiske overvejelser . . .*

– Overhovedet ikke! Jeg er slet ikke interesseret i psykologi. Når jeg vælger mine skuespillere eller »modeller«, prøver jeg hverken at finde fysisk eller psykisk lighed. Til Mouchette havde jeg fundet en lang ranglet fjortenårs pige, der fuldstændig svarede til Bernanos' beskrivelse, men hendes forældre ville ikke have, at hun spillede med i filmen. Så måtte jeg henvende mig til en anden, som af ydre ikke svarede helt så godt til den person, Bernanos har skildret. Men det betyder ikke noget. Og nu søger jeg heller ikke engang efter psykisk lighed. Den eneste betingelse, for at jeg skal kunne arbejde, er, at de skuespillere, jeg arbejder med, ikke stiller sig direkte i vejen for det, jeg har tænkt mig. Det interessante, når man tager fat på en film, er netop ikke nøjagtigt at vide, hvordan den vil udvikle sig. Under optagelsen prøver jeg ustandselig at berede mig selv nye overraskelser. Alt, hvad der sker, skal være uventet – naturligvis dog inden for visse rammer! Jo mere jeg lader mig overraske, jo mere ægte føler jeg mig. Min indstilling, når jeg laver en film, er den samme som en portrætmalers, som også prøver på at være ikke realistisk, men ægte. Den ægthed, der her er tale om, har intet at gøre med den, man normalt finder i et fotografi, selv om også fotografiet har mulighed for at gengive den. Men når man har optaget 600 indstillinger, kommer personernes indre ægthed til syne.

– *For mig ser det ud, som om De i »Barnebruden« har lavet lidt om på emnet i Dostojevskijs fortælling, ligesom De i sin tid ændrede en del ved Bernanos' roman.*

– Det har De ret i. Og når jeg tillod mig

Bemærkninger om filmkunsten

Der er to slags film: dem, hvor man bruger teatrets virkemidler (skuespillere, iscenesættelse osv.) og benytter kameraet for at gengive, og dem, hvor man bruger filmkunstens virkemidler og benytter kameraet for at skabe.

*

Filmkunsten er en skrift (eller et maleri) med lyde og bevægelige billeder.

*

En film kan ikke være et skuespil, for et skuespil kræver en levende kontakt. Men den kan, ligesom fotografiske optagelser af teaterstykker eller billedteater være en fotografisk gengivelse af et skuespil.

En fotografisk gengivelse af et skuespil kan sammenlignes med en fotografisk gengivelse af Donatellos *Apostlen Johannes* eller af Vermeers *Ung kvinde med Halsbånd*, hvor den fotografiske gengivelse hverken har skulpturens eller lærredets værdi, udstråling eller pris. Den skaber det ikke. Den er overhovedet ikke skabende.

*

De film, der laves i dag, er historiske dokumenter til arkivering, hvor man kan se, hvordan fru X og frøken Y spillede komedie i 1970.

Robert Bresson

Jean-Daniel POLLET



»I »Barnebruden« behandler jeg menneskenes manglende evne til at kommunikere med hinanden.«

at gøre det, var det, fordi novellen fra Dostojevskijs hånd var *dårlig*. Jeg ville f. eks. aldrig have tilladt mig at lave noget om ved »Brødrene Karamasov«. Men det kunne jeg godt gøre med »Barnebruden«, som langtfra er noget mesterværk. Det tema, Dostojevskij behandler i den, er skyldfølelsen. Manden spørger sig selv: Er jeg skyldig eller ikke? I filmen har jeg givet fortællingen et andet indhold. Her drejer det sig om menneskenes manglende evne til at komme i kontakt med hinanden. Noget andet, der interesserede mig ved denne fortælling, var manden, der faldt i tanker ved siden af sin døde kone. Det tvang mig til at løse et rent filmisk problem på grund af de stadige spring fra nutid til fortid og dermed fra døden til livet.

– Har De andre planer ud over »Lancelot du lac«?

– Ja, jeg havde blandt andet også planer om at lave en film for De Laurentiis om verdens skabelse og syndfloden. Skabelsen har altid interesseret mig meget som emne. Jeg var kommet temmelig langt med denne plan, idet jeg allerede sammen med 30 gartnere havde »genopbygget« hele det jordiske paradys. Men da det først var kommet så vidt, gik det op for mig, at De Laurentiis ikke ville give mig frie hænder, og så nægtede jeg at fortsætte. Nu er planen taget op igen på andre betingelser, der giver mig fuldstændig frihed til at gøre nøjagtig, hvad jeg vil. Jeg håber, der bliver noget ud af det. Haven eksisterer for øvrigt endnu, og vi kan godt bruge den til filmen.

– Hvad er det, der interesserer Dem ved dette emne? Er det den bibelske tone, der optager Dem?

– Nej, absolut ikke. I hvert fald ikke direkte. Det er som bekendt ikke emnet, der giver filmen stil. Man kan tage et fuldstæn-

dig anti-religiøst emne og lave en religiøs film ud af det – og omvendt! I dag er så godt som ingen af de film, der er lavet over et religiøst emne, religiøse, og de fleste dramatiske film er heller ikke dramatiske... Det, der interesserer mig, er at skildre verden og menneskene i deres oprindelige tilstand. Det er det modsatte af verden af i dag. I verden i dag har vi ikke mere direkte kontakt med tingene. Et eksempel på dette er en del af de skibe, amerikanerne bruger til krydstogter, og hvør folk lever som i en undervandsbåd med air-conditioning og alt muligt. Deres eneste kontakt med vandet er, at de ser det på et lærred. Her har vi et typisk billede på verden i dag, hvor vi kun ser tingene omkring os i et spejl...

– De virker ganske overordentlig pessimistisk!

– Jeg tror bare, jeg er klarsynet. Jeg føler gennem en slags antenne, at verden går en åndelig og materiel katastrofe i møde. Men den åndelige kommer først, fordi folk i vore dage går gennem livet med lukkede øjne. De forstår ikke mere at lukke dem op, og de kender ikke mere tingenes værdi. Filmene, den illustrerede presse og fjernsynet opdrager os ustandselig til ikke selv at tænke. Livet er blevet et mareridt. Paris er blevet en hæsliq by. Den er uundværlig, fordi det er der, det foregår, men samtidig er den blevet umulig at leve i. Alting bliver amerikaniseret. Og det er efter min mening roden til alt ondt. Baudelaire sagde allerede i 1850, at amerikanerne var et folk, der var gået direkte fra barbari til dekadence uden at have passeret civilisationen undervejs. Og nu gør vi som de, – vi forveksler tingenes pris og værdi. Derfor er det også blevet umuligt at lave film i Frankrig, med mindre man vil bruge Belmondo, Delon eller Brialy...

M. D.

Jean-Daniel Pollet, som er født i 1936, har allerede præsteret et betydeligt arbejde inden for filmkunsten. Foruden en række udsendelser i fransk fjernsyn (bl. a. 10–12 udsendelser i serien »Dim Dam Dom« og en om den græske forfatter Kazantzakis) har han lavet flere kortfilm: »Pourvu qu'on ait l'ivresse« (1957), »La ligne de mire« (1959–60) og »Méditerranée« (1963), som af avantgarden inden for filmkunsten endnu den dag i dag betragtes som et banebrydende værk af enestående karat. Senere har Pollet så desuden lavet en række noget længere film: »Une balle au coeur« (1965), »Tu imagines Robinson« (1968), »L'amour c'est gai, l'amour c'est triste« (1969) og »Le maître du temps«, som han optog i Brasilien og gjorde færdig i maj i år. Betegnende for disse film er det, at praktisk talt ingen endnu har haft lejlighed til at se dem. Jean-Daniel Pollet er ikke nogen filmskaber, man regner med inden for det eksisterende udlejningssystem. Og som det fremgår af nedenstående interview, er han også på andre områder en outsider, – ikke mindst hvad sproget og den filmiske udtryksform angår.

– Hvorfor er det umuligt at få Deres film at se selv i Frankrig? Hvorfor bliver de ikke vist i biografene?

– Af flere forskellige grunde. Hvad »L'amour c'est gai, l'amour c'est triste« angår, er det ikke lykkedes de to medproducenter at komme til forståelse med hinanden, og for øjeblikket ligger de i proces. Derfor har det hidtil været umuligt at få filmen ud. Det er altså, hvad man kan kalde hændeligt uheld. Hvad mine øvrige film angår, er de alle sammen blevet vist på filmmuseet i Paris, nogle af dem også i fjernsynet og i filmklubber, men ingen af dem har været vist i biografene. Men det er måske, fordi de ikke har fortjent det, fordi ingen af dem er gode nok. Jeg tror faktisk, at selv eksperimentalfilmene, når de når en vis kvalitet – dvs. når kvaliteten er absolut indlysende – formår at sprænge alle de skranker, der opstilles af systemet. Når mine film ikke kommer frem, er det altså ikke, fordi der »hviler en forbandelse over dem«, men fordi de ikke er så vellykkede, som de burde være. Det er altså min egen fejl, fordi de stadig ikke virker tilstrækkeligt på andre.

– Hvad siger Deres producent så til det?

– Han er meget forstående. I virkeligheden er han en af de mest intelligente producenter i hele Frankrig. Det er lederen af Argos Film, Anatole Dauman. Jeg har en

slags gentleman agreement med ham, hvorved jeg er knyttet til hans selskab i 10 år. Da jeg skulle optage min sidste film, »Le maître du temps«, som blev finansieret af United Artists og Lelouch i fællesskab, måtte jeg først have hans tilladelse, før jeg kunne begynde at samarbejde med andre. Til gengæld viser han mig tillid og giver mig al den tid, jeg har brug for, til at lave mine film. Jeg har det på en måde ligesom en maler, der har fundet en mæcen, så han kan tillade sig helt at hellige sig sit malerarbejde og ikke behøver at bekymre sig om noget som helst andet. Min producent ønsker slet ikke at gå igennem Artcinemas distributionssystem. Han vil nemlig ikke have, at jeg øjeblikkelig får klistret en etikette på mig og bliver sat i bås som avantgardist. Han opmagasinerer simpelt hen mine film og venter på den dag, de kan komme ud gennem de gængse kanaler. Og det varer måske slet ikke så længe. United Artists har nemlig i sinde at lancere »Le maître du temps«, som så formodentlig vil hjælpe med til at bane vejen for de andre.

Det skal for øvrigt tilføjes, at mine film har været yderst billige – 5–700.000 frs. Når bare de kommer i fransk, canadisk eller andre landes fjernsyn og til en vis grad også i filmklubberne, skulle det være muligt at få pengene hjem. Tre fjerdedele af udgifterne i forbindelse med »Tu imagines Robinson« er således allerede kommet ind gennem fransk fjernsyn.

– Er det almindeligt, at nye film vises i fjernsynet?

– Ja, nogle film produceres endda direkte af fransk radio og fjernsyn i samarbejde med et eller andet filmselskab. Det var f. eks. tilfældet med »Mouchette«. I år vil der blive fremstillet 10 film på den måde. Fjernsynet forpligter sig til ikke at bringe dem før et halvt år efter, at de første gang har været vist i biografene.

– Men hvad nu med de film, der kun er blevet vist på filmmuseet? Længes De ikke efter at høre, hvad publikum og kritikerne mener om dem.

– Nej, for jeg tænker overhovedet aldrig på publikum. Det betyder ikke, at jeg ikke respekterer det, men det optager mig slet ikke. Naturligvis vil jeg gerne have, at filmene når ud til det hurtigst muligt, men det er ikke det, jeg først og fremmest arbejder hen på.

– Vil De ikke sige noget om de temaer, De benytter i Deres film?

– Det karakteristiske ved mine film er snarere det afvisende end det positive. Jeg tror, at de traditionelle psykologiske og dramatiske handlingsformer er forældede, og at man må se at finde frem til noget andet i stedet. Godard har forstået det, men Truffaut og Chabrol har ikke forstået det. De har ladet sig indfange af det gængse produktionssystem, hvor det gælder om at lave manuskripter med et reglementeret handlingsforløb, og så er de gået lige i saksen. De har ikke forstået, at den nye bølges principper i dag er totalt forældede. Al fransk filmkunst i fremtiden kan kun blive efter-godardsk. Godard er den eneste, der har lavet interessante film i Frankrig i de sidste 10 år.

– Synes De også, hans sidste film er interessante?



Scene fra »Tu imagines Robinson«.

– Ja, for han har forstået, at det er vanskeligt for ikke at sige umuligt at lave film, der har en eksistensberettigelse. Han ligger stadig foran os alle sammen i kraft af sin indstilling, som får ham til at nægte at optage visse ting. Den eneste måde, man kan overgå ham på, er ved at optage endnu mindre end han ...

– Ja, men i yderste instans måtte man jo så simpelt hen gå i strejke og holde op med at lave film i det hele taget.

– Måske! Men et er i hvert fald sikkert, og det er, at vejen ud af det nuværende dødvande ikke er en tilbagevenden til de gængse metoder. Det ville være identisk med tilbagegang, og det har ingen mening, for man kan ikke dreje tiden tilbage.

– Hvilken retning er så den rigtige?

– De film, som man burde lave (og som jeg bestræber mig for at lave), skulle være for filmkunsten, hvad den moderne roman er for litteraturen. Der er ingen tvivl om, at den moderne roman indeholder meget, der ikke er noget værd. Men lige så indlysende er det også, at forfatterne i løbet af de sidste 10 år har banet nye veje, netop fordi de har givet afkald på at bygge handlingen op efter de traditionelle mønstre. Og det samme burde man gøre inden for filmen. Jeg tror, det er lykkedes mig i »Méditerranée«, men den film har også kostet mig 3 års arbejde. Jeg har selv måttet finansiere den ved at lave film på bestilling ved siden af, og den har kostet mig en million, som er fuldstændig tabt. Den slags er det rene selvmord. Derfor har jeg efter »Méditerranée« måttet lave film, hvor jeg prøvede på at etablere en bedre forbindelse med omverdenen ved at

vende tilbage til en fiktion, der tilsyneladende nærmede sig en handling. Men jeg håber snart at genoptage mine forsøg der, hvor jeg slap i »Méditerranée«, hvor jeg havde taget afstand fra enhver form for handling og logisk forbindelse mellem billederne i det hele taget. Men det betyder slet ikke, at man kan tillade sig hvad som helst. Det er nemlig med disse film som med abstrakt malerkunst. Man må kunne skelne mellem det eksperimentelle og det uformelle, mellem dristighed og kaos og mellem mangel på logik og mangel på sammenhæng.

– For mig at se eksisterer der for øjeblikket to tendenser inden for filmkunsten. Der er de filmfolk, der bestræber sig for at lave film, der ser ud som film. De gør altså deres bedste, for at man intet øjeblik skal glemme kameraets eksistens. Og så er der de andre, der – som Rohmer – gør, hvad de kan, for at være fuldstændig selvudslettende i stilen, og for at få publikum til at glemme, at det er film. Hvilken af disse to linjer vil De henregne Dem selv til?

– Det er umuligt for mig at sige, for når alt kommer til alt, ved jeg det faktisk ikke. I 10 år har jeg tilbragt hele nætter med at diskutere film med mine venner. Jeg var helt skør med Godard, – og det er jeg stadig! Og så kommer Rohmer pludselig med »Min nat hos Maud«, der virker fuldstændig realistisk, og som altså er lige det modsatte af det, vi selv er gået ind for. Og dog kan man ikke komme uden om, at det er filmkunst. Man kan altså aldrig finde ud af det! Hvad er filmkunst egentlig? Er det Rouch, Godard, Rohmer, Taty eller Keaton? Det er alle dem, der laver gode film. Når det kommer til stykket, kan man ikke opstille hverken love eller forskrifter for, hvordan en film skal være. Og jo mere jeg bliver klar over det, jo mindre taler jeg om filmkunst. Jeg

Philippe GARREL

Det er vigtigere for mig, at Jean-Pierre Lefevre og nogle af de andre unge ser mine film, end at et stort publikum ser dem. Det er på den måde, der sker fremskridt inden for filmkunsten.

– Ja, men bliver det så ikke bare en filmkunst for de indviede?

– En film kan kun laves af en enkelt mand, der går i enrum og koncentrerer sig om det, han gør. Når man nu engang har taget afstand fra det aktuelle kultursystem, er der kun en ting at gøre, og det er at prøve sig frem. Hvad er et kamera? Hvad sker der, når man udløser et kamera? Det er de spørgsmål, jeg prøver på at besvare. Jeg arbejder ikke for publikum. Filmkunsten har ikke noget socialt sigte. Den er et mål i sig selv, en personlig beskæftigelse. Man laver ikke film for de andre, men for sig selv. Det vigtige er selve det at skabe – *ikke at have skabt*. Optagelsen er en særlig privilegeret tid, hvor de, der er med, hensættes i en fantastisk tilstand af indadvendthed. Hele verden ligger i dyb koncentration. Deltagerne er spændte, – deres sanser er lysvågne. Alle giver i det øjeblik langt mere af sig selv, end de plejer at gøre til daglig. For mig er den tid, der går med en optagelse, en slags ceremoni, der nærmer sig det magiske. Derfor ville jeg helst altid optage på 70 mm. Og det er også derfor, jeg i mine film kun kan bruge skuespillere, der samtidig er mine venner, og at jeg altid bruger den samme fotograf, Michel Fournier, som også er min ven. Under en optagelse ved man efter et øjebliks forløb ikke mere, hvem det egentlig er, der laver filmen, – om det er en selv eller de folk, man har omkring sig. Det, man på forhånd har forestillet sig, tager form, uden at man behøver at sige et eneste ord. Der er heller ikke noget at rette hverken på den skuespiller, der lige netop er i gang, eller på teknikerne. Man ved ikke mere, hvad man selv er herre over og hvad ikke. Det, man på forhånd har tilrettelagt, skrider fremad som en liturgisk handling. Og det overgår samtidig alle ens forventninger. Det er det, der er det vidunderlige, og som gør, at man er fuldstændig tom, når man går derfra ...

– Vil det så sige, at De ikke ofrer ret megen interesse på klipningen?

– Ja, klipningen betyder ikke noget. Jeg bruger den samme indstilling meget længe (der er f. eks. kun 35–30 indstillinger i »Le lit de la Vierge«). Man behøver altså bare at klistre optagelserne sammen i rækkefølge, – så er filmen færdig. For mit vedkommende er det under selve optagelsen, det hele foregår. De små fif, man bagefter kan lave for at strukturere filmen, føjer ikke noget til det, der allerede er gjort.

– Er der da hverken indhold eller en bestemt orden i Deres film?

– Jeg tror, at alle film i virkeligheden har en og samme struktur. Når det kommer til stykket, er en film altid et menneske, der fortæller om sig selv. Men alle mennesker er i virkeligheden gjort af det samme stof. De fødes, vokser, elsker og dør. Handlingsforløbet er altid det samme. Begivenhederne mellem fødsel og død kan så være mere eller mindre lodige og som følge deraf mere eller mindre interessante. Men når alt kommer til alt, er det alligevel altid det samme. Ved at

indskrænker mig til selv at lave film, for jeg tror, at filmkunsten i sidste instans hverken udvikler sig i kraft af, hvad man siger eller skriver, men af filmene selv.

– Men når De ikke kan sige, hvad filmkunsten er, kan De måske sige, hvad den ikke er?

– Ja – eller rettere sagt, jeg kan sige, hvad der ikke interesserer mig selv. For øjeblikket tager jeg afstand fra al fransk filmkunst undtagen Godard. Det betyder ikke, at jeg synes, at Chabrols, Bressons eller Truffauts film er dårlige, men de siger mig intet. Når jeg ser dem, ser jeg det samme, som jeg har set de sidste 20 år. Det, der sker for øjeblikket, f. eks. begivenhederne i maj 68, studentoprøret og hippierne, er ikke blevet fulgt op eller kommet til udtryk i fransk film, der stadig bliver ved med at fungere, som den altid har gjort. Frankrig er vendt tilbage til det punkt, hvor det befandt sig før 68. Og alligevel er der mennesker, der er blevet anderledes. Men hvor mange drejer det sig om? Er det 1.000, 10.000 eller 100.000? Det ved jeg ikke. Men nogle er der i hvert fald, og det er dem, der nu skulle komme ud af busken og gøre noget ved tingene.

– Er det dét, De har prøvet på i »Le maître du temps«?

– Ja, men kun til en vis grad. Manuskriptet var nemlig allerede skrevet længe før maj 68, og jeg var ikke i stand til at ændre det så meget, som jeg burde. Strukturen var allerede fastlagt, og jeg var nødt til at bevare den.

I min næste film derimod, som jeg arbejder på for øjeblikket, er majbegivenhederne hele tiden med under overfladen. Filmen handler om to unge mænd og en ung pige i juni 68. De har bestemt sig til at nå havet i fugleflugtslinje uden at følge de sædvanlige veje. Det gør, at de oplever Frankrig på en helt ny måde ved ikke mere at se det fra autobanerne. I filmen vil jeg behandle det forhold, der udvikler sig mellem de to unge mænd og pigen, og bag det alt sammen ligger hele tiden fugleflugtslinjen som en besættelse. Der tales ikke direkte om det, der sker i maj, men de unge mennesker kommer fra Paris og har været med på barrikaderne, og er stadig under indflydelse af det, de har oplevet. På den måde kan jeg uden direkte at nævne maj 68, skildre følgerne af det, og hvad det har betydet for mig selv. Nu, hvor tingene er kommet på en afstand af to år, mærker jeg bedre, hvor dybt jeg er påvirket af maj-revolten.

– Hvorfor synes De ikke, De kan tale direkte om maj-begivenhederne? Er det, fordi De er bange for censuren?

– Ja, måske! Censuren er et forfærdeligt problem i Frankrig, en stadig hæmsko, som gør det umuligt at behandle de emner, man gerne ville. Algierkrigen er f. eks. stadig tabu, selv om det er 10 år siden, den fandt sted. Og det samme gælder formodentlig maj 68. Men samtidig tror jeg nu heller ikke, det kan lade sig gøre at behandle dem direkte.

– Så tror De altså ikke på politiske film?

– Den rigtige måde at lave politiske film på, er for mig ikke at behandle politiske emner, men at lave film, der er anderledes.

M. D. og Ph. L.

Philippe Garrel er født i 1949 som søn af skuespilleren Maurice Garrel. Han har allerede på nuværende tidspunkt lavet tre kortfilm: »Les enfants désaccordés«, »Droit de visite« (begge i 1966) og »Actualités révolutionnaires« (1968) foruden adskillige spillefilm: »Anémone«, som han indspillede på 16 mm til det franske fjernsyn (1967), »Marie pour mémoire« (1967), »Le révélateur« med Bernadette Laffont og Laurent Terzieff (maj 1968), »La concentration« med J. P. Léaud (juni 1968), »Le lit de la Vierge«, som er optaget i cinemascop, med Pierre Clementi (1969) og »La cicatrice intérieure« (som endnu ikke var færdig i april 1970). Hvad den sidstnævnte angår, har Garrel indtil nu optaget en hel del af scenerne i amerikanske og ægyptiske ørkenområder, og de næste har han i sinde at optage i grotterne i Afrika eller i Syditalien.

– Så vidt jeg har forstået, er Deres film ikke blevet solgt gennem udlejningsselskaberne. Hvordan har De båret Dem ad med at finansiere dem?

– »Marie pour mémoire« har jeg selv finansieret. Den har kun kostet 70.000 frs., og det tog fem dage at lave den. »Le révélateur« har også været meget billig. Det er en stumfilm uden hverken tale, lyd eller musik. Jeg optog den i Schwarzwald i Tyskland uden nogen som helst forberedelser på slump alt efter de landskaber, jeg kom igennem. Det tog en uge at optage den og en uge at klippe den. Og selv om »La concentration« er en farvefilm, har den kun kostet 80.000 frs. med halvanden times spilletid. Da jeg optog den, lukkede jeg mig inde i tre dage med to skuespillere i et studie med en eneste filmdekoration.

– Hvorfor er Deres film ikke kommet ud ad normal vej?

– Jeg er overhovedet ikke interesseret i at lave kommercielle film. Mine film er blevet vist på det franske filmmuseum og ellers ikke. Selv de såkaldte Artcinema-biografer spiller efterhånden alle mulige slags film. De er færdige – helt uden interesse. Situationen er for øjeblikket den, at det eneste, man kan gøre, er at opmagasinere filmene, og det gør jeg så! De fleste filmfolk bruger det meste af deres tid til at sælge det, de har lavet, og gøre reklame for det. Hele ulykken er, at det efterhånden er blevet en profession, en slags industri, at lave film. For mit vedkommende er det sådan, at jeg simpelt hen laver filmene – uden at gå på akkord, og det er det hele. Alt det andet bekymrer jeg mig slet ikke om.

tale om mig selv og mine egne drømme fortæller jeg noget tidløst og universelt.

– De siger, at De laver film for Deres egen skyld. Men De vil vel trods alt gerne have, at de bliver set. Filmkunsten er jo ikke bare en slags psykoanalyse, – den er også et sprog og dermed et middel til at meddele sig til andre.

– Ja, men den er et medium, som ikke virker gennem det fornuftmæssige. En film skal slutte en strøm, der går igennem hele salen. De mennesker, der ser den, skal bringes i den samme tilstand af kollektiv psykose, som vi andre var i, da vi optog den. Forevisningen skal virke lige så magisk som optagelsen. Det er et spørgsmål om bølgelængde. Folk siger gerne, at den film kan de lide, og den kan de ikke lide, – og det har de ret i. Man kan ikke ræsonnere om en film, – man kan bare tage imod den. Vi må blive klare over, at de bølger, de fleste film udløser, er ganske overordentlig kvalmende. Jeg prøver på at gøre det anderledes. Filmfolkene i dag skaber angstpsykoser, men det er da langt mere interessant at skabe en psykose af harmoni. »Den andalusiske hund« er en meget vellykket film, fordi den, hvad drømmen angår, er selviagttagende. Men drømmen hos Buñuel er desværre næsten altid et mareridt. Filmkunsten har endnu til gode at indfange den fuldstændig harmoniske idealdrøm. Jeg har i hvert fald endnu aldrig oplevet, at den har gjort det. Alle franske film er kørt fast i det psykologiske. Selv Bressons film er karakterfilm. Det, vi skal nu til, er det universelle: manden der filmer kvinden (ikke en mand, der filmer en kvinde). Så er alt sagt.

– Med de individualistiske synspunkter, De har, kan De vel næsten ikke mere være enig med Godard?

– Godard har været mit forbillede lige fra begyndelsen. Jeg har været begejstret for alle hans film. Og det er næsten de eneste, jeg har set, for de har alle de andre i sig. Men der er to ting, man må skelne imellem hos Godard, og det er 1) hans kultur, som han gør sit bedste for at videregive til andre, – det er hans måde at afspejle verden på, og 2) det subjektive, at han filmer sin kone. Det interesserer mig slet ikke, at han afspejler verden. Og hvad det andet element, det subjektive, angår, er det nu fuldstændig ude af billedet i hans film. Altså er der ikke noget tilbage! For øjeblikket indskrænker Godard sig til at popularisere den sociale avantgardes slagord. Men det er en forkert vej, han er slået ind på. Det er ikke filmkunstens opgave! Det er f. eks. en fuldstæn-

dig misforståelse at stå på barrikaderne med et kamera i hånden, for på den måde får man ikke noget forhold til tingene. Hvis man filmer en kamp på en barrikade, er man tilskuere. Man står selv uden for det, der sker. Og når man så senere viser en sådan film, er det løgn, for dermed siger man: »Der kan I bare se, – jeg har selv været med!« Men i virkeligheden var man slet ikke med. Det var netop som en protest imod det, at jeg optog »Actualités révolutionnaires«. Ved at vise en strejke, når det hele er forbi, eller ved at vise barrikaderne støtter man det bestående, fordi den slags film virker som et bedøvende middel. Det er ligesom at vise en pige uden tøj på. Det virker overhovedet ikke provokerende, – tværtimod! De mennesker, der ser det, får udløsning for deres nysgerrighed eller deres aggressionskomplekser. Det bliver til en filmkunst for veteraner. Det er fuldstændig overflødig at bruge sin tid på at vise og kommentere noget, der allerede er sket. Ved at tale om en strejke neutraliserer man de nye bestræbelser, der skal til for at komme videre, – man ser tilbage i stedet for at se fremad. Det er det, de såkaldte politiske film netop gør. De kæler for folks gode samvittighed, fordi tilskuerne finder en slags alibi i dem. Filmkunsten må ikke være et sted, hvor publikum lader sig underholde og dyrker sin gode samvittighed. Men det er netop, hvad den er blevet til under det kapitalistiske system. Nej, en film skal virke forstyrrende, – den skal virke som en brosten, der med et plask falder ned i den spidsborgerlige andedam. Filmen skal være uudholdelig for tilskuerne.

– De tror altså ikke, man kan skabe en udpræget politisk filmkunst?

– Man er politisk, når man over for verden befrugter et eller andet – noget, man slet ikke havde regnet med. En elektrisk guitar i en popgruppe har ikke noget som helst med samfundet at gøre, og dog kan den sætte en revolution i gang. Og det samme gælder et kamera. Men en sådan politisk revolution må have en ideologi at virke igennem. Det eneste, der kan få folk til at ændre deres væremåde – og altså deres politiske engagement, er et nyt syn på tilværelsen. Det er der, vi skal hen, – vi skal have en »ideologisk« filmkunst. I dag er filmkunsten ligesom fjernsynet, dvs. en avis i billeder og tale. Vi må se at nå så vidt, at vi kan skabe en ideologi, der fremgår direkte af billedet (ligesom den, der er opstået af Bibelen eller af Koranen), men helt uden tilknytning til litteraturen.

M. D.

Jean EUSTACHE

Mens de fleste af de unge franske filmskabere i dag er vokset op og har fundet deres form i Paris, står Jean Eustache som en repræsentant for provinsen med alt, hvad dette ord indeholder af folkløse og en lidt traditionsbunden sund fornuft. Han er født i Bordeaux i 1938 og vokset op i Narbonne, hvis syngende accent han har bevaret. Sin karriere inden for filmen startede han som assistent for Rivette ved hans TV-udsendelser. Senere har han været filmmontør, og desuden har han indtil nu lavet fire film af ca. 45–50 minutters varighed, som han selv fortæller om i nedenstående interview. Da Bresson havde set »Le Père Noël a les yeux bleus«, sagde han om Eustache: »Den unge mand er inde på noget af det rigtige!«

– Det store problem for debuterende filmskabere er altid, hvordan de skal få finansieret deres første film. Hvordan kom De i gang?

– Min første film »Du côté de Robinson«, som jeg lavede i 1963, kostede 50.000 NF, som jeg selv betalte. Den varer 40 minutter. Jeg optog den på 16 mm film i Quartier de Montmartre i Paris, og skuespillerne er ikke professionelle. Den er blevet vist i tysk og belgisk fjernsyn, men ikke i det franske, fordi emnet var om ikke tabu, så dog i hvert fald ubehageligt og farligt. Faktisk viser jeg i denne film en uacceptabel situation som noget helt naturligt. Jeg viser nemlig en ulykkelig ung mand, som han ser sig selv, og det vækker et vist ubehag. I Frankrig er det kun filmklubberne, der har vist filmen. Det var den succes, den dér havde, der gjorde mig kendt og satte mig i stand til at finansiere min næste film.

– Og hvad hedder den så?

– »Le Père Noël a les yeux bleus.« Også i det tilfælde stod jeg selv som producent, men Jean-Luc (Godard) hjalp mig økonomisk. Filmen er optaget direkte på 35 mm i Narbonne med Jean-Pierre Léaud, og den varer 50 minutter. Jeg lavede den i 1965. Den blev distribueret kommercielt – men den gik ikke ret længe. Til gengæld har den været vist både i Cannes, Pesaro og Japan. Mine to første film har nu efterhånden spillet de penge ind, det har kostet mig at lave dem, men det har taget flere år ...

– Og på den måde har De så fået råd til at lave den næste?

– Ja! Den næste er en dokumentarfilm, »La rosière de Pessac«, som varer en time. Den har gået i fransk, belgisk og canadisk

Scene fra Philippe Garrels film »Le lit de la Vierge«.



fjernsyn. Jeg optog den først på 16 mm og forstørrede den så til 35 ... Min allersidste film, som jeg lige har lavet, og som endnu ikke har fået nogen titel, er også en dokumentarfilm, der varer 50 minutter. Den handler om bønderne i Cévennes, i en landsby, som er i færd med at uddø. Jeg viser, hvordan bønderne slagter et svin.

– *Hvorfor varer Deres film altid ca. 50 minutter? Med det nuværende biografsystem bidrager det sikkert ikke til at få dem solgt.*

– Det kan jeg ikke svare Dem på. Det er et rent og skært tilfælde. Det er først bagefter, når de er færdige, at jeg opdager, at filmene næsten altid er lige lange. Det er åbenbart *min* længde.

– *Hvad er det for emner, De behandler?*

– Spørgsmålet er for mig ikke at finde et emne. For mig er det et spørgsmål om stil. Jeg arbejder under indtryk af ydre påvirkninger, bl. a. af film, jeg har syntes om. Jeg holder meget af Renoir (alle hans film), Mizoguchi, Godard og hele den franske nye bølge. Min første film lavede jeg på baggrund af »De søde piger« af Chabrol, som dengang havde gjort et dybt indtryk på mig. »De søde piger« var kommercielt set en fiasko fordi det bredere publikum i Frankrig dengang ikke syntes om den. Men det er den bedste film, Chabrol har lavet. Jeg har også ladet mig påvirke af Rivettes »Le signe du lion«. Det var under indflydelse af disse to film, jeg fandt emnet til »Du côté de Robinson«. Jeg fik pludselig lyst til at sige ting, som hidtil ikke var blevet sagt.

– *Og »Le Père Noël ...«?*

– Den blev til under indflydelse af Bressons »Pickpoket« og – især – af Renoirs »Toni« og »Spilletts regler«. Det var, da jeg så disse film, at det gik op for mig, at det med at lave film er noget med at engagere sig og placere sig midt i livet. »Le Père Noël« blev optaget på ganske kort tid, – det tog mig kun 9 dage. Jeg havde skrevet manuskriptet ned indtil de mindste detaljer, og jeg lavede filmen næsten uden at ændre noget. Dette forberedende arbejde er en forudsætning for, at jeg kan ramme det rigtige. Jeg tror ikke på det improviserede. Mine film har ikke noget som helst med »cinéma-vérité« at gøre.

Baggrunden for »La Rosière de Pessac« var en helt anden. Det var mit syn på TV og en reaktion imod det. Hver eneste gang jeg så en dokumentarfilm i fjernsynet, syntes jeg, den var dårligt lavet, og at den ikke viste det, jeg gerne ville se. »La Rosière« er en dokumentarfilm, der viser det, jeg selv gerne ville have at vide. Jeg filmede alle ceremonierne omkring rosenbrudens kroning: gudstjenesten, talerne og optøget som i en ganske almindelig film. Og jeg havde i forvejen ganske nøje bestemt, hvor kameraet skulle stå. Det hele var yderst velforberedt. For øvrigt prøver jeg slet ikke på at lade, som om jeg selv ikke er til stede. Kameraet er en del af selve optagelsen. På den måde reagerer jeg imod den kommercielle filmproduktion à la Lelouch, der fører sit publikum bag lyset og gerne vil have det til at tro, at han filmer livet omkring sig direkte uden forudgående iscenesættelse. Dels arrangerer Lelouch selv det, der sker, og dels gør han sit bedste, for at man skal glemme, at det er film. Selv gør jeg nøjagtig det modsatte. Jeg



I »Le Père Noël a les yeux bleus« er Jean-Pierre Léaud julemanden.

vil gerne have, at man skal vide, at jeg filmer, og samtidig tager jeg virkeligheden som den er ...

– *Der er altså stor forskel på »Le Père Noël« og »La Rosière«, både hvad stilen og metoden angår.*

– Ja, den første er en fiktiv film, som udtrykker et rent personligt synspunkt. Jeg ville have, at den skulle være noget helt for sig selv, noget, der ikke kunne laves efter, – men det betyder ikke, at det er lykkedes. »La Rosière« derimod er en langt mere direkte betragtning over filmkunsten. Det er en dokumentarfilm helt uden fiksfakserier. Jeg holder mig nøje til tingenes kronologiske orden og kommer hverken med forklaringer eller kommentarer. Desuden prøver jeg på at udtrykke mig så klart som muligt for virkelig at gengive livet, som det er. Og jeg prøver absolut ikke at give det udseende af, at vi ikke er til stede. Tværtimod! Jeg har prøvet på at filme livet uden selv at ændre noget ved det og uden kunstgreb af nogen art. Det forberedende tekniske arbejde havde udelukkende til formål at indkredse og skildre begivenhederne så godt, det overhovedet lod sig gøre. Da filmen blev vist i TV, var der mange, der troede, at det var en helt tilfældig dokumentarfilm, hvor der ikke engang havde medvirket en instruktør.

– *Blev den ikke optaget under begivenhederne i maj 1968?*

– For at være helt nøjagtig optog jeg den før og efter, dvs. i april og i juni. Filmen refererer kun i negativ forstand til maj-oprøret, eftersom det slet ikke nævnes i den – i hvert fald ikke direkte. Det er det, der gør den så provokerende. Den viser en glemt og meget anakronistisk side af livet i Frankrig i dag. Den viser nemlig, hvad der foregik i den lille provinsby Pessac, mens man sloges af alle kræfter i Paris. Derfor synes jeg, filmen er revolutionær – revolutionær i forhold til revolutionen. Revolutionen foregik i overensstemmelse med de en gang vedtagne regler (i hvert fald i Paris). Ved bevidst at give afkald på at vise revolutionen laver man en

film, der ikke ligner alt det andet. Jeg er oven i købet naiv nok til at tro, at det er den eneste film om maj 68, der vil blive ved med at bestå, fordi den er noget for sig selv. Da den blev vist i fransk fjernsyn, bemærkede anmelderne for øvrigt, hvor oprørsk den i virkeligheden var.

– *Så tror De altså ikke på muligheden af at lave direkte politiske film?*

– Nej, det er ikke nogen god løsning. Mine film er indirekte politiske i den forstand, at de viser udpluk af samfundet, som ingen nogen sinde har set. Hensigten er at åbne øjnene på folk, og udgangspunktet består i at betragte verden, som den i virkeligheden er, for at sætte den under debat indefra. Den slags er langt nyttigere end både revolutionsfilm og propagandafilm. Mine film minder lidt om Léaud i »Le Père Noël ...«, fordi de – for at komme ned på de andres plan – giver det udseende af at være en lille smule dummere, end de i virkeligheden er. Og på den måde får de folk til at tænke.

– *Så mener De altså ikke, at man skal revolutionere hele det nuværende system?*

– Hvad problemerne i forbindelse med filmproduktionen angår, kan de udmærket løses. Man når simpelt hen dertil, at der ikke skal ret mange penge til for at lave en film. Jeg har selv stået som producent af de fleste af mine film, – jeg har arbejdet som free-lance. Det, som derimod ikke er løst, er spørgsmålet om filmenes udnyttelse og rentabilitet. Det helt skøre er, at en producent, der sætter 3 millioner fr. i en film, næsten altid er sikker på at få dem tilbage, hvormod der, hvis en film kun koster 50.000 fr., er 9 chancer af 10 for, at man aldrig nogen sinde ser sine penge igen.

– *Hvad tror De så, man skal gøre?*

– Distributionen skal være mere smidig. Hvis jeg havde penge, ville jeg selv købe en biograf og tilrettelægge programmet på en helt anden måde end nu. Så ville jeg vise film, der varede i tre kvarter, og billetterne skulle kun koste 2 fr. stykket. M. D.

Pierre BRAUN- BERGER

Pierre Braunberger, som er født i Paris i 1905, er en meget travl mand. Han har uddannet sig i produktionsteknik i New York, London og Berlin, og takket være en veludviklet kommerciel sans, der er kommet ham til gode som filmimportør og biografdirektør, har han gennem mere end 40 år været i stand til at finansiere et utal af film og til at gennemføre en usædvanlig producerlinje, hvor han først og fremmest har satset på talent og kunstnerisk kvalitet. Han startede med Renoir («La fille de l'eau» og «Nana») og Buñuel («Den andalusiske hund» og «L'âge d'or»), fortsatte med Nicole Védres, Alain Resnais og Agnès Varda, og i løbet af 1960-erne har han desuden produceret Godards, Truffauts og Reichenbachs første film. Han har således gang på gang hjulpet unge filmkunstnere i deres første vanskelige år. I de senere år har Braunberger imidlertid ført en mere forsigtig filmpolitik, hvor han snarere har støttet de mere kommercielle film (som f. eks. «Erotissimo» og «L'Astragale») end de egentlig «kunstneriske». Pierre Braunberger står i spidsen for produktionsselskabet «Film de la Pléiade». Hans store skrivebord, hvor der står ikke mindre end fire telefoner, flyder med alle mulige bøger og papirer i et helt ubeskriveligt rod. Jeg får tildelt syv minutter til at stille ham nogle spørgsmål. Samtalen afbrydes snart af den ene telefon og snart af den anden. Denne franske filmmænd er virkelig en travlt optaget mand ...

– De har nu i næsten et halvt århundrede beskæftiget Dem med fransk film. Kan man efter Deres mening tale om en produktionskrise i Frankrig i øjeblikket?

– Overhovedet ikke! Ikke mere end ellers. Naturligvis skal der nok være dem, der mener det modsatte. Har man heldet med sig, er alting i orden. Og har man ikke heldet med sig, begynder man at tale om krise og om, at der er noget galt fat med systemet.

– Men det er da trods alt en kendsgerning, at visse filmfolk som f. eks. Resnais ikke kan komme til at optage film for øjeblikket.

– Ja, det er rigtigt nok. Men man må se i øjnene, at Resnais ikke mere er på mode. Resnais er det sidste skud på en bestemt skole. Han danner afslutningen på et kapitel inden for fransk filmkunst, mens Godard tværtimod har indledt et nyt. Men jeg tror nu trods alt, at Resnais for øjeblikket er ved at foretage en kovending, som vil forny ham totalt. Og jeg håber, at han endnu er i stand til at gøre det. Noget andet, som man heller ikke må glemme, er, at det altid har været



I 1936 var Pierre Braunberger producent for adskillige af Jean Renoirs film, bl. a. «Une partie de campagne» (øverst). Tredive år senere producerer han «Erotissimo» (nederst).



meget vanskeligt at lave film. Man bliver hurtigt slidt op. Før var Resnais ung, men nu er han gammel, og de gamle bliver altid fortrængt af de unge. De unge af i dag betragter f. eks. Truffaut som en lallende olding. Bortset fra Godard er hele den nye bølge fuldstændig forældet i dag. Men det er bare normalt, – det er den naturlige konflikt mellem generationerne. Og på samme måde er det også normalt, at en filmproducent satser på de unge.

– Men de unge klager over, at de heller ikke kan komme til at lave film.

– Hvis de ikke kan det, er det simpelt hen, fordi de ikke har noget talent. De unge har aldrig nogen sinde haft så mange og så rige muligheder som i dag. For ca. et år siden startede vi GREC (Groupe de Recherche et d'Etudes Cinématographiques – Selskabet til forskning og rekognoscering inden for filmkunsten), som får støtte fra CNC (Centre national du cinéma – Den franske Filmfond), og som for øjeblikket finansierer 30 unge instruktører, som hidtil intet har præsteret. Man giver dem mulig-

hed for at lave deres første film på betingelse af, at den ikke kommer til at koste over en million francs. Det er noget fuldstændig sensationelt, som man aldrig har kendt før i tiden.

– Og hvad er så resultatet af denne mæcenvirksomhed?

– Vi har allerede lavet otte film, hvoraf flere absolut adskiller sig fra mængden, og vi finder stadig nye talenter. Det er vores opgave. IDHEC uddanner teknikere, og vi finder de rigtige filmskabere.

– Kan De nævne navnene på nogle af dem?

– Ja, der er f. eks. en mand som Gilson, en gymnasielærer, der er den mest geniale af de unge instruktører i dag. Og så er der Jean-Pierre Lajournade, som har lavet «Le joueur de quilles», og som bliver en anti-Truffaut, og Vergnes, som tænker på at gå i gang med at lave «L'homme au coeur de sable», en højst original og utraditionel fransk western. Og det er kun begyndelsen. Vi får filmmanuskripter i hundredvis, og de

Franske arbejderfilm

grafdistribution (fordi de tre millioner fremmedarbejdere ofte er uorganiserede og derfor vanskelige at nå ad anden vej). Disse film produceres dels af uafhængige grupper, dels af arbejderorganisationerne.

»Classe de lutte«, som hører til anden kategori, er en 37 min. lang dokumentarfilm optaget på Rhodiaca-fabrikkerne i Besançon af Medvedkine-gruppen. Gruppens historie er følgende: I 1967 tog Chris Marker, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Marret og nogle andre instruktører til Besançon for at præsentere deres film. Dér fik man ideen til at danne en gruppe »cinéastes-ouvriers«, som tog navn efter en sovjetisk filminstruktør fra trediverne. Uddannelsen af filmfolk af Rhodiaca's arbejdere blev straks påbegyndt.

I maj 1968 filmede gruppen hver dag med en super-8, som de havde fået af Godard, og med et 16 mm kamera, som de havde lånt af Marret. Med hjælp fra et folkeligt kulturcenter anskaffede man klippebord og kunne fuldende den første film: »A bientôt, j'espère« (lavet i samarbejde med Marker).

»Classe de lutte«, gruppens anden film, har som hovedperson en ung arbejderse, Suzanne, der inspireret af maj 68 danner en afdeling af C.G.T. på den tidligere fagforeningsløse fabrik.

Filmen består af to dele. Den første skildder en dag under strejken i maj 68, den anden er et interview med Suzanne ni måneder senere. Filmen beskriver Suzannes aktivitet for at udsprede information, hun holder tale og deler løbesedler ud. Senere følger man gennem interviewet udviklingen af fabrikkens repressalier mod Suzanne: Forbud mod politisk virksomhed, nedskæring af løn.

I sin alternative produktionsform og i sin afdækning af de besiddendes aktioner mod politisk bevidstgørelse af arbejderklassen har filmen sin styrke. Men i fremstillingen af Suzanne er filmen præget af en borgerlig æstetisk holdning, som om arbejderens mål er at blive accepteret af borgerligheden i stedet for at nedbryde den. Suzanne er en meget smuk pige, og hun er fotograferet i meget flatterende situationer, som ofte fører tanken hen på »Bo Bedre« og »Eva«. Hun citerer digte og fotograferes ved siden af en reproduktion af Picasso. Om dette skyldes tilhørsforholdet til kommunistpartiet, der som bekendt ikke er videre revolutionært i Frankrig, eller en påvirkning fra en æstetiserende politisk filmkunst som Godards, er det nok for tidligt at dømme om.

»Classe de lutte« og andre C.G.T.-producerede film er som tidligere nævnt produceret til brug for en intern distribution og egner sig med deres mange diskussioner og samtaler sikkert også dårligt til andet. Derimod søger René Vautier med sine små fiktionsfilm at opnå placering i almindelige biografte, og hans form må umiddelbart appellere til et stort publikum. Det er små morsomme historier med tragisk undertone, som i høj grad får deres karakter af en Chaplin-lignende hovedrolleindehaver. Men de små morsomme historier er ikke ufarlige. »Les trois Cousins«, der er bygget over en autentisk begivenhed: tre fremmedarbejdere dør af kulilteforgiftning i deres primitive bolig, blev forbudt af censuren og først frigivet igen efter ihærdige anstrengelser. Her møder man en af de mange restriktioner, som er den filminstruktørs lod, der i Frankrig forsøger at gøre opmærksom på fremmedarbejdernes elendige forhold.

Vibeke Pedersen

bedste giver vi en chance... Men vi må på den anden side heller ikke glemme CNC (filmfonden), som giver forskud på manuskripter til kortfilm, forskud på indtægterne og mange andre lettelser. Man kan altså ikke sige, at det er svært at få lov til at lave film i Frankrig.

– Men det er da i hvert fald sådan, at en ung filmmand som Claude Berri, der har lavet »Den gamle mand og drengen«, som blev en succes – også finansielt, for at kunne optage »Le pistonné« blev nødt til at arbejde med Columbia.

– Ja, men det er, fordi nu er han slået igennem, – han er blevet en af dem, man kan regne med. De amerikanske filmselskaber kommer med de mest fantastiske tilbud til de talenter, der har vist, at de kan udrette noget. Det er tit unge mennesker, vi har lanceret, som f.eks. Gérard Pires, der har lavet »Erotissimo«, og som for tiden er en af de mest efterspurgte filminstruktører i hele Frankrig.

– Her tror jeg nu nok, der må foreligge en misforståelse, for når Pires er blevet så berømt, som han er, er det nok snarere på grund af hans kommercielle talenter end af de kunstneriske.

– Ja, men man må gøre sig klart, at vi også må lave film, der giver noget i kassen. Som filmproducent må man kunne tåle et tab, og man må heller ikke være bange for at risikere noget. Men man må jo trods alt også sørge for at overleve. Man konstatere i dag, at aldrig har de film, der går godt, indbragt så mange penge, og aldrig har de film, der går dårligt, indbragt så få. Hvis jeg kun lavede film som Jean Rouch', som jeg for øvrigt selv synes er enestående, blev jeg hurtigt nødt til at lukke, eftersom der kun er 30-40.000 mennesker i hele Paris, der interesserer sig for dem.

– Vil det så sige, at De også laver publikumsfilm?

– Ja, ønsket om at give folk noget er ikke nok til at tiltrække et stort publikum. Det, som det bredere publikum ønsker, er at komme helt bort fra virkeligheden. De mere ambitiøse filmskabere vil gerne komme med et »budskab«, men om den slags film betaler sig eller ikke afhænger af den underholdning, de byder på. Folk i dag vil se film, der adspredte dem og tager dem ud af dagliglivet.

– Nå, så det er altså grunden til, at de slipper folk som Resnais og Rouch, som De tidligere har hjulpet!

– Nej, det er nu ikke helt rigtigt. Rouch er i færd med at optage »Petit à petit« i Frankrig og i Afrika. Den er en slags »Les lettres persanes« for filmkunsten i dag. Og for øvrigt føler jeg mig absolut ikke forpligtet til at støtte de filmfolk resten af livet, som jeg på et eller andet tidspunkt har hjulpet. Har en filmskaber først én gang haft heldet med sig, vil han helst beholde de samme muligheder livet igennem. Det er det, der er det sørgelige ved det! Han vil blive ved med at holde den samme levestandard med 20.000 frs. om måneden. Det var bedre, hvis han kunne indse, at han havde været ude for et lykketræf, og så lod være med at drømme om, at det skulle fortsætte resten af livet...
M. D.

De franske arbejderes begyndende engagement i filmproduktion kan ses som et led i en verdensomfattende bevægelse: De undertrykte folk er gået fra at fungere som dekorativ baggrund i kommercielle produktioner over til at skabe deres egen filmproduktion. Dette er sket i store dele af den tredje verden, blandt negrene i USA og inspireret af maj-begivenhederne i Frankrig nu også i arbejderorganisationer – bl. a. i Argentina, Italien (Unitefilm – film om arbejderforhold og politiske forhold i det hele taget) og i Frankrig.

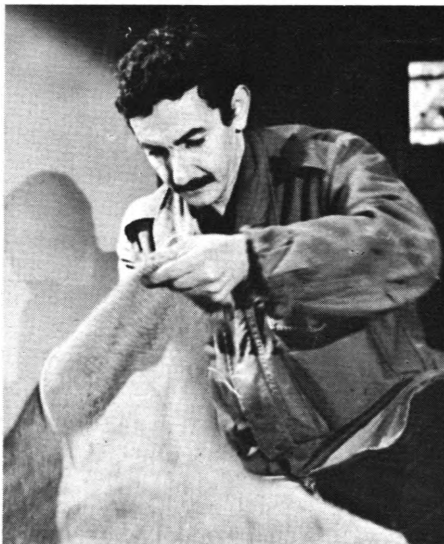
I en artikel om denne filmaktivitet i Frankrig opridser filminstruktøren René Vautier, som selv er engageret i denne filmproduktion, tre hovedretninger inden for aktiviteten, defineret ud fra stil og fra produktions- og fremvisningsforhold.

Den første kategori er film, produceret af det franske kommunistparti og af den kommunistiske fagforening C.G.T. Filmene er beregnet på forevisning inden for organisationen. Hertil hører »Les communistes dans la lutte«, produceret af kommunistpartiet, »La C.G.T. en Mai«, en lang dokumentarfilm af Paul Seban.

Den anden kategori adskiller sig fra den første ved produktionsformen. Filmene er produceret af lokale fagforeningsafdelinger på store fabrikker. Arbejderne deltager selv ved filmens fremstilling. Ovennævnte »La C.G.T. en Mai« er lavet af en professionel filminstruktør, hvorimod filmene i den anden kategori laves af arbejdernes kulturkomité i samarbejde med filmfolk, et samarbejde, der har bestået i, at de sidste lærte de første at bruge håndværket for på den måde at gøre sig selv overflødige.

Den tredje kategori er specielt defineret ved sit emne: Fremmedarbejdere i Frankrig og hører til i denne sammenhæng ved at være beregnet på en direkte kommunikation med arbejdere. Disse film er lavet med henblik på at kunne fungere både i en intern distribution på fabrikker og i almindelig bio-

Fra René Vautiers »Classe de lutte«.



samtale med Jean-Claude CARRIÈRE

Manuskriptforfatteren fører i disse år en ofte meget tilbagetrukket rolle i filmdebatten, dels fordi mange betydelige film laves uden manuskript, dels fordi mange instruktører skriver deres manuskripter uden hjælp fra andre. Jean-Claude Carrière er imidlertid en manuskriptforfatter, hvis navn man ofte er stødt på. Han har været medarbejder på alle Pierre Etaix' spillefilm og på Louis Malles »Viva Maria«. Men det er først og fremmest hans samarbejde med Luis Buñuel, der har vakt interesse. Carrière har været medforfatter på »En kammerpiges Dagbog«, »Dagens Skønhed« og »Mælkevejen«. Samtidig har Carrière som dramatiker vakt opsigt i den parisiske teaterverden ved bl. a. sammen med skuespillerinden Delphine Seyrig at arrangere diskussioner med publikum efter forestillingen. Han har også skrevet romaner, af hvilke »L'Alliance« var grundlaget for en ny fransk film præsenteret på Venezia-festivalen i år og instrueret af Christian de Chalonge. Endelig er han skuespiller og spiller hovedrollen i »L'Alliance« som en lidt sky dyre-specialist, der gifter sig via et ægteskabs-bureau (med Anna Karina) og lever alene med hende i en verden, der mere og mere synes styret af hans mange dyr. Carrière huskes også fra en lille rolle i »Mælkevejen«, hvor han spillede biskoppen.

Det kan ikke undre, at Jean-Claude Carrière også har planer om at instruere film. Han har allerede lavet en kortfilm, og til næste år vil han muligvis instruere en spillefilm – på betingelse af at han kan finde en habil manuskriptforfatter at arbejde sammen med, siger han. En samtale med Carrière (optaget på bånd på Hotel Excelsior i Venezia) må naturligt nok komme til at dreje sig om hans samarbejde med Luis Buñuel.

– Jeg har skrevet fire manuskripter sammen med Buñuel, fortæller Carrière. Foruden de tre, der er blevet til film, har vi også skrevet »Munken«, som aldrig blev indspillet, fordi producenten gik fallit. Vi skrev manuskriptet umiddelbart efter »En kammerpiges Dagbog«, og jeg tror, manuskriptet er det bedste, vi har skrevet sammen. Det er baseret på en fantastisk engelsk roman fra 19. århundrede, »The King« af Monk Lewis, men desværre bliver manuskriptet næppe realiseret nu. Buñuel ønsker ikke at filme det, og det skyldes vist nok en form for overtro hos ham: Når filmen ikke kunne laves på det tidspunkt, han følte rigtigt, så ønsker han ikke at lave den nu.

Til gengæld arbejder vi nu sammen på et andet manuskript. Jeg har tilbragt sommeren i Mexico sammen med ham og har skrevet første udkast til en ny film baseret på vort eget tema. Vi regner med at fuldføre manuskriptet i Spanien oktober/november, og hvis det lykkes at finde en producent, vil filmen blive indspillet i begyndelsen af næste år. Den handler om en gruppe på seks gamle venner, som forsøger at få arrangeret en middag sammen, – men det lykkes aldrig for dem af mange forskellige grunde.

– Det lyder som en omvendt version af »Morderenglen«, hvor de godt kunne spise til middag sammen, men var ude af stand til at forlade hinanden bagefter.

– Det er rigtigt, – men jeg kan ikke sige noget om projektet på nuværende tidspunkt. Dens form er endnu meget usikker.

– Hvordan foregår Deres samarbejde med Buñuel? Sidder I og skriver sammen?

– Buñuel arbejder altid efter en meget præcis plan: Tre timer om formiddagen og tre timer om eftermiddagen sidder vi sammen som to skoleelever hos hinanden, som regel på et godt hotel i Mexico eller i Spanien, altid det samme hotel og det samme værelse. Vi taler intensivt sammen om emnet, og jeg skriver notater ned. I løbet af nogle dage har vi en bred idé om filmens tema, og så skriver jeg historien ned på nogle få sider. Derpå begynder vi at udvikle den og gå i detaljer med scenerne. Buñuel skriver aldrig et ord selv. Det gør jeg altid om aftenen: scene-udvikling og dialog. Næste morgen læser vi det sammen, vurderer det, synes om det eller ændrer det. Som regel skriver vi 3–4 forskellige versioner af manuskriptet, før vi når frem til det definitive.

– Hvordan indledtes jeres samarbejde?

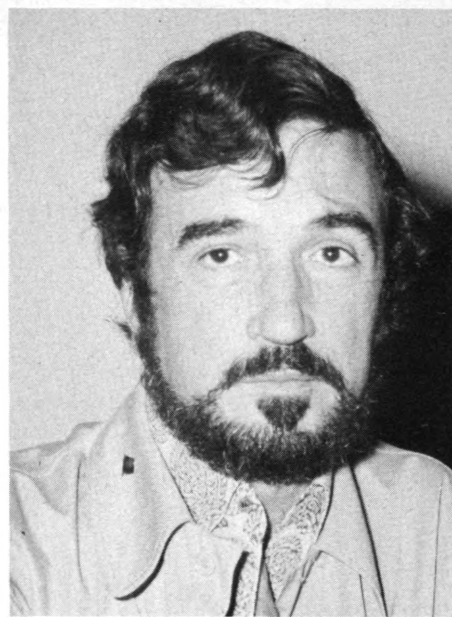
– Det var et rent tilfælde. Buñuel planlagde en film i Frankrig, og han taler udmærket fransk, men ikke tilstrækkeligt til at kunne skrive en fransk dialog. Derfor havde han brug for en fransk skribent, der kendte den franske provins godt. Jeg blev præsenteret for ham af en producent under Cannes-festivalen 1963, og vi kom fra starten godt ud af det med hinanden.

– Deres første film med Buñuel, »En kammerpiges Dagbog«, blev også lavet af Renoir, men så vidt jeg husker hans version, er den langt mere optimistisk end jeres?

– Vi har aldrig set Renoirs film, hverken Buñuel eller jeg. Mens vi arbejdede på manuskriptet, forhørte vi os hos Truffaut om Renoirs film, og han bad os om ikke at se den, fordi den ifølge ham skulle være ret dårlig. Vi adlød ham og har aldrig set den! Hvad der interesserede Buñuel i filmen, var naturligvis dens politiske aspekt, dens satire over bourgeoisiet, og denne side fandtes ikke i Mirbeaus roman, – men den har været kraftigt til stede i de Buñuel-film, jeg har arbejdet med på.

– »Dagens Skønhed« er en film, der har forvirret mange mennesker med dens stadige veksel mellem virkelighed og dagdrøm. Den er blevet fortolket på mange måder.

– Filmens dagdrømme var ikke til stede i Joseph Kessels tilgrundsiggende roman. De er fuldstændig vores arbejde. Bogen er i øvrigt meget dårlig, et gammeldags fransk melodrama fra 20'erne. Men bogen vakte skan-



Jean-Claude Carrière.

dale dengang med dens beretning om en ung kvinde fra bourgeoisiet, der går på bordel, og jeg husker, at Buñuel udelukkende var tiltrukket af selve handlingen. Alle filmens personer og dens dagdrømme er skabt af os selv.

– Er det muligt for Dem at sige præcis, hvad der er virkelighed og hvad der er fantasi i filmen?

– Nej, ikke præcist, og det er også lige meget. Filmen bevæger sig ikke blot på to, men på flere planer, der strækker sig fra virkelighed til fuldstændig indbildning, og for Buñuel har det været vigtigt at vise, at det, vi kalder »dagdrøm«, kan være fuldt så virkelig en måde at opleve på, som det vi kalder »virkelighed«. Under manuskriptarbejdet varerede vi hele tiden disse forskellige planer, og ikke engang Buñuel og jeg vil formentlig være enige om, hvad vi opfatter som virkelighed i filmen. Husker De historien om hertugen på slottet. I den første version af manuskriptet havde hertugen en tjener, der kom til bordellet og bad om en prostitueret til sin herre, og dette var indlysende virkeligt. Men i den anden version kasserede vi tjeneren med det resultat, at nu kan hele sekvensen opfattes som hustruens dagdrøm, – og faktisk ved vi ikke selv, om sekvensen er drøm eller ikke. Christian de Chalonge har benyttet sig af samme teknik i slutningen af »L'Alliance«: ved at gentage filmens begyndelses-scene til sidst sætter han pludselig spørgsmålstegn ved, om hele filmen måske er en dagdrøm. Jeg er i øvrigt ikke enig med ham i, hvorvidt dette spørgsmålstegn er berettiget, og det findes ikke i min roman. Måske vælger vi at stryge det af filmen, når den får rigtig premiere.

– De fleste var også meget forvirrede over slutningen på »Dagens Skønhed«?

– Det var vi skam også. Men Buñuel holder meget af denne åbne slutning, og jeg selv elsker den, – jeg ved ikke hvorfor, men jeg elsker den. For mange mennesker er slutningen fuldstændig hallucinerende. Især har mange kvinder spurgt os om, hvorfor vi bruger et barn i slutningen. Og der findes ikke noget barn i slutnings-scenen, men de så alligevel et barn. Det er meget interes-

sant. Virkeligheden og ikke-virkeligheden bliver hele tiden blandet sammen.

– *Hvordan fortolker De selv slutningen?*

– Jeg fortolker den ikke, – jeg føler den. Der er en berømt sætning af André Breton, et uddrag af det andet surrealistiske manifest: »Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, le bien et le mal cessent d'être perçus contradictoirement.« Jeg tror, at mod slutningen af »Dagens Skønhed« nåede Buñuel at realisere denne sætning om ophævelsen af dette at opleve tilværelsen i modsætninger. Buñuel var, er og vil altid være surrealist, og i vort samarbejde forsøger vi mindst af alt at være fornuftige eller logiske.

– *Deres sidste film sammen, »Mælkevejen«, var især for mange irreligiøse danskere vanskelig at få et forhold til på grund af dens udpræget katolske reference-rammer. Buñuel, der altid har været stærkt anti-katolsk, har han med denne film alligevel forsøgt at lave et katolsk eller et kristent kunstværk?*

– Nej, det er en fuldstændig anti-katolsk og ateistisk film, men Buñuel, der er opdraget i et katolsk miljø, er selvfølgelig meget optaget af katolicismen. Hvordan er det muligt at frigøre sig fra barndommens erindringer og påvirkninger? Det gennemgående tema i filmen er kætteriernes, menneskers afvigelser fra dogmerne. Kætternes historie har altid optaget Buñuel meget, fordi man kan uddrage evigtgyldige perspektiver ved at beskæftige sig med dem, der afviger fra det vedtagne. Vi skrev manuskriptet i 1968, da den sovjetiske besættelse af Tjekkosllovakiet fandt sted, og hvad der skete i Tjekkosllovakiet var præcis den form for kætteri, vi beskæftiger os med i filmen: tjekkerne afveg fra de sovjetiske dogmer og blev straffet som den katolske kirkes kættere blev det. Gennem hele »Mælkevejen« kan læses en række evigtgyldige historier, som intet har med religion at gøre. Vi har en smuk sætning på fransk af André Gide: »Man må altid følge dem, der søger efter sandheden, og frygte dem, der har fundet den!« Folk tror, de finder sandheden mange forskellige steder: i religion, kunst eller politik. I disse detaljer tror de, at de finder sig selv, og på grund af detaljerne er de i stand til at dræbe eller dø. Det er, hvad man kalder fanatisme, og »Mælkevejen« er en film om fanatisme. Den er anti-katolsk, fordi den katolske kirkes holdning til kætteri ikke kan forsvares. Den var tyrannisk og forfærdelig, og den dræbte så mange mennesker.

– *Men selv om filmen er imod den dogmatiske katolske kirke, synes den alligevel at være for en mystisk, religiøs livsoplevelse?*

– Som De sikkert ved, bliver Buñuel ofte citeret for sætningen »Gud være lovet, at jeg stadig er ateist«, men i virkeligheden er det ikke Buñuel, der har konstrueret den sætning. Det er en gammel spansk talemåde. Derimod siger Buñuel ofte, at kunst ikke kan skabes uden et vist mål af mystik. Han er ateist, – han tror ikke på Gud, men han tror på det mystiske. Han tror ikke, at alt kan forklares og er klart om vort liv og vor død, men dette er ikke nogen grund til at tro på Gud.

Chr. Braad Thomsen

FILMENE

ELSKER - ELSKER IKKE?

Med »Elsker – elsker ikke?« bringer Truffaut med sin mageløse kombination af varme, humor og psykologisk indsigt føljetonen om Antoine Doinel til en foreløbig afslutning. Antoine er blevet gift med Christine fra »Stjålne kys« og nu skildres ægteskabets første år – der også bringer deres første barn – Antoinets skiftende job og hans sidespring med den japanske pige Kyoko.

Ægteskabet bringer modsætningerne under samme tag. Hun er lidt borgerlig, har fast arbejde som lærerinde i violinspil, er desuden principfast og med tro på klare linjer. Han derimod kun tilsyneladende etableret, endnu i forvirringens tid. Det arbejde, han tjener penge på, er uden betydning for hans ambitioner. Han er selvoptaget og kredser til stadighed om sine egne muligheder. Delvis i det skjulte arbejder han på en roman om sin egen ungdom, den skal »henvende sig til alle«. Christine er tryk og følger den bane, der er stukket ud, Antoine improviserer og vil ikke lade sig låse fast. Når det hele til at begynde med ser så veletableret ud, med en pæn og nobel lejlighed som ramme, skyldes dette ikke Antoinets men svigerfaderens indsats, og når de ovenikøbet meget hurtigt får en telefon, skyldes det dennes bekendtskab med en senator. Antoine accepterer denne genvej til goderne, men det betyder ikke, at han ikke gennemskuer det system, han er ved at komme ind i. Takkebrevet til senatoren bliver stoppet af Christine, da hun ser hans indledning: »Tak fordi De på tre uger har skaffet os, hvad andre er år om at få...«

Polerne i dette afsnit af Antoinets liv er sønnen og elskerinden. Med hans forhold til babyen gennemspilles en ny version af den faderrolle, som er et tilbagevendende træk i Truffauts film og som Truffaut selv lægger ryg til i rollen som dr. Itard i »Den vilde dreng«, der, for at tydeliggøre rollen på en anden led, er dediceret til Jean-Pierre Léaud.

I skildringen af forholdet til elskerinden lægger »Elsker – elsker ikke?« sig tæt op ad »Silkehud«. Som Lachenay er Antoine fascineret, men kan ikke gå helhjertet ind for sagen og være konsekvent. Det ene udelukker ligesom ikke det andet. Elskerinden må i begge tilfælde tage beslutningen for den ubesluttsomme. I »Elsker – elsker ikke?« kan den lange og penible restaurationscene, hvor Antoine hele tiden må ringe hjem og betrosin nød til Christine, sammen med en række andre anbringes side om side med scener i »Silkehud«. Dette kræver ikke nogen spidsfindig udlægning, for Truffaut har godtgjort, at der er tale om en helt bevidst parallelløring: han har drejet næsten identiske scener, blot med yngre skuespillere, bl. a. for at tage en lille, indirekte hævn over »Silkehud« fiasko. Dette er den uvæsentlige side

af sagen, den væsentlige at begge film primært vil vise, at hustruen er mere interessant end elskerinden. Dette sker meget eftertrykkeligt i Antoinets tilfælde, for efter at den første fascination af det eksotiske har lagt sig, begynder det at knibe med kommunikationen. Tiden går med lange middage og mellem retterne smiler man til hinanden på japansk, så Antoine bliver helt øm i kæberne af det. Det intetsigende ved elskerinden i forhold til *la femme légitime*, for at bruge Truffauts eget udtryk, illustreres kontant gennem den konventionelle japanske høflighed, den beherskelse og tillukket over for omgivelserne, som øjeblikkelig overtager, da Kyokos lille nødvendige udspil har fået Antoine i garnet.

Forholdet til svigerforældrene benyttes også til at uddybe en anden side af Antoine. Deres villa (intet forandret fra »Stjålne kys«) fungerer som et neutralt og i det store hele lykkeligt helle for ham (NB underlægningsmusikken i disse scener), der kommer godt ud af det med svigerforældrene. Som Antoine selv siger: han elsker piger med flinke forældre – og »L'amour à vingt ans« leverer rigeligt stof til forståelse af baggrunden for denne bemærkning.

Igen vælges en lilleverden, en afgrænset scene, hvor hovedtrækkene i det truffautske univers kan samles. Baggården her har samme funktion som detektivbureauet i »Stjålne kys«. I dens centrum står Antoine og farver roser for en blomsterforretning samtidig med at han forsøger at eksperimentere sig frem til *le rouge absolu*. Omkring ham finder vi naboerne, operasangeren og hans italienske kone med deres tvivlsomme version af ægteskabelig lykke, den gamle pensionist, der nægter at komme ud af sin lejlighed, før Pétain får æresoprejsning, ejeren af stedets lille restauration, der brænder små sjofoter af, når Christine går forbi, servitricen Ginette, der har indkøbt en pyjamas, men kun sover i overdelen i håb om, at dette kan friste Antoine til at aflægge en visit, endelig en tavs og mystisk lejeboer, der altid spadserer tavs gennem gården uden at se hverken til højre eller venstre. Han er malplaceret, i hvert fald vanskelig at placere. Beboerne døber ham hurtigt »kvæleren« og fantasierne om hans seksualforbrydelse blomstrer frit.

Truffaut leder her bevidst tanken hen på den tilsvarende figur i »Stjålne kys«, den mystiske bejler, der har tid til at vente på at Christine frigør sig fra »de midlertidige personer« til fordel for ham selv, »den definitive«. Gennem hele »Stjålne kys« forbliver han et foruroligende, truende element, foruroligende for Antoine helt ud i filmens sidste billede, hvorimod mystikken omkring »kvæleren« hæves efter nogen tid. En aften ses han i fjernsynet med en imitation på Delphine Seyrig i »I fjor i Marienbad«. Isen er brudt, han er skuespiller og får klap



Jean-Pierre Léaud som Antoine Doinel i Truffauts seneste film.

på skulderen af alle. Truffaut slipper ham her, men uden at »forklare« ham helt. Der er stadig et eller andet mærkeligt ved ham. I denne forbindelse kan det måske hævdes, at Christine røber et vist slægtskab med den fremmede bejler i »Stjålne kys«. Mens Antoine foreløbig nøjes med at søge det absolutte i forbindelse med roser, kan Christine i sit krav om rene linjer i deres forhold lægge sig meget tæt op ad den tidligere bejlers foragt for det midlertidige, det ikke-definitive: »Jeg afskyr det vage og det tvivlsomme«, siger hun et sted, og med eftertryk.

Et påfaldende træk ved det truffautske baggårdsmiljø er dets snuskethed. Her brænder man små sjofelheder af, der er ingen smukke krummelurer på Ginettes forsøg på at lokke Antoine i kassen, her rumsteres rigeligt med skraldebøtterne både i egentlig og overført betydning. Også heri i parallellen mellem baggården og detektivbureauet i »Stjålne kys« tydelig. Men i skildringen af det smånuskede, folkelige, ligger også en lille hyldelse til det gamle Paris. Kontrasten mellem baggården og det moderne firmamiljø, hvor Antoine havner efter fiaskoen med roserne, har samme mening som den, Tati etablerede i »Min onkel«. At Truffaut i hvert fald placerer en åbenbar tatisk kritik mod de moderne (kontor)landskaber, fremgår af scenen i firmaets forværelse, hvor Antoine sammen med en anden ansøger til den annoncerede stilling venter på at få fortræde for den amerikanske direktør. Han parafraserer her den tilsvarende scene i »Playtime«, koreografien er helt tatisk og det samme er brugen af lydeffekter: de hvassende lyde, stolene giver fra sig, når man sætter sig i dem osv. I métroen optræder en af Tatis faste stand-ins helt åbenlyst som M. Hulot.

Lyden benyttes i det hele taget virkningsfuldt filmen igennem, nogle steder akkompagnerende og indirekte kommenterende (operasangeren, der øver inde ved siden af), mens andre scener ligefrem er bygget op omkring lyden, mest udpræget i den scene der giver reaktionerne på Antoinettes indkøb af pladen med åndedrætsøvelser for mødre,

der praktiserer fortræning til den smertefri fødsel.

Hvor »Silkehud« især analyserede relationerne mellem manden og elskerinden, er Truffaut i de beslægtede afsnit af »Elsker – elsker ikke?« mere optaget af at skildre utroskabens virkninger: Christines reaktioner og forsøg på at være på højde med situationen, som er ny for hende. Truffaut er her solidarisk med *la femme légitime*, som han skildrer med ømhed og varme. Helt karakteristisk er den scene, hvor Antoine efter et besøg hjemme følges til døren med påtaget nonchalance. Christine lukker efter ham, stiller sig tæt op ad døren, knuser en tåre og trøstespiser brødt af en mægtig plade chokolade. Kommer han tilbage?

Det gør han. I filmens begyndelse ser Antoine undrende til operasangeren, der vander utålmodigt frem og tilbage på repos'en, mens hans velpolstrede kone endnu ikke er færdig med at gøre toilettet. Til sidst gider han ikke vente længere, men smider demonstrativt hendes håndtaske og mink ned ad trapperne og følger selv efter. I en epilog viser Truffaut Antoine i samme rolle. Også han ender med at kyle Christines kåbe og taske ned ad trapperne, hvor operasangeren med kone netop er på vej 'op'. »Nu er det ægte kærlighed«, siger den velpolstrede henvørt. Operasangeren ser tvivlende ud. Er det? I hvert fald ægteskabet som hverdag. Antoine har tilsyneladende accepteret sin rolle fuldt ud.

Oystein Hjort

■ DOMICILE CONJUGAL (ELSKER – ELSKER IKKE?), Frankrig/Italien 1970. PRODUKTION: Les Films du Carosse-Valoria Films/Fida Cinematografica. PRODUCER: Marcel Berbert. PRODUKTIONSLÆDER: Claude Miler. INSTRUKTØR: François Truffaut. MANUSKRIFT: François Truffaut, Bernard Revon, Claude de Givray. FOTO: Nestor Almendros. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Agnes Guillemot. ARKITEKT: Jean Mandaroux. MUSIK: Antoine Duhamel. TONE: René Levert. MEDVIRKENDE: Jean-Pierre Léaud (ANTOINE DOINEL), Claude Jade (CHRISTINE DOINEL), Hiroko Bergbauer (KYOKO), Barbara Laage (SEKRETÆREN), Daniel Ceccaldi (CHRISTINES FAR), Claire Duhamel (CHRISTINES MOR), Bill Kearns (ANTOINES CHEF), Claude Vega (»KVÆLEREN«), Jacques Jouanneau, Daniel Boulanger, Silvana Blasi, Daniele Gerard, Serge Rousseau, Pierre Fabre. LÆNGDE: 100 min. CENSUR: DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Dagmar 2. 12. 70.

LUFTENS VOVEHALSE

Skønt »The Gypsy Moths« ikke kan siges at være blandt John Frankenheimers mest markante film – den mangler først og fremmest den dramatiske fremdrift og eksplosive udtrykskraft, som kendetegner hans bedste film – er den dog på mange måder seværdig, og den gør det heldigvis rimeligt at betragte dødssejleren »En usædvanlig sømand« som et tilladeligt fejltrin og ikke som indledningen til Frankenheimers forfald. Den burleske humor synes ikke at være Frankenheimers boldgade. I »The Gypsy Moths«, der er skrevet af William Hanley efter en roman af James Drought, er Frankheimer på et territorium, som han er mere fortrolig med, og filmen har tematiske ligheder med flere af Frankenheimers tidligere film. Dens afgørende svaghed er måske netop, at den i for høj grad søger at samle en række Frankheimer-motiver under en hat.

Filmens tre faldskærmsakrobater er i familie med Formula 1-kørerne i »Grand Prix«. De er *daredevils*, der af grunde, som ikke står dem selv helt klart, i deres himmelshows sætter livet på spil for at fornøje de jordbundne tilskuere, for at tjene penge og for at finde en form for livsudfoldelse, som de ikke er i stand til at administrere inden for en mere normal, borgerlig livsform. Frankheimer er naturligvis ikke tilfreds med blot at fremstille dem som traditionelle artister, der ene eksisterer for publikums skyld. Om end måske ubevidst er der en god del selvspjalling hos de tre, i mere eller mindre udpræget grad, og hos den ældste og interessanteste af personerne, Mike Rettig (Burt Lancaster), synes hensynet til publikum næsten at være ude af billedet. Han er den af de tre, der er mest i slægt med kunstneren og den afsindige. Rettig er en introvert person, hvilket understreges af Lancasters meget lukkede spil. For Rettig er det ret besat absurde job blevet andet og mere end et middel til eksistens. Det er blevet hans måde at leve på, og der er da også en uafvendelig logik i hans skæbne. Dødens konstante nærvær i hans tilværelse er blevet hans livsbetingelse, ikke fordi han er et offer for nogen dødsdrift, men fordi hans liv kun har mening for ham i dets relation til døden. Og da han i filmen søger at bryde den onde cirkel, i hvis centrum han har placeret sig, er der ingen vej tilbage for ham. Da Elizabeth Brandon (Deborah Kerr) afslår at følge Mike, fordi hun opfatter deres forhold som en affære, og ikke fatter Mikes næsten desperate forsøg på at vende tilbage til en normal menneskelig tilværelse, må konsekvensen for ham være, at han selv underkaster sig den død, som han hele sit tidligere liv har brugt al sin energi på at undgå. Ligesom andre af Frankenheimers hovedpersoner er Mike Rettig et menneske, der ikke vil underkaste sig andre betingelser end sine egne. Han ligger i direkte forlængelse af fuglemanden fra Alcatraz og jøden fra Kiev.

Den unge Malcolm Webson (Scott Wilson) ligger lige så tydeligt i forlængelse af den halvvoksne Clinton Willart (Brandon de Wilde) fra Frankenheimers anden film »All Fall Down« (»En moderne helt«, 1962). Det samme forhold som mellem Clinton og Berry-Berry (Warren Beatty) i »All Fall Down« finder vi mellem Malcolm og Mike Rettig i »The Gypsy Moth«. Malcolm er i handlende

forstand lammet af sin beundring for Rettig, og Malcolms egen personlighed kan først folde sig ud, da han helt frigøres fra Mike. I »All Fall Down« lå frigørelsen i en langsom modning og i en erkendelse af Berry-Berrys ynkelige afmagt over for livet. I »The Gypsy Moth« frigøres Malcolm gennem en handling. Han gennemfører det djævlenummer, som kostede Mike Rettig livet.

Den tredje af akrobaterne, Joe Browdy (Gene Hackman), er den mindst komplicerede og vel i og for sig først og fremmest anbragt i sammenhængen for at få de to andres personlige dilemmaer til at træde klarere frem.

Filmens konflikter er koncentreret i løbet af nogle dage i den lille, lidt søvnige Kansas-by Bridgeville. Det er en af hundreder af små byer, som de tre akrobater har besøgt, men alligevel bliver den for de tre noget for sig selv. Malcolm kommer fra denne by. Hans onkel og tante bor der. De tre akrobater får en mindre upersonlig kontakt med byen, fordi de indføres i dens tilværelse. Den bliver derfor også for i hvert fald Rettig og Malcolm et symbol på det tabte land. Der er ikke så lidt nostalgi i beskrivelsen af den amerikanske provinsby, der måske ligner provinsbyen fra Frankenheimers første film »The Young Stranger« (»Min søn er en fremmed«, 1957). Og der er en tydelig forskel i beskrivelsen af lillebyen i de to film. Mens den i debutbyen var set indefra, er synsvinklen i »The Gypsy Moths« ganske klart outsidernes. Vi ser byen med de besøgendes øjne. Vi har den samme let undrende holdning til ægteparret Brandon, der synes at have etableret en art ægteskabelig blanding af kold krig og våbenstilstand mellem sig.

Når »The Gypsy Moths« ikke kan siges at være nogen særlig tilfredsstillende film skyldes det, at den forekommer en smule splidagtig med sig selv. Man fornemmer, at det har været vanskeligt for den temperamentsfulde Frankenheimer at koordinere den ydre spænding, der er en naturlig atmosfære omkring akrobaterne, og som naturligvis er yderst kompetent afviklet, og den mere intime psykologiske beskrivelse. Der er mange smukke enkeltheder, men der er nok flere øjeblikke, hvor den begiver sig ud i den melodramatiske rutine. Smuk i sin vemodigt-bitre lyrisme er gengivelsen af lillebyens natlige landskaber. Der er enkeltscener, f. eks. Mike og Elizabeths natvandring, der bringer de mest intenzivt nostalgiske afsnit i Thomas Wolfes romaner frem i erindringen. Men filmen slår ikke til i den psykologiske karakteristik af personerne. Tilbageholdenheden gør filmen for lakonisk. Karakteristisk er således beskrivelsen af Elizabeths mand (William Windom). Vi får ham præsenteret som en piberygende observator, der har forskanset sig med sit sårede ego bag en maske af skeptisk og tilsyneladende livserfaren flegma. Frankenheimer vækker vor nysgerrighed over for ham, men han snyder os. Han indfrier ikke vort rimelige krav på at få personen uddybet. Og Deborah Kerrs Elizabeth bliver heller aldrig til mere end en skitse.

Man synes at ane, at der i »The Gypsy Moths« fra Frankenheimers side ligger en bevidst bestræbelse på at bringe det usædvanlige (som han så fremragende har beskæftiget sig med i sine politiske og samfundskritiske thrillers) i forbindelse med den amerikanske hverdag (som han lagde ud med at behandle i sine to første film). At denne

bestræbelse ikke i første omgang har resulteret i en helt vellykket film, skal man ikke græde over. Man kan kun ønske, at Frankenheimer vil fortsætte ad dette spor. Så kan man forventningsfuldt se frem til hans næste film. Der er ingen grund til at tro, at Frankenheimer ikke også i 70'erne vil være blandt de mest spændende amerikanske instruktører.

Ib Monty

■ THE GYPSY MOTHS (LUFTENS VOVEHALSE), USA 1969. DISTRIBUTION: MGM. PRODUKTION: John Frankenheimer Productions - Edward Lewis Productions. EXECUTIVE PRODUCER: Edward Lewis. PRODUCERE: Hal Landers og Bobby Roberts. PRODUKTIONSELEDER: Jim Henderling. INSTRUKTØR: John Frankenheimer. MANUSKRIPT: William Hanley efter roman af James Drought. FOTO: Philip Lathrop. FARVESYSTEM: Metrocolor. KLIP: Henry Berman og Alex Beaton. ARKITEKTER: George W. Davis og Cary Odell. DEKORATION: Henry Grace og Jack Mills. MUSIK: Elmer Bernstein. KOSTUMER: Bill Thomas. TONE: Franklin Milton og Tommy Overton. INSTRUKTØR-ASSISTENT: Al Jennings. VISUELLE EFFEKTER: J. McMillan Johnson og Carroll L. Shepphird. LUFTFOTOGRAFER: Carl Boenisch, Gerald Rouillard, Garth H. Taggart og David W. Thompson. MEDVIRKENDE: Burt Lancaster (MIKE RETTIG), Deborah Kerr (ELIZABETH BRANDON), Gene Hackman (JOE BROWDY), Scott Wilson (MALCOLM WEBSON), William Windom (V. JOHN BRANDON), Bonnie Bedelia (ANNIE BURKE), Sheree North (SERVITRICE), Carl Reindel (PILOT), John Napier (DICK DONFORD), Mike Milts (FALDSKÆRMSUDSPRINGER), Ford Rainey. LÆNGDE: 106 min. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: MGM. DANSK PREMIERE: Carlton.

JAMEN, MAN SKYDER DA HESTE?

Horace McCoy hørte til de hårdkogte, »the tough guy writers of the thirties«, en fælles betegnelse for nogle forfattere, som skrev under The Depression. Bøgerne var som regel korte, titlerne lange. »The postman always rings twice«, »I cant get it for you wholesale«, »You play the black and the red comes up«. »They shoot horses, don't they?« fra 1935 har genreens typiske træk: stilistisk præget af den lakoniske Hemingway, livsholdningens illusionisme og kynisk, kompositionen raffineret. McCoy's roman om den bitre Gloria og den flinke Robert, som skyder hende af medlidenhed efter 900 timers dans, blev oversat af samtiden og først kendt i USA, da franskmændene oversatte den i 46, (herhjemme kom den ganske vist allerede i 36). Både Cain, O'Hara og McCoy havde tilknytning til Hollywood, men deres 30-romaner blev ikke filmatiseret i samtiden. Da Edmund Wilson i 1940 gjorde status over depressionstidens forfattere, »the boys in the back room«, karakteriserede han de hårdkogte romaner som »mainly as two-dimensional as a movie«. Men det hjalp ikke. Den nederlagsstemning og mørke skæbnetro, som kendetegner de hårdkogte romaner, var ikke Hollywoods sag i 30'erne. Man foretrak den opbyggelige genre; de destruktive viljeløse personer i »They shoot ...« har ikke meget tilfælles med de prægtige, heroiske proletarer i »Vredens druer«. Hollywood kendte kun denne dystre fatalisme i en moraliserende funktion, som et memento mori til Little Caesar, Scarface eller andre public enemies. Først nu kommer så »Thew shoot horses, don't they?« som en forsinket 30'er-film, som årene har givet nyt perspektiv.

Sydney Pollack har rekonstrueret tidsbilledet minutøst. Men det betyder ikke, at det er blevet en film om et bestemt modefænomen i en bestemt tidsepoke. Ligesom Pollacks forrige film, den uretfærdigt oversete krigsfilm »Castle Keep« (Den enøjede falk), er

den allegorisk. Men mens det allegoriske indgik i krigsfilmene som en struktur, der gjorde fortællingen »unreliable«, kan »They shoot ...« også betragtes som en realistisk film. Pollack har selv ment filmen som en kommentar til USA-ungdommens selvdestruktive tendens og til det amerikanske handlingsmenneskes latente fascisme (jfr. interview i »Cinéma 70«). Den humoristiske western »Scalphunters« var en mystisk fremstilling af racekonflikter; »Castle Keep« var - ligesom bogen der hører til »Catch-22«-genren - en fantasi om krigens og tilværelsens absurditet, med menneskets ødelæggelsesdrift som hovedfaktoren. I »They shoot ...« har Pollack fundet en endnu rummeligere metafor: den endeløse dansekonkurrence. Fortolkningsmæssigt byder der sig mange muligheder: dansen som livsallegori, som kunstsymbol (»The show must go on«), som social allegori: dansen om gevinsten = guldkalven, de fattige konkurrerer til underholdning for de rige (parallel til Roms gladiatorer). Man kan måske også se den som en parabel om Hollywoods Show Biz-diktatur over masserne. Livets runddans: en gigantisk *danse macabre*, eller - på det realistiske plan - en historie om Hollywoods store proletariat af statister og statist-aspiranter, som drømmer om miraklet, (det samme tema som i en anden af McCoy's romaner, »I should have stayed home«). Tidsbilledet er præcist, men det er lykkedes Pollack at lave en meget autonom allegori, som han ikke har forsøgt at styre i retning af en bestemt fortolkning. Ved et enkelt træk har han dog forstærket det allegoriske præg: romanen slutter med at dansen må afbrydes. I filmen ser vi som sidste billede, efter at Robert er ført bort, et shot af dansegulvet: dansen fortsætter ... Den amerikanske »mytologi«s problematik indarbejdes i det realistiske plan. Dansegulvet er et mini-USA, hvor man moder et repræsentativt udsnit af befolkningen (i stil med Grand Hotel-genren); her er bl. a. den klassiske amerikanske helt, det dynamiske kraftcenter (ring-master'en Rocky), som kommer til at stå som den virkelig hårdkogte, den vege drømmer (Robert), overklassepigens som bryder sammen mentalt, den søde gamle dame, den gæve flåde-veteran. Alle kredser om det samme: den amerikanske drøm, friheds- og uafhængighedsdrømmen. Det er ungdommen for de gamle, og det er pengene for de unge.

For Robert er det sollyset, som han tilbeder. I indledningens fortidssekvens ses et solbelyst landskab med en løbende hest. Der krydsklippes mellem fortidsplanet, hvor hesten falder og må skydes, og nutidsplanet, hvor Robert nærmer sig danseetablissemnet ved stranden, og sekvensen slutter - tematisk - med at lyden af skuddet (fra fortiden) »omtydes« til lyden af en stol der vælter (i nutiden). Hestens død knyttes sammen med Glorias. Den er jo en model for hele historien. I McCoy's knappe stil er medlidenhedsdrabet fortalt således: »Now?« - »Now. I shot her.« Pollack viser et nærbillede af Gloria, som skydes i tindingen, hun synker sammen i slow motion og - i total - falder hun om i fortidsplanets solbeskinnede landskab. Det er nok primitivt, men virkningen er slående og poetisk, og udtrykker smukt, at døden har forløst hende: Robert har fået hende over i sit sol-landskab, sit amerikanske drømmelandskab. Slutreplikken virker dobbelt anstrengt oven på.

FILMENS HVEM SIDDER HVOR?

Romanen har en subtil komposition, idet den fortælles som 13 tilbageblik afbrudt af dødsdomsafsigelsen over Robert; (i originaludgaven bliver de typer, dommens ordlyd er sat med større og større for hver gang, på samme måde som i visse ekspressionistiske stumfilm). I filmen er afhørings- og domssekvenserne anbragt som korte flash-aheads, Roberts forudelse af tragedien. Det understreger filmens primære stemning: den defaultisme, som først og fremmest præger heltinden. Defaultisme og fatalisme var som sagt et typisk træk ved de hårdkogte romaner, (jfr. O'Haras »Appointment in Samarra« og Cains »Double Indemnity« og »The postman...«). Holdningen er beslægtet med grundstemningen i Carnés og Renoirs sorte film fra 30'erne. I Pollacks »This Property is condemned« (Hvermands pige) var handlingsforløbet determineret fra begyndelsen ved hjælp af en rammehandling. I »They shoot...« er defaultismen baseret på erkendelsen af tilværelsens fundamentale absurditet. Gloria tør ganske vist ikke skyde sig selv; hun ønsker kun at dø, men en stædig inertia får hende til at holde sig i live. Hun er beslægtet med de camus'ske oprørere, som sætter sig op mod selve livets lovmæssige meningsløshed.

Stilistisk har Pollack klaret problemerne ved at skildre noget så statisk som en danskonkurrence ved en hurtig klipning, som registrerer og redegør for alle de implicerede reaktioner i medium shots og close-ups; i store montagesekvenser uden reallyd, sammenknyttet af musikken og lange overtoninger, skabes på traditionel vis en fornemmelse af de 900 timers varighed. I flash-aheads'ene bruger Pollack dystre, unnaturalistiske farver og ekspressionistisk stilisering og fremkalder en metafysisk stemning lige så uvirkelig som fortidssekvensens overbelyste idyl. Imellem fortids- og fremtidsplanet ligger, så nutidsplanet, domineret af lumre, klaustrofobiske farver.

I romanen taler Robert, som drømmer om at lave film, med Frank Borzage. I filmen hører vi, at Mervyn LeRoy er til stede. LeRoy repræsenterer den skole af sikre filmiske fortællere, som Hollywood altid har kunnet holde i live. Pollack hører til dens nye elever. Han fortsætter diskussionen og udforskningen af den amerikanske mytologi, og han kan håndtere den amerikanske traditions solide fortælle teknik.

Peter Schepelern

■ THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? (JAMEN, MAN SKYDER DA HESTE?), USA 1969. PRODUKTION: ABC Pictures/Palomar Pictures/Irwin Winkler-Robert Chartoff-Sydney Pollack. EXECUTIVE PRODUCER: Theodore R. Sills. PRODUCER: Robert Chartoff and Irwin Winkler. ASSOCIATE PRODUCER: John Green. PRODUKTIONSLEDER: Edward Woehler. INSTRUKTØR: Sydney Pollack. MANUSKRIFT: James Poe og Robert E. Thompson efter roman af Horace McCoy. CHEFFOTOGRAF: Philip H. Lathrop. KAMERA: Duke Callahan. FARVESYSTEM: DeLuxe. FORMAT: Panavision. PRODUKTIONSTEGNER: Harry Horner. KLIP: Fredric Steinkamp. DEKORATION: Frank McKelvey. MUSIK: John Green. SANGEN »Easy Come, Easy Go«: John Green og Edward Heyman. TONE: Tom Overton. INSTRUKTØRASSISTENT: Al Jennings. MEDVIRKENDE: Jane Fonda (GLORIA BEATTY), Michael Sarrazin (ROBERT), Susannah York (ALICE), Gig Young (ROCKY), Red Buttons (SAILOR), Bonnie Bedelia (RUBY), Michael Conrad (ROLLÓ), Bruce Dern (JAMES), Al Lewis (TURKEY), Robert Fields (JOEL), Severn Darden (CECIL), Allyn Ann McLerie (SHIRL), Jacquelyn Hyde (JACKIE), Felice Orlandi (MARIO), Art Metrano (MAX), Gail Billings (LILLIAN), Maxine Greene (AGNES), Mary Gregory (SYGPELEJERSKE), Paul Mantec (JIGGS), Tim Herbert (LÆGE), Noble »Kid« Chissell, Tom McFadden, Robert Dunlap. LÆNGDE: 129 min. CENSUR: DANSK UDLEJNING: Fox. DANSK PREMIERE: Kinopællet 25. 9. 1970.

Som supplement til filmlovtillægget i Kosmorama 99 bringes i det følgende en foretagelse over de 7 navne, der er oftest forekommende i bestyrelser, udvalg etc. i forbindelse med film eller filmforhold her i landet.

Direktør Jørgen Nielsen
dir. Imperial Bio.

1. medlem af filmfondens bestyrelse.
2. medlem af kortfilmrådet.
3. medlem af bestyrelsen for biografteaterforeningen af 1960.
4. medlem af bevillingsudvalget under kulturministeriet.
5. medlem af filmmuseets tilsynsråd.
6. Det sidste skud på stammen er at Jørgen Nielsen er blevet udnævnt til midlertidig ansvarlig leder af kortfilmproduktionen i Danmark.

Direktør Erik Hauerslev

1. direktør for filmfonden.
2. medlem af filmmuseets tilsynsråd.
3. medlem af skolerådet for filmskolen.
4. medlem af kortfilmfestivaludvalget.
5. medlem af det audio-visuelle forskningsråd.
6. medlem af bevillingsudvalget (under kulturministeriet).

Filminstruktøren Svend Aage Lorentz

1. formand for sammenslutningen af danske filminstruktører.
2. medlem af kortfilmrådet.
3. medlem af kortfilmfestivaludvalget.
4. medlem af bevillingsudvalget (under kulturministeriet).

Kontorchef W. Weincke

kontorchef, kulturministeriets 2. kontor.

1. formand for filmfondens bestyrelse.
2. medlem af kortfilmrådet (suppleant f. formanden).
3. medlem af bevillingsudvalget.

Filminstruktøren Palle Kjærulff-Schmidt

1. medlem af filmrådet.
2. medlem af filmskolens tilsynsråd.
3. medlem af bestyrelsen for sammenslutningen af danske filminstruktører.

Adjunkt Jens Pedersen

undervisningsass. filmvidenskab, Københavns universitet.

1. formand for dansk film lærerforening.
2. formand for dansk skolebio.
3. medlem af det danske børnefilmmåne.

Retspræsident A. Grathe (Århus)

1. formand for kortfilmrådet.
2. næstformand for filmfondens bestyrelse.

Af ovennævnte hvem er følgende lønnede:

Filmfondens bestyrelse

Formand pr. år: kr. 13.111,64 (W. Weincke).

Næstformand pr. år: kr. 10.197,94 (retspræsident A. Grathe).

Medlemmer pr. år: kr. 7.284,24.

Filmrådet

Formand pr. år: kr. 13.111,64 (byretsdommer Lichtenberg).

Medlemmer pr. år: kr. 7.284,24.

Biografrådet

Formand pr. år: kr. 11.654,79 (ekspeditionssekretær Bent Hedemand).

Medlemmer pr. år: kr. 4.370,55.

Kortfilmrådet

Formand pr. år: ca. kr. 11.700,00 (retspræsident A. Grathe).

Medlemmer pr. møde: kr. 400,00.

Filmskolens skoleråd

Medlemmer pr. møde: kr. 400,00.

(Der afholdes ca. 10 møder pr. år).

De andre hvem er i princippet ulønnede, dog med visse modifikationer. For børnefilmmåneets vedkommende gælder det, at der på grund af betydeligt arbejde er blevet ydet medlemmerne et fast beløb pr. gennemgang af film. *Dansk skolebio* er også en af de ulønnede poster, men der udbetales bestyrelsen et beløb til dækning af udgifter i forbindelse med møder, evt. hotelophold etc. *Det danske filmmuseums tilsynsråd* modtager heller ikke honorarer ud over en »møde-tier« til dækning af transport etc.

For en del af de lønnede poster er forholdet det, at de efter ben-saningen i princippet er faldet bort, men i praksis stadig udbetales. Dette gælder formands- og næstformandsposterne i fondsbestyrelsen, filmrådet, biografrådet og kortfilmrådet.

Claus Ib Olsen

RETTELSE

Peter Madsen har bedt os gøre opmærksom på, at der havde indsnegget sig et par fejl i hans bidrag til vort filmlovtillæg i nr. 99. For det første var overskriften ikke blot ikke hans egen (hans egen overskrift lød: »Filmens lov og pris«), men den var også på tværs af indholdet i hans artikel. Det er nemlig ikke P. M.s mening at »kunststøtte i det kapitalistiske samfund er et paradoks«, som der stod; tværtimod mener P. M., at statsstøtte til kunsten er en naturlig ting i det kapitalistiske samfund, al den stund de fleste kunstværker ikke forholder sig kritisk til dette samfund. Kun det kapitalistiske samfunds støtte til samfundskritisk kunst er paradoksal, men når en sådan støtte en sjælden gang finder sted, ser man da også den borgerlige opinions kraftige reaktion, - jvf. Malinovski-sagen.

For det andet var der en trykfejl i artiklens 9.-sidste linje, der skulle lyde:

»Denne beherskelse kan realiter ikke realiseres, ...«

S. K.

Selv om »Woodstock«-filmens instruktør Michael Wadleigh i »Kosmorama« nr. 99 praler med at have lavet »en mængde film sammen med SDS og De sorte Pantere«, så er hans uvidenhed om de revolutionære bevægelser i USA så total, at man alvorligt må tvivle på, hvilke film han mon egentlig har lavet »sammen med« panterne. Han hævder, at »de revolutionære i Amerika... ønsker ikke en ny forfatning, og de ønsker ikke kommunisme. De mener, at styreformene er potentielt rigtig, og de kan lide vores økonomiske system – fordi de fleste af os i Amerika fornemmer, at det stemmer bedst overens med menneskets natur«.

Michael Wadleighs udtalelse er så grotesk i dens politiske analfabetisme, at man kan tvivle på, om den er korrekt gengivet af interviewer. Hvis Wadleigh har haft blot den mindste berøring med SDS og panterne, vil han naturligvis vide, at ingen af disse grupper finder USAs styreform for potentielt rigtig. Panterne er et marxistisk-leninistisk parti, SDS rummede før sin splittelse de mest yderligtgående socialistiske og anarkistiske studentegrupper.

I samme nr. af »Kosmorama« hævder Anders Bodelsen, at François Truffauts »Den vilde dreng« er en »anti-revolutionær film«. Bo-

delsen begrunder denne opsigtsvækkende påstand med, at filmen »hylder kommunikation og artikulation«. Kan man nu pludselig kende revolutionære og anti-revolutionære film på, at de revolutionære ikke er interesseret i kommunikation og artikulation. Heller ikke Bodelsen røber noget dybere kendskab til aktuelle politiske strømninger med en sådan påstand. I øvrigt er det uansvarligt af ham at tage Truffaut til indtægt for sit eget borgerlige livssyn. Truffaut har ofte nok udtalt, at han ikke interesserer sig for politik, og hans produktion er så totalt a-politisk, at det er urimeligt at tage den til indtægt for den ene eller den anden politiske ideologi.

Chr. Braad Thomsen

KOSMORAMA 99

I septemhernummeret lovede I, at nu ville vi få 48 sider pr. gang – dog med en prisforhøjelse på 2 kr.

Nu har jeg fået novembernummeret ind ad døren. Hvilken skuffelse! Bladet er ganske vist blevet større, men hvor er den gamle »lækre« kvalitet. Kan man virkelig spare ret mange penge på den dårlige papirkvalitet? Tror I ikke, at man bruger bladene som en slags opslagsbog, hvad henvisningerne jo også opfordrer til? Jeg tror det sidste taget i betragtning, at det er en meget dårlig idé, man der har fået.

Bladene vil hurtigt blive flossede og så ulækre, at man mister lysten til at gå tilbage for at genopfriske en artikel eller en anmeldelse. Hvis endelig det er økonomisk absolut nødvendigt så dog hellere 4 sider mindre eller 0,50 kr. mere pr. gang. Ellers i øvrigt tak for saglig orientering.

Svend Klærke-Hansen, Århus

I nr. 99's leder om filmloven foreslås, at »der oprettes mindst én statslig biograf i hver købstad«.

Mon ikke formuleringen er uheldig? Tager vi f. eks. Ærø, vil Ærø-købstad få mindst én statsbiograf, medens Marstal, der er betydelig større, må forlade sig på en god busforbindelse.

Formuleringen må i dag nok gå på *amtskommuner*, hvor man bedre kan sikre befolkningen et rimeligt antal og en rimelig fordeling.

Jørgen-Richard Lund, Rødovre

Med udelt glæde noterer jeg mig kommentaren om, at efter Stegelmann er nu også Niels Jensen væk. Udrensingsprocessen i minikritikken er effektiv, væk med de forbedede traditionister. Den knoldede vej er ved at være jævnet. Vejen mod modernismen, mod Rocha, mod Warhol, mod filmkunsten, vejen væk fra drømmebyen. Jeg ser med større tryghed kommende Kosser i møde.

Det nye papir er lækkert.

Michael Blædel



	Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Øystein Hjort	Frederik G. Jørgensen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Peter Kirkegaard	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Pii (Information)	Chr. Braad Thomsen (Politisk Revy)
Tristana (Buñuel)	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Mishandlingen (Forsberg)	★★★★			★★★		★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★	★★★★	★★★★
* Sidste frist (Brooks)		★★	★★			★★					★★	★★	
Svinestien (Pasolini)	★★	★★		★★	★★★	●	★★★★	★★		★★	●	●	★★★★
Goodbye, Mr. Chips (Ross)		●	★★			●	★				★★		
Uden »DET« (Williams)	★		★★			★★	●	★	●			★★	★
Blod og jordbær (Hagman)	★	★★		★	★	★		★	★	★	★	★	●
Tora! Tora! Tora! (Fleischer)	●	★				★★					★	●	
Den sidste løve (Boorman)	●	★	★★			●	★	★			★	★	●
Kvæleren (Topper)			★										
Asterix og Kleopatra (Gosciny + Uderzo)		★			★	●				★	●		
Præriens blodhunde (Taylor)						★							
Oktober-dage (Christensen)	●	★	●	★		●	●				●	●	●
Kelly-brødrene (Richardson)	●	●					★				●	●	
* Intermezzo (Ratoff)			●							★			

* = repremierer

17. årg. december 70

Kr. 8.00

