

# 3/ FILMSEMIOLOGI OG POLITISK FILM

## PER NØRGART

Semiologien er nu også i Danmark ved at indtage sin plads blandt de humanistiske videnskaber. Introduceret, ganske logisk, via sprog- og litteraturfagene er den nu ved at brede sig til filmvidenskaben, kultursociologien og de mere traditionelle historie- og samfundsdiscipliner. Inden for filmforskningen har en række artikler her i bladet, samt nogle gruppearbejder udført under filmstudiet ved Københavns Universitet været banebrydende.

Denne artikel indeholder en række supplerende betragtninger til de her i tidsskriftet fremkomne synspunkter, og interesserede henvises til kort at repetere disse for forståelighedens skyld.

I sin artikel »Massemediernes Nyhedsudvælgelse«, (filmtidsskriftet »Die Asta« nr. 15) konkluderer Jens Frederik Kragholm bl. a. følgende: »Der ligger et stort massekommunikatorisk forskningsarbejde foran os, når vi endelig går i gang med at analysere massemediernes nyhedsformidlende funktion. Vi kommer ind i psykologiske såvel som sociologiske og filosofisk-teoretiske emneområder. Det lyder uhyre tiltalende at foretage en *semiologisk ideologikritisk analyse* på de informationer, som gengives i forhold til de informationer, som ikke gengives...« Disse betragtninger kom først til undertegnede kendskab efter denne artikels tilblivelse, men passer så godt ind i dens holdning, at de fortjener at indlede den som en slags motto, – selvom det må fastholdes, at artiklen i første omgang kun prætenderer at undersøge visse allerede afgivne informationer.

Udgangspunktet for de følgende, filmsemiologiske betragtninger er først og fremmest en artikel i Kosmorama 84 (titel: »At gavne og fornøje«), hvori kollektivet Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen opfordrer filmanalytikere til at inddrage *udtryk/indholds*problematikken i diskussionen om filmbeskrivelsen, idet de samtidigt introducerer et oplæg i diagrammatisk form, hvis vigtigste fortjeneste det er at påpege, at begreberne struktur og substans bør anvendes ved beskrivelsen af filmens »udtryk« *såvel som dens* (bevidstheds) »indhold«.

Det i denne artikel aftrykte IDEOGRAM benytter sig af dette skema, idet det indkorporerer det i et større diagram, der tilstræber at give en beskrivelse af

- 1) den enkelte (både spille- og dokumentarfilms) indre, semiologiske udtryks-substans og dennes strukturering
  - 2) dens filmiske »bevidsthedsvirkelighed«, samt
  - 3) disse to sfæres relation til modtagergruppens (publikums) bevidstheds-substans og struktur, –
- det forsøger altså at give en beskrivelse af filmens semiologiske gestaltning og ideologi-

ske »indhold« og dets konsumtion og perception, eller med et almindeligt ord, forståelse, på bevidsthedsplanet.

Diagrammet, der naturnødvendigt er et kompilationsudkast, henter inspiration fra forskellige videnskabsgrene, og får sikkert herved nogle indbyggede svagheder (især med henblik på de forskellige semiologiske tegn eller tegngrupper tilhørsforhold til de rigtige bevidsthedsplaner), men det er mit håb, at fagfolk inden for disse områder, her især filmpsykologien vil supplere eller udbygge skemaet.

## KOMMENTAR TIL IDEOGRAMMET

Ideogrammet inddrager sondringen struktur/substans inden for *både* udtrykket og

indholdet, idet det anser filmens visuelle, lingvistiske, tonale og akustiske »sider« for dens *udtryks*substans, hvorimod dens struktur er:

enkeltbilledets eller indstillingens struktur og tekstur (se Kjærup, Kosmorama 96, s. 95), disses kameravinkler og optageteknik og hele sekvensens montage teknik som den *visuelle udtryks*struktur (Ideogrammet (I)), speakerkommentarens, dialogens, for- og mellemteksternes, eller de i selve handlingsbilledet indføjede, skriftlige meddelelsers opbygning som den *lingvistiske udtryks*struktur (Ideogrammet (II)), samt endelig musikvalgets og den musikalske udførelses karakter, og lydmixningen af real- eller syntetisk lyd som dens *tonale og akustiske* struktur (Ideogrammet (III)).

Tilsvarende forsøger ideogrammet at beskrive den indre, filmiske »virkelighed«, og først og fremmest dens bevidsthedsindhold som et system af ideer, metaforer, følelser, begreber, dogmer, images eller andre semiologiske tegn, der tilsammen udgør dens bevidstheds substans (Ideogrammet (A)), struktureret – en ideologi eller mytologi (Ideogrammet (B)), som i forevisningssituationen formidles på det bevidste, ubevidste, underbevidste eller arketyperiske plan (Ideogrammet (C)), via modtagergruppens tilsvarende psykologiske mekanismer (Ideogrammet (D)). (De psykologiske »planer« antal er naturligvis afhængigt af den foretrukne psykologiske »skole«).

signifiant udtryk (form - tegn)		signifié indhold (tyd)		den filmiske virkelighed
substans	struktur	substans	struktur	
visuel (I)	samtidighedsrelationer billedstruktur- og tekstur (1) speakercommentar dialog tekster (2) lyd, - real og syntetisk (3)	(A) ideer begreber symboler metaforer følelser æstetik dogmer images eller andre semiologiske tegn	(B) ideologi - myte	(C) bevidst ubevidst underbevidst arketyperisk
lingvistisk (II)		det hvide lærred	(E) det kollektive ubevidste individuel følelsesregister præferencer fordomme graden af politisk indoktrinering uddannelsesniveau hæmninger e.t.c.	(D) arketyperisk underbevidst ubevidst bevidst
tonal og akustisk (III)		intellektuel basis	psykologiske mekanismer	
celluloid		substans	struktur	filmkonsumptionen
modtagergruppen		perception »forståelsen« på		
forevisningssituationen		bevidsthedsplanet		

I den praktiske analyse af politisk film spiller en strukturalistisk analyse af speaker-kommentaren (Ideogrammet (II)) normalt den største rolle, fordi de ideologiske nøgleord oftest befinder sig i denne (og bag denne gemmer sig selvfølgelig atter de lingvistisk-semiologiske teorier i almindelighed), men ideen med skemaet er først og fremmest at lette efterforskningen af de af Søren Kjørup benævnte »samtidighedsrelationer« mellem ideologiske fixpunkter af forskellig udtryksform, altså mellem de forskellige semiologiske tegn, der er specifikt filmiske. Når dette er gjort mangler »kun« undersøgelsen af modtagergruppens bevidstheds substans (diagrammet (E)), der er en kombination af dens fordomme, præferencer, bindinger, hele følelsesregister, uddannelses- og intelligensniveau, graden af politisk indoktrinering osv. osv., men netop denne er på grund af måletoedernes uøjagtighed den værste nød at knække, og uigennemførlig uden fagspsykologers og fagsociologers hjælp.

Gruppens perception og forståelse af filmen er naturligvis afhængig af alle disse psykologiske faktorer, der igen, ifølge mange filmsociologer (således Huaco i »The Sociology of Film Art«, Calif. 1965) er udsprunget af gruppens komplekse eller homogene sammensætning og derved samfundets almindelige materialistiske og ideologiske overbygning. Det er en almindeligt accepteret iagttagelse (se f. eks. Martin Ostermann

»Gesellschaftsbilder in filmen«, Stuttgart 1970, der opsummerer den nuværende viden på dette punkt), at jo større overensstemmelse der er mellem filmens bevidstheds substans og modtagergruppens ditto, desto større er filmens ideologiske eller mytologiske påvirkningsmulighed, – vi kunne tilføje, at jo flere semiologiske tegn, der er modtagergruppen bekendt (også via andre medier), jo større er chancen for at filmen fungerer som et effektivt propagandamiddel.

Det må fastslås, at der ved denne form for filmanalyse, – opstillingen af et ideogram ud fra en semiologisk »nærlæsning« af den enkelte film, – hersker fuldstændig frihed over for filmens egen indholdskronologi (handlingsgang) og semiologiske tegnprioritering, – for det første, fordi man ofte er i stand til at påpege, at vigtige elementer i en ideologisk eller mytologisk totalitet er spredt over hele filmen, – for det andet, fordi man sommetider kan afdække ubevidst strukturering fra filmskaberens side, – og for det tredje, fordi man som filmsociolog eller -psykolog kan være interesseret i at »udplotte« bestemte, semiologiske tegn, som måske nok optræder i filmen, men som ikke er bærende elementer i dennes indre strukturering, – nemlig, hvis man er interesseret i at placere netop disse tegn i en almindelig propagandalogisk kontekst.

Det er klart, at ideogrammet lettest kan opstilles, hvis filmen først er blevet analyseret på normal vis, dvs. når den er blevet

udsat for den systematiske filmtekniske og æstetiske analyse, der skaber klarhed over filmens struktur, og tilmed sommetider leverer egne bidrag til det semiologiske tegnskema (et vekselsyntagme, et stykke sort strimmel eller evt., en bevidst uskarp indstilling kan meget vel være betydningsbærende – se f. eks. ideogrammet for »Ewige Wache«). En omtale af denne analyseform kan ses i Jens Pedersens: »Om at se film«, – her benævnt »kompositionsanalysen«, eller i sociologen Gerd Albrechts artikel i »Zeitgeschichte in Film und Tondokument«, Göttingen 1970, der i sin diagrammatiske form og med praktisk eksempel i det hele taget er et betydningsfuldt, metodisk arbejde.

## IDEOGRAMMETS FORMÅL

Som opsummering og konklusion på de her skitserede betragtninger kan følgende, sammentrængte definition af ideogrammet måske være på sin plads:

Det semiologisk-ideologiske strukturskema (ideogrammet) er en analyseform, der forsøger at give en ideologisk indholdsanalyse af den enkelte film ved en syntese mellem den litteraturvidenskabelige strukturalismes og den semantiske semiologiske resultater og filmsemiologens af disse udsprungne konklusioner om film»sprogets« egenart.

• Det undersøger herved både filmens ideologiske hovedstruktur, dens semiologiske enkelttegn eller tegnkombinationer, samt de holdninger og meninger, som disse udtrykker, og forklarer, hvordan de kommunikeres.

Det skulle med udbytte kunne anvendes af både filmforskere, sociologer og historikere, – for de sidstes vedkommende primært i analysen af det historiske filmdokument med henblik på beskrivelsen af et kronologisk afgrænset samfundssystems ideologiske overbygning og politiske manipulationsform.

Sagt mere populært kunne det udtrykkes således, at ideogrammets formål bogstaveligt talt er at »skrælle« filmen for dens ideologiske indhold, at udplotte dens enkelte semiologiske virkemidler for sluttelig og så effektivt som muligt at kunne riste dem over sociologens eller idehistorikerens analytiske ild.

## EWIGE WACHE

Som praktisk eksempel på anvendelsen af ideogrammet kunne her nævnes analysen af den nationalsocialistiske propagandafilm »Ewige Wache« fra 1935, der viser gravlæggelsen og hvad man kunne kalde kanoniseringen af de 16 nationalsocialister, der døde i forbindelse med Hitlers mislykkede kupforsøg 9.11. 1923. De blev taget op af deres oprindelige grave og stedt til hvile i to »ærestempler« på Königsplatz i München, to bygninger, der fungerer som prototyper på den officielle nazistiske arkitekturstil. I forbindelse med ceremonien afholdtes en parade gennem byen til minde om den legendariske march mod »Feldherrnhalle«, en manifestation, der i sig selv var den nazistiske pendant til fascisternes march mod Rom.

Filmene er stærkt patetisk og indeholder en række gode, næsten ekstreme eksempler på filmsemiologisk tegnsætning og på samtidighedsrelationer mellem betydningsbærende semiologiske tegn. Som nogle af de mest

Sem. tegn, udtryk		tyd. indhold		myte
substans	struktur	substans	struktur	
visuel	kors (16) »Landsberg-udsigt«	mors - fysisk død Hitlers »Mein Kampf«-image. (tingenes suggestivitet.)		arket.
	sort strimmel (farve) de udtryksfulde hænder a) de edssvornes b) Hitlers	tyk »Notstand«		ubev.
	sørgende forældre i bevidst uskarp indstilling	landsfaderlig omsorg		bev.
	sort strimmel (farve) Hitler indvier Ærestemplerne Vagtposterne ved disse	kærnefamilie/faderlig sorg landesorg frelsermyten EWIGE WACHE		arket.
lingvistisk	Blutopfer Nur einer von Euch wusste - - - warum sie gehen jetzt hinein in die deutsche Unsterblichkeit	kanonisering frelsermyten en særlig »tyk« udødelighed - det udvalgte folk, - ideologiens transcendentale præg		arket. arket.
	hverken tale el.			
akustisk	lyd = total stilhed	sorg		ubev.
tonal	Horst Wessel-lied i adagio! (senere largo, ved sørgemarchen.)	stærkt suggerende virkning på de indviede (der kender sangen i forvejen)		bev.
samtidighedsrelationer				

de 16 nationalsocialistiske blodofre holder »EVIG Vagt for Tyskland.

karakteristiske kan her (se i øvrigt ideogrammet) nævnes en ret subtil anvendelse af korsets tegn som dødssymbol for både verdenskrigens faldne og de 16 nye »ofre« for træningen ved Feldherrnhalle (se billedserie 1): I en overtoning fra disse kors, der en overgang har selve Feldherrnhalle som baggrund, til et, i begyndelsen ligeledes korslignende, tegnet fængselsgitter, – nemlig Hitlers »Landsbergudsigt«, – fornemmes i udpræget grad hvad Furhammer/Isaksson i »Politik og Film« har kaldt »tingenes suggestivitet«, – man præsenteres for en tegning af gitteret, *ikke* for det berømte billede af Hitler ved vinduet til den celle, hvor han skrev »Mein Kampf«, og der spilles altså på et i forvejen kendt tegn.

Et andet tegn er de udtryksfulde hænder, som benyttes i to indstillinger i den første, da de gamle kammerater giver hinanden hånden til en beslutning kæde, som først opløses, da kameraet koncentrerer sig om »Hitlers« først vredt knyttede, senere nærmest foldede hænder. Særlig denne indstilling er semiologisk interessant, når den sammenholdes med Roland Barthes' definition af en myte som en kæde af semiologiske tegn. Det der sker hér er netop, at man gestalter en myte om det ubrydelige sammenhold mellem de gamle medkæmpere, en myte, der som bekendt var knapt så holdbar i det virkelige liv. Desuden slås der et slag for myten om Hitler som det tyske folks frelser fra dets Notstand, idet speakerkommentaren under denne travelling mod Hitlers hænder lyder: »nur einer von Euch (dvs. det tyske folk) wusste ... warum« (nemlig hvorfor tysker kæmpede mod tysker under urolighederne efter 1. Verdenskrig). – I den anden indstilling vises et sørgende forældrepar udtryksfulde hænder.

Der benyttes også andre visuelle metaforer, således både sort strimmel, dvs. sort farve, samt bevidst uskarp indstilling til at formidle den sørgmodige stemning, og hvad det sidste eksempel angår er der endog tale om et særligt godt eksempel på samtidighedsrelation mellem semiologiske tegn af forskellig filmisk substans: efter at det omtalte, sørgende forældrepar er blevet vist ved bordet i dets stue kører kameraet væk fra dem samtidig med at indstillingen bliver uskarp, og først *nu* toner Horst Wesselsangen frem på lydbåndet, ikke i marchtakt, som normalt, men i *adagio* – en for den bagkloge ustyrligt morsom effekt.

Det mest interessante linguistiske tegn stammer fra en Hitler-tale, som denne holdt for de gamle kammerater i Bürgerbräukeller i München aftenen i forvejen. Talen benyttes i lange passager af filmen som veritabel speakerkommentar, og de mest karakteristiske mytologiske nøgleord er gløserne »blodofre«, – »helte«, – »den tyske udødelighed«, som de *nu* »går ind i«, samt endelig et udsagn om deres stadig tilstedeværelse blandt de endnu levende: »für uns sind sie nicht tot« – et gammelkendt mytologisk fif. I forbindelse hermed må man se slutbilledet, hvori den »Ewige Vagt« symboliseres ved to levende soldaters vagt ved »Ærestemplerne«. Hvis man var ondskabsfuld kunne man sige, at de levende holder vagt for de døde, som holder vagt for de levende, fordi de egentlig ikke er døde, men stadig lever iblandt dem!

De nævnte eksempler skulle klart kunne vise, at filmens ideologiske indhold kommu-

nikeres ved hjælp af en kombination af de for filmen specifikke semiologiske udtryksstrukturer: »korsovertoningens« karakter af visuel substansstrukturering, – speakerkommentarens ideologiske nøgleord og statements som linguistisk substansstrukturering og endelig lydsidens stærkt suggererende musikalske emotionsladning som tonal substansstrukturering, – og filmen må derfor karakteriseres som en kompositionsmæssigt god propagandafilm, der ret virtuost spiller på filmpåvirkningsinstrumentets mange strenge, idet den bevidst og effektivt økonomiserer med deres anvendelse. – Den kan være en streng film at overvære i historisk perspektiv, men man præsenteres for en interessant kæde af semiologiske tegn, der gør filmen til *et fremragende, mytologisk dokument om nationalsozialismens transcendentale islæt, dens præg af politisk religion.*

Det er efter denne analyse morsomt at sammenligne »Ewige Wache«-myten »de 16 nationalsozialistiske blodofre for 9. nov. træningen 1923 holder evig vagt for Tyskland«, med englænderen Northrop Frye's undersøgelse af den europæiske heltedigtningens udvikling (i »Anatomy of Criticism«, New York 1957) i hvilken han bl. a. fastslår, at det patetiske grundidé synes at være udelukkelsen af et individ på »vort eget niveau« fra den socialgruppe, han ønsker at tilhøre (hvilket her vil sige det tyske »Volksgemeinschaft«). Det er nemlig præcis denne grumme skæbne, der ramte de 16 »blodofre« i kraft af deres bratte, fysiske død, men det er naturligvis også netop dén, der betinger, at de kan »kanoniseres« og så at sige blive holdt åndeligt i live inden for rammerne af det nye tusindårsrige i kraft af postulatet om den »evige« vagt. Herved frelses de fra den sociale fortabelse og udleveres samtidig til den politiske manipulations udspekulerede krumspring: op af graven og ned igen, – store ord og fedt flæsk (som ofrene på den anden side sikkert ikke ville have haft så meget imod). (I parentes bemærket sprængte amerikanerne deres sarkofager ved afslutningen af den 2. Verdenskrig).

Også på andre punkter falder den mytologiske strukturering i denne film smukt i tråd med den europæiske, heroisk-litterære tradition; Frye påpeger f. eks. andetsteds, at stærkt artikuleret patos fra offerets side tenderer mod at vække associationer om (overdreven (PN)) selvmedlidenhed, – da mandighedsidealene imidlertid afgjort forbyder sligt, er ingen af »ofrene« i »Ewige Wache« selvartikulerende: der refereres ingen eder eller beklagelser som deres sidste ord, de ømmer sig ikke, men »lader«, af gode grunde naturligvis, forældrene om at flæbe og føreren (også en faderskikkelse) om at beskrive deres sidste, jernhårde stund, samt ligeledes denne om at påkalde de højere magter i form af den tyske udødelighed, hvorved deres heroisme sættes i højt relief, »kanoniseringen« fuldbringes og det nazistiske Mekka gøres klar til brug. – Hitler havde virkelig denne valfartsby i tankerne, da han beordrede »Ærestemplerne« opført på Königsplatz i München, den såkaldte »Hauptstadt der Bewegung«.

## KONKLUSIONER

Som det vil kunne ses af det aftrykte »Ewige Wache«-ideogram omfatter det endnu kun

en del af den samlede filmpåvirkningsanalyse, som skemaet giver mulighed for, nemlig kompositionsanalysen og interpretationen af den filmiske bevidsthedsvirkelighed. Dette skyldes dels pladshensyn, men også i nok



En overtoning fra kors til fængselsgitter i »Ewige Wache« forbinder tanken om verdenskrigens faldne med tanken om de 16 nazistiske martyrer og om Hitler der skrev sin »Mein Kampf« i fængslet

# FILMENE

så høj grad målemetodernes unøjagtighed, for slet ikke at tale om deres praktiske gennemførlighed i forbindelse med ældre film som »Ewige Wache«, idet en efterprøvelse af filmens reelle påvirkning af samtiden bl. a. vil kræve interviews af et bredt udsnit af den tyske befolknings ældre aldersgrupper, der kan formodes at have set filmen. Desuden vil et grundigt kendskab til 20ernes og 30ernes psykologiske klima i datidens Tyskland være ønskeligt, og selvom flere og flere undersøgelser har det som emne vover få af dem sig ud på så dybt vand som enten Erich Fromm i »Frygten for Friheden« eller S. Krakauer i »From Caligari to Hitler«, når det gælder om at undersøge tidens arketypiske bevidsthedsindhold. Spørgsmålet bliver da, om de sidstnævnte beskrev dets dominerende elementer korrekt, specielt med henblik på omfanget af angsten for/dragningen mod den stærke mand og hermed frelsermyten, et spørgsmål, hvis besvarelse i høj grad vil have relevans for analysen af perceptionen af »Ewige Wache«. Jeg tror, at både Fromm og Krakauer har ramt noget centralt, men også, at yderligere socio-psykologiske undersøgelser er påkrævede førend hele naziperiodens filmpåvirkning kan belyses grundigt.

Denne del af artiklen må derfor opfattes som et debatoplæg, der viser, hvor langt man kan nå her på stedet ved en klippebordsanalyse af den konkrete film.

Et andet semiologisk interessant og meget parallelt eksempel finder vi i den cubanske propagandafilm »Entierro de Luis Ramires Lopez« (»Guantanamo-basen«), der dog, dette være sagt til dens ros, langt fra kan måle sig med »Ewige Wache« i melodramatisk opstiltethed. Filmen beskriver bl. a. en socialistisk heltebegravelse af en cubansk soldat, som blev skudt fra den amerikanske base, og den benytter sig i nogen grad af samme udtryksstrukturer som den nazistiske film. Det vil føre for vidt at beskrive den lige så indgående her, men som de mest bemærkelsesværdige træk kan nævnes, at også denne films »offer«, meget forståeligt

- 1) begrædes af sine forældre (og i modsætning til den nazistiske film føler man sig overbevist om, at det er det rigtige forældrepar)
- 2) hædres ved en sørgemarch for endelig
- 3) at blive bisat i et neo-klassicistisk mausolæum, der bærer indskriften: »Fuerzas armadas revolucionarias«.

Ingen af disse begivenheder skildres overdrevent patetisk, men »Ewige Waches« højder nås dog hvor en kæmpe-transparent over en talerstol meddeler, at også denne, in casu socialistiske helt vil leve evigt: VIVIRAS ETERNAMENTE! – den evige vagt med castrøistisk fortegn.

En sammenligning mellem filmene, der ud fra en nøgtern betragtning absolut falder ud til den cubanske films fordel, må dog føre til den konklusion, at de begge er særdeles gode primærkilder til politisk mytologidannelse inden for to, hinanden bekæmpende politiske systemer.

Oh temporær, – oh mores! mennesket er i sandhed et politisk vanedyr!

## ELVIS - JOE COCKER

Indtil for ganske få år siden optrådte beat- og rockstjerner altid som *skuespillere*, når de optrådte på film. Den lange række af Elvis Presley-film (der er lavet mere end tredive) er blandt de groveste eksempler. Elvis Presley indspillede film i sin egenskab af rock and roll-stjerne, folk så hans film, fordi de i forvejen havde købt hans plader, men producenterne insisterede på at putte ham ind i *roller*. Det bevirkede en irriterende skift mellem den person, Presley skulle fremstille, og Presley som sig selv i de indlagte sangnumre. Det samme var i slutningen af halvtredserne og i begyndelsen af tresserne tilfældet med folk som Tommy Steele, Cliff Richard, Rick Nelson og den nu næsten glemte Fabian. Og midt i tresserne producerede englænderne en række »handlings«-film med grupper som Rolling Stones, Dave Clark Five, etc.

Det første eksempel på en gradvis overgang mellem fiktion og virkelighed kom med Richard Lesters Beatles-film, »A Hard Days Night«, hvor Beatles spillede sig selv, men var placeret i en ydre ramme af fiktiv karakter. Det samme var tilfældet med den lidt svagere »Help«, hvor sammenblandingen af eventyr og virkelighed fungerede mindre sikkert end i den første. Imidlertid bevirkede Beatles-filmene, at man opdagede det kunne lade sig gøre at lade musikken alene – beatgruppen som beatgruppe – bære en spillefilm.

Det afgørende skift til virkeligheden – reportagen – markeredes med Don Pennebakers »Don't Look Back« fra 1966, der handler om Bob Dylans britiske koncertturne året før. I den halvanden time lange film var alt materialet – bortset fra den indledende sekvens – dokumentarisk, og kunne altså alene ses af folk, som i forvejen interesserede sig for hovedpersonen. Dette var formodentlig årsagen til, at filmen først kom op herhjemme i 1969, selvom de danske udlejningsselskaber havde fået tilbudt filmen to år i forvejen. Da den omsider blev vist i Dagmar, var det med svenske undertekster.

Det næste eksempel på den rendyrkede beat-dokumentarisme, som vistes i danske biografra, var Jean-Luc Godards »One Plus One«, hvor halvdelen af filmen udelukkende registrerer The Rolling Stones under indspilningen af »Sympathy For The Devil«. Disse optagelser er foreløbig de bedste ek-

sempler på den styrede reportagestil, idet Godard som bekendt nægtede at lade filmen runde af i en kulmination, nemlig ved at afspille det færdige produkt. Det var kun selve den musikalske proces i studierne, der havde interesse.

Festival-filmene »Woodstock« og »Monterey Pop« – den sidste af Pennebaker – gik begge temmelig længe sidste år og ind imellem vistes kortfilm, bl. a. om Doors, ved særlige midnatsforestillinger.

Beatfilmen som særlig genre har i løbet af ganske få år fået et temmelig stort opsving, og de seneste to eksempler har været vist herhjemme i forsommeren, Elvis Presley-filmene »That's The Way It Is« og lidt senere »Mad Dogs And Englishmen« om Joe Cockers USA-tourne i 1970. Begge kom op i Imperial, men ingen af dem gik særligt længe trods en imponerende indsats af pr-folk og journalister. Det kunne tyde på, at det danske biografpublikum endnu ikke har vænnet sig til genren, til den reportageagtige og dokumentariske stil, men jeg tror snarere årsagen til den svigtende interesse skyldes, at Joe Cocker trods alt endnu ikke er særligt kendt herhjemme, og at Elvis ligesom er passé for det helt unge biografpublikum. Der er næppe tvivl om, at den nyeste beatfilm om Rolling Stones USA-tourne vil blive set af lige så mange, som f. eks. Woodstock-film.

Af de to sidst viste film forekommer Elvis-filmene at være mest interessant. Måske fordi den er mest uhæderlig, men alligevel på en sær måde sandfærdig. Uvederhæftigheden er til at gennemskue. Meningen er at give et billede af Elvis Presleys arbejdsdag fra prøverne i studiet til aftenens optræden på et mondønt Las Vegas-hotel.

Elvis fremstilles netop som han *er*, hvilket i denne sammenhæng vil sige som hans image er. Eller for at citere programmet: »Elvis Presley er et fænomen. I popverdenen, hvor så mange stjerner kun stråler klart et par år for derefter at blegne eller måske helt slukkes, har den mørke kønne sanger fra Tupelo i Tennessee, USA, bevaret sin højglans i over 15 år.« Det er denne højglans, filmen hele tiden vil vise frem. Elvis sammen med sine musikere, på scenen og i »afslappede« stunder, hvor han kører rundt på sin særlige studiecykel. Den cykel har hovedrollen i filmens bedste afsnit, skildringen af det internationale Elvis-konvent, som fandt sted sidste år i Luxembourg, og hvor fans fra hele verden mødte frem for at hylde mesteren.