BØGERNE

DEN UNGE GRIFFITH

Parallelt med udgivelsen af en række orienterende bøger om nyere film og filmforhold er der også ved at komme gang i den mere tilbageskuende, historiske udgivelse.

Dr. Robert M. Henderson, lederen af The Library and Museum of Performing Arts i New York, har skrevet en bog om Griffith og hans film. Han er ikke den første, der har – men det bemærkelsesværdige ved denne bog er, at den beskæftiger sig med Griffith i en periode, som ikke mange har undersøgt, nemlig hans tid hos »Biograph«. Det vil sige mellem filmene »The Adventures of Dollie« fra 1908 på den ene side og »Judith of Bethula« fra 1913 på den anden.

Denne periode er imidlertid betydningsfuld på mange måder. For det første betegner den Griffith's start som instruktør og hans første kontakt med filmmediet og for det andet er dette tidsrum af stor vigtighed for det selskab, som Griffith var med til at tegne: »The Biograph Company«. Selskabet blev startet allerede i 1895 og Griffith kommer til i begyndelsen af sommeren 1908 – på et tidspunkt, hvor man på grund af likviditetsmangel stod over for en lukning. Hovedårsagen til denne situation var dannelsen af Edison-Trusten i efteråret 1907, hvor en række af de betydeligste selskaber havde sluttet sig sammen og dannede fælles front mod »Biograph« og et par andre mindre selskaber. Bogen bliver således ikke blot en undersøgelse af starten til Griffith's karriere, men tillige beretningen om reetableringen af et amerikansk produktionsselskab og dets forfald, da Griffith forlod det i 1913.

Henderson har den fordel, at han foruden at være godt orienteret om film og filmforhold tillige gennem mange år har beskæftiget sig med teater – for Griffith var jo først og fremmest teatermand, dramatiker og skuespiller inden han, som så mange andre, af en fejltagelse kom til filmen. Bogen giver således en grundig analyse af den teatertradition, som Griffith havde stiftet bekendtskab med og som de amerikanske filmselskaber for en stor dels vedkommende havde overtaget – en tradition, som Griffith selv gennem sit filmarbejde skulle være med til at nedbryde. Der er mange forklaringer at hente i denne sammenligning mellem teater og film. Spillestil, dramaturgi, skuespillerrelationer, men også sminkning. I denne periode sminkede skuespillerne sig selv og på grund af det gullige scenelys, var den foretrukne sminkefarve lyserød. Dette overtager filmens skuespillere, men resultatet på strimlen bliver mørkt, næsten sort.

Selv om Griffith ikke i begyndelsen var begejstret for filmen som medium, så viser Henderson ved en gennemgang af tidspunkter i forbindelse med de første Griffith film, at i alt fald folkene på »Biograph« havde tillid til ham. Mellem datoen for færdiggørelsen af »The Adventures of Dollie« (19. juni 1908) og denne films premiere den 4. juli s. å. havde Griffith allerede lavet 5 film og havde fuldendt en sjette, som var blevet påbegyndt af hans forgænger i embedet, McCutcheon.

Bogen gennemgår i det hele taget »Biograph«-perioden meget systematisk måned for måned og man fornemmer på denne måde den modning, som finder sted med Griffith i dette tidsrum – fra de første tekniske nydannelser og fortællegreb, f. eks. den første crosscutting i den niende film »The Fatal Home«, og hans optagethed af et emne som den amerikanske borgerkrig, der lidt efter lidt tager form: fra det første skuespiludkast »War« 1907 og »The Hessian Genegrades« 1909 over »In Old Kentucky« og videre med »The Battle« 1911 og »The Informer« 1912 for til sidst at samles i »The Birth of a Nation« i 1914.

Langt den største del af filmene blev naturligvis indspillet i studiet 11 East 14th Street i New York, men Henderson viser, hvorledes Griffith i 1909 indleder en række »location-ture« bl. a. til Cuddebackville, Nef Jersey, hvor han med en udvalgt del af selskabets personale installerede sig i længere perioder for at arbejde med film, som kunne falde naturligt ind i de for hånden værende landskaber og miljøer.

Senere tilbragte han en del af vinteren i Californien. I 1910 var han således væk i 3 måneder, men kom hjem med ikke mindre end 21 film.

I 1910 indledte Griffith tillige de første af »Biograph«s to-spolere (»His Trust« og »His Trust fullfilled«). Denne proces, som overgangen til de længere film var, forløb ikke uden besvær. Med de længere film kom skuespillerne for alvor i publikums søgelys. Det betød stjernegager, primadonnanykker og en stigende misundelse blandt de andre ansatte – og ingen af delene var man interesseret i hos »Biograph«. Resultatet var, at en del af de gode kræfter forlod selskabet for kort tid efter at blive annonceret som »star« af et konkurrerende selskab.

I 1913 planlagde Griffith den første amerikanske film i 4 spoler: »Judith of Bethula«. Budgettet lød på 18.000 dollars, men inden filmen lå færdig havde den kostet nøjagtig det dobbelte. Denne overskridelse var imidlertid for meget for »Biograph«s bestyrelse, og efter en række økonomiske uoverensstemmelser forlod Griffith selskabet 1. oktober 1913.

Adolph Zukor tilbød ham straks en kontrakt på 50.000 dollars om året, men da Griffith ikke mente, at kontrakten indebar den ønskede kunstneriske frihed, afslog han – til stor lettelse for »Paramount«s bestyrelse. (Tolv år senere blev Griffith ansat af Zukor, men denne gang lød kontrakten på 156.000 dollars om året).

Griffith tog i stedet imod et tilbud fra Harry Aitken om at blive tilknyttet »Mutual« som uafhængig producer.

Han forlod ikke selskabet alene, men tog sin fotograf Billy Bitzer med sig – og så var »Biograph«s dage talte. Denne udpumpning af talentmasse, først af skuespillere og så af de bærende kræfter, Griffith og Bitzer, kunne selskabet naturligvis ikke bære, og omkring 1917 indstilledes produktionen helt.

I et forord til bogen nævner forfatteren historikerens klassiske problem: at skelne mellem *facts* og *fantasy*. Det *er* et problem – også for Henderson selv. Han klarer skærene, så længe han arbejder med et kendt og gennemprøvet kildemateriale som f. eks. Griffith's uafsluttede selvbiografi eller Billy Bitzers ikke offentliggjorte noter. Men når han gør nye kildefund som Lester Predmore, en søn af kromanden i Cuddebackville, hvor Griffiths troup ved flere lejligheder boede, så gribes Henderson af en yderst forståelig begejstring på sit funds vegne – og overlader det til læseren selv at foretage det svære skel mellem den (frie) fantasi og det uigendrivelige faktum. *Claus Ib Olsen*

■

Robert M. Henderson: D. W. Griffith – The Years at Biograph.

EGGELING

Det er formentlig kun filmspecialister med den blomstrende ungdom bag sig, hvem navnet Viking Eggeling siger noget. I forhistorisk tid, dvs. i 1951 kunne man i »Galerie Tokanten« i København se en Viking Eggeling-udstilling, men jeg kan ikke mindes nogen, som er kommet til museet for at få den kopi af »Diagonalsymfoni« at se, som vi har. Med undtagelse naturligvis af den svenske kunsthistoriker Louise O'Konor, hvis interesse for sin landsmand skriver sig langt tilbage. Nu foreligger resultatet af mange års studier i form af den akademiske afhandling »Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Film-maker. Life and Work«, hvormed Louise O'Konor i maj i år erhvervede sig doktortitlen ved Stockholms universitet. Skønt det primært drejer sig om en kunsthistorisk doktordisputats, beskæftiger den sig dog også så meget med film, at den med rimelighed kan sættes op på reolen ved siden af Gösta Werners doktordisputats om Mauritz Stiller. Og så fører svenskerne over Danmark med 2–0. Hvis de bliver ved på den måde ender det med, at den første professor i filmvidenskab ved Københavns universitet bliver en svensker.

Der har altid været en del mystik omkring Viking Eggeling, der kun var 45, da han døde, og vejen til Eggeling er hidtil gået via Hans Richter, hans kunstnerkollega og ven, der har megen ære af at have holdt mindet om Eggeling levende. På den anden side har Hans Richters *patronage* af Eggeling også

sine mindre flatterende sider, og et af formålene med Louise O'Konors afhandling har bl. a. været at demaskere Richter. Det er ikke for meget sagt, at han er blevet bogens skurk. Alene et brev fra Richter til Louise O'Konor fra november 1962 er bevis nok mod ham. I brevet giver Richter Louise O'Konor tilladelse til at studere de manuskripter og tegninger af Eggeling, som Richter har foræret The Yale Art Gallery i New Haven, Connecticut, men ganske vist på særlige betingelser. Bl. a. den, at Richter skal have ret til at læse Louise O'Konors afhandling før den indsendes til universitetet »for the purpose of verifying the statements contained therein and to eliminate any part, or statements, which I do not regard as being accurate and factual and which, in my opinion, might reflect more the personal animosity of Viking Eggeling's former girl friends in their distorted view, rather than a factual life story.« Det er jo næsten helt sovjetrussiske vilkår for forskningen. Forfatterinden har da også valgt at blæse på Richters betingelser, og kan formentlig vente et erstatningskrav på 5000 dollars for kontraktbrud. Hvis da ikke den nu 83-årige ligger strakt til jorden under vægten af Louise O'Konors beviser mod ham for at have sat sig på Eggeling i en sådan grad, at han endog kan beskyldes for forfalskninger. Louise O'Konor optræder i visse afsnit af sin afhandling som en moderne Sherlock Holmes med papiranalyser etc. Ingen skal komme at sige, at der ikke kan være lidenskab og dramatik selv i akademiske afhandlinger.

Men naturligvis er de her fremdragne eksempler ikke det væsentligste i den store, smukke, 300 sider tykke og overdådigt illustrerede afhandling, der nok må siges at være det foreløbigt mest definitive, der er skrevet om Eggeling. At mystikken omkring Eggelings private tilværelse ikke ganske hæves må nok skyldes, at det tilsyneladende ikke er muligt at komme videre i en afdækning af virkeligheden end tilfældet er i bogen.

Bogen indledes med en biografisk afdeling. Vi får alt at vide om Viking Eggelings familieforhold. Han blev født i Lund som den yngste af 13 børn. Faderen var en tysk immigrant, der havde en musikhandel. Da Viking Eggeling var 15 havde han mistet begge sine forældre, og han drog til faderens hjemland Tyskland. Han kommer senere til Paris og Schweiz og i 1918 kommer han i forbindelse med dadaisterne. Han træffer Richter på dette tidspunkt, hvor han arbejder med sine udkast til de to abstrakte eksperimentalfilm, der kendes under titlerne »Horizontal-Vertikal Orkester« og »Diagonalsymfoni«.

Efter den biografiske afdeling kommer et kapitel, hvori der redegøres for Eggelings kunstteorier, dernæst et kapitel med en analyse af »Diagonalsymfoni«, og til sidst (før de omfattende noter, biografiske data, kildehenvisninger etc.) får vi et 100 siders katalog over Eggeling-arbejder, ialt 165 numre. De 100 Eggeling-arbejder, som findes på The Yale University Art Gallery, og som kontrolleres af Hans Richter, har Louise O'Konor ikke har haft adgang til at bringe illustrationer af.

I sine billeder stræbte Eggeling efter et absolut kunstværk. Han var meget influeret af musik, og ville finde frem til en generalbas for malerkunsten. Med sin interesse for bevægelsen var det ikke så underligt, at han som så mange andre kunstnere på den tid, fandt filmen velegnet som udtryksmiddel, og grundlagene for hans film er lange billedruller. I den eksperimenterende films historie har Eggelings film en sikker placering, og de abstrakte filmeksperimenter, der gøres i dag, er ikke nået længere end Eggelings eksperimenter. Det vil næppe afholde nogen fra at fortsætte, men efter Louise O'Konors bog er der ikke mere nogen undskyldning for ikke at vide, hvem Viking Eggeling var.

Ib Monty

■

»Viking Eggeling 1880–1925. Artist and Film-Maker. Life and Work« by Louise O'Konor. Acta Universitatis Stockholmiensis-Stockholm Studies In History of Art 23. Almquist & Wiksell, Stockholm 1971. 300 s.

MAMOULIAN

Man behøver ikke have set ret mange ældre film i gode 35 mm kopier og sammenlignet sin oplevelse heraf med forskellige filmhistorier for at måtte erkende nødvendigheden af at få skrevet filmhistorien om. Det er ikke bare det, at alle filmhistorier og de fleste blot lidt ældre monografier er skrevet på grundlag af meget fejlbarlige hukommelser (om overhovedet på selvsyn) med hensyn til enkeltheder i handling eller billede og lyd i de enkelte film. Det er også hele vurderingen og generaliseringen med hensyn til forskellige instruktørers og perioders films indhold og udtryk den er gal med. Dette er ganske vist forklarligt, al den stund den praktiske mulighed for at skabe sig overblik over større samlede brokker af filmhistorien er så ringe. Men det er mildest talt utilfredsstillende for den filminteresserede, og mildest talt uretfærdigt over for alle filmkunstens større skikkelser.

Tag nu f. eks. denne karakteristik af Rouben Mamoulian fra Rotha & Griffiths meget benyttede »The Film till Now« (Griffiths del); her nævnes Mamoulians første fire film, »Applause« (1930), »City Streets« (1931), »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« (1932) og »Love Me Tonight« (1932), og så hedder det: »Enhver af disse film var fængslende, kultiverede, og alligevel var det umuligt at beundre dem af fuldt hjerte. De lugtede af lampen. Mamoulian syntes ude af stand til at absorbere principperne bag lærredets mestres arbejde; han gengav blot i bogstavelig forstand det, de havde opnået. At se en af hans film var som at se en antologi af andre kunstneres stilarter.« (Side 477 i Spring Books-udgaven, 1967).

Det er selvfølgelig muligt, at Griffith og andre oplevede det således, da de første gang så Mamoulians film i begyndelsen af trediverne (læg mærke til, at forfatteren skriver i datid). Men enhver, der for nylig i Filmmuseet har kunnet se eller gense de to midterste film, og enhver der kender »Love Me Tonight«, vil, selv hvis de også kender de »gengivne« mestre Dovshenko, Lubitch, Sternberg, Clair o. a., vide, at dette som et udsagn om filmene er noget sludder. Disse film viser tværtimod Mamoulian som en helt genial, selvstændig instruktør. Og enhver, der kan se dette, vil også vide at værdsætte Sight & Sound-redaktøren Tom Milnes bog om Mamoulian.

Se f. eks. hvorledes Milne karakteriserer den russisk-amerikanske instruktør: »Bevægelse er for Mamoulian, hvad et penselstrøg er for en maler: den forfinede, uendeligt variable faktor, der kan bringe liv til et stilleben, skønhed til et menneskeligt ansigt, følelse til et landskab, og som kan forvandle skidt til guld. En rose er en rose, indtil Renoir maler den. »The Mark of Zorro« er bare endnu en historisk kærlighedshistorie, indtil Mamoulian filmatiserer den. I hans

Frederic March og Miriam Hopkins i Mamoulians »Dr. Jekyll og Mr. Hyde«.

hjerne må der være en usynlig metronom, der næsten er lige så håndgribelig som den, han brugte til at kontrollere Garbos udsøgt modulerede bevægelser i den sekvens af »Queen Christina«, hvor hun går rundt i soveværelset i kroen, mens hun berører, kærtegner, erindrer det sted, hvor hun fandt kærligheden. Og dette i en sådan grad, at man næsten fristes til at sige, at enhver Mamoulian-film er en musical. Det er selvfølgelig ikke sandt, men da enhver bevægelse og enhver dialog-linje er tænkt i form af stiliseret rytme, *koreograferet* snarere end instrueret, føles det næsten som om de var.« (Side 13–14).

Mamoulians film er dog ikke kun stilstudier. Den glæde ved det sensuelle som Mamoulians indstillinger røber, genfindes i indholdet i hans film. Og også dette har Milne sans for, ligesom han har sans for det samfundsbillede og den samfundskritik, der ikke sjældent skinner igennem de kontrastrige og rigt facetterede, bevægede billeder. Hans analyse af mesterværket »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« er helt fremragende, og indeholder bl. a. denne skarpe iagttagelse:

»... hvor Stevensons Jekyll søger sin Hyde for at kunne hengive sig til forlystelser, han erkender som syndefulde, afslår Mamoulians Jekyll at anerkende, at disse forlystelser er syndefulde, men tvinges af samfundet til at handle som han gjorde. Interessant nok så er den skabning, han slipper løs, en næsten klinisk nøjagtig kopi af den psykotiske dræber – f. eks. Boston Kvæleren – som psykiatrien i stadig højere grad afslører som et produkt af socialt pres, og hvis natur synes at kræve sadistisk, snarere end seksuel tilfredsstillelse.« (Side 41).

Hvad man kan beklage i Milnes bog, er at han imidlertid, bortset fra den ret korte indledning, holder sig strengt til en kronologisk gennemgang af filmene en for en, og yderligere udformer den enkelte gennemgang som et udvidet, analyserende handlingsreferat. Ofte har man en fornemmelse af, at behandlingen af alle de vigtigste enkeltheder herved bliver for knap, ligesom mange andre sammenhænge end dem, der ligger i kronologi eller handlingsforløb, ikke understreges tilstrækkeligt, samtidig med at for megen plads spildes på selve referatet af de hos netop Mamoulian ikke altid lige væsentlige intriger.

Milnes bog tager sig altså mere ud som en række fremragende – og fremragende illustrerede – anmeldelser af alle Mamoulians film end som en dybtgående og kritisk analyse af Mamoulians værk. Denne sidste har vi altså endnu til gode. *Søren Kjørup*

■

Tom Milne: Rouben Mamoulian. Cinema One, 13, Thames and Hudson & British Film Institute, London 1969. 176 sider. £ 0.75.

DEN SANDE SANDHED

Det er moderne at tale om filmen som kommunikationsmiddel og understrege, at filmen langtfra at være en døende udtryksform gennem sin anvendelse i TV og undervisning er et af tidens dominerende medier. Det er derfor mindre moderne at tale om filmen som en kunstart, og gør man det, lægges vægten ensidigt på den *mening*, også filmkunsten da antages primært at formidle.

Desværre findes der ikke ret megen litteratur om film som kommunikation. Der findes derimod lidt om film opfattet som tegnsystem (filmsemiologi), og endelig eksisterer jo stadig den traditionelle, mere eller mindre populært anlagte litteratur om filmkunsten. Derfor er det ikke helt nemt, når man som progressiv pædagog skal eller vil skrive en lærebog »Om at se film«.

Jens Pedersen er hverken kommunikationsforsker eller filmæstetiker. Hans stil er behersket af en usikker, men også klichépræget sprogføring og tankegangen af en ikke ringe begrebsmæssig uklarhed og forvirring. De bedste afsnit i hans lærebog er derfor dem, hvor han nogenlunde direkte omskriver den eksisterende håndbogslitteratur. Kapitlerne om »Filmens billedside«, »Filmens lydside«, »Filmtyper« og »Filmen, individet og samfundet« er rimeligt kompilationsarbejde.

Men modsætningen mellem det traditionelle iagttagelsesstof i store dele af bogen og så dens »progressive« ramme og holdning er både slående og for den almindelige bruger utvivlsomt ganske vildledende. Dens begrebsmæssige apparat anser jeg for direkte skadelig for det filmsyn, en undervisning efter bogen kunne skabe, og jeg skal derfor beskæftige mig en smule mere med disse teoretiseringer.

»Om at se film« vil være en funktionsbeskrivelse. Jens Pedersen interesserer sig angiveligt for »hvordan filmen fungerer over for tilskueren«. Han definerer (ud fra nogle uhyre beskedne krav til sin definition) film som *et kommunikationsmiddel* og tillige (eller derfor – det er ikke helt klart) som *et sprog*. Med sprog mener J.P. »et system af nogle tegn – nogle *udtrykselementer* – med en bestemt struktur og en meddelelsesfunktion«. Men J.P.s definition tillader at opfatte også faste billeder og musikken som »kommunikationsmidler« (»fremstillet af nogle mennesker med den hensigt at vises for nogle andre mennesker«) – og så kan jo enhver se, hvor utilstrækkelig definitionen er.

For det første viser det sig bogen igennem, at denne »definition« fører til en voldsom overbetoning af *filmkunstens* »meddelelsesfunktion«. Ja, den går så vidt, at J.P. først på side 137 overhovedet tager ordet *filmkunst* i sin mund (og det som optakt til en omtale af den danske filmlov!). Selv betragter J.P. det sikkert som en dyd, at han undgår noget så metafysisk som »kunst«, og det er derfor ironisk, at kommunikationsmodellens afsender kaldes S (for »filmskaber«), og at denne filmskaber allerede på side 35 bliver til en filmkunstner. Det er ikke sådan med de bondegriller.

For det andet er der det fatale ved J.P.s kommunikationsopfattelse, at dens håndfaste relation mellem *middel* og *meddelelse* får J.P. til at klassificere og karakterisere »filmsproget«s enkelte »udtryksmidler« efter deres meningsbærende ladning. Han medgiver gerne, at »filmens fremstillingsform spiller en rolle for opfattelsen af den« (s. 13), men at »fremstillingsformen« skulle være altafgørende er en tanke, der ligger ham fjernt. Derfor tales der f. eks. nedladende om, at den statiske komposition (i de enkelte billeder) i mange tilfælde »udelukkende (har en) dekorativ eller æstetisk funktion« (s. 70), og at det under analysen drejer sig om – som en forudsætning – at »man ved, hvad det er, det har at iagttage« (s. 18). Det kan man – når man er J.P. – så sikkert vide, fordi filmen er *ét* sprog og ikke, hvad der også for J.P. ville have været en langt frugtbarere hypotese, *mange* sprog. Bogen er derfor også i sin tone autoritær, og de enkelte afsnit er deduktivt opbygget, anvender eksempler som illustration i stedet for som udgangspunkt – hvad der pædagogisk må være meget hæmmende for tilegnelsen.

Nu er der den vanskelighed ved at forsøge at være stringent over for »Om at se film«, at den er og bliver en forvirret bog, et skrabsammen fra mange sider, som forfatteren ikke har formået at give en sammenhængende og nogenlunde modsigelsesfri karakter. Der står mange banaliteter i den og derfor også mange sandheder, men tit ejendommeligt isolerede. F. eks. sætter J.P. et sted lighedstegn mellem sin overordnede definition og så, hvad han selv et tredje sted (s. 19) kalder »det grundlæggende i al film – bevægelsen«: »Filmen, således som den her er defineret – som meddelelse eller som levende billeder« (s. 22). Filmen er ikke noget sted *defineret* som levende billeder, men det havde været et betydeligt bedre udgangspunkt for bogens begrebsmæssige overvejelser, om det havde været tilfældet.

Et sted mod slutningen (i et slattens afsnit om »Filmen og kritikken«) falder følgende det *bon mot* at »en sandhed ikke bliver mere sand af at blive sagt på overbevisende måde«. Sætningen rummer i et enkelt greb »Om at se film«s grundskade: dens uentusiastiske nihilisme, dens indskrænkede kunstforståelse, dens begrebsmæssige forvrøvlethed. *Flemming Behrendt*

■

Jens Pedersen: Om at se film. Gjellerup. København 1971. 158 ill. s. Kr. 39,70.

ÆSTETIK

Søren Kjørups »Æstetiske problemer« er udkommet! Det er 73 år siden der sidst kom en almen æstetik på dansk. Bogen er en overskuelig, yderst pædagogisk og forholdsvis elementær gennemgang af æstetiske problemstillinger. Den er klart disponeret i 10 kapitler, som hver – uafhængigt af hinanden – diskuterer et »æstetisk problem«. Det drejer sig om emnerne kunstdefinition, -oplevelse, -ontologi, form/indhold, kunstner-intention, udtryk, betydningsindhold, erkendelse og vurdering.

For filminteresserede må en almen æstetik naturligvis altid have interesse; men af grunde, der turde være Kosmoramas læsere velkendte, læser man denne almene æstetik med en særlig *film*årvågenhed. Og Kjørup har da også adskillige steder i bogen brugt eksempler hentet fra filmen; der nævnes faktisk 15 film (mod 30 musikstykker) lige fra »Englebugten« (uundgåeligt!) til »Mazurka på sengekanten«. Desuden hører vi en passant om et maleri af Antonello da Messina som skulle ligne Stanley Baker, og det hævdes at den brutale rytter på Delacroix's maleri »Massakren ved Chios« grangiveligt ligner Lee van Cleef, (men så ligner den sårede mand i forgrunden nu også Omar Sharif i »Che!«!) Men det – fra et filmsynspunkt – skuffende er, at filmene kun bruges som vilkårlige eksempler på kunstværker i almindelighed.

Det er vistnok almindeligt (bl. a. i den amerikanske æstetik, Kjørup i vid udstræk-

ning forholder sig til, Beardsleys »Aesthetics«), at en almen æstetik hovedsageligt beskæftiger sig med billedkunsten, litteraturen og musikken og i øvrigt går det hen over teater og ballet, for slet ikke at tale om film. (I Susanne K. Langers 400-siders æstetik, »Feeling and Form«, er der dog 5 siders appendix om filmen). Det betyder, at den almene æstetik bliver til en kombination af en billedkunst-, litteratur- og musikæstetik; sådan er det også i »Æstetiske problemer«. Her er mange – og mange værdifulde – specifikt billedkunst-, litteratur- og musikæstetiske iagttagelser og problemdiskussioner, men altså ingen specifikt filmæstetiske. Men man har jo vænnet sig til på kunstartens vegne at føle sig smigret, når bare film nævnes med samme selvfølgelighed som andre kunstværker. Om ikke af andre grunde, må man som filminteresseret læse bogen, fordi den sikkert vil vise sig at være en nødvendig forudsætning for den filmæstetik, Kjørup altså stadig skylder os.

Men indtil da kan man jo prøve at drage nogle af de filmmæssige konsekvenser af bogens æstetiske diskussioner. Kjørup henviser selv til en Kosmorama-artikel (i nr. 95), hvor hans (og Beardsleys) struktur- og teksturbegreber sættes i relation til filmbilledet; et begrebspar man også kunne tænke sig anvendt på hele filmen. Men også hans form/indhold-diskussion forekommer relevant i forbindelse med den almindelige filmæstetiske praksis, anmeldelserne.

Det ser ud til, at vi nu igen for så vidt gerne må bruge ordene *form* og *indhold,* men der er visse problemer knyttet til denne terminologi; Kjørup gengiver de gængse synspunkter (i en god, dramatiseret diskussion) på det forkætrede, men sejlivede begrebspar. Problematikken resumeres f. eks. med to sætninger som »Dette maleri (form) forestiller en kvinde (indhold)« og »Kvinden (form) på dette maleri skal symbolisere fattigdommen (indhold)« (side 64). Problemet skulle så være, at »kvinden« det ene sted er indhold, det andet sted form. Men er det ikke lidt af en tilsnigelse at kalde »kvinden« for »fattigdommen«s form? Man er jo ude over problemet hvis man siger: Maleriet (form) forestiller en kvinde (indhold) som *symboliserer* fattigdommen. Idet ordet »symboliserer« netop angiver, at der er tale om et højere, et sublimeret indholdsplan. Og hvis problemet virkelig er, at en faktor både kan være form og indhold (hvad jeg vil være tilbøjelig til at betragte som en rent teoretisk problematik), kan det da ikke være nogen løsning at bruge udtrykket »medium« eller »formet medium« i stedet for »form«. Det betyder bare at den gamle form/indhold-problematik genopstår som en medie/indhold-problematik.

Kjørup nævner i kapitlet »Hvad er kunst?«, at behovet for en kunstdefinition i reglen *enten* opstår fordi en uenighed synes baseret på forskellige opfattelser af hvad kunst er; *eller* i forbindelse med modtagelsen af nye kunstværker som på én eller anden måde kontrasterer med den normale forestilling om hvad kunst er. Men jeg synes der udelades et væsentligt aspekt (selvom det strejfes side 18): nemlig den vurderingsladede, normative brug af betegnelsen »kunst«, f. eks. i forbindelse med såkaldt trivial-kunst, hvor diskussionen ikke kan jævnføres f. eks. med diskussionen om hvorvidt Picassos gamle cykelstyr er kunst eller ej. Det er nemlig diskussioner af typen »Kan man kalde »Mazurka på sengekanten« for Kunst?« – med stort »k«, hvor det ikke er et spørgsmål om værkets »familieligheder« (som Kjørup kalder det) med andre, »rigtige« kunstværker som er afgørende (for »Mazurka« har jo indlysende struktur-ligheder med en masse andre film, også »kunstneriske« film, og indlysende struktur-forskelle fra f. eks. en TV-avis); det er spørgsmålet om selve værkets kvalitet der er afgørende. For mange mennesker eksisterer der således en masse film, romaner, symfonier osv., men kun en del af dem er (efter deres mening) også kunstværker. Resten er bare – film, romaner, symfonier osv. Det er erfaringsmæssigt et meget udbredt synspunkt, og selvfølgelig et spørgsmål om terminologi, og man savner Kjørups diskussion og placering af det, jfr. formuleringen side 63: »Man kan altså også sige at det er æstetikkens opgave, når det er muligt, at påvise at der er god mening i det vi går rundt og mener.«

Til slut må det betones, at det er lykkedes Søren Kjørup at skrive en overraskende letlæst, ligefrem underholdende bog om de elementære, men alligevel meget komplicerede æstetiske problemer hverdagen er fuld af; prosastilen, som også præges af en underfundig humor (f. eks. den petroleumsfyldte mælkeflaske side 14), er den snakkesalige – æstetik er jo snakkesalig – og selvdiskuterende type, hvor forfatteren – som den retoriske fortæller i gammeldags romaner – siger »Hvad skal man gøre ved dette?« og »Så vidt, så godt«, samtidig med at en stadigt tilbagevendende formulering »Lad os nu . . .« giver læseren en tryg elev-fornemmelse.

Udstyrsmæssigt er bogen ikke ligefrem en æstetisk lækkerbisken. Ikke at den nødvendigvis burde fremtræde à la Foreningen for Boghaandværks crème de la crème-publikationer med håndindklæbede illustrationer; men man har svært ved at finde bøger med et mere asketisk og bedrøveligt ydre, – og ikke et billede! Denne form passer – om jeg så må sige – dårligt til bogens i bogstavelig forstand tankevækkende indhold.

Peter Schepelern

■

Søren Kjørup: Æstetiske problemer, En indføring i kunstens filosofi. Munksgaard Kbh. 1971, 194 sider.

MUSICALS

Med stor spænding går man i gang med John Kobal's »Gotta Sing, Gotta Dance«. Vi bliver jo ikke ligefrem overfodret med nye bøger om musicals, og en ny er altid velkommen. Bogen er på ca. 300 sider fordelt på 100 sider tekst og 200 sider velvalgte men ikke altid lige gode billeder. Bogens undertitel er »A Pictorial History of Film Musicals«, og dette indskrænker den sig desværre til. Man havde håbet på lidt mere end blot historie.

I løbet af de 300 sider får Kobal dækket et enormt stofområde, og bogen er velskrevet og fuld af facts. Især må man være taknemmelig for hans mange udpluk af interviews, selvbiografier og personlige samtaler med de involverede kunstnere (Astaire, Minnelli, Arthur Freed, Charles Walters). Kobal er absolut en mand, der ved en masse, og bogen vrimler med produktionsoplysninger, og genren bliver ofte sat i relation til den øvrige Hollywood-produktion. Desværre har Kobal lidt svært ved at administrere sit stof. Han har været for ivrig efter at få det hele med. Meget kunne have været undværet (f. eks. 2 sider tekst om Rita Hayworth) og meget kunne have været uddybet (f. eks. 2 sider tekst om Astaire og Rogers). I det hele taget kunne han med stort udbytte have koncentreret sig lidt mere om genrens væsentlige film og personer og skåret lidt ned på omtalen af marginalværkerne.

Heldigvis forfalder Kobal dog aldrig til samme slags underholdende men ligegyldige small-talk som John Springer i »All Talking, All Singing, All Dancing«, men han kommer heller ikke slet så tæt på film, stjerner og enkeltnumre som Douglas McVay i sin strengt kronologiske »The Musical Film«. Vi får en redelig historisk gennemgang, men den røber ikke større forståelse eller glæde ved genren, og den siger bestemt ikke noget nyt. Kobal ved meget, men han ved ikke, hvad han skal bruge det til. Selvfølgelig er der masser af vurderinger i bogen, men vi får aldrig noget samlet syn på genren, og der synes mig ikke at være nogen rød tråd i bogens mange vurderinger. Vil man læse musical-historie, er McVay's bog stadig den bedste, og vil man læse musical-æstetik, må man stadig skrive til Sverige efter Ulrichsen og Stegelmans »Showfilmens Förvandling«. Den er stadig genrens hovedværk.

Bjarne Nielsen

PS: Var det ikke snart på tiden den blev oversat og udgivet herhjemme? Det burde være en selvskreven bog i Rhodos' film-serie.

■

John Kobal: Gotta Sing, Gotta Dance – A Pictorial History of Film Musicals. The Hamlyn Publishing Group Limited, London 1970, 320 sider. Kr. 44,20.

EN STUDIEBOG

Denne »casebook« – en samling af 27 artikler over emnet film – er fortrinsvis tiltænkt filmstuderende. Det er, mener Samuels, en fordel at have et ellers spredt materiale samlet i én kilde-bog; læseren må så bedømme, om Samuels' kilde-udvalg er relevant, og om bogen er anvendelig i et filmstudie. I første række er det prisværdigt, at Samuels vil bidrage til det mangelfulde udbud af undervisningsbøger om film – i anden række er det betænkeligt, at han i en bog på 250 sider vil favne om disse to hovedafsnit: »Theory of Film« og »Theory Applied«.

Det første store afsnit har 3 ikke mindre prætentiøse undergrupper: »Defining the Form«, »Making Films« og »Perspectives for Criticism«. 15 personer har efter Samuels' mening noget væsentligt at sige om disse emner, og umiddelbart kan det undre, at blot to udlændinge (dvs. ikke-amerikanere/englændere) har fundet nåde for Samuels' øjne, nemlig italieneren Nicola Chiaromonte og Pudovkin, skønt Mitry, Eisenstein, Bazin, Balazs og mange, mange andre ellers nok skulle have en eller to ting at sige om ovennævnte emner. Men vi får altså i stedet en lang række engelsk-talende kritikere og/eller undervisere (Michael Roemer, Andrew Sarris, George Bluestone, Penelope Houston m. fl.) samt enkelte med aktiv filmerfaring som Dudley Nichols og dokumentarfilm-manden Basil Wright. Det kan såmænd være meget interessant, men som studiebog ligger denne

»casebook«s første del på et fein-schmecker plan; det er ikke grundviden, man præsenteres for. Historisk må det endvidere bemærkes, at 9 af de 15 artikler er skrevet efter 1950. Afsnittet om »Perspectives for Criticism« er afgjort det mest interessante og kan med udbytte læses af (kommende) kritikere.

Det andet hovedafsnit, »Theory Applied«, er helliget tre film af nyere dato: »The Graduate«, »Bonnie and Clyde« og »Blow-Up«. Hver film behandles i 4 artikel-anmeldelser, og her kan man finde de bedste sider i Samuels' bog. De ti bidrag-ydere i dette afsnit er alle kritikere med undtagelse af to studerende, der skriver en interessant anmeldelse af »The Graduate«, Pauline Kael's artikel om »Bonnie and Clyde« bør fremhæves som yderst væsentlig. Det forekommer pædagogisk korrekt at vælge tre film, som dels er set af mange, dels har kvaliteter i sig til at danne grundlag for seriøs debat. Her er godt materiale om de ovennævnte film.

Et stort irritationsmoment er de 3–4 spørgsmål, der afslutter hver artikel. Et fåtal af spørgsmålene åbner nye perspektiver for gennemsnitsstudenten. Ligeledes afsluttes bogen med forslag til opgaveskrivning, der har udgangspunkt i artiklerne.

»A Casebook on Film« er som undervisningsbog ikke god nok (kan dog med udbytte læses af »filmkritiker-studerende«) og er ikke en »must« for filmstuderende på trods af visse afgjort interessante artikler.

■

Charles Thomas Samuels: A Casebook on Film. Van Nostrand Reinhold Company, 1970, 250 sider.

blå bog

LASSE ELLEGAARD, f. 24.6.1944, journalist på Information siden 1968 med bl. a. beatmusik som speciale. Har tidligere været ansat på Roskilde Tidende.

CLAUS HESSELBERG, f. 1948, sproglig student. Læser film og engelsk ved Kbhvns. Universitet. Medred. af Sunset Boulevard.

PER NØRGART, f. 20.8.1940. Læser historie, film og kunsthistorie ved Københavns Universitet. Har tidligere været højskolelærer.

	Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Peter Kirkegaard	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Information)	Chr. Braad Thomsen
Taking Off (Forman)	★★	★★★★			★★★	★★		★★★	★★★★	★	★★★★	★★★★
* **Rio Bravo** (Hawks)	★★	★★	★★★★		★★★	★★		★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Byen uden årstider (Kurosawa)	★★★	★★★★			★	★★				★★	★★★	★★★
* **Lawrence af Arabien** (Lean)		★★★★			★★★				★			
Walt Disney's Oscar Show (Disney o. a.)					★★★★	★					★★★	
* **Mistanken** (Hitchcock)		★★★★	★★						★★		★★	
De 4 klovner (Younson o. a.)					★★★	★★				★★		
Organismens mysterier (Makavajev)	★	●	★		★★★	★★★		★★★★	★★★	★	★★★	★★★
* **Red River** (Hawks)	★		★★★		★★★	★		★★	★★	★★★	★★	★★
Sikken far – sikken søn (Berri)	●	★★★	★★		★★★	★				★★★	★★	★★
* **Vi vandt vesten** (Ford, Hathaway, Marshall)		★★★							★			
Uglen og missekatten (Ross)	★	★★	★★★		★★★	★		★	★★		★★	
Præriens lysthus (Kelly)					★★★	●				★★	★★	
Joe Cocker – Mad Dogs and Englishmen (Adige)	●		★★			★★		★★		★★	★★	
Lykken er en varm præst (Risi)			★		★★★	★					★★	★
Brevet til Kreml (Huston)		★★			★★	●			★★	●	★★	
Een mand – syv kvinder (Siegel)					★★	★						★
* **Klokkeren fra Notre Dame** (Dieterle)	★	★★★	★★		★				★		●	
Løven har syv hoveder (Rocha)	●	●			★	★★★★		★★	●	●	★	★★★★
* **Elefantdrengen** (Flaherty, Korda, Hornbeck)	★								★			
Elvis . . . That's the Way it is (Sanders)			★			★★		★★		●		●
Narko – en film om kærlighed (Ørsted)										★	★	
Pornopop (Kronhausen)					★			★★			★	●
* **Manden og kvinden** (Lelouch)	●	★	★		★★						★	★
Lille Fauss og store Halsy (Furie)		★	★		★						●	
Baby Maker (Bridges)	★	●	★★			●				●		
Pornografi (Ege)		●			●	●		★★	★			
Hvem ska' med hvem? (West)		●				●		★		●	★	
Frygtens hus (Greene)		★			●	●						
Fuglen med krystalfjerpragten (Argento)			●		★						●	
Murphy går i krig (Yates)	●	●	★		★						●	●
Sex en gros (West)	●	●	●		●	●		●			★★	
Skæve dage i Thy (Ammundsen o. a.)	●		●					●			★	

* = repremierer