

film, kildekritik og lidt drilleri

AF NIELS SKYUM-NIELSEN

Sammen med gode medarbejdere har jeg søgt at lægge grunden til et kildekritisk studium af film ved Københavns Universitet inden for faget historie. Det er det første universitet i Norden, hvor dette er forsøgt. Men den filmkildeskritiske bølge breder sig i land efter land.

Det er mit håb, at »Kosmorama«s redaktion i det hele vil stille sig mildere til de synspunkter, jeg forfægter, end det skete i nr. 103. Dér tog en af redaktørerne, Søren Kjørup – helt for egen regning – stilling til den første bog af filmkildeskritisk art. Han tromlede den fuldstændig ned.

Kjørups fortjenester

Jeg kommer i, det følgende til at vende mig med samme styrke mod Søren Kjørup, som han har anvendt mod mig. *Enhver har ret til at forsvare sig*, specielt mod et så voldsomt angreb, som det Kjørup har præsteret: »Film, virkelighed og ideologi« (»Kosmorama« 103 s. 248–54). Jeg vil også drille ham lidt. Han har behandlet de problemer, der står os imellem, med en næsten dyrisk alvor.

For at undgå misforståelser vil jeg indledningsvis fremhæve Kjørups fortjenester. Jeg har ofte med fornøjelse og interesse læst hans filmanalyser. De kan ganske vist være lidt selvglade og forskruede. De uddeler næsten altid prygl og slag mod anderledes tænkende. Det er dog væsentligere, at han har søgt at afklare visse begreber og principper.

Hans nye bog »Æstetiske problemer – En indføring i kunstens filosofi«, 1970, minder mig kapitel for kapitel om katten, der leger med sin egen hale. Han definerer æstetikken »som den filosofiske disciplin, der undersøger de begreber, vi anvender, når vi – specielt som kunstvidenskabsmænd – taler om, tænker på eller i øvrigt har med kunst at gøre, og de problemer der herved kan opstå, for ... at nå frem til en slags svar på spørgsmålet om, hvad kunst er« (s. 7 og 177). Det kunstfilosofiske er hans ståsted.

Han går tættere på filmens problematik. Det sker i artiklen »Filmkritikken – opgaver og metoder« (»Kosmorama« 83 s. 84–93). Kjørup slår til lyd for oplevelsen ved film, for det, der er specielt for kunsten. Den »kan give os en særlig type oplevelser, som måske nærmest er af musikalsk karakter«. Analyser må »i princippet behandle alle de aspekter af en film, der giver anledning til oplevelse, og ikke blot dem, hvorved filmens eventuelle indhold af ideer og holdninger fremtræder«.

Det kan nævnes, at Kjørup i 1969 i »Poetik« II:2 s. 1–12 er gået mere specifikt ind på det filmteoretiske aspekt. Titlen er »Filmanalysen, Tanker om filmvidenskabens fundament« – karakteristisk for Kjørups enormt høje selvurdering.

For vor synsvinkel er det vigtigst, at han taler om »den æstetisk oplevede film« og vil nå til »en indre forståelse og oplevelse af kunstværkerne, af filmene«. Han sysler med filmvidenskab »som kunstvidenskab«. Hans

Æstetikerer ser ikke på filmen som historikerer. Men derfor bør han ikke fordømme den kildekritiske metode, anvendt på film. – Det er hovedindholdet af Niels Skyum-Nielsens svar til Søren Kjørup for dennes nedsabning af en kildekritisk filmbog i Kosmorama 103. Det er Skyum-Nielsens ønske, at de personlige finter mod Kjørup delvis opfattes som drilleri.

materiale er »film [af] den almindeligste slags«. Det er spillefilm.

Allerede i *stofvalget* vil læseren se en modsætning til historikerer. Han interesserer sig for autentiske optagelser, for dokumentarfilm af forskellig slags. Han bedømmer dem efter en anden *metode*, den kildekritiske.

Heroverfor står en filosofisk skolet æstetiker, der arbejder med spillefilm.

Kjørups artikel i »Poetik« er fri for de spark, han uddeler i tide og utide i sine »Kosmorama«-artikler. Det kan gælde ubetydeligheder som opfattelsen af ét tema i én film. Selv dér går Kjørup til angreb.

Det kan konkluderes, at Kjørup er stridbar. Desuden skriver han opstølt.

Hvis man vil gå over til noget virkelig fortjenstfuldt, må det blive hans belæsthed. Han nævner »alle de bøger jeg har læst« (»Æstetiske problemer« s. 182). På samme måde »alle de film og ... alle de romaner, som jeg faktisk har set og læst« (»Kosmorama« 83 s. 90). At ordet »farisæisk« derefter falder ham i munden som møntet på ham selv er da egentlig ganske sympatisk.

Den sminkede Hitler (her Sidney Miller) synes for Kjørup at være ligeså acceptabel som en autentisk optagelse. Skyum-Nielsen foretrækker den usminkede (se næste side). Han behøver derfor ikke at spørge: »Hvor fanden er fronten?« – mellem ham og Kjørup.



Kildeskritikkens nødvendighed

Som dusinvis af andre filmkritikere behandler Kjørup »filmen som kunst« (»Kosmorama« 83 s. 84). Det er for mig værdifuldt, helt acceptabelt.

Jeg behandler filmen som historisk kilde. Min fremgangsmåde synes for Kjørup uacceptabel. Mine kildekritiske synspunkter skal slås ned.

På forhånd skulle man tro, at han ville hilse den anderledes udseende unge velkommen i andegården. Han skriver: »Hvad vi trænger til er en rig og varieret litteratur om film og filmskabere anskuet fra mange forskellige synspunkter og på mange forskellige niveauer« (»Kosmorama« 99 s. 11, kursiv ved mig).

Men så snart der kommer en virkelig nyhed, farer han over den ligesom hanen i andegården: »den kalkunske hane, der var født med sporer og derfor troede, at han var kejser, pustede sig op som et fartøj for fulde sejl, gik lige ind på ham, og så pludrede den og blev ganske rød i hovedet« (kursiv ved mig).

I »Kosmorama« 103 har han rettet et heftigt angreb på mig og mine medarbejdere Hans-Christian Eisen og Kaare Rübner Jørgensen. Vi har udgivet bogen »FILMEN DE FEM ÅR – Skoleudgaven – Billed- og lydside, en kildekritisk gennemgang«, 1970. Han bedømmer dette nye initiativ på følgende måde: bogen er »forfejlet« og »udtryk for den borgerlige ideologi«. Dette sidste kan man kun smile ad!

Filmkildeskritik kan ikke ignoreres. Den kan heller ikke udryddes.

De studerende i faget filmvidenskab skal have kendskab til historisk kildekritik.

Kjørup er med sin negation af denne retning kommet den bekendte postgang for sent. End ikke en æstet, filosof og stridsmand som Kjørup kan slå filmkildeskritikken ihjel.

Fælles synspunkter

Vor kære filosof giver undertiden plads for andre. I hvert fald kan de kile sig ind, hvor der er plads.

»Kun operaen arbejder med en blanding af så mange forskelligartede elementer«, siger han (»Kosmorama« 83 s. 90). Tydeligere og klarere er Martin Drouzy: »i moderne [spille]film blander man de forskellige gener mere og mere« (»Kosmorama« 84, midtersiderne s. 2).

Her er et fælles udgangspunkt for den æstetiske og kildekritisk orienterede. Det er et hovedmål for filmkildeskritikerer at skille de forskellige gener fra hinanden.

Den nazistiske propagandafilm »Gestern und Heute« fra 1938 indledes med en dundrende løgn. Den erklærer sig for »Ein Filmdokument«.

Og dog er der klip i den fra den berygtede spillefilm »Hans Westmar« fra 1934. Den handler om alfonsen og nazimartyren Horst Wessel.

Dette er kildekritisk påvist. Er det forfejlet og borgerligt-ideologisk at gøre det??

Kjørup er alt andet end folkelig, som vi skal se nedenfor. Det kan derfor være et af hans sædvanlige spark til andre tilskuere, når han skriver: »det synes at være en kendsgerning, at de fleste almene biografbesøgende og også mange af de specielt filminteresserede har vanskeligt ved simpelt hen at opfatte de mange ting, der rent konkret sker i biografen« (»Kosmorama« 83 s. 90, kursiv ved mig).

Udtalelsen kan opfattes positivt. Den kan udtrykke en yderst enkel kendsgerning. Den, der har studeret film på en eller anden måde, kan undertiden (men ikke altid) opfatte flere momenter end andre.

Den kildekritisk skolede kan få mere med på sin måde. Når dansk TV viser scener fra Wien og giver det ud for Berlin, scener fra Berlin, som er fra München, og når der speakes i øst, men filmes i vest (med optagelser fra den anden verdenskrig), så kan kildekritikeren skelne og protestere.

Men alt er måske lige gyldigt? Hvorfor skrev Chr. Braad Thomsen: »mistilliden til mediet [er] det væsentligste og bedst begrundede filmproblem i dag« (»Kosmorama« 93 s. 9)? Det gælder spillefilm. Men mistilliden kan begrundes særdeles fyldigt ud fra kildekritiske synspunkter på halv- og kvartdokumentariske film.

Vejene skilles

Et eksempel på Kjørups ensidighed ses i hans afvisning af terminologien fra filmens teknikere, deriblandt filmarbejderne, som de så rigtigt har betegnet sig (»Kosmorama« 99 s. 28).

De skelner mellem filmning af modeller og »ægte optagelser«. De gør forskel på interierer »on location« og i et studie. Den slags er »æstetisk set irrelevant« (»Poetik« II:2 s. 8). Hvorfor tromler Kjørup ikke filmarbejderne ned? Skulle man følge hans politisering, skulle distinktionerne være delvis kapitalistiske såsom delvis betinget af film-produktionsforholdene (jævnfør »Kosmorama« 96 s. 118). Hvorfor bruger han det skånsomme »irrelevant« og ikke »forfejlet«, som han har spillet ud mod mig?

Teknisk set er disse distinktioner tydelige nok. De er tildels anvendelige for kildekritikeren.

Modsat er Kjørups brug af »reallyd« utilfredsstillende. Så vidt jeg forstår, bruger han det om lydeffekter, syntetisk lyd. Han siger: »eftersynkronisering er kun væsentlig æstetisk, hvis den er urealistisk, med badeværelsesakustik osv.« (»Poetik« II:2 s. 8). Kjørup vil denne gang sparke til filmarbejdernes brug af begrebet eftersynkronisering. – Hans »reallyd« må vel betyde illusionsvirkende. Det »reale« som illusion passer mig bestemte ikke, selv om ideen bagved er let at forstå.

Det kan konkluderes, at der er tre sæt synsmåder: teknisk, æstetisk og kildekritisk. De har tildels forskellig terminologi. Det er tiltalende at tænke sig en terminologisk tilnærmelse. Men det er nok urealistisk – sagt i ganske jævn betydning.

Det gælder for filmkildekritikken noget vigtigere: simpelthen at hævde sin plads ved siden af den dominerende filmæstetik.

Drouzy har ganske rigtigt sagt: »filmkritikken kommer ind i billedet for at hjælpe tilskueren til at tyde og aflæse filmen«

(»Kosmorama« 85, midtersiderne s. 2). Filmkildekritikeren vil søge at hjælpe ved at pege på spillefilmklip og rekonstruktioner på den ene side – autentiske optagelser på den anden.

Jens Torhauge har givet en interessant motivering for, at man inden for dansk-undervisningen i gymnasiet kunne »af-naturalisere billedlige meddelelser« (»Kosmorama« 103 s. 255).

Inden for filmforskningen er der mange retninger, og der skal også være plads for kildekritikeren. Inspireret af Torhauge kunne det siges, at målet delvis var at gen-naturalisere filmbillederne. – Nok kan man tillægge filmen, særlig spillefilmen, et særligt sprog og søge at tyde og bestemme det. Det kan æsteter og semiologer dog gøre.

For historikeren står noget helt andet i centrum. Den autentiske optagelse er kildekritisk set en levning – et oprindeligt led i selve hændelsesforløbet. Kameraet var med, dér og hvor det skete. Spor afsatte sig på den lysfølsomme råfilm. Optagelser af historisk interesse er bevaret i kilometervis. De er kilder for historikeren, ligeså fuldt som fotos, aviser, dagbøger og aktstykker. De har dokumentarisk karakter.

Sminket Hitler – god Hitler

Underfundigt, men meget lidt snedigt opstiller Kjørup nu følgende betragtninger: »når vi i en dokumentarisk film« (bemærk hans brug af dokumentarisk!) »eller i en tv-reportage forstår et billede som f. eks. et billede af Hitler, så skyldes dette ikke, at vi ved, at det er optaget med et kamera, der befandt sig i en passende afstand fra Hitler i Kongres[s] halle i Nürnberg den 10. september 1934 på et bestemt tidspunkt af eftermiddagen, og i øvrigt var korrekt indstillet, men det skyldes, at vi genkender Hitler på billedet. I den typiske filmoplevelsessituation er det altså ikke billedets indeksikalitet, men dets ikonicitet, der giver det betydning« (kursiv ved mig).

Hvem er dette »vi«, der ikke ved noget? I hvert fald ikke filmkildekritikeren. Han kan let kontrollere en påstand om Hitlers opholdssted og eventuelt falsificere den. Noget andet er, at han ikke kan have det som paratviden. Men hans interesse i at kunne kontrollere deles af mange, mange andre i »typiske filmoplevelsessituationer« såsom elever og lærere. Jeg henviser her til *Karsten Flødelius* og *Per Nørgart*, »Kosmorama« 103 s. 254.

I umiddelbar tilslutning til anførte citat fremfører Kjørup nu følgende: »kontraproven på dette må naturligvis være, at vi også ville genkende billedet som et billede af Hitler, hvis det som indeksikalsk tegn ikke går tilbage til ham, men blot til en, der ligner ham til punkt og prikke« (»Kosmorama« 103 s. 251).

Her er Kjørup spadseret udenom det væsentlige. Drejebog, skuespillerkontrakt, sminkning og opstilling har fået en række uvedkommende til at arrangere en gang teaterpladder – jævnfør Sidney Miller som Hitler i crazy-filmen »Hvor fanden er fronten?« (»Kosmorama« 103 s. 266).

Det er ikke tilnærmet scenisk lighed – som et eksempel på Kjørups »ikonicitet« – der giver en for historikeren relevant optagelse dens værdi. Det er filmningen af rette person på rette tid og sted og med ret intention. Det er optagelsens karakter af levning,



Ungfascisterne formodes af Skyum-Nielsen at være præsenteret i »De fem År« på grund af hastværksarbejde. Det skulle have været medlemmer af Hitlerjugend. For Kjørup synes dette at være kif-kif.

dens »indeksikalitet« som mere eller mindre umiddelbar virkelighedsgengivelse.

Både ved film og fotos er der mulighed for efterforskning, dybdeboring. Filmen kan standses, tages op fra tallerkenerne, enkeltbillederne forstørres op til stills.

Også lyden kan dechiffreres. Kjørup har peget på en Beethoven-sats i »Lolax«. Den meddeler, at en bestemt person snart vil tone frem (»Kosmorama« 83 s. 92). I »Filmen De fem År« har mine medarbejdere og jeg henvist til samme fænomen. Den krigeriske fanfare fra Ufa-Wochenschau intonerer tyske angreb eller initiativer (indledningen s. 12). Dette synes end ikke bemærket af Kjørup.

Han fejler alt til side, som står i vejen for hans synsmåde. Han kan nok godkende en klippebordsanalyse, »en teknisk analyse«. Men »den kritiske analyse bør være en æstetisk analyse ... Det er ... en æstetisk analyse, man bør forvente af kritikeren« (»Kosmorama« 83 s. 92). Det er – undskyld – noget vrøvl at generalisere sådan. En analyse kan også være kildekritisk og præsteres af en historiker.

Kjørups dybeste hemmelighed

At en helhed kan give langt mere end enkelte dele, har menneskeheden haft mu-

493 □ Nat, projektør drejer imod kameraet (halvtotale).

496 □ Nat, projektør reflekteres af vandet (halvtotale). GH: Tyskerne har planlagt en aktion mod de

497 □ Som 493 □ (halvnær). danske jøder.

Projektøren stammer fra »Minervas« filmstudie. Dermed falder optagelserne bort som autentisk filmning af dele af jødeforfølgelsen.

lighed for at vide et par hundredtusind år – siden klippehulernes parader af dyr. Filmisk har vi vidst det i trekvart århundrede.

Kjørup siger, at »man må lære (kursiv ved Kjørup) at forstå« følgende: »et nærbillede af knyttede næver, et halvtotalebillede af kæmpende kroppe og et supernærbillede af opsvulmede øjne ... kommer i et forløb under ét til at betyde »en voldsom nævekamp« eller lignende«.

Det er den symbolske betydning (»Kosmorama« 103 s. 250).

Hvem skal undervise os i det? Naturligvis en magister i filosofi. Det er et eksempel på Kjørups nedladenhed over for tilskuerne, folket.

Ungfascisterne godkendt

Under sin attack på mig har Kjørup grebet om et meget uheldigt eksempel. Filmen »De fem År« viser drenge med geværer og gasmasker. Speakerteksten lader forstå, at det er i Hitlertyskland. »Børnene opdrages til at føre krig«. Samtidig lyder der skud.

Nu er det malplaceret at mene som Kjørup, at skuddene kunne være brugt ved en næroptagelse af nøddeknækning. Nødder brister med en karakteristisk lyd. Filosofisk nøddeknækning lyder måske anderledes?

Kjørup kan næppe have hørt lyden, set filmen. Og så er det straks nemmere.

Værre er, at han betegner denne syntetiske skudgivning som »reallyd«. Det er netop fiktiv lyd, jævnfør ovenfor.

Værst er imidlertid, at han bruger ordet »symbolsk« på to måder. Som vi så ovenfor var symbolsk et nøgleord for ham. »Den voldsomme nævekamp ... har ikke noget med afbildning, men kun med sprogregler at gøre ... Den betydning der opstår, når enkeltindstillingerne kædes sammen er rent regelstyret, altså rent symbolsk« (kursiv ved mig).

De enkelte elementer er en sekundær artikulation som f. eks. »bogstaver, der ikke betyder noget hver for sig«. Disse skaber en primær artikulation, et ord.

I denne sammenhæng mener Kjørup, at billeder, syntetisk lyd (hans »reallyd«) og tekst i sammenhængen mister deres specielle betydninger som filmiske elementer og træder tilbage som en sekundær artikulation. Så vidt jeg forstår ham, bliver der en primær artikulation ud af det. Den fortæller om indoktrineringen af ungdommen i Hitlertyskland. Mere er der ikke i Kjørups fine ord. Nødden lød hult, da den blev knækket.

Det er uheldigt, at Kjørup bruger »symbolsk« på to måder: 1. om »tekst, men strengt taget også billeder og reallyd« og 2. om den primære artikulation, »den egentlige audio-visuelle meddelelse«. Symbolsk er efter ham enkelt-sammensat af tre elementer og flerheds-sammensat på én og samme gang. Kjørup er en mester i at sige enkle ting på en indviklet måde.

Tilbage til speakertekstens ord. »Børnene opdrages til at føre krig [i Hitlertyskland]«. Det er, som jeg formoder, det primære i henhold til vor filosof.

Mine medarbejdere og jeg har afsløret, at det aldeles ikke er Hitler-Jugend, der er filmet. Det er italienske ungfascister.

Men atter har Kjørup fået noget galt i halsen. Med en for den strenge filosof sjælden ironi søger han at indleve sig i historikerens arbejde. »Han ville nu kunne standse filmstrimlen i sit klippebord og få billederne til at vise sig f. eks., hvordan Hitlerjugends uniformer så ud eller hvilke fabrikater gasmasker eller geværer, Hitlerjugend var udstyret med (ganske vist kun under forudsætning af, at vi på billederne ikke kun har Hitlerjugend-medlemmer, men at disse også er repræsentativt udstyret osv.). Og dette er naturligvis umuligt ved hjælp af den fak-

tiske filmstrimmel, således som den foreligger med sine indeksikalske italienerere«.

Jeg kunne have undt Kjørup at studere historie og få lidt at vide om, fra hvilke kilder historikeren henter sin viden. Og om den metode, han bruger derved.

Afgørende er, at historikeren vil bruge dette eksempel blandt mange, mange andre til at måle kvaliteten af det arbejde, filmholdet har udført. »De fem År« har 928 klip. Arbejdet skal naturligvis ikke bedømmes efter to klip – eller et enkelt nummer. Vi skal alle have lov til at tage fejl.

Propagandaen bagved

På denne baggrund er det særlig interessant at se moderfilmen for disse klip. Det er »Prelude to War«, den første af de amerikanske »Why we fight«-film fra 1943.

Den var utilgængelig for os, da vi skrev bogen.

Formålet for »Prelude to War« var, hed det, »faktisk oplysning«. Rent faktisk – for nu at bruge en Kjørupsk sprogforbistring – nærmer den sig nazifilmene i retning af utroværdighed.

Der vises syv serier fra de tre modstanderlande i rækkefølgen 1. tysk-italiensk-japansk, 2. tysk-italiensk, 3. tysk-italiensk, 4. tysk-italiensk-japanske mordscener, 5. tysk-italiensk-japanske skolescener, 6. tysk-japansk-italienske ungdomsscener (NB den her debatterede), 7. tysk-italiensk-japansk og 8. tysk-italiensk-tysk.

Rækkefølgen er skiftende. Den kan have forvirret klipperen. Jeg er mest tilbøjelig til at give et muligt hastværk skylden for fejlen med ungfascister fremfor Hitlerjugend.

Konfrontationen med moderfilmen godtgjorde, at vores billedanalyse var fuldstændig korrekt. Serie 6 med ungdomsscenerne blev i øvrigt gentaget til sidst, utvivlsomt fordi den var vigtig.

Indledningen lød: amerikanske børn leger og lærer. Hitlerjugend og japanere leger derimod med kanoner, ungfascister med gasmasker m.m.

Opdragelse til fred – opdragelse til krig. Det må have været »den primære artikulation« for at udtrykke det ligeså artikuleret som Kjørup. Var der nogen, der sagde »tungen ud ad vinduet«?

Fup forsvaret af Kjørup

I sit lange forsvar for fup og tricks ved og med autentiske optagelser nævner Kjørup jødeforfølgelsen i 1943. En speakertekst kan tænkes at hævde, »at »hvad De her ser er autentiske optagelser fra en flygtningetransport natten til den 29. september 1943«, mens billederne faktisk viser en (korrekt) rekonstruktion fra efter krigen«.

Her hviler trykket på det i parentes meddelte ord korrekt.

Kjørup mener i svævende ordlag, at en korrekt rekonstruktion giver en korrekt opfattelse af flygtningetransporten. Dette er allerede afvist af Karsten Fledelius og Per Nørgart.

Jeg vil for mit vedkommende spørge: hvem i alverden skal garantere for det korrekte? I den aktuelle suite billeder i »De fem År« kan det kun garanteres, at projektøren, der drejes mod kameraet, er filmet i et studie hos »Minerva« (bogens nr. 493 og 496-97). Det har jeg Iver Hasselbalchs ord for. Han har selv konstrueret scenerne.

Mjine medarbejdere, Eisen og Rübner Jørgensen, og jeg selv har nemlig interviewet de fotografer, klippere, instruktører og producenter, det var muligt at få adgang til (bogen s. 9).

»Vor tænkte meddelelses væsentligste element er«, siger Kjørup, »at flytningstransporten gik til, som det ses på billedet (f. eks. ved hjælp af fiskerfartøjer og om natten)«. Det svarer til speakertekstens ord »en båd på Øresund, en nat i september« (bogen s. 106).

Ligesom ved de gale ungfascister ender Kjørup dog alligevel ved speakerteksten. Hovedindholdet af hans primære artikulation, det prim-primære, er at finde på lyd-siden. Det er filmsprogets *arcanum*, afdækket på imponerende måde af Søren Kjørup.

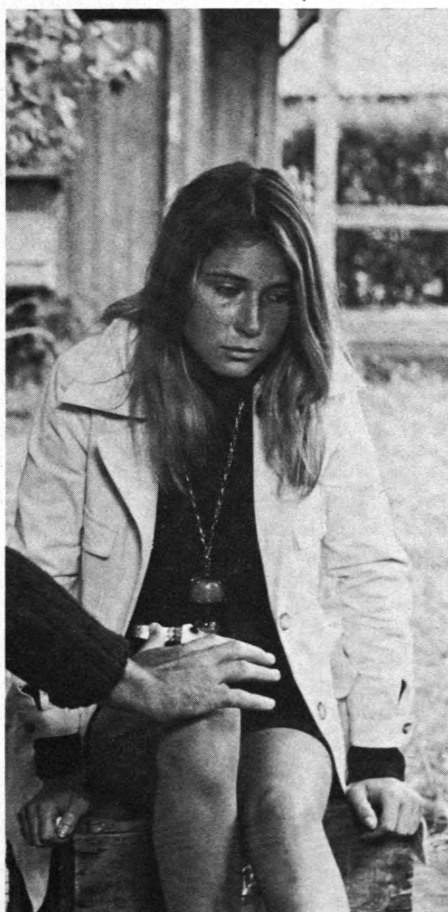
Hvad Kjørup overså

Kjørup fremhæver selv som »det vigtigste i en kritisk undervisningssituation ... at komme frem til en afsløring af en eventuel tendens og af eventuelle usandfærdigheder«.

Vi har set, at Kjørup mere eller mindre mod sin vilje må følge lydsiden som hovedmeddeler inden for »den audiovisuelle meddelelse«. Netop her har mine medarbejdere og jeg gang på gang peget tydeligt på tendenser (indledningen, f. eks. s. 17, 19, 21 og 22).

Vedrørende »eventuelle usandfærdigheder« giver vores indledning meget, ligeledes de afsluttende noter (bogen s. 181-85). »Det helt centrale spørgsmål, om oplysningerne er korrekte« - således Kjørup s. 254 - er altså allerede besvaret. Det er endda søgt

Kjørup er forbauset over, at jævne mennesker kan forstå sammenhængen mellem et knæ og en hånd uden at være skolet i filmteori.



løst for *det allersværeste*, bestemmelsen af de enkelte klip. Kjørup har oversat dette i sin iver efter at dreje halsen om på anden kritik end æstetisk-filosofisk.

Filosofi omkring løggen

Ubetænksom er følgende påstand fra Kjørup: »man kan lyve nøjagtigt lige så udmærket med et autentisk billede, som man kan tale sandt med et forfalsket«.

Kan man virkelig tale sandt med en løgn i hånden, her et forfalsket billede? Da ikke, hvis billedindholdet indgår i det, der siges. Og ellers er det irrelevant. - Hvor er balancen mellem at lyve og tale sandt? Det er i hvert fald ikke veldefinerede begreber, vor ærede filosof her har fået fat på.

I denne forbindelse er det afgørende, at man kan *lyve stærkere* med retoucherede fotos og fejlplacerede og rekonstruerede filmklip. Tilskueren tror jo, at han er i øjenvidnets sted. Det bliver bildt ham ind af producer og producent, når det hedder som i »De fem År«: »på grundlag af autentiske filmoptagelser fra den 2. verdenskrig« (bogen s. 23).

Fatale virkninger

Mit krav er, at film og fotos skal underkastes en videnskabelig prøvelse, før de godkendes som historisk kildemateriale. Heroverfor reducerer Kjørup spørgsmålet om autenticitet. Hvem tjener han?

Produceren kan i så fald indspille, hvad han vil og blot primært artikulere det, som han ønsker. Tilskueren kan altså få det dårlige, ikke-autentiske produkt. Der er frit spil for enhver form for manipulation.

Producenten behøver heller ikke at købe dyre arkivfilm fra nær og fjern. Tilskueren kan få det billige kunstprodukt.

Kjørups nedskæring af kravet om autenticitet vil principielt kun kunne blive en støtte for producer og producent. Var det i den retning, han ville ændre »(film)produktionsforholdene«? (»Kosmorama« 96 s. 118).

Den ufolkelige filosof

Kjørup undrer sig over menigmands opfattelsesevne. Hvordan kan publikum i »Grand« betragte de to ting: pigens knæ og mandens hånd tæt ved »med tilbageholdt åndedræt«? De almindelige mennesker omkring ham er »givetvis ikke spor filmteoretiske« (»Kosmorama« 103 s. 259, kursiv ved mig).

Sidst i angrebet på mig skrev Kjørup: »filmteorien er så vigtig«. Jeg troede egentlig, han mente, den var vigtig for ham personlig som æstet og filosof. Det var det hele, en bagatel. Med den nævnte anmeldelse fik jeg en sikrere forklaring.

Jeg foreslår et filmteoretisk foredrag ved Søren Kjørup, inden »Claire's knæ« vises i fremtiden. Så kan almindelige mennesker måske forstå substans og strukturer. Så kan folket humpe efter filosofien.

Kjørup har også været altfor beskeden i sit forslag til den nye filmlov. Der gør han sig til talsmand for filmvidenskaben (»Kosmorama« 99 s. 10-11). Han har selv grundlagt noget helt nyt: - *filmskolastikken*.

Niels Skyum-Nielsen

Søren Kjørup, som for tiden opholder sig i USA, agter at svare Niels Skyum-Nielsen i næste nummer af bladet.

CREDITS (se side 184 fg.)

BRUTAL MAGT

Brute Force. USA 1947. Dist/P-selskab: Universal. P: Mark Hellinger. As-P: Jules Buck. Instr: Jules Dassin. Instr-rosa: Fred Frank. Manus: Richard Brooks. Efter: Fortælling af Robert Patterson. Foto: William Daniels. Sp-foto-E: David E. Horsley. Klip: Edward Curtiss. Ark: Bernard Herzbrun, John F. De Cuir. Dekor: Russell A. Gausman, Charles Wyrick. Musik: Miklos Rózsa. Tone: Charles Felstead, Robert Pritchard. Medv: Burt Lancaster (Joe Collins), Hume Cronyn (Munsey), Charles Bickford (Gallagher), Yvonne De Carlo (Gina) Ann Blyth (Ruth), Ella Raines (Corra), Anita Colby (Flossie), Sam Levene (Louie), Howard Duff (En soldat), Art Smith (Dr. Walters), Roman Bohnen (Barnes, fangevogter), John Hoyt [= John Hoyttrad] (Spencer), Richard Gaines (McCollum), Frank Puglia (Ferrara), Jeff Corey (Grønskollingen), Vince Barnett (Muggsy), James Bell (Crenshaw), Jack Overman (Kid Coy), Whit Bissell (Tom Lister), Sir Lancelot (Calypso), Ray Teal (Jackson), Jay C. Flippen (Hodges), James O'Rear (Wilson), Howland Chamberlain (Gaines), Kenneth Patterson (Bronski), Crane Whitley (Bevæbnet vagt), Charles McGraw (Andy), John Harmon (Robert), Gene Stutenroth (Hoffman), Wally Rose (Peary), Carl Rhodes (Strella), Guy Beach (Fangernes talsmand), Edmund Cobb (Bradley), Tom Steele (Maskingeværskytte). Længde: 98 min. Censur: Ingen. Udl: Alliance. Prem: Nygade 11.2.72.

DRIVE, HE SAID

Drive, He Said. USA 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Drive Productions, Inc. En BBS Produktion. Ex-P: Bert Schneider. P: Steve Blauner, Jack Nicholson. Co-P: Fred Roos. P-samordner: Marilyn Schlossberg. Instr: Jack Nicholson. Manus: Jeremy Lerner, Jack Nicholson. Efter: Roman af Jeremy Lerner. Foto: Bill Butler. Kamera: Terry Meads/Ass: Dick Colean. Farve: Eastmancolor. Format: Widescreen. Klip: Pat Somerset, Donn Cambern, Christopher Holmes, Robert L. Wolfe/Ass: Ken Kenny. Dekor: Harry Gittes. Rekviz: Walter Starkey. Musik: David Shire. Sange: »I Cried For You« af Abe Lyman, Gus Arnheim, Arthur Freed, sunget af Billie Holiday; »Spaced« komponeret og sunget af Beaver & Krause; »Classical Gas« komponeret og spillet af Mason Williams; Tema-komposition af Louis Hardin. Tone: Charles Knight. Instr-ass: Sheldon Schragar, Skip Cosper. Medv: William Tepper (Hector Bloom), Karen Black (Olive), Michael Margotta (Gabriel), Bruce Dern (Bullion, basketball-træner), Robert Towne (Richard Calvin), Henry Jaglom (Professor Conrad), Mike Warren (Easly), June Fairchild (Sylvie Mertens), Don Hammer (Atletiklærer), Lynn Bernay (Danselærerinde), Joey Walsh (1. udbræber), Harry Gittes (2. udbræber), Charles Robinson (Jollop), Bill Sweek (Finnegan), David Stiers (Holdejer), B. J. Merholz (Hans sagfører), J. J. Jefferson (Sekretær), Bill Kenney (Telefonmand), Kenneth Payne (Wallop), Cathy Bradford (Rosemary), Eric Johnson (P. F. C. Johnson), Leonard Lookabaugh (Politibetjent), Clyde Crawford (M. P.), Mark Malinsuske (Psykiater), Douglas McKenzie (1. læge), Robert Page (2. læge), Oliver O'Ferrall (3. læge), Douglas Ryan (Manager), Cindy Williams (hans kæreste), Gunnar Malm (Buckholder), Bill Duffy (Træner), Ulysses Chang, Ken Hamilton, James Aday, Daniel Kern, H. J. Langtree, Eric Lee, David Norris, Dettif Eismann, Valerie Hoffman, Pam Baker, Pat Mow (Guerilla), Vince Fritz, Billy Gaskins, Vic Bartolome, Lee Harvey, Victor Vigeant, Nick Jones, Mack Kuykendall, Tom Sparks, Michael Kountz, Recie Bethel, Carlton Slater, Bob Rodgers, Jim Rodgers, Ken Smith, Tom Tjader (Basketball-spillere), Marilyn McKinney, Lynn Marie Stewart, Rhonda Triplett, Linda Winslow (Hep-hep kor), Charles Wiper, Al Bailey, Jackie Hinkle, Bill Williams (Kampdommere). Længde: 90 min. Udl: Columbia.

UDVANDRERNE

Utvandrarna. Sverige 1970. Dist/P-selskab: Svensk Filmindustri. P: Bengt Forslund. P-leder: Curt L. Malmsten. P-ass: Lotti Ekberg, Suzanne Dansereau. Instr: Jan Troell. Manus: Bengt Forslund, Jan Troell. Efter: Romaner af Vilhelm Moberg. Råd: Georg Oddner. Foto: Jan Troell/Ass: Rolf Holmqvist, Staffan Liljander. Farve: Eastmancolor. Lys: Björn Rydh. Klip: Jan Troell. Ark: P. A. Lundgren. Rekviz: Peter Højmark. Kost: Ulla-Britt Söderlund. Musik: Erik Nordgren. Tone: Sten Norlen, Eddie Axberg, Berndt Frithiof. Lyd-E: Björn Öberg, Eddie Axberg. Make-up: Cecilia Drott/Ass: Rose-Marie Ström. Parykker: Bengt Ottekl. Medv: Max von Sydow (Karl Oskar), Liv Ullmann (Kristina), Eddie Axberg (Robert), Pierre Lindstedt (Arvid), Allan Edwall (Danjel), Monica Zetterlund (Ulrika), Hans Alfredsson (Jonas Petter), Aina Alfredsson (Märta, Karl Oskars mor), Svenolof Bern (Niels, Karl Oskars far), Gustaf Färingborg (Brusander), Ake Fridell (Aron på Nybaken), Bruno Sörwing (Lönnegren), Ulla Smidje (Inga-Lena, Danjels kone), Arold Alfredsson (Kirkebetjent), Eva-Lena Zetterlund (Elin, Ulrikas datter), Bror Englund (Måns Jakob), Agneta Prytz (Fini-Kajsa), Halvar Björk (Anders Månsson), Erik Johansson (Kaptajn Lorentz), Göran Lundin (1. styrmand), Peter Højmark (2. styrmand), Staffan Liljander (Landberg), Tom C. Fouts (Pastor Jackson), Ditte Martinsson, Lasse Martinsson, Pelle Martinsson, Annika Nyhammar, Yvonne Oppstedt, Linn Ullmann (Børnene). Længde: 191 min., 5230 m. Censur: Rød. Udl: Palladium. Prem: Alexandra 17.2.72.