

Kosmorama Essay

Om kritikere, anmeldere og analytikere/Peter Schepelern

William Dean Howells, amerikansk kritiker og romanforfatter, berørte kritikernes traditionelle ømme punkt, da han i 1887 skrev: »Jeg vil have mine kritiker-kolleger til at overveje, hvad de egentlig er skabt til at udrette. Øjensynlig ikke ret meget, for deres eneste undskyldning for at være er, at nogen andre har været. Kritikeren eksisterer, fordi forfatteren først eksisterede. Hvis der holdt op med at udkomme bøger, måtte kritikeren forsvinde.«¹⁾ Samme tanke ligger bag et moderne eksempel fra filmkritikken: Da den amerikanske film anmelder Judith Crist modtog en pris for sin virtuose nedrakning af Otto Premingers film »Hurry Sundown«, kom der et lykønskningstelegram fra instruktøren med ordlyden: »Congratulations on your night of triumph from the man without whom all this would not be possible.«²⁾ Sarkasmen er karakteristisk for det undertiden noget anspændte forhold mellem kritiker og kunstner. Kunst-

nerens fiasko kan blive kritikerens succes, men samtidig føler kunstneren sig ofte naturligt overlegen: han (eller hun) er jo den der skaber!

Det er i dette forhold de konventionelle kritikerkomplekser tager deres udgangspunkt, i kritikerens stadig fornemmelse af at være en overordnet instans, en retfærdig domstol, hævet over værket, og samtidig fornemmelsen – i selvransagelsens stunder – af at være *second hand*, en kunstens parasit. Tilsvarende opfattes den kritiske og analytiske beskæftigelse med kunstværker ofte som noget fjendtligt og næsten destruktivt (»tage støvet af sommerfuglevingerne«!), ikke bare af kunstnerne (som jo traditionelt antages at være nærtagende og sarte) men også af det almene kunstnydende publikum. Det er således almindeligt at markere en kløft mellem den professionelle *analyse* af kunstværker og

den almene *oplevelse* af kunstværker, idet analysen står for en konstrueret, specialist-styret, akademisk, middelbar holdning til kunsten, modsat det »almindelige« publikums naturlige, umiddelbare holdning.

Der er tradition for at kritikerne ikke blot holder kunsten, men også deres egen kritiske virksomhed under observation og søger at bestemme deres egen funktion nærmere. Består den i at informere publikum, i at videregive en personlig oplevelse eller i at »skabe« ved hjælp af kritikens medium på samme måde som kunstneren skaber via *sit* medium? T. S. Eliot und sagde i sin indflydelsesrige kritiske essaysamling »The Sacred Wood«, 1920, »den overmåde farlige kritiker-type: kritikeren som egentlig har et skabende sind, men som på grund af svaghed i skaberkraften ytrer sig i kritik i stedet«;³⁾ mens den amerikanske kritiker H. L. Mencken omtrent på samme tid holdt på, at »bevæggrunden hos den kritiker som virkelig er værd at læse er ikke pædagogens bevæggrund, men kunstnerens. Den er hverken mere eller mindre end det enkle ønske om at udfolde sig frit og smukt, at give ydre og objektiv form til ideer som gærer indvendig og finde fascinerende tiltrækning i dem, at få dramatisk afløb for dem og vække opsigt«.⁴⁾ To karakteristiske holdninger, som måske også kan forklares ud fra de pågældende kritikeres personlige virksomhed: Eliot var både kritiker og kunstner og kunne derfor lettere affærdige udnyttelsen af den kritiske virksomhed som medium eller snarere surrogat for den kunstneriske selvrealisering, mens Mencken udelukkende skrev kritik.

Man kan også betragte kritikerfunktionen som en kulturindustriel rolle, som et led i institutionaliseringen af et kunstnerisk medium og en kulturindustri.

FILMKRITIKKEN SOM INSTITUTION

Filmmediet var ikke mange år gammelt før de filmiske (kunst)værker blev fulgt op og holdt under observation af en filmkritik, der var dukket op som om det var følgen af en kulturel naturlov. Filmen fik sit kritiske spejlbillede som permanent ledsager,

og det kan tages som et tegn på, at filmen institutionaliserede sig som kunstnerisk medium i analogi med de gamle kunstarter, for i opbygningen og institutionaliseringen af en kunst- art er den kritiske virksomhed traditions- mæssigt et obligatorisk led.

I filmindustriens producent/konsu- ment-proces presser kritikerne sig ind og gør krav på en rolle, hvis funk- tion ligger i nærheden af denne proces' distributions-led (anmelderen kan levere reklame og publicity for film-varer) og publikums-led (anmel- deren er det første publikum). Der er således en dobbelthed i kritiker- institutionen, et gensidigt afhængig- hedsforhold. Producenten har brug for den omtale, kritikerne kan give hans vare, men denne vare er også forudsætningen for at kritikerne over- hovedet kan praktisere sin kritiske virksomhed.

Filmselskabet arrangerer i de fle- ste tilfælde en presseforevisning af premiere-filmene, således at pres- sens medlemmer kan se filmen uden forstyrrelser fra det publikum, de an- giveligt repræsenterer. Pressefore- stillingen er i sig selv en kurios in- stitution, der bidrager til at markere kritiker-positionen. Den understreger kritikernes privilegerede situation: pressen ser forestillingen gratis – et privilegium i forhold til det betalende publikum og et moment som under- tiden direkte benyttes i anmeldelsen, jfr. Frederik G. Jungersen: »Filmen er totalt tidsspilde, og det er kun en ringe trøst, at anmelderen i hvert fald ikke skulle betale for det.«⁵) Presse- forestillingen finder normalt sted om formiddagen, altså på et tidspunkt hvor det almindelige publikum sjæl- dent ser film, normalt hindret af ar- bejdstider. Anmelderne bliver bevær- tet, idet forestillingen som regel led- sages af en eller anden form for ma- teriel konsumerer (som modstykke til den åndelige). Presseforestillingen bidrager til at holde anmelderne ad- skilt fra publikum og til gengæld knytte dem sammen sådan som det anses for naturligt for medlemmer af samme profession. Til det profession- elle præg hører også, at fornøjelses- og forlystelses-karakteren ved det at gå i »biffen« er bortfaldet; tilbage bliver den mere eller mindre sure pligt, som dog også kan stilles på for hård en prøve, jfr. Morten Piils tilståelse i anmeldelsen af »De smuk- ke og de voldsomme«: »Livet er kort, men de dårlige film bliver længere.

Efter at denne overdådige Harold Robbins-saga om sydamerikanske re- volutioner og europæisk *high life* havde kørt i to timer annonceredes en pause, som jeg med skam at mel- de benyttede til at snige mig ud i friheden.«⁶)

Det har ofte været diskuteret, hvor stor indflydelse filmkritikken har på en films publikumsucces. Det skorter i nogen grad på videnskabelige un- dersøgelser af hvilken rolle anmel- delserne spiller når publikum vælger film. Sociologen I. C. Jarvie mener, at »der er så mange film og så man- ge filmkritikere der skriver så ofte i så mange blade, at publikum ikke kan antages at blive påvirket.«⁷) Kritikerne Kenneth Tynan formulerer en vistnok udbredt antagelse blandt filmkritikere, når han siger: »En film- kritiker kan undertiden fremskaffe et publikum til en minoritets-film, men han kan ikke konkurrere med den kæmpemæssige reklameteknik som sikrer majoritets-film et massepubli- kum.«⁸) I midlertid må det også anta- ges, at pressen har en ikke ubetyde- lig andel i f. eks. »The Godfather«s og »Love Story«s gigantsucces'er. I en vis forstand gør pressen jo film- selskabet en tjeneste ved at bringe alle mulige slags omtaler, men når det som i tilfældet »The Godfather« drejer sig om en udenlandsk publi- kumstræffer, som formodes at kunne holde til de opskruede (kommerci- elle) forventninger, er det også godt stof for pressen at skrive om filmen og i stort opsatte artikler forbløffes over en succes, som den selv har været med til at skabe. Man kan op- leve, at filmselskaberne i forbindelse med de mange gennemsnitlige film ønsker pressens hjælp til publicity, mens de i forbindelse med de »spæn- dende« succes'er fra udlandet (som »The Godfather«, »Eksorcisten« og »Den store Gatsby«) – af frygt for at pressen skal overfodre publikum med omtaler på det forkerte tidspunkt (d. v. s. inden filmen er kommet op) – kan være kostbare (med informa- tionsmateriale og forkørsler), og kan tillade sig at være det fordi det plud- seligt er godt stof for pressen.

Også på et andet område benytter filmindustrien den institutionaliserede filmkritik, nemlig i forbindelse med biografannoncerne, hvor – karakteri- stisk nok – kun det rent vurderende, især den formålstjenlige »matemati-

ske« stjerne-vurdering, som nogle dagblade og tidsskrifter foretager, citeres.

Ved at fremstå som led i en in- stitution, et stort betydningskompleks opbygget af historiske og teoretiske værdier, er kritikerne i nogen grad hævet over den penible legitimering. Den enkelte dagbladsanmelder be- høver ikke at forsvare sin funktion udtrykkeligt. Anmelderen, der møder op til presseforevisning kl. 10.30 i en københavnsk biograf, behøver altså ikke udtænke og formulere en ekspli- cit begrundelse for de 27 liniers kri- tik, som han afleverer hos kultur- redaktøren lidt før kl. 17 samme dag. Dette er naturligvis bekvemt for an- melderne, men er også i filmindustri- ens interesse, for så vidt som alle de institutioner, der er opbygget om- kring sagens kerne, den egentlige vare: filmen, er af kommerciel betyd- ning, fordi filmene således ikke skal gøre sig særligt fortjent til at blive omtalt og anmeldt. Det gælder også områder som de institutionaliserede produktions- og distributionsformer, stjernedyrkelsen, den direkte reklame, filmudgaver af evt. litterære for- læg, sound tracks på grammofoon- plade og selve biografstillingens tekniske og sociale ritualer.

Hvor en tidsskriftskritikers film- anmeldelse som regel er resultatet af et individuelt valg, arbejder dag- bladskritikerne i en på forhånd fikse- ret – d. v. s. mere institutionaliseret – situation. Et dagblad kan ganske vist have flere anmeldere, der deler filmene, men i så fald er det i reglen praktiske omstændigheder eller an- melderens placering i anmelderstab- ens interne hieraki, der er bestem- mende for hvilke film der anmeldes af hvilken anmelder, og altså ikke den enkelte anmelders interesser og forudsætninger. Sædvanligvis er det ordnet således, at »første-anmelde- ren« vælger først og det betyder i reglen, at de betydeligste og mest celebre premierer bliver anmeldt re- lativt langt af første-anmelderen, mens de mindre betydelige film an- meldes kortere af en anmelder, som er placeret lavere i hierakiet. Men netop anmeldelser af sidstnævnte art, som er skrevet ud fra rent profes- sionelle motiver og uden privat be- vægrund, viser filmkritikken fra dens mest institutionaliserede side. Kriti- kerne institutionaliserer sig selv ved til stadighed at praktisere sin kritiske virksomhed, uanset om den er strengt

påkrævet eller ej. Filmene skal jo anmeldes – og i dette »jo« ligger hele institutionens selvbekræftelse og den legitimering der – næsten – altid anerkendes at ligge i at noget er »et job«, jfr. dog kritikeren og forfatteren Wilfrid Sheeds fremstilling af *kunstner*-synspunktet: »At få en dårlig anmeldelse er som at blive spyttet på af en fuldkommen fremmed på Times Square; og der er intet, som kan overbevise sådanne folk om, at det blot er et job, at spytte på folk, ligesom ethvert andet.«⁹⁾

Kritikeren, som fra dag til dag – eller med et andet fast tidsinterval – publicerer sin kritik, skaber sig på denne måde en plads i publikums bevidsthed, ligesom nogle forfattere, der fast udgiver mindst én bog om året – f. eks. Agatha Christie, Iris Murdoch, Klaus Rifbjerg – manifesterer sig som en slags ikke bare professionelle men ligefrem institutionelle kunstnere, der således også dementerer kunstværkers unikke karakter. Journalistik (hvortil filmkritikken ofte hører) er som regel hurtigt glemt, hvorfor regelmæssighed i det kritiske output betragtes som nødvendig for opretholdelse af en kritiker-status. Det kan derfor ikke forundre når den amerikanske filmkritiker Pauline Kael i bogudgaven af sine ugentlige columns, »Going Steady«, følelsesfuldt skriver: »At være lejlighedsvis filmkritiker er det samme som overhovedet ikke at være kritiker, og for én hvis interesse er mere end lejlighedsvis, er det smerteligt blot at skrive om film lejlighedsvis eller på bestilling.«

I den sammenhæng kan man notere sig, hvordan det – siden udsendelsen af James Agees samlede film-anmeldelser i 1958 – er blevet mere og mere almindeligt at udsende anmeldelser i bogudgaver.¹⁰⁾ Bogudgaverne sikrer døgnskriverierne en længere levetid, men medvirker især til at styrke kritikernes position, ikke mindst overfor de gamle kunstarter, som i århundreder har haft bogligt publiceret kritik.

En særlig form for selv-institutionalisering ligger i kritikernes årligt tilbagevendende udmærkelser af visse film. I Danmark har vi som bekendt »Filmedarbejderforeningen i København«s årlige Bodil-uddeling, som foregår under udfoldelsen af – i hvert fald bestræbelserne på – en

slags festivitas, og »Sammenslutningen af Danske Filmkritikere«s årlige – lidt mindre pittoreske – kåring af »Årets 10 bedste film«. Også sådanne institutioner medvirker til at henvende opmærksomheden på kritikere og især til at markere, at kritikeren *raison d'être* er at vurdere.

VURDERINGERNE

Det konventionelle krav til filmkritikeren – som denne da i reglen også lydigt efterkommer – er ikke at analysere, oplyse om eller forklare filmene, men simpelt hen sige, hvilke film der er bedst. Vurderingen er hovedsagen, for det er den der er bestemmende for handlinger, nærmere bestemt den handling at gå i biografen. Et *analytisk* udsagn om en film – som f. eks. følgende: »I »Zaroz« vil Boorman anfægte selvste Drømmen om Lykken – i hvert fald i den udgave drømmen har fået i den vestlige verden«¹¹⁾ – vil næppe medvirke til eller modvirke, at nogen beslutter sig til at købe en billet til forestillingen; mens et *vurderende* udsagn – som »Den bedste Bond-film i ti år«¹²⁾ – i hvert fald *formodes* at fremkalde trængsel ved billetlugerne.

Vurderingens traditionelle betydning i anmelderens arbejde kan ofte medføre, at anmelderen må støtte sig til den legitimering, som institutionen filmkritik i sig selv giver. Kunstvidenskaberne har ofte haft svært ved at acceptere vurderingen som videnskabelig præstation, og denne videnskabelige kølighed har også konsekvenser for den kritiske virksomhed, der ikke rummer videnskabelige præstationer.

Hvis nogen hævder, at »Rio Bravo« er instrueret af John Ford, er det muligt at dokumentere, at dette – med en til vished grænsende sandsynlighed – er en fejlagtig påstand; det samme ville være tilfældet, hvis nogen hævdede, at det er gartneren, der bliver skudt i slutningen af »Spillets regler« og formodentlig også, hvis det blev påstået, at lystspillet »Mr. and Mrs. Smith« var en *typisk* Hitchcock-film. Men hvis en person, med åndsevnerne intakt, i ramme alvor erklærede, at »De syv samuraier« og »Monsieur Verdoux« er meget ringe kunstværker, så kan man nok komme med modargumenter, men ikke argumenter på samme niveau

og af samme uafviselige, kontrollable autoritet som i de andre tilfælde.

Men alligevel er det en almindelig antagelse (som har vist sig vanskelig både at af- og bekræfte), at der er en nødvendig sammenhæng mellem den – mere eller mindre – kontrollable beskrivelse og analyse af filmen og vurderingen af den. Det er en udbredt opfattelse, at der ligefrem eksisterer en kausalsammenhæng mellem beskrivelse, analyse og vurdering. De tre begreber tænkes ofte at optræde i en tre-trins-proces: først beskriver man filmen, d. v. s. sprogliggør og sammenfatter filmens billedforløb på et plan som er helt igennem kontrollabelt. Sandhedsværdien af de oplysninger, som følgende *beskrivelse* giver, lader sig f. eks. kontrollere (hvis man har adgang til at se filmen): »For hovedpersonen i »Lige før natten« sker kortslutningen i filmens start – han myrder sin elskerinde i en sadomasochistisk leg« (dette citat såvel som de to følgende er fra Morten Piils anmeldelse).¹³⁾ Derefter *analyseres* der. På grundlag af beskrivelsen påvises strukturer, lovmæssigheder og betydninger i værket, og også her er det i ret vid udstrækning muligt at holde sig på det intersubjektivt kontrollable niveau. Et analytisk udsagn som »den afgørende faktor i Charles' sammenbrud er, at hans borgerlige identitet er umulig at opretholde efter det hæslige mord – det vil sige umulig at opretholde for ham selv« kan dokumenteres og underbygges med henvisninger til den kontrollable beskrivelse af filmen. Og endelig følger så *vurderingen*: »Filmen er et mesterværk ...«

En sådan beskrivelse-analyse-vurdering (der selvfølgelig består af mere end de tre citater) synes at bekræfte den teori, Søren Kjærup fremkommer med i sin bog »Æstetiske problemer«, hvor han påviser, at analytiske beskrivelser i deres tilsyneladende værdifri udtryk har implicite, traditionelle værdiladninger, som medfører, at »hvis jeg siger om et kunstværk at det har en klar udvikling, en afrundet form, et stærkt følelsesudtryk, enhed i stil, mange interessante detaljer o. s. v., samt hævder at det er kunstnerisk mislykket, så vil man sikkert fornemme at jeg modsiger mig selv« (s. 170). Det er en fremstilling, som i hvert fald umiddelbart løser problemet om vur-

deringens isolation ved at påvise dens kamouflerede tilstedeværelse i både beskrivelses- og analyse-fasen (men som således altså kun udgør en skinløsning af selve vurderingsproblematikken). Under alle omstændigheder er beskrivelse-analyse-vurderingsforløbet ofte det bestemmen- de for anmeldelsen. Jfr. anmelder- udsagn fra Kosmoramas kritiker-en- quete i nr. 100: »Vurderingen forud- sætter en analyse, som dog i dag- bladskritikken kun blive kortfat- tet og lidet tilbundsgående« (Ebbe Iversen), »Vurderingens værdi er lige- frem proportional med den viden, som man har at argumentere ud fra« (Ib Monty), »Vurderingen (er) ofte underforstået i analysen« (Morten Piil), »Efter handlingsreferatet kom- mer analysen, og efter analysen dom- men« (Anders Bodelsen).¹⁴⁾

I det hele taget afdækkede en- queten karakteristiske kritiker-syns- punkter på vurderingsproblematik- ken, på bedømmelsens plads i den kritiske virksomhed. Frederik G. Jun- gersens understregede vurderingens nødvendighed – »hvis jeg synes at filmens kvalitet er meget høj eller meget lav, prøver jeg markskrige- risk at fastslå dette, så ingen læser kan være i tvivl om min mening« – og anførte et eksempel på, hvorledes en kollega i en radioanmeldelse har afleveret »en fortræffelig beskrivelse og analyse af »Min nat med Maud«, men han mælede simpelt hen ikke et muk om, hvorvidt det var vellykket eller ej. Jeg måtte afvente Kosmo- ramas minikritik for at få mandens vurdering«! – et interessant eksempel på, at ikke engang kritikeren (for hvem spørgsmålet om filmen er værd at ofre penge på næppe er videre aktuelt) føler sig helt tryk ved en nok så fortræffelig anmeldelse, hvis den ikke rummer en udtrykkelig vur- dering. Jørgen Stegelmann skrev: »Vurderingen er selvsagt det farlig- ste punkt, men en kritiker kan ikke springe uden om det; han kan ikke lade være med at forsøge en vurde- ring, han bør have mod til at vise den frem, og han må tage ansvaret for den«. Trods Jungersens eksempel, må man vist sige, at modet til at vur- dere sjældent er det der fattes an- melderens. Anmelderjobbet kan di- rekte opfattes som et vurderingsjob, jfr. Albert Wiinblad: »Vurdering må nødvendigvis lægge vægt på, når man har fået til opgave at vur- dere noget.«

Hvorledes opfattelsen af kausal- sammenhæng mellem beskrivelse, analyse og vurdering kan komme til udtryk, ser man ofte, når der opstår diskussion om rimeligheden af en gi- ven vurdering. F. eks. var det et vig- tigt punkt i Christian Braad Thom- sens angreb på Anders Bodelsens negative anmeldelse af »Land i tran- ce«, at Braad Thomsen (mente at) kunne påpege urigtigheder i Bodel- sens *beskrivelse* af filmen.¹⁵⁾ Ud fra samme opfattelse kunne man f. eks. afvise en kritik, som Peter Nørgaard (i en artikel om »Privatdetektiven«, Kosmorama 87) rettede mod »Har- per«. Her var der opstillet en række indvendinger mod det, som blev kaldt den pågældende films »afvigelse fra privatdetektivens fastlagte etiske nor- mer«, tilsyneladende velfunderede, d. v. s. netop udledt af beskrivelsen og analysen, som imidlertid viste sig at være baseret på en fejlhuskning af filmens slutning, hvis påståede for- løb netop var kritikkens kardinal- punkt. Her var en karakteristisk si- tuation rendyrket: en længere kritik analyse viser sig at være baseret på en fejlagtig beskrivelse, hvorved man ikke bare mister tilliden til analysen, men også til vurderingen.

Opfattelsen af analysen (hvad en- ten den er nedfældet i anmeldel- sen eller ikke) som forudsætning for vurderingen har måske især bety- ning som kritisk legitimering, for den- ne opfattelse klargør, hvorfor kriti- kerens vurdering bør tillægges større autoritet end lægmandens. Mens læg- mandens vurdering i reglen støtter sig til vage fornemmelser og det umiddelbare oplevelsesindtryk, for- modes den professionelle anmelders vurdering at være baseret på en ana- lyse, jfr. Ib Monty: »Analysen skal man have foretaget, mens man ser fil- men eller i hvert fald før man skriver anmeldelsen. Anmeldelsen skal inde- holde resultaterne af analysen.«¹⁶⁾ Men hvis analysen ikke er nedfældet i anmeldelsen og der ikke kan opstil- les almindelig anerkendte regler og normer for hvad der er en korrekt vurdering og hvad der ikke er (og den hyppige uenighed blandt anmel- dere kunne jo også tyde på at så- danne anerkendte regler ikke eksis- terede, eller i hvert fald kun var lidet udbredte), – er det fristende – dog måske især for ikke-kritikere – at spørge, hvorfor netop NN optræ- der i rollen som kritiker og får sin bedømmelse af en given film offent-

liggjort og distribueret til et publi- kum. Kunne ikke hvemsomhelst vur- dere en film og principielt have lige så meget – eller lige så lidt – »ret« i sin vurdering som NN? Dette er det snigende spørgsmål, der fra det almindelige publikums side underti- den rettes mod de professionelle vur- deringer. En legitimering synes såle- des at være påkrævet. Men når der ikke oftere end det faktisk er tilfæl- det protesteres mod kritikerdomme, som ganske øjensynlig er i strid med publikums dom, hænger det antagelig sammen med selve filmkritikkens in- stitutionaliserede karakter. Avisan- meldernes meninger og vurderinger bliver omtalt, diskuteret og citeret som »pressens mening« – i sig selv en forholdsvis inappellabel institu- tion – og sikres således principielt en større interesse end lægmænds vurderinger. Filmannoncerne citerer pressens domme, men det hører til sjældenhederne, at publikumsudsagn anføres. Det forekommer dog, men i så fald er det i udtrykkelig polemik mod dagbladsanmeldernes negativitet. Så længe pressens vurderinger er bare antageligt positive, er dens institutionaliserede guldkorn lige godt mere værd end selv den mest entu- siasstiske bedømmelse fra en alminde- lig uinstitutionaliseret publikum'ner!

TO KRITIKER-TYPER: SPECIALISTEN OG PUBLIKUMS- REPRÆSENTANTEN

Det er almindeligt at regne med en mere eller mindre principiel for- skel på dagbladsanmelderens og tidsskriftnemlenderens funktion. Det hænger bl. a. sammen med tidligere nævnte forhold som dagbladsanmel- derens tvungne og tidsskriftnemlenderens forholdsvis friere forhold over for hvilken film, han (eller hun) an- melder. Men mere afgørende er det måske, hvilken rolle kritikeren søger at spille. Der er groft set to typiske kritiker-attituder: kritikeren kan frem- stå som *specialisten* (d. v. s. kritike- ren véd mere end sit og filmens publikum og øser af denne viden for at *forklare* filmen), eller han kan frem- stå som *publikumsrepræsentanten*, der nok er i den privilegerede (?) situa- tion at kunne offentliggøre sine syns- punkter, men som ikke principielt véd mere end publikum. Man kan sige, at den første type udnytter og demon-

strerer sin kompetence til et pædagogisk formål, mens den anden kun har den autoritet, som kritikerrollen giver ham, at falde tilbage på, men som – til et journalistisk formål – erstatter faglig ekspertise med underforståede referencer til mere »demokratiske« egenskaber som erfaring og *common sense*.

I Frederik G. Jungersens anmeldelse af »De kalder mig Trinity«¹⁷⁾ tales der om »dette ny eksempel på bastard-genren« og at »historien er dog mere veloplagt end i gennemsnittet af disse C-film« og »nye elementer for genren er ... at der kun er seks drab i filmen mod normalt det tidobbelte i spaghetti-westerns«. Specialisten røber sig ikke blot i de store analytiske anmeldelser (som f. eks. Morten Piils af »Pigerne fra Rochefort« og Flemming Behrendts af »Døden i Venedig«¹⁸⁾), men også – som her – i en kort anmeldelse af en trivialfilm. Her taler nemlig åbenbart en specialist på området. Han kan placere filmen i en tradition og karakterisere den i forhold til de forudgående film i samme genre (man kunne hævde at genrebegrebet er skabt af den komparative specialist-kritiker), han ved hvor mange drab der gennemsnitligt forekommer i en bestemt kategori film o. s. v. Jfr. også Jungersens udtalelser i kritiker-enqueten: »Overblik over et område regnes desværre ikke længere for en dyd, og netop derfor vil jeg prioritere »set mange film« som det første krav, thi *al kritik bygger på sammenligning*«. Det er også kun kritikere med det store filmhistoriske overblik, der – som Herbert Steinthal – kan præstere at slutte en anmeldelse af selv-tægts-voldsfilmene »Death Wish«¹⁹⁾ med en henvisning til »Kranes konditor« og »Vesterhavsdrenge«!

Specialisten har et overblik og et sammenligningsgrundlag, som det almindelige publikum ikke har, og vil ofte lægge hovedvægten på analysen, hvad der til en vis grad gør det muligt for publikum at kontrollere kritikerens kompetence og holdbarheden af hans autoritet. For analysens værdi er langt mindre afhængig af den filmkritiske institution end vurderingens, som ofte kun har betydning og »indhold« i forhold til ydre institutionelle omstændigheder som anmelderens identitet, tidligere anmeldelser, journalistiske tilhørssted. Er man således tilbøjelig til at lægge mere vægt på, at Søren Kjørup be-

tegner »Piger i uniform«²⁰⁾ som »en af de film, som i hvert fald jeg holder mest af«, end en tilfældigt opsnappet publikumsytring gående ud på, at det dog var en uinteressant film, er det antagelig fordi Kjørup fremsætter sin personlige vurdering i sammenhæng med en meget lang analytisk og for størstedelen kontrollabel udredning af filmen.

Men når eksempelvis Bent Grasten i en anmeldelse af Bergmans »Ulvetimen«²¹⁾ skriver: »Når jeg giver »Ulvetimen« fire stjerner, er det ikke, fordi den er »meget underholdende« i almindelig forstand, men fordi den er et forsøg på at male et stort konstruktivt billede af et moderne menneskes sjæl« – er den positive vurdering (fire stjerner ud af fem mulige) fritsvævende, hvis man da ikke skal tro, at Grasten takserer alle »forsøg på at male et stort konstruktivt billede af et moderne menneskes sjæl« til netop fire stjerner. Anmeldelsen rummer i øvrigt påstande (om Bergman f. eks. »Men ligeglad (med kristendommen) er han jo ikke. Og en stor kunstner er han jo« – påstande der nærmest er formuleret som faktiske oplysninger), handlingsreferat og visse formodninger (»Jeg er sikker på, at Ingmar Bergman omsider har accepteret vilkårene for en film som »Ulvetimen«, publikumsmæssigt«), men ikke egentlig analyse eller udredning, som lader sig kontrollere. Den fire-stjernede vurderings betydning står og falder med den vægt, man i øvrigt lægger på den pågældende anmelders vurderinger og det vil gerne sige, i hvor høj grad de plejer at falde sammen med ens egne. Løsrevet fra den filmkritiske institution ville der næppe blive lagt vægt på udsagn som de citerede, men når de kommer fra landets største dagblads faste film-anmelder, bliver de publiceret, distribueret, læst af mange, omtalt og citeret (i biografens annonce) og hele anmeldelsen bliver klippet ud af avisen af en institution (Det danske Filmmuseum), som bl. a. har til opgave at arkivere sådanne institutionaliserende udsagn, så de f. eks. kan blive citeret og kommenteret i fremtidige tidsskriftartikler.

Den kritiker-attitude, som kan kaldes den publikums-repræsenterende, er altså ikke præget (og tynget) af referencer til (formodet) sagkund-

skab, men tilstræber at være sammenfaldende med holdningen hos det stort set forudsætningsløse publikum. Det betyder også, at man ikke forventer, at anmelderen kommer med konkrete oplysninger, som er mere korrekte end almindelig journalistisk praksis foreskriver. Man kan f. eks. anmelde film ud fra følgende synspunkter (som fremsættes af Poul Blak i Kosmorama 100) – med polemisk adresse til en anderledes kritiker-holdning: »Jeg beskæftiger mig ikke med film, som var de videnskabelige forelæsninger. Jeg oplever dem. Og fortæller læserne om min oplevelse.« Hvor specialisten vil øse af sin indsigt og forståelse til et publikum, der antages ikke at være i besiddelse af det samme kvantum viden (om film) eller en analytisk metode, stiller publikumsrepræsentanten sig på linie med publikum og stoler på sin egen sunde dømmekraft (som det hedder). I Bodelsens anmeldelse af »De kalder mig Trinity«²²⁾ hedder det eksempelvis: »Det er længe siden jeg har hørt en biografstal reagere med så spontan begejstring. Og jeg var også selv ved at dø af grin hele tiden, skønt jeg havde troet, jeg var blevet immun over for westerns og vold.« Overensstemmelsen mellem publikums og anmelders reaktioner anføres udtrykkeligt, kløften mellem den blaserte anmelder og det jublende publikum er lykkeligt overskredet. Karakteristisk er også holdningen i Bodelsens anmeldelser af »Land i trance« og Bressons »Hvad med Balthazar?«. Overskriften til Bresson-anmeldelsen var »Ikke forstået«, og om sit tolknings- og analyseforsøg skriver anmelderen: »Det kan også sagtens tænkes, at dette udkast til en fortolkning af filmen er skrupforkert. Jeg kommer nemlig til at indrømme lige ud, at jeg efter to gennemsyn ikke forstår denne komplicerede film, og at jeg heller ikke tror jeg vil komme til at forstå den uden et dybtgående studie af katolske tankegange, som er moderne danskere helt fremmed.«²³⁾ Anmelderen identificerer sig fornuftigt med de »moderne danskere« og lægger næsten op til at specialisten (med det dybtgående kendskab til katolske tankegange) skal overtage. Publikumsrepræsentanten deler loyalt vilkår med publikum, når det drejer sig om de svært tilgængelige film. I anmeldelsen af »Land i trance« systematiserede Bodelsen ligefrem sin holdning til film, han ikke forstår: »Når man ikke for-

står en film, kan der være fire forklaringer. 1) Man er dum (den lader jeg ligge, for den kan jeg ikke selv kommentere). 2) Man savner forudsætninger (i så fald henvender filmen sig ikke umiddelbart til én; man kan brokke sig over at den ikke leverer sine egne forudsætninger). 3) Filmen vil skildre noget uforståeligt (så har man alligevel forstået den). 4) Filmen er uforståelig.«²⁴)

Distinktionen mellem specialist og publikumsrepræsentant kan måske sammenlignes med den traditionelle (men vist ikke mere videre praktiserede) skelnen, som Tom Kristensen redegjorde for i en berømt artikel fra 1940, »Kritiker eller Anmelder«,²⁵) hvor det hed, at »kritikeren skal placere et kunstværk i tiden ... han skal helst stå i nogen afstand fra værket«, mens anmelderen »står i nuet, i læsernes første række«. Her var anmelderen publikumsrepræsentanten, en første læser, der bedømte på publikums vegne, mens kritikeren, specialisten, førte en mere tilbagetrukket tilværelse og tilstræbte en mere »evig« synsvinkel på værkerne. Der er tradition for, at dagbladsanmeldelser skrives af publikumsrepræsenterende *anmeldere*, som har til opgave at videregive deres spontane indtryk og vurdering (»forbrugervejledning«), sådan som der jo er en journalistisk tradition for den umiddelbare reportage om en øjeblikkelig situation – i dette tilfælde altså den aktuelle situation i anmelderens bevidsthed; mens den traditionelle rollefordeling sædvanligvis kræver, at tidsskriftsanmelderen er en »kritiker« i kristensensk forstand, en specialist som forventes at give en ekspertisepræget analyse af filmen. At dagbladsanmelderen således traditionelt lægger hovedvægten på »indtryk« og vurdering og ikke – som tidsskriftsanmelderen – på analyse, betyder imidlertid ikke, at dagbladsanmelderen undgår de analytiske problemer, der optræder i forbindelse med det eksplicit analytiske arbejde (rent bortset fra, at én og samme person jo godt både kan være dagblads- og tidsskriftanmelder, og alligevel afveje sine anmeldelser i forhold til de forskellige krav). For hvadenten analysen indgår i anmeldelsen eller ikke, er den analytiske behandling af filmen – uanset hvilken rolle man har påtaget sig i den filmkritiske institution – essensen af den kritiske virksomhed.

Filmanalyser kan imidlertid være mange ting. Den blotte sprogliggørelse af filmens fortællende billedforløb – måske filmanalysens kardinalproblem – kan for så vidt betragtes som en analyse. Analysen kan også bestå i at fremdrage erkendelsen omkring filmens identitet, omkring dens tekniske og historiske data, d. v. s. dens *credits*. Men traditionsmæssigt sigter filmanalysen først og fremmest på at undersøge det eller de af filmens planer, hvor et eller andet indhold udtrykkes på en eller anden måde.

Man taler ofte dels om formanalyse dels om indholdsanalyse i overensstemmelse med den klassiske – men ofte anfægtede – skelnen mellem kunstværkets form og indhold. Der kan dog være grund til at henvise til den nykritiske, værk-nære analyse, som bestræber sig på at påvise mulige lovmæssigheder, strukturer og betydningslag i værket, således at et helhedssyn betragtes som bedre, jo flere af værkets enkeltheder det kan omfatte og forklare. Analysen er, således at forstå, nok en opløsning og opdeling af værket i dets bestanddele (hvad der er ordets leksikale betydning), men ligesåvel – og vigtigere – *forklaringen* på, at netop *disse* bestanddele er føjet sammen i kunstværket på netop *denne* måde.

»FILMANALYSER« OG FILMANALYSER

En nyudkommet bog med titlen »Filmanalyser – Historien i filmen« (under redaktion af Michael Bruun Andersen, Torben K. Grodal, Søren Kjærup, Peter Larsen, Peter Madsen og Jørgen Poulsen)²⁶) henleder indirekte opmærksomheden på de centrale filmanalytiske problemer, kritikeren står overfor. Bogens analyseeksempler – 19 essays af 17 forfattere hvori 24 fiktionsfilm gennemgås – opstiller, i hvert fald angiveligt, en ny filmanalysemetode, og under alle omstændigheder aktualiserer det monumentale værk – 368 sider, uden billeder! – en filmanalytisk debat.

Bogens analyser er »en kombination af indholdsanalyse og historisk-samfundsmæssig orientering« og det umiddelbare indtryk, som bogen efterlader (hos mig) er nok også i hvor ringe grad, det har sat sig præg på analyserne, at de drejer sig om

værker skabt i et visuelt medium. Det hører til undtagelserne, at der overhovedet henvises til noget billedmæssigt, og dog synes det »indhold«, der arbejdes med, for en stor dels vedkommende netop at være hentet fra filmenes billedplan. Problematikken i disse »filmanalyser« er måske, at de ikke er filmanalyser – men hvad man måske kunne kalde ideologiske (mere end ideologikritiske) analyser af handlingsreferater, hvis indirekte (sprogliggjorte) skildringer af den samtidshistoriske virkelighed kompareres med analytikerens egen fremstilling af samme historiske virkelighed. Der er altså ikke egentlig tale om at benytte den historiske virkelighed som indfaldsvinkel til forståelse af et fiktionsværk fra den pågældende periode, men omvendt at fabrikere noget der tager sig ud som dokumentation for, at fiktionsværker som de omtalte er upålidelige og derfor dårlige erkendelseskilder til den rette viden om den historiske virkelighed.

Metoden synes at bestå i sammenligningen af en række komplekse størrelser. Lad os kalde dem A, B og C! A er så sandhedsgrundlaget – d. v. s. den marxistiske lære om kapitalismens udvikling. B er den *sande* – d. v. s. den A'ske – skildring af den historiske periodes forløb inklusive begivenhedernes årsager og virkninger inden for den tid og de steder, de omtalte film dækker (d. v. s. Vesteuropa fra 1922 til 1968, Brasilien fra 1964 til 1967 og USA fra 1936 til 1971; der analyseres mærkeligt nok ikke film fra socialistiske lande). C er *filmens* skildring af den historiske periodes forløb (sådan som analytikeren udleder den af dens fiktionscamouflage) inklusive begivenhedernes angivne årsager og virkninger. Metoden praktiseres derpå ved at sammenholde C med B, således at A bekræftes. Ved sammenholdningen af C med B konstateres en eller flere »fordrejninger«, som forklares med A.

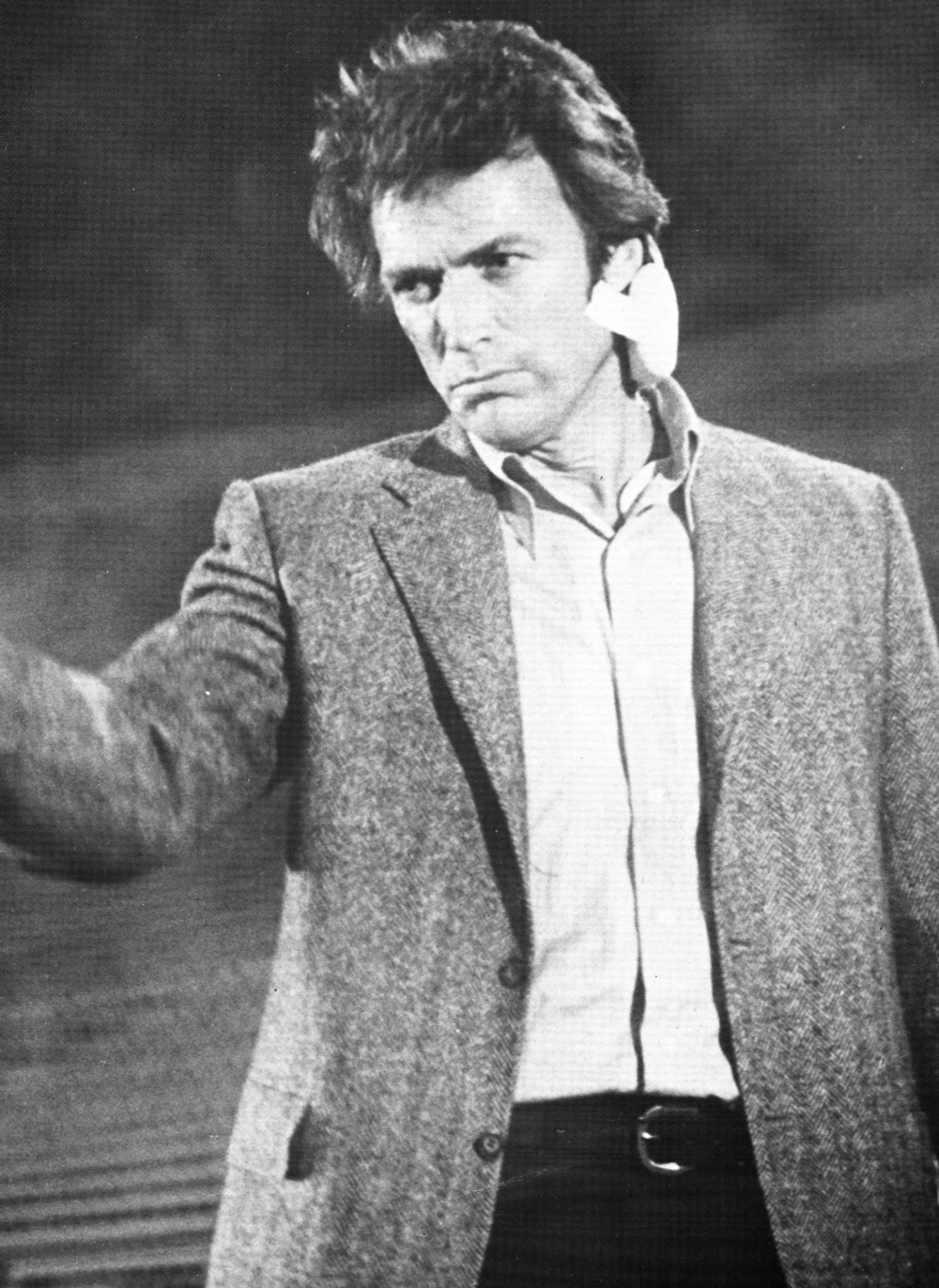
Det besynderlige er det kunstsyn, som ligger til grund for metoden, nemlig det, at kunstværker – fiktionsværker i en eller anden form – kan analyseres meningsfuldt som »fordrejninger« af virkeligheden. Det er besynderligt, for naturligvis kan man jo med en vis logik hævde, at alt det som ikke er den såkaldte historiske virkelighed er en fordrejning af denne, eller at det som ikke er sandt nødvendigvis må være ikke-sandt.

Men hvordan måler man sandfærdigheden – oven i købet den konkrete historiske sandhed – i noget som principielt er løgn og digt, som fiktionsfilm jo er? Man kunne tro, at det i så fald drejede sig om semi-dokumentariske fiktionsfilm, hvor der i fiktionsfilmens sædvanlige dramaturgi – med story, intrige og psykologiserede personer etc. – blev fortalt om autentiske historiske begivenheder som Slaget ved Little Big Horn og D-dagen eller om historiske personer som Pasteur og Modigliani; og hvor man så kunne undersøge, om de verificerede data, man har omkring disse begivenheder og personer, blev modsagt af filmenes skildringer. Men samtidig ville det dog være klart, at såfremt filmene ellers fremstod som fiktionsfilm (eller altså semi-fiktive), så ville sådanne analyser ikke kunne betragtes som fyldestgørende, måske ligefrem irrelevante, set fra et filmanalytisk synspunkt. På samme måde som analysen af en såkaldt »historisk« roman (som f. eks. Thomas Manns »Den udvalgte« eller Thornton Wilders »Cæsars sidste dage«) heller ikke ville være dækkende bare i og med at den påpegede hvor roman-fremstillingen stred mod de historiske kendsgerninger.

De film, der analyseres i »Film-analyser« er imidlertid heller ikke af den semi-dokumentariske art (omend to af dem, »Borte med blæsten« og »Herfra til evigheden«, rummer scener hvor »konkrete« historiske begivenheder fremstilles, nemlig Den amerikanske Borgerkrig og Pearl Harbour). Der er stort set tale om traditionelle fiktionsfilm, hvis camouflerede ideologi skal afdækkes og underkastes en marxistisk eksegese. Da i hvert fald de her analyserede film så godt som aldrig ses (eller læses) at fremstille den historiske virkelighed på den rette måde, former »analyserne« sig gennemgående som strenge, tålmodige irettesættelser til film efter film. Forfatterne er principielt bedre vidende (og bedrevidende) end filmene, for slet ikke at tale om filmskaberne. Karakteristisk er en formulering som: »Godard ser rigtigt det døde produkts, varens herredømme over det levende individ ...« efterfulgt af et beklagende: »men til-deler samtidig fænomenet en evig-

Er det Dirty Harry
der trækker pistolen –
eller er det »Verdens Politibetjent«
som bakker Nixons Vietnam-politik op?





hedskarakter, der fører denne liv-død tematik væk fra den kapitalistiske produktionsform« (s. 138). Lille Jean-Luc har fulgt pænt med i timerne, men det kniber stadig lidt med forståelsen.

Det besynderlige *fordrejnings*-begreb gennemgås i den redaktionelle indledning, hvor der opstilles en oversigt over hovedkategorierne af de fordrejninger af virkeligheden, som filmene gør sig skyldige i. De har allesammen noget på samvittigheden. »I *Diligencen* sker der ... det, at nogle samfundsmæssige konflikter forskydes og gennemspilles inden for rammerne af et minisamfund, et lille lukket univers« (s. 18). Og det er jo ikke så godt, for så tror folk jo, at filmen kun handler om diligencebeholdningsproblemer i Det vilde Vesten, mens det i virkeligheden (også) er andre problemer, filmen behandler, som det skarpsindigt påvises. Når filmene »fordrejer« ved kun at fremstille problematikken i »et lille lukket univers«, afdækker analytikerne ubønhørligt realiteterne og påviser, hvorledes f. eks. »Broen over floden Kwai« i virkeligheden også – og måske endda især – siger noget om verden udenfor den japanske krigsfangelejr. Den tilsyneladende »lukkede« skildring er med andre ord afsløret og kan ses som et billede på en mindre begrænset og mindre eksklusiv virkelighed. Så nu ved vi dét.

Fordrejningen kan også bestå i en »personalisering af det samfundsmæssige«. Når »The Godfather« ikke begrunder »familiefirmaets forfald ... i den samfundsmæssige udvikling, men i en af sønnernes manglende driftsbeherskelse«; når massemorderen i »Dirty Harry« ikke sættes »i sammenhæng med arbejdsløsheden, de dårlige boligforhold, minoritetsgruppernes udsatte stilling o. s. v., men fremstilles som udsprunget af Scorpios helt personlige sygelighed«; og når »Tribunehelten«s manglende succes angives at skyldes »hans manglende realitetsans og erotiske eskapader« og ikke »den stigende konkurrence fra massemedierne« (s. 18), – så er det forkert! Scorpio i »Dirty Harry« er selvsagt blevet massemorder som følge af arbejdsløshed etc., og når filmen hævder noget andet, tager den altså fejl. Og når »The Godfather« fortæller en fiktionshistorie om hvorledes mafiafamiliens position bl. a. trues ved den »driftube-

herskede« søns opførsel, gør filmen altså noget den ikke må, for redaktionen véd nemlig, at truslen i *virkeligheden* kommer fra »den samfundsmæssige udvikling« og ikke fra mafia-sønners ubeherskede seksualitet. Filmen gør altså noget, den ikke må, og det gælder næsten alle de analyserede film, at de gør noget de ikke må (for redaktionen af »Filmanalyser«) og står til noget nær nul i opførsel. Og det skyldes – så vidt man kan se – enten at filmene (og deres ophavsmænd) er direkte obsternasige eller at de ikke véd bedre, d. v. s. har ringe »selvforståelse«.

Der er også den historiske fordrejning. F. eks. foregår »Diligencen« i 1875, men dens historie synes ved nærmere undersøgelse at rumme kommentarer til nutidssituationen – d. v. s. tilblivelsesåret 1939 – og så er det »fordrejning« og »mystificering« at henlægge handlingen til 1875. Den begår i øvrigt også den lovovertrædelse at tilhøre en genre, og »genren reproducerer tvangsmæssigt sig selv« (s. 18), véd forfatterne.

Det afsløres altså, at fiktionfilmene fordrejer virkeligheden ved at tilhøre en genre, ved at foregå i lukkede, specielle miljøer, ved at dreje sig om enkeltpersoner og ikke om samfundsmekanismerne i sig selv. Umiddelbart en tvivlsom indfaldsvej til forståelsen af fiktionfilm – og det er da vel det der er hensigten med at analysere dem? Forfatterne ser i de fleste tilfælde i filmene reaktionens sorte hånd skjule virkeligheden og tingenes rette sammenhæng. Der undersøges ikke muligheden af, at filmenes »fordrejninger« kan være styret af de konventionelle dramaturgiske og morfologiske principper, altså at kunsten mere slægter kunsten end virkeligheden på.

En betydningsfuld problematik omkring disse analyser er hvad man kunne kalde udsagns-problematikken, som hænger sammen med hele usikkerheden omkring en sprogliggørelse af films billedforløb og omkring en analyse i verbalt sprog af et værk i billeder og lyd. I bogens analysemetode opereres der med »udsagn« som ikke fremsiges direkte, men som – efter principper der ikke redegøres for i bogen – udledes af filmene, på trods af fiktionens »fordrejning« og »mystificering«. Men her ligger et helt afgørende punkt i analysen af film – hvorfor den udeladte diskussion af spørgsmålet er særlig grave-

rende. Analyserne af de enkelte film springer ofte på den mest betænkelige måde frem til de i indledningen anførte konklusioner. Der opereres jævnligt med betydninger som pådømmes filmene snarere end påvises.

I forbindelse med »Tågernes kaj« skriver Michael Bruun Andersen f. eks.: »I filmen lykkes det ikke at realisere friheden, og den må således forstås som et »udsagn« om historiens gang i slutningen af 30-erne i Frankrig« (s. 45). Et mærkeligt ræsonnement. At det ikke lykkes at realisere friheden i filmen er da ikke noget argument hverken for eller imod, at filmen skulle være et »udsagn« om historiens gang i slutningen af 30-erne i Frankrig. Men det er selvfølgelig af betydning, når »analysen« går ud på at »forstå« denne film som en kommentar til situationen i Frankrig på denne tid.

Bruun Andersen mener også, at skurken Lucien og hans håndlangere i deres adfærd »minder stærkt om den fascistiske »ildkorligas« metode, dens »stil« (s. 49) – uden at det egentlig dokumenteres, at fascistene har monopol på skydning fra trinbrættet af en bil, våbenbesiddelse eller de to håndlangeres placering på hver side af hovedmanden; og på dette grundlag springes der frem til påstanden om, at »filmene antyder altså at Lucien er fascist« (hvor især ordet *altså* er bemærkelsesværdigt). Luciens fascisme sættes så i relation til hans påståede Ødipus-kompleks. Zabel, som dette skulle være rettet mod, er ganske vist ikke hans far, og Lucien er heller ikke sin mors elsker, og filmen angiver heller ikke at han – som det hedder med et Freud-citat – »ikke er i stand til at overføre sin libido til et fremmed seksualobjekt«. Men alligevel. På samme måde analyseres »– Og ved daggy«.

I denne films slutning bliver Francois – som har barrikeret sig i sin lejlighed efter at have skudt sin elskedes tidligere elsker – opfordret af sine kammerater til at give op, men svarer: »Det hele er forbi nu, ødelagt! Jeg tror ikke på noget mere«, hvad Bruun Andersen så udlægger: »hvordan han udtrykker erfaringerne med folkefronten« (som ikke omtales i filmen). Og med en lidt vag helhedsbeskrivelse af handlingsforløbet hedder det: »Filmen bliver således et udsagn om hvordan det går og vil gå, når arbejderklassen forsøger at tiltage sig sine rettigheder: Neder-

lag, opløsning, død« (s. 63). Efter at det således »bevises«, at filmen handler om »folkefront og fascisme«, konstateres det, at filmen er præget af »total mangel på bevidsthed om hvilke historiske kræfter der styrer dette »spil« (i. e. klassekampen). Og det påpeges, at begge filmene »da også (er) formet efter skæbnedramaets mønster« (s. 64). Jamen, hvorfor så analysere filmene på denne måde og fastholde analyserne som gyldige, når det netop viser sig at filmene lider af »total mangel« på det, man søger og tværtimod prøver at være (og er) noget helt andet? Ville det ikke være mere frugtbart og forklare flere af filmenes komponenter, hvis man analyserede filmene ud fra den hypotese, at de var skæbnedramaer? Jeg vil ikke underkende betydningen af at fastslå, at Carné og Prévert laver skæbnedramaer på et tidspunkt, hvor i hvert fald Michael Bruun Andersen synes de burde have lavet noget andet. Det er skam en meget fin pointe. Men som filmanalyse er det jo ikke særligt fyldestgørende at konstatere, at filmene mangler de referencer, man kunne ønske de havde. Jævnligt under læsningen af bogen må man mindes den bizarre litteraturforsker i Nabokovs »Pale Fire«, en »roman« der består af et selvbiografisk digt skrevet af en vis John Shade, ledsaget af et stort noteapparat hvori den afdøde digters ven, litteraten Kinbote, forsøger at påvise, at digtet i virkeligheden handler om ham, Kinbote, men at digterens skinsyge kone fik digteren til at stryge alle referencer til Kinbote; og denne teori kan klart bevises, da digtet faktisk ikke rummer en eneste reference til Kinbote!

Problematikken ligger stadigvæk i spørgsmålet om hvorledes en fiktionfilm er eller angiver et »udsagn«. Betyder det, at analysens konklusion bliver sagt af en person i handlingen eller formuleret af en udenforstående »fortæller« i tekst eller tale? Nej, snarere at filmen selv – eller, som jeg vil foretrække at kalde det, filmens implicitte fortæller – fremsætter »betydninger«, som sjældent sammenfattes sprogligt, men blot så at sige udgør den betydningsmæssige essens af den handling i billeder og lyde, som filmen består af. Men man finder næppe denne betydningsmæssige essens af et fiktionsværk ved at konstruere det halvt fraværende halvt fordrejede virkelighedsbillede

af samtidshistorien og sammenligne dette med en »sand« fremstilling af begivenhederne og deres årsager (og vel at mærke en fremstilling som er hentet fra nogle få historiske værker, som forfatterne ikke underkaster nogen kritisk analyse). Forfatterne har en tilbøjelighed til at sige så meget til filmene, at de overhører hvad filmene selv har at sige.

Et eksempel på problemerne ved at stå med løsningen parat før analysen er begyndt er Kaare Schmidts essay om Don Siegels »Dirty Harry«. Schmidt ynder også de analytiske *spring*: en beskrivelse redegør f. eks. for hvorledes Harry (politimanden) og Scorpio (forbryderen) mødes ved et stort kors, »hvor den (bortset fra en kniv) ubevæbnede Harry tvinges til at stille sig op ad korset med udbredte arme, Harry ser op ad korset, subjektivt shot, tilt op, klip til shot oppefra (subjektivt shot fra Gud) ned på korset og Harry der slås ned bagfra. Men han genopstår og herfra handler han på sine egne præmisser«. Hvorefter Schmidt konkluderer: »Harry ses altså som en Kristus-figur og Scorpio som en anti-krist« (s. 338)! Schmidt vælger en religiøs farvet terminologi til beskrivelsen af filmscenen og konstaterer derpå – overrasket? – at der åbenbart er en religiøs symbolik i filmen. For det kan da ikke bare være fordi Harry befinder sig ved det store metalkors i parken at han er en Kristus-figur (hans gerninger og adfærd ligner jo egentlig heller ikke påfaldende Kristus' gerninger og adfærd som de skildres i Nye Testamente)?

Nu er »Dirty Harry« fra Siegels side rigtig ondskabsfuldt konstrueret; den kører rundt med alle de forkerte meninger og gale sympatier anbragt på de umuligste personer (et gammelt Hitchcock-trick for øvrigt). Men Kaare Schmidt har naturligvis gennemskuet det: »Filmens racistiske holdning kommer ... ikke frem på det individuelle plan, men det gør den på det sociale plan, thi minoriteterne udgør kun en lille del blandt de lovlige, men de udgør hele den kriminelle sektor« (s. 339). Jamen, skal den opmærksomme læser/seer lige til at indvende, hovedskurken Scorpio tilhører da ikke nogen anden race end Harry selv, så det må da mildt sagt være en tilsnigelse at hævde, at »minoriteterne ... udgør hele den kriminelle sektor«! Men bare rolig, for Schmidt fortsætter: »Det gælder også

Scorpio, ikke p. g. a. hans race (han er hvid), men p. g. a. hans tilhørsforhold til ungdomskulturen.« Det drejer sig med andre ord om racistisk diskriminering af ungdomskultur-racen. (Og i hvert fald tilhører Scorpio jo den – unægtelig tit forfulgte – minoritetsgruppe som udgøres af de grovere kriminelle). Ungdomskulturen – med Scorpio som repræsentant – bliver nu kerneordet i analysen. Det angives dog ikke i filmen, at Scorpio og de andre unge forbrydere i filmen tilhører minoritetsgruppen ungdomskulturen som »repræsenterer et alternativ til det bestående samfund« (s. 340), faktisk er der intet der tyder på, at Scorpio overhovedet omgås med planer om at skabe et alternativt samfund til det eksisterende, han fremstilles i hele filmen som principielt asocial. Filmene er heller ikke formet som en debat om det borgerlige samfund kontra ungdomskulturens, i hvert fald ikke det den ved af. Scorpio er ganske vist en ung mand, men bekender sig ikke til nogen kollektiv bevægelse inden for filmen, og ligefrem at gisne om hans »liv« uden for filmens historie er vist at drive analysen *ad absurdum*.

Schmidt tolker konflikten mellem det offentlige, som vil betale til Scorpio da han har kidnappet en pige, og Harry, som ønsker at fange kidnapperen, som at »administrationen (vælger) at opgive »økonomi« til fordel for »liv«, mens Harry vælger »økonomi« til fordel for »liv« (s. 341). Men det forekommer mig tvivlsomt, om dette skema – hvor jeg antager at det sidste »til fordel for« betyder »på bekostning af« – er dækkende. Da Harry første gang møder Scorpio, skal han aflevere penge for at redde den kidnappede pige. Han risikerer sit liv for at fange Scorpio, ikke for at redde pengene (»økonomi«) men pigen (»liv«); for Scorprios tidligere forbrydervirksomhed tyder jo ikke just på, at han vil tøve med at dræbe. På den baggrund er der ingen grund for Harry eller »administrationen« til at tro, at Scorpio virkelig var rede til at bytte (pigens) liv for (det offentlige) penge. Filmens virkelige konflikt er da heller ikke mellem økonomi og liv, men ligger i det paradokse, at morderen bliver beskyttet af retssystemet, sådan som det fremstilles i den centrale scene, hvor det viser sig, at morderen må løslades med en undskyldning fordi politiet (Harry) har skaffet sig det uomstødelige bevis

for hans skyld uden ransagningskendelse. Denne – ellers ret påtrængende – problematik interesserer ikke forfatteren. Schmidt postulerer, at filmen handler om modstanden mod ungdomskultur og bebrejder filmen dette: »Selv om der var kritiske rørelser i ungdommen må denne set som en i sig selv dødelig trussel siges at være en overdrivelse samt en tilsløring af classesamfundets realitet« (s. 345). Jamen, føler man trang til at indvende, det er jo heller ikke Siegel, der har sagt, at ungdommen var en dødelig trussel, det er jo Schmidt, der har sagt det. Og det er for øvrigt også ham der, som på Siegels vegne, anfører fra en kilde, at »ca. 2/3 af alt hvad der betegnes som alvorlig kriminalitet blev begået af unge under 21 år« (s. 344), så der er måske noget om snakken. Men altså: Scorpio er ungdomskulturens personifikation (at han fremstilles som et særtilfælde, en psykopatisk dræber, hjælper ikke meget, for han er ung og har antiatomkampagnemærket i bæltet, jfr. s. 352), og når filmen lader Harry skyde ham ned til sidst, betyder det selvsagt, at filmen »siger«, at *borgerskabet* har lov til at skyde repræsentanter for *ungdomskulturen* ned, ikke? Og da Scorpio hovedsagelig er arbejdsløs, repræsenterer han altså arbejderklassen (!) og voilà: »Således kan filmen siges at beskrive modsætningen mellem borgerklassen og arbejderklassen, samt en krise, hvor borgerklassen ser arbejderklassen som en alvorlig trussel mod dens økonomiske og sociale rettigheder. Filmen anbefaler og retfærdiggør som løsning på krisen en voldelig indgriben« (s. 353). Herfra er det en smal sag at vise, at »Dirty Harry« i virkeligheden er et forsvar for det fascistisk-imperialistiske USA: »I international sammenhæng retfærdiggør den således USAs selvbetablede status som 'verdens politibetjent', og i den aktuelle samtid bliver den da en opbakning af Nixons intensivering af Vietnam-krigen 1970-71!«

Som det måske fremgår, har jeg mine betænkeligheder ved en sådan analyse-metode og dens resultater, ikke fordi jeg føler trang til at forsvare de pågældende film overfor forfatterens bebrejdelser, men fordi metoden forekommer mig at arbejde sig væk fra filmene, hvad jeg betragter som et analyse-teoretisk tilbageskridt. Det ville utvivlsomt have væ-

ret interessant med en kritisk undersøgelse af hvilke samfundstyper og hvilke historiske vilkår, der producerer hvilke typer fiktionsfilm, altså en analyse af forskellige kulturindustrielle former. I »Filmanalyser« ligger samfundsfilosofien og den historiske virkelighed imidlertid fastlagt a priori. Redaktionen gør udtrykkeligt opmærksom på, at analyse-metoden ikke tager »udgangspunkt i en forestilling om, at filmene i en eller anden forstand skulle være umiddelbar *genspejling* af den bagvedliggende virkelighed« (s. 17). I betragtning af det hydr, forfatterne gennemgående har med at få »den bagvedliggende virkelighed« halet ud af filmene, ville det også være mærkeligt. Det spørgsmål, bogen indirekte rejser, er hvad man egentlig kan bruge fiktionsværker til. Bogen kan ses som en bombastisk bevisførelse for, at fiktionsfilm er ringe midler til at skaffe sig en vis form for erkendelse gennem. Når man ser hvor nødtigt og utilstrækkeligt filmene lever op til analytikerens virkelighedsbeskrivelse, undrer man sig over, at forfatterne mener, at filmene kan »blive en kilde til forståelse af de realiteter« som redaktionen »lever i og kan forandre«. Alt tyder på, at analytikerens forståelse af de realiteter de lever i var fiks og færdig, før de begyndte at analysere filmene, og jeg tør vædde på, at den ikke har ændret en tøddel bagefter.

Overraskende er kun Kjørups analyse af »Borte med blæsten«. Kjørup – som er stilisten (jeg havde nær sagt: skribenten) blandt bidragerne – kommer ene blandt alle de strenge alvorsmænd og -kvinder trækkende med en kulørt, borgerlig Hollywood-trivialfilm som han godt kan lide – hvad den øvrige del af redaktionen må have opfattet som et excentrisk lune. Kjørup behandler sit fordrejende fiktionsværk, så vi ikke bare får noget at vide om filmen, det viser sig oven i købet, at den ikke er så virkeligheds-fordrejende endda. Hvad der muligvis skyldes, at Kjørup ikke tager helt så tungt på den kombinerede indholdsanalyse og historisk-samfundsmæssige orientering som de øvrige bidragsydere. (Mærkeligt nok er Kjørup mere ajour med metoden i sin anmeldelse af »Nitten røde roser« i sidste Kosmorama-nr., hvor han rystet noterede sig, at »industriarbejdere findes simpelthen ikke i filmen« sådan som – »ikke mindst« (!) – disse

gør det i den historiske virkelighed). Kjørup accepterer forholdsvis villigt virkelighedsbeskrivelsen i »Borte med blæsten«, hvad læsere af Kjørups bog om de »Æstetiske problemer« fra 1971 ganske vist også skulle være forberedt på. Jeg tænker på den åbenhjertige – og lidt overraskende – betroelse, som var at finde på side 139: »Der kan næppe være tvivl om at f. eks. langt, langt størsteparten af det som vi allesammen mener at vide om det engelsktalende Amerikas kulturelle og politiske udvikling fra det 18. århundrede og op til og med 2. verdenskrig og den kolde krig er noget vi har hentet så dubiøse steder som i indianerromaner, westerns, kriminalfilm, gangsterfilm, krigsfilm og agentfilm, hvoraf de fleste er fra Hollywood ...« *Et tu, Søren!* Her blev måske grunden lagt til den historisk-samfundsmæssige analysemetode af de »dubiøse« fiktionsværker, og måske skulle man allerede dengang have advaret mod uforsigtig omgang med fiktionsværker. Man kan ikke altid stole på dem, og de kan ikke bruges til hvadsomhelst. Jeg ser således bogen med »Filmanalyser« først og fremmest som en dokumentation for, at filmene bedst lader sig se og forstå som – film. Og det er vel egentlig et resultat som både er væsentligt for kritikere, anmeldere og analytikere.

Noter:

- 1) Criticism and Fiction IX, citeret efter Literary Criticism in America, udg. af Van Nostrand, 1957.
- 2) Judith Crist: The Private Eye, the Cowboy, and the Very Naked Girl, 1968.
- 3) Citat fra essay'et Hamlet and his Problems.
- 4) The Critical Progress, 1921, citeret efter Literary Criticism in America, 1957.
- 5) Anm. af »De smukke og de voldsomme«, Berl. Tidende 3.11.1970.
- 6) Information 4.11.1970.
- 7) Jarvie: Towards a Sociology of the Cinema, 1970.
- 8) Tynan: Tynan Right & Left, 1967.
- 9) Sheed: The Morning After, 1971.
- 10) Jf. anmeldelsessamlinger af Kael, Kauffmann, MacDonald, Crist, Adler, Farber og Sarris.
- 11) Jørgen Oldenburg, Kosmorama 123-124.
- 12) Herbert Steinthals overraskende synspunkt på »Manden med den gyldne pistol«, Politiken 19.12.1974.
- 13) Information 5.11.1971. Anm. er genoptrykt i Kritiske Tekster VII, udg. af Winge og Andreasen, 1972.
- 14) Citat fra kronikken »Film er nyheder«, Politiken 6.12.1970, skrevet i anledning af kritiker-enqueten.
- 15) Bodelsens anm.: Politiken 9.9.1970, Braad Thomsens angreb og Bodelsens svar: Politiken 11.9.1970.
- 16) Kosmorama 100.
- 17) Berl. Tidende 21.11.1971. Genoptrykt i Kritiske Tekster VII.
- 18) »Pigerne fra Rochefort«: Information 9.1.1968, »Døden i Venedig«: Kosmorama 106.
- 19) Politiken 13.1.1975.
- 20) Kosmorama 112.
- 21) Ekstra Bladet 1.3.1968.
- 22) Politiken 24.11.1971. Genoptrykt i Kritiske Tekster VII.
- 23) Information 21.1.1967.
- 24) Politiken 9.9.1970.
- 25) Genoptrykt i saml. Kritiker eller Anmelder, 1966.
- 26) Røde Hane, København 1974, kr. 39,- eller 29,- direkte fra forlaget).