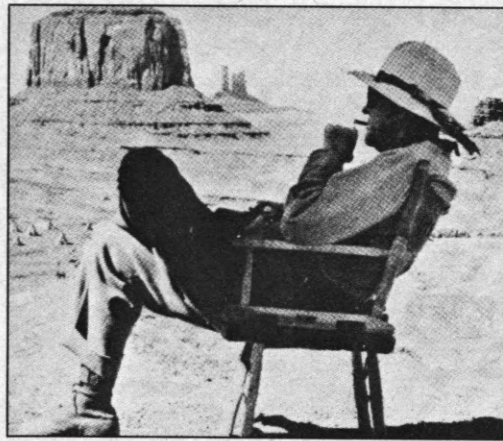




Fordiana



Niels Jensen

... he has meant too many different things to too many different people at too many different times for him to be fished out from the stream of history and mounted as an unchanging archetype. He must be seen in the process of flowing and often merely floating through time, his, ours, the medium's and the world's.

Andrew Sarris

Litteraturen om Ford kom tidligt. Jean Mitry udsendte sin monografi allerede i 1954, Tullio Kezichs kom i 1958 og forinden da havde Lindsay Anderson i tidsskriftet *Sequence* (sommernummeret 1950) bragt sin afgørende artikel »They were Expendable and John Ford«. Også på dansk var Ford i de år dén amerikanske instruktør, man bemærkede. Børge Høst skrev i »Film 48« om »John Fords egen rejse« (frem mod større socialt engagement), og i halvtredserne kom i en række anmeldelser Erik Ulrichsens monomane og fremragende indføring i Fords kunst.

Den megen opmærksomhed omkring John Ford var selvfølgelig ikke tilfældig. Han synede ganske enkelt mest i landskabet men skyggede naturligvis derved også for andre værd at bemærke. Derfor måtte nedvurderingen komme. Og den kom! Her hjemme desværre kun i form af talentløs eller ligefrem stupid moraliseren – Ford som militarist, fascist etc. – hvilket spærrede i stedet for åbnede for en videre forståelse af den kontroversielle instruktørs arbejde. Men det havde virkning, da franskmændene Andre Bazin og Roger Leenhardt i *Revue du Cinéma* og *Cahiers du Cinéma* udbasunerede

déres prioritering: »Vive, Wyler! A bas, Ford!« lød råbet. William var inde, John ude! Det var i halvtredserne, netop som bølgen stod foran gennembrud. Også bølgen af ny film-litteratur, der nu – rimeligt nok – samlede sig om alle udeladelsessynderne i forhold til de gamle og om alt det nye hos de unge. Nu kom bøgerne om Keaton, Laurel og Hardy, Hawks og Hitchcock, om neorealismen i Italien, om Renoir i Frankrig og om den kunst, der ikke var blevet uden Jean-Luc Godard, hvem der så i øvrigt havde lavet den.

Imens faldt støvet over Ford, hvis seneste film ovenikøbet forvirrede selv de trofaste, og som alle andre oplevede som fortidige, forældede og selvfslørende. Fords endelige film kom i 1966; i 1973 døde han. I syv år havde ingen turdet satse på ham. Det ene projekt efter det andet strandede. Selv en dokumentarfilm om Vietnam blev opgivet – af forsvarsministeriet! Tonen i den var næppe opportun på et tidspunkt, hvor nationen stod med bukserne om hælene. Fords tone var i det hele taget ikke *comme il faut*. Andrew Sarris overraskedes over den fjendtlige reaktion på »The Grapes of Wrath«, da han engang i 1970 viste den på et

Yale-seminar. Men det chok kunne jeg nu godt have sparet ham for, om lejlighed ellers havde budt sig, thi længe forinden havde reaktionen – i øvrigt sans comparaison – været den samme på Krogerup, hvor enhver filmstudiekreds bekræftede – og bekræfter – at Ford ikke er på hitlisten. Der er lysår mellem ham og nutidig ungdom, og jeg ved ikke hvilken anden betydelig instruktør, der er blot tilnærmelsesvis så fjern. Det skulle da være Renoir, som i sandhed heller ikke er sagen. Den »The Grapes of Wrath« der i 1940 havde slået ved sin åbenbare realisme virkede i 1970

hvad de egentlig rummede. Som anede, at der nok alligevel var mere i dem end først møder øjet, og som da de fik åbnet for gemmerne så, at Ford – comme il faut eller ej – i alt fald stadig er den store billeddigter, han engang ansås for. En mangetydig fortæller på én gang formelt suveræn og bestandig søgende efter ny form, og for hvem arbejdet med film – fra 1917 til 1966 – blev én lang erkendelsesproces, der i dag kan opsøges ikke blot som kilde til forståelse af det specifikt amerikanske, men som et af de mest indtrængende og personligt modige forsøg i film-

tisk agtpågivenhed og følsom fortolkning – af henholdsvis John Baxter, Joseph McBride & Michael Wilmington, J. A. Place og Andrew Sarris.

JOHN BAXTER

mener, at Ford bedst karakteriseres ved alt det, han ikke er. Ford er ikke først og fremmest en sentimental og enkel instruktør af spændingsfilm. Ej heller er han primært særlig amerikansk. Hans interesse for mennesker og for etik dikterer i langt højere grad valget af historier og lokaliteter end nationalfølelsen gør det. Hvis Ford absolut er amerikansk, er han



sært stiliseret; John Waynes chevalereske officerer i kavalerifilmene forsvandt bag John Wayne selv, høgen med den grønne baret, og filmenes følelsesfuldhed kalder nu på grinet, ikke på tårerne. Det er simpelthen for naivt.

Ford yndede at karakterisere sig selv som »a hard nosed director of westerns«, en jævn og ligefrem mand uden andre ambitioner end at passe sit arbejde i den industri, der tilfældigvis var blevet hans felt. Men den rolle – den maske til dække over vældige ambitioner – er for længst gennemskuet, ligesom der var folk, der, alt mens støvet faldt over de gamle ruller, begyndte at spekulere over,

historien på at måle arvede værdier på nutidige vilkår.

Men Fords film kræver i udtalt grad en oplever for at blive oplevet. Derfor får da også enhver *sin* Ford, hvilket med al ønskelig tydelighed er demonstreret i den strøm af ny litteratur, der *måtte* komme efter den ligeså forståelige som urimelige underkendelse var gennemført og overstået. Det drejer sig om en række tidsskriftartikler, Peter Wollens teoretiske skrift »Signs and Meaning in the Cinema«, om Jeffrey Richards' fremragende bog om konservatismens film, »Visions of Yesteryear«, og om fire monografier – alle prægede af indsigtsfuldhed i emnet, kri-

det på samme måde som Orson Welles, nemlig i kraft af sit temperament. Han er alt andet end en fordringsløs story-teller, tværtimod undertrykkes handlingsgangens betydning i hans film, fordi disse vender sig mod dagligdagens og historiens betydning snarere end mod individuelle bedrifter. Men historiesynet er på den anden side langt fra pålideligt. Portrættingen af historiens skikkelser, hvad enten det nu er Marie Stuart, Abraham Lincoln, Wyatt Earp eller Douglas MacArthur kan ikke overleve blot et overfladisk sammenhold med kendsgerningerne, hvilket det heller aldrig har været tanken at den skulle. De er mytiske figurer, tegn for dé

eksemplariske handlinger eftertiden kan måle sig på. »Det forekommer mig, at landet er den egentlige hovedrolleindehaver i alle mine film«, siger Ford, og hans respekt for naturen synes indlysende. Ikke desto mindre går hans præferencer i retning af det teatraliske og atypiske som Monument Valley, og han arbejder ofte indendørs – i studiet – med udescener, hvilket fortæller hvor målbevidst og symbolrig hans brug af landskaber er. Naturen er vild og farlig, et sted som skal tæmmes, men som samtidig mister sin pragt og tilkøkkelse netop i den proces, som

så henseende prototypiske, og det kan ikke være tilfældigt, at Ford lader al konversationen foregå på spansk, et accepteret aristokratisk, hvidt sprog. Det er, føler Baxter, koden Ford respekterer, ikke menneskene, der lever efter den. Forfatteren afviger i denne opfattelse 100 % fra *McBride* og *Wilmington*, der mener, at »to Ford, a tradition is only as valuable as the people who carry it out, its meaning only what the people make it«.

Som belæg for sit syn på Fords holdning til indianerne henviser John Baxter til et par scener i »My Darling

Hvis indianeren er en tilstand – et stykke natur – er indvandrerens en drift og en attrå. En higen mod en ordnet og moralsk defineret eksistens. J. A. Place gør opmærksom på, at Fords *samfund* – og det er naturligvis den amerikanske arv, der her gør sig gældende – altid først fuldbyrdes efter at svære kampe er gennemlidt, som det ses i slutbilledet fra »Drums Along the Mohawk«, hvor han og hun – Henry Fonda og Claudette Colbert – går frem mod palisadeporten i et tracking shot, der standser i det øjeblik Stars and Stripes kommer ind i billedet. De ser



også naturens mennesker – indianerne – gør det. Ford frygter og mistror vilde folk. Han har intet af det nittende århundredes Rousseau-inspirerede beundring for primitiv og enkel uskyld, som ellers i så høj grad præger den litterære holdning og tradition i USA. Mens en fuld irlænder er en fortræffelig person, er en fuld indianer foragtelig. Pacificeret er indianeren enten ynkværdig eller latterlig, kun som kriger har han status og statur. Konflikter mellem hvide og indianere skildres næsten altid som regulære slag forud for hvilke der forekommer uendelige forhandlinger, advarsler og taktiske manøvrer. De formelle møder i »Fort Apache« er i

Clementine«, de eneste steder indianere overhovedet forekommer i den film. Først i filmens begyndelse hvor Indianer Joe spiritusomtåget terroriserer Tombstone, indtil han ydmyges af Wyatt Earp, der bittent spørger: »What sort of town is this anyway: Selling liquor to the indians«. Og anden gang langt senere, hvor Earp kommer ud fra fængselsbygningen og uden at bemærke dem passerer to indianere, der sidder i solen op mod muren. En samtale i forgrunden skjuler dem kort efter, og de ses ikke mere. Instruktøren har naturligvis ikke haft nogen bestemt hensigt hermed, men mønsteret i holdningen er ikke desto mindre umiskendelig.

En scene fra John Fords måske smukkeste kavalerifilm, »She Wore a Yellow Ribbon«.

på flaget og alt, hvad det repræsenterer, mens det hejses over pladsen. En række frøperspektivbilleder viser filmens personer – unge og gamle – med blikket i samme retning. Her samles alt det, de har kæmpet for – fundamentet og fællesskabet: fortet og kirken.

Der er ingen tvivl eller tvetydighed i den film. Her er den amerikanske drøm intakt, og Ford har næppe noget sted visualiseret den tydeligere. Senere skulle tvivlen komme og til slut – i »Cheyenne Autumn« overtager de, der var vilde horder i »Drums

Along the Mohawk«, lidelsen og i virkeligheden for Ford dermed den civilisation, som realiseringen af den amerikanske drøm paradoksal nok på vejen mod målet har knust.

For Ford er etisk sandhed og moralske normer selvindlysende begreber. De formuleres ofte i et vacuum og ofte på trods af arvede forestillinger. Tom Joad afviser således den fædrene autoritet i »The Grapes of Wrath« som Morgan-sønnerne gør det i »How Green Was My Valley«. Baxter understreger, at Ford nok er amerikaner, men at hans reverens for amerikanske traditioner er abstrakt snarere end konkret. Thi Ford er også irlænder af oprindelse, han er katolik af tro og militær aristokrat af temperament. Intet af dette, mener Baxter, indbyder til respekt for traditioner som sådanne men snarere til respekt for den styrke, der finder sin begrundelse i den indlysende moralske ret. Fords soldater adlyder ikke ordrer, fordi der er tradition herfor men fordi det ganske enkelt er deres pligt, akkurat ligesom pionererne ikke danser slet og ret fordi de kan lide det. En dans og en våben-dyst – ja, egentlig også et håndgemæng – er så og så mange muligheder for at bekræfte de fælles principper, samfundet må baseres på om det ellers skal overleve.

En indvending mod dette underligt selvmodsigende synspunkt må hævde, at dansen bekræfter sammenholdet netop fordi den er mere end morsskab, altså tradition, ligesom det er traditionens vægt og autoritet, der får soldater til at gøre det, alle andre soldater også altid har gjort. Jeg vil tro, Ford vil være enig heri. Hans bemærkninger til Peter Bogdanovich i dennes interviewbog i forbindelse med mulighederne for mytteri før katastrofen i »Ford Apache« tyder derpå. Det obersten siger står nu engang ved magt!

Fords figurer hævdes ofte at være virkelighedsnære og psykologisk nuancerede, men det får vi ikke Baxter til at skrive under på. Disse film, siger han, er moralsk inspirerede og eftersom hver skikkelse har en bestemt rolle i spillet er de oftere typer end individer. Også fordi individualisme i sig selv anses for en negativ kraft, gavnlige i visse situationer, ganske vist, men forkastelig som princip.

Synspunktet divergerer afgørende fra det, der er at finde hos J. A. Place. Hun oplever tværtimod Fords værk som en rejse fra det sociale bestemte henimod og dybt ind i den

individuelle bekræftelse, hvilket – som endnu en variation af paradokset – har noget at gøre med skuffelsen over det amerikanske samfunds udvikling, der jo netop baseredes på individuel formåen og mulighed. Menneskene i »Drums Along the Mohawk« kunne, skriver hun, tage uniformen på eller aflægge den. Skiftet fra individ til gruppemedlem var imervæk aldrig bemærkelsesværdigt. Men sådan bliver det ikke ved at være. I de senere militære film, i kavaleritriologien, bliver nødvendigheden af den enkeltes indordning sig under en given disciplin tungere og tungere at bære, indtil det endelig i »The Horse Soldiers« og »Two Rode Together« bliver af mindre værdi end de individuelle krav og fornødenheder.

Såvidt Place. For John Baxter er Ford den, der altid som baggrund for sine historier vælger perioder, hvor det sociale system viser sig mest bæredygtigt, nemlig i modgang. Og han beretter ofte om udsnit af et større hele – irlændere, hjemløse farmere, en patrulje på vildspor, en fjern militærforlægning, ja, selv individer, Marie Stuart f. eks. – der er afskåret fra omverdenen, og som nu må overleve på den tro, systemet har indprentet dem. Selv under det mest udtalte pres står stilladset, kun styrket af trængslerne. Marys råb til Dronning Elisabeth: »Still, still I win«, Ma Joads »We're the people who live, ain't nothing gonna stop us«, den triumferende brug af »Battle Hymn of the Republic« over de mest massive militære nederlag – alt sammen viser det, at et folk, et samfund aldrig kan dø, hvis det blot tror, bekræfter og holder ud!

John Fords helte inkarnerer den givne sociale orden men står samtidig så fjernt fra den, at deres individuelle træk tydeligt kan iagttages. Nok en helt men alligevel aldrig fuldt respekteret, fordi samfundet altid ser med skepsis på den, der står udenfor. Men den figur der legemliggør en helhed, han ikke selv er en del af, er naturligvis en historisk inkonsekvens og psykologisk urimelighed, hvorfor instruktøren da også har gjort de fleste af sine helte til outsiders, kroniske vandrere som accepterer nødvendigheden af at tjene samfundet, som beundrer dets dyder, som i al hemmelighed længes mod at blive optaget i det, men som af personlige grunde må afvise dets sikkerhed. Ethan Edwards og Tom Joad i henholdsvis »The Searchers« og »The

Grapes of Wrath« er sådanne eksistenser, men de er i øvrigt at træffe over alt fra »Up the River« over »My Darling Clementine«, »Wagonmaster« til »The Man Who Shot Liberty Valance«. J. A. Place nævner i forbindelse med »Three Godfathers«, at Fords samfund ganske rigtigt finder sine mål i det, der repræsenteres af kirke, skole og familie men understreger samtidig, at instruktørens hjerte alligevel altid er hos dem, der har kendt andet end uskyld og anstændighed. Det er dem, der er nået til erkendelse af en given værdi – sjælens renhed – uden selv at eje den, som Ford forlener med sin rigeste emotionelle dybde. Baxter omtaler blandt sådanne netop den eneste overlevende bandit i »Three Godfathers«, der forpint men drevet af sine syner stavrer blindet ud af ørkenen med barnet på armen, og Nathan Brittles i »She Wore a Yellow Ribbon«, der ignorerer sin fratrædelse for at opfylde et løfte, som Ringo gør det i »Stagecoach«. Ford sansede i John Wayne, der spiller disse roller, en svaghed og sårbarhed, der gjorde ham egnet for dem. Hvor det element af offer, der rummes i en sådan dramatisk karakter, yderligere understreges, fremstilles den som oftest af Henry Fonda. Således i »The Fugitive« om den faldne men sonende præst. En umådelig gennemarbejdet – men måske netop derfor temmelig uudholdelig – film. McBride og Wilmington citerer Ford for en bemærkning om arbejdsprocessen – »We'd wait for the light« – og finder årsagen til filmens fallit i det gennemført planlagte og skematiske ved dens stil, mens Baxter er mere tilbøjelig til at mene, at miseren skyldes instruktørens manglende evne til at optræde som kølig stilist, hvor følelserne er mest involverede, men at filmen, hvor overbroderet og fed i symbolikken den end er, ikke desto mindre står som et af Fords mest personlige og betydningsfulde værker. Et udtryk for en religiøs livsførelse helt på højde med de væsentligste europæiske film over dette tema!

John Baxter ser i det hele taget den katolske baggrund som afgørende for Fords kunst. Det er den, der har givet ham den allestedsnærværende, instinktive følelse for visuel symbolik. Havets ro der er sjælens, glorien over en kvindes hår, ydmygheden i en knælende skikkelse, klippernes katedraler. Hele den teatraliske og maleriske stil, der karakteriserer John Fords film. Tågen i »The

Informer«, aftenrøden i »She Wore a Yellow Ribbon«, det flade, gule eftermiddagslys under et optrækkende uvejr, bladenes umærkelige sitren før stormen, som varsler det kaos og sjælelige oprør Tom Joad kastes ud i, da han om natten i det øde hus møder den hjemløse Muley som indledning til »The Grapes of Wrath«.

Det er allsammen aldeles urealistisk, symbolmættet sådan som brugen af silhouetter er det hos Ford. Der går han, Tom Joad, hjemløs og ene, frelser og forsoner, bort over bakken i søgen efter en verden lagt øde.

»The Grapes of Wrath« på film er Ford, ikke Steinbeck. Men materialet var fra starten oplagt for instruktøren. Et menneskes tilhørsforhold til hjem og jord, den destruktive kapitalistiske individualisme, en familie i krise, kollektivets styrke, de religiøse paralleller – Ma Joads Jomfru Maria, kvinden der løftede Jesus af korset og ekko af temaer som Den fortabte Søn og Den hellige Familie og Profeten, der vidner om løfternes land. Det måtte inspirere. Og gjorde det – efter Baxters mening. Men her – som overalt – divergerer synspunkterne.

At familien er helt central i Fords forestillingsverden kan der naturligvis ikke herske uenighed om. Men hvilken rolle spiller den? Andrew Sarris ser »The Grapes of Wrath« som en historie, hvor det familiære synspunkt skifter fra hjemmets patriakat til hjemløshedens matriakat. Ude på landevejene er mændene tilbøjelige til at gå i drift og flygte væk i bogstavelig forstand eller også ind i druk og selvpogivelse, mens kvinderne må tage roret og holde sammen på stumperne. Sarris ser »The Grapes of Wrath« som et udtryk for Fords egen uudryddelige ærkepatriakalisme. Så stærk er den, at da Grampa dør, dør efter Sarris mening meget i filmen. Her overfor står McBrides og Wilmingtons understregning af den næsten stammeagtige hengivelse til familieinstitutionen som moderskabets ramme – livets arne. Da en interviewer spurgte Ford hvorfor familietemaet var så centralt i hans film lød svaret slet og ret og hinsides alle forklaringer: »You have a mother, don't you?«

Men hvordan det end forholder sig, Grampas begravelse er et af de meget bevægende steder i Fords værk.

Øverst en scene fra »The Fugitive«, hvor den visuelle symbolik flere gange bliver overtydelig (»glorien over en kvindes hår«), nederst en langt finere behersket scene fra »She Wore a Yellow Ribbon«, hvor aftenrøden blødgør landskabet.





Et tab og en bekræftelse. Og begravelser er i det hele taget et ligeså gennemgående motiv i hans film som dansen og paraden. Forskellige ceremonier, samme bestemmelse.

**JOSEPH McBRIDE og
MICHAEL WILMINGTON**

citerer i den forbindelse Borgmester Skeffington (spillet af Spencer Tracy) fra »The Last Hurrah«:

... Life wasn't exactly a picnic for our people in those days. They were a sociable people but they didn't get much chance for sociability. They were poor, they worked hard, and they didn't have much in the way of diversion. Actually, the only place people got together was at the wake. Everybody knew everybody else; when somebody died, the others went to pay their respects and also to see and talk to each other. It was all part of the pattern. They were sorry for the family of the deceased, to be sure, but while they were being sorry they took advantage of the opportunity to have a drink and a chat with the others who were being sorry, too. It was a change, an outlet for people who led backbreaking, dreary and monotonous lives. And if, once in a while, someone took a few too many and wanted to set fire to the widow or play steamroller in the kitchen, it was possibly deplorable but it was also slightly understandable. All in all, I've always thought the wake was a grand custom, and I still do.

De religiøse ceremonier priser Herren men tjener menneskene. »I've always searched for something that ... isn't there. And God isn't enough. God help me. He - isn't enough«. Det er den ellers så dogmatiske Miss Andrews i »Seven Women« der her for et øjeblik deler sin smerte og vildrede med et andet menneske.

En af de største blandt mange fortjenester hos de to forfattere McBride og Wilmington er deres understregning af dennesidigheden i John Fords værk. Den religiøse følelse er dyb og bestemmende for en række fundamentale menneskelige forhold i hans film, for holdningen til tilværelsens yderpunkter - fødsel, sexualitet,



Øverst en scene fra »The Grapes of Wrath«, med Jane Darwell som Ma Joad, familiens overhovede. Derunder en scene fra »The Wings of Eagles« med John Wayne og Maureen O'Hara. Nederst en scene fra »Fort Apache«, hvor John Wayne bekræfter myten for de forsamlede journalister.

død – men det er hele tiden jordelevet, det handler om. Hinsidesdyrkelse kendes ikke. Kroen er så væsentligt et hus som kirken. Kun hvor livet er truet spiller kirken en aktiv rolle og selv da behøver den ikke få det sidste ord, hvad alle der har set »The Quiet Man« vil vide. Gamle Francis Ford ligger på dødslejet mens han veltilfreds lytter til en blodig beretning fra Det gamle Testamente. Det lakker mod enden. Men da lyder fra gaden kampens gny! Et vældigt slagsmål – og almen forbrødring – er igang, og den gamle får nyt liv! Filmens to præster – the Reverend Mr. Playfair og Father Lonergan – er udelukkende karakteriseret ved deres sociale funktion og psykologiske indsigt. De går Herrens veje ved at hjælpe sognebørnene over kærlighedslivets besværligheder eller en svigtende selvagtelse, og den ene af dem er ovenikøbet medlem af the Irish Republican Army. Det er Father Lonergan, og der er noget aldeles uimodståeligt ved at denne film, der udelukkende handler om erotik – »The sexiest picture I ever made«, siger Ford selv – faktisk berettes af en præst, der – som katolik – lever i cølibat.

I »Wagonmaster« og »The Sun Shines Bright« udøves de kristne dyder udelukkende som sekulariserede, kommunale aktiviteter. Der er ikke en eneste kristen forestilling hverken her eller andre steder hos Ford der egentlig ikke ligeså godt kunne udtrykkes verdsligt. I den sidste af nævnte to film hedder hovedpersonen således Judge Priest – dommer præst – en understregning af denne holdning, som vi – i Grundtvigs fædreland – ikke kan være fremmede for, hvor katolsk i hovedet John Ford så ellers er. Menneske først og kristen så, det er også Ford! Han er utålmodig overfor fanatikere og ideologer, de er for abstrakte og asociale for hans smag, som det ses af behandlingen af Miss Andrews i »Seven Women« eller Boris Karloffs korsbærer i »The Lost Patrol«. Fords religion, hedder det hos Sarris, er som hans patriotisme i sit væsen orienteret mod samhörigheden snarere end mod idéerne. Det, der sætter mormonerne i »Wagonmaster« i stand til at overleve, er deres sociale tilpasningsevne snarere end troens fasthed. Deres åbenhed overfor omverdenen i modsætning til de »Seven Women«, hvis isolation og middelbarhed instruktøren fremhæver ved at skyde hele filmen om dem i et

studie, hvor der ikke lægges skjul på det artificielle. Som Ethan Edwards' odysse i »The Searchers« bliver en parodi på heroisk utrættelighed, bliver missionsstationen i »Seven Women« en parodi på civilisationen. De forestillinger hvoraf en kultur oprindelig næredes er stivnet til glædesløse gentagelser af bestemte ydre former, der styrter sammen som hule skaller ved den første konfrontation med den verden, de var ment at skulle rumme.

Men verden kan aldrig begribes entydigt. Det er det »The Man Who Shot Liberty Valance« handler om – og »Fort Apache«. Oberst Thursday har ledt sine mænd i katastrofe. Hans næstkommanderende og efterfølger – York – ved det men dækker over ham. »No man died more gallantly, nor won more honour for his regiment«, siger han til pressen og redder myten på kendsgerningernes bekostning. Derpå ifører han sig sin arkaiske militære hovedbeklædning, han der engang bar en hat, som Obersten karakteriserede som »en pusseløjerlig individualistisk udskejelse«. Det er umuligt at betone denne gestus for stærkt, for det er igen den, at vi forstår Yorks – den »lydige rebels« – tragiske underkastelse under sin forgængers isolation og forfølgelse – og dermed hele kavaleriets. Jean-Marie Straub har henvist til passagen for at illustrere sin tese om at, »Ford er den mest Brechtske af alle filmskabere, fordi det han viser får folk til at tænke og arbejde med på historien«. Efter at York har kronet sig selv, ser vi kavaleriet rykke ud i samme kameravinkel og med samme underlægningsmusik, som da det så tåbeligt red mod ødelæggelsen. Alligevel kan vi ikke andet end sympatisere med det, beundre det. Men det er en beundring og sympati som hele tiden anfægtes og modsvares af det mere vi ved. Det er myten snarere end kendsgerningen vi holder af. Men kan vi være nogen af begreberne foruden? Ford mener nej. Der hvor han stærkest bekræfter myten afdækker han kendsgerningerne.

McBrides og Wilmingtons John Ford er en syntese af anarki og autoritet. »An obsession with justice« gennemstrømmet ham, men samtidig var han – med venen Robert Parrishs ord »a cop hater by religion«. Som sin landsmand Fenimore Cooper var han bestandig tvivlende overfor det organiserede samfunds kunstige harmoni og uafsladeligt fasci-

neret af alle mulige former for nomader, fredløse, outsiders, krigere og hjemløse; – samtidig med at hans film ikke handler om andet end det at komme hjem, høre til, være bundet – til slægten, til familien, til erindringerne.

Oftentimes kan det synes som om der var to John Ford'er. Han var både ikonograf og ikonoklast; hans klare og direkte ransagelse af historien kontrasterede med hans trang til det lyriske, hans proletariske hovmod modsvarede af troen på det Thomas Jefferson kaldte »natural aristocracy among men«; vitaliteten i stilen kunne aldrig helt skjule det opulente og ekspressionistiske – dét teatraliske Baxter i sin bog ser som dens egentlige karakteristika – som det slående demonstreres i »The Quiet Man«. Her er de fleste billeder så funktionelle og selvfølgelige, at kameraets tilstedeværelse næppe bemærkes, men udtryksmåden skifter, da Sean første gang ser Mary Kate. Nu bliver den ødsel som et romantisk maleri. Endelig fotograferes Seans erindringer om USA i en betændt symbolistisk kolorit med pågående afskæringer.

Det er ofte hævdet, at forfatteren Dudley Nichols havde en stor del af æren – skylden? – for de mest kunstfærdigt udarbejdede af Fords film: – »Men Without Women« (29), »Born Reckless« (30), »The Seas Beneath« (31), »Pilgrimage« (33), »The Lost Patrol« (34), »Judge Priest« (34), »The Informer« (35), »Steamboat Round the Bend« (35), »Mary of Scotland« (36), »The Plough and the Stars« (37), »The Hurricane« (37), »Stagecoach« (39), »The Long Voyage Home« (40), »The Fugitive« (47) – og det er givet, at samarbejdet var et samarbejde. »With Nichols' help Ford brought his work indoors«, skriver Baxter. Men det betød også, at Ford hele tiden var aktiv i manuskriptudarbejdelsen. Forfatteren Frank Nugent siger at instruktøren udøvede »a whip hand« over samtlige produktions aspekter, og det fortælles, at Ford indledte de daglige optagelser af »Seven Women« med en manuskriptgennemgang, hvor han uafsladelig strøg og rettede og stak nye replikker ud til samtlige rollehavende. Ford var en skrap professionel. »Fort Apache« blev færdig 27 dage før tid – der er noget at leve op til! – og da en producer bebrejdede ham, at »Wee Willie Winkie« var fire dage forsinket, rev han fire sider ud af manuskriptet og replicerede: Nu holder vi

tiden! »Efter at have arbejdet for ham i nogen tid, forstod jeg, at det ville være en umulig opgave at beskrive hans fremgangsmåde«, fortæller fotografen, »for når John Ford lavede en film, kunne han end ikke sammenlignes med sig selv fra den ene dag til den anden. Han var 100 % uforudsigelig og havde ingen speciel metode eller formular. Kun ét var sikkert – Ford lavede sine film aldeles uden indblanding«. Med McBrides og Wilmingtons ord: »An extremely complex man who expressed extremely complex feelings«.

J. A. PLACE

Også for denne forfatter er tvetydigheden og paradokserne slående. De grundlæggende antetiser ser hun i spændingen mellem individet på den ene side, samfundet på den anden, men mener i øvrigt at vi her er ved en afgørende polarisering i al kunst. Som nævnt opfatter hun udviklingen hos Ford som en tendens henimod stigende betoning af det individuelle. »Young Mr. Lincoln« og Tom Joad legemliggør de værdier et bedre samfund må baseres på. Men de må dø for at samfundet kan leve. Den tankegang kan bære så længe tilliden til det sociale evige – så at sige transcendent – værdier kan det. Men tilliden svækkes. I »Two Rode Together« betyder det at vende tilbage til civilisationen, for den dreng der tvinges dertil, slet og ret at blive spærret inde i et bur. Kvinden der har været squaw hos indianerne oplever kun ydmygelse og foragt hos de kristne, der vil frelse verdens børn fra hedningerne. Og det er ikke tilfældigt, at bigotteriet triumferer under den dans, der i tidligere Ford-film har været sammenholdets og solidaritetens tegn, ligesom det er karakteristisk at Fords sidste kavalierfilm, »Sergeant Rutledge«, handler om sorte soldater. Kun blandt disse kunne instruktøren finde en gruppe, hvor helheden stadig betød mere end den enkelte, og hvor den enkelte endnu bidrog til og berigedes af helheden.

Mest pessimistisk af alle Fords film finder Place »Cheyenne Autumn«. Her er Red Shirt så langt den interessanteste figur, selvom han ikke (så lidt som filmen, efter min og den gængse mening) er lykkedes. Men vi ser ham første gang – i Sal Mineos skikkelse – træde frem fra sin tepee i den klare røde skjorte som et tegn for fare, vitalitet og potens. Han er kampivrig og vil ikke underkastes de

hvide. Egentlig er han mere end sig selv, snarere en styrke og en kraft end et egentligt individ, og hans handlinger bliver en del af stammens kollektive psyche. Til slut skydes han ned af sine egne. Hans død kommer til at markere en splittelse i stammen, det første tegn for dens undergang. Ingen ydre kraft kunne have foranstaltet det – som ingen ydre kraft kunne knuse okierne i »The Grapes of Wrath«. Fortabelsen skal søges i stammens eget hjerte. Som frelsen skulle det hos okierne.

Om instruktøren selv er klar over de implikationer hans fortolker her afdækker må stå hen. Men de virker – set i forlængelse af det samlede værk – dækkende og dermed øgende for forståelsen af udviklingen i Fords livssyn. Place ser »Cheyenne Autumn« – der ikke, det må her betones, blev hans sidste arbejde, for det blev historien om Dr. Cartwright i »Seven Women« – som et egentligt nihilistisk statement. Ingen person i filmens fortælling har magt til selv at råde for sit liv. Ikke de indianere, der sulter, dør og ydmyges og som ender med at erhverve en ynkelig lille del af det, de drømte om, og det endda som nådsens brød. Og ikke Tom og Deborah – de hvide hovedpersoner – i al deres velmenende kraftløshed. Hun med sin naivitet, der gør, at hun kun oplever indianerne som en slags børn, og han med sin pligtfølelse, der i sidste instans kun tjener kvægbaroner og pengefolk. Selv den agtværdige Minister Schurz er sølle, som han sidder der i sin mahognystue og hælder med hovedet eller står grundende foran portrættet af Lincoln, mens han spørger sig selv, hvad den gamle mon ville have gjort? Den Lincoln, hvis ungdom og fremtid Ford små tredive år tidligere havde hyldet og bekræftet, men som altså her er endt som en erindring om tidligere tiders bedre mænd, ligesom bonden Tom Doniphon er det for senatoren i »The Man Who Shot Liberty Valance«. »One of the enduring masterpieces of that cinema which has chosen to focus on the mystical processes of time«, som den kaldes af:

ANDREW SARRIS

der bl. a. ser Ford som en mand fra Hollywood, hvilket igen vil sige som en arbejder »in a cut-throat industry«. Sarris har blik for studierens betydning i filmhistorien; efter hans mening et overset felt blandt moderne forskere. For Fords vedkommende var det under optagelserne til





»Steamboat Round the Bend« at det gammeldags Fox selskab, der i sin tid blev grundlagt af William Fox, sammensmeltedes med det ny og fremfarende 20th Century Pictures, som blev ledet af Darryl F. Zanuck, (manden som senere føjede Ma Joads retoriske sluttale til »The Grapes of Wrath«!). Igennem trediverne var Fox Fords dagligdag – his bread and butter base – stedet hvor han kunne kompromisere sig til nogenlunde tilfredsstillende resultater, mens RKO blev hans samvittigheds tempel, hans egentlige atelier for kunstnerisk stræben og moralsk engagement. Og for RKO's vedkommende begyndte Legenden om Ford i 1934 med »The Lost Patrol«. En mystisk historie om en gruppe mænd, der efterhånden udraderes af en aldrig set fjende. En fusion af Dudley Nichols' morbide pessimisme og den poetiske meditation i Fords iscenesættelse af manuskriptet. En stor del af filmens tid optages af mændenes nytteløse leden efter fjenden. Som de frustrede ofre står der og stirrer ud i den tomme ørken, forvandler instruktøren dem til en gruppe sandhedssøgere i vildfarelsernes rige. Jean Renoir har engang bemærket, at al stor kunst, når det kommer til stykket, er abstrakt; en iagttagelse der måske nok fortæller mere om Renoir end om kunst. Men også i dette – som i så meget andet – minder Ford om Renoir. »Donovan's Reef« er for den ene hvad »Frokosten i det Grønne« er for den anden. To instruktørers shakespearske »The Tempest« – den endelige destillation af deres visdom og klarhed. Hos begge genkendes de samme poetiske billeder i vidt forskellige sammenhænge, og ingen instruktør har som Ford kunnet fremmane situationer, hvor mennesker fra deres eneste tilholdssted i livet stirrer ud over det fjerne, fjendtlige land med dets skjulte farer og lokkende skønhed. En afgørende ting at bemærke, thi her er vi ved en af grunde til at en handlingsreference fortæller så lidt om Fords film. Hans kunst bliver mest levende, når den står helt stille – eller pludselig bryder en tilstand, eruptivt og kaotisk. Der er – efter Sarris opfattelse – få steder i filmhistorien mere vildt opstemmende end netop slutningen på »The

Scene fra »The Quiet Man«, hvor Mary Kate Danahers (Maureen O'Hara) første fremtoning skildres »ødsel som et romantisk maleri«.



Lost Patrol«, hvor Victor McLaglen, der nu er ene tilbage, eksploderer i konvulsivisk latter til rytmen af sit maskingevær, som pløjer ind i de arabe, der har gjort ørkenhelvedet hedere for ham end selv solen. Et øjeblik af orgiastisk udløsning som end ikke Peckinpah er kommet nær i retning af følelsesmæssig intensitet.

Renoir – Peckinpah – Ford. Sarris ser sin model som en skikkelse mellem andre. Og egentlig, mener han, kan man fordele dem alle til hobe på to grupper. Der er de instruktører, der *opdager* verden, og der er dem, som *opfinder* den. Ford og de fleste af hans amerikanske kolleger hører til sidstnævnte kategori, indenfor hvilken de enkelte medlemmer så igen kan udskilles efter temperament. Således Ford overfor Hawks, modstillingen er flere gange søgt bestemt. Sarris ser den som en forskel mellem det katolske og det protestantiske. Hos protestanten Howard Hawks har menneskene i det vilde, øde land forholdsvis let ved at klare sig, fordi deres evne til at skifte tyngdepunkt i livet er så veludviklet, at de altid vil være i stand til at starte på en frisk. Derimod er det symptomatisk for Fords katolicisme, at hans skikkelser må bære ensomhed og lange års adskillelse som det, der nu engang er blevet deres vilkår. Hvis Hawks' tema er regeneration, er Fords udholdenhed. Hawks' helt overvinder, Fords gennemlever. Hawks' helte kender ingen fortid, Fords kan fortabe sig i den som Nathan Brittles i »She Wore a Yellow Ribbon«.

Under krigen lavede alle amerikanske instruktører naturligvis beredskabsfilm. William Wellman satte »The Story of G. I. Joe« iscene som en kollektion af løst sammenføjede soldaterportrætter, hverdagslige og jævne. Milestones mænd i »A Walk in the Sun« var en flok storbybørn, pludseligt udsatte i den åbne fremmede natur. Det er påfaldende, at Hawks og Ford fortalte om professionelle soldater – i henholdsvis »Air Force« og »They Were Expendable« – mens Wellman og Milestone beskæftiger sig med civilister i uniform; for så vidt forskellen på den nostalgiske korps-dyrkelse i James Jones roman »Herfra til evigheden« og så dissektionen af den gennemsnitlige hos Norman Mailer i »De nøgne og

de døde«. Det var forskellen mellem at tro på, at krigen havde konserveret gamle værdier eller mene, at den havde afstedkommet nye. Det var forskellen på at gå tilbage og frem. Ford gik tilbage.

Det gjorde også hans ry hos de intellektuelle smagsdommere. Med »They Were Expendable« var Fords dage som kultur-hero talte. Han havde ellers i en halv snes år – efter film som »The Lost Patrol«, »The Informer«, »The Plough and the Stars«, »The Grapes of Wrath«, »The Long Voyage Home« og »How Green Was My Valley« – kunnet nyde stillingen som Amerikas poet laureate. Det sluttede da Ford forvildede sig ud blandt soldater og cowboys. Selskabet og tonefaldet estimeredes ikke blandt de toneangivende, men årene mellem 1948 og 1966 – hvor han ikke var i pagt med tiden – blev ikke desto mindre hans rigeste. Først da han blev aldeles ufashionabel blev han helt sig selv.

Ingen af Fords store film er uden ubetydelige passager, og ingen af Fords ubetydelige film er uden store øjeblikke. »The Long Gray Line« ligner måske nok en alt for lang serie hvervningsplakater, men det dvælende billede af Maureen O'Hara, der stirrer efter sin søn – som ikke er hendes egen – da han drager i krig, er ikke desto mindre et af de stærkeste udtryk for tab i hele Fords produktion. Og det kan godt være, at »Mogambo« er en mindre personlig film end »Donovans Reef« men den bringer Ava Gardner i hendes bedste rolle, så smuk og sensuel at hun kalder den gamle løve frem i Gable, hvilket hverken Harlow eller Monroe havde formået. Sammen med »The Whole Town's Talking« står »Mogambo« som instruktørens fornøjeligste entertainment for folk, der aldrig har hørt om John Ford og giver pokker i hans personlige temaer og besættelser.

Men hvilke er da Fords store film i den sene periode? Efter Sarris mening følgende seks i kronologisk orden: »She Wore a Yellow Ribbon«, »Wagonmaster«, »Rio Grande«, »The Searchers«, »Wings of Eagles« og »The Man Who Shot Liberty Valance«. Af de seks er »Wings of Eagles« nok den, der her hjemme er passeret mest ubemærket. Et overset værk, en poetisk parabel om Fords egen livslange længsel efter et liv i action! Filmen handler om Fords nære ven, flyveren Spig Ward, der talte hangarskibenes sag i mellemkrigstiden,

men som efter en ulykke måtte slå sig til ro bag skrivebordet, hvor han bl. a. skrev »Air Mail« og »They Were Expendable« for Ford, »Ceiling Zero« for Hawks, »Dirigible« for Capra og »Hell Divers« for George Hill. »Wings of Eagles« – Ford afskyede den titel – bliver historien om en mand, der rejser fra flådens virkelige verden ind i showbusiness' illusionistiske. Ward Bond portrætterer i en mindre rolle Ford selv og tegner et fint billede af dennes ambivalente og selvironiske holdning til det voyeuristiske og kanibalistiske i en instruktørs forhold til sine omgivelser. Men filmen er også en ægteskabshistorie udspillet mellem Fords to erotiske aktører, John Wayne og Maureen O'Hara. Hun, siger J. A. Place, har altid rollen som kvinden, der vil ofre alt for sin mand og sin familie – men ikke for hans karriere. Således også her. Ford skildrer ægteskabet, der lider skibbrud, med megen skønhed og sanselighed, og han prøver at forson sig med den moderne, neurotiske kvinde som Maureen O'Hara fremstiller, kæderygende og hysterisk. Men også betagende, når kameraet ser på hende med mandens hengivenhed og agtelse, ofte inddirekte gennem spejle eller ruder, som om hun var for ophøjet til at skue direkte. Fords kærlighed til og respekt for kvinder er altid central i hans film, men ærefrygten for dem kan undertiden fortrænge sansen for humor og ironi i portrættering af dem, hvilket efter Sarris mening tog livet af »Seven Women«.

Han får ikke medhold hos McBride og Wilmington. Ikke at de to hævder nonnehistorien som grinagtig, men de finder at Dr. Cartwright – Anne Bancroft – på det fornemste legemliggør alt, hvad Ford værdsætter og tror på: dristighed, medfølelse, selvstændighed, moralsk engagement, ledelsen ved hykleri, offerviljen. Dr. D. R. Cartwright er alene og rodløs. Hun er – i langt højere grad end Ethan Edwards i »The Searchers« og Tom Doniphon i »The Man Who Shot Liberty Valance« – flået ud af enhver sammenhæng, hvilket for Ford er så langt frygteligere som hun er kvinde. Et usædvanlig heroisk menneske, som imidlertid har det til fælles med andre af Fords kvinder, at hun lider. For det gør de alle. Børnene drager bort, mændene bliver dræbt, hjemmet brændt. Hvis de er gift må de kæmpe for at beholde deres mand, er de prostituerede ydmyges de, som Dallas i »Stagecoach«; er de dron-

En scene fra »Mogambo«, med Ava Gardner »så smuk og sensuel, at hun kalder den gamle løve frem i Clark Gable«.

ninger halshugges de – Marie Stuart. Det er, siger McBride og Wilmington, næsten som om instruktørens kærlighed til det svage køn er en slags konverteret had. »Jeg vil altid så gerne at primadonnaen skal falde på halen«, sagde Ford engang. Men enhver idealist har trang til blasfemiens afreaktion, og Ford mere end de fleste. En af hans leading ladies beskriver ham som det mest perverse menneske hun nogensinde har mødt!

En gåde under alle omstændigheder. Andrew Sarris kalder sin bog »The John Ford Movie Mystery«, men hvad det så er for et, besvarer

– hvis rolle i »The Hurricane« Sarris karakteriserer som »the most completely satisfying woman in all the predominantly masculine cinema of John Ford« – har sanset det dunkle i manden og fastholder det klart i sine erindringer »My Story«:

»I think »laconic« is a good word for John Ford and for his technique of direction. No big deal about communication with John. Terse, pitchy, to the point. Very Irish, a dark personality, a sensitivity which he did everything to conceal, but once he said to me while I was doing a scene with Ray Massey, »Make it SCAN, Mary«.

imod fra Ford. Duke har altid forguddet ham. Selv efter at han var røget til tops i branchen, smed han alt, hvad han havde mellem hænderne og styrtede afsted bare Ford fløjtede, for at arbejde for ham, til hvad pokker det nu måtte passe Ford at betale«.

I modsætning til John Wayne kneb det vist for Lee Marvin at stå for mosten – og stilen. Ford der ankom til dagens optagelser som MacArthur til appelpladsen, og som altid afsluttede en film, den sidste dag i studiet med »Bringing in the Sheaves«. Hverken den militære aristokrat eller



han ikke. Og naturligvis ikke – kunne han det, var det jo ikke noget mysterium. Rejsen ind i dets hemmeligheder er først begyndt, men begyndelsen er god. De folk, hvis arbejder her er omtalt, er nået videre end nogen tidligere. Det næste må blive en egentlig biografi og et portræt af den underlige mand bragt frem af en, der har kendt ham nært. Naturligvis støder man på John Ford alle vegne i erindringer og biografier, men kun i glimt og altid halvt i skygge, som han også er det i Peter Bogdanovichs interviewbog, der snarere siger noget ved måden, den siger det på, og ved det, han ikke siger, end ved det, der rent faktisk bliver sagt. Mary Astor

And I said to myself, »Aha!« I know You now!»

Paul Fix, der spillede med i »Fort Apache«, hvor han om og om igen skulle prøve et fald på stenet grund, mener der var et strejf af grusomhed i Fords karakter og i Maurice Zolotows John Wayne biografi »Shooting Star« siger Jim Henaghen: »Som instruktør er John Ford et geni, men menneskeligt er han et dumt svin. Ford havde hele tiden vidst, at han ville give John Wayne rollen i »Stagecoach« men ikke sagt noget om det. Han lod Duke vride og vende sig bare for at nyde synet af hans lidelser. Jeg har aldrig fattet at Duke stod model til det, han måtte tage

En scene fra »The Searchers«, det perfekte billede på Fords optagethed af både familien som det samlende midtpunkt i tilværelsen og sympatien for eneren, der både tiltrækkes af og stødes bort fra familien.

den ydmyge tjener i vingården var Marvins kop te. Men – viser det sig – der var ikke bare to Fords, der var mange. Og blandt dem den Romain Gary traf, da han kom til Hollywood, og som gjorde stærkere indtryk på ham end nogen anden:

En aften kom min hushovmester og sagde, at der var en vagabond ved døren, som forlangte at tale med mig. Jeg går der ud og finder en slags blanding af Cadum-babyen og Skip-

per Skræk med en sort klap for venstre øje – når han undersøgte noget opmærksomt, løftede John på klappen og så med det øje, som han ville give indtryk af at have mistet – med sin filthæt fra Bullock i San Francisco: den jeg går med nu, og et par lærredsbukser, som aldrig havde været i forbindelse med et strygejern. Han kom med cigarer til mig, dukkede op engang imellem, ringede på konsulatets dør med en kasse cigarer i hånden. Det var ham, der gav mig smag for at ryge cigarer, jeg røg ikke, før jeg traf ham. Han nærmede en hæftig kærlighed til Frankrig, det var for ham en slags Irland med vin og sol.

Han var blevet »høvding« for jeg ved ikke hvor mange Rødhud-stammer, som han skaffede til livets ophold, mens han udryddede dem i sine film, og der var ikke noget mere komisk end at se ham tage denne rolle alvorligt. Således befandt jeg mig en gang hos Hopierne i Arizona efter en to dages rejse, hvor han ikke var ædru, og da han ankom i reservatet, forklarede man os, at vi kom netop i rette tid til at overvære, at man fejrede, jeg ved ikke hvilket meteorologisk fænomen, men det var i virkeligheden John Ford, der blev fejret. Han udvekslede rituelle hilsener med høvdingen, fremstammede nogle ord på cherokee, som hopien lod som om han forstod og præsenterede mig for denne som en »stor fransk høvding«, idet han fuldstændig glemte, at den pågældende hopi havde gået på universitetet i Californien og var valg-agitator for det demokratiske parti i Arizona. Hopierne havde taget deres kæmpemasker på og dansede i en lang række for at fejre ankomsten af dette meteorologiske fænomen, som var John Ford, og den gamle mand svingede drømmende frem og tilbage, mens der en gang imellem undslap ham en rungende prut. Han vendte sig om mod mig og sagde med dyb alvor: »De forlader aldrig reservatet, de ønsker ikke at have noget med den ydre verden at gøre og fødes, lever og dør på deres forfædres jord«, og han fældede en tåre med sit frie øje, slog en prut og tømte en flaske øl. Derefter tog rødhud-danserne deres masker af og høvdingen præsenterede mig for to af hopierne, der som G.I.'er havde deltaget i befrielsen af Paris, og som begejstret talte med mig om Pigalle. John var forfærdelig irriteret og rasende, hans læber krængedes som hos en skuffet baby, og jeg troede han ville give sig til at græde.

Bob Parrish besøgte John i Palm Springs, da han kun var to skridt fra døden. Han vidste det, og den sorte klap for øjet kunne ikke mere skjule ret meget for ham. Han var ved at gøre sin søn arveløs, man forsøgte at hindre ham deri, men når man er John Fords søn bliver man nødvendigvis arveløs. Den rolle er umulig at spille. I værelset ved siden af befandt sig hans kone Mary, der havde Parkinsons sygdom. For at kunne tale uden rystelser var hun nødt til at ligge ned. Der lå John Ford i det ene værelse og røg fyldt med cancer på

sin sidste cigar, og i det andet værelse lå Mary Ford og kæmpede mod krampetrækningerne; man var midt i Eugene O'Neill, midt i en irsk familietragedie; livet kommer undertiden lidt for meget kunst i sine retter ...

JOHN BAXTER: »The Cinema of John Ford«. The International Film Guide Series.
JOSEPH McBRIDE and MICHAEL WILMINGTON: »John Ford«, Secker & Warburg.
J. A. PLACE: »The Western Films of John Ford«. The Citadel Press.
ANDREW SARRIS: »The John Ford Movie Mystery«, Secker & Warburg.
ROMAIN GARY: »Natten bliver stille«. Samtaler med Francois Bondy. Martins Forlag.

Kosmorama Essay

Filmcensuren i Danmark / Kim Minke

»Jeg tror ikke, det er andre end gamle bøsser, der vil glæde sig over den film«, udtalte en af filmcensurerne til dagbladet Information i 1967. Det var efter at filmcensuren havde forbudt Jean Genets kortfilm »Kærligheds-sang«. ¹⁾

Argumentet slår sig selv for mun-den: Hvorfor i alverden så forbyde filmen. Men det er karakteristisk for voksen-film-censuren sidste år, at det ideelle grundlag for den var vaklende og modsætningsfyldt, og det praktiske grundlag bristende. Film der blev forbudt til offentlig forevisning vistes »privat« i foreninger, der oprettedes ad hoc.

Dette essay beskæftiger sig med voksen-filmcensuren opståen i Danmark, dens funktion mens den levede, og dens død i 1969. Min tese er, at dette forløb kun kan forstås ud fra ændringer i omfang og struktur hos det fænomen, der går under betegnelsen »offentligheden«.

ET DEFINITIONSSPØRGSMÅL AF ØKONOMISK INTERESSE

Som nyt fænomen på kommunikationsmidlernes himmel frembød filmen fra starten af, set fra myndighedernes synspunkt, et klassifikationsproblem.