

rebeskrivelsen, at vi kan fastlægge netop de fundamentale forhold i genreens tematik, der også udgør genreens egen tematiske begrundelse for benyttelsen af alle de enkeltelementer, man kan iagttage og remse op.

Selv om den ikonografiske beskrivelses måde kan føre til gode detaljebeskrivelser falder den til jorden som genreteori, fordi den ved at begynde med detaljerne ikke kan opnå det overblik, der skal til for at begrunde dem indbyrdes. Den tematiske helhed sætter disse i det indbyrdes forhold, der får den enkelte film til at hænge sammen og give mening (dette forhold er som tidligere nævnt ikke kun publikummerens eller filmvidenskabens problem men også filmproducenternes, idet en genre ofte fører til at enkeltelementer huskes mens den tematiske begrundelse glemmes).

GENREBESKRIVELSEN

Genren indeholder altså nogle elementer, som er specielt betydningsbærende på en umiddelbart tilgængelig måde. Dvs. at der indgår både nogle bestemte betydninger og en bestemt måde, de er fremstillet på. Betydningerne kan vi karakterisere som emner eller stemninger – altså ikke tematikken i snæver forstand – mens måden kan gælde både den enkelte films temabeskrivelse og genreens gentagelsesprincip, der jo giver bekendthedskvaliteten.

Dette kan så sammenfattes for det generelle, begrebslige indhold, idet selv noget så flygtigt som en stemning eller den måde et emne er beskrevet på må medføre en bestemt forståelse af filmen. Westerngenren f.eks. drejer sig om en bestemt historisk epokes opbygning af en ny kultur i en enkel kamp med naturen og det gode og onde i mennesket, og fremstillingsmåden viser filmenes holdning til dette og de idealer, som de mener stadig bør have betydning i dag.

Alt i alt kan vi komme frem til at beskrive genrene i forhold til helt generelle problemstillinger, som ikke nødvendigvis *tematiseres* i den enkelte genrefilm, men som under alle omstændigheder ligger bag dens anvendelse af genretypiske elementer. Det er altså disse elementers *sammenhængende* indhold, der kommer til at udgøre genredefinitionen. Den skulle så gælde genren generelt, hvorved den jo ikke kan omfatte de ændringer i tematik o.a., der måtte ske i genreens udvikling. Disse må da fremgå af en *genrehistorisk* beskrivelse. Med dette in mente har man mulighed for 1) at

vurdere om bestemte værker indeholder elementer, der er genreoverskridende eller -ændrende (så den oprindelige beskrivelse enten viser sig uholdbar eller man kan konstatere at man faktisk står over for en ny genre, 2) at konstatere visse grundliggende opfattelsers vedvarende betydning over en længere periode, evt. med ændringer i den tematiske begrundelse (da det drejer sig om *film*genrer bliver tidsrummet jo næppe helt uoverskueligt).

Eksempelvis kan man med en sådan genreanalyse se spændende ændringer i science fiction- og horror-filmen frem til de moderne katastrofe- og monster-film. Der findes stadig samme forhold mellem hhv. trusler mod menneskeheden eller enkeltmennesker der er menneskeskabte og trusler der er naturskabte. Men hvor pointen før i tiden i begge tilfælde var, at mennesket måtte tilpasse sig naturen (igen), der er det i dag vendt om. Nu er mennesket ikke en trussel mod naturen og dermed ophavsmand til naturens trussel mod mennesket, men naturen er den virkelige trussel, og det er den fordi den ikke holdes ordentligt under kontrol (typisk »Dødens gab« men det gælder også alle de øvrige). Da dette forhold mellem mennesket/teknologien/naturen er det genredefinitoriske for disse to genrer, kan man altså spørge om science fiction- og horror-genren stadig eksisterer, i ny forklædning, eller om ændringen betyder nye genres opståen. Efter den foregående udredning skulle det være klart, at der ikke er tale om nye genrer men en ændret holdning til samme emne. Og den ændring bliver så det spændende.

Genrebegrebets pointe bliver da at tilbyde en værkanalyseform, der specifikt tager sigte på bestemte filmtyper – som den så til gengæld kan sige noget præcist om – og her simpelthen kræver disse værker vurderet på et filmhistorisk grundlag og ikke ud i den blå luft som udtryk for en lyssæters genialitet eller verdens gang i bred almindelighed.

Filmgenrerne er i sig selv et kulturelt fænomen, der indeholder nogle væsentlige af de ting, som gør filmkunsten til noget særegent og fascinerende. Det har været erkendt længe, men det er på tide at det så også udmønter sig i en filmanalyse, der på et klart funderet grundlag kan sige noget nyt og mere om netop film – til gavn for filmforståelsen både her og der og til gavn for filmoplevelsen.

Bøger

Dansk film i de store år

Takket være sirlige bogholdere og et krav fra Ole Olsens side om pertentlighed i de mindste forretningsmæssige detaljer, er den tidlige danske stumfilms historie en af de få, hvor uerstattelige konkrete informationer og vigtige primærkilder stadig eksisterer.

Alligevel er den danske filmhistorie kun sparsomt og sporadisk beskrevet.

Skrivekuglen, journalisten og lokalhistorikeren Arnold Hending efterlod sig ved sin død i 1964 en lang række bøger og artikler om den danske stumfilm, som han havde fulgt på nært hold, mens han som dreng fascineret havde hængt over plankeværket til filmparadiset på Nordisk – og havde set hvordan stjernerne tændtes i Valby Mose. Problemet med Hending er imidlertid, at man aldrig kan skille fakta, historier og kreative tildigtninger.

Han har således bidraget mere til mytologien end til den eksakte historiske gennemgang. Hending's bøger er ikke kedelige, men ubrugelige som historisk kildemateriale.

Olaf Fønss var en anden – samtidig – kommentator, men takket være hans ulidelige selvoptagethed og hans næsten paranoide forhold til Ole Olsen, har man en misforstået fornemmelse af, at den danske filmhistorie begynder og slutter med Fønss' indsats.

En lang række andre skuespillere og forfattere har på forskellig vis bidraget med oplysninger, historiske og æstetiske betragtninger. Ove Brusendorff skrev i 1941 den første samlede fremstilling i sit banebrydende 3-bindsarbejde »Filmen« og i 1960 udkom Ebbe Neergaards kompetente, men noget kortfattede »Historien om dansk film«, der trods unøjagtigheder, indtil idag har været den autoriserede danske filmhistorie.

Nu foreligger imidlertid – efter års indgående studier – filmhistorikeren Marguerite Engbergs 2-bindsværk »Dansk stumfilm« med undertitlen »De store år«.

Det vil sige, at bogen dækker perioden fra 1896, hvor Peter Elfelt optog de første

danske reportagefilm og til 1914, hvor 1. Verdenskrig betød den definitive afslutning på Nordisk Film Kompagnis – og dermed også den danske stumfilms stormagsdage.

Det er på mange måder et enormt imponerende arbejde, der her lægges frem. For første gang har en filmhistoriker systematisk og kildekritisk gennemgået så godt som alle primærkilder – og en god del af de sekundære. Alt er gennemgået – lige fra Nordisk Films omfangsrige forretningskorrespondance, over censurprotokoller i ind- og udland, til Kraks Vejviser og telefonbogen.

Alle vigtige oplysninger er trukket ud, bearbejdet og sammenholdt – også med de film, det samtidig drejer sig om.

På baggrund af det enorme materiale tegner der sig nu et eksakt historisk forløb: opbygningen af Nordisk Film Ko. fra en biograf i Vimmelskaflet i København over en kolonihavegrund i Valby til et verdensomspændende film- og biografimperium, der langsomt gik i opløsning henimod 1914.

Bogen rydder op i de myter, som forskellige folk med sans for den gode historie og manglende konkret viden har bygget op. De gode historier bliver afløst af facts om personer, økonomi, hændelsesforløb og kronologi.

Kompetent og med en nidkærhed, der er nødvendig netop i dette mytologiske overdrev, sætter Marguerite Engberg tingene på plads og hendes undersøgelse bliver således til et opslagsværk, man igen og igen kan konsultere – og finde svar i – selv i forbindelse med de mest petitesseagtige spørgsmål.

For første gang får man her en oversigt over de danske produktions- og distributionselskaber, der virkede i perioden op til 1. Verdenskrig – deres indbyrdes forhold, deres forretningsmæssige aktivitet og karakteren af deres produktioner.

Det kan dog ikke skjules, at det er Nordisk Film, der står i centrum for undersøgelsen. Sådan må det nødvendigvis være, ikke alene på grund af den overvældende store mængde stof, men nok så meget, når man – som Marguerite Engberg vælger at gøre det – klart disponerer sin bog som en økonomisk og personalhistorisk undersøgelse.

Det er altså på grund af denne indfaldsvinkel, i langt højere grad oplysninger om *filmindustriens* historie end om *filmens* historie, der gør dette 2-bindsværk til en næsten udtømmende skildring af danske filmforhold op til 1914.

Beslutningen om at koncentrere sig om *filmfabrikationen* er både rimelig og bæredygtig – men man fornemmer alligevel, at Marguerite Engberg til tider selv føler det som lidt af en snærende begrænsning. Fra tid til anden drager hun selve filmene ind i fremstillingen – og når det sker, er det ofte uden den sikkerhed og konsekvens, som præger den øvrige undersøgelse.

Der er lange og tunge tekstpassager i bogen – og der kunne givetvis i selve layout og omrydning have været gjort langt mere med henblik på en lettere, mere

indbydende og overskuelig præsentation. Det gælder også billedvalget – og udnyttelsen af illustrationsmateriale til at give selvstændige informationer.

Alt for mange illustrationer har ikke andet og mere end pynteværdi og for mange billedtekster er ligegyldige, eller handler om noget andet end de burde. (Hvad får man ud af en billedtekst, der lyder: Ethulsp perforeret Elfelt-film fra 1900 – når illustrationen er et prospekt fra Holmenkollen. Der er ikke noget principielt galt med et pænt billede af Holmenkollen, det er bare malplaceret – i denne sammenhæng!)

Alt dette er dog kun petisserer. Bogen er en bedrift, dens informationsværdi er uovertruffen og takket være Marguerite Engbergs enorme arbejde er idag – ialtfald en vis del af den danske filmhistorie – mere gennemanalyseret end tilsvarende perioder andetsteds i verden.

Ønsket om at fokusere direkte på filmene finder man bl.a. i bogens 1. del, hvor der pludselig optræder noget, man på Københavns universitet kalder »Shot-To-Shot beskrivelse« – men hvorfor pludselig disse 6 Viggo Larsen film? – Hvorfor kun film fra perioden 1906-10? – Hvorfor kun Viggo Larsen? – Hvorfor i det hele taget – i den form?

Et andet tema, der dukker op af og til, men som ikke bliver genstand for nogen egentlig samlet fremstilling, er filmenes indhold set i sammenhæng med tidens øvrige kunst- og underholdningstilbud.

Et par steder gøres der et forsøg på at besvare dette spørgsmål ved at se det i sammenhæng med Ole Olsens evner og mangler som filmmogul.

Han beskrives som »en mand, der forstod at producere industriprodukter, godt håndværk, men længere strakte hans evner sig ikke«.

Det er sikkert en præcis karakteristik, men da han alligevel på næsten alle områder – også holdningsmæssigt – prægede danske film, ialtfald i starten, havde det været interessant med en klarere påvisning af, hvad det var for et livssyn, han samtidig solgte gennem sine film.

Forretningskorrespondencen rummer nok ikke mange svar på det spørgsmål, men filmene gør! – og endelig gjorde Ole Olsen ingen hemmelighed af, hvad han mente. I sin selvbiografi skriver han:

»Folk skulle opdrages lidt efter lidt, og blot det, at det store publikum, der ikke havde råd til at gå i teateret, så hvordan de højere kredse opførte sig, hvorledes de boede, og hvorledes de spiste, var i sig selv en belæring. Og så morede man sig samtidig over handlingen uden at opdage, at man blev klogere på mange ting.«

– Og så skæppede det godt i kassen – kunne han have tilføjet.

Dette småborgerlige og smånobbede livssyn, der stadig hver uge giver både »Se og Hør« og »Billedbladet« en millionomsætning, kunne man godt have tænkt sig en undersøgelse af – selv på trods af bogens klare stofopdeling.

Det er ikke desto mindre et enormt mate-

riale, Marguerite Engberg her har fået hold på. Det har ikke været nogen let opgave og bogen bærer da også præg af, at ikke alle intentioner er blevet rimeligt koordineret. Der er mange gentagelser også en del, som kunne været undgået ved en yderligere gennemarbejdning.

Der er imidlertid gjort meget for at råde bog på uoverskueligheden. Bogen er i forbilledlig grad forsynet med oversigter, opstillinger, tabeller og leksikalske oplysninger. Man kan således hurtigt danne sig et overblik over hvilke skuespillere, eller instruktører, der virkede for hvilke selskaber, hvornår de gjorde det og i hvilke film.

En sådan disposition betyder, at denne informationsmættede undersøgelse, foruden at fremstå som en samlet fremstilling, let lader sig anvende som en præcis opslags- og håndbog.

Marguerite Engberg: Dansk stumfilm I-II. 725 sider, ill. Forlaget Rhodos. København 1977.

Chabrols Filmkunst

»Kosmorama« har vel egentlig gennem årene fulgt Claude Chabrols op- og nedture på en sådan måde, at det skulle være unødvendigt at resumere karrieren i detaljer. Det er kendt, at hans første års seriøsitet blev afløst af en periode med bl.a. de såkaldte »Tiger«-film, en kommerciel periode, hvor Chabrol »blot ville overleve« som arbejdende instruktør indtil chancen for at vende tilbage og genoptage løfterne fra debut'en viste sig. De viste sig, som atter bekendt, i årene 1967 til 1973, og siden da har man beklageligvis igen måttet konstatere en down-periode med relativt ligegyldige film, tilsyneladende ligegyldigt konciperede og tilsvarende ligegyldigt modtaget. Der har dog endnu ikke været brug for at trække overlevelsesteorien frem igen i den forbindelse.

Men i funderingerne over denne omskiftelige karriere må man nok inddrage bevidstheden om, at sådan er det faktisk også gået med et af Chabrols store forbilleder, Hitchcock. Også hans karriere tegner en meget bølget linie, og kan man tillige her finde plads til overlevelsesargumentet, så er det vel ikke det eneste gyldige. Sådan kan det heller ikke være med Chabrol, der er fantastisk interessant, når han er god, og enormt kedelig, når han er dårlig.

For Peder Grøngaard, en af de prisværdige mænd bag Århus-tidsskriftet »MacGuffin«, har det været interessant at beskæftige sig med Chabrols interessante film. Det har han gjort først i nævnte tidsskrift og nu i uddybet og udvidet form i bogen »Chabrols Filmkunst«. Han udtrykker det selv noget mere passioneret i forordet, hvor han bl.a. tilstår »en lidenskabelig trang til at fordybe mig i Claude Chabrols fascinerende og uendeligt rige univers, en lidenskab som fik mig til omhyggeligt og seriøst at bearbejde de oplevelser og følelser, som mødet med Chabrols film-

kunst havde efterladt hos mig ...« Argumentet er ikke det eneste, men det fremgår allerede af indholdsfortegnelsen, at Peder Grøngaard begrænser sin bearbejdning til de interessante Chabrol-film, til de temaer, de indfanger. Det er denne afgrænsende, næsten afskærmende opfattelse af Chabrols film som værende identiske med Chabrols bedste film – og resten eksisterer næppe som andet end betydningsløse parenteser – der er bogens svaghed – og dens styrke. For vist holder jeg selv af Chabrols gode film, og vist holder jeg selv af Hitchcocks gode film, men samtidig ligger der i mig kendskabet til alle deres dårlige film, et kendskab, der hindrer mig i at sluge udtryk som »vel nok den mest geniale filminstruktør i filmhistorien overhovedet.« (om Hitchcock, s. 21), eller: »Det rene og det enkle gennemsyrrer alle Chabrols film, der fremtræder i en mesterlig stiliseret enhed af form og indhold...« (s. 38).

Hvad man havde lyst til at spørge om var, om »Tiger-filmene« nu også helt sikkert var overlevelsesfilm, eller ligefrem provokere en debat frem med påstanden om, at »Tiger-filmene« var, hvad Chabrol evnede at iscenesætte dengang, som »Morderkabal« er, hvad han er i stand til nu for tiden. Er den kunstneriske formåen en permanent tilstand, der blot en gang imellem må skrues ned for af ydre årsager, eller er den omskiftelig som helbredet?

Når dette er sagt, så skal det siges, at Peder Grøngaard har skrevet en meget læseværdig bog, klogt opdelt i en kort indledning med biografi og baggrund, efterfulgt af en gennemgang af fem temaer i Chabrols produktion, som igen efterfølges af analyser af ti film, bogens største og vægtigste del. De fem temaer er valgt ud fra deres brede berøring med flest mulige af de analyserede film og bliver nødvendigvis ganske vide: Borgerskabets forrådnelse, »Dyret« og »mennesket«, Det primitive menneske, Det gode menneske, Det fornuftige menneske. De er dog uundværlige, fikseringspunkter under analyserne af de enkelte film. Man kunne have forestillet sig andre temaer, f.eks. som gik på forholdet mellem to personer i stedet for det enkelte menneskes forhold til omgivelserne, men der skal også være plads til andre kritikere og andre indfaldsvinkler, selv om Peder Grøngaard i sin lange grundige analyse af »Vennerne« går vældigt i rette med kritikere, som har »misforstået« Chabrol og kaldt ham »kynisk« og »misantropisk« eller ligefrem »kristen«. Analyserne følger ikke filmenes kronologi, men deres temaer, som Grøngaard har opstillet dem, altså »Den utro hustru«, »Lige før natten« og »Det blodrøde bryllup« under temaet *Borgerskabets forrådnelse*, »Fætrene«, »Veninderne« (som Grøngaard sætter overraskende centralt) og »Dyret skal dø« under »Dyret« og »mennesket«, »Vennerne« og »Slagteren« under *Det primitive menneske*, »Terror« under »Det gode menneske« og »Rød som blod« under *Det fornuftige menneske*. Det kan man ikke indvende så meget imod, især ikke da analyserne for

flertallets vedkommende er overbevisende grundige og afrundede og med ganske stor vægt på Chabrols psykologiserende stil, hans evne til – som Hitchcock – at udbyde et portræt psykologisk med en kamerabevægelse, en opbygning af billedfladen el. lign. Det kan næppe undre, at netop Hitchcock optræder en del i bogen, men referencerne er relevante og oplysende.

En gang imellem snubler man over konstateringer som »Men ingen formår dog som Michel Bouquet at honorere disse krav ...« (s. 68 om »Den utro hustru«). Det ved strengt taget ingen noget om, da Bouquet var den eneste, der fik lejlighed til at prøve. Eller Grøngaards lidt for raske accept af Malmbak-Kjeldsens fantasifulde dybdepsykologiske farvefortolkning af »Lige før natten« (Kosmorama 107), der får ham til noget entydigt at omtale lagner m.v. i »Lige før natten« og »Det blodrøde bryllup« som »lortebrune«. Min fantasi nægter at lade sig begrænse til den tolkning af farven.

Billedvalget er fremragende illustrativt og præcist, og jeg tør godt sige, at med Peder Grøngaards bog ved vi, hvor Chabrol stod i 1958 og i tiden 1967-73, men det er ikke hele sandheden om kunstneren, og hvor går han hen med sine nye »quickies«? Ind i et nyt omskifteligt tiår? Borgerskabets »Tøffel-Dämmerung« kan gå hen og blive en langvarig affære. P.M.

Grøngaard, Peder: Chabrols filmkunst. 271 sider, forlaget Rhodos, København 1977.

Sherlock Holmes på film

En bog om Sherlock Holmes på film henvender sig til to forskellige slags publikum. Dels til de filminteresserede og dels til de Holmes-interesserede. Skal den være noget værd for de første, må den på en eller anden måde fortælle noget om Holmes-figurens udnyttelse på film, og om netop disse films betydning for kriminalfilmens udvikling. Den må sætte Holmes-filmene ind i en sammenhæng med andre kriminalfilm og med film i det hele taget. (For ikke at glemme politik, sociologi, økonomi, feminisme, økologi og hvad film ellers sættes i relation til). Og skal den tilfredsstille de sidste, må den gøre rede for Holmes-figurens udformning på film i forhold til den litterære Holmes. Den må prøve (skønt guderne skal vide, at det er vanskeligt) at gøre rede for de forskellige films forhold til historierne og for »den Conaniske ægtthed«. Og den må prøve at bestemme det specifikke Holmes-ske ved de forskellige skuespilleres præstationer.

David Stuart Davies bog »Holmes of the Movies« gør ingen af disse ting. Det er en venligt causerende og letlæst gennemgang af de vigtigste Sherlock Holmes-film med små handlingsreferater (som for øvrigt kan være ganske nyttige, da filmene er svært tilgængelige), men bogen er uden holdning og uden ide. Og det værste er næsten, at den også er uden entusiasme.

Man kan bære over med en del ligegyldigheder, hvis der blot er lidt glæde ved emnet, der får lov at skinne igennem.

Davies gør opmærksom på de forskellige skuespillere, der har fremstillet figuren, og gør rede for, hvor populære de var i rollen. Og hver gang slutter han kapitlet med at fortælle læseren, at dette var den vel nok bedste Holmes-fremstilling. Det gælder både Eille Norwood, William Gillette, Arthur Wontner, Basil Rathbone, og Peter Cushing.

Og den endelige brugsværdi af bogen kan bedømmes efter dens filmografi, der rummer 102 Sherlock Holmes film med meget mangelfulde credits til stumfilmene. Sammenlign hermed Michael Pointers bog »The Public Life af Sherlock Holmes« fra 1975, der rummer 195 film og dertil kommer teater-, TV-, radio- og pladeindspilninger. Samt en tekst, der er læseværdig.

Bjarne Nielsen

Mediebegivenhed

En – må man vel sige: lille – mediebegivenhed er blevet til en større: en rimelig form for familieunderholdningsfilm, Baling/Bahs' »Olsen-bande«-film afvristede for snart 10 år siden Dirch Passer & Co.'s generationsgamle og skandaløse førsteplads i flertallet af biografgængernes bevidsthed om, hvad dansksproget film er for noget. Og nu er film-succes blevet til tegneserie med tegneren Otto Frello og ikke mindst Borgens Forlag som mellemmand. Initiativet er for så vidt beundringsværdigt som det hverken er en dagligdags begivenhed eller en produktion af evident karakter at give fødsel til et ægte dansk indslag i en fremvoksende genre, der væsentligst har været og er præget af oversættelser. Resultatet af anstrengelserne er tilsvarende bemærkelsesværdigt, men også lidt kuriøst: Otto Frellos tegninger er enkle, præcise, ofte humoristiske og fuldkomment i »Olsen-bande«-filmernes »stemning«, men ét eller andet sted rumsterer et spørgsmål om, hvad vi skal med en tegneserie-version af den *harmløse* underholdnings-genre Baling/Bahs er specialist i og ikke på noget tidspunkt gør anstalter til at overskride? Trods »ægte dansk« i sin dagligdags-skildring og varme er såvel film- som tegneserieversion af »Olsen-bandens store kup« (der iøvrigt som *historie* i alle tilfælde i den trykte udgave har helt fundamentale, tekniske mangler og svagheder) ganske og aldeles uden perspektiv, kritik eller bid. En træfsikkert tegnet kapitalist med cigar gør nu engang ikke arbejdet for en mere omfattende, engageret indsats, og Baling/Bahs (mere end Frello, fornemmer man i hans stregs velvilje) skal have cigarerne ud af munden, før »Olsen-banden«-projektet *virkelig* bliver en mediebegivenhed i dansk film.

J.T.

»Olsen-bandens store kup«. Tegneseriealbum, tegnet af Otto Frello. Borgens Forlag, 1977.