

40 års dansk eksperimentalfilm

Helge Krarup & Carl Nørrested

»Man fabrikerede film i 25 år før man opdagede filmen. Og stadigvæk er de fleste film der laves ikke film, men fotograferet teater, litteratur i billeder eller levende postkort og reproducerede malerier ... Indhold og tendens er vammel romantik og spekulation i publikums overfladiske sentimentalitet og trang til at »glemme« hverdagslivet (der ganske vist bagefter synes dobbelt surt og uafhjælpeligt)«.

Sådan karakteriserer Ebbe Neergaard normalfilm i artiklen »Filmens avantgarde« i Forsøgsscenen nr. 7, 1930. – En karakteristik, der stadig har aktualitet!

Det er ikke alle der identificerer filmen med spillefilmen – og slet ikke med filmkunsten. Historisk set blev det spillefilmen, som det kommercielle produktions- og distributionsapparat fandt det mest vellykket til at investere i. Når der produceres til masseforbrug er det som bekendt det genkendelige, det bedst betaler sig at fremstille; og hvis man vil lave fornyelse, må denne befinde sig indenfor genkendelige rammer. På den måde holder spillefilmens udvikling sig indenfor en selvbekræftende cirkel: spillefilmene former publikums behov, der på den anden side bekræfter spillefilmens udbud.

Der findes en temmelig fortrængt side af filmverdenen: eksperimentalfilmen, der i korthed koncentrerer sig om filmens udtryksside, om filmen som (billed)kunstnerisk medie. De, der ville arbejde med filmens udtryksside, kunne ikke få adgang til den avancerede, dyre filmteknik, fordi deres film manglede det fortællende moment, som var spillefilmens enemærke. Dette problem kunne først løses ved forekomsten af et forholdsvis professionelt, billigt udstyr i småbilledformaterne, især i 16 mm.

Også i distributionsleddet var der blokeringer. Biografen blev identificeret som filmens »sted«, og både kritikerne og statens filmcensur støttede denne opfattelse. En alternativ film gik helt disse instansers næse forbi. Revolutionære film fra Sovjet blev censureret bort. Ekspressionistiske film fra Tyskland og franske avant-gardefilm kunne heller ikke få adgang til biograferne. Distribution gennem filmklubber blev derfor aktualiseret, fordi man dér kunne vise film udenom censuren og uden at svare forlystelsesafgift.

FORSØGSSCENEN

Det første større foreningstilbud i Danmark måtte kombinere interesser, der var umulige



En scene fra Jørgen Roos' »Flugten«

ge at forene, nemlig arbejderne og de intellektuelle, der hver især følte sig svigtet af de danske udlejningsselskaber.

Arbejderne fik i socialdemokratisk regi et vist behov dækket ved oprettelsen af AOF's Filmcentral efter fremkomsten af 16 mm-formatet i 1930. Men der var ingen filmcentral til det øvrige udbud. Først 1938 blev Statens Filmcentral oprettet til fortrinsvis at dække behovet for undervisningsfilm til skolerne, endskønt den oprindelige tanke havde været at skabe en statslig filmcentral, som kunne dække hele udbuddet til biografsektoren; men det fik filmbranchen standset.

Den agitatoriske sovjet-film viste at arbejderfilm også kunne laves. Danske, kommunistiske intellektuelle, der udgik fra tidskriftet »Monde«, fik 1929 oprettet en kunstnerisk publikumsorganisation, »Forsøgsscenen«, hvis filmsektion blev ledet af Ebbe Neergaard, og samtidig havde Internationale Arbejderhelfes filmfilial »Weltfilm« oprettet en dansk udlejningscentral, kaldet »Folkofilm«.*

*Se herom i Vibeke Petersen: Den kommunistiske filminternational i Danmark 1922-33 i Årbog for Arbejderbevægelsens historie, 198; desuden i Carl Nørrested: Socialdemokratiske propagandafilms fiktionsform 1928-51, i Sekvens (Reitzel, 1979.)

Et vist alternativt udbud var nu muligt. Filmstoffet i bladet »Forsøgsscenen«, udgivet fra 1929, blev fortrinsvis redigeret af hhv. Ebbe Neergaard og Broby-Johansen, (som havde rejst i borgerkrigens Sovjet og haft samtaler med Vertov, Eisenstein og Pudovkin).

»Forsøgsscenen«s første filmforestilling (19.4.1929) bestod bl.a. af avantgardefilmen »Berlin, die Sinfonie der Grossstadt« af Walter Ruttmann, ledsaget af Meisels originalmusik og indledt med et »symfonisk« digt af Johannes Wulff.

Et andet fremstød fik ganske skæbnesvangre følger, idet man havde til hensigt at få dannet en dansk, praktisk arbejdende film, modelleret over den hollandske eksperimentalfilm-liga, der dels skulle skabe film, dels studere de film, der bevidst arbejdede med lys og bevægelse – både de abstrakte film og dokumentarfilm, der arbejdede med disse elementer.*

Men den absolutte film faldt ikke i god jord på dansk grund, især fordi en stor del af arbejdernes faglige og kulturelle organisationer var indkaldt til mødet. Arbejderorganisationerne tog afstand fra den absolutte film. – Monde beskrev (apr., 1930 nr. 18) situationen således:

»Forholdet mellem forsøgsscenen eksperimentalfilmprogram og dens næste forestilling: Eisensteins »Generallinjen« er et konkret eksempel på den mest betydningsfulde udvikling, der i vor tid har fundet sted på det kunstneriske og kulturelle område – i stærk forkortning vises vejen fra eksperimentalfilmens fundamentale, men snævre laboratorieverden ud til den »rigtige« films brede sociale arbejdsmark.«

Filmen skulle være social og socialt bevidsthedsskabende.

Filmteoretikere søgte ofte en historisk selvbekræftelse ved at påvise, at de tidligste eksperimenterende film ofte var af abstrakt karakter, som siden udviklede sig til beskæftigelse med den konkrete dagligdag (eller virkelighed) – fra Eggelings abstrakte bevægelige figurer til »Berlin ...« En historisk begrundelse for en forkastelse kunne på ingen måde holde stik, men udviklingen var karakteristisk for stumfilmavantgarden. Selvfølgelig er avantgarde en let skydeskive hvor der fordes holdning, stillingtagen, moral og ideologi. Men det var ikke længere så ganske vist, at den kommercielle spillefilm var ene om at repræsentere filmkunsten:

»En ung Pige sagde til mig, da hun havde set min film: jeg kunde ikke lide den, men efter at have set den kan jeg heller ikke lide de sædvanlige film mere. – Det er godt – hun vil vænne sig til at se nye, rigtige filmkunstværker. Jeg er med til at bryde det gamle ned – som hos denne kvinde. Og jeg bygger det nye op, selv om folk ikke forstår det endnu.« (Man Ray i interview med Ebbe Neergaard, Forsøgsscenen, februar, 1930).

Der blev ikke dannet en dansk film, og Forsøgsscenen blev heller ikke et organ for alternative filmproduktioner, endskønt Forsøgsscenen var et af de første steder, hvor man demonstrerede 16 mm-formatets muligheder, men netop ikke med eksperimentalfilm. 1931 blev Forsøgsscenen aktiviteter forbudt via sagsanlæg fra biografteatrene. Sagen var et oplagt justitsmord. (Vibeke Petersen, anf. værk).

FILMTEORI I DANMARK

1930'erne bragte filmteorien til Danmark. Der var nu et intellektuelt klima til at diskutere overvejelser over filmens positive muligheder. Det blev gjort i historisk perspektiv af Ebbe Neergaard i bogen »Hvorfor er Filmen saadan?«, 1930, hvor han fremhævede den statslige socialismes aktive kunstpolitik i Sovjetstaten sammenholdt med den kapitalistiske kommercialisme i amerikansk film. Det er vigtigt at notere sig, at Neergaard her netop betragter den europæiske produktions særkende som eksperimenterende:

»(...) ikke blot på det økonomiske, også på det kunstneriske område eksperimenterer man; ideologisk har dette ingen praktisk betydning haft, tematisk har de nye eksperimenter derimod (under delvis indflydelse fra russisk film) peget på dagliglivet som emne, og med hensyn til det tekniske, udnyttelsen af filmen som kunstnerisk udtryksmiddel navnlig for sære, ofte let patologiske, næsten altid stærkt individuelt betegnede synspunkter eller sémåder, kan eksperimenterens betydning næppe overvurderes. De har spillet en rolle for russisk film, der har taget opdagelserne op, gennemført dem og brugt dem på sin specielle måde, og de har i hvert fald bevirket, at en del avantgardefolk, der eventuelt gennem deres virksomhed kunde hjælpe til at gøre publikum kritisk, som beroligelsesmiddel af amerikanerne har fået en rejse til Hollywood og tjent nogle dollars på film, som forresten ikke var så forfærdeligt meget værd.

Og eksperimenterne har bevirket, at den europæiske filmindustri – til trods for gennemsnitsproducenternes sløve efterligninger af amerikanske ideer og succes'er og kunstneriske og tematiske ideløshed – af og til har frembragt film, der står som strålende højdepunkter, værker der viser at filmen er et eminent kunstnerisk udtryksmiddel, hvis den får lov til at være det.« (s. 80 ff.)

I det første egentlige filmteoretiske værk på dansk af filmdemagogerne Theodor Christensen og Karl Roos, »Film«, 1936, blev der helt og holdent taget afstand fra avantgarden, der vrissent blev anbragt i en fodnote på side 56, kranset af en lobhudling af dokumentarisme:

»Det, man tidligere kaldte Avantgarde indenfor Filmen, bestod af franske Intellektuelle og deres Eftersnakkere over hele Europa. De beskæftigede sig ikke med at finde Vej for Fremtidens Filmproduktion, men holdt en privat l'art pour l'art-Produktion gaaende, der ikke har revolutioneret Filmens Teknik og Emnevalg saa stærkt som blot een eneste sovjetrussisk Film. De var altsaa egentlig ikke Avantgardister.«

Filmproduktionen var vejen – og vejen forpligter – man kan ligefrem se dem stå skoleret for Eisenstein og Grierson. Alle kom de til at fungere i den statslige kortfilm: Neergaard som direktør for SFC fra 1946 og Theodor Christensen og Karl Roos i den danske documentary-bevægelse, som fra 1941 effektivt blev oparbejdet af Mogens Skot-Hansen.

At der trods alt stadig kunne realiseres stort anlagte visionære eksperimenter, viste Carl Th. Dreyer, som man ellers har så travlt med at aflive som inspirator. Han blev i den sammenhæng bærer af en levende filmkultur, idet han direkte fungerede som det danske bindeled til den franske avantgarde. Med »Vampyr« producerede han i 1932 en næsten uovertruffen billed- og lydfortælling i den forkætrede gysergenre, som amerikanerne på samme tidspunkt konventionaliserede. Maté's foto rehabiliterede filmbilledet med sin særegne blanding af genkendelighed og fremmedgørelse. Det blev et uvurderligt incitament for billedkunstnere til at beskæftige sig seriøst med spillefilmen.

DE FØRSTE DANSKE EKSPERIMENTALFILM

Dokumentaristernes utilitaristiske holdning blev dog relativiseret under krigen. Nyteprincippet stemte ikke godt overens med besættelsens absurditeter. Selv Karl Roos' bror Jørgen gik over til fjenden: eksperimentaltisterne.

Adskillige kunstnere fordybede sig i menneskesindets irrationalitet. Selv i dansk spillefilm under krigen blev psykoanalysen et ikke ualmindeligt emne. Eksperimenter fik en vis rimelig adkomst. De var blot dyre at etablere på film, men krigen frembragte ikke desto mindre Danmarks første eksperimentalfilm.

Maleren Albert Mertz havde i 1938 i Paris kastet sig over studiet af renæssancens store mestre. Han blev dog indfanget af filmens muligheder ved en samtidig udstilling af amerikansk kunst dernede, hvor man fremviste en retrospektiv serie af den amerikanske films udvikling.

Mertz satte sig for at gå til filmen. Den eneste vej dengang var via instruktørjobbet, som mange filmgale ligefrem betalte for at opnå. I sin søgen fik Mertz gennem Karl Roos kontakt med Jørgen Roos, der netop havde lyst til at lave eksperimentalfilm efter nogle stramme bestillingsopgaver som filmfotograf.

Mertz lavede et manuskript, og gennem dagbladsannoncering fik Roos og Mertz fat i en mæcen, der kunne skyde de nødvendige 200 kroner i projektet. Aktørerne var alle sammen amatører med Robert Jacobsen (der ikke på det tidspunkt var kendt som billedhugger) som hovedaktør. Filmen – »Flugten« – blev optaget on location i løbet af sommeren 1942 og præsenteret i Den Fries udstillingsbygning i København 29.11.42. Denne dato kan således stå som dansk eksperimentalfilms fødselsdag, i år med 40 år på strimlen.

Historien i »Flugten«, 7 min. er fortalt meget elliptisk: i fragmenter følger vi en mand, der netop har myrdet en kvinde, på hans flugt fra forbrydelsen – og sig selv. Vi

*En introduktion til eksperimentalfilm – 15.2.30 – bestod af de franske film »Enak Bakia« (Man Ray), »Entr'acte« (Clair), »Marche des Machines« (eksilrusseren Eugene Deslaw), den hollandske »De Brug« (Joris Ivens) og den tyske »Markt in Berlin« (Wilfried Basse).

følger hans løb gennem gader, over pladser, ud på landet over marker og ind i en skov. Ind i dette tidsmæssigt fremadskridende forløb klippes flash-backs til mordet og associationsbilleder, der fortolker den flygtendes panik: frygten for pågribelse visualiseres i en politiuniformeret, væltende gine; det dræbte liv ses som blomster, han krammer og maser i hånden. Da den endelige forfølgelse finder sted igennem skoven, griber kvindens arme ud efter ham fra træerne.

Filmens rytme drives frem gennem den flugt, morderen hele tiden må fortsætte, pacet frem af sin paranoia: hver gang han ser nogen på sin vej, tror han, de må kende til hans udåd, og han må fortsætte. Her anvendes subjektivt kamera til at forstærke fornemmelsen af hans sindsstemning.

Gennem den indirekte fortællemåde lægges op til tilskuernes medleven. Dette var muligvis ikke noget absolut ukendt i 1942, men stod i hvert fald i opposition til den naturalistiske fortællemåde, der var gængs. Albert Mertz havde året før – i artiklen »Den rene film«, »Helhesten« 1, 1941, – skrevet imod denne naturalisme, der tror at filmoptagelse blot er reproducerende. Med eksempler i Dreyers »Vampyr« og i de amerikanske slapstick-farcer begrundede Mertz, at filmarbejdet, montagen og billedet netop er aktivt skabende. Også tonen anvendtes sædvanligvis fantasiforladt naturalistisk, hvor den ellers – som i René Clairs »Millionen« – kan bruges associativt.

Mertz og Roos har begge villet frigøre sig fra dokumentarismens primat i samtiden – men nød på den anden side godt af Roos' erfaringer fra dokumentarfilmarbejdet i brugen af typer og miljøer. Man kan uden tvivl se en inspiration fra Dreyer i den intense brug af nærbilleder.

Filmen blev som nævnt vist på Den Frie og nogle få andre steder og vakte en del begejstring – men der skete ikke mere med den, før den i 1948 fik lagt lyd på i form af en trommesolo, der akkompagnerer den psykiske spænding. Herefter blev den vist som biografteaterfilm til »Den sorte Kat« af A.S. Rogell 1941, en Poe-filmatisering, dernæst som den klassiske eksperimentalfilm, den er, i skoler og foreninger.

»Flugten« blev indledningen til et længere samarbejde, hvor Roos og Mertz optrådte som makkerpar.

15 kunstnere, der for en dels vedkommende var grupperet omkring tidsskriftet »Helhesten«, var begejstrede for »Flugten« og ville finansiere de to's næste projekt ved at sælge ud af deres værker. Denne gang ville makkerparret anvende farcen og dennes karrikerende virkelighedsfremstilling, sådan som man kan sige Mertz havde bebudet det i sin »Helhesten«-artikel. De ville ikke foretage en gennemgribende forandring af virkeligheden, men i kendte københavnske gader omkring Søerne indføre stiliserende, overdrivende elementer såsom kulisser og masker. Det blev til »Hjertetyven«, 1943, et poetisk eventyr. Det er historien om en mand, der stjæler hjertet fra en klovn – søger at give det til forskellige, der ikke ønsker det eller ikke har brug for det – og til sidst giver det tilbage til klovnen. Her er ikke brugt

associationsbilleder eller lignende, poesien ligger i historien og situationerne.

Mertz' og Roos' næste projekt blev aldrig fuldført. Det var noget så uhørt som en privatfinansieret, helafsnitsspillemovie med uprofessionelle aktører. De gik igang med en stor skare amatører med Robert Jacobsen i spidsen. De ville bevise, at en alternativ produktion kunne lade sig gøre.

Filmen skulle være uden tale, teksterne skulle stå skrevet på vers, og musikken af Kai Rosenberg skulle sammen med billeder, kameragang osv. kunne bære fortællingen. Hovedpersonen fødes ind i en borgerlig familie; knuses gennem opdragelsen, skolegang og læreplads, og glider derpå passivt ind i et ægteskab. Først gennem en forelskelse forløses han, og dør – under en dramatisk løbskørsel med lokomotiv. Filmen blev opgivet, da 3/4 af den var indspillet, dels på grund af forsinkelser og uoverensstemmelser mellem filminstruktørerne og producenterne – dels fordi nogle af aktørerne måtte flygte til Sverige.

Det var jo besættelse – og egentlig mærkeligt at eksperimentere overhovedet kunne foretages. Men også indenfor maleri og skulptur var der livskraftige aktiviteter igang, i retning af abstraktion og inddragelse af det underbevidste – altså noget, der i Nazityskland år forinden var stemplet som »entartet« – men som her åbenbart undgik tyskernes opmærksomhed.

I 1943 lavede fotografen Hagen Hasselbalch det første statsligt finansierede eksperiment, »Pigen og Pan«, 10 min. baseret på et lyrisk oplæg fra Hans Hartvig Seedorf og med musik af Niels Viggo Bentzon. Det er et naturmystisk forløb med en smuk kvinde, der forenes med naturen: Pan tager hende under sin beskyttelse. Det er et eventyr med eventyrets tre-tal som lidt trivielt gentagelsesmønster. Filmmediet bruges til at opbygge det eventyrlige: Da pigens flygter af sted – forskrækket af en ugle i slow motion – bruges der stærkt subjektivt kamera; blomster udfoldes i tidsoverspringelses-optagelser (time lapse). Filmen er noget tung og ansporede ikke Dansk Kulturfilm til straks at producere flere statslige eksperimentalfilm. Filmen blev udsendt i 1945 som forfilm til »Affæren Birte«. Hasselbalchs talent for det eventyrlige ses senere i den berømte, »Kornet er i fare«, 1944, hvor kornsnudebiller holder møder med politiske taler og går til stormangreb på den danske landmands korn – et indpakket hip til besættelsesmagten.

Denne første gruppe film markerer en kategori indenfor eksperimentalfilmen, hvor der anvendes aktører, en art novellefilm eller hvad omfanget nu kan bære at man kalder dem; i hvert fald: film med et fortælleforløb, der fremstilles ved aktører, (for nu ikke at tale om skuespillere).

EKSPERIMENTERENDE DOKUMENTARFILM

En anden kategori er dokumentation af kunstnerisk arbejde. Det er en kategori, der ikke er så fremherskende i denne periode, men i 1944 møder vi Mertz-Roos' »Richard Mortensens bevægelige maleri« (3 minutter).

Filmmæssigt i og for sig ikke eksperimenterende, men emnet er et maleri af R.M. hvori indgik bevægelige dele, altså et kinetisk værk. I et interview i »Helhesten« 5-6, 1944, fremsætter Richard Mortensen avancerede tanker om, at filmoptagelse af en malers arbejde ville demonstrere skabelsesprocessen, hvilket ville åbne for ny kontaktflader mellem kunst og publikum. Først den amerikanske action painting i 1950'erne realiserede dette.

Dokumentarfilmen blev for mange unge filmfolk en mulighed for overhovedet at arbejde med film. Og den satte også et frisk præg på spillefilmen. Dokumentarfilmen blev på det nærmeste et dogme, her lå en værdig opgave for filmen i samfundet. Mange af dem, der tegnede dansk eksperimentalfilm i disse år, tog for at overleve opgaver indenfor den statslige produktion af dokumentarfilm. Man kan konstatere, at eksperimentalfilm satte sit præg på dokumentarfilmene i efterkrigsårene. De måske tørre emner blev peppet op. I forvejen må man sige, at de danske dokumentarfilms humor blev sat i relief ved at sammenholdes med den engelske dokumentarfilms efterhånden ganske hule patos. Til humoren kommer den eksperimentale, fantasifulde anvendelse af filmmediets muligheder. Se for eksempel Hasselbalchs »Hvor vejene mødes«, 1948 om Kastrup lufthavn. Meget spændende arbejder han næsten konkretistisk-musikalsk med lydsiden: kabaret-agtige talekor gentager forvrænget den alvorlige speakerstemme. Sv. Aage Lorentz's »Spar på vandet«, 1949, bruger negativ film, dobbelteksponering og abstraktion af genstande via optageteknikken. Der er surrealistisk-inspirerede billedkompositioner og referencer til filmmediet, hvor Pjerrot trækker et forhæng til side og åbner for en filmsekvens. Derudover inddrages Prof. Tribini og groteske indslag for at tilføje det nyttigt informerende det fantasifuldt og legende underholdende.

ABSTRAKTE FILM

I slutningen af 1940'erne dukker en tredje eksperimentalfilm-kategori op: abstrakt film. De første eksempler er Richard Wintners »Triple Boogie«, Søren Melsøns »Tårnen« og Jørgen Roos' »Opus 1« allesammen fra 1948.

Det gælder for denne kategori – som for de andre – at de som kategorier er set før i udenlandsk eksperimentalfilm, hvilket dog ikke er ensbetydende med, at de danske film er efterligninger eller er inspirerede af udenlandske forbilleder, eller at deres skabere har kendt til de udenlandske værker.

Betegnelsen abstrakt film – og i øvrigt også eksperimentalfilm – er her anvendt efter den ganske dækkende, dagligdags betydning. En mere analytisk behandling af disse betegnelser er der ikke mulighed for at komme ind på i denne artikel.

Som billedkunstner er Richard Winther uformel og anarkistisk i sit forhold til normer og former. Dette gælder også hans filmarbejde. »Triple Boogie« (4 min.) er meget kaotisk i sit inventar af elementer: stearinlys, stregtegninger, negativfilm, hænder og

fødder, affilmning af malerier, papirklip, brydning af lys i drejende glas – et frit og uformelt forløb, fri af kvalitetskrav, fri af normer, afprøvende sammenstillinger uden skelen til smag og tradition. I denne holdning ligger kernen af ordet: eksperiment. Samtlige kritikere påpegede det usikre og stilforvirrede i filmen, hvilket er rigtigt nok; der er ingen tvivl om, at Winthers film virker primitive i deres teknik og udtryk; men alligevel er det hans ubundethed, det er værd at hæfte sig ved. I »Klodsestudier« (3 min), fra 1949 animerer Winther klodser ved enkeltbilledoptagelser. Ved at ændre belysningen af objekterne – og derved lys-skyggevirkningen – skabes og ændres rumfølelsen. Igen en primitivt udført, ikke gennemkalkuleret film, der dog denne gang holder sig til den afgrænsede »opgave« at udforske forholdet mellem flade og dybde, jfr. titlen.

Søren Melsons »Tåren«, 3 min. 1948 – ofte kaldet »La Larme« – er en imponerende god film i McLarens og Len Lyes stil. Den er malet direkte på filmstrimlen, og ledsages af lyd, der egentlig ikke er et musiknummer, men fragmenter af jazz, rytmiske slag o.l. arrangeret af Bernhard Christensen.

Billedsiden er meget varieret; der er genkendelige tegnede figurer, der ligner et øje og med god vilje en tåre – men ellers er det en stadigt udviklende stregfantasi, hvis elementer bevæges frit rundt i og udenfor billedfeltet. Den centrale stregtegnede figur, der udvikles fra øjet, har en baggrund af skraveringer, kradninger og kruseduller, der fungerer som et dybdevirkende bagland, der forstærker lydens temperament. Melson anvender iøvrigt også negativ film. Filmen er befriende ved sit store repertoire af billedformer og sin frie brug af billedfladen og det felt, der er udenfor denne.

»Tåren« var den første af Melsons abstrakte, tegnede film, der fulgtes af »Rumstudie 1-3«, 1949, »Punkt-Præludium« 1949, »Den lille parabel« (= La petite Parabole), 1949, »Aldrig Skraat«, 1952 og »Amor og Psyche«, 1953. »Den lille parabel« er et forstudie til »Amor og Psyche«. Parablen har nogle få, organiske former, der udvikler sig i kontinuerlig bevægelse; formerne er modstillede og glider ind i og igennem hinanden med let seksuelle konnotationer, hvilket udføres fuldt ud i »Amor og Psyche«, som Erik Ulrichsen i sin omtale i »Kosmorama« 1, 1954 kaldte »Den mest erotiske danske film«. »I hans urolige streger og flader er elskovens veje en livsgåde, man har at undre sig over og bøje sig for, og dette kombinerer han som Schade med det pudsige og sjove«.

Melsons »Punkt-Præludium« er en lidt tør undersøgelse af en afgrænset visuel problematik. Den konsekvente afprøvning af problemet gør filmen forudsigelig, ligesom fokuseringen på billedets midterfelt forstærker det statiske indtryk som filmen giver. Men alligevel er den interessant, netop i sin insisteren på det visuelle eksperiment.

Jørgen Roos lavede kun én abstrakt film, »Opus 1«, 4 minutter, 1948, der til gengæld adskiller sig fra de øvrige abstrakte film ved at være ridset direkte ind i sort film. En hånd griber en kniv og giver sig til at snitte

filmens titel – til slut i filmen tager filmens streg-mand sin hat af, der »zoomes« ind på hatten, hvori der står »slut«. Med denne ramme omkring det ellers spontane, abstrakte forløb, er det som om Roos ikke har turdet gå fuldt ind i en helt abstrakt film.

Henning Bendtsens »Legato« fra 1949 er specielt ved at dens abstraktioner skabes i kameraet og gennem brugen af lyset: den består af affilmning af objekter, der på forskellig vis manipuleres. Heri har den noget til fælles med Winthers film, men den er mere kontrolleret. Bølgepap og andre materialer med tydelig stofstruktur belyses fra forskellige vinkler, hvorved et spil af forandringer udfolder sig. Der er polariseringseffekter, cirkler der roterer i forskelligt tempo, bløde former overfor hårde former, harmonisk-disharmonisk og lignende grundliggende modstillinger.

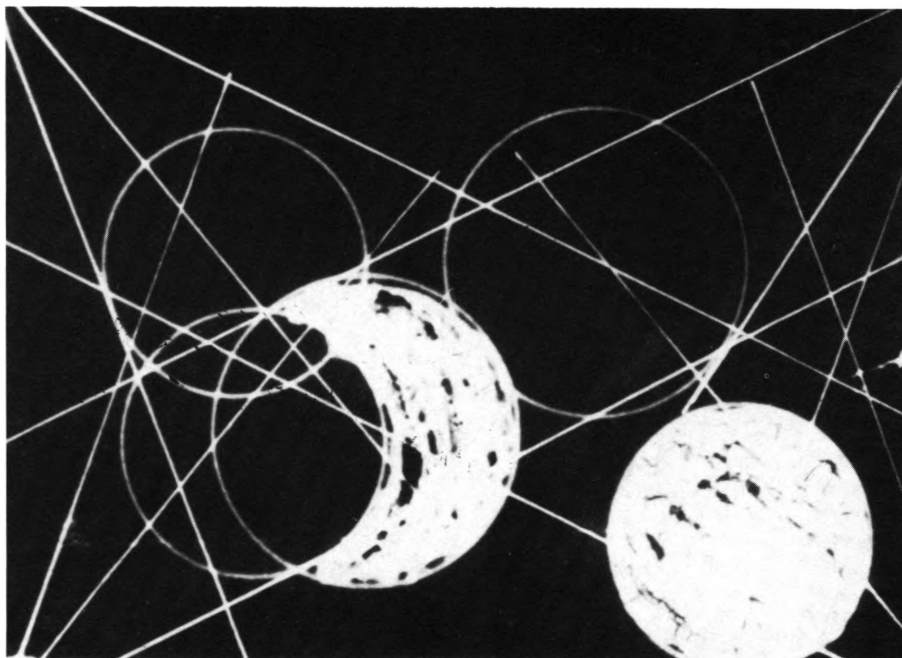
På en måde er filmen visuelt irriterende, det er ikke en »smuk« film, hvilket må ses

som Mertz har haft adgang til. »Lille Farveknallert« satte han sammen af klare filmstrimler, hver med sin farve. »Mikrobe« er af mikroskopoptagelser klippet til en fantasivirkelighed. Endelig »Destruktive metamorfoser«, hvor Mertz simpelthen trak filmstrimler op fra en sæk, og klippede dem sammen som de kom. Det var affald fra andres film, og – som han siger – når man kunne lave automatskrift-digtning, kunne man vel også lave automat-film. Det var surrealisternes tilfældigheden-som-lov, han benyttede sig af.

Som sagt eksisterer filmene ikke mere, og vi skal frem til 1960'erne for igen at møde en tilsvarende materialistisk holdning til filmmediet.

MUSIK

Musikken til »Tåren«, »Den lille parabel«,



En scene fra »Punkt præludium«

som et plus, et forsøg på at bevæge sig gennem en række billedforløb, uanset vedtagne smagsforestillinger.

Efter to portrætfilm i 1949 af hhv. Jean Cocteau og Tristan Tzara, indgik Jørgen Roos et samarbejde med Wilhelm Freddie, der førte til to surrealistiske film: »Det definitive afslag på anmodningen om et kys«, 1949 og »Spiste horisonter«, 1950.

Begge film anvender aktører, men bevæger sig på et meget symbolsk plan, der bærer mindelser om Dalis og Buñuels film. Symboler som brød fyldt med blod er arke-surrealistiske emblemer. Filmene rummer både en tiltrækning og en frastødning på grund af deres emne: seksualiteten.

Albert Mertz arbejdede på nogle film, der er gået tabt, men som efter Mertz's egen beskrivelse lyder meget avancerede, (interview med os 16.7.82).

De er alle fra 1950 og er baserede på foreliggende filmmateriale optaget af andre,

og »Legato« var lavet af Bernhard Christensen, der også havde komponeret til PH's Danmarksfilm i 1935.

Til »Triple Boogie« havde Ole Bendix lavet musikken; Sv. Erik Tarp til »Punkt-Præludium« og i »Opus 1« blev Ray McKinleys New Orleans Parade anvendt (og ikke Bent Fabricius-Bjerre-musik, som der står mange steder).

De fleste abstrakte film forholdt sig meget bundet til musikken. Derved bliver de meget overskuelige og taber i kompleksitet; der kommer ingen spænding mellem billede og lyd. Der opstår en for så vidt overflodig gentagelse af musikens rytme, der jo udmærket opfattes gennem øret, i billedelementernes rytme. Det er som om man ikke har haft overskud eller mod til at lade de to medier indgå i et spændingsforhold, der sammen opbygger noget nyt.

DISTRIBUTION OG PRODUKTION

Aktiviteterne var i disse år af en sådan mængde, at en egentlig dansk eksperimentalfilm var opstået. Mertz og Roos var meget aktive også på andre fronter end den skabende. I 1945 lavede de Københavns Filmstudie, hvor de viste filmens klassikere; i 1947 blev K.F. sluttet sammen med Dansk Filmsamfund. Makkerparret viste eksperimentalfilm rundt omkring i landet og holdt i den forbindelse foredrag ligesom de – især Mertz – skrev en række artikler om emnet.

Den danske filmordning var forbilledlig. Som vistnok det første land i verden producerede Danmark eksperimentalfilm via statsbudgettet. Der blev i Dansk Kulturfilm afsat et ganske vist beskedent beløb på 5000 kr. til »forsøgsfilm« fra 1946/47. Disse skulle anvendes til øvelsesfilm for unge filmfolk – fortrinsvis instruktørassistenter (Theodor Christensen fungerede således i 1948 som produktionsleder på flg. titler: »Om Skorstensfejning« af Jørgen Jacobsen (instr.ass.), »Fisketorvet« (35 mm) af K. Storm-Petersen (instr.ass.); »Broen« af Carl-Otto Petersen (sekretær). »Skibets Afgang« af Preben Lundsgaard (instr.ass.) »Aprilsbygge« af Chris Christiansen (fotograf). Alle film relaterede til virkeligheden; pengene blev således ikke brugt til egentlige eksperimentalfilm, og ingen blev nogensinde vist offentligt eller kom i SFC-distribution). Kontoen forsvandt i 1950, vel nok fordi Dansk Kulturfilms ledelse kom i Statsrevisorerens søgelys efter budgetoverskridelsen på grundlovsfilmen »For Frihed og Ret«, 1949.

Filmmuseet, hvis leder var Ove Brusendorff, hørte direkte under Dansk Kulturfilm, Brusendorff var interesseret i eksperimentalfilm. Dansk Kulturfilm og Filmmuseet var de direkte støtter i den danske deltagelse i den internationale eksperimentalfilm- og kunsthøjskolekongres, Paris 1948, hvor Mertz og Roos repræsenterede Danmark. *

Sejrstolte rapporterede Mertz og Roos hjem fra kongressen:

»Saa vistes de danske film og vi kan uden at virke storpralende godt indrømme, at de gjorde stor lykke. Dansk eksperimentalfilm placerede sig fint nær toppen af den internationale avant-gardefilm. Dette viser, hvilken enorm betydning det har, at dansk film, og især kort- og eksperimentalfilmen gør et stort arbejde for at placere sig i den internationale filmverden. Vi er alt for provinsielle herhjemme og mangler udsyn og kontakt med de mennesker, der arbejder paa samme linie som os. Vi har, det mærkede vi tydeligt i Paris, ingen grund til at optræde beskedent ved kongresser og festivaler – men vi skal være vaagne og vi skal med, vi skal ikke nøjes med den hjemlige højskolehygge, vi maa med ud, hvor den drabelige kamp om

filmkunsten foregaar, vi maa ikke henfalde til selvglæde eller social salvelsesfuldhed men være med i den knaldhaarde men dødvigtige kamp, hvor det gælder at skabe en filmkunst eller en folkeoplysende eller folkeunderholdende robotmaskine. (...) Danmark har alle chancer for at blive et filmkunstens pionerland, hvis blot producenterne, de bevilgende myndigheder og kortfilmens ledende folk fortsat vil støtte den levende og frie filmkunst – stryg alle fordomme, spyt i næverne, sabotér den sociale værnepligt, hav det centrale – kunsten – som maal: *Tænk dristig!*« (cit. eft. D. F. Bulletin, nr. 9, 1948).

Danmark blev ved festivalen tilsluttet Mouvement International du Cinema et des Arts, med Jean Epstein og Jean Cocteau som præsidenter. I den optimistiske efterkrigstid var internationale filmarbejder-sammen slutninger almindelige. Deres praktiske funktioner sygnede dog hen under indtryk af den kolde krig.

1949/50 blev herhjemme International Experimentalfilm dannet med det formål at skabe kontakt til »filmeksperimentaler« i andre lande og i øvrigt at arbejde på at skabe bedre forhold for eksperimentalfilm i Danmark (Information 6.1.50). Medlemmer var Roos, Mertz, Hasselbalch, Winther, Lorentz, Bendtsen, Freddie og Melson. Aktiviteterne synes ikke at have været så store. Men man fik da eksperimentalfilmens grand old man, Hans Richter, som ærespræsident.

I disse år deltog man i en række internationale festivaler og nogle af filmene modtog endvidere priser. Der var således både udenlandske forbindelser og anerkendelser.

EKSPERIMENTALFILMENS FRIHED

Hvor dokumentarfilmene fra dengang ofte virker skønmalende, moralske eller patetiske – bundne som de er af at skulle udføre en opgave for producenterne – er eksperimentalfilmene befriende ved at stå som selvhvilende værker, der udfolder sig for tilskuerne her-og-nu i forevisningssituationen. Paradokst nok kan de derved virke åbne; de viser nemlig, at film kan være og er andet end »fornuftig« oplysning og moralsk eller underholdende teaterfilmatisering. Eksperimentalfilmene er dog også tydeligt mærkede af deres tid, dels i den primitive teknik, der præger de fleste af dem, dels i det stil-mæssige aspekt.

Men for de udøvende filmfolk var eksperimentalfilmarbejdet et fristed fra de bundne opgaver. »Det er nødvendigt at lave eksperimenter for eksperimenterens skyld, tilside-sætte forretningsmæssige og sociale hensyn og hellige sig kunsten for kunstens skyld«, sagde Jørgen Roos (if. foredragsmanuskript, u.å., Filmmuseets arkiv). »Måske nogle af de danske filmdokumentarister bl.a. eller endda først og fremmest dyrker eksperimentalfilmen for her at få afløb for al det, der i hvert fald i dag forekommer tabu i den statssig-nede dokumentarfilm: Det personlige pjank, lysten til at chokere, den poetiske drift, vil-jen til at hitte på, behovet for varme. Det ligesom skaber balance efter billedrækker om drænrør og stål-valseværker« (Erik Ul-

richsen, »Kosmorama« 1, 1954, s. 8).

Det er givet, at eksperimentalerne har følt sig i – og bevidst har søgt – en alternativ position i forhold til den kommercielle produktionsform, og til en vis grad også til den statslige produktion, for så vidt angår de opgaver dokumentarfilm var pålagt at udføre. Men samtidig var man sig bevidst, at man jo levede godt af det apparat, som dokumentarfilmen havde fået opbygget.

Håbet var at også filmen kunne blive et kunstnerisk medium i samme forstand og i samme rækkevidde som musik og maleri. Mertz' utopiske drøm kan passende afrunde denne fremstilling af de første 10 år af danske eksperimentalfilm:

»Lad os drømme og ønske – Biograferne vil ikke længere være kolde ventesale for dødshungrende mennesker eller plydsbelagte konfekturæsker. Det skal blive livsglædens rum, der lever og aander rytmisk liv. Bagvæggen som en eneste verden af dynamiske, dramatiske farver og former, akustiske rytmer fra den spædeste poesi til det vildeste skrig, billedets firkant er sprængt, det hvide lærred benyttes ikke mere, kun et levende rum, traditioner er sprængt, tilskueren eksisterer ikke længere.« (Film 48, nr. 1, 1948).

FILMOGRAFI: 1942-1953

Af pladshensyn udelades credits – ud over instruktion.

- 1942: Flugten. I: Albert Mertz, Jørgen Roos. Lyd: 1948.
- 1943: Pigen og Pan. I: Hagen Hasselbalch. Vist: 1945.
- Hjertetyven. I: Albert Mertz, Jørgen Roos.
- 1944: Richard Mortensens bevægelige Maleri. I: Albert Merts, Jørgen Roos.
- Historien om en Mand. I: Albert Mertz, Jørgen Roos (ufuldført).
- 1947: Elskede (?). I: Richard Winther.
- 1947/48: Triple Boogie. I: Richard Winther.
- 1948: Tåren. I: Søren Melson.
- Opus I. I: Jørgen Roos.
- Dynamic of Dreams. I: Richard Winther.
- Maskinsymfoni (?). I: Richard Winther.
- 1948/49: Punkt præludium. I: Søren Melson.
- Rumstudie I-III. I: Søren Melson.
- 1949: La petite Parole. I: Søren Melson.
- Legato. I: Henning Bendtsen.
- Copenhagen Boogie. I: Kjeld Helmer Petersen.
- Reflex-film. I: Jørgen Roos.
- Jean Cocteau. I: Jørgen Roos.
- Tristan Tzara. I: Jørgen Roos.
- Det definitive afslag på anmodningen om et kys. I: Jørgen Roos, Wilhelm Freddie.
- 1950: Realitet A. I: Robert Jacobsen, Mogens Kruse.
- Spiste horisonter. I: Jørgen Roos, Wilhelm Freddie.
- Ping Pong. I: Henning Bendtsen.
- Tiger Rag (?). I: Arne Jensen.
- Guernica. I: Helge Ernst, Fritz Østergren.
- Klodsestudier. I: Richard Winther.
- Spredte banaliteter/Intermezzo (?). I: Helge Ernst.
- Lille farveknallert. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- Sort - hvid nr. I. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- Mikrobe. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- Destruktive Metamorfoser. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- 1951/52 (?): Dødens geometri. I: Albert Mertz.
- 1952: Aldrig skråt. I: Søren Melson.
- Improvisationer i sort og hvidt. I: Axel Brül.
- 1953: Amor og Psyche. I: Søren Melson.
- Neurosen og nøglen. I: Poul Malmkjær.

(*Af danske film deltog: »Flugten«; »Tåren«; »Triple Boogie« og »Opus I«.) »Flugten« og »Triple Boogie« var blevet blæst op fra 16 mm til 35 mm og havde fået tilføjet lydside via de to institutioners hjælp. »Flugten«: en trommesolo af John Steffensen, »Triple Boogie« jazzmusik af Ole Bendix. »Opus I« modtog en pris dernede.)