

Fjerne erindringer om en ny bølge

– en rejse i minderne tilbage til dengang den unge Carl
gik i Carlton

Systemleden har udviklet sig til selvled. Sidder nu som truet systemforvalter, et almindeligt produkt af de værste tanker hos Dyremose og Haarder.

Den ny bølge har størstedelen af skylden for, at jeg valgte filmkulturen som levebrød. Den mulighed stod endnu åben i slutningen af 60'erne. Den er svær at leve af og med i 90'erne.

En bestillingsartikel om den ny bølge retrospektivt – Godard i særdeleshed, må blive et lille fragmentarisk bekendelsesskrift om min egen gryende filminteresse.

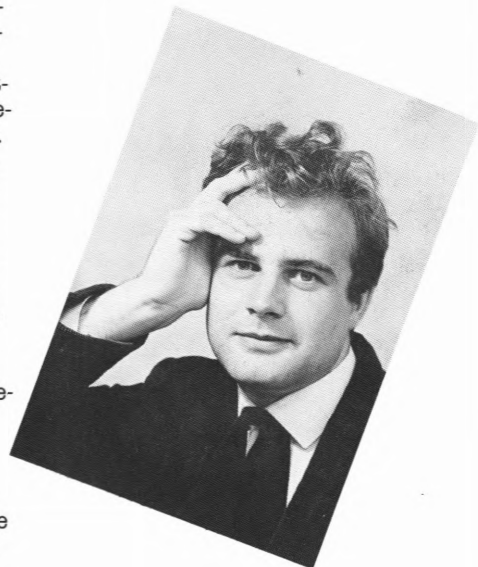
Filmen blev i begyndelsen af 60'erne på godt og ondt en etableret kunst-art. Faktisk tog man definitivt afsked med 30'ernes helt håndværksprægede amerikanske filmtradition, samtidig med at den blev gjort legendarisk. Kun 40'ernes film noir blev tilbage som sidste tidssvarende amerikanske forbindelseslinje. Man kunne ikke tilegne sig overskuelige filmhistoriske helhedsbilleder, som det bagklogt og lidt trist idag er muligt at opnå via hybridnettet på et kalenderår. Nej, man måtte stadig ud i biograferne (hvor widescreen endnu ikke var standard) og have Filmmuseet som bagland. Folk der havde oplevet film før 2. Verdenskrig var oldgamle mennesker, 30'erne som begreb havde simpelthen en odios klang med forældede værdier, præget af et gennemført forløjet overbelyst studiefunkis-miljø, hvor kun en vandkæmmet Astaire med hentehår kunne føle sig hjemme sammen med den blonde gimpe Ginger Rogers. De var umiskendeligt bærende af noget absolut – noget der trods alt foresvævede én som filmdans i renkultur.

Neorealismen var kommet imellem, sammen med en lettere foragtelig amerikansk gennemtygning af FBI-files on location, ofte selvimponeret i koldkrigens og Rochemonts navn, som netop nybølgeinstruktørerne havde fordøjet før én selv. Man havde simpelthen ikke hold på det, før nybølgen selv kom i focus.

Rossellinis *Paisa* og *Rom* - åben by hørte til forpligtelserne. Dem burde man helst konsumere via Studentersamfundet eller andre umage filmklubber sammen med den franske avantgarde og så overstå den reaktionære amerikanske film på Filmmuseet.

Carlton blev i marts 1960 genåbnet som Københavns første egentlige artcinema med premiere på *Ung flugt*, i oktober samme år fulgte *Åndeløs*. Skam at melde så jeg ingen af disse film i Brusendorffs biograf, men oplevede allerede da en stor del af mit retrospektive filmrepertoire via TV. Jeg

af Carl Nørrested



Portræt af unge Carl
– og Jean-Luc i kunstnerpositur
– og salig Brusendorffs salige bif.

har bogført alle mine filmforestillinger siden 1955 i små kladdehæfter. Af 110 sete spillefilm i 1960, blev nøjagtig halvdelen set i dansk og svensk fjernsyn. Jamen da, er det ikke pinligt?

Som formodet reaktion mod min småborgerlige baggrund blev min første kontakt med nybølgen *Hiroshima, min elskede* i Bodil Ipsens Nygadeater april 1960. Min første konfrontation med Godard, *En kvinde er en kvinde* november 1961 i Carlton, jeg er 18 år gammel.

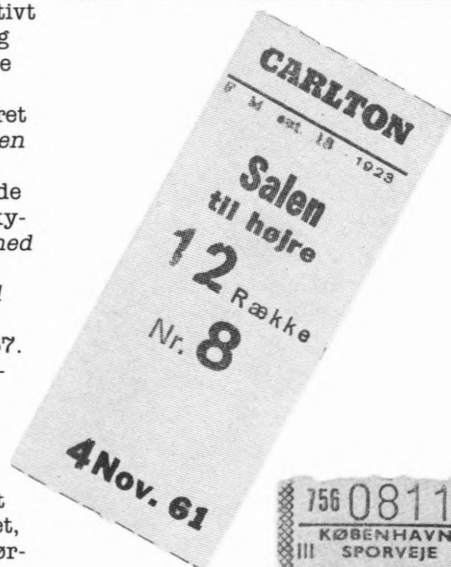
Nuet strømmede simpelthen gennem den mands film. Den oplevelse havde jeg ikke haft før. Set som genrefilm var *En kvinde er en kvinde* direkte håbløs. Den eksisterede i afmægtige referencer til noget den selv effektivt opløste – et konkret bud på modernismen. Min første kaperen af en meta-film med umiddelbar forståelse af dens baggrund. Coutards scope og farver var selve samtidens smældende ikonografi. Amerikansk cinemascope var chokerende belejligt blevet introduceret i Kinopalæet fem år tidligere som borgerskabets hykleriske dagligstuesprængende bibelillustrationer med Henry Kosters – *men jeg så ham dø*. Men der var allerede forbundet en emancipatorisk erfaring med dette æstetiske spring. Et spring fra den støvet tungt knyttede og indelukkede fornemmelse af Lloyd D. Douglas' falmende blå, gule og røde bogry i min indremissionske tantes glasbogs-kab, til det flotte nymonterede bredlærred med markeret stereolyd. Fra min tantes triste uforanderlighed til en biograf, der netop er forladt af håndværkerne, og maskineriet der køres til. Kosters film gjorde helt bestemt min gamle tante farligt tidssvarende, men hun afgik bekvemt og definitivt ved døden i Carltonteatret. Der var fornemmelse af meningsfuld ungdom, mystisk oplevet i fiktion i primærmediet for nærsans – film. Og den oplevelse netop knyttet til en gruppe af film fra den såkaldte ny bølge, der omfattede en stor del af Godards produktioner, Truffauts to første Antoine Doinelfilm, *Ifjor i Marienbad* (Nygade), foruden Antonionis *De elskendes eventyr* (med en tydelig fornemmelse af Gadtraditionens hendøen i Grandteatret) og Bergmans *Det syvende segl* (Nygade) – og pist borte var den fornemmelse, for aldrig nogensinde at komme tilbage. Det var simpelthen den forsinkede pubertet, som indtrådte med nye forældre billeder, der omfatter årene 1961-63. Også væk for altid fornemmelsen af 'med far og mor i biografen', 'med onkel i biografen' (søndagens 4-forestillinger): uskylden, de danske film – Morten Korch og patetisk stemningsfuld eftermiddagskaffe i inspektørlejligheden efter John Olsen-premierer i Saga Teatret. Borte det restriktivt og trygt omklamrende som min onkels julepyntning på Horsebakken, druknet i intethed. Det nye var filmens nærværende samhörighed i globale fornemmelser. Jeg havde determineret valgt filmen som levevej.

Godard gjorde mig afmægtig overfor kunstnerrollen. Jeg evnede simpelthen ikke at tage den alvorligt nok, eller opfatte den som livsstilling. Det var et alt for stort ansvar med alle de meninger man afstedkom og skulle stå ved, når man skulle stå til regnskab i offentlighedens åsyn – for påvirket det blev man. Det blev jeg bekræftet i, da jeg senere så Braad Thomsens afgangsfilm fra Filmskolen *Revolution* (1969). Til gengæld gjorde hans bog om Godard (1972) mig helt afmægtig som skribent. Christian blev definitivt min pejler af samtidsrelevante instruktører, både som bedste skribent og senere som importør. Han var den eneste danske filmkritiker, som via de internationale festivaler ydede en aktiv indsats i dansk kulturpolitik.

Bent Christensen var nok den danske producent, der var mest inspireret af den nye bølges tiltag. Først forsøgte han med *Harry og kammertjeneren* (1961) at transformere den danske forlækskomedie sammen med Panduro. Det medførte i min dybe foragt for danske film, at jeg ikke lod mig gelejde rundt i biograferne af Erik Ulrichsen længere, da han roste filmen til skyerne – et uforsonligt brud var indtruffet. Carlsen med Panduro i *Hvad med os?* (1962) var straks mere vedkommende – men langtfra den ægte vare. Det nærmeste vi kom bølgen var Rifbjerg og Kjærulff-Schmidts *Weekend* (1962) og så løb det ud i sandet for dem med Laternas produktion af *To* (1964) samt den totale fiasko *Historien om Barbara* på Nordisk Film 1967. Hverken Bent Christensen, Rifbjerg eller Kjærulff-Schmidt genvandt fodslaget og Panduro røg til DR sammen med Kjærulff-Schmidt.

For som enearving at slippe for at videreføre min fars el-installationsforretning, måtte jeg desværre studere. Det bragte ingen lykke med sig. Den installationsforretning var ellers ganske interessant i min barndom, da min far var fast installatør for flere centrumsbiografer. Det betød gratis forestillinger i bl.a. Saga, Palladium, Scala Bio og Kinopalæet, samt intim kontakt med de ellers for meningmand utilgængelige operatører. Jeg elskede simpelthen operatørrummenes mystik. Samtidig gav de en indsigt i basal filmteknik; ændringerne fra kul til zenonlampe, forstærkerteknikkens radikale transformationer, anamorfotlinsens indførelse, 70 mm og Cineramas opståen. Jeg havde stående aftaler med Palladiums operatør om at gemme slubbillederne, når han klistrede rullerne sammen. Det var altså sammen tendenser der blæste mine interesser hen i farlig kultisk

FILM	BIOGRF
154 "Eventyr på Mallorca" (H.D. + Adressen i København)	Palladium 2/4 Fa 1
155 "Generalinspektøren" (The Inspector General)	Svenske Fjernsyn 3/4
156 "En kvinde er en kvinde"	I. Henry Koster (om: Fa)
157 "Min ungdomshustru" (My Favorite Wife)	Carlton 1/4
158 "Den hvide knast"	J. Jean-Luc Godard
	Fjernsynet 3/4
	I. Carlsen karin. 9/
	"Park"



afmagt. De just nævnte biografer vendte jeg mig kraftigt imod i puberteten. Det var ikke dér filmkunsten rådede. Dog, Saga udgjorde dualismen i min ungdom: Dybt foragtet for sine danske film fra *Styrmand Karlsen* 1958. Dybt elsket for sine premierer på bl.a. Hitchcocks film efter den amerikanske blokade (f.eks. *Vertigo* – vist i 1960), der samtidig implicerede en intellektuel betagethed af film, som jeg kunne genere min dumme far med. Jeg fik ham til gengæld aldrig overbevist om, at der er mulighed for levebrød i nogen form for direkte beskæftigelse med film. Filmmediet foragtede han dybt og inderligt.

Film kunne man ikke studere på universitetet dengang, så jeg kastede mig over dansk og litteratur. Det var dødkedeligt og blev først interessant omkring ungdomsoprøret. Filmhistorie på universitetet havde man kun mulighed for at følge fra midten af 60'erne via Teaterhistorie, hvor direktøren for Filmmuseet Ib Monty holdt forelæsninger og forevisninger i Filmmuseets gamle forevisningssal i Frederiksberggade. Filmvidenskab blev først oprettet som bifagsdisciplin i 1967.

Godard var den eneste af instruktørerne fra den ny bølge jeg fulgte trofast i hans evindelige kamp med filmssproget. I tone-filmsperioden var det kritikløst blevet opfattet som en fast amerikansk imperietradition. Godard nedbrød den tradition i biograffilmen uden allierede, det var simpelthen patetisk at overvære. Filmsproget havde osse for mig været død konvention siden de russiske montage teorier, som trods alt var en historisk disciplin. Denne nye sprogorientethed bar selve kimen til filmsemiotikken. *Alphaville, une nouvelle aventure de Lemmy Caution* (1965) var nok det mest effektive anslag mod normalfilmsproget, idet Godard anbragte fransk trivialfilms ledende ikon Eddie Constantine i hovedrollen. Nogenlunde regelmæssigt havde den amerikanske skuespiller siden 1953 spillet Peter Cheney-helten Lemmy Caution i utallige film af bl.a. Borderie. Metafilmpræget var ikke løjnefaldende i disse film. Constantine havde dog tidligere afvejet fra mønstret til fordel for den ny bølge 1961 i *Les sept péchés capitaux* (hvor han selv medvirkede i Godards episode *La paresse*) samt Agnès Vardas *Cleo fra 5 til 7*. Desuden havde Michel Deville instrueret Lemmy-pastichen *Lucky Jo* i 1964.

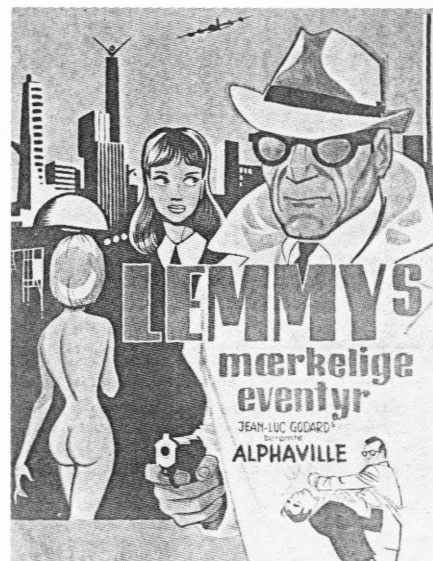
Den filosoferende meta-sciencefictionfilm udløste rene tumulter i Carlton, hvor en stor del af Nørreport Bios traditionelle publikum var lokket hen på helt falske præmisser. Nørreports publikum havde lært at man gik ikke ustraffet i Carlton, men uden udviklet sans for metafilm eller fænomenet Godard. En del af publikummet indså, at Eddie Constantine simpelthen var færdig. Jeg har aldrig været min ufolkelige rolle så bevidst, som hin novemberaften i Carlton, 1965.

Billedsprogets nedbrydning gjorde Godard totalt afmægtig overfor den anmassende virkelighed, som i hans øjen kun kunne modsvares af en decideret verbaliseret freudomarxisme og anonymisering af den gammelromantiske kunstnerrolle. Det eneste koherente fænomen i *Kineserinden* (1967) var en konkret billedtekst, der byggede sig op i forløbet, om de stadig vitale imperialister. Jeg satte mig for, at jeg engang i tidens fylde ville skrive en dotordisputats om tekstfunktioner i film. Den samler jeg stadig stof til.

For at vinde den solidariske kamp med folket, var Godard ved at udvikle sig til kransekagefigur, bevidst om sin bytteværdi, i de venstreorienterede universitetsgrupper der udgik fra Vincennes. Via Vincennes, der fremfor alt var præget af Althussers nymarxismetolkning, opstod tidskriftet *Cinématique des auteurs*. De politiske filmgrupper havde ungdomsoprøret vind i sejlene, fortrinsvis ved Godards tilhørsforhold til henholdsvis SLON (*Fjernt fra Viet Nam*, 1967, der opnåede en vis distribution i europæisk TV – f.eks. svensk TV dec. 1968) og sidenhen Groupe Dziga-Vertov, som bl.a. producerede film via forskellige landes TV-stationer, hvorpå filmene blev lagt på hylden, for senere at dukke op som museumsstykker i f.eks. Det danske Filmmuseum maj-juni 1972). Carlton begyndte at køre pornofilm. Studentertidsskriftet *Die Asta* udviklede sig til de Marx-kryptologiske KINOK (1972) og ophørte. To redaktør-missionærer fra Cinématique, Jean-Paul Fargier og Gérard Leblanc, dukkede december 1971 op på filmvidenskab og stod med løftede pegefingre og glødende skrivestifter. De fortalte hvor lidt forståelse dansk ungdom havde for både en psykoanalytisk og marxistisk tradition. Jeg mødte op og noterede flittigt i mine kladdehæfter, genså min indremissionske tantes åsyn.

Godard vedkom hverken mig, det danske folk eller for den sags skyld det franske folk længere. Jeg var bedøvende ligeglad med at de to redaktører udhængte Godard som revisionist. Universitetet fjernede sig samtidig mere end nogensinde fra folket med stormskridt.

1986 dukkede Fargier frem som fransk videokunst forkæmper i et særnummer af *Cahiers du Cinéma* 'Où va la vidéo?'. Det var ca. 11 år efter Godard havde udsendt *Numero deux*. Jeg var stadigvæk ligeglad.



Aage Lundvals bekendte ikonografi lokkede nok mange ind til Alphaville på falske præmisser. Han var simpelthen udlejningsselskabernes foretrukne folkelige ikonograf siden 1938 – primært danske folkekomedier, hvor alle hovedrolleindehavere fik store hoveder og mågerne gemtligt røg pibe. Jeg har altid hadet hans plakater inderligt.



Kineserinden, Godard og teksten.