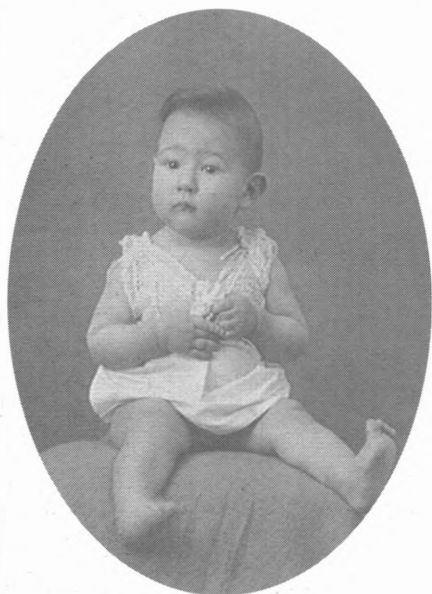
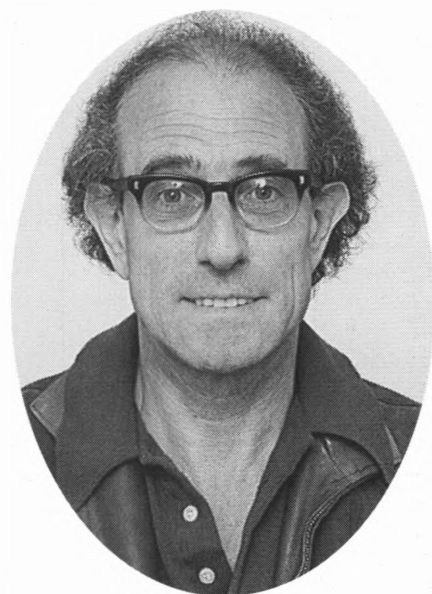




Min verden/ filmens verden



*Maurice Drouzy interviewer Martin Drouzy
– eller omvendt*

I over tyve år har du undervist på Københavns Universitet ved Institut for filmvidenskab. Men i telefonbogen står der, at du er lic. theol. Hvordan er du kommet fra teologi til film?

– Det er en lang historie. Hvis jeg var pjattet, ville jeg henvise til en roman af Chr. Braad Thomsen, 'Den fortabte søns hjemkomst', og opfordre dig til at læse kapitlet om en vis Morten Drewsen, som efter sigende har en række træk fælles med mig. Men da jeg selv mener, at denne Drewsen ikke ligner mig så meget, og da jeg trods alt ønsker at være alvorlig, kan jeg ikke komme udenom og må besvare dit spørgsmål.

Det hele begyndte i 1959. På det tidspunkt fungerede jeg som katolsk præst, boede i Charlottenlund og var medlem af et klosterfællesskab – et lille kollektiv, som var blevet grundlagt nogle år tidligere og arbejdede godt sammen. Jeg var blevet opfordret til at være medredaktør af katolikkernes ugeavis, 'Katolsk Ugeblad'. Bladet trængte til en alvorlig ansigtsløftning. Sammen med to fagjournalister kom jeg i gang med opgaven og vi aftalte, at vi hver uge, som led i moderniseringsprocessen – 'væk fra ghetto-mentaliteten' – ville bringe filmanmeldelser og bruge bagsiden til dette specielle stof. Jeg blev ansvarlig for denne bagside, og sammen med et par filminteresserede venner begyndte jeg at skrive regelmæssigt om de aktuelle film, der dukkede op i de københavn-

ske biografer. Jeg kan huske, at en af de første film, jeg anmeldte, var *Min onkel* af Tati. Ja, og så *En fremmed banker på* af Johan Jacobsen. Vor omtale af filmen vakte en vis opsigt i den danske presse. Vi blev citeret for at have anbefalet en film 'med stærkt erotiske scener' – og det i et kirkeblad. Det var uhyrligt og uhørt! En del af vore læsere studsede også over det. Men jeg var af den opfattelse, at filmen på trods af – eller bedre sagt *med* disse scener som organisk led i handlingen – fortjente en positiv omtale på grund af den alvor og den redelighed, hvormed den behandlede et temmeligt prekært emne: hvordan en kvinde kan blive erotisk betaget af sin mands morder.

– *Havde du aldrig før beskæftiget dig med film?*

– Både ja og nej. Nej, fordi jeg i min barndom i den lille nordfranske by, hvor min familie og jeg boede indtil krigen kom, sjældent gik i biografen. Min mor syntes, at det var både penge- og tidsspilde. Hun havde kun ringeagt tilovers for en nabofamilie, som var nødt til at undvære aftensmåltidet, den dag den gik i biografen: de stakkels mennesker havde ikke råd til begge dele. Fremfor filmisk kultur foretrak man i mit hjem altså 'les nourritures terrestres'. De få film, jeg husker at have set, havde for resten meget lidt med kultur at gøre. Det var uforpligtende underholdning som *King Kong* eller sentimentale strimler som *Den ufuldendte* (om Schuberts kærligheds-

sorger) eller Léon Poiriers *'Appel du silence* om den franske officer Ch. de Foucauld, der havde opgivet en lovende karriere for et liv som eremit i Sahara . . .

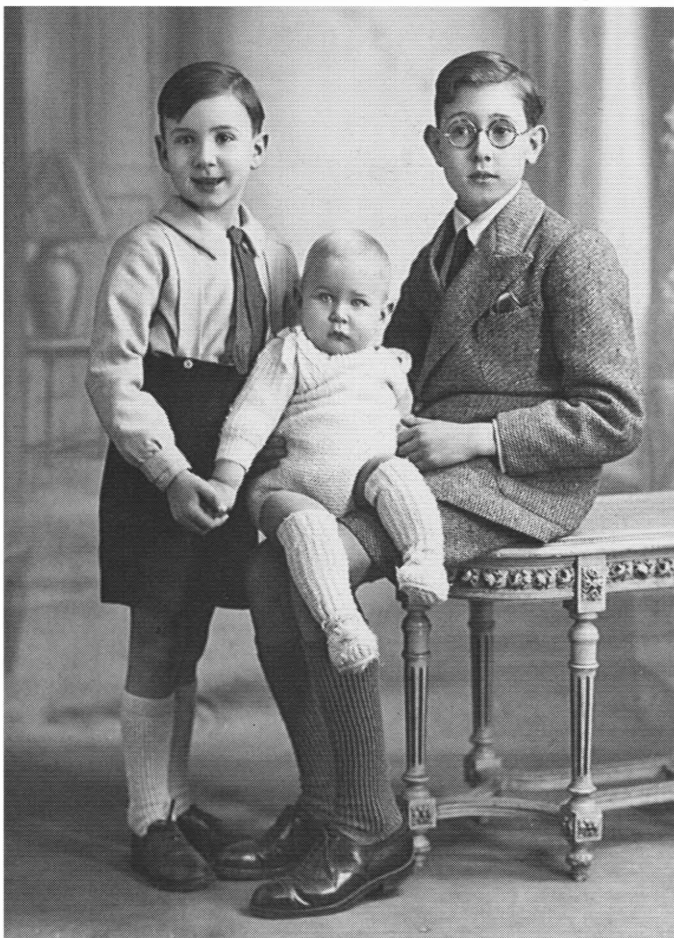
Senere fik jeg imidlertid et helt andet syn på filmkunsten. Det skete på det kloster i nærheden af Paris, hvor jeg levede som dominikanermunk og fik min filosofiske og teologiske uddannelse.

– *Undskyld jeg afbryder! Du farer lidt for hurtigt frem, du må først fortælle om din familiebaggrund og om din vej til klosterlivet.*

– Nå, er du så interesseret? Som sagt tilbragte jeg hele min barndom i en middelstor industriby, ca. 30 km fra den belgiske grænse. Byen hedder Charleville og er kendt – eller berygtet – fordi Arthur Rimbaud blev født dér. Hvis du ikke har hørt om ham, kan jeg fortælle, at Rimbaud er en af de største franske digtere i nyere tid, en oprørske ånd af kæmpeformat, der som 16-årig begyndte at skrive funklende poesi. Hans værk har inspireret såvel en Baudelaire som en Claudel og ikke mindst surrealistene. Da han blev 20 år, var hans digterkarriere afsluttet. Han rejste til Etiopien, hvor han resten af sit liv drev handel, sled sig op og levede som en slags gudløs munk. En underlig skæbne! Det er imidlertid ikke Rimbaud, vi skal snakke om, men desværre mig.

Mit hjem var ikke et akademikerhjem i egentlig forstand. Min far var ingeniør og leder af en lille entreprise i centralvarme. Jeg gik på en katolsk skole, hvor man naturligvis ikke talte ret meget om Rimbaud på grund af hans lidt for intime forhold til Verlaine. Disse to navne var næsten tabuer. Men det anfægtede mig ikke. Jeg var ikke interesseret i poesi, men i musik, som jeg dyrkede i hele min fritid. Jeg spillede klaver og orgel. Da krigen brød ud i september 1939, havde jeg lige overstået den første del af min studentereksamen. Min far blev indkaldt som reserveofficer og resten af familien, dvs. min mor, mine to brødre og jeg, rejste væk fra Charleville. Vi boede i nogle måneder i nærheden af Paris, hvor jeg fortsatte med at læse og nåede at få den sidste del af studentereksamen. Men i maj 1940, da tyskerne i løbet af nogle få uger besatte det halve Frankrig, blev vi ligesom millioner af andre franskmænd nødt til at flygte i en fart, med bare en håndkuffert som bagage. Efter en uge i overfyldte tog havnede vi i Sydvestfrankrig, i en charmerende lille kurby, Dax, hvor vi blev boende i to år og hvor min far fik et administrativt job. Dér dyrkede jeg musik fra morgen til aften og blev som 17-årig ansat som fungerende domorganist. Jeg læste musikteori, harmonisering, kontrapunkt, øvede mig på klaver og orgel. Det var min hensigt at være noget ved musikken, muligvis organist eller musiklærer. Men – formodentlig på grund af hele den ydre og indre omvæltning, krigen havde forårsaget – mente jeg efterhånden, at musikverdenen var spændende, men ikke nok til at fylde mit liv. I 1942 begyndte jeg at studere filosofi på et præsteseminarium i Poitiers. Først nogle år senere og efter at jeg – uden begejstring – havde aftjent min værnepligt, trådte jeg ind hos dominikanerne, som her i Danmark er bedre kendt under navnet Sortebrødre, eftersom de bærer en sort kappe ovenpå deres hvide munkekutter.

Det kloster, syd for Paris, som jeg talte om, Le Saulchoir, var et stort kollektiv – vi var mellem to og tre hundrede – og et spændende miljø, meget rigt både intellektuelt og kulturelt. Stedet var kendt for sin gæstfrihed og åbenhed, og klostret modtog ofte besøg af den tids kendte navne: filosofen Merleau-Ponty, forfatteren François Mauriac, pianistinden Nadia Boulanger, teater-

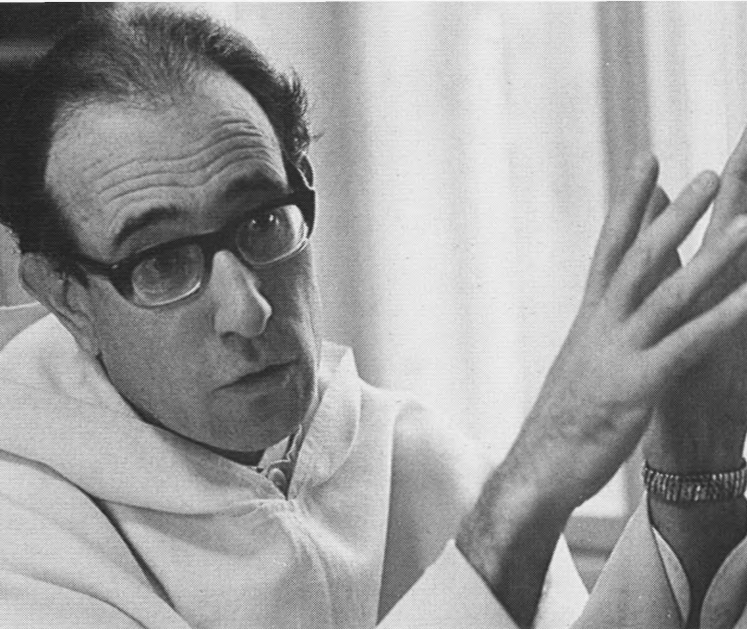


Maurice Drouzy t.h., ca. 1934, sammen med brødrene Jacques Drouzy, der nu er arkitekt, og babyen Noël Drouzy, der nu laver dokumentarfilm i Paris. Side 6 t.v.: Maurice Drouzy 1923, ca. seks måneder gammel. Foto: Fontès, Paris, t.h. Martin Drouzy fotograferet af Jesper Dijon.

manden Jean-Louis Barrault, billedkunstnere som Nicolas de Staël, Bazaine, Manessier, der arrangerede særudstillinger for os af deres billeder. På filmens område fik vi f. eks. en hel søndag eftermiddag besøg af Bresson, som lige havde lavet sin *Landsbypræsts dagbog*, og med stor tålmod besvarede vore mere eller mindre tåbelige spørgsmål. Jeg husker især André Bazin, der kom flere gange for at orientere os om film. Han gjorde et særligt indtryk på de fleste af os: han stammede ubeskriveligt, og de første minutter kunne man slet ikke koncentrere sig om det, han sagde. Men efterhånden vænnede man sig til den hakkende strøm. Hans fremstilling var så begavet og fængslende, at man snart totalt glemte hans skrækkelige taleskavank.

– *Du nævnte før, at det først var i 59, at du for alvor begyndte at interessere dig for film? Hvornår kom du til Danmark og hvorfor?*

– Jeg flyttede til Danmark i efteråret 1953. Den daværende katolske biskop, Theodor Suhr, som selv var benediktiner, savnede nye impulser i sit bispedømme. Han vidste, hvad vi stod for, og indbød os til at grundlægge et lille bofællesskab. På det tidspunkt havde jeg lige overstået min teologiske embedseksamen. Min overordnede spurgte, om jeg havde noget imod at tage til Danmark som en af de tre, der skulle starte det planlagte klosterkollektiv. Jeg kendte faktisk intet til Skandinavien, kunne



Dominikaneren Martin Drouzy i Danmark, ca. 1969, fotograferet af Aage Sørensen. Foruden en række filmbøger, har M. Drouzy også udgivet bøgerne *Thérèse af Lisieux* (1958, også fransk udgave) om den franske karmeliterinde, og *Reformation i Rom?* (1968), om den katolske kirkes situation.

ikke ét ord dansk. Men hvorfor ikke forsøge? Det var en udfordrende opgave, som tiltalte mig. Og sådan ankom jeg for første gang til Københavns Hovedbanegård og siden til Charlottenlund, hvor vi kunne overtage gamle, men rummelige bygninger og en lille kirke.

– *Hvor lang tid tog det dig at lære dansk?*

– Når du spørger, må jeg tilstå, at det skaber et langvarigt chok, når man som 30-årig på bar bund må begynde at tilegne sig et fremmed sprog. For at starte efter naturmetoden fulgte jeg den daglige undervisning med en 3. klasse på en lille privat skole. Mine små kammerater var overbevist om, at jeg var stærkt retarderet. Men snart kunne jeg alligevel springe enkelte klasser over og deltage i et teologisk seminar på Universitetet sammen med professor K. E. Skydsgaards elever. Men det var ikke nemt!

Jeg har læst et sted, at Nabokov skulle have skrevet sin berømte roman 'Lolita' som en slags kærlighedserklæring til det nye sprog, engelsk, han som voksen forfatter blev nødt til at anvende og lade sig besætte af – med den samme ambivalens som den midaldrende mand i romanen i forhold til den 12-årige pige, hans sind er plaget af. Nabokov selv har indrømmet, at der er noget om det, at den udlægning af romanen ikke er helt ved siden af... Jeg har selv erfaret noget lignende. Trods mine ihærdige anstrengelser har jeg måttet konstatere, at det faktisk tager flere år, før man formår at anvende et nogenlunde korrekt, præcist og nuanceret sprog, når det ikke er ens modersmål. Og man bliver aldrig færdig med at tæmme det pågældende sprog. Det smutter hele tiden, flygter fra én, forbliver fremmed på en eller anden led, ligesom nymfebarneret i Nabokovs bog. Selv om folk ofte synes, at det er charmerende erotisk at høre dansk med fransk accent, skammer jeg mig over, at jeg efter så lang tid i Danmark ikke har været i stand til at overvinde denne skavank. Og nu taler jeg efter sigende fransk med dansk accent. Sikken en vildunderlig situation! I stedet for at kunne både-og kan jeg hverken-eller og føler mig halvt fremmed både i Danmark og i Frankrig.

Men lad os nu endelig komme tilbage til vort egentlige emne: film.

Jeg ved ikke, om du har noteret, at min interesse for filmkunsten opstod præcis samme år som Den ny Bølges gennembrud. Jeg begyndte altså at blive filmbevidst samtidig med Den ny Bølge. Det var en enorm chance og en udfordring. Ellers ville jeg sandsynligvis hurtigt have skrottet filmen som fritidsinteresse. Men i disse år efter 59 blev vi regelmæssigt fodret med en række værker, som var helt anderledes, og som – det anede vi bare – var i gang med at skænke filmen en fornyet kulturel status og en ny vitalitet. Det er svært at skildre for en yngre generation, som ikke har oplevet et sådant fænomen, hvad der i virkeligheden skete. Men jeg kan i det mindste sige, at det var med kolossale forventninger og bankende hjerte, man tog til Brusendorffs Carlton, til Alexandra, til Nygadeteatret eller til Metropol for at se den seneste Godard, den sidste Chabrol eller den nyeste Truffaut. På den tid var de 'gode' biografer ikke ret komfortable. Man sad meget dårligt og halvfrøs om vinteren. Men som regel jo hårdere sæderne var, jo bedre var filmene.

Mere eller mindre eksplicit var vi klar over, at vi ved disse film oplevede noget usædvanligt, en slags mutation, hvad filmsproget og filmkunsten angik... Jeg ved ikke, om menigheden i Skt. Thomas Kirke i Leipzig, da den i sin tid søndag efter søndag hørte Bachs nyeste kantate, som lige var blevet komponeret færdig, anede, at den var vidne til enestående musik-premierer. Jeg ved til gengæld, at jeg for min del husker disse filmoplevelser fra 60'erne som ægte kulturbegivenheder, der kunne måle sig med opførelsen af en Bach-kantate. Film som *Jules og Jim*, *Manden i månen*, *I fjor i Marienbad*, *Lola*, *Cléo fra 5 til 7* er blevet en del af mit indre kulturlandskab.

– *Og så anmeldte du disse film?*

– Ja, og jeg erfarede meget snart, at man ikke ustraffet begynder at skrive om film. Man bliver nemlig inden længe nødt til at spørge sig selv: hvordan kan du tillade dig at anbefale den eller den film fremfor en tredje? Hvad er for dig en 'god' film? Hvad er altså de kriterier, du anvender, den værdiskala, du mere eller mindre udtalt har i baghovedet, når du stempler filmene som gode eller dårlige?

Når man begynder at stille sig selv den slags spørgsmål, bliver man aldrig færdig. De igangsætter en refleksionsproces, der varer lige så længe, som man beskæftiger sig med film. Jeg må dog sige, at en række artikler i de gode, gamle Cahiers du Cinéma – ikke mindst Bazins artikler – har hjulpet mig meget til at nå en vis afklaring og til at formulere nogle normer for at kunne sondre mellem skidt og kanel. Jeg blev forholdsvis hurtigt klar over, at de tekniske virkemidler, en instruktør anvender – bevidst eller ubevidst – styres af et æstetisk valg, og at æstetikken for sin del nødvendigvis er udtryk for en etisk holdning. Alt hænger sammen! Det er, hvad den berømte aforisme, man tillægger Godard, siger på sin paradoksale facon: 'Enhver kamerabevægelse er et spørgsmål om moral'. Det er også, hvad jeg efter tredive års grublen har forsøgt at gøre rede for og konkretisere i en længere artikel, der fornylig blev bragt i jeres ærede blad: 'At sætte tænderne i et billede' (Kosmorama, nr. 183). Ved siden af de mere eller mindre harmløse filmanmeldelser, man skriver, er man altså pisket til at beskæftige sig med en eller anden form for filmteori. Og det blev min skæbne – på godt og ondt!

– *Hvordan udviklede din skæbne sig?*

– Som allerede antydte vakte vore filmartikler i 'Katalogisk Ugeblad' både interesse og forargelse. Fra starten af var vi blevet bakket op af Bjørn Rasmussen, som i kraft af sine filmudsendelser både i radio og senere i TV var meget populær i brede kredse. Indenfor den danske medieverden var han blevet en slags institution. Han var katolik og hans moralske og faglige støtte betød meget for os. Han havde grundlagt en dansk afdeling af den internationale organisation O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) og fået mig til at træde ind i den lokale bestyrelse. Allerede på dette tidspunkt fik jeg en varm tilknytning til ham: jeg oplevede ham som mester og ven på en gang. Han opmuntrede mig til at skrive, gav mig lov til at øse af hans fabelagtige viden, tog mig med til udenlandske filmmøder. Kort sagt; han blev for mig en enestående og uvurderlig igangsætter...

Takket være mine første skrivelser kom jeg snart i kontakt med forskellige kredse af andre filminteresserede, bl. a. redaktionen af filmbladet 'Kirke og Film', hvori jeg begyndte at skrive. Og tingene udviklede sig som ringe i vandet. Jeg blev indbudt til at præsentere film ved præstekonventioner, senere på højskoler, på seminarier og for filmklubber. Som en slags filmmissionær fistrede jeg rigtigt rundt, både Sjælland, Fyn og Jylland. Parallelt med det blev jeg også opfordret til at give regulær undervisning i det fag, man i de år begyndte at kalde filmkundskab. Jeg underviste på Præstehøjskolen (først i Nærum, senere på Løgumkloster), holdt aftenkurser i Gentofte Kommune, for HOF i Købmagergade, og jeg glemmer sandsynligvis en hel del.

Og så skete det, der på en vis måde blev et vendepunkt i mit arbejde. I. C. Lauritzen, som var rektor på Filmskolen, henvendte sig til mig og spurgte, om jeg ikke kunne tænke mig at holde en række gæsteforelæsningsforedrag for skolens elever. På det tidspunkt var Filmskolen en rigtig kunsthøjskole og ikke bare en teknisk skole, hvor man nøjedes med at lære, hvordan filmapparatet anvendes. Theodor Christensen, som havde været inspirator til skolens oprettelse og lærer for det første hold, var desværre død og man savnede én, der kunne hjælpe eleverne til at reflektere over mediet som sådant og over den kreative proces. Jeg kunne naturligvis ikke måle mig med en Theodor Christensen. Jeg var så grøn! Jeg svarede dog ja til I. C. Lauritzens forslag og stærkt inspireret af Den ny Bølges ideologiske baggrund og auteur-politik holdt jeg en række timer over de krav, en filminstruktør uvægerligt bliver konfronteret med: i forhold til sig selv, i forhold til sit stof, i forhold til sit medium, i forhold til sit publikum, i forhold til produktionssystemet. Dette skete i februar-marts 69. Jeg husker, at serien for resten på et vist tidspunkt blev afbrudt på grund af internt kaos på skolen. Med næsten ét års forsinkelse i forhold til Universitetet besatte eleverne deres læreplads. En af oprørslederne var Chr. Braad Thomsen, som på det tidspunkt endnu ikke var interesseret i Freud, men snarere i Marx. Så vidt jeg kan huske, ønskede de rebelske elever en helt anden skolestruktur: en filmskole for folket og ikke for eliten. Hvis jeg var virkelig ondskabsfuld, ville jeg sige, at resultatet blev, at skolen hverken udviklede sig til det ene eller det andet. I årenes løb er den snarere blevet til en læreanstalt for de middelmådige. Jeg tror for resten ikke, at det kunne være anderledes. En skole kan lære eleverne at skrive, men ikke at være digter. Man kan lære at blive filminstruktør, men ikke filmskaber.

Men dette var en parentes, som du gerne må springe

over. For at komme tilbage til min selvbiografi, må jeg nævne, at flere filmstuderende, der læste på Universitetet, havde været nysgerrige og fulgt mine timer på Filmskolen. De syntes formodentlig, at stoffet var relevant. I alt fald spurgte de, om jeg havde noget imod også at undervise dem. De ville selv sørge for at få mig ansat som undervisningsassistent (det var som sagt efter maj 68!). Jeg blev både smigret af og interesseret i tilbudet. Jeg svarede ja, og således begyndte min såkaldte karriere som universitetslærer. Det var i efteråret 69.

Sandt at sige var det ikke så lidt frækt at starte på den måde. Jeg vidste næsten intet om film. Jeg havde aldrig 'læst' film: faget eksisterede ikke i min studentertid. Som en af de første højere læreanstalter i verden havde Københavns Universitet to år tidligere forsøgsvis oprettet et systematisk filmstudium på bifagsniveau. Faget havde kun to faste lærere: Marguerite Engberg og Bjørn Rasmussen. Man savnede flere lærerkræfter og måtte nødvendigvis hente dem fra andre discipliner. Da jeg havde en licentiateksamen, kunne jeg blive ansat og blev det – selv om min officielle kompetence lå på et helt andet felt. Men jeg er nødt til at indrømme det blankt: jeg var ukvalificeret. Og selv efter tyve år, hvor jeg daglig har beskæftiget mig med film, er jeg den dag i dag ukvalificeret. Jeg har enorme huller i min viden om f. eks. filmhistorie. Jeg prøver på at skjule det, så godt jeg kan, for at mine studerende ikke skal opdage det. Men det sker ikke så sjældent, at jeg har mareridt om natten. Den samme historie udspiller sig gang på gang: jeg står på en tribune, et stort orkester sidder dér omkring mig, publikummet i salen venter med spænding. Dirigenten kommer ind. Jeg skal være solist i Tjajkovskijs første klaverkoncert. Naturligvis er jeg ude af stand til at spille. Jeg har aldrig øvet mig på et så kolossalt værk. Jeg kommer altså til kort og bliver til grin... En anden variation af den samme drøm går ud på, at jeg skal deltage i en boksekamp eller synge titelpartiet i en eller anden opera. Disse mareridt er ikke svære at tyde: de afslører min radikale inkompetence. Jeg kan på ingen måde leve op til de krav, jeg bliver stillet overfor, eller som jeg mere eller mindre frivilligt har ladet mig involvere i. Jeg er aldrig herre over situationen. Tværtimod! Min offentlige optræden er en ren og skær fiasko. Og det er ganske forståeligt, idet *jeg underviser i et fag, som jeg aldrig har lært.*

Men efter den slags mareridt trøster jeg mig ved to betragtninger. For det første at jeg ikke har stjålet mit lærerjob fra en anden. Hvis man havde fundet én, der havde været mindre inkompetent end jeg, ville man formodentlig have ansat vedkommende. Jeg har altså ingen grund til at have dårlig samvittighed. For det andet er der ikke bare et handicap at være autodidakt. Det kan også have sine fordele. Bl. a. at det, man ved, ikke er tillært. Det har ikke været et pensum, man skulle igennem for at opnå et eksamensbevis. Man har tilegnet sig det af lyst, af personlig interesse og engagement. Den viden, man nu besidder, er fordøjet og bærer noget eksistentielt i sig. Man har en holdning til tingene. Man er kommet til en eller anden form for overbevisning. Og det er ikke det værste udgangspunkt, når man nu skal formidle stoffet for andre – uanset om der er tale om mundtlig eller skriftlig formidling.

– *Hvilke områder eller emner har din inkompetence boltret sig i?*

– Det store plus ved universitetsarbejde er, at man som regel selv kan vælge de emner, man ønsker at forske og undervise i. I årenes løb har jeg således beskæfti-

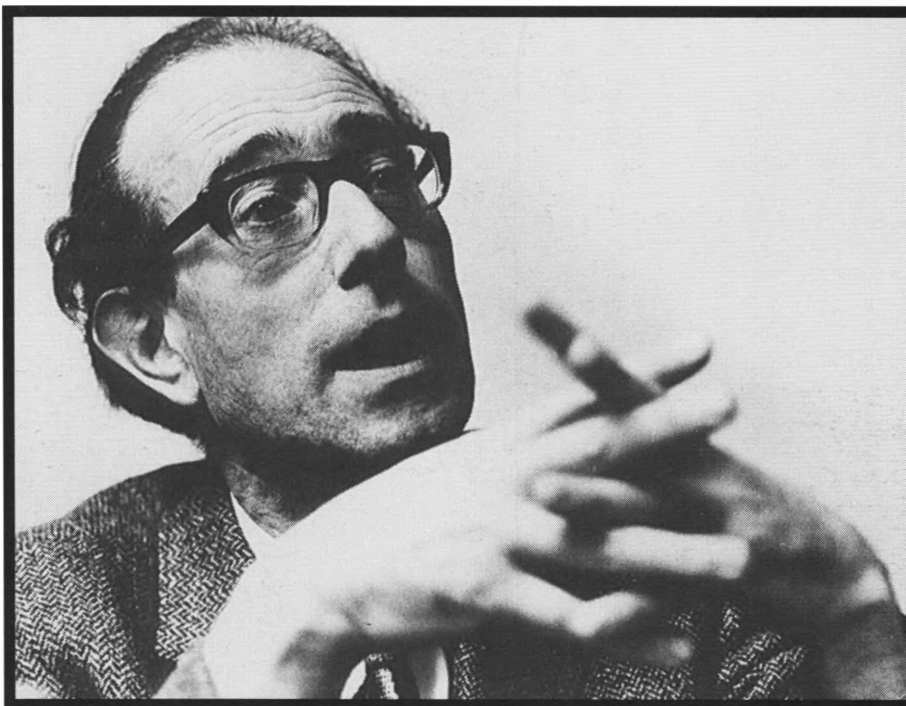
get mig med et utal af personlige interesseområder. For det første – i forbindelse med filmmuseets retrospektivserier – har jeg sammen med forskellige hold studerende gennemgået en række instruktørproduktioner: Renoir, Hitchcock, Buñuel, Godard, Bergman, Dreyer, Truffaut for at nævne de vigtigste. Ved siden af har jeg også introduceret i faget de store franske filmtoreetikere: Bazin, Mitry, Metz. Deleuze har jeg ikke haft mod til at give mig i kast med. Men yngre kolleger har gjort det. Ellers har jeg også – i pagt med de skiftende modebølger eller de studerendes ønsker – taget forskellige tematiske emner op såsom: politiske film, film og psykoanalyse, film og antipsykiatri, surrealisme og film, film og postmodernisme, film og mystifikation. De senere år har jeg også undervist i filmanalyse.

Set udefra synes alle disse emner at udgøre et meget broget patchwork. Men i virkeligheden hænger de ofte sammen, supplerer og belyser hinanden. Ved at inddrage nye arbejdsfelter opdager man også nye sammenhænge. Og det er dette brede overblik, der risikerer at forsvinde, når Bertel Haarder skridt for skridt strammer grebet om de universitetsansatte og stræber efter at indføre en mere erhvervsrettet og nyttebetonet forskning. Det er, fordi jeg ligesom mine kolleger har nydt en næsten uindskrænket frihed til at beskæftige sig med de emner, som optog mig – også udenfor film – at jeg trods alt har formået at danne mig en vis indsigt i et fagområde, hvor alt var i sin vorden og næsten alt måtte opfindes. Og jeg bilder mig ind, at jeg til syvende og sidst har været mere kreativ, end hvis jeg var blevet styret udefra af et eller andet forskningsråd eller af ministeriets bureaukrater.

– Ved siden af din undervisning har du også skrevet og publiceret.

– Ak ja! Og det har ikke altid været let. For det første fordi jeg som regel er helt paralyseret foran et stykke hvidt papir. Jeg har meget svært ved at komme i gang med skriveprocessen, har skrækelige fødselsveer, især når der er tale om længere artikler eller bøger, og jeg må tvinge mig til ikke at opgive. Men for det andet har jeg også erfaret det dilemma, som Bjørn Rasmussen skildrede for mig, da jeg blev ansat som yngre kollega for ham. Med sit sædvanlige lune sagde han: 'Kære ven, du må vide, at det er et umuligt job at dyrke filmvidenskab. Enten ser man film og så har man ikke tid til at skrive om dem. Eller også skriver man om film, som man ikke har set!'

Bjørn havde ikke helt uret. Hvis man ønsker at tilegne sig et minimum af filmkultur, må man systematisk følge såvel det løbende filmrepertoire som Filmmuseets serier (dvs. se to-tre film hver dag), af og til deltage i filmfestivaler, via filmtidsskrifter orientere sig om, hvad der sker rundt om i verden på filmens område, og så er der ikke ret meget tid tilovers til noget andet. Hvis man derimod er indstillet på at skrive om film, er man pisket til at begrænse sine biografbesøg. F.eks. har jeg en stærk mistanke om, at en mand som Chr. Metz, grundlæggeren af



Martin Drouzy og, på side 11, Francois Truffaut, fotograferet af Freddy Tornberg ved Truffauts besøg på Den Danske Filmskole i 1970.

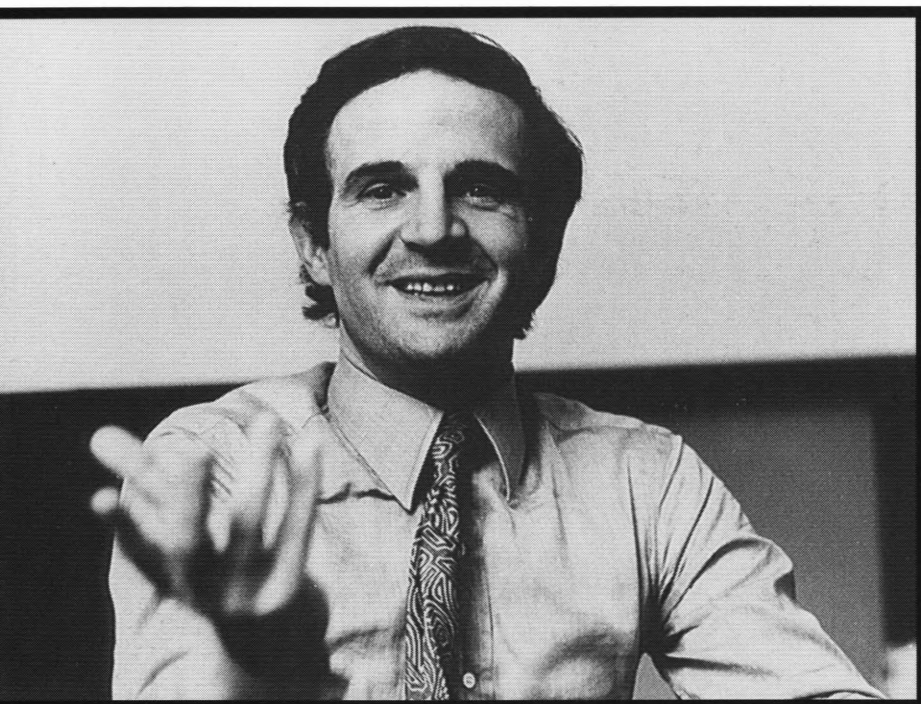
filmsemiologien, kun har set én film i hele sit liv og det er *Adieu Philippine* af Jacques Rozier. I alt fald er det den eneste konkrete film, han nogensinde har skrevet om. Jeg for min del har forsøgt at løse problemet med en afvekslingsstrategi: snart skriverier i længere perioder, snart mere regelmæssige biografbesøg...

Ganske konkret betød det, at jeg af mangel på tid i 1964 forlod redaktionen af 'Katolsk Ugeblad'. Jeg fortsatte dog at skrive i 'Kirke og Film', som under Flemming Behrendts kyndige ledelse efterhånden var blevet et rigtigt godt tidsskrift. Desværre begik bladet harakiri i marts 75 for straks at genopstå som det nu indholds- og holdningsløse magasin, der hedder 'Levende Billeder'.

I mellemtiden, dvs. i august 69, skete der det, at 'Kosmorama' med lys og lygte søgte efter en ny redaktør. Øystein Hjort og Henrik Stangerup havde i to år redigeret og moderniseret bladet, men ønskede ikke at blive ved. Stangerup var for resten i gang med at optage sin første spillefilm, *Giv Gud en chance om søndagen*. Ib Monty henvendte sig til mig og spurgte, om jeg var interesseret i at overtage redaktionsjobbet. Selvfølgelig var jeg det! Og det så meget desto mere som jeg havde frie hænder til at vælge de medredaktører, jeg ønskede. Da jeg ofte har erfaret, at uenighed gør stærk, valgte jeg til at bistå mig tre vidt forskellige filmentusiaster: Søren Kjörup, som endnu ikke var professor, men allerede særdeles velorienteret om de nyeste filmtoreetiske strømninger; Morten Piil, som jeg den dag i dag betragter som en af de bedste, ublaserte filmskribenter herhjemme, og Philip Lauritzen, en ung filmstuderende, ordblind, men struttende af ideer og initiativer. Siden har han været chefredaktør på 'Information' og sidder nu i Inuuk som ansvarshavende redaktør for en to-sproget avis, grønlandsk/dansk.

– Og hvad skete der i din redaktørtid?

– I netop de tre år (1969-72), jeg ved siden af mit universitetsarbejde var knyttet til 'Kosmorama', oplevede man en lang række omvæltninger. Nye værdier og uto-



pier erstattede gamle, udslidte systemer. Marcuse afløste eksistentialismen. Surrealistiske slogans blomstrede på betonmurene. Kernefamilier samlede sig i storkollektiver. Universiteterne herhjemme barslede med en ny styrelseslov som erstatning for professorvældet. Man talte om nærdemokrati og kvindekamp, dyrkede ideologikritik. Strukturalismen begyndte at vinde indpas ved siden af et marxistisk farvet kunstsyn. Det var en forvirret, men spændende tid! På filmens område dukkede nye instruktørnavne op: Glauber Rocha, Miklos Jancso, Fassbinder, Pasolini... Vi forsøgte at give vore læsere en bred orientering om, hvad der skete for filmen og med filmen, både på det ideologiske, det teoretiske og det kreative felt. Vi nøjedes ikke med at skrive om de film, der tilfældigvis nåede det danske publikum, men så vidt muligt også om de værker, en almindelig biografgænger ikke havde lejlighed til at se. Vi ydede, hvad man i dag ville kalde op-søgningsvirksomhed. Vore numre om svensk film, italiensk film, fransk film bragte f. eks. en lang række original-interviews. Andre særunumre som de, der beskæftigede sig med teoretiske emner såsom filmsemiologi, film og politik, film og massekultur indeholdt artikler, som den dag i dag tyve år efter viser sig ikke at være helt forældede for nutidige filmstuderende.

– Med henblik på de interviews, du omtaler, har du formodentlig mødt adskillige prominente filmfolk?

– Mon ikke! Nogle af dem, som f. eks. Rohmer, Chabrol eller Varda har bare bekræftet den forestilling, man i forvejen havde dannet sig af dem. De svar, de gav på vore spørgsmål, var interessante, men ikke ret overraskende. Rohmer f. eks. var den klare, reflekterende, lidt professoragtige type, vi regnede med at møde. Chabrol optrådte naturligvis som den joviale 'bon-vivant', den evige pauseklovn – selv om de fleste af hans film kan siges at være noget helt andet end billige cirkusnumre. Til gengæld husker jeg at have fået et meget deprimerende indtryk den dag, jeg mødte Tati på hans lille beskedne triste kontor i en parisisk forstad. Han havde lige lavet *Trafik* og et par år tidligere *Playtime*, en kæmpe produktion, der havde kostet ham det hvide ud af øjnene (han var sin egen producent). Filmen havde fået god kritik,

men det bredere publikum havde svigtet den. Den stakkels Tati forsøgte at arbejde videre, men slæbte på en astronomisk gæld: han havde måttet sælge sit hus, pantsætte alt, hvad han ejede, næsten til den sidste skjorte. Han virkede særdeles venlig, imødekommende, gav os et interessant interview, som vi bragte i 'Kosmorama' (nr. 107). Men tonen var ikke særlig opmuntrende. Han var overbevist om, at han aldrig mere ville have råd til at lave flere film. Og jeg oplevede den dag, at det ikke altid er morsomt at være en stor komiker.

Jeg husker også et møde med Jean Eustache. Det var før han havde lavet *Moderen og luder*. Jeg havde en aftale med ham på en eller anden bistro i Paris. Han kom sammen med sin veninde, begge i meget fattigt tøj, magre, triste af udseende. De lignede næsten to klunsere. Han var helt fortvivlet over sine fremtidige

muligheder som filmkunstner, kunne ikke forsones sig med filmindustrien, ville ikke gå på akkord... Nogle år senere begik han selvmord, kun 42 år gammel.

– Har du ikke også i 'Kosmorama' bragt et langt interview med Truffaut?

– Jo, du har sandelig en god hukommelse. Dette interview var faktisk en slags improviseret foredrag, han holdt

2. juli 82

FRANÇOIS TRUFFAUT

Cher ami,
Votre livre sur Dreyer m'a beaucoup instruit et beaucoup ému. C'est un beau, grand et noble travail dont tous les admirateurs d'Ordet vous seront reconnaissants, à mes félicitations chaleureuses je joins mon plus amical souvenir,

françois
truffaut

Cher ami,
Votre livre sur Dreyer m'a beaucoup instruit et beaucoup ému. C'est un beau, grand et noble travail dont tous les admirateurs d'Ordet vous seront reconnaissants, à mes félicitations chaleureuses, je joins mon plus amical souvenir,
François Truffaut



Martin Drouzy på lærredet i Lars von Triers film *Orchidégartneren* fra 1977.

på Filmskolen i København. Han elskede at besøge Danmark, var gode venner med Henning Carlsen og hans søde norske kone Else. Hver gang Truffaut var i København for at præsentere en af sine film, som skulle have dansk premiere, fungerede jeg som tolk for ham ved de forskellige arrangementer, der var blevet planlagt. Han kunne nemlig ikke andre sprog end fransk. Hver gang har jeg oplevet ham som veloplagt, interesseret i alt, hjertevarm og meget charmerende på sin drengeagtige facon. I november 70 havde man aftalt, at han skulle møde eleverne fra Den danske Filmskole. Før mødet virkede han nervøs, usikker, ængstelig – og det lignede ham slet ikke. Han fortalte mig, at han et par dage før havde været ude for et lignende møde i Stockholm med filmskoleeleverne. De havde angrebet ham: hans film var ikke 'politiske'! De havde erklæret, at han nu lavede strimler af den samme skuffe som dem, han i sin tid så voldsomt havde kritiseret i sin berømte artikel 'En vis tendens i fransk filmkunst'. Mødet havde altså været en dialog mellem døve. Den stakkels Truffaut var temmelig såret og var nu bange for en lignende konfrontation med de danske filmskoleelever. Jeg forsøgte at berolige ham og lovede at gøre mit bedste for at kanalisere samtalen ud i mere frugtbare baner.

Vi kom ind i salen. Den var propfuld. De filmstuderende fra Universitetet havde også fået adgang og sad på vindueskarne, på gulvet, ja, på skødet af hinanden. Mødet startede. Et par ligegyldige spørgsmål blev fyret af. Truffaut svarede imødekomende. Da samtalen ikke for alvor begyndte at tage form, foreslog jeg at lade Truffaut gennemgå og kommentere sine film en for en i kronologisk rækkefølge. Salen indvilgede. Truffaut startede lidt tøvende, men begyndte snart at slappe af. De studerende stillede relevante og begavede spørgsmål. Kommunikationen fungerede. Truffaut blev mere og mere åben og brilliant, tog jakken af, var virkelig i sit es. Efter et par timer måtte vi desværre stoppe: alle var i godt humør og kunne tage hjem uden frustration. Vi var blevet en faglig og medmenneskelig oplevelse rigere – ikke mindst Truffaut, som efter mødet betroede mig, at han aldrig tidligere havde haft lejlighed til at præsentere sine film i

sammenhæng og havde imellem dem opdaget forbindelsestråde, som han hidtil ikke havde reflekteret over. Han var både henrykt og taknemmelig. En afglans af denne gode stemning kan man forhåbentlig skimte i det mødereferat, vi bragte i 'Kosmorama' (nr. 101).

Et andet møde med den danske film-intelligentsia blev desværre ikke så vellykket. Det skete den aften, Marguerite Duras for første og formodentlig sidste gang var i Danmark og for en kreds af københavnske filmanmeldere og -kritikere præsenterede sin første selvstændige film *La Musica*. Værket er langt fra det bedste, hun har præsteret, men dog interessant som eksperiment. Iblandt mødedeltagerne sad Kirsten Stenbæk og Bent Grasten, der efter forevisningen erklærede – på dansk – at filmen 'var det rene lort'. Da jeg som sædvanlig var tolk den aften, oversatte jeg Grastens kontante vurdering

til et mere urbant og distingveret udtryk. Men Grasten kunne tilstrækkeligt fransk til at høre, at jeg på eget initiativ havde omskabt og afdæmpet hans ligefremme terminologi. Han krævede, at jeg ordret og uden omsvøb skulle gengive hans karakteristik af filmen. Jeg var utrolig flov og håber, at Duras siden igennem sin gode veninde Michelle Porte (som har lavet en fremragende dokumentarfilm om Dreyer) har fået et bedre indtryk af det danske filmmiljø, dets omgangsformer og begavelsesniveau.

– Du syntes, at dit arbejde med 'Kosmorama' var spændende. Hvorfor holdt du op med at redigere bladet?

– Fordi jeg i 1972 blev fastansat på Universitetet og måtte koncentrere mig om denne primære opgave. Desuden havde jeg efter en længere proces forladt dominikanerordenen, stiftet familie og fået en datter. Jeg kunne ikke som tidligere bruge næsten alle mine weekender til 'Kosmorama', nemlig samle artikler og billeder, læse korrektur, lave layout m. m.

Endvidere ønskede jeg også at komme i gang med større skriveprojekter. I begyndelsen af 70'erne havde filmlitteraturen i Danmark pludselig fået bedre vilkår end tidligere. Forlaget Rhodos havde startet en serie, der hed 'Film Rhodos', og var ved at udgive en stribe interessante filmbøger. 'Bergman om Bergman', Truffauts interview-bog om Hitchcock, Braad Thomsens Godard-monografi m. m. Selv havde jeg i 1970 åbnet serien med min Buñuel-bog, 'Kætteren Buñuel', der havde fået en forholdsvis god modtagelse. Bl.a. havde Rifbjerg skrevet en meget sympatisk anmeldelse. Vi, dvs. et lille redaktionsudvalg som af og til holdt frokostmøde på forlaget, havde en del interessante udgivelsesplaner. Morten Piil havde lovet at skrive om Truffaut, selv havde jeg samlet fyldige notater til en bog om Renoir og til en anden om Bergman. Men publikum svigtede. Salgstallene var for lave. Forlaget mistede interessen og serien stoppede efter det ottende bind.

På det tidspunkt forstod jeg, at jeg nu måtte satse på franske forlag, som naturligvis har meget større afsætningsmuligheder end de danske.

– Og så oversatte du din Buñuel-bog til fransk?

– Nej, slet ikke. Den bog om Buñuel, jeg har udgivet hos Lherminier i 78, er en helt anden end den første. Den første stoppede med *Mælkevejen*, en film fra 69. Men i mellemtiden havde Buñuel trods sin høje alder præsteret en række nye værker, bl. a. *Tristana*, *Borgerskabets diskrete charme*, *Frihedens spøgelse*, der efter min mening overgik hinanden i ungdommelige påfund og skaberglæde. Den gamle surrealist var på toppen af sin karriere. Og samtidig viste det sig, at disse film var konstrueret med den samme akkuratessse som et schweitzisk ur. Derfor måtte jeg revidere min tidligere præsentation af Buñuels produktion. Nu lagde jeg hovedvægten på dens surrealistiske dimension, men påviste også ved en nærløst analyse af filmenes struktur, at de hver på sin måde er skruet sammen med en utrolig stringens. Deraf bogens titel, der afspejler min fremgangsmåde: 'Luis Buñuel, drømmens arkitekt'. Fornylig havde jeg lejlighed til igen at blade i bogen: i al ubeskedenhed konstaterede jeg, at den ikke er så tosset og at mine analyser holder stik.

– Det vil altså sige, at Maurice Drouzy faktisk er dygtigere end Martin?

– Nå, du har altså opdaget, at jeg har to forskellige fornavne. Forklaringen er ganske enkel. Her i Danmark har jeg af praktiske grunde bevaret det navn, jeg siden 53 altid har været kendt under og som er mit tidligere klosternavn. I Frankrig har jeg til gengæld publiceret under mit oprindelige fornavn, Maurice, som på fransk lyder meget bedre end Martin. Det er måske lidt upraktisk alligevel – ikke mindst for bibliotekarerne, som katalogiserer bøger og artikler. De forestiller sig, at jeg har en tvillingbror, der beskæftiger sig med de samme emner som jeg selv. Hvis du vil glæde min bedre halvdel, må du endelig kalde mig Maurice.

– Og fra Buñuel gik du over til Dreyer?

– Ja. Jeg havde altid været meget betaget af Dreyers film. Allerede i 52, inden jeg kom til Danmark, havde jeg lejlighed til at se hans *Jeanne d'Arc*, som havde repremiere i Paris. Hans andre film kendte jeg fra forevisninger på Det danske Filmmuseum. Jeg var temmelig forbløvet – og lidt forarget – over, at man i Danmark beskæftigede sig så lidt med ham. Den eneste bog om Dreyer, der fandtes på dansk, var Ebbe Neergaards lille monografi fra 1940. Den var blevet genudsendt i forøget udgave i 1963 og var nu udsolgt. Det var det hele. . . . Jeg vidste også, at Dreyers personlige arkiv efter hans død var blevet deponeret på Filmmuseet. Men der var ikke nogen, som for alvor systematisk havde gennemgået disse papirer. Nu var det på tide at gøre noget ved dem. Derfor kom jeg i gang.

Oprindeligt var det min mening at skrive en almindelig monografi, sådan som andre havde gjort det med utallige store instruktører. Men meget snart blev jeg klar over, at der var noget særligt ved Dreyer, og det hængte sammen med mystikken omkring hans herkomst. En hund lå begravet et eller andet sted! Efter ihærdigt detektivarbejde – der har været spækket med lange spændingsmomenter – fandt jeg den berømte 'hund' og blev i stand til at rekonstruere hele historien om den stakkels Josefine Nilsson, Dreyers biologiske mor. Jeg blev også klar over, at disse oplysninger, som den unge Carl Theodor delvis havde haft kendskab til, kunne hjælpe os til at forstå hans særprægede psyke og hans interesse for bestemte temaer. Sagt på en anden måde: hele hans filmproduktion stod pludselig i et nyt lys og måtte omfortolkes. Dreyer var ikke den religiøse filminstruktør, som en Henri Agel og andre filmskribenter havde gjort ham til. Hans



Martin Drouzy i samtale med Lisbeth Movin, stjernen fra *Vredens Dag*, ved åbningen af Det kgl. Biblioteks Dreyer-udstilling i 1982. Foto: Mogens Svane.

fascination af kvindens lidelse og lidelsestemaet i det hele taget var affødt af et helt andet livssyn og andre motiver end dem, man havde tillagt ham. Og det er denne omfortolkning, min bog, 'Carl Th. Dreyer født Nilsson', fremlægger og gør rede for.

– Hvornår udkom bogen?

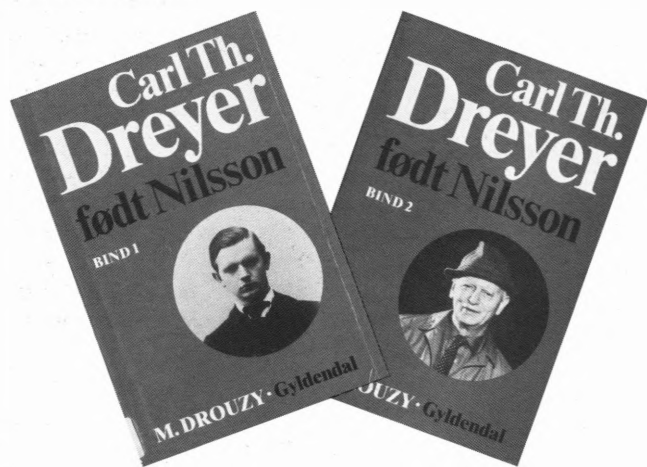
– I foråret 1982, efter fire års forskningsarbejde og fødselsveer. Den blev udsendt samtidig på dansk og på fransk. Siden er den også udkommet på italiensk. Den har for resten kun været en etape i mit arbejde om Dreyer. I forbindelse med bogens udgivelse herhjemme havde jeg i samarbejde med Filmmuseet arrangeret en udstilling, der blev præsenteret på Det kongelige Bibliotek i København. Senere i en mere strømlinet form blev den vist adskillige andre steder: i Odense, på Det danske Hus i Paris, i Verona, Rom, Milano, Firenze, Bologna. . . . Siden 82 har jeg også enten i Danmark eller i Frankrig publiceret flere andre ting om Dreyer, både bøger og artikler. Bl. a. har jeg sammen med en fransk ven, Charles Tesson, udgivet alle de filmmanuskripter, Dreyer skrev i perioden 1926 til 34 under sit lange ophold i Frankrig. Og jeg har stadig flere projekter i gang. Denne publikations- og udstillingsindsats har, så vidt jeg kan skønne, bidraget til at skabe en fornyet interesse for Dreyers film. Det er en kendsgerning, at de igen er blevet vist mange steder – f. eks. i forbindelse med den vandreudstilling, jeg nævnte før. Og i al beskedenhed tør jeg påstå, at et internationalt Dreyer-symposium som det, der blev afviklet i Verona i november 84, ikke ville have fundet sted, hvis ikke jeg havde offentliggjort nye informationer og altså nyt diskussionsstof om Dreyer og hans film.

– Så vidt jeg ved, blev din bog modtaget som yderst kontroversiel.

– Pas på, her må vi skelne! Hvis du ved 'kontroversiel' forstår 'uantagelig' eller 'stærkt kritisabel', er det ganske rigtigt, at min bog blev modtaget som sådan af en næsten énstemmig dansk anmelderstab. Den blev sablet ned i så godt som alle landets aviser. Og denne massive nedrakning gjorde, at bogen ikke blev solgt (den var

også alt for dyr). Udgivelsen blev altså en økonomisk fiasko for Gyldendal. Efter flere udsalg til lavere og lavere pris blev de sidste ni hundrede eksemplarer definitivt kasseret og for nylig sendt til makulering.

Hvis du derimod forstår ordet 'kontroversiel' i dets etymologiske betydning, dvs. som noget, der udfordrer og får os til at ændre indgroede tænkevaner, så er min Dreyer-bog i udlandet blevet rost netop som 'kontroversiel' – ikke fordi den var uspiselig, men tværtimod forfriskende og fornyende. To ting var de franske kommentatorer især glade for: den metode, jeg anvendte i bogen – en metode, som naturligvis var kendt indenfor litteraturkritikken, men som næppe endnu havde vundet indpas indenfor filmforskningen – og den omfortolkning af Dreyers filmunivers, jeg bragte til torvs: endelig sagde jeg højt – og dokumenterede – noget, som mange faktisk havde tænkt i det stille. De franske og engelske anmeldere var desuden enige om noget, man i Danmark ikke engang hæftede sig ved: at denne biografi bragte en dokumentation, man kunne stole på og arbejde ud fra. Efter den negative, næsten hadefulde kritik, jeg havde fået i den danske presse, skabte de udenlandske artikler en vis lise for en anfægtet selvtilid. At opdage en tilfældig morgen, at dagbladet 'Le Monde' bringer en rosende anmeldelse på selveste forsiden, opleves som en rehabilitering af ens arbejde. Noget lignende føles den dag, man modtager et varmt, personligt brev fra Truffaut, der takker, fordi bogen – og jeg citerer – 'har lært mig meget og rørt mig dybt'. Så synes man, at man trods alt ikke har puklet forgæves.



Martin Drouzys omdiskuterede tobindsværk om Carl Th. Dreyer.

– Kan du forklare, hvorfor bogen blev modtaget så forskelligt i Danmark og i udlandet?

– Du stiller endnu en gang et prækært spørgsmål. Jeg tror, jeg forholdsvis nemt kunne pege på en række faktorer, der har forårsaget den negative reaktion, min bog har skabt her i Danmark. Men for at skåne dig for en alt for lang monolog, vil jeg nøjes med at nævne en enkelt kendsgerning: at det danske filmmiljø er en forholdsvis lille andedam, hvor alle kender alle. Derfor har flere af mine anmeldere været stærkt på vagt overfor den psykobiografiske metode, der anvendes i bogen, og ved samme lejlighed højtideligt forsat Freud og alt hans væsen. Tænk dog, hvis man brugte den samme metode i forhold til dem selv og deres forfatterskab! Hvad ville man ikke afdække? På forhånd rystede de af skræk.

Den mest typiske og voldsomme reaktion i så henseende kom fra Elsa Gress, som i flere avisartikler med sjældnen bidskhed slagtede mit arbejde... Men nu er det mig, der pludselig bliver vred. Bare jeg nævner fruens navn, ser jeg rødt igen! Jeg må forklare dig hvorfor.

Damen havde siden 1965 regelmæssigt udbasuneret i den danske presse, at hun nu var i gang med en bog om Dreyer, at bogen var på trapperne, at manuskriptet var ved at blive afleveret til et eller andet forlag. Når man hører den slags ting, drømmer man naturligvis ikke selv om at gå i gang med en lignende bog: Danmark er alt for lille et land til at rumme to publikationer af samme art på samme tidspunkt. Elsa Gress' bog så imidlertid aldrig dagens lys, selv om hun fra Filmfonden havde modtaget penge til denne opgave. Udgivelsen blev altså ikke til noget. Heldigvis, vil jeg sige, fordi jeg gad vide, hvad bogen ville have handlet om! Hver gang fru Gress har strejfet emnet Dreyer, er det ikke Dreyer, hun har skrevet om, men udelukkende 'Dreyer og mig' eller endnu værre: 'mig og Dreyer', som det var tilfældet i det groteske TV-spil, *Balladen om Carl Th. Dreyer*, som Danmarks Radio følte sig forpligtet til at producere og bragte som en post-hum hilsen fra hende til et forsvarsløst offer.

Det er en kendsgerning, at hun aldrig har bragt en eneste ny oplysning om Dreyer. Når jeg er så sur på hende, er det altså ikke, fordi hun har bidraget til at torpedere den danske udgave af min bog (dette kan jeg sandelig leve med), men fordi hun i næsten tyve år herhjemme havde taget patent på Dreyer, monopoliseret ham, og derved forhindret andre i at beskæftige sig med ham bl. a. ved at samle biografiske oplysninger, medens tiden endnu var til at gøre det. Da jeg selv begyndte i 1978 var det for sent: fru Dreyer var død og man havde aldrig interviewet hende om hendes mand. Selv om jeg som en god kristen forsøger at 'forlade mine skyldnere', har jeg altså svært ved at tilgive Elsa Gress hendes annekteringstrang. Det er nemlig ikke mig, hun primært har skadet, men Dreyer og forskningen om ham. Og skaden er uoprettelig. Så må Dreyer selv i sin himmel tilgive hende, hvis han gider! Og så må jeg fortsat have lov til at være rasende.

Nu er det sagt. Nu har jeg fået luft. Nu snakker vi ikke mere om det!

– Et sidste spørgsmål: Har du aldrig selv haft lyst til at lave film?

– Nej, afgjort ikke. Man må kende sine begrænsninger. For mig er det blevet en kendsgerning, at mindst 95% af de film, som i disse år bliver lavet, ikke fortjener at se dagens lys. De har som eneste formål og eksistensberettigelse at få produktionsmaskinen til at køre videre. De penge, der er blevet investeret i dem, kunne lige så godt direkte være smidt ud ad vinduet! Da jeg ikke anser mig for at være i besiddelse af hverken medfødt eller til lært filmgenialitet, føler jeg ingen trang til at øge antallet af disse middelmådige film, der bliver glemt i samme øjeblik, man forlader biografen.

Nej, jeg foretrækker at samle mig om min læreropgave – med det formål at vaccinere mine studerende mod lige-gyldige film og til gengæld hjælpe dem til at sætte pris på de værker, der formår at formidle en åndelig erfaring. Hvis de takket være min lille indsats 'opdager' en Bresson, en Tarkovskij, en Kieslowski, har jeg ikke arbejdet forgæves. Og jeg forestiller mig – måske med stor naivitet – at de derved vil få adgang til nye dybder i sig selv og til indre værdier, de senere kan øse af.

Et voilà. Nu må vi have lov til at sige: Amen!

Sic Transit Gloria Mundi

eller hvordan man kan blive berømt den ene dag og glemt den næste

I efteråret 1971 fik Bjørn Rasmussen en henvendelse fra Vatikanet angående Jens Jørgen Thorsens Jesusfilm-projekt. Hvad kunne man gøre fra katolsk side for at forhindre den berygtede instruktør i at realisere sin film? Bjørn snakkede med mig om sagen og vi blev straks rørende enige om, at de katolske myndigheder i alt fald måtte lade være med at blande sig: enhver form for protest eller pression ville virke imod hensigten og bare skabe ny reklame for Thorsen. Og det var netop det, manden ønskede! I fællesskab skrev Bjørn og jeg et svarbrev for at tilkendegive og begrunde vort standpunkt. Desværre fulgte paven ikke vort råd. Søndag d. 26. august 73 fra sin sommerresidens i Castelgandolfo stemplede han filmprojektet som blasfemisk og som 'en forbrydelse mod hele den kristne religion'. Og så skete det, som vi netop havde forudset: fra den ene dag til den anden var Jens Jørgen Thorsens navn kendt over hele verden. Projektet havde i overmål fået den publicity, dets ophavsmand stræbte efter. Thorsens happening var lykkedes over al forventning...

Flere år senere blev jeg igen involveret i Thorsens provokation, som i mellem-tiden havde udviklet sig

til en regulær retssag. Sammen med Lars von Trier blev jeg nemlig udpeget som en af de to syns- og skønsmænd, der skulle udtale sig om det såkaldte droit moral-spørgsmål: Havde Thorsen ved sit filmprojekt og det offentliggjorte manuskript krænket evangelisternes ophavsret? For os var svaret næsten givet på forhånd. Den Jesus, Thorsen ønskede at fremstille, havde faktisk kun navnet til fælles med evangeliernes hovedskikkelse. Som konklusion på vor omstændelige rapport nedlagde vi den påstand, at Thorsens manus sammenlignet med de evangeliske tekster måtte betragtes som 'et nyt og selvstændigt værk'. Som bekendt kom dommerne efter et utal af møder og vidneafhøringer til at tilslutte sig dette synspunkt.

Elleve år var gået, siden Thorsen havde anklaget Kulturministeriet og startet retssagen. Afgørelsen vakte kun ringe opsigt. Siden de velsignede dage i 70'erne, hvor Jens Jørgen Thorsen skralgrinende havde efterladt den halve verden i indbyrdes hundeslagsmål for eller imod den kunstneriske ytringsfrihed, var gassen definitivt gået af ballonen.
M.D.

