

Libido og astronomi i kunstens hellige haller

af Kim Foss

Den underprioriterede biografi i Statens Museum for Kunst lavede for en kort stund op i forsommeren, og viste oversete rariteter relateret til udstillingerne med Fernand Léger og Max Ernst.



Her var den helt store oplevelse Hans Richters *Dreams That Money Can Buy* fra 1948, en episodefilm af spillefilmslængde med indslag af Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder og Hans Richter selv. Filmen blev realiseret for sølle 15000 dollars, der hovedsaglig gik til råfilm, over 3½ år, hvor samtlige medvirkende arbejdede på engagement og uden løn. Resultatet er imponerende, og en god lektion i hvor langt man kan nå med en god dosis originalitet og kreativitet. Filmens rammefortælling omhandler den forarmede poet Joe (spillet af filmens eneste professionelle skuespiller Jack Bittner), der i et syn erfarer, at han kan trække drømme frem af folks underbevidsthed. Som en anden psykiater skaffer han sig et respekabelt kontor og nedsætter sig som en slags drømme-dealer, der tager sig betalt for at sælge folk drømme. Første kunde er en kedelig bankmand, hvis kone er med for at sørge for, at han ikke går galt i byen. Drømmen han køber er så Max Ernsts episode 'Desire' med udgangspunkt i sammes collageroman 'Une Semaine de Bonté' fra 1934. En smuk og frodig kvinde ligger og drømmer i et tungt draperet værelse. Et guldæble stiger og falder over hendes læber indtil hun sluger det. Under hendes seng skyller overlevende fra et skibbrud frem, mens hun hvisker en kærlighedshungrende monolog frem for sig. En mand spærret inde bag et gitter forsøger at nå hende, men en stælt klædt herre (Max Ernst selv)

sig imellem, og sørger som en slags overjeg for, at excesserne ikke drives for vidt. Af praktiske årsager har man ikke kunnet lægge lejligheden under vand, men istedet anvendt sig af tøris, der til gengæld understreger drømmens emmende sensualitet ganske effektivt. Episodens lydspor er iøvrigt komponeret af Paul Bowles, der efterhånden mest er kendt som en aldeles fremragende forfatter til bl.a. *Under Himlens Dække*. Den regenererede bankmand betaler og lover ikke at røbe noget om drømmens indhold for sin kone.

Den næste kunde er en smuk, men manisk kvinde, der foregiver at repræsentere 'the daughters of american grandfathers', sygeligt besat af at samle på underskrifter på petitioner af enhver slags. Hendes drøm 'The Girl with the Pre-fabricated Heart' er af Fernand Léger, og minder tematisk svært om hans tyve år ældre Ballet 'Mecanique'. Drømmens hovedaktører er to animerede voksmannequiner, der udspiller en lovestory ledsaget af en duet, der kærligt og ironisk besynger den mekaniserede kærlighed i en mekaniseret verden. Léger og Richter havde i mange år talt om at lave en film sammen, men det var først under en spadseretur i New Yorks Grand Street, hvor de passerede den ene butik med brudekjoler efter den anden, at Léger undfangede ideen til sin episode og samtidig lagde grunden for hele projektet.

Tredje kunde er bankmandens kone fra første episode, der også vil have blotlagt nogle ting i sit liv. Joe viser hende et fotografi af et ungt par, som vi så følger på en biograftur i episoden 'Ruth, Roses and Revolvers'. I biografen vises en stumfilm med en James Joyce-lignende person, der med en stol som eneste rekvirit foretager de mærkværdigste bevægelser. Publikum i salen imiterer aktørens gøren på lærredet, med undtagelse af det unge par, der blot indtager sceneriet. Man Ray spiller parodisk på vores forhold til filmkunsten, og navnlig publikums behov for identifikation med aktørerne på det hvide lærred, og har selv kommenteret sin episode med vanlig ironi: '...I enjoyed the combined role of entertainer and entertained. To wear a beard and not wear one at the same time is indeed an achievement'.

Derefter belemres Joe med en brysk gangster, der beder ham hjælpe sig af med sine håndjern. Joe har svært ved at se hvad en så udad-



Fra bogen *'Une semaine de bonte'* – en surrealistisk roman i collage af Max Ernst. Ligheden med illustrationen næste side er tydelig.

vendt person (he has no conscience – no subconscious) vil med en drøm, men det viser sig hurtigt, at han ønsker en profetisk drøm om resultatet af et væddeløb. Han knock-outer Joe, der drømmer ham en tåget suppe, kaldet 'Discs', kogt sammen af Marcel Duchamp. Desværre har Duchamp, der mere eller mindre i 20'erne forsagede kunsten for at spille skak (sic!), valgt at gentage sine roterende skiver fra sin kuriøse *Anemic Cinema* (1926), blot i farver. De suppleres med en animation af hans berømte maleri 'Nude Descending a Staircase' (1912), hvor en kvinde samtidig ses i samtlige faser af nedstigningen af en trappe, her ledsaget af en komposition af John Cage. Til trods for sine gådefulde billeder virker sammenklipningen underlig tilfældig, og drømmen sært malplaceret i selskab med resten af filmens slavisk freudianske illustrationer.

Næste drøm tilfalder en lille pige, der kaster med en bold indtil den bliver hængende i luften og transformeres til en mobile af Alexander Calder, der spiller hendes blinde bedstefar. Calders mobiler gør sig pr. definition bedre på film end foto, men til trods for Paul Bowles udmærkede lydspor er 'Ballet' den mindst bevægende af filmens dele. Bedstefaderen påtvinger derefter Joe en af sine egne drømme, 'Circus', hvor han animerer sine egne ståltrådsfigurer til en lille, raffineret circusforestilling.

Joe køber Calders drøm og er overladt til sig selv. Sidste afsnit, Hans Richters 'Narcissus', fuldender rammefortællingen og er Joes egen drøm, en lyrisk tour-de-force med mindelser om Jean Cocteaus bedste øjeblikke. Joe spiller kort med nogle venner, et glas knuses, og i væskens spejlbillede ser Joe, at hans ansigt er blevet blå. Hans videre færden følger en mystisk snor, der leder ham op ad en stige og ind til en smukt henslængt kvinde. Hun byder ham et fad med kirsebær og en kniv. Han skal til at kysse hende, men griber i stedet kniven. Der siver blod ud under en dør, og han flygter tilbage til sit rum, hvor han tager en statue af Zeus med sig ud af vinduet, men drømmepigen skærer rebet over, han falder og statuen knuses. Joe opløses bogstavelig talt, det gamle jeg må vige for et nyt, alt hvad vi ser er flydende farver i vand. Filmen er slut.

I sagens natur er en episodefilm af denne slags en ujævn størrelse, men til trods for de mange involverede parter er det alligevel lykkedes at ramme en ren og drømmeagtig tone båret af Hans Richters stilsikre rammefortælling og billeder af stor visuel kraft; det er ikke for ingenting, at der har stået billedkunstnere bag kameraet. Man har optaget i Cinecolor, og til trods for projektets egenrådige og private karakter, frembragt et udstyrsstykke, der i visuel pragt snildt kan måle sig med samtidens overlæssede Technicolor-melodramaer. På indholdssiden kan man alligevel forbavses over, at man tyve år efter surrealisternes fremkomst, stadig er præget af den tyrkeretro på drømmene, underbevidstheden og irrationaliteten, der var kendetegnende for 20'ernes kunstscene. En verdenskrig senere er den utopi, der kaldte sig den surrealistiske revolution udspillet, men hér er Sigmund Freud stadig ledestjernen, og plot og narration undergraves på bedste beskab, noget man kun kan tillade sig når man definerer sig som avantgarde og opererer i kunstens verden, langt fra den kommercielle film. Temmelig paradoksalt at surrealisterne, der med afsæt i Freuds drømmetydning, netop søgte at op hæve skellet mellem liv og kunst, i den grad forfalder til ren æstetik. Her trodser *Dreams that Money can Buy* da også datidens tendenser, hvor man allerede først i 30'erne skubbede det private i baggrunden for at beskæftige sig mere indgående med politiske og sociale forhold, hvilket

bl.a. indebar, at en stor del af surrealisterne indlemmedes i kommunistpartiet. Hvis man læser Hans Richters overvejelser vedrørende avantgardefilm, så fremgår det da også med al tydelighed, at avantgardeprædikamentet blev opfattet som en anerkendelse, og placeringen på Hitlers udstilling med *Entartete Kunst*, nærmest opfattedes som en hædersbevisning. Avantgardefilmen var kommet op på hylden ved siden af den moderne kunst, hvor den hørte hjemme.

Episodefilm af denne egensindige karakter er ikke hverdagskost, men herhjemme har Steen Møller Rasmussen inden for de sidste år lavet et par knap så prætentiose variationer: *Tretten*, *Fin de Beckett* og *Manhattan Cityscape* er alle kortfilm med udvalgte billedkunstnere som aktører og *kollaboratorer*, dog så indforståede og minimalistiske, at filmenes levedygtighed i det lange løb må anses for at være ligefrem proportional med de medvirkende kunstneres fremtidige status.

Det skal iøvrigt tilføjes, at vi herhjemme har endnu en episodefilm af Hans Richter til gode. I 8×8 fra 1957 medvirker Marcel Duchamp, Jean Cocteau, Yves Tanguy, Richard Hülsenbeck og Jean Arp, alle estimerede dadaister og surrealister, som skakbrækker i en film, der på papiret ser ud til at være mindst lige så frapperende som forgængeren.

Museets andet program var Peter Schamonis *Maximiliana* oder *Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie* (Maximiliana eller Den lovstridige udøvelse af astronomien) fra 1966 (12 min.). Filmen, der desværre blev vist på video, er en ud af fire film om Max Ernst fra Peter Schamonis hånd. I filmen beskæftiger Max Ernst sig med den obskure tyske litograf og astronom Ernst Wilhelm Leberecht Tempel (1821-89), der som autodidakt (ligesom Ernst på sit felt) henslæbte en kummerlig tilværelse præget af manglende anerkendelse og respekt. Som Ernst påpeger i filmens indledning, var Tempel kommet til verden i et land, hvor man ikke kommer nogen vegne uden eksamensbevis og akkreditiver. Da han som amatør ikke kunne komme til ved Tysklands observatorier, forsøgte han sig i København, Stockholm og Venedig, for derefter at slå sig ned i Marseille, hvor han med sin lille håndkikkert opdagede og indtegnede kometer og planeter, som ingen havde set før ham. Såle-



Illustrationen (side 43) beskriver et udstyrsstykke af stor visuel kraft – Fernand Léger i *Dreams That Money Can Buy* (46). Herover: Overlevende fra et skibbrud skyller frem under kvindens seng, mens hun hvisker kærlighedshungrende ord – fra Max Ernsts episode i *Dreams That Money Can Buy*.

des også planeten *Maximiliana*, som han opkaldte efter Bayerns daværende konge, men som man fra officiel side ikke troede eksisterede. Da etablerede astronomer langt om længe opdagede samme planet, fik den navnet *Kybele*, og Tempels indsats forblev i glemmebogen. Filmen opstod samtidig med, at Ernst arbejdede på et billedværk bygget over Tempels lod, og den forstås med enkle midler at indarbejde Ernsts hieroglyfiske tegninger, som animeres og lægges på billedsiden som et ekstra lag. Alligevel skuffer filmen lidt. Man kunne forvente at Ernsts indblanding i projektet ville have tilført det lidt mere kunstnerisk nerve, og dermed opblødt filmens præg af standard TV-dokumentar. Tempels litografier af stjernebåger og planeter, som grundet fotografiets fremkomst måtte lægges på hylden, har mange lighedspunkter med Ernsts sære, overjordiske billeder, og filmen trækker så parallelerne mellem to, umiddelbart væsensforskellige temperamenter, frem i både tekst og billede. Det er altsammen interessant nok, men i forhold til emnets muligheder synes det hele vel traditionelt angrebet.

Derudover fordrede Léger udstillingen et gensyn med hans eneste selvstændige film *Ballet Mecanique*

fra 1924, der helt i tråd med datidens herskende kunstretninger, dadaismen og surrealismen, giver liv til døde objekter og genstande (helt i stil med Lautréamonts konstant citerede møde mellem en symaskine og en paraply på et dissektionsbord). Filmen er ikke just nogen sjældenhed, og sorterer blandt tyvernes ubestridte avantgardeklassikere på lige fod med Hans Richter og Viking Eggelings formeksperimenter, René Clair og Francis Picabias *Entr'acte*, Man Rays *Letoile de Mer* og Luis Bunuel og Salvador Dalis *Un Chien Andalou*. Experimentalfilmens fødsel var i høj grad et anliggende for billedkunstnere, men det blev først med historiens tilbageskuende briller på, at man øjnede de til tider grovkornede løjerlighedens almene kunstneriske værdi. *Ballet Mecanique* tager ingen smålige hensyn til handling og kontinuitet, men forsøger i stedet at aftvinge de filmede genstande en poesi, man normalt ikke ville forlene dem med. Klippingen er intensiv, det er bevægelsens og rytmens intensitet, der er i højsædet, og så må beskueren ellers se om han/hun kan følge med, så *Ballet Mecanique* kan da bære nok så mange gensyn.

Under alle omstændigheder er det prisværdigt, at der overhovedet er nogen, der bekymrer sig om at vise kunst- og kortfilm, selvom det i tilfældet Statens Museum for Kunst virker som om engagementet kan ligge på et meget lille sted. Faktum er i hvert fald, at biografen, der siden 1991 har rådet over en af byens bedst ekviperede sale, med alt hvad dertil hører af kinoudstyr og videogrej, siden åbningsåret har ligget så godt som stille. Det virker noget paradoksalt, at man fra statside investerer en lille million kroner i en splinterny biograf, uden samtidig at lade museet forsyne den med et driftsbudget, der kan bære en fast programlægning med professionelle operatører, som det var tilfældet de første måneder efter åbningen. I stedet har man foretaget en kovending og nedprioriteret biografen totalt, hvad operatørstandarden ved fremvisningerne i undertegnedes tilstedeværelse i hvert fald satte en tyk streg under. Synd at man ikke tør lægge nogle visioner for dagen, og samtidig udnytte de fremragende faciliteter til at få kortfilm, video og eksperimentalfilm tilbage på landkortet, guderne skal vide, at der er behov for det.