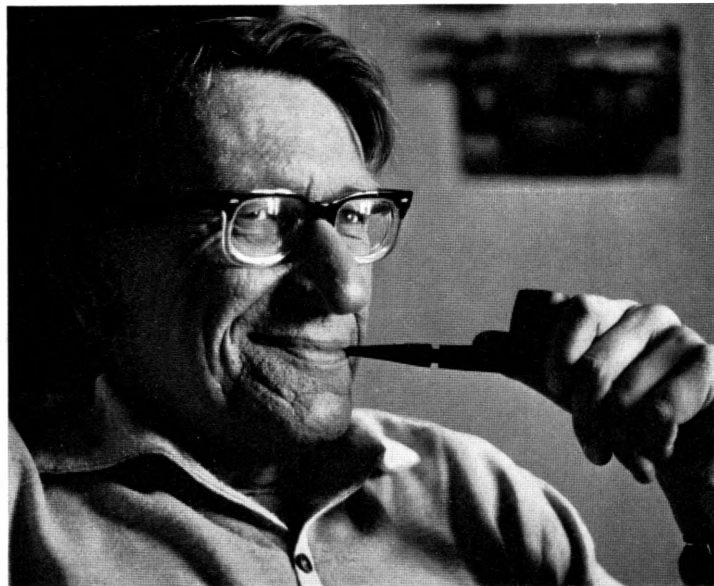




Theodor Christensen/ Brandes-filmen synopsis marts 66

Det vil være nødvendigt – som introduktion til det egentlige arbejdsmanuskript – at gøre rede for arten og indholdet af denne film. Dels vil arbejdsmanuskriptet (med dets detaljerede optagelsesinstruktioner og henvisninger) ikke kunne give læseren det fornødne overblik, dels er det nyttigt på forhånd at afstikke filmens målsætning. En tilsvarende indføring i filmens problematik skulle helst ikke være nødvendig, når det gælder at se filmen, men kun på dette forberedende stadium, hvor det drejer sig om at skitsere filmens hensigt med ikke-filmiske midler.

Georg Brandes bør behandles, som han selv behandler digterne. D.v.s., at denne film ikke gør fordring på at studere Georg Brandes videnskabeligt, hverken i et øjeblik eller et afsnit af hans liv. Mens Brandesforskerne tager et større eller mindre udsnit af hans næsten hundredårige løbebane under behandling og påviser konsekvens og inkonsekvens, baggrund og fremtræden, historisk og psykologisk sammenhæng, må denne films instruktør benytte sig af langt mere flagrende associationer, af det behov han føler for at *bruge* Brandes, ligesom denne følte behov for at *bruge* digterne – til at tømme skikkelse og struktur omkring egne oplevelser, indtryk og meninger, erhvervet både ved læsning af disse digtere (resp. studium af Brandes) og ved udadrettet, nysgerrig kontakt med verden.

Det er denne metode, som – når den blev anvendt af Georg Brandes – af hans modstandere blev kaldt journalistisk og uvidenskabelig, af hans beundrere kunstnerisk. Der er en dobbelt retfærdighed i, at denne fremgangsmåde nu overtages af en forfatter-instruktør, der skal lave en film, også i slutningen af århundredet, bare det følgende. – Dobbelt.

Dels fordi det er rimeligt at anlægge samme synspunkt på Georg Brandes, som denne opstillede overfor *sine* studieobjekter, digterne. Dels fordi Georg Brandes brugte sine resultater til at forme et *nyt* syn på verden, ikke til at yde fortiden retfærdighed. På samme måde bør denne film have som opgave at sige samtiden noget om sig selv – ikke at foretage en historisk vurdering af den omvæltning, som hed det moderne gennembrud. At man udmærket kan bruge historien til sligt, viste Georg Brandes selv. Stoffet for gennembrudsforelæserne i 1871 var at finde helt tilbage i århundredets første del, meget af det endda særdeles tidligt. Men facit af Georg Brandes' historieforsker blev ikke en litteraturhistorisk vurdering af den periode, som lå et halvt århundrede tilbage. Facit blev en ny tid.

Selv om instruktøren til denne film nok skal vogte sig for at lufte tilsvarende ambitioner, kan der dog ikke med rimelighed indvendes noget imod at følge en fra Georg Brandes overtaget teori og praksis, nemlig at tale til samtiden ved hjælp af fortiden.

Og selv om der skulle komme indvendinger, så vil instruktøren med Georg Brandes' eksempel i erindring vove at gå let hen over dem. Han må mene, at det er vigtigere at belyse Georg Brandes i hans egen ånd end at fremkomme med rigtige vurderinger. Desuden, hvad er rigtigt? Naturligvis kan visse af Georg Brandes' tolkninger korrigeres ved at gå til andre kilder, mere nær på end f. eks. Georg Brandes' egen »Levnede«. Men filmen behøver ikke at agte så nøje på f. eks. Henning Fenger's advarende bemærkning til sin svenske kollega Nolin om »ikke altid at tage Georg Brandes på ordet«. For så vidt kan han altid tages på ordet, både når han taler om sig selv og andre, på tryk og i breve, både når han bekræfter sig selv og modsiger sig selv. Blot filmen sørger for stadig at have øje og øre for den menneskelige, lidenskabelige og kunstneriske konsekvens hos Georg Brandes, som Fenger selv har gjort opmærksom på. Det er derfor af mindre betydning, hvad Rubow, Vilh. Andersen, Fr. Böök, Stangerup, Fenger, Bredsdorff, Ahlenius, Ahlstrøm, Nolin og mange flere mener om Georg Brandes – for slet ikke at tale om modstandere af typen Harald Nielsen. Deres værker er naturligvis blevet konsulteret, for at filmen kunne finde frem til den udvælgelse, som er nødvendig for dens formål. Filmens instruktør har ikke følt sig forpligtet af deres synspunkter – og ville egentlig finde det både anmassende og forkert, hvis han »sluttede sig til« en eller flere af disse.

Til disse motiveringer følger sig endnu en betragtning, som er en følge af, at vi her beskæftiger os med film.

Selv den mest summariske, *diskursive* fremstilling af et stykke Georg Brandes-historie, en Georg Brandes-problematik, kan bringe uendeligt meget mere frem i retning af viden og synspunkter, end en film kan. For filmen med dens blanding af diskursiv og overvejende ikke-diskursiv symbolik ligger kun den ene vej åben, som var Georg Brandes' egen: Den journalistisk-kunstneriske.

2.

Filmens instruktør (forfatter) har draget følgende konsekvens af det foregående:

Filmen kan kun bringe én eneste »ting«, ét tema, ét sæt af synspunkter, psykologisk talt én begivenhed. Hvis *det* virkelige kan lykkes, er meget lykkedes! Så kan filmen udmærket forfølge dette ene tema i dets forhistorie, i dets senere skæbne.

Dette tema kan kun være det, som blev anslået den 3. nov. 1871, da Georg Brandes holdt sin første forelæsning om »Hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur«.

Selvfølgeligt udtømmer filmen ikke *sit* tema ved på den ene eller anden måde at gengive hovedindholdet af denne udfordring til den danske samtid. Det er også filmens opgave at spore rødderne til dette tema – hvordan nåede Georg Brandes til at mene og udtale dette. Endvidere at forfølge temaets vide-

re skæbne i Georg Brandes' senere virke: Blev synspunkterne fastholdt, modnet eller slog de over i deres modsætning?

Endelig er det filmens opgave – og ikke den mindst vigtige – at spørge efter dette syns *nutidige* betydning, dets relevans næsten 100 år senere. Ifølge sagens natur må dette netop blive et spørgsmål. En film kan hverken postulere eller bevise, ikke positivt, ikke negativt. Den kan ikke fastslå Georg Brandes' aktualitet, den kan ikke dømme ham til glemsel. Men den kan indbyde tilskueren til at danne sig en mening, ja den kan provokere ham.

Ifølge dette falder filmen i fire dele: 1) Det syn og den personlighed, som kom til udtryk i 1871. 2) Hvordan det forudgående bidrog hertil. 3) Hvad der senere blev af dette syn og dets ophavsmand: hvilke forvandlinger, hvilken udvikling fandt sted. 4) Byder vor egen tid på iøjnefaldende paralleller og/eller forskelle?

1) til 3) kan behandles, vises. 4) kan kun stilles som et åbent spørgsmål, understøttet af at filmen direkte viser os noget af vor egen tid.

Disse fire dele kan ikke opfattes som fire mere eller mindre kronologiske afsnit af filmen. To, tre eller alle fire dele kan være til stede samtidig i enkelte afsnit af filmen. Så snart filmen har fastslået sit sigte, må den kunne springe, d.v.s. klippe frit mellem begivenheder, situationer og ytringer, der hører hjemme vidt forskellige steder i kronologien.

F. eks. kan et specielt træk i dette tema som ægteskab, sædelighed og askese fremdrages i alle fire »dele« om ikke samtidigt, så dog i nær forbindelse med hinanden. Fremsættelsen af synspunkterne (1) behøver ikke at være knyttet til forelæsningserne. Den kan også fremgå af angrebene på Georg Brandes eller hans modangreb i »Forklaring og forsvar«. (2) Baggrunden kan efterspores i oversættelsen af Stuart Mill og oplevelsen Caroline David. Sidetemaer (Hjemmet en regnvejrsnødvendighed) løber ind og ud gennem hans rejseerfaring. Ligeledes kvindeoplevelser. (3) Hvad blev der senere af temaet? Da Georg Brandes kom hjem til Danmark efter fem år i Berlin, blev det igen sat på dagsordenen af sædelighedsfejden. Da han introducerede Nietzsche, dukkede det op under rubriken askese. (4) Og i dag? På baggrund af sædelighedsfejden synes den pornografiske tidsalder at have overvundet datidens snæverhed. Men når det gælder ægteskabet og familien, må mange forhold forekomme *relativt* uforandrede. Et er seksuel frihed, noget ganske andet ægteskab og samliv. Og på et væsentligt punkt står sagerne nærmest værre. Den selvtilstrækkelige familie, »regnvejrsnødvendigheden«, er i massemeddelesmidlernes tidsalder blevet til den endnu mere selvtilstrækkelige bil- og TV-familie.

Dette var eksempler på et specielt punkt i temaet. Tager man nu et alment, måske det mest almene træk, den frie tanke, forløber inddelingen omtrent således:

(1) Selve fremsættelsen af den frie tankes ret fører straks til den sejeste modstand, som iøvrigt holder sig i hele den periode af Brandes' liv, som filmen historisk beskæftiger sig med, de 25 år fra ca. 1870 til ca. 1895.

(2) Den frie tanke er vokset frem som en organisk funktion hos den Georg Brandes, der rejser i Frankrig, Italien, Tyskland, som bevæger sig i nationale og politiske modsætninger, som rejser mellem fremskridt og fordom. Man må ikke glemme, at den frie tanke kræver frihed til alle sider, overfor gud og mennesker, overfor overleveringen og den litterære såvel som den politiske samtid, overfor usædelig litteratur såvel som overfor ildesete politiske fænomener – kommunen i Paris, socialismen i Danmark. Det drejer sig om at lave samfundet om, det bestående er truet.

Den frie tanke er lidenskabeligt individualistisk hævdet. Menneskeheden må altid begynde forfra, siger Georg Brandes til biskop Monrad i »Forklaring og forsvar«. Han er selv begyndt forfra under indflydelse af liberalisme og omvæltning, politisk og kulturelt i Europa. Det er derfor, denne frie tanke senere (3) kan forliges med mangt og meget i Bismarck's Tyskland – men ikke alt – at den kan gå i alliance med

Danmarks venstre (»ikke fordi I er de fleste, men fordi I har ret«) og derefter svigte sin positivistiske og demokratiske opfindelse, svinge fra Taines til Renans opfattelse af geniet på det tidspunkt, da Georg Brandes introducerede Nietzsche og »det store menneske som kulturens kilde« – hvis det store menneske nu er vejen til virkeliggørelsen af den frie tanke. Alle disse volter er mulige for et enkelt menneske, når man sætter dem i relation til grundlidenskaben: »Jeg har elsket friheden over alt andet...« (Concertpalæet 1891).

(4) Er den frie tanke et udspillet tema? Man behøver blot i filmen direkte at sammenligne det Europa, Georg Brandes mødte, med Europa i dag. Napoleon III's Frankrig med de Gaulle's, liberalismens og Saredos Italien med Danilo Dolcis og Togliatti's, Gründertiden med Wirtschaftswunder, DDR med Preussen. Og dynernes, fordømmenes kulturhul Danmark med Danmark i dag.

Det er, som om Georg Brandes selv forlænger perspektivet ind i vor tid i sit foredrag »Om nationalfølelse«, hvor han med udgangspunkt i »Le Danemark s'efface« bl. a. siger: »Bryd Dem ikke om, at der er dem, som kalder ungdommen og sig selv dekadenter. Skab nye tilstande, så er dekadencen forbi. Tro ikke på det stupide fin de siècle. I det forrige århundredes sidste år gik Bonaparte til Marengo og til Pyramiderne. Ingen var dengang så slap, at han betragtede sig som gammel og forbi med århundredet...«

Dette turde være tilstrækkeligt til – forud for det egentlige arbejdsmanuskript – at antyde, hvilke sammenhænge, filmen ønsker at bringe frem.

Yderligere kun nogle ord om den filmiske metode. Det har været tanken, at parallellen under (4) skulle føres så vidt, at man ind imellem havde interviews med personligheder, som i dag modsvarer dem, Georg Brandes mødte. Fra Taine til Sartre, fra Giuseppe Saredo til Danilo Dolci, fra Stuart Mill til Bertrand Russell. Da det endnu er tvivlsomt, om man kan opnå dette, er manuskriptet ikke opbygget således, at det afhænger af disse interviews tilstedeværelse. Der er skitseret alternative forløb; det kan være tilstrækkeligt at pege på disse paralleller – uden at de selv udtaler sig – og ligeledes muligt at fremdrage en parallel mellem Georg Brandes' formidlerrolle og behovet for en nutidig sådan.

Samtidigheden – om man vil parallelhandlingen – mellem de fire »dele« af filmen – kræver den størst mulige frihed i filmens opbygning. Når filmen først har fastslået, hvad den vil, og hvor den *historisk* lægger hovedvægten (de ovenfor nævnte 25 år), må den kunne springe kronologisk og akronologisk. Den kan bringe afsnit som affotograferet ikonografi, som ufuldbyrdet rekonstruktion, d.v.s. henlægge det til nutiden, hvor det opleves som fortidigt. Vi kan læse manuskripter og udkast på Det kgl. Bibliotek, for der gik vi hen for at finde dem. Vi kan rekonstruere den af Georg Brandes førte pen ved hans eget skrivebord i Edith Philipps hjem, med en af hans egne stålpenne. Vi giver det ikke ud for at være rekonstrueret virkelighed, men blot for det, det er: Stedet, hvor vi søgte oplevelsen af en stump personlig fortid. Vi kan være åben i vore sammenligninger: Fra Frankrig 1870–71, ikonografisk gengivet i daguerrotypier og tegninger, klipper vi til Frankrig i dag: Tanks på Paris' gader under faldskærmstruslen fra Alger, de Gaulle marcherer op til den ukendte soldats grav. Fra Napoleons plebiscit til en valghandling under de Gaulle...

... og vi klipper vertikalt: Georg Brandes' i »Levnede« udtalte bekymring for dansk udenrigspolitik og binden sig til Frankrigs stjerne ledsages af Natobilleder fra Danmark. Vi kan have to lysider samtidig, Georg Brandes og Per Hækkerup. Vi kan yderligere komplicere montagen ved at klippe til dagens Frankrig, der melder sig ud af Nato-organisationen. Der er ingen grænser for, hvor frit vi kan kombinere, for vi påstår ikke, vi beder kun tilskueren selv tænke efter og regne efter.

De døde billeder skal ikke altid føje sig efter hinanden, som ikonografisk film sædvanligvis gør det. Det er i sig selv en konvention, og vi påstår ikke, at vi har lavet en ikono-

grafisk film om Georg Brandes, kun at vi har opsporet billeder, som vi forsøger at ordne – vi kan blade i fotografibunker, gentage og ændre rækkefølger. *Nogen* gør det, men det er uvæsentligt hvem, for vi insinuerer ikke, at dette er en situation – på den anden side lader vi heller ikke, som om billederne »af sig selv« fortæller en historie.

Optisk bæk byder sig naturligt ved skildringen af det gamle København – ikke for, at det derigennem skal »leve selv«, men for at vi kan se bedre! Vi har hele tiden for øje, at en tematisk sammenstilling ikke behøver at spørge kronologien om forlov – heller ikke andre tematiske sammenstillinger om det passende i, at den fremsættes. Når blot placeringen inden for filmens hovedlinje er klar, må kombinationen kunne gennemføres frit. Et eksempel er f. eks. temaet »jøde«. Billeder fra datidens København kan ledsage ordene fra »Levned« om, hvordan Georg Brandes' mor først indførte ham i, hvordan en jøde så ud – ved at løfte ham op, så han kunne se sig selv i spejlet. Fra Laksegade, Bremerholm etc. til spejlbillede d.v.s. et billede af drengen Georg. Det skriftlige ordskifte med Carl Ploug (Georg Brandes' fremstilling i Forklaring og forsvar) ledsaget af skriften i F.o.f., det majestætiske billede af Ploug med den truende holdning, smilet på skiftende billeder af Georg Brandes. Dette kan følges af (men behøver det ikke) et indskud: Også Ploug har idealer, billedet af den grundlovgivende forsamling... hvorefter filmen iler tilbage til jødemaet ved hjælp af Punsch og »Hvordan dagen går for lille Georgine«.

Disse eksempler må være tilstrækkelige til indledningsvis – inden manuskriptet – at antyde den stil og den behandlingsfrihed, der ønskes.

Disse indledende bemærkninger kan passende afsluttes med, at man forestiller sig, hvordan filmen begynder:

Før forteksterne ser vi filmoptagelserne af den aldrende Georg Brandes på universitetet. Ledsagende hører vi ordene fra gramfonpladen om de store tekniske fremskridt, der har bragt os så mange muligheder, f. eks., at jeg kan tale til Dem, sluttende med bemærkningen om, at der findes én mulighed, som er uafhængig af al teknik, tanken selv og dens frihed... kun er der forbavsende få, der benytter sig af denne mulighed.

Under og efter forteksterne den store fest i Concertpalæet 1891, hvor Georg Brandes fortæller anekdoten om den unge dame, som gerne ville med til festen, fordi hun som så mange andre »skyldte ham noget«.

Hvad det var?

Et ug kryds!

Forklaringen: Hun havde til eksamen på en »højere dannelsesanstalt« været oppe i Georg Brandes, som hun ikke vidste noget om. Det eneste, hun huskede, var, at lærerinden året igennem flere gange havde sagt, at hans bøger var *tendentiøse*. Det gentog hun og fik sit ug kryds.

Under anekdoten en gymnasiast pige i dag til eksamen i Georg Brandes. Så længe han taler, hører vi ikke hendes stemme – eller kun utydeligt i baggrunden – derefter noget af eksaminationen (cinema-verité af i dag!) – derefter Georg Brandes' kærlighedserklæring til friheden, parallelklippet med pigen... og dermed er vejen banet for den første kombination af (1) til (4), som derefter ved at varieres med a) forskellig rækkefølge og b) forskellig tematik åbner tilskueren for filmens beretning og form.

Theodor Christensen

LUCIFER

**Theodor Christensen
& Georg Brandes
myten...**

Hans Hertel



Den gamle Brandes ved postbordet (han modtog gennem det meste af sit liv ca. 50 breve, blade, bøger, sætryk etc. daglig), i hjemmet på Strandboulevarden, 1918.

Da jeg i eftersommeren i fjor fik til opgave at lave en fjernsynsudsendelse om Georg Brandes, der placerede ham litteraturhistorisk og drøftede hans aktualitet, var der et navn jeg straks skrev øverst på listen over dem jeg ville interviewe i udsendelsen: Theodor Christensen. Hans projekterede Brandes-film var jo kendt også gennem dagspressen. Men endnu inden jeg havde nået at ringe ham op døde han pludseligt, og hvis jeg først »ærgrede« mig på TV-udsendelsens vegne, er det intet mod hvor jeg senere græmmede mig – på den urealiserede Brandes-films vegne (jeg havde nær sagt på Brandes' vegne!) – da jeg ved Kortfilmrådets velvillighed fik lejlighed til at studere Theodor Christensens udkast, for dog at kunne referere hans idé i udsendelsen.

Det er vist fremgået at Theodor Christensens drøm gennem mange år var en *engageret* Brandes-film. Han ville ikke gå hverken historisk eller biografisk frem, selv ikke i det omfang den sidste menneskealders intense Brandes-forskning i Danmark og Sverige kunne have givet ham fast grund under fødderne. Han gad ikke engang tage kritisk stilling til kildematerialet: det ses af hvordan han uden videre bruger Brandes' egen fremstilling i erindringsværket *Levned* (I–III, 1905–08), også hvor det åbenlyst har redigeret om på kendsgerningerne, og af hvordan han ser stort på *hvilken* af de tit stærkt afvigende udgaver af GB's skrifter han citerer fra.

Men Theodor Christensen var klar over hvad han ville, og hvad han derved afskar sig fra – som det også fremgår af den synopsis han tilsendte Kortfilmrådet i marts 1966 og som kan læses på de foregående sider. Han ville se Brandes som en aktuel figur, aktuel betragtet fra et veldefi-