

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 grammofonpladen 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 gymnasiastpige 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, særtryk 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-

neret kulturpolitisk synspunkt i 1960'erne. Vise, ja bevise at hvad GB skrev var næsten lige så (sørgeligt) påtrængende nu som for 90 og 70 og 50 år siden.

Det Theodor Christensen kaldte »filmens hovedspørgsmål: Vedkommer GB mennesker i dag?« var altså besvaret på forhånd. Men for at gøre denne blanding af et portræt og en gardinprædiken til en filmisk argumentation var den indlagt i en snild ramme fiktion: tre gymnasiaster – Georg og Henrik og Line – drager efter en studentereksamen, hvor Line er kommet op i Brandes, ud i København for at finde ud af hvem han egentlig var og hvad han ville. Jagten fører på billedsiden til en dokumenterende fremstilling af Brandes' liv og baggrund – København og Europa fra 1860'erne til omkring århundredskiftet – med særligt henblik på hans rejser, de aktuelle spørgsmål han tog stilling til og de forfattere, kritikere og filosoffer han lærte af og introducerede i Norden. Lydsiden giver så godt som udelukkende ordet til GB selv, gennem citater fra breve, dagbøger og skrifter (især *Hovedstrømningsforelæsningerne*, *Forklaring og Forsvar* fra 1872 og *Levned*). Som Theodor Christensen siger i en ny foretale, af juli 66: »Det ville være meningsløst at undervurdere ordenes rolle i en film om en mand, der virkede gennem ordet.«

ham, inddelt i afsnit med kapiteloverskrifter à la Nouvelle Vague: *Landsforræderen*, *Jøden*, *Det store menneske*, *Hjemme*.

Theodor Christensen ville naturligvis have benyttet alt hvad der lader sig støve op af dokumentarisk billedmateriale, incl. de to eneste autentiske optagelser Nationalmuseets film- og stemmearkiv råder over: en 1½ minuts filmoptagelse med den 71-årige Brandes der forelæser på Københavns Universitet 1913 og en lidt kortere gramofonplade med hans stemme, indtalt 7.8. 1913. Men bortset fra et par rekonstruktionsforsøg, som i manuskriptet virker uheldige, ville filmen konsekvent undgå skindet af »rekonstrueret virkelighed«. Den undgår det gennem bevidste illusionsbrud på billed- og lydside (et pludseligt skift til norsk eller engelsk stemme, et valgt citat fra Brecht-teatret i Østberlin etc.) – men også ved at nu og da at lade de tre unge træde ud af oplæserrollerne og – i indbyrdes psykologisk samspil – kommentere det de hører og ser, fra deres eget synspunkt. Det er også dem der til sidst summerer filmens morale op, på skift: »... det står altså sammen på dagsordenen endnu, desværre – den frie tanke... den frie erotik... hjemmet... teologien... Brandes talte om magelighed og dyner – vi er blevet finere. Nu hedder det konformisme. Indenrigspolitik. Hvad hed det? Gerontokrati! Uden-

Men var det en legal metode til beskrivelsen af Brandes – og var den hensigtsmæssig og retfærdig?

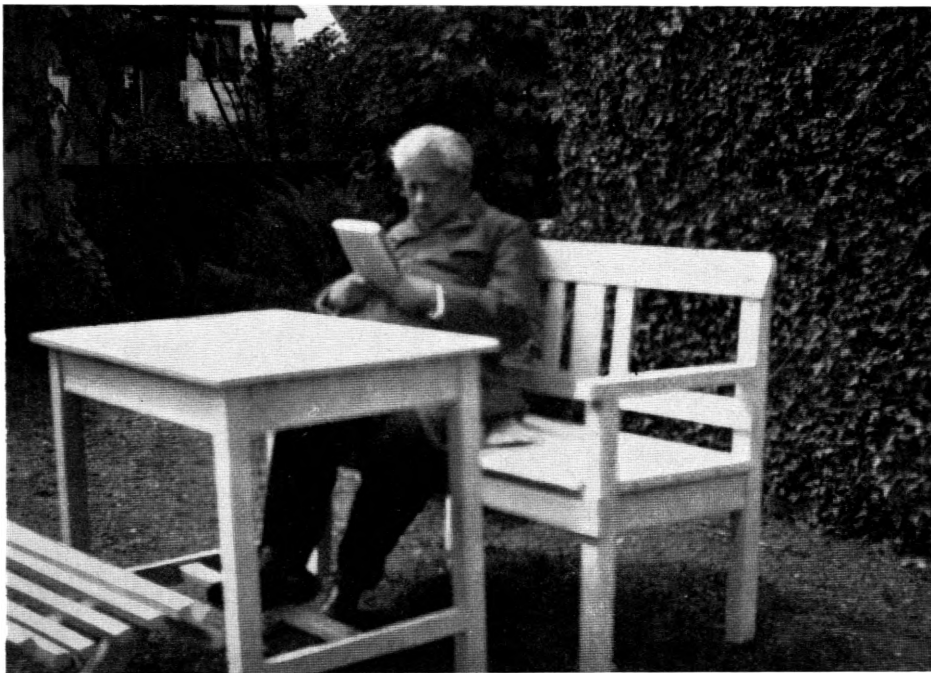
Både ja og nej.

Theodor Christensen virker i sine kommentarer temmelig skråsikker på at filmen ville opnå »at belyse Georg Brandes i hans egen ånd«. Som det hedder programmatisk i fortalen af juli 66: »Georg Brandes er tendentiøs; filmen er tendentiøs; i udvælgelsen og sammenstillingen af citater er den tendentiøs. Herved er intet at gøre og intet at rette.« Man skulle tro det var Luther i Wittenberg: Her står jeg, jeg kan ikke andet, Gud hjælpe mig, amen. Theodor Christensen havde dog også bevæbnet sig med en snild dialektisk motivering når han gav efter for »det behov han føler for at bruge Brandes, ligesom denne følte behov for at bruge digterne«, den motivering at »Brandes brugte sine resultater til at forme et nyt syn på verden, ikke til at yde fortiden retfærdighed.«

Men argumentationen er ikke bare en eftertænkning. Den nærmer sig betænkeligt det forvrøvede. Principielt fordi det jo tit er netop ved at yde fortiden (og dens kunst) retfærdighed at en kritikers resultater er med til at forme et nyt syn på verden. Konkret fordi det jo også var det Brandes gjorde når han skrev de kritikker og portrætter af guldalderdigterne som i så høj grad har påvirket eftertiden – og ikke mindst når han (ny)læste den europæiske litteratur fra Voltaire til fransk romantisme og naturalisme og ud fra Taines ny kunstfilosofi strukturerede sine hovedstrømninger i litteraturen. Meningerne og polemikken var naturligvis også Brandes, men det han lever videre på, som vores største kritiker, er friskheden, læseglæden og vriflen af analyser og iagttagelser der ikke forældes.

Ved at definere Brandes' »teori og praksis« som den »at tale til samtiden ved hjælp af fortiden« gør man Brandes til en Poul Henningsen (hvilket jeg be'r om at få forstået rigtigt: som kulturkritiker kan PH næppe overvurderes, men han rodede sig unægtelig ud i meget vrøvl når han brugte fortidens kunst til at agitere med). Og ved at hævde at GB frem for noget andet er »tendentiøs« hælder man bare ny gødning på en fordom som Brandes' konservative modstandere i sam- og eftertid har set deres fordel i at holde i live: den fordom at hans vurderinger af fortidens og samtidens litteratur var ligegladede med at yde den retfærdighed – f. eks. ved at analysere og (ny)vurdere den – og kun opsat på at bruge den som brændstof i agitationen for sine egne og Brandesianismens kulturpolitiske formål (jf. bl. a. Hakon Stangerups *Kulturkampen*, I-II, 1946, og Henning Fengers kritik af den i *Orbis Litterarum*, IV, 1946, s. 259-88). Den forenkling var nok blevet den alvorligste mangel ved Theodor Christensens Brandes-film.

Men selv om manuskriptet gør Brandes uret i kun at betragte ham som samfundskritiker, så har det muligvis historisk ret i at han primært skal placeres som samfundskritiker. Som manden der gjorde op med efterromantikken, victorianismen og façademoralen i videste forstand, og – som person og som symbol – satte fart i en vækkelse hvis »facit blev en ny tid«, som Theodor Christensen formulerer det. Og det er ikke mindre vigtigt at filmen konsekvent ville se



Den evige kritiker – den 82-årige Brandes læsende i Villa Iris' have i Hornbæk, sommeren 1924, fotograferet af sekretæren Gertrud Rung.

Uden at forfalde til primitive illustrerende paralleller mellem billede- og lydside ville filmen de første to trediedele give en nogenlunde kronologisk fremstilling af Brandes' skæbne – med særlig vægt på rejserne 1870-71, forelæsningerne om *Emigrantlitteraturen* i efteråret 1871, 70'ernes kulturkamp, landflygtigheden i Berlin 1877-83 og 80'ernes sædelighedsfejde og »det europæiske Venstre«s kamp mod Estrup – for i sidste trediedel i friere ord og billedkombinationer at demonstrere Brandes' syn på litteraturen, kvindernes stilling, kønsmoralen, forsvarspolitikken, udenrigspolitikken og ikke mindst den danske nation – og modstandernes billede af

rigspolitik. Nato. Og vi kan blive ved. Samfundet – er det lavet om? ... Antisemitismen og hele familien af racehad! Militarismen! ...«.

Altså: en engageret Brandes-film der ville »sige samtiden noget om sig selv«, »tale til samtiden ved hjælp af fortiden.«

Det er indlysende hvor godt dette Theodor Christensenske program stemte overens med hans bekendte didaktiske filmstil med de demonstrative kontrastvirkninger, krydsklipningerne og de »flagrende associationer«. Stilen går igen i udvalget af Brandes-citater der tyder på et stort, omend bevidst ensidigt kendskab til forfatterskabet.

Georg Brandes som kunstner og journalist.

Brandes var kunstner når han blandede videnskab og digtning (uægtelig mest det sidste) og spejlede sig i de helte han skrev sine heltebiografier om, især hvis de lod sig placere som store enere på kant med en træg, uoplyst samtid. Efter tur søgte – og fandt – GB sig selv i Kierkegaard, Holberg, Shakespeare, Goethe, Voltaire, Cæsar og Michelangelo, og det er der tit blevet smilet af. Men manden på fikserbillede var også Kierkegaard og Holberg og Voltaire og de andre. Brandes' psykologiske indlevelsesevne fik nye træk frem i billedet af helten og forholdet til samtiden. Metoden, der stammer ned fra Sainte-Beuve, er nu forlængst forladt og forkæret, og godt det samme, men som psykologisk portrætkunstner er GB ikke overgået på dansk. Det forstod Theodor Christensen.

Som journalist var GB ikke så suveræn i sin sarkasme som sin medkæmper Hørup, endsiige som dennes forbillede: Kierkegaard, men dog en af landets største journalistiske begavelser. Jeg tænker ikke bare på den energi og hurtighed han skrev med, eller på at det *at skrive* var hans herskende lidenskab. Jeg tænker især på hans umættelige åndelige nysgerrighed, hans evne til at flamme op, suge til sig og gengive en sag koncist, i en gennemsigtig, talesprogsnær prosa. Brandes var både den store »Benytter« af andres kilder og »et pædagogisk Geni« (begge definitionerne skyldes vores største Brandes-forsker, Paul V. Rubow), og med sin rastløse aktivitet var han selv det han i en artikel fra 20'erne fordrede af den store journalist: »lutter Øjne og Øren«.

Det er en forbløffende oplevelse at sidde med Brandes-arkivets udklipsposer bare fra de sidste femten år af hans liv: her er mandagskronikker fra Politiken om næsten alle fænomener i tiden. Utrættelige protester mod krigsvanviddet og mod undertrykkelse af minoritetsgrupper rundt om i verden, de østeuropæiske jøder, flamlænderne, armenierne under tyrkisk tryk, finner og polakker under russisk tryk. Analyser af USA's og Latinamerikas ny rolle i storpolitikken. Artikler om fascismens fremmarch i Weimar-republikken, om Einsteins relativitetsteori, om de nye retninger i kunst, litteratur og film (jf. GB's interesse for Asta Nielsen) – selv om ekspressionisme og kubisme, futurisme og dadaisme. Artikler han skrev mens tingene skete, jævnsides med de nogleogtyve små og store bøger han udgav i samme tidsrum. Og perspektivet forlænges af et lille fund man kan gøre i bibliotekets billedsamling: et gnidret amatørfoto fra Villa Iris i Hornbæk 1924, hvor den 82-årige Brandes sidder i sommerfrakke på en umagelig havebænk i solen, helt opslugt af en ny bog. Det billede er indbegrebet af Georg Brandes: den evige kritiker.

Disse sider af Brandes havde Theodor Christensen mere sans for end de fleste, og manuskriptet tyder på at det ville have fået suverænt kunstnerisk udtryk gennem hans frie associationsteknik og filmens »blanding af diskursiv og overvejende ikke-diskursiv symbolik«. Vrimlen af indfald vidner om Theodor Christensens kolossale pædagogiske talent, mest imponerende i den stil sikre skiften mellem dokumentarmateriale og spillefilmklip.

Bare hans evne til at anskueliggøre Brandes i det samtidige miljø. En film der vil gøre Brandes aktuel nøjes naturligvis ikke med det indlysende, men noget tørre dokumentariske materiale: manuskripter, bogforsider, avisoverskrifter, samtidige malerier og karikaturer og portrætter i nok så hurtige klip og montager, »ikonografisk billedfølge« af datidens København piffet op med lyde og tekster. Den klipper også flittigt fra København da til København nu, og den kombinerer teksten om Brandes i Italien 1871 med »Kørebilleder Firenze. Arkitektur. Piger« og »lidt »turistede« gadebilleder fra Rom i 60'erne. Det er stemningsmaleri, men det giver også indtryk af hvordan Italien virkede på GB som en åbenbaring, hvor den frie livsudfoldelse på gaderne og den sanselige, hedenske renæssancekunst flød sammen i ét. Og når Theodor Christensen vil gengive GB's følelse af intellektuel opladning i Paris 1870, hvor han suger til sig og hver aften er i teatret for at se de nye dramatikere og Marie Favart, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt og de andre klassiske skuespillerinder, så nøjes instruktøren ikke med postkort af bogkasser og caféliv og Sorbonnes gårdsplads; han klipper »over til biografier med ny-bølge film, og navnene, vi ser, mens vi hører det følgende, er Resnais, Truffaut, Godard, Anna Karina«: det er hvad GB ville have set på en dannelsesrejse i dag.

Spillefilmmaterialet er brugt efter samme metode. Når GB på lydsiden »taler« om Flauberts og Zolas romaner, så viser billedsiden naturligvis sekvenser fra Renoirs eller Minnellis *Madame Bovary* (henholdsvis 1933 og -49) og fra Renoirs *Nana* (1925) og Cléments *Gervaise* (1956). Og når Brandes – henrevet – definerer Balzacs nye kvindeideal: den modne, sensuelle, erfarne kvinde i trediverne, der er så meget mere spændende end den uskyldige pige, så associerer filmen imens til Simone Signoret i Claytons *En plads på toppen* (1959), inkarnationen af *la femme de trente ans*, hvorefter der krydsklippes til teenage-dyrkelse i dag. Med disse spillefilmstumper får vi ikke bare illustrationer. De udtrykker samtidig raffineret noget vigtigt: at Brandes, der altid så sig selv som »virkelighedens« advokat, oplevede *litterært*, opfattede livet gennem bøgerne og menneskene i litterære typer.

Og det skaber glimrende afstand når GB's karakteristikker af 1870'ernes og -80'ernes Italien og Prøjsen belægges med klip fra neorealisterne, fra Staudtes *Kejserens undersåt* (1951) og – dristigt – fra Walter Ruttmanns nysaglige skildring af *Berlin, die Symphonie einer Grossstadt* (1927). Som manuskriptet siger om Ruttmann-klippene: »Her har vi de fattige, de mindre fattige og de velhavende – i en ikklædning, der ikke identificerer med nutidens Tyskland. (Den kommer senere!)«.

Den kommer uægtelig senere. Efterhånden som filmen har skitseret miljø og samtidsbaggrund får associations-, paralleliserings- og kontrastteknikken nye formål. Fra at være stemningsmalende og pædagogisk bliver den didaktisk, bevidst provokerende. Konsekvent ledsages Brandes' skildring af Napoleon III's diktatoriske kejserdømme, den fransk-tyske krig og kommunardopstanden 1871 af ugevyklip fra gaullismens 5. republik: »»gadebilleder« fra

Paris... Helst en strejke. Masser af politi... belejringstilstand. Tanks i gaderne.« GB taler om Bismarcks militaristiske og antisemitiske Prøjsen, og onkel Theodor viser billeder af den udrændte Reichstag 1933, eller Goebbels/Streicher på talerstolen, eller klip fra Wolfs *Kitty* og *Sterne*, eller – ikke mindst – dokumentaroptagelser fra Tyskland i dag: »Hagekors på husmure og jødiske gravsten« og masser af »Våben. Først kanoner hos Krupp, et vældigt paradenummer fra Hiltertiden. Derefter parader med tanks og raketter i Vesttyskland/Berlin. Modsvarende militær opmarch i Østberlin. Slutningsbilledet (vistnok) fra »Der Untertan«: Ruindynger, i midten mindesmærket.« Forholdet til det dominerende Tyskland er et af manuskriptets hovedmotiver, med demonstrative paralleller mellem Prøjsen dengang og Tyskland senere – og argumentation på billedsiden af denne art: »Billeder fra den 9. april 40 (...) Officerer fra den dansk-tyske fælleskommando General Ruge. Om muligt: fælles manøvrer.«

Man merkt die Absicht, og nogen ville naturligvis være blevet forstemt – om ikke over synspunkterne, så over den firkantede historieopfattelse der partout vil bruge fortiden til moraliserende paralleller. Men paradokset er at jo mere manuskriptet fremturer med denne teknik, jo mere indstiller man sig på at se med Theodor Christensens briller, og der er oplagte træffere imellem. Som når GB's ord om Bismarcks undtagelseslove ledsages af brutale klip fra *Du und mancher Kamerad* eller fra ugevyer fra 60'erne, hvor politiet på betænkelig identisk måde hugger ind på demonstrationer mod den kun altfor aktuelle Notstandslovgivning. Eller når Brandes' hyldelse til Heine, som »det tyske Rige vægrede sig ved at rejse det Mindesmærke, hans Beundrere der havde ønsket«, ledsages af billeder af Heine-monumentet i Østberlin! Her er simpelthen rørt ved et tabu.

Også Theodor Christensens Danmarksbillede kan blive trættende i sin gratis harpen på velstandsdanskere med transistorradioer og campingvogne, eller på Mallorca, eller klistret til i familie- og TV-hygge. Nu og da er der ikke langt imellem GB's misantropi og TC's puritanske mistro til dansk materialisme – og ikke langt til at den sidste istemmer den første snærende udtalelse at »man er Forgænger for en endnu dummere Fremtid«. Alligevel lykkedes det Theodor Christensen at sige mange barske sandheder om præsteskab, autoritetstro, fædrelanderi, kongerøgelse og nationalhelighedsmønnen hjemmet og hjemmehyggen som GB afskrev som »en pur Regnevejrnsnødvedighed«, kun betinget af det kolde klima. Og det var blevet virkningsfuldt at høre GB's sarkastiske bemærkning i den berømte indledningsforelæsning 2.11. 1871 at »den græske Frihedskrig [i 1820'erne] efterlader sig næsten intet andet Spor i Danmarks Poesi end hine berømte Linier [i Heibergs vaudeville] »Kong Salomon og Jørgen Hattemager«: Hvad mener Hr. Baronen vel om Grækernes Affærer?, ledsaget af klip fra danske avis- og ugebladsreportager om kong Konstantin og hans familie. Selv en stillingtagen i debatten om kunstfond og kulturkløft var det lykkedes Theodor Christensen at finde belæg for hos Brandes. Det forbløffende er at denne missionere-

rende film lidt efter lidt også bliver til et billede af Brandes, kunstneren, journalisten og kulturkritikeren midt i samtidens debat.

Trods fortalens betoning af *afstand* var der hos Theodor Christensen tale om en stadig tydeligere *identifikation* med Brandes i hans tid. Naturligvis måtte mange af GB's ideer og egenskaber frastøde en mand som Theodor Christensen, som de havde frastødt den kulturradikalisme i 1930'erne der – med tydelige modifikationer – havde følt sig brandesiansk, og som Theodor Christensen ideologisk vel kunne siges at tilhøre. Men det er spændende at iagttage hvor langt instruktøren nåede i at forstå og acceptere også de ubehageligere sider hos GB: den stejle individualisme der førte over i helte dyrkelse og menneskefjendskab, forfængeligheden, pirreligheden, alle martyrladerne. Beundringen for »den menneskelige, lidenskabelige og kunstneriske konsekvens hos Georg Brandes« som synopsis taler om førte Theodor Christensen til beundring også for GB's tit barnagtige trang til at udfordre spidsborgerne for enhver pris og hans selvødelæggende obsternasighed.

Mon det er for meget sagt at Theodor Christensen kom til at idealisere Brandes? Det viser sig i lidt naive kommentarer i redegørelsen for Brandes' erotiske forhold til den ulykkeligt gifte Caroline David (iøvrigt det eneste sted hvor filmen nærmer sig GB's egen Sainte-Beuve'ske metode og skæver til den personalhistoriske baggrund). Men især viser idealiseringen sig i den beredvillighed hvormed instruktøren følger GB gennem »alle disse volter«, da den revolutionære unge Brandes' friheds- og fremskridtstanke under skuffelsen sidst i 80'erne glider over i den religionserstattendes åndsaristokratisme og en ikke ligefrem behagelig foragt for den »jævne Middelmædighedslykke«. Det er rigtigt at alt dette, som Theodor Christensen siger, kan sættes »i relation til grundlidenskaben: »Jeg har elsket Friheden over alt andet...«. Men det er en håbløst optimistisk fortolkning når Theodor Christensen benyttede den første den bedste lejlighed (Brandes' irritation over at se sig selv efterlignet i Nietzsche-dyrkelsen) til at afblæse hans helte dyrkelse med dette lettelsens suk: »Mellemspillet om det store menneske er forbi.« For det store menneske var ikke noget mellemstykke for Brandes og blev aldrig rigtig forbi. Det er den idealisering der går igen helt ud i filmens planlagte titel, *Lucifer*. Det var det pseudonym GB skrev sine spydige sædelighedsfejdeartikler under og selv udlagde i sin fakkeltale fra Concertpalæets balkon i 1891, da hans beundrere hyldede ham med et fakkeltog og GB sammenlignede sig selv med selveste ilden og lyset...!

Identifikationen er dobbelt. Det er en identifikation med Brandes og med Brandes' rolle. Den sidste tiltalte Theodor Christensen som moralist og fribytter. Som han skrev i sin kronik *Flager vi med Brandes?* (Politiken 9.8. 1966): »Selv om formuleringerne i Brandes' radikalisme kan synes mange forældede, så er hans stadige »sætten under debat«, hans kætterier og spotterier, hans passionerede idealisme, hans skarpe blik og hans uforfædtede pen ubetinget fænomener, der bør påkalde interesse i en konform tidsalder. Hvis den frie tanke har sejret, så er det, fordi ingen gider tænke

den. Dybest set har den danske reaktionsform ikke ændret sig – i sin modkritik kaldte han den »svaret fra dynerne.« Men denne dobbelte identifikation ville tværtimod at være en svagthed sandsynligvis være blevet Brandes-filmens styrke.

Det Brandes selv med selvfølelse kaldte »Kampen mod Fordommene, mod den kronede løgn«, »mod moralsk Børnerthed og raaden, kvælende Samfundsvedtægt« – den rolle han halvt frivilligt, halvt påtvunget spillede fra 1871 til sin død i 1927 – den rolle går filmen ind på, så det fra en irriterende positur bliver til den realitet den var, også hvor den var et spil. Hele dette komplicerede og selvavlende modsætningsforhold mellem Brandes' meninger og den offentlige mening var vi sandsynligvis kommet nærmere i Theodor Christensens film end i en nok så strikte litteraturhistorisk periodebeskrivelse.



Hele vejen dokumenteres det skræmte borgerskabs reaktioner, på hans synspunkter og på ham som radikaler, ateist og jøde (det ene lader sig ikke skille ud fra det andet): rygterne; den smålige forfølgelse; de systematiske fordrejelser der sætter lighedstegn mellem den fri tanke og den fri liderlighed og afskriver hans synspunkter som a) usædelige, b) overfladiske, c) plagierede fra andre; den borgerlige presses bigotte angreb; vittighedsbladenes antisemitiske karikaturer der ikke undså sig for at omtale de såkaldte »Gebrüder Brandes« og deres tilhængere som »de smaa Sorte«, afbilde dem med jødenæser og lade dem tale tysk jødesprog med masser af *ssshh*-lyde. Sort på hvidt virker det aldeles forbløffende i dag. Og ved de dristige kombinationer af lydsidens citater og billedsidens nutid ville Theodor Christensen ikke bare have fået Brandes til at virke aktuell i vores situation. De bevidste provokationer ville også have sat os i stand til at forstå hvordan Brandes' ord må have virket i hans samtid. Af og til ville de bevidste forenklinger måske endda have kunnet provokeret os til en forargelse som den han i

sin tid fik til at rejse sig i et brøl ved enhver lejlighed.

Med andre ord: *Lucifer* var ikke blevet en kildekritisk eller bare kritisk film om Brandes. Det var blevet en film om Brandes-myten. Den var næppe kommet om bag myten, for den ville ikke. Men den ville – på dokumentarfilmkunstnerens måde og betingelser – have sat os i stand til at forstå, hvor stærk Brandes' udstråling stadig er, og den ville have ledet et større publikum frem til den erkendelse man ellers kun kan komme til ved at slide med det kolossale forfatterskab (ikke mindst dets sidste del med dets forbløffende og stadig uahvuede værdier). Den erkendelse af myten om Brandes udgør ikke så lidt af sandheden om ham, og at Brandes-myten – eneren der stod uden for institutionerne, med de omkostninger han måtte betale for det, og som kritiker virkede ind på det vedtagne, som Johan Fjord Jensen har formuleret det – at den myte stadig er i live og kan bruges.

Den erkendelse har naturligvis ikke noget at gøre med videnskabelig analyse, end-sige den egentlige nyfortolkning af Brandes' forfatterskab som ville være en oplagt opgave. Filmen ville noget andet, men det var ikke mindre vigtigt, og det er en ironisk tanke at den ville have realiseret det ved at bruge Brandes som han brugte sine egne helteskikkelser.

Alt dette er væsentligt skrevet på grundlag af Theodor Christensens såkaldte *research-manuskript* fra sommeren 66, fordi det giver det retfærdigste billede af hans idé. Det var et 103 sider langt udkast til »en film på 80–100 minutter« – så meget var synopsis oprindelige 30 minutter svulmet op.

Det var med andre ord en drøm, og da Kortfilmrådet trods stor interesse for projektet ikke mente drømmen lod sig realisere, i hvert fald ikke hvis filmen også skulle vises, gik instruktøren med til forkortelser: »Man kan ved udeladelse af hele komplekser, hele sider af den belysning, som filmen søger at give, producere en film på ca. 40 minutter. Den vil være mindre interessant, den vil være menneskeligt mindre levende.« (fortalen af juli 66). 2. manuskript af august 66 er tyndt ud til 52 sider. 3. udkast af juli 67 er ved koncentrationer og ombytninger kommet ned på 42 sider. Projektet var i mellemtiden blevet vurderet af fire litteraturhistorikere (Elias Bredsdorff, Henning Fenger, Johan Fjord Jensen og Sven Møller Kristensen), og så sent som i sommeren 67 forhandlede Werner Peder-sen med Theodor Christensen om projektet, og alle glædede sig til at gå i gang.

Det var en trist fornemmelse i de følgende efterårsmåneder at opståede steder hvor det tilgængelige Brandes-materiale (som også TV-udsendelsen naturligvis måtte bygge på) ligger forvaret: Brandes-arkivet på Det kgl. Bibliotek, billedsamlingen sammesteds, Københavns Universitet, GB's datter, fru Edith Philipp (som døde i februar 68, men under TV-optagelserne med sine 88 år stadig var åndsfrisk og hjælpsom) – og overalt få stillet de samme spørgsmål: kender De noget til en hr. Christensen, der vist ville lave en film om Georg Brandes? han kom her tit og gik vores materiale igennem – hvordan har han det? hvor langt er hans film kommet? ■