

Bøger

Anmeldt af

Per Calum (P.C.)

Henning Jørgensen (H.J.)

Søren Kjørup (S.K.)

Ib Lindberg (I.L.)

Bent Madsen (B.M.)

Paul Malmkjær (P.M.)

Peter Schepelern (P.S.)

FORTÆLLENDE FILM

Peter Schepelerns »Den fortællende film« må vel regnes for det første publicerede, originale større danske filmvidenskabelige arbejde. Naturligvis er der efterhånden skrevet mange filmbøger på dansk, men selv de største, bedste og grundigste af disse (som f.eks. Niels Jensen, »Filmkunst«) holder sig dog på det all-round introducerede plan – og Bjørn Rasmussens imponerende fem bind »Filmens HHH« må vel nok som rene fact-samlinger snarere kaldes prævidenskabelige end egentligt videnskabelige. Men Schepelerns bog er hverken rent introducerende eller rent fact-samlende (omend den nærmer sig det sidste, som jeg nedenfor skal gøre rede for); den er ikke engang – og forsøger heller ikke at være – en bog om filmen eller filmkunsten som helhed. Allerede titlen angiver, at den er koncentreret om den traditionelle fiktionsfilm eller spillefilm, og selv denne studeres også kun ud fra et bestemt, ret begrænset synspunkt (hvilket jeg også skal komme tilbage til).

I en række sidebemærkninger rundt omkring i bogen stikker det frem, at Schepelern er sig helt bevidst, at det er et videnskabeligt værk, han her lægger frem. Men desværre er det nogle ret naive synspunkter på videnskabelighed, han støtter sig til, og dette både betinges og betinges af den teorifjendtlighed,

som mange gange viser sig i bogen, en teorifjendtlighed som begrænser bogens spændvidde og dermed bidrager til, at den som helhed bliver noget skuffende.

Schepelern lægger ikke mindst vægt på ikke at være »normativ«. Han vil ikke fremhæve en fortælle måde som bedre end en anden i en eller anden forstand (som f.eks. Bazin gør det ved at hævde, at den såkaldte dybdefocus-stil er bedre, dvs. mere demokratisk end den såkaldte montage-stil) eller en film som bedre end en anden og derfor mere værdig til at blive brugt som eksempel. Et eksempel fra »Love Story« er fuldt så anvendeligt som et fra »Spilletets regler« – det vigtige er blot, at der faktisk findes mindst én spillefilm – ligegyldigt hvilken – hvori der f.eks. kun er ét gennemgående tema i musikken (som i »Love Story«, side 178), eller mindst én, hvori der findes en kontrast mellem miljøer eller samfundsklasser (som i »Spilletets regler«, side 253).

Dette hænger så igen sammen med Schepelerns fundamentalt empirisk-induktive videnskabsideal. At lave videnskab om filmen som fortællemedium er for Schepelern ikke noget med at reflektere generelt over, hvilke typer indhold det vil være muligt at udtrykke på hvilke måder ved hjælp af filmens udtryksmidler, men noget med at indsamle og klassificere en uendelighed af konkrete eksempler på, hvad man faktisk har gjort. (180 af bogens teksts 283 sider bruges hertil; dette er en god og solid fact-samling, som jeg ikke yderligere skal kommentere i denne anmeldelse). Hvilket så nødvendigtvis må betyde: hvad man faktisk har gjort i film, Schepelern har set eller i hvert fald læst om (den sidste gruppe udgør kun seks film af de angiveligt 800, der anvendes eksempler fra – og jeg har kun fundet ét eksempel på noget, jeg tror er en huskefejl!).

Men den fremgangsmåde der følger af dette videnskabsideal er jo ikke det fjerneste »ikke-normativ« – den er bare ubevidst normativ. Hvor Schepelern bevidst normativt havde kunnet fastslå, at de og de film havde videnskabelig interesse i forhold til, hvad han var interesseret i at undersøge og henlede opmærksomheden på, har han nu i stedet valgt ubevidst at lade sin undersøgelse styre af, hvad i første række danske filmudlejere og biografdirektører plus Det danske filmmuseum har vist de sidste ca. fem år, i anden af hvordan filmkunstnere med tilknytning til Hollywood og Vesteuropas filmindustrier har kunnet finde på at bruge filmmediet og til hvad. Typisk nok er der ikke ét eneste eksempel på en kinesisk film blandt de 800. Og typisk nok insisterer Schepelern flere steder (f.eks. i forordet) på, at »størstedelen af de film, der laves, er stadig fortællende film« (side vii), hvilket kun er korrekt, hvis man begrænser sit synspunkt til biografstolens og sit begreb om film til kun at omfatte dem der varer mere end en time eller så, for

naturligvis laves der nu langt flere minuttorte reportagefilm til brug for nyhedsudsendelser i TV, end der laves »fortællende« film i Schepelerns forstand. (Noget andet er, at også disse reportagefilm med fordel kunne analyseres ud fra Schepelerns metoder, men dette tager han ikke op, ja han afviser ligefrem tanken, side 13).

Schepelerns karakteristiske antiteoretiske gemyt og videnskabsideal viser sig også på en række andre måder i bogen. Tydeligst er det i de første kapitler, hvor den teoretiske diskussion dårligst har kunnet holdes fra døren: det centrale kapitel 2 om »Fortælleren« og især det indledende kapitel, der angiveligt handler om »Filmsprog og filmfortælling«. (Læseren vil i øvrigt gøre både sig selv og Schepelern en tjeneste ved at springe første kapitel over og begynde læsningen side 28; hvad der står af korrekte ting om film, sprog og fiktion i første kapitel er helt trivialt – og resten er simpelthen vrøvl, bl. a. fordi Schepelern konsekvent undgår at tage stilling til de senere års filmsemiologiske diskussion).

Selv Schepelerns sprog, der ellers er fantastisk klart og letlæst (han er f.eks. helt formidabel til at ridse en situation eller nogle handlingstråde op i et par sætninger), går her i kludder: »Den helt eksakte definition af disse begreber [form og indhold] er formodentlig umulig at finde frem til« – hvilket dels er kluntet formuleret, dels vel slet ikke hvad Schepelern mener, nemlig det korrekte, at begreberne bruges på så mange forskellige måder, at man ikke kan formulere én eksakt definition der dækker dem alle. Der er et helt utroligt eksempel på et »spring til en konklusion«: »Opfylder det filmiske medium de krav, man kan stille til noget, der skal gå under betegnelsen 'sprog'? Konklusionen ... må blive, at filmmediet ikke er et sprog ...« (side 1). Og selv den teoretiske diskussion af det centrale fortællerbegreb lykkes det Schepelern at gøre delvis empirisk-induktiv, nemlig ved at bygge også den op som en mosaik af eksempler, nu blot eksempler på hvad andre har skrevet herom (eller på hvad andre har skrevet, at atter andre har skrevet herom!). Man fornemmer, at teori først bliver til (videnskabelig) virkelighed for Schepelern, når der er belæg for, at nogen har ment de pågældende ting; at give sig til på egne vegne at argumentere for et synspunkt ligger ham mærkværdigt fjert.

At fastslå dette sidste er imidlertid for så vidt uretfærdigt overfor Schepelern, som de to hovedpointer i bogen faktisk er gode, selvstændige bidrag til filmteorien. Den ene pointe er, at en film (ligesom det for længst er fastslået om romanen) altid har en »fortæller«, der kan være mere eller mindre tydeligt »til stede« i filmen, men som selv hvor han eller hun er mest utydelig dog afslører sig ved udvalget af, hvad tilskueren skal

gøres bekendt med og hvordan. Schepeleers sandsynliggørelse af dette principps nødvendighed for og anvendelighed i filmanalysen er meget overbevisende, men jeg skal ikke her gøre mere ud af det og i stedet nøjes med at henvise den interesserede til de pågældende afsnit af bogen.

Den anden pointe er, at man kan slippe uden om den forvirrede problematik om form og indhold ved at skelne mellem et handlingsplan og et fortælleplan i en film, og videre mellem de forskellige måder hvorpå de forskellige elementer på de to planer kan og må forklares. Også dette forekommer mig i princippet at være en nyttig betragtningsmåde, men jeg skal gøre lidt mere ud af den, fordi jeg mener, at Schepeleers dels forvirrer billedet af dette analyseinstrument (også for sig selv!) med selve de betegnelser han anvender, dels undlader at drage de videre konsekvenser heraf (måske netop på grund af nævnte forvirring).

Handlingsplanet »rummer det fiktive univers, således at alle [elementer], som befinder sig på handlingsplanet, ligger inden for de fiktive personers teoretiske opfattelsesgrænse«, hvorimod fortælleplanet »omfatter alle de elementer... der ligger uden for det fiktive univers og således ikke kan opfattes af de fiktive personer« (side 97). At Benjamin er bekymret ved begyndelsen af »Fagre voksne verden« er altså et element på handlingsplanet, mens den enorme kamerabevægelse, der indleder »Politiets blinde øje«, hører til på fortælleplanet.

For hvert element kan man nu spørge, hvorfor det er med, og hvorfor det er som det er. Svaret herpå vil være en henvisning til en motivering af elementet, og her kan man skelne mellem elementer, der er motiveret på handlingsplanet, enten ved at de driver handlingen videre eller ved, at de udgør en del af virkelighedsskildringen, og elementer der er motiveret på fortælleplanet. Handlingselementer vil naturligvis altid have en motivering på handlingsplanet, fortælleelementer på fortælleplanet, men herudover kan handlingselementer også være motiveret på fortælleplanet (hvad den ene siger til den anden i det fiktive univers kan være fortællerens formulering af en morale til glæde for tilskueren), og fortælleelementer kan være motiveret på handlingsplanet (en kamerabevægelse følger en person, der går over gulvet; det er i øvrigt karakteristisk for Schepeleers brug af eksempler, at selv noget så elementært som dette sidste belægges med et eksempel fra »Rio Bravo«!).

Så vidt, så godt og klart, forhåbentlig da – og der er vel næppe nogen tvivl om, at denne måde at tale på kan vise sig overordentlig praktisk. Men i mit referat har jeg skjult, at Schepeleer (med et lån fra sin kilde, den russiske »formalistiske« litteraturteoretiker Boris Tomashevsky) dels kalder handlingssele-

menter for motiver (hvilket giver den omvendte logik, at motiver her er motiverede), dels kalder fortælleplansmotiverede elementer for tematisk motive-rede (hvilket får det til at tage sig ud, som om selv den mindste kamerabevægelse udtrykker et »tema« i en film) – og til sidst taler han forvirrende om »tematiske motiver« (side 99) netop for at undgå det – indenfor teorien – korrekte, men klodsede »tematisk motive-rede motiver«.

Det væsentlige her er ikke denne terminologiske forvirring. Det væsentlige er, at selve termerne får det til at tage sig ud (også for Schepeleer selv, se side 99), som om hans bog bl. a. også handler om, hvordan film fortolkes, altså om hvordan man finder frem til de temaer, de ideer og holdninger og måske den morale, der udtrykkes gennem filmene. Det kan betragtningsmåden givetvis også udvides til at gøre, men Schepeleers bog handler kun helt sporadisk om dette, på trods af at ordet »tema« benyttes flittigt. Schepeleers bog handler praktisk talt kun om udredningen af filmene, altså om den del af analysen, der består i en redegørelse for indholdet i alle en films mindre dele (hvad betyder denne kamerabevægelse? Hvorfor siger den og den sådan og sådan? osv.).

Lad mig til slut sammenfatte de to hovedemner for denne anmeldelse, Schepeleers antiteoretiske videnskabsideal og hans analysemetode, i en diskussion af endnu en enkelthed i bogen, som ikke direkte angår selve denne bogs tilrettelæggelse, men i stedet angår Schepeleers opfattelse af den videnskabelige status af konkrete analyser af enkelte film. Schepeleer fastslår, at sådanne analyser ikke kan gennemføres »med samme objektive videnskabelighed, hvormed man f. eks. ved en kemisk analyse af den atmosfæriske luft kan påvise et vist kvælstofindhold.« Man kan aldrig »bevise« (kursiv i originalen), at et eller andet element har »en bestemt tematisk betydning«, idet »det ikke har denne betydning i objektiv forstand«; betydningen er noget »som ikke lader sig registrere i en helt videnskabeligt objektiv beskrivelse, men som man erfaringsmæssigt véd findes i værket« (side 99–100).

Rent bortset fra, at den allersidste sætning her strengt taget modsiger det øvrige, så er det jo nogle mærkværdige ideer om objektivitet og videnskabelighed, der kører rundt i den redegørelse. At fastslå, at man ikke kan analysere film med de samme videnskabelige metoder, som man analyserer luft med, turde være lige så oplysende som at fastslå, at man ikke kan måle højden af et tordenskrald med de til måling af højden af Rundetårn egnede instrumenter. En forudsætning for Schepeleers betragtning må være den, at de videnskabelige idealer for naturvidenskaberne skal være målestok for alle typer af

videnskab. Men hertil er for det første at sige, at naturvidenskaberne faktisk slet ikke er »objektivt videnskabelige« på en så firkantet måde, som humanvidenskabsmænd og -damer oftest forestiller sig; og for det andet at det interessante må være ikke at måle humanvidenskaberne med naturvidenskaberne, men dels at undersøge humanvidenskaberne faktisk anvendte objektivitetskriterier, dels at undersøge deres angivne objektivitetsidealer, og endelig at vurdere idealer og praksis i forhold til hinanden og – især – i forhold til, hvad man ønsker af den humanvidenskabelige forskning man bedriver.

Dette sidste spørgsmål, spørgsmålet om nytten og berettigelsen af den humanvidenskabelige forskning i almindelighed og af den filmvidenskabelige forskning i særdeleshed er nok så væsentligt som f. eks. spørgsmålet, om der findes eksempler på ledemotivisk benyttelse af musikken i de film Schepeleer har set i biografen eller på Filmmuseet i løbet af de sidste fem år – men det rejses end ikke i bogen. S.K.

Peter Schepeleer: Den fortællende film. Munksgaard, København 1972. 335 sider. Kr. 47,50.

FILM OG KILDEKRITIK

Niels Skyum-Nielsens og Per Nørgarts bog »Film og kildekritik« består – foruden bogens længste artikel: Skyum-Nielsens »Film og lyd som historiske kilder; politiske optagelser fra Tyskland og Danmark 1908–1968« – af en række genoptrykte artikler. En del af disse beskæftiger sig med problemer omkring visuel historiefremstilling. En anden del er anmeldelser og polemikker i forbindelse med Skyum-Nielsens tidligere bog om filmen »De fem år«. Det vægtigste i bogen er Skyum-Nielsens redegørelse for kildekritiske problemer i forbindelse med film.

Det der først og fremmest interesserer historikeren, er helt dokumentariske optagelser. Ved disse skal kameraet og/eller mikrofonen have været på rette sted til den rette tid over for de rette personer, og dette skal vel at mærke være gjort med den rette intention. Hvis disse betingelser opfyldes, kan man så at sige rykke tidsmæssigt tilbage ind under selve begivenheden, idet den pågældende stump film ved afspilning fremtræder som reproduktion af virkeligheden. Når historikeren stilles over for filmmateriale, bruger han den klassiske kildekritiks regler. Skyum-Nielsen har sammenfattet kildekritikken i otte problemkredse. Ved hjælp af disse skulle den størst mulige forståelse af filmmateriale opnås. Der gøres dog opmærksom på, at det væsentligst er historiske begivenheders ydre forløb, som gengives på film. Til eksempel findes der nok ved vigtige politiske møder filmklip, som viser politikeres ankomst, men for at forstå forhandlingsgangen er det nød-

vendigt at ty til skriftlige kilder. »Filmen har en stor udsagnskraft, men et begrænset udsagnsområde«.

Ovennævnte artikel er skrevet af en historiker, men der er i hvert fald to punkter, som ikke-historikere kan få glæde af. For det første kan kapitel 4 om kildekritik bruges som en slags brugsvejledning, idet det er umuligt, hvis den rette forståelse af en film eller en filmstump om en fortidig begivenhed skal opnås, ikke at tage stilling til kapitlets otte problemkredse. For det andet gives der en lang række eksempler i artiklen på tilladelig anvendelse af filmmateriale i historiske kompilationsfilm, hvor det blot understreges, at et klip på intet sted må udgives for andet end hvad det er. Således tillades sønderdeling af optagelser, genreblanding af filmklip og standbilleder samt til nød mixing af lydfilm med speakerkommentar.

Til slut: megen klarhed ville være nået, hvis den sprogbog, som Finn Løkkegaard bruger i en af bogens artikler vandt almindelig indpas. Han bruger betegnelsen journalfilm og dokumentarfilm om samtidige film, mens historiske kompilationsfilm (jævnfør det svenske »klippfilm«) bruges om film skabt ved en montage af klip fra gamle journal- og dokumentarfilm. B.M.

Niels Skyum-Nielsen & Per Nørgart: Film og kildekritik. København 1972. Kr. 25,30.

FILMFARCE

Leonard Maltin er en ung filmhistoriker, der sine kun 21 år til trods allerede har fire gode bøger bag sig. Han har med særlig interesse kastet sig over farcefilmen, som der er skrevet meget om i forvejen, men gudskelov har han valgt at berøre mere ukendte sider af sagen.

»Movie Comedy Teams« (New American Library, 1970) beskæftiger sig med 20 forskellige komikerhold, hvoraf kun Gøg og Gokke og Marx Brothers har været grundigt behandlet tidligere. Bogen er måske præget af lovlige stor og til tider lidt for uformuleret begejstring for komikere, der næppe kan have alverden at byde et nutidigt publikum. I mange tilfælde mærkes det, at Maltin ikke har kunnet skaffe sig adgang til at se mere end nogle få af komikernes film, og han må derfor bygge sin generelle vurdering på en lille del af et stort samlet værk. Man kommer ikke til at brænde af iver efter at se flere af Abbott og Costellos eller De tre Træmænds film, end dem man allerede blev belemret med til sin barndoms eftermiddagsforestillinger i »Casino«, og i det hele taget kan bogen kun bekræfte – hvad man allerede anede – at favoritterne Gøg og Gokke og Marx Brothers er blevet fastslået som de bedste, fordi de faktisk er det. Men det er selvfølgelig godt at få anbragt Clark og McCullough eller Wheeler og Wool-

sey i systemet, og den skønne Thelma Todds par-arbejde med først ZaSu Pitts og siden Patsy Kelly kunne det være morsomt at stifte bekendtskab med. Kvindelige komikere er desværre så sjældne.

De afsnit i bogen, jeg bedst kan bedømme – især Gøg og Gokke – afslører ikke Maltin som hverken nogen stor skribent eller nogen autoritativ smagsdommer, og bogens største værdi – udover at den handler om ting, man ikke kan læse om andre steder – er dens gode og ret definitive filmografier.

Bedre er »The Great Movie Shorts« (Crown Publishers, 1972), en stor velillustreret hardback, der beskæftiger sig med talefilmens én- og to-aktere, en skøn blanding skidt og kanel mellem hinanden.

For det første er bogen væsentligt bedre skrevet end den tidligere, hvad der især mærkes i de afsnit, Maltin gentager fra »Movie Comedy Teams«, dels er emnerne noget mere spændende. Det er således første gang, jeg er stødt på en ordentlig artikel om den vistnok længstløbende og bestemt ikke dårligste af forfilm-serierne, nemlig »Ungerne«. Da jeg selv i sin tid havde skrevet om Gøg og Gokke, foreslog Bjørn Rasmussen, at jeg fulgte det op med en gennemgang af denne serie. Dengang smilede jeg ad tanken, men efter at have læst Maltins behandling af emnet, kan jeg godt se, at idéen ikke var så tosset endda. Uheldigvis er filmene så mangfoldige, at det næppe vil kunne gøres i Danmark.

Gode er også kapitlerne om Harry Langdon og Edgar Kennedy, og et afsnit om Buster Keatons 25 tone-kortfilm hjælper med til at forrykke det traditionelle billede af dette store genis ups-and-downs endnu mere end Camerass stumfilmserie har kunnet gøre. Det må være den næste store opgave for Refn at få disse film skaffet til landet, så vi kan stifte bekendtskab med dem. Maltin lover i alle tilfælde, at adskillige af dem er af fremragende kvalitet.

»The Great Movie Shorts« giver sig også tid og plads til at fortælle om andre forfilm-serier, dokumentarfilm, oplysende film og newsreels, og bogen er både autoritativ og underholdende – og så er dens filmografier helt uvurderlige, ikke mindst fordi de giver et kort handlingsreferat af hver enkelt film, så man bliver i stand til at identificere de af dem, man måtte have set i årenes løb. I. L.

Leonard Maltin: Movie Comedy Teams. 352 sider. New American Library. New York 1970. Leonard Maltin: The Great Movie Shorts. 236 sider. Crown Publishers, New York 1972.

ITALIENSK

I Secker & Warburg's Cinema Two-serie er der kommet en revideret og udvidet engelsk udgave af Pierre Leprohon's »Le Cinéma Italien« fra 1966 –

altså nu »The Italian Cinema« og ført op til 1970. Det er en meget lidt spændende, men for det meste ganske hæderlig, d. v. s. korrekt gennemgang af italiensk films historie. Den bygger først og fremmest troligt på Carlo Lizzanis »Il cinema italiano« (Parenti 1961), både med hensyn til facts og bedømmelser. Kedeligt og sobert andenhåndsskriveri altså – indtil der, hvor Lizzani holder op, og Leprohon finder sig overladt til sine egne meningers for godt befindende! Sidste kapitel, »New and Young Cinema 1960–69«, er et rent mismask af navne, titler og årstal, gale oplysninger, akavede generaliseringer og pseudokritiske dybsindigheder – »Otto e Mezzo« (8^{1/2}), in which the image is freed from reality to pursue the phantasms of the imagination, fancy and memory. (In Visconti's films, this process is reversed.) – Den parantes er jeg meget betaget af. Men indtil dette afsluttende kapitel er der i hvert fald orden i sagerne. På engelsk er Vernon Jarratt's ældre bog med samme titel (Falcon Press 1951) imidlertid så langt at foretrække, klarere i den historiske redegørelse, personligere i sin kritik og betydeligt bedre skrevet. H.J.

Pierre Leprohon: The Italian Cinema. 256 sider. Secker & Warburg. London 1972.

TRACY OG HEPBURN

Dramatikeren, manuskriptforfatteren og instruktøren Garson Kanin, der for et par år siden uden held forsøgte et come back som filminstruktør, har større succes som forfatter. Hans bog om den uforlignelige stjernekonstellation Spencer Tracy-Katharine Hepburn turde være en af de mest charmerende bøger, der overhovedet er skrevet om skuespillere. Kanin har kendt både Tracy og Hepburn intimt igennem mange år, og han husker godt (eller har ført en minutiøs dagbog), og han kan skrive, så både personer og stemninger præciseres med få ord. Kanin beretter i bogen om Tracy og Hepburn både som par (på film og privat) og som enkeltpersoner, men selv i betragtning af at bogens undertitel er »An intimate memoir« forbløffer Kanin med frit at fortælle om parrets samliv uden for rampelyset. Men snagende eller bare nyfigen er tonen aldrig. Bogen er i bedste forstand en personlig og dybt følt hyldest til to af filmens største og varmeste skuespillere, og det er slet ikke urimeligt, når Laurence Olivier i bogen citeres sådan: »If you love these two, either from a distance or more closely, you will enjoy a delicious draught. If your love includes the author, then your cup will be full to overflowing, as is mine«.

P.C.

Garson Kanin: Tracy and Hepburn – an intimate memoir. 312 sider. Bantam Books, New York 1972. Tilsendt fra Arnold Busck. Kr. 15,75.

FRANK CAPRA

Frank Capra kalder sin bog for »The Name Above the Title«, en hentydning til den kamp amerikanske instruktører før tressernes og halvfjerdsernes instruktørdrivelse måtte kæmpe for at stå frem for publikum som de egentlige filmskabere – i stedet for de i USA på både godt og ondt dominerende producere. Capra vandt sin »en film, en mand«-kamp med »Det hændte en nat« (1934), og han er med rimelighed stolt af den udvikling, som han har været med til at sætte i gang og som han – sammen med George Stevens og William Wyler – prøvede at fortsætte efter den anden verdenskrig med forsøget på at nå en større uafhængighed af de store produktionselskaber i Hollywood. Der er usædvanlig meget ego i Capras bog, og indtrykket af selvoptagede forstærkes helt selvfølgelig af, at Capras prosa af og til kan minde om fan-bladenes populær-skriverier. Bogen fængsler mest, når Capra skriver om forholdene i det gamle Hollywood, altså tyvernes og tredivernes, men en lidt mere udviklet kritisk sans hos Capra, kombineret med flere faktiske informationer (der mangler for eks. en filmografi) ville have gavnet ligesom en kritisk læst meningskorrektur kunne have forhindret både banale fejlhuskninger og pinlige ukorrektheder. Alt i alt en blandet fornøjelse, der viser den amerikanske films populist i et lidt andet lys, end hans film gør det. Det er selvfølgelig også en slags kvalitet, men der er stadig både plads til og brug for en bog om Frank Capra.

P.C.

Frank Capra: *The Name Above the Title*. 562 sider. Bantam Books, New York 1972. Tilsendt fra Arnold Busck. Kr. 23,50.

DANSK FILM-MANUS

Danske filmmanuskripter i bogform er ikke noget, man støder på så ofte, så det er forståeligt, at Borgens Forlag har fået den idé at udsende manus'et til Henning Carlsens folkekomedie »Man sku' være noget ved musikken«, ikke mindst fordi medforfatteren Benny Andersen jo er en folkekær skribent.

Når man skal betale fyrretyve kroner for et filmmanuskript, må konklusionen altid blive den, at man hellere skal gå ind at se filmen fire gange i stedet, men rent bortset fra, at den aktuelle film godt kan bære fire gennemsyn, er drejebogen alligevel meget underholdende læsning. Jeg ville måske nok have foretrukket, at forfatteren i lidt højere grad havde vedkendt sig, at det var et filmmanuskript og ikke et litterært digterværk, de havde forfattet. Nu har han valgt at aftrykke det oprindelige manuskript med de usikkerheder et sådant altid må rumme, indtil filmen er færdiglavet. Det betyder, at man ikke uforstyrret kan genopleve filmen, fordi oplæggets ord ikke altid har fået en

tilsvarende billedmæssig udformning, og som digterværk betraget hæmmes bogen ikke så lidt af den lapidariske stil, man må benytte sig af i et filmmanus.

Det har forfatterne forsøgt at bøde på ved at lave et fyldigt appendix, der giver os alle personernes baggrund, og dette afsnit er blevet bogens mest interessante. Selv om Peter Schepelern i »Den fortællende film« siger, at det er absurd at interessere sig for de fiktive personers liv uden for det egentlige fiktionssværk, så er det alligevel meget morsomt at få noget mere at vide om personer, der har formået at vække vor interesse på lærredet, og dette appendix giver også et interessant indblik i skuespillernes dækning af figurerne og de spillemæssige mangler, der måtte være i denne i øvrigt vellavede og velspillede folkekomedie. I.L.

Benny Andersen & Henning Carlsen: *Man sku' være noget ved musikken*. 172 sider. Borgens Forlag. København 1972. Kr. 38,00.

DELMER DAVES

Den snart 70-årige Delmer Daves (f. 24.7.04) har længe ført en upåagtet tilværelse. Andrew Sarris placerer ham i kategorien »Lightly likable«, og det er nok tvivlsomt, om en generel ny-vurdering vil ændre meget ved billedet af Delmer Daves som en af Hollywoods sympatiske håndværkere: lidt for sentimental i følelesskildringerne, ellers lidt veg, men trods alt med stilistiske evner, der hæver ham op over den grå mængde af de helt amøbeagtige instruktører, der gennem årene har tegnet sig for flertallet af Hollywoods mange film. I den bog, som tyskeren Joachim Kreck har redigeret, gøres der ikke forsøg på at ændre ved den allerede fastlagte placering af Delmer Daves. Kreck har først og fremmest villet lave en håndbog, og til det formål har han med grundig pålidelighed sammenstillet en oversigt over, hvilke film Daves har medvirket i som skuespiller (11 film i perioden 1914–1932), og hvilke film han har skrevet manuskript til for andre instruktører (26 film) samt naturligvis hvilke film, Delmer Daves tegner sig for som iscenesætter (ialt 30, heraf krediteret for manuskriptarbejde på de 17 film). Afsnittene om Daves' film rummer gode og komplette oplysninger både om medvirkende og teknikerstab samt synopsis og er yderligere suppleret med citater fra anmeldelser af filmene. I bogens andel del er der aftrykt større og mindre artikler og interviews om og med Delmer Daves. Kreds' bog er en fortrinlig håndbog at have i reolen, og den giver ovenikøbet lyst til at se i hvert fald flere af Daves' film, især de nu for de fleste ukendte eller glemte fra fyrrerne og halvtredserne. P.C.

Joachim Kreck (Red.): *Delmer Daves*.

124 sider. Verlag Karl Maria Laufen, Oberhausen 1972. Tilsendt fra forlaget.

UNDERWORLD USA

Den engelske kritiker og filmhistoriker Colin McArthur forsøger i sin bog at beskrive gangsterfilm/thriller-genren, dens ikonografi, udvikling og baggrund, og denne del af bogen suppleres med ni kapitler om lige så mange instruktører, der har skabt væsentlige film inden for genren, f. eks. John Huston, Fritz Lang, Nicholas Ray, Jules Dassin og Robert Siodmak. Jeg er især glad for kapitlerne om den nu helt glemte Siodmak og den næsten glemte Ray. Både i instruktørkapitlerne og i kapitlerne om gangsterfilm/thrilleren argumenterer Colin McArthur for den betydning, som genrens særlige ikonografi har, men på trods af dette tilløb til at beskrive filmenes visuelle kendetegn, falder McArthur oftest tilbage til en gennemgang af den tematiske linie, selv når han skal argumentere for, at instruktører som f. eks. Siodmak og Dassin (hvis film uden for genren næppe rummer mange iøjnefaldende kvaliteter) bruger genren i stedet for at lade sig bruge af den. Med andre ord: hvornår er genren et middel (som f. eks. westerns har været det for John Ford), og hvornår er genren blot et mål? Selv om det ikke lykkes McArthur helt overbevisende at redde klare klart for de mange elementer, der i en kompleks sammensmeltning danner genren, så er der i hvert fald mange gode betragtninger over disse elementer i bogen.

P.C.

Colin McArthur: *Underworld USA*. Søcker & Warburg/The British Film Institute, London 1972. 176 sider. Tilsendt fra Arnold Busck. Kr. 24,35.

KUBRICKIANA

Kubricks to seneste film, »2001« og »A Clockwork Orange«, har givet anledning til en række udgivelser: dialogen til »A Clockwork Orange« er blevet udsendt af Ballantine, illustreret med flere hundrede sort-hvide frame enlargements fra filmen; den tilgrundsiggende roman af Anthony Burgess er nu blevet udsendt på dansk i Elsa Gress' oversættelse; det er først den tredje roman, der oversættes af denne begavede og uhyre produktive romanforfatter (de to tidligere er science fiction-romanen »Du skal æde din næste« og agentromanen »Martyrernes blod«); romanen, som filmen følger nøje, er et sprogligt virtuosnummer, fortalt i fremtidsslang; bogen rummer en ordliste over dette selvopfundne sprog (»nadsat language«). Det kan nævnes, at den amerikanske paperback-udgave af romanen (Ballantine Books) rummer S. E. Hymans artikel om Burgess, en udmærket introduktion til forfatterskabet.

Debat

»2001« var en teknisk kraftpræstation, som involverede en mægtig stab og krævede udviklede og helt nye tekniske metoder. Jerome Agel har samlet materiale om filmens tilblivelse i en tyk paperback, »The Making of Kubrick's 2001« (Signet Books), som præsenterer interviews med de tekniske rådgivere, en stor billedreportage om optagelserne, anmeldelser, publikumsreaktioner, avisnotitser, Playboys Kubrick-interview etc., etc. Desuden har filmens medforfatter, Arthur C. Clarke, nu udsendt en lang beretning om historien og filmens tilblivelse, »The Lost Worlds of 2001« (Sidgwick & Jackson). Ideen – at menneskene er under observation af fremmede verdensers intelligensvæsener – har Clarke arbejdet med siden novellen »The Sentinel« fra 1948 og i romanen »Childhood's End«. I denne bog fortæller han om samarbejdet med Kubrick og gengiver store afsnit af sin egen version af »2001«. P.S.

»SPOTLIGHT«

Så har vi fået 1. nr. af det ny filmtidskrift, »Spotlight«, redigeret af Bo Torp Pedersen (ansvarshavende) og Bent Lilholm (administrerende). Ekspedition og abonnement: Rønnegården 4, Nisum Seminarieby, 7620 Lemvig.

»Spotlight« ligner i det ydre til forveksling (det afdøde) »die Asta«, og det er da også det umiddelbare indtryk, at tidsskriftet især søger sin forgængers læserkreds i skoler, seminarier og andre læreanstalter. Derudover søger det læsere gennem en grundig dækning af filmrepertoiret i TV – herunder også vægtigere TV-spil som »After a Lifetime« (Loach) og serier som »Odysseen« (Rossi). Det er tiltrængt. »Film 73« arbejder lidt i den retning, men pladsen er for kneben og ballasten ofte for mager.

I øvrigt indeholder nr. 1 en introduktion til Buster Keaton (ved BTP), en genre-beskrivelse af westerns (ved BL) og en omtale af Godards »Tout va bien« af Braad Thomsen, (som den opvakt skarpe Dan Tschernia i sin tidsskrift-omtale i »Politiken« kalder »en enkelt ligegyldig undtagelse«. Det siger en del om Tschernias dømmekraft).

»Spotlight«s redaktører erklærer sig som tilhængere af åbenhed og ansvarlighed, de går i rette med filmsociologernes snæversyn, de kræver samspil mellem fornuft og følelse. De vil først og fremmest beskæftige sig med filmhistorie og filmæstetik, og de efterlyser samarbejde og ideer.

Der ligger et imponerende stykke fysisk arbejde bag første nummer af »Spotlight«, og man kan kun håbe, at de to redaktører og (næsten) eneleverandører af stof må få samarbejde og idemænd – og måske også en sprogrenser, hvis man skal være sart.

»Spotlight« udkommer med 4 numre om året. Abonnement 16 kr. P.M.

IKKE FRYDEFULD

Per Calum skriver i sin anmeldelse af »The Hollywood Musical« i Kosmorama 112, at det »nok« er »den eneste rigtig gode bog om genren siden Erik Ulrichsen og Jørgen Stegelmann for snart mange år siden skrev »Showfilmens forvandling.«. Det er muligvis det bedste, der er skrevet siden da, men alligevel er bogen ikke god, eller, som Calum kalder det: »frydefuld læsning«. Mine indvendinger går udelukkende på John Russell Taylors del af bogen, som vidner om en horribel mangel på dømmekraft, der resulterer i mange skæve vurderinger; den egentlige grund til, at afsnittet er blevet så dårligt, er, at Taylors definition på en musical er så løs, at den ikke længere kan bruges. Det hedder: »A film musical is, essentially, just that: a film which, in whole or in part, has its shape, its movement, its whole feeling dictated by music.« (side 10). Han kommer siden med nogle forbehold, men det er betegnende, at en afgørelse af, om en film er en musical eller ej, i høj grad bliver noget, der skal bestemmes af ens fornemmelser. Så er Peter Schepelerns bedre: »... en genre, der mangler respekt for de filmmusikalske kategorier, som alle andre genrens filmmusik forholder sig til.« (die asta 9). Med en sådan definition, der meget bedre end andre, jeg kender til, tillader en helt konkret bestemmelse af en films tilhørsforhold til genren, undgår man en masse vrøvl om denne side af sagen; og det kunne have forhindret Taylor i, på sit essays første side, at gøre en kapitalbrøler: Han skriver her, at Demys »Les demoiselles de Rochefort« ikke er en musical: »Both (Demys film og Menottis »The Medium«) are essentially realistic pieces of filmmaking which carefully avoid any momentary lift into another world of fantasy such as characterizes the true musical.« Så véd man det. Med samme argument kunne man afvise »Singin' in the Rain« eller »Funny Face« (som han dog lovpriser sidenhen); naturligvis er denne indvending det rene vrøvl.

Bogens første kapitel »The Show and the Film« synes at være skrevet med den hensigt, at fremhæve musicalen som den mest stimulerende genre overhovedet. I sin entusiasme går Taylor imidlertid over gevind; han glemmer sin definition, rømser film op i spandevig, og kommer med det rene vrøvl i mange tilfælde, som f. eks. når han skriver: »The good things ... in the Astaire-Rogers musicals, were like cherries in a cherry-cake: self-contained, very little affected by their environment, easily removable.« (19-20). Det var lige netop, hvad de ikke var!

Det er detaljer, som de her nævnte, og definitionen af en musical i det hele taget, der gør læsningen af »The Hollywood Musical« til en meget blandet fornøjelse. Ikke »frydefuld læsning«.

Øvrigt er boganmeldelserne i Kosmorama blevet urimeligt overfladiske (lige-

ELLERY QUEEN OG WATSON

I sidste nummer af Kosmorama spørger Kaare Schmidt om »A Study in Terror« er bygget på Ellery Queens bog af samme navn, eller om Ellery Queen eventuelt har skrevet sin bog over filmen. »A Study in Terror« er lavet over Ellery Queens bog. Grunden til de lidt misvisende årstal er, at bogen blev solgt til filmatisering inden den udkom. At den ikke er med i Kosmoramas liste over Ellery Queen-filmatiseringer er (går jeg ud fra) en spidsfindighed, idet bogen jo egentlig slet ikke er en Ellery Queen-roman, men blot Ellerys fortælling om et langt mere interessant manuskript, der i løbet af bogen viser sig at være intet mindre end et hidtil upubliceret uddrag af Doktor John H. (D.) Watson's dagbogsoptegnelser. Dagbogsoptegnelserne viser sig dog at være ufuldkomne, da Watson endnu engang har misforstået situationen, og dette er da også grunden til, at de aldrig blev publicerede. Ellery Queen retter naturligvis denne misforståelse, og derfor har vi nu endelig fået den fulde sandhed om Jack the Ripper, Holmes »opklarelse« af sagen, samt Ellery Queens opklaring af Watson's misforståelser.

Bjarne Nielsen, Medlem af Sherlock Holmes Klubben i Danmark (The Danish Baker Street Irregulars).