

# Nye bøger

Læst og anmeldt af:

Peter Schepelern (P.S.)

Niels Jensen (N.J.)

Jørgen Oldenburg (J.O.)

Jens Bruun Christensen (J.B.C.)

Michael Blædel (M.B.)

Albert Wiinblad (A.W.)

## TEORI:

### Filmsemiologi

Søren Kjærup har bidraget til »Berlingske Leksikon Bibliotek« med et bind om filmsemiologi. Bogens indledende kapitel, »Hvad er filmsemiologi?«, leverer straks den leksikalske definition af emnet: »en retning indenfor filmteorien som er opstået omkring midten af 60'erne og som er kendetegnet ved at filmen (eller udvalgte grupper af film) studeres som et meddelelsesmiddel, et rudimentært sprogsystem, ved hjælp af metoder og begreber hentet fra den generelle lingvistik og semiologi, men naturligvis tilpasset det særlige og særligt komplekse audiovisuelle medium som filmen er« (s. 23). I de følgende otte kapitler behandles »Den filmteoretiske tradition«, »Forløbere for filmsemiologien« og de egentlige filmsemiologer, først og fremmest Pasolini, Eco og Metz. Disse afsnit, som optager hovedparten af bogens sideantal, er gode refererende afsnit, der i udmærket pædagogisk form fremlægger og parafraserer filmsemiologernes tanker og skrifter.

Afsnittet om »Den filmteoretiske tradition«, som resumerer Pudovkin, Eisenstein, Bazin, Kracauer og Mityr på 15

små sider, forekommer mig dog nok lovlig kortfattet og overfladisk. Når Kjærup (s. 12) taler om »en lang filmteoretisk tradition for at betragte filmen som et sprog« er det lidt af en tilsnigelse. Den lange række af nu mere eller mindre glemte – men ikke ubetydelige – tidlige filmteoretikere som Canudo, Lindsay, Münsterberg, Freiburg, Pordes, Schulz, Richter, Timoshenko og Kuleshov er ikke så homogen en masse at de kan sammenfattes til »en lang filmteoretisk tradition«. Kjærup peger på Balázs, Kuleshov og Timoshenko som forfattere til »de tidligste værker man med nogenlunde sikkerhed kan forvente taget op til diskussion i de senere« (s. 24), men anfører om de to sidstnævnte i noterne (s. 222), at »tidlige skrifter af Kuleshov og Timoshenko er mig bekendt aldrig blevet oversat til vestlige sprog«. Det skal derfor lige nævnes, at Timoshenkos »Iskusstvo kinò i montaz filma« (1926) er oversat til tysk som »Filmkunst und Filmschnitt« og står i samme bind som den tyske udgave fra 1928 af Pudovkins »Filmregie und Filmmanuskript«, den udgave hvortil Pudovkin skrev sit kendte forord om montagen. Angående Kuleshov kan henvises til en artikel af Ronald Levaco i det amerikanske tidsskrift Screen (XII, 4, Winter 1971/72), som indeholder fyldige uddrag af Kuleshavs første filmteoretiske værk, »Iskusstvo kinò« fra

1929. Artiklen hedder »Kuleshov and semiology«. I 1974 har Levaco desuden udsendt et udvalg af Kuleshavs skrifter, »Kuleshov on Film«.

Man kan også godt stille sig noget skeptisk over for bogens opstilling af semiologien som det længe forberedte højdepunkt i den filmteoretiske udvikling. Semiologien har tilført filmteorien en interessant filosofisk diskussion, men den har måske ikke tilført så farlig meget mere. Det er da også påfaldende, hvor uberørt den moderne filmkritik stort set er forblevet af de filmsemiologiske teorier, og det gælder forresten pudsigt nok også Søren Kjærups filmkritik. Min væsentligste indvending mod Kjærups bog skyldes dog det afsluttende kapitel, »Billedet og udsigelsen i filmen«, hvor forfatteren præsenterer sine egne filmsemiologiske synspunkter (på linie med de synspunkter, han fremfører i sin artikel i dette nummer af Kosmorama!).

På s. 82 har Kjærup refereret Umberto Eco: »Den billedmæssige gengivelse er altså på den ene side »naturlig« eller som Eco siger *motiveret* nok; den er ikke arbitrær, hvadsomhelst ville ikke kunne forestille hvadsomhelst blot der findes eller skabes en passende kode; billedet skal være bundet til den genstand det forestiller ved det »motiverede« bånd at det giver os et visuelt indtryk der svarer til det genstanden selv ville give os«. Men det påpeges, at de billedmæssige gengivelser alligevel er underlagt koder, idet »de visuelle indtryk vi får fra omverdenen tolkes af os, og vel at mærke at de tolkes ud fra visse koder, de *perceptive koder*«. Så vidt Eco. På s. 205 indrømmer Kjærup, at »det eller de oftest benyttede filmsprog er sprog der primært kan bruges til at fortælle os om hvordan personer og ting og miljøer ser ud, og specielt om hvordan personer og ting bevæger sig og forandrer sig«, men iler alligevel straks med »(forhåbentlig overflødig) at understrege at dette naturligvis ikke må tages som en påstand om at vi på lærredet direkte ser hvordan visse virkelige eller fiktive personer og ting og miljøer ser ud, men at vi på lærredet ser tegn som vi tolker som karakteristikker af personers og tings og miljøers udseende«.

Jeg skal ærligt tilstå, at Kjærups »forhåbentlig overflødig« understregning ikke forekommer mig helt overflødig, for skal jeg virkelig forstå det sådan, at Kjærup – i modsætning til Eco – faktisk mener, at »hvadsomhelst« vil kunne forestille »hvadsomhelst«, blot der findes eller skabes en passende kode?? Alt tyder desværre på det, for på s. 207 skriver Kjærup: »Og for til slut at sammenfatte kan man sige at en filmsemiologi for det første må opgive enhver tanke om filmsprogets »naturlighed«, i dets helhed eller i visse dele. Filmsproget er, som ethvert andet sprog, principielt arbitrært i den forstand at

det indeholder udtryk med betydning (indhold) der altid vil være etableret ved (semantiske) regler eller koder«. Kjærup er godt klar over, at han her tager afstand fra den øvrige filmsemiologi (og -teori), der – efter hans eget udsagn – »fastholder (...) at billeder i den sidste ende ikke er helt arbitrære, rent vilkårlige, men at de må have en vis forbindelse af lighed til det afbildede« (s. 179), for han sætter sig udtrykkeligt for at »vise at denne grundlæggende opfattelse er forkert«.

Kjærups afsluttende essay er skrevet i hans karakteristiske lette, filosofisk mousserende stil, der nok med sine fint perlende subtiliteter kan virke tilslørende for det reelle indhold, men dog ikke helt kan camouflere, at han her fremsætter en hasarderet påstand. Jeg skal nemlig ikke nægte, at jeg meget nødtigt vil »opgive enhver tanke om filmsprogets »naturlighed«, i dets helhed eller i visse dele«, faktisk bliver jeg både bedrøvet og bekymret, når Søren Kjærup prøver at overtale mig – og andre læsere – til at tro på, at filmsprogets betydninger er arbitrære. Det er et meget centralt punkt i den filmteoretiske debat, og når Kjærups påstand gør mig bekymret, er det fordi jeg forudser, at filmvidenskaben vil få meget store problemer, hvis den skal leve med denne definition af filmsproget. Lad mig forklare lidt nærmere!

Ordenes betydninger er vilkårlige eller arbitrære. Det indebærer, at et ord som f. eks. *hund* bruges og forstås som betegnelse for et bestemt pelsklædt pattedyr, fordi denne betydning af ordet er en vedtagen betydning, som er etableret af almindelig praksis og stadfæstet i ordbøger og leksika. Betydningen er ikke »naturlig«, hvilket fremgår af den omstændighed, at man, hvis man ikke kender ordets betydning, ikke kan aflæse denne, selv om man studerer bogstaverne h-u-n-d eller lyden *hund* nok så indgående. For ordet (eller *tegnet*) *hunds* betydning er ikke en påviselig egen-skab ved selve ordets grafiske eller lyd-lige form, men en vedtagen, konvention-bestemt betydning. Kender man ikke denne vedtægt, kender man ikke ordets betydning. Det arbitrære i ordet *hunds* betydning kan man bl. a. konstatere ved at tænke sig konsekvenserne af en betydningændring. Hvis det ved et ministerielt dekret blev bestemt, at ordet *hund* fremtidigt skulle anvendes som betegnelse for, hvad man hidtil har betegnet med ordet *kat*, ville dette ikke være en umulighed: man skulle blot ændre vedtægterne. F. eks. har man jo ofte oplevet, at et landområde har skiftet navn (f. eks. fra *Siam* til *Thailand*) eller at en ældre betegnelse er blevet afløst af en nyere (fra *aeroplan* til *flyvemaskine* og fra *flyvemaskine* til *fly*). Ordene er forskellige både i udseende og lyd, men betydningen er den samme. Og grunden til at dette kan lade sig gøre er, at ordenes betydninger er arbitrære. Ordet

*aeroplan* kan være ligeså godt som ordet *fly*, det afgørende er at de betyder det samme; de refererer til samme virkelige genstand. Til det verbalsproglige ord *hund* skulle svare det filmsproglige billede – d. v. s. en filmoptagelse – af en hund. Normalt forstås og bruges en sådan filmoptagelse af en hund som betydende *hund*. Er denne billedmæssige betegnelse for *hund* også arbitrær og vilkårligt udskiftelig sådan som den verbalsproglige betegnelse er? Nej! Vi kan ikke vedtage, at filmbilledet af en hund fremtidigt skal betyde – være betegnelse for – hvad vi hidtil har betegnet som en kat eller noget helt tredje. For filmbilledets betydning er ikke et spørgsmål om vedtægter (som er arbitrære) men om ligheder (som er naturlige).

Kjærup mener angiveligt, at filmbilledernes betydninger er lige så arbitrære som ordenes betydninger, og »beviser« dette ved at påpege, hvor speget et begreb *lighed* egentlig er. Han anfører nogle pudsige og interessante eksempler på hvilke problemer der let kan opstå, når man skal redegøre for et givent billedes »lighed« med det, det »forestiller«, og han bevæger sig ud i subtile redegørelser for, at to eksemplarer af Berlingske Tidende fra samme dag ubestrideligt *ligner* hinanden, men ikke kan siges at *forestille* hinanden. Og han anfører, at »et hvilket som helst billede faktisk (ligner) et hvilket som helst andet billede væsentligt mere end det ligner hvad det forestiller« (s. 181). Til denne sidste påstand har man mest lyst til at spørge forfatteren, hvordan han kan vide dét! Men disse underholdende spilfægterier ændrer ikke noget ved det faktum, at filmbilledets betydning erfaringsmæssigt er uløseligt knyttet til dets lighed med virkelige genstande og vel at mærke med virkelige genstande som er blevet anvendt til fremstillingen af det pågældende filmbillede. Når en gipsafstøbning af en eller anden virkelig hånd så slående ligner netop en hånd (selv om den naturligvis også ligner en gipsafstøbning) er denne lighed let forklarlig ved, at man faktisk har anvendt en virkelig hånd, da man lavede gipsafstøbningen af en hånd. På samme måde kan det heller ikke undre nogen (undtagen måske Søren Kjærup?), at filmbilledet af en hund både ligner og betyder en *hund* og på ingen måde kan betyde f. eks. *kat*, *brødkniv* eller *bedeskammel*, eftersom man netop har anvendt en virkelig hund (og ikke en kat, en brødkniv eller en bedeskammel) til fabrikationen af et fotografisk filmbillede med betydningen *hund*.

Støder man på et verbalsprogligt ord, man ikke kender, kan man ikke af selve ordet aflæse dets betydning, selv om man måske godt fra virkeligheden kender den genstand, ordet er en betegnelse for. Man kan således udmærket godt kende en nældens takvinge fra virkeligheden uden at vide, at den hed-

der sådan, og omvendt kan man ikke på ordene *nældens takvinge* se, at de henviser til en sommerfugl. Men hvis man kender udseendet af en nældens takvinge fra virkeligheden, vil man erfaringsmæssigt også være i stand til at forstå betydningen af det filmsproglige udtryk for *nældens takvinge*, nemlig en filmoptagelse af den pågældende sommerfugl. Naturligvis er der tekniske faktorer, der spiller ind: filmbilledets skarp-hed og farver, vinkel og afstand i forhold til motivet, men sådanne faktorer spiller jo også ind ved øjets opfattelse af virkelighedens sommerfugle. Hvis filmsproget virkelig var arbitrært – og hvis »enhver tanke om filmsprogets 'naturlighed' måtte opgives – hvordan skulle man så forklare, at vi uafbrudt, når vi ser film, gør den erfaring, at vi genkender den fortrolige virkelighed i filmoptagelserne, at vi øjensynligt forstår filmsprogets betydninger ubesværet – og uden ordbog eller anden kodeforklaring – via filmbilledernes ligheder med den affilmede virkelighed, selv om det måske er første gang vi ser denne virkelighed gengivet på film?

Det er rigtigt, at der er momenter i filmsproget som ikke forstås ligeså spontant som de helt elementære ligheds-betydninger, men det skyldes, at filmsproget indeholder en række sproglignende strukturer – f. eks. i forbindelse med filmisk interpunktion og montage – som netop er vedtægtsbaserede. Det er således en vedtægtsbaseret betydning i fiktionsfilm, en konvention, at et nærbillede af en sengeliggende persons hånd, der falder slapt ned og forbliver ubevægelig, betyder, at nu dør den pågældende person. Det er en betydning, som nok er mere »naturlig« end sprogets helt arbitrære betydninger (for den er jo baseret på genkendelsen af noget reelt – faktisk bliver hånden, såvel som resten af kroppen, slap og »livløs« når døden indtræder); men der er noget vedtægtsbestemt – og følgelig til en vis grad noget arbitrært – ved at man har valgt netop håndens slaphed til at *betyde* legemets død. Denne betydning vil derfor kun kunne forstås af dem, der er bekendt med denne fiktionsfilms-konvention. Men tilbage bliver, at også de, der ikke kender den slappe hånds specielle fiktions-filmsproglige betydning, er i stand til at forstå, at billedernes betydning, på et elementært plan, er *hånd*, *slaphed* etc. I Béla Balázs' berømte anekdote om »den sibiriske pige« – der for første gang så film og blev forfærdet over at mennesket var revet i stykker, splittet i hovede, arme, krop – skyldes fejlreaktionen karakteristisk nok også kun ukendskab til de *vedtagne* betydninger (nemlig klipningens konventioner), hvorimod de *naturlige* betydninger (opfattelsen af, at disse to-dimensionale sort-hvid billeder forestiller tre-dimensionale menneskers hoveder, arme, kroppe) fungerede umiddelbart.

Som sagt er jeg ked af, at Søren Kjørup vil gøre filmsproget til et sæt semantiske koder med arbitrære betydninger, når det så evident strider mod vores almindelige erfaringer vedrørende filmsproget. Jeg kan ikke lade være med at bekymre mig over, at Kjørup råder en hel, angiveligt progressiv, filmteoretisk skole som filmsemiologien til at tage sit udgangspunkt i en så vaklende tese. Og jeg kan ikke lade være med at se noget symptomatisk i at en linie på side 190 i Kjørups bog er vendt på hovedet. Arbitrært eller ej.

P.S.

Søren Kjørup: Filmsemiologi. Berlingske Leksikon Bibliotek, red. af Johannes Sløk. København 1975. 231 sider. Kr. 32,50.

## Film og Film som film

'Vore husdyr' var i min skoletid et gængs stileemne. Det gav mulighed for mange indfaldsvinkler. Den konkrete f. eks., hvor indledningen kunne lyde: »Koen er et stort firkantet dyr med et ben i hvert hjørne«. På den måde kan man også nærme sig mindre substantielle emner, kunsten f. eks. Chris Brøgger gør det i sin bog »FILM«, hvor han begynder med at fastslå, at film er en strimmel acetatcellulose, men at han i øvrigt i sine videre betragtninger vil anvende udtrykket »film« »enten om en bestemt film eller om film i det hele taget«. Og det beroliger naturligvis læseren en hel del, da det jo stort set er den brug alle andre mennesker i verden også gør af ordet.

I øvrigt undrer det, at forfatteren i sin forklaring på filmens rent faktiske beskaffenhed og de fysiske forhold, der betinger vor opfattelse af billeder som levende, ikke forklarer, hvad øjets træghed betyder og hvilken funktion lukkeren har. For det er jo først, når man er klar over disses indbyrdes forhold, at man forstår, hvad der gør, at et filmbillede kan opleves som bevægeligt. Forklaringen mangler et par afgørende detaljer. Det er ikke nok at være konkret, tilstrækkelighed og præcision må også til. Og især præcisionen i de meget korte formuleringer kan det knibe med. Således hedder det i et afsnit om »Den nye Bølge«:

»Foruden i Frankrig optog unge og yngre filmfolk i England, Polen, Sverige, Danmark og mange andre steder film, som ikke lignede nogen tidligere film; ofte roste de sig ligefrem af at stå i gæld til ældre filmkunstnere. Godard og Truffaut satte ikke blot megen pris på ældre amerikanske kriminalfilm og westerns, men f. eks. også på Dreyers »Jeanne d'Arc«.

?

Noget instruktivt signalement af en ny generations forhold til traditionen kan en sådan selvmodsigelse som ovenstående ikke ligefrem kaldes. Igen er fejlen ikke, at der står noget forkert hos Brøgger, for det gør der næppe. Det, der står, står bare ikke præcist nok. Pointeringen sav-

nes, som den kan gøre det i karakteristikken af de enkelte, nøjere beskrevne film, der udgør et af bogens senere afsnit. I en omtale af »Oprøret i Adalen« får vi at vide, at Bo Widerberg ikke alene kender maleren Renoir men også vil lede tilskuerens opmærksomhed hen på ham, og det er jo så sandt som det er sagt men i sig selv ikke videre interessant. Hvad det derimod kunne være værd at vide er, *hvorfor* Bo Widerberg har villet det således, og hvordan han går frem. Bruges Renoir på samme måde på lyd og billedside? Associeres eller kontrasteres der? Vi får det aldrig at vide og må derfor tro, at der i filmen er tale om et blot og bart æstetisk, koloristisk raffinement, hvilket er fatalt, da Renoir tværtimod er inddraget i et opgør med en æstetisk holdning.

Og det er altså bogens svaghed. De korte hug når ikke dybt nok ind. Dens styrke ligger i bredden, hvilket ikke bliver mindre imponerende af at bogen faktisk kun fylder ca. 125 små sider. På dem står der meget, og vi kommer vidt omkring. Der er afsnit om instruktørens betydning, om filmens udvikling, om filmtyper, om filmvurdering og filmpåvirkning. Bogen henvender sig til de fjorten-til-attenårige og er tænkt til selvstudium og undervisning. Især til det sidste er den velegnet. Den nærmer sig som sagt sit emne fra mange hold uden at tage patent på, hvordan det skal behandles. Den giver læreren en chance for at komme ind og være med og den manuducerer på intet tidspunkt i meningsmæssig henseende. Det sidste fornemmes særlig tydeligt i det afsnit, der handler om filmbedømmelse. »Det er vanskeligt at bedømme, om en film er god eller dårlig«, mener Chris Brøgger og betoner de mange individuelle forskelle, der er bestemmende for oplevelsen. Noget kriterium opstilles ikke, Brøgger maser sig aldrig an og har ingen eviggyldig sandhed, der skal afsættes. Han vil, at bogen skal være et værktøj, og som sådan kan den bruges. Den er ingen katekismus. Brøgger er pædagog ikke teoretiker.

En teoretiker er en person, som ikke bare ved noget om, hvordan det er men også om, hvordan det bør være. En stor teoretiker må være monoman, enøjet og ikke så lidt af en galning. Derved får han betydning på to måder. For det første giver hans afsindige teorier andre teoretikere lejlighed til at opponere, og for det andet – og nok så væsentligt – forlener hans forvrængende og hensynsløse syn paradoksalt nok os andre med større følsomhed. Den betydelige teoretiker overdriver proportioner, forlænger perspektiver og fastholder standpunkter lige ud over, hvad de kan bære. Det må meget gerne knage og brage i fugerne. Så længe vi kan se, at der er noget om, hvad manden siger, gør det ingenting, at vi indser, at det ikke holder på længere sigt. Tænk på Pudovkins (over)betoning af montagens betydning. Selv hos Brøgger lever den i bedste velgående.

Brøgger skriver Kuleshov hjælpe mig, at saksen og filmkittet er ligeså vigtige redskaber for den, der skal lave film, som kameraet. Og det er naturligvis noget vrøvl. Ikke alene kan nogen »klippe« i kameraet, men Murnau og Hitchcock har begge lavet film bogstavelig taget uden klip. Ingen af dem har hævdet at kunne gøre det samme uden kamera! Alligevel er synspunktet værd at fastholde for Brøgger. Det tjener hans ærinde, siger noget om film til forskel fra andre udtryksmidler, er illustrativt. Således som også Kracauer er det i »Nature of Film«, når han hævder, at man ikke kan lave overbevisende historiske film, fordi kameraet nu en gang ikke lader sig bedrage. Stiller man en udklædt skuespiller foran det, ja, så ser det en *udklædt skuespiller*, hvad alene westerns og Dreyers »Jeanne d'Arc« har sat sig ud over ved at rydde deres figurer fra det historiske plan over på henholdsvis det mytologiske og psykologiske. Vi oplever ikke Jeanne som en figur i tiden, vi oplever hende universelt. Brøgger taler i forbindelse hermed om Dreyers »stærke begrænsning af stoffet« og eksemplificerer således fortræffeligt, hvad han tidligere i bogen har været inde på. Næmlig den *forlængelse* af virkeligheden, som det er instruktørens privilegium og opgave at opnå netop ved hjælp af *begrænsning*.

Siegfried Kracaues hovedtese er, at »filmen først opfylder sit væsen der, hvor den opfanger og afslører fysisk realitet, og at den har et særlig ømt forhold til virkeligheden, hvor denne manifesterer sig flygtigt eller mest spontant«. Pludselige bevægelser hos et enkelt menneske eller vrilende folkemasser på gader og pladser, det lever på film, siger Kracauer, og den betragtning er der siden mange, der har raset over. Blandt de seneste er V. F. Perkins fra tidsskriftet »Movie«, hvis bog »Film As Film« er genudsendt uden at der dog – som for Brøggers vedkommende – er tale om en ny udgave. Helt at jorde Kracauer nænner Perkins dog ikke. Dertil ligner Kracauer for meget Bazin, Perkins profet. Den eneste, der efter forfatterens mening har forstået filmens forhold til virkeligheden og celluloiden.

For Perkins – som for Bazin – er nemlig hverken saksen eller kittet af en betydning, der kan sidestilles kameraets. Tværtimod er netop disse funktioner ofte en hindring for at skabe gyldig kunst, da klipningen er tilbøjelig til at ofre det naturlige forhold mellem en genstand og den sammenhæng hvori den forekommer til fordel for et mere eller mindre tilfældigt arrangement. Som Bazin mener Perkins, at en films kontekst må udfolde sig også rumligt, om den skal overbevise, men man kan ikke efter hans formening tale om, at filmen – eller nogen anden kunstart for den sags skyld – har et specifikt væsen, der skal opfyldes, sådan som både Pudovkin og Kracauer gør det. Perkins er med andre ord ikke afsindig, han er fornuftig. Mere lærer end forkyn-

der, mere forklarende end proklamerende, mere rimelig end slagkraftig. For ham må en film vurderes i forhold til sin dramatiske eller genremæssige grundtype med dennes mulighed og begrænsninger, og vor vurdering af den må bestemmes af den relevans, hvormed den fører sine komponenter sammen. Forfatteren ser Vincente Minnelli »The Courtship of Eddie's Father« som et illustrativt eksempel. Her forekommer en scene i et køkken, hvor Eddie og hans far retter an til et måltid. Det er kort efter moderens død og de to taler om deres fælles savn og vanskeligheder. Drengen siger noget om, at han ikke græd i skolen, hvor stor trangten dertil end var. Mere er der ikke på situationen i manuskriptet, men instruktøren modellerer på den, gør den levende og plastisk. Han finder på at lade samtalen udspilles i et køkken, hvor moderens fravær bliver synligt ved at de efterladte nu gør det, der plejer at være hendes arbejde. Han anbringer drengen på tå på en køkkenstol i færd med at tage porcelæn ud af et højt skab og understreger gennem denne balancegang og fumleriet med de skrøbelige kopper og tallerkener også en emotionel mangel på stabilitet. Scenen appellerer til så forskellig modtagelighed hos tilskueren som bevidstheden om at porcelæn er skørt, fornemmelsen af det vakkelvorne ved en høj stol og indforståetheden med det traditionelle kernefamilie-mønster med de tydelige rollefordelinger. Scenen får vægt fordi dens komponenter er bragt i meningsfuldt forhold til hinanden. Korrelationen er indholdet!

Og alt imens flyder handlingens strøm videre, uhindret og ubesværet. Ingen betydningsfuld detalje eller symbolmættet gestus får lov at afbryde den, sådan som det er tilfældet hos Eisenstein, hvor et stormløb pludselig forsvinder til fordel for tre stenløver klippet sammen så de ligner én springende. Eksemplet er ligeså velkendt som det efter Perkins mening er overvurderet. Den usynlige kunst er hans ideal. Derfor imponeres han ikke af Losey, når denne i »The Criminal« sætter en fange til at tale om fængselslivets frustration og kampen imod den, mens lyset langsomt tones ned omkring manden, så til sidst alt omkring ham ligger i mørke og kun ansigtet er belyst. Som billede på isolation får påfundet naturligtvis virkning men samtidig distraherer det ved selve sin påtrængenhed. Vi pånødes en stemning, oplever den ikke, som vi gør det hos Hitchcock, når han er bedst.

»O God, somebody help me«, sukker Marnie og så toner billedet ud og vi ser ned over hallen, hvor gæsterne strømmer ind. Kameraet glider frem over dem helt hen til døren, hvor Mr. Strutt i det samme kommer ind. Ironisk at han skulle blive svaret på Marnies bøn, han som hun har bestjålet og som kan knuse hende. Men det, at han dukker op, får os unægtelig til at opleve hendes ængstelse, samtidig med at ironien kun er tilsyneladende. For dybest set er Strutt jo Marnies eneste

løsning, hjælpen hun beder om. Han repræsenterer alt det i hende selv og i fortiden hun ikke vil erkende, og som alene erkendelse kan befri hende for. Filmens meningsfuldhed – hele dens idé – bliver ét med handlingens fremadskriden. Dens tanke og følelse støttes ikke på enkelt-fremhævelser men ligger i det generelle og gennemgående mønster. »Psycho« er et andet eksempel. Mordet i badeværelset. Tilskueren chokeres men ækles ikke. Den stærke stilisering forhindrer dette. På billedsiden ingen blødende sår, på lydsiden ingen menneskelige lyde, kun violiner. Men samtidig er alt konkret nok. En kniv er en kniv, lang, blank, hård og spids. Først siden kan den opleves som et fallisk instrument og da ikke bare som et isoleret freudiansk symbol men netop som en del af et mønster. De rytmiske bevægelser, den stødes i. De vaginale rundinger som fylder billederne, bruserosetten, Marions mund, udløbet, hele situationens nøgenhed, hvidheden i billederne. Ingen behøver at blive symboliske i hovederne af alt det, for sekvensens voldsomme seksualitet, eksplosionen af synd, soning og sex i Marion selv, som disse sekunder også udtrykker, er samtidig den afgørende hændelse på det ydre handlingsplan. Først hvis man prøver at sætte sig ind i instruktørens situation ved udarbejdelsen af manuskriptet går det op for én, hvilken artistisk indsats det har krævet, mener Perkins.

Gennemtænkt eller ej, indsatsen bliver værdsat. Folk ved nok, hvad der duer og er til hver en tid parate til at forkaste det bombastiske og retoriske til fordel for det subtile som Minnelli, Hitchcock, Preminger, Ray og Richard Brooks efter Movie-Perkins' mening formår det. »Programmet i den lokale forstadsbiograf modtages ofte mere intelligent end det i art-cinemaet, fordi publikum på de ydmyge steder altid er parat til at opleve en film på dens egne betingelser.« Det leder ikke efter indhold og mening, for alt sligt finder det i oplevelsen. Synspunktet er ikke nyt. Allerede Ebbe Neergaard ville »vove den påstand, at det første sted, man traf filmkultur, var i Vesterbro Teater og lignende biografer med revolverfilm på repertoiret«. (Artikel fra 1939, optrykt i »Filmkronikker«, 1949).

Meget vel. Der kan argumenteres for det hævdede, der dog ikke dækker min erfaring. Den siger mig snarere, at det, man vi have, netop er det retoriske og meningsfulde med stort M. »Zorba – grækeren«. Noget at tage med hjem. Især er fortolkningsfilm guf. »Kvinden i Sandet« før »Rio Bravo« til hver en tid hos Krogerup-elever. Men de er måske også intellektualiseret just så meget, at spontaneiteten er gået fløjten, men ikke langt nok til at følsomheden er blevet bjøelig. Der er et ufrugtbart ingenmandsland mellem den helt umiddelbare oplevelse (som jeg i øvrigt ikke mener, der er grund til at forgylde; var der det, så biografernes repertoire anderledes ud) og så den udviklede evne til opmærksomhed, som

Perkins bog kan yde en god hjælp til at få opdyrket. Han er dygtig til at se og forstår at beskrive det, han så. Den, der underviser i film, ved, hvor svært det er at snakke film med elever, der hele tiden står i vejen for det de har set, således at de kun kan se sig selv og ikke det udenfor sig selv, hvilket felt jo ellers skulle være et af kunstens mest forfriskende tilbud. Perkins skubber til os, peger op på lærredet og siger – Se! Og – hvad så vi? Perkins hugger ikke vej ind i nyt territorium, han er ikke en mand med en økse, sådan som de store teoretikere er det, der hugger en hæl og klipper en tå for at få virkeligheden til at passe til teorierne. Hvad han har at sige er ikke overrumplende men det er fuldt af nærvær. Perkins er koncis og håndgribelig, en god lærer. N.J.

Chris Brøgger: Film. 132 sider, Borgen. 1974.  
V. F. Perkins: Film as Film. 198 sider, Penguin Books. 1972.

## INSTRUKTØRER:

### Rainer Werner Fassbinder

Siden Rainer Werner Fassbinder ved Berlinfestivalen i 1969 for første gang fremtrådte som filminstruktør for den undrende offentlighed har Christian Braad Thomsen været hans danske våbendrager par excellence, først kun i skrift, siden også i gerning som importør og udlejer. Mens vi venter på, at Braad Thomsen også får agenturet for Fassbinder-læderjakker, kan vi læse den bog, han har skrevet om sit idol, og som kommer på det passende tidspunkt, da den filminteresserede dansker har haft mulighed for ved selvsyn at orientere sig i det øuvre, Braad Thomsen så beundringsværdigt har arbejdet for.

»I Fassbinders spejl«, som bogen hedder, bærer tydeligt forfatterens begejstring for instruktøren til skue, og det er en indstilling, der kan virke nok så smittende engagerende, som mere traditionelle analysers tilstræbt objektive synsvinkel. Ligesom Godards film i Braad Thomsens bog om denne instruktør især anskuedes som film, der skulle sprænge det konventionelle filmsprog, indordnes Fassbinders arbejder mere eller mindre under titlen fra hans første erobring af den tiende muses gunst: »Liebe ist kälter als der Tod«. Hvor Godard-bogen med andre ord behandlede formen, behandler Fassbinder-bogen indholdet. Det er med megen pædagogisk fornemmelse, at Braad Thomsen gentager sin slaglinje i omtalen af de fleste af Fassbinders mange værker, der således underordnes det tema, Braad Thomsen betragter som det dominerende: kærlighedens pervertering i et kapitalistisk-materialistisk samfund. Det er ofte stimulerende og inspirerende fortolkninger, der fremlægges, ud-

lægninger som nok i visse tilfælde får filmene til at virke mere interessante, end de egentlig er.

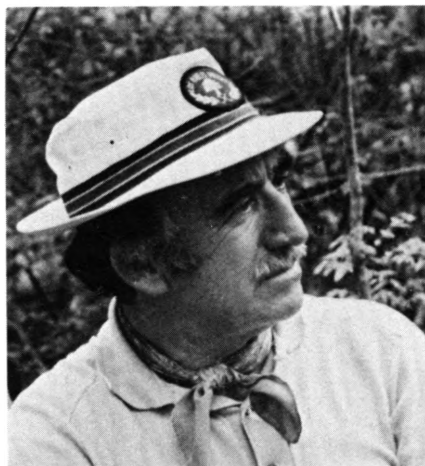
Det er nemlig ikke meget kritiske analyser, Braad Thomsen byder på; som sagt behandles filmene primært ud fra deres tematik, men netop i tilfældet Fassbinder kunne man ønske sig en mere udtømmende beskrivelse af hans stil. For at han vender sig imod følelsernes afstumpning, menneskenes tingsliggørelse og de småborgerlige konventioners destruerende kraft, kan jo nok virke sympatisk, men det er jo ikke originaliteten i disse synspunkter, som giver ham den position, han indtager. Braad Thomsen strejfer naturligvis ofte de væsentlige stiltræk hos Fassbinder, men leverer ikke nogen egentlig vurdering af den – i filmsammenhænge – meget mærkværdige udtryksform, som i lang tid gjorde ham endda meget upopulær. Fassbinder begyndte jo med at arbejde med teater, og selvom han udelukkende skulle have gjort det for senere at kunne lave film, virker hans filmstil dog stadigvæk på adskillige punkter præget af teaterpraksis. Det er naturligvis i første række det Brechtske teater og dets efterkommere, der kan spores i Fassbinders film. Det langsomme tempo i handlingsforløbet, den bevidst unaturlige spillestil hos skuespillerne i de fleste af filmene (med »Acht Stunden sind kein Tag« som den væsentligste undtagelse), og den ejendommeligt fortættede, lyrisk enkle dialog er tydelige eksempler på fællesskabet med træk i moderne teater – men for Braad Thomsen fungerer Fassbinder stort set i et tomrum, hvor kun Hollywood eksisterer som en fjern forudsætning. Det kunne have været spændende, hvis bogen havde leveret en analyse af de stilelementer, Fassbinder har overtaget fra Hollywood – påvirkningen fra Sirk i »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« og »Angst essen Seele auf« eller de ejendommelige, Hitchcockske træk i »Martha« for eksempel. Jeg synes også, Braad Thomsen gør for lidt ud af den ejendommelige stilblanding, Fassbinder excellerer i, hvad kostumer og make-up angår. Forskellige perioder blandes med aparte effekt, når Hanna Schygulla promenerer sine 1950'er-dragter i »Händler der vier Jahreszeiten«, eller damerne i Petra von Kants kreds fører sig frem i ekstravagante rober à la det man bar inden Første Verdenskrig – for slet ikke at tale om virkningen af fru Lindes hvidsminkede ansigt i »Nora Helmer«. Fassbinders visuelle indfald er ikke det mindst spændende træk ved hans talent som filmskaber, og samarbejdet med fotografen Michael Ballhaus og Dietrich Lohmann kunne nok have fortjent at blive behandlet.

Men naturligvis kan man altid remse udeladelser op og fremhæve sine egne uenigheder. Væsentligere er det at understrege, at Braad Thomsen på mange måder er prisværdigt bred i sin behand-

ling af Fassbinders overvældende produktivitet. Bogen rummer på sine 297 tættrykte, pænt illustrerede, omhyggeligt korrekturlæste sider ikke bare en gennemgang af de 26 film, der foreligger til dato (inclusive forsommerens tre (!) nye produktioner), men også omtaler af Fassbinders TV-produktioner, hans hørespil og flere af hans seneste teateropsætninger. Bogen afsluttes med en række interviews af den sædvanlige høje Braad Thomsenske standard med bl. a. Irm Hermann, Margit Carstensen og Fassbinder selv. Også målt med international standard er det en film-bog af stor kvalitet, Braad Thomsen har udsendt.

J.O.

Chr. Braad Thomsen: I Fassbinders spejl. 297 sider. Fremads Fokusbøger. København 1975.



Don Siegel

## Don Siegel

Stuart M. Kaminskis bog om Donald Siegel er ikke nogen teoretisk, kritisk studie af instruktørens ca. 30 film, den rummer ingen dybsindige fortolkninger af disse films indhold eller nogen »farfetched« redegørelse for nogen gennemgående Siegel'sk tematik. Bogen er først og fremmest en udmærket dokumentation om filmene, deres tilblivelse og modtagelse i samtiden.

Kaminski har til det formål interviewet Siegel selv og en hel del af hans medarbejdere gennem hans karriere. Udover at kaste lys over instruktøren og hans arbejdsform giver bogen et fremragende klart billede af arbejdsvilkårene i Hollywood siden Siegels møde med branchen omkring 1935, ikke mindst inden for B- og C-filmen. Det var inden for disse lavbudgettede produktioner, at Siegel gjorde sig kendt for sin håndværksmæssige effektivitet og knappe stil, der fra begyndelsen ofte var dikteret af ren nødvendighed. Et gentaget mønster for tidlige produktioner som »Count the Hours« (1953), »Baby Face Nelson« (1957) og »The Gun Runners« (1958) var, at Siegel et par dage før udløbet af den planlagte optagelsestid (der i forvejen måltes i dage) fik besked på, at der ikke var flere

penge, og at optagelserne skulle gøres færdig samme dag. Han præsterede således intet mindre end 55 forskellige camera set-ups på én dag – den 17. og sidste – af optagelserne til »Baby Face Nelson«. Med det ry var han selvskreven til at ende på TV. Her instruerede han i begyndelsen af 60-erne adskillige såkaldte pilots for TV-serier, indtil han vendte tilbage til spillefilmen med »The Killers« (1964), oprindeligt produceret for TV, men anset for for voldelig for de små hjem.

Den uhæmmede og ofte vellystige vold, der udfoldes i så rigt mål i flere Siegel-film, kommer bogen i øvrigt kun sporadisk ind på, ligeså de politiske motiver, der undertiden mere end antydes i filmene. Skuespilleren Neville Brand (fra »Riot in Cell Block 11«) citeres for en udtalelse om, at Siegel, i lighed med Peckinpah, »dig violence«, men selv er aldeles u-voldsom, hvilket gør, at han bedre forstår vold (!). Siegel selv bedyrer, at han har meget lidt kontakt med vold, og at han skam ikke er enig med titelpersonen i »Dirty Harry« og hans synspunkter.

Men i øvrigt holder bogen sig mest til Siegels arbejdsmetoder og kommer også ind på hans stil, dog uden at give alt for præcise definitioner på den. Bogen holder sig til nogle eksempler, et shot hist og her, et touch, forfatteren finder særligt »siegelini«. Kaminskis absolutte Siegel-favorit er »The Beguiled« (1971), som der ofres to fulde kapitler på, indeholdende bl. a. eksempler på den hyggelige korrespondance mellem Siegel og »Dear Clintus!« (Eastwood). At filmen aldrig blev nogen succes, gør naturligvis kun kærligheden større.

Om forfatterens entusiasme behøver i det hele taget ingen tvivl herske. Summa summarum, bogen er underholdende og solidt informativ, værd at læse, skønt den altså ikke forsøger at overbevise tvivlere (som undertegnede) om noget dybere sigte bag Siegels ubestrideligt talentfulde virksomhed. P.H.

Stuart M. Kaminski: Don Siegel, Director. Curtis Film Series, Curtis Books. New York 1974. \$ 1,50 (paperback).

## Wajda og den polske tradition

»Jeg ser på mig selv, og så siger jeg – øh, det passer jo osse på de andre«, siger Sten Kålø som svar på et spørgsmål om med hvilken ret, han føler sig folkelig. Et lykkeligt og ukompliceret forhold, betegnende ikke blot for hin enkelte digter men i ikke ringe mål for hele hans generation.

Det har ikke altid været således. Var det for eksempel næppe for de mest folkekære af vore malere, Skagensmalerne, der på Brøndums Hotel i skænkestuen mødtes med en fjern provins' to verdener, borgerskabets og almuens, som de nok blev fortrolige med men al-

drig en del af. Michael Ancher giftede sig med en af byens egne, men Anna Ancher var ikke, skriver Walter Schwartz, »en lille fiskerpige, der på mirakuløs vis blev en stor kunstnerinde; hun var tværtimod en prinsesse af fornemste dynasti, bærende på en århundrede gammel borgerlig slægtskultur ...«. Ægteskabet og talentet førte hende ud over borgerligheden, men hun forblev i eksklusiviteten. Myten lever imidlertid om Skagen som et klasseløst Arkadien, hvor kunstnere var fiskere og fiskere kunstnere.

På samme tid i en anden fjern provins, i det østrig-ungarske Krakow gentog dette mønster sig. En række kunstnere opdagede en oprindelig verden, levede i den, beskrev den og flirtede med tanken om at blive en del af den (hvad Skagensmalerne dog vist aldrig indlod sig på!). Det største talent blandt dem var maleren og digteren Stanislaw Wyspianski – hans værk præger stadig provinshovedstaden – der med skuespillet »Brylluppet« (inspireret af en vens giftermål med en bondepige) konfronterede sværmeriet med virkeligheden.

I 1972 filmatiserede Andrzej Wajda skuespillet i Wyspianskis stil og betonedede dét i hans ånd, der korresponderede med hans egen. Filmen blev et glødende, metaforisk digt, sensuelt og symbolrigt. Et drama om et åndsaristokrati, der på trods af alle anstrengelser for at blive integreret i samfundet forbliver uden egentlig berøring med det, låst fast i myter, drømme og argumenter, der ikke har noget konkret modstykke i det virkelige liv.

Problemet har – i et bestemt perspektiv, tidsdimensionens – været Wajdas eget. Også han har følt sig uden egentlig berøring med sin faktiske omverden, låst fast i erindring og myte; det store krigstraumes hengivne offer. Wajdas bedste film – »En generation« (1955), »De 63 Dage« (1957), »Aske og Diamanter« (1958), »Lotna« (1959), »Kærlighed på 20 år« (1962), »Landskabet efter Slaget« (1970) – er film om den historiske arv og tradition. På én gang en afdækken af og en kærlighedserklæring til nationens uforbederlige hang til det heroiske, til den store gestus, der hos Wajda bliver lige så uimodståelig som meningsløs. For så vidt en tragikomisk kunst.

I 1960 prøvede han at frigøre sig fra det national-historiske. Med »Uskyldige Troldmænd« ville han lave en film om efterkrigsgenerationen. Om dem der ikke var mærket i sjælen, men som forkælede og lidenskabsløse eksperimenterede med en temmelig dimensionsløs tilværelse. For sådan så Wajda dem. Forsøget på identifikation med the beat-generation var på forhånd dømt til at mislykkes, og dommen fældede han selv den dag optagelserne begyndte, og han i sin dagbog skrev: »Jeg er bange for, at der ikke kan komme noget af interesse ud af dette. Hvad rager denne slags helte mig – skal det her forestille at være problemer. De er jo ikke drevet ind i noget

som helst«.

Det var ikke identifikationen med en ny tid men afstanden til den Wajda kunne digte på. To år senere gør han det med sit fremragende afsnit i antologifilmen »Kærlighed på 20 år«, ved at fortælle om en derangeret veterans møde med en tankeløs – og det vil for Wajda sige erindringsløs – eftertid. »Der sagde jeg min mening om denne ungdom, som jeg hverken forstår eller bryder mig om. Jeg er ikke på deres side«.

Det er tabernes side Wajda er på, Don Quixotes. De tragikomiske idealister og ideologiløse outsiders er hans helte, dem kan han li'. »Kun folk i den store stil interesserer mig,« siger han. »Folk der er konfronteret med tilværelsens grundspørgsmål. Den slags mennesker som kan dø på en losseplads, som kan deltage i et kavalleriangreb mod tanks, som kan trasker gennem stinkende kloaker ...«. Det er således karakteristisk, at det ikke er proletariatets stoute og usammensatte hero men den febrilske tvivler og individualist, der interesserer ham mest i »En Generation«. Eller Maciek i »Aske og Diamanter«, der er en klart eksistentielistisk figur.

Som sådan ser den polske filmskribent Boleslaw Michalek også Wajda selv. I sine største film, skriver han, ser Wajda historien som en blind kraft, en skæbne der ikke lader sig marxistisk analysere. Ganske vist har instruktøren en enkelt gang, i filmen »Samson« (1961) forsøgt et mere samfundsbestemt historiesyn men, skriver Michalek med pudsig undren, »paradoksalt nok begynder Samson først at leve og få statur, da Wajda glemmer den sociale og politiske determinismes mønster og i stedet trænger ind i personerne«.

Michalek gennemgår hele Wajdas – overraskende store – produktion kronologisk, men selvom det meste af det er ukendt her til lands, er bogen ikke, hvad der jo i sådanne tilfælde som oftest er reglen – kedelig at læse. Den fastholder Wajda som en slags nationaldigter, sætter ham i forhold til den polske tradition, historisk og kulturelt og portrætterer ham som en kunstner, hvis ærinde er intet mindre end det at øge folkets selverkendelse ved at fortælle ubesmykket om dets arv. Trods mange fejlslag – fiasko har mødt instruktøren hyppigere end succes – skvatter hans film aldrig ud hverken i festtale eller revselsesprædiken. Vel sagtens fordi de samtidig med deres folkeopdragende ambition har været en uophørlig dialog, instruktøren har ført med sig selv.

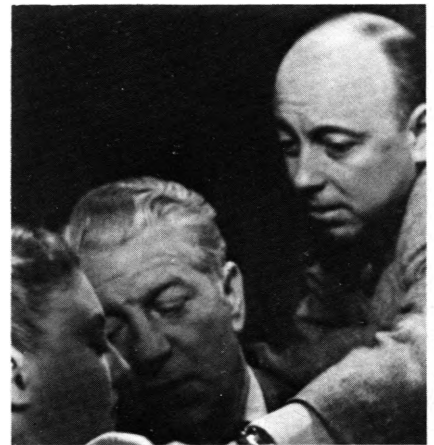
Når Andrzej Wajda karakteriserer det 19. århundredes romantikere, sine forgængere, karakteriserer han sig selv. »De var,« siger han, »ikke folk som alene realiserede sig i det rent kunstneriske. De prøvede at overgå sig selv, og den historiske situation kom dem til hjælp. De var mere end bare digtere. De var nationens bevidsthed, profeter – en national institution. Polen i det nittende år-

hundrede var ribbet for normale institutioner – magt, parlament, offentligt liv. Digterne måtte gøre tjeneste for alle disse instanser. På en måde var det de gjorde naturligvis en oprørshandling«.

Livsnødvendigheden af sådanne oprørere har vi ikke (ud over besættelsesårene) kendt i en grad som polakkerne, der altid har været under fremmed åg. Men gavnen af en selvkritisk national bevidsthed kender vi fra vor litteratur. Tænk blot på Pontoppidan eller Panduro, også de er oprørere. Der kunne også nævnes navne i vor dokumentarfilmtradition, fortidige såvel som aktuelle. Men spillefilmen har ikke rigtig oprørere sådan i Wajdask forstand. Gid den havde.

N.J.

Boleslaw Michalek: The Cinema of Andrzej Wajda. 176 sider. London 1974.



Marcel Carné

## Marcel Carné

Fra debut'en »Hos Jenny« (1936) frem til »Ved nattens porte« (1946) blev Marcel Carné anset for vel nok Frankrigs fineste instruktør overstrålende endog Jean Renoir. Den poetiske realismes mester-værker, de tragisk desillusionerede, »Tågerne kaj« og »Og ved dag gry«, hvor det gode tabte og det onde vandt, udtrykte metaforisk den stigende angst for en kommende krig, og højdepunktet af Carnés kunst nåedes i »Paradisets børn«, idag en klassiker. Siden skulle billedet vende. Da den ny bølge holdt sit indtog i slutningen af 50'erne blev Carné ganske løbet over ende, og i den moderne filmkunst, af langt mere personlig og spekulativ karakter end den tidligere, synes Carné usikker. Hvor hans førkrigsfilm ramte publikum dybt, forekommer hans efterkrigsfilm ofte meningsforladte. I alt er det blevet til 21 film, og Carné har nu også udgivet sin selvbiografi. Set på baggrund af ovennævnte film samt et par stykker til er bogen naturligvis af interesse.

Carné gennemgår grundigt de mange film én for én og fortæller levende, ofte morsomt, men også ofte noget nidkært, synes man, om sit forhold til

kolleger og medarbejdere. Bogen indeholder fyldige betragtninger over samarbejdet med forfatteren Jacques Prévert, der var Carnés manuskriptforfatter på alle de store film, og som bemærkelsesværdigt nok ikke var med på nogen af de dårlige. Deres arbejde var i udpræget grad et samarbejde skabt gennem en stadig kontakt, forstår man. Manuskripterne blev skrevet i fællesskab – Prévert stod dog for dialogerne alene – og alle vigtige beslutninger, f. eks. valg af skuespillere, blev også foretaget i fællesskab. I det hele taget er Carnés bedste film udtryk for et frugtbart samarbejde mellem flere; således var f. eks. Carnés foretrukne komponist, Joseph Kosma, med på et meget tidligt stadium af en films tilblivelsesproces og var medbestemmende ved udformningen af sekvensinddelingerne.

Carné ser da også sit fald fra tinderne som et udslag af det faktum, at det efter et par publikumsfiaskoer ikke længere var ham muligt at få fat i de rette medarbejdere. Prévert trak sig helt tilbage fra alt filmarbejde, og Carnés arbejde blev yderligere vanskeliggjort af forstående producenter. Carnés forklaringer på de senere films noget tvivlsomme værdi rummer dog næppe hele sandheden. I lighed med andre store navne, Griffith, Abel Gance, de Sica, synes Carné at være et typisk eksempel på det interessante fænomen indenfor filmkunsten, at fremragende instruktører ligesom brænder ud ganske af sig selv på en forbavsende kort årrække, fordi udviklingen indenfor en industriel kunstform som filmen går så forrygende hurtigt.

J.B.C.

Marcel Carné: La vie à belles dents, Editions Jean-Pierre Ollivier, Paris 1975.

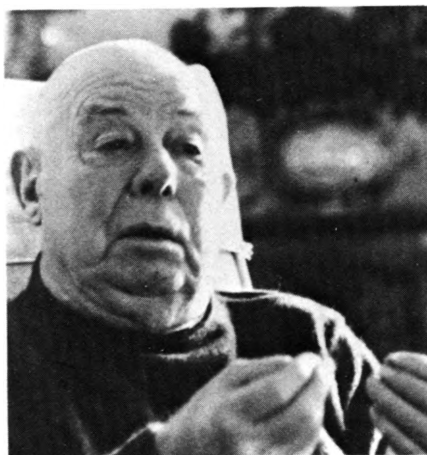
## Jean Renoir

I anledning af Jean Renoir's 80års-dag sidste år udsendtes i Frankrig to bøger om instruktøren: en selvbiografi, »Ma vie et mes films« (se Kos. 125) og en artikelsamling, »Ecrits 1926-71«, der indeholder de væsentligste artikler fra Renoires hånd og giver det pt. mest totale billede af ham.

I artikelsamlingens første afsnit, »Mit navn er Jean Renoir«, fortæller Renoir anekdotisk om sin barndom, om faderen, maleren Pierre Auguste Renoir, og om sit liv op til årene i USA efter krigen. Man finder intet her, som man ikke også kan finde i selvbiografien, men Renoir skriver, som han filmer, og fra ham hører man gerne den samme varme historie nok en gang.

Bogens andet afsnit, »Journalistik«, er helliget Renoir's tid – 1937/38 – som skribent på det venstreorienterede dagblad »Ce Soir«, der lededes af digteren og kommunisten Louis Aragon. Renoir havde en ugentlig polemisk, politisk spalte, hvor han skrev om alt mellem himmel og jord: om Hitler og Mussolini og Hertugen af Windsor, om Garbo, der

giver ham indtryk af dårlig ånde, og om Dietrich, som han har ondt af, fordi han ikke kan lade være med at tænke på alle de afståelser, som »denne buttede tyske pige har måttet påtvinge sig for at nå frem til den rette skikkelse. Hvor ville hun dog have været bedårende som mor for en børneflokk på ti!« Artiklerne er spredt fægtning, og skribenten er så tydeligt ikke noget analytisk end-sige politisk gemyt, men det afgørende her er, at man overalt genkender Renoir. I en forsvarstale for dovenskabens således: »Hvad skal vi lave? – Ingenting, har jeg altid lyst til at svare. For Himlens skyld, lad os da ikke foretage os noget særligt. Lad os nyde en god eftermiddag uden at foretage os noget som helst. Det er altså ikke nok at være sammen med gode venner, at nyde disse usynlige strømme, som får hjerterne til at slå i den samme rytme, at se dagen forsvinde hen over hustagene, hen over floden ...?«



Jean Renoir

I bogens tredje afsnit, »Venner og filmfolk«, bringer Renoir en række hyldester til de mennesker, der har betydet noget for hans liv. Til H. C. Andersen, hvis eventyr han fik fortalt som barn, til Stroheim, Chaplin og Griffith, der får »skylden« for, at han overhovedet kom i gang med at lave film, og til bl. a. André Bazin, hvis værk han ikke ønsker at klassificere under betegnelsen »Kritik«, men under betegnelsen »Inspiration«. Afsnittet er fascinerende læsning og indeholder mange værdifulde iagttagelser om de omtalte personer.

Fjerde og sidste afsnit bærer titlen »Om iscenesættelse«, og artiklerne her er et omhyggeligt forsøg på at redegøre for en arbejdsmetode: »De store kunstarter, f. eks. filosofi, malerkunst, musik, arkitektur eller poesi tillader deres skabere en direkte kommunikation med publikum. Filmskaberen bør, på samme måde som romanforfatteren, benytte sig af personer som mellemlid. Det er ved at tildele disse en virkelig personlighed, at man kan nå frem til at skabe en film, der udtrykker menneskeheden, og gennem en særlig beskrivelse af disse

sjæle, kan man lade en smule af sit eget indre bryde igennem«. J.B.C.

Jean-Renoir: Ecrits 1926-71, Pierre Belfond, Paris 1974.

## Preston Sturges

Ursinis Preston Sturges-bog er, som titlen antyder det, en biografi over manden, hans liv, og hans tid. Herunder altså også hans film, hvilket i sig selv er en del af forfatterens hovedsynspunkt: At i Sturges' tilfælde er det meningsløst at adskille hans liv og hans film, så tæt sammenknyttede er disse to størrelser.

Preston Sturges var i sit liv ikke så lidt af et amerikansk vidunderbarn, et self-made, all-round talent, ikke blot som filmforfatter og -instruktør, men tillige som forretningsmand. Han var bl. a. millionær, ven (en overgang) med Howard Hughes, foruden at være lidt af et opfindersnilde. Sturges' personlighed – og altså også hans film – var et produkt af de to hoved-påvirkninger, han som barn og ung var udsat for: Dels stedfaderen, Solomon Sturges, rigmand, bosat i Chicago, hvis praktiske forretnings-talent blev et erklæret ideal for Preston; dels moderen Mary Desti, der sammen med veninden Isadora Duncan på rundrejser i Europa (over-)fyldte drengen med alskens europæisk finkultur, som han naturligtvis siden undsgede i den solide amerikanske folkeligheds navn. Den fin-kulturelle baggrund røber sig dog, især i hans – ofte ironisk kommenterende og kontrasterende – brug af klassisk musik i filmene.

Mellem de to vidt forskellige samfunds- og kultur-syn opstår den kunstneriske spænding i Preston Sturges' film. Hans historier hylder ofte det amerikanske ideal, den selv-etablerede succes, men filmene betragter lige så ofte det amerikanske samfund og dets fundamentale institutioner (demokratiet og mors eget hjemmebak) med en ædende ironi. Hans film er alle forrygende umoralske, mange af dem repræsenterer en balancegang på den snævre grænse, som Hays' Office og Anstændigheds-Legionen fastsatte for almindelig amerikansk velanstændighed. Sturges' film kan i al deres spidsfindighed, respektløshed og illusionsløshed ses som det stærkest tænkelige modstykke til Capras naive, idealistiske og optimistiske trediver-film, og det er måske karakteristisk, at de i modsætning til Capras film næsten ikke fandt udbredelse i Danmark. Herhjemme kender vi hovedsagelig Sturges' værk gennem TV-biografens frofaste præsentation (fem danmarkspremierer og to repriser inden for de sidste 10 år), mens biograferne kun har vist fire af hans film. Den sorte humor var måske et par årtier forud for tidens smag; i dag vil publikum nok bedre kunne værdsætte de groteske overdrivelser og dyrke Sturges' faste galleri af bizarre bipersoner med besynderlige navne (Mr. Casalsis, Mr. Vadelle,

pastor Upperman, sherif Sweetzer, m. fl.). Læsere af magasinet »Mad« vil i hvert fald.

Ursinis bog er – som hans foregående om David Lean – spækket med højlitte-rære referencer (Sturges ville have af-skyet det), men det forekommer dog lidt mere velmotiveret i dette tilfælde, ikke mindst den gentagne henvisning til en anden samtids-satiriker: Molière.

Bogen anbefales – dog hovedsagelig som en appetitvækker til de mange flere Sturges-film, TV-biffen eller Filmmuseet forhåbentlig behager at vise fremover. Sturges instruerede i alt kun 12 film! (Hvilken net lille museums-serie).

P.H.

James Ursini: *The Fabulous Life and Times of Preston Sturges, an American Dreamer*, Curtis Film Series, Curtis Books, New York, 1973. \$ 1,50 (paperback).

## David Lean

Alain Silver og James Ursini indleder deres bog om David Lean og hans 15 film med i indledningen at konstatere: »those fifteen motion pictures, more than anything else, contradict any allegations that David eLan is less than an artist« – et postulat, der nok tør siges at opfylde formålet med en indledning: at få læseren til at spærre øjnene op og ivrigt vende blad for at finde belæg for denne nyvurdering af en instruktør, der hidtil har været regnet blandt filmindustriens mest konforme håndværkere.

Forventningerne om ny, overraskende iagttagelser i Leans film er imidlertid blevet skuffet, når man efter endt læsning lægger bogen fra sig. Det »ny« ligger kun i en højere (over)vurdering af de egenskaber, man hidtil har fundet hos Lean. Allerede lidt senere i forordet tager forfatterne grundigt afstand fra auteurteorien (og flere andre filmkritiske teorier), en teori, der vel strengt taget er den eneste indfaldsvinkel, der berettiger netop en sådan filmbog om en enkelt instruktør og hans produktion. Det virker, som om forfatterne allerede her opdager, at de har taget munden vel fuld og hurtigst muligt haler i land med en bunke modifikationer og påberåben sig nødvendigheden af en generel subjektivitet i fortolkningen.

Tilbage står så deres indtryk af, at Leans film absolut indeholder personlige temaer. Gennem kapitlerne om de enkelte film eftersporer forfatterne så disse »gennemgående temaer«: konflikten mellem dagdrøm og virkelighed, mellem drømmer og pragmatist, mellem hovedpersonernes romantiske behov for den store kærlighedsoplevelse og det omgivende samfunds stive moralkonventioner, etc. Forfatterne understreger Lean's »pantheistic imagery«, hans forkærlighed for at lade naturkræfterne spille ind som »meningsfulde deltagere« i skildringen af personernes liv, hans typiske »death-birth-cycle«, o. s. v. Den-



David Lean – under indspilningen af »Ryan's Daughter«

ne omstændelige eftersporing afslører imidlertid blot, at de temaer, forfatterne opfatter som personligt Lean'ske, faktisk er så almene (eller snarere almindelige, for ikke at sige banale) i underholdningsfilm i samme genre(r) som Leans, at det snarest bekræfter ens opfattelse af instruktøren som værende i bund og grund u-original. Det er i den forbindelse også karakteristisk, at forfatterne henter så godt som alle deres referencer i litteraturen; bogen indeholder i bunkevis af citater fra den klassiske engelske litteratur, Byron, Shelley, Keats, Yeats, Wordsworth, Shakespeare (you name them, they've got them), forfattere, der åbenbart perfekt udtrykker de ting, Lean menes at have på hjerte (men i så fald, hvad skal vi da med Lean?).

Tilbage bliver så forfatternes beundring for Leans fysiske arbejdsomhed, hans stilistiske perfektionisme, hans ud-søgte smagfuldhed, egenskaber, som udtægnede nok er tilbøjelig til at vurdere lavere end forfatterne og i hvert fald ikke kunne drømme om pr. definition at sætte = ægte filmkunst.

Hvad der – efter min mening – skiller Lean fra at være kunstner er netop manglen på originalitet, på et personligt kunstnerisk temperament, der kunne slå en gnist af livfuldhed ind i al perfektionismen; måske blot nogle få, små indslag af dårlig smag midt i smagfuldheden, indslag som dog kunne tydes som udtryk for personlig smag. Bl. a. derfor finder jeg stadig mere kunst i fem smagløse, vulgære og livsalige minutter af en Billy Wilder-film end i David Leans samlede produktion.

David Lean er perfektionist, garanteret uden svinkeærinder eller slag til siden, måske filmens mest storslåede rindalist – men kunstner?! P.H.

Alain Silver & James Ursini: *David Lean and his films*, Leslie Frewin, London, 1974, £ 5.50 (hardcover).

## Resnais-fotobog

Alain Resnais: »Normalt begynder jeg helt alene med at afmærke de steder, hvor jeg vil optage. Da jeg ankom til Hiroshima første gang, forlod jeg mit hotel kl. 3 om morgenen og vandrede tilfældigt rundt i gaderne ... I sådanne øjeblikke er et fotografiapparat meget praktisk. Jeg bruger det ligesom en notesblok, hvorpå jeg fæstner de forskellige billeder hulter til bulter. Senere hjælper de mig til at materialisere historien, til at skabe en ny virkelighed ud af de materialer, jeg har fundet rundt omkring.«

Fotobogen »Repérages« (Afmærkning) indeholder 74 sort/hvide fotos signeret Resnais. Billederne – fra Hiroshima, Nevèrs, Paris, London og New York, stammende fra årene 1956–71 – er udvalgt blandt 2000 af Jorge Semprun, Resnais' manuskriptforfatter på »Krigen er endt« og »Stavisky«, og forfatter til bogens forord.

Der er altså tale om fotos, der blot er tænkt som et middel mod et mål, og flere af billederne har ingen direkte forbindelse med Resnais' film. Men de er alligevel af interesse for den, der måtte ønske at studere Frankrigs måske mest værdifulde instruktør siden 2. Verdenskrig nærmere. I dem alle røber Resnais' smag og besættelser sig, og man finder inventaret i det typisk resnaiske klima: pigtråd, indespærrende mure, tomme huse, gange uden udgange, trapper, øde pladser og gader. En række tilsyneladende tomme billeder, men hvor det utrolige og fantastiske fødes midt i det banale.

J.B.C.

Repérages, fotos af Alain Resnais med en tekst af Jorge Semprun, Editions du Chêne, Paris 1974.



## SKUESPILLERE:

### Edward G. Robinson

»All My Yesterdays« er Edward G. Robinsons sirligt ironiske og intelligent reflekterende tilbageblik over 60 år i amerikansk teater, film og TV – erindringer der så vidt muligt søger at undgå de efterrationaliseringer, der ofte kendetegner en aldrende kunstners vurdering af sit eget virke. Bogen er blevet til i samarbejde med Leonard Spigelgass i 1972-73 og udsendt posthumt. Den er copyrightet »The Estate of Edward G. Robinson«, der også omfattede en af de største privatsamlinger af impressionistiske malerier og en udsøgt vinkælder. Robinson var en livsnyder af format og så fjern som tænkes kan fra de roller, han spillede i 30'erne og 40'erne. Det er ikke mange af de film, han bryder sig om, men han erklærer åbenhjertigt, at de var et nemt middel til at investere i god kunst. Et meget væsentlig afsnit i bogen omhandler heksejagten, der også ramte Edward G. Robinson og bragte ham på den sorte liste et par år, selv om han aldrig blev anklaget. Den metodiske Robinson vedfølger omfattende dokumentationsmateriale til dette uværdige kapitel i USAs politiske historie, der ligner en hjemlig situation mere, end vi vist vil være ved. Da Robinson kom igang igen, gjorde han sig især i mindre karakterroller, og hans favorit blandt dem er forstæeligt nok »The Cincinnati Kid«. Få film har vel også givet mulighed for en mere harmonisk overensstemmelse mellem rolle og skuespiller. Uforglemmelig er han som den gamle trætte pokerstjerne, der først vågner til dåd og har alt under kontrol, da han sætter sig til rette ved bordet, trækker den femte ruder til sin straight-flush og med genuin selvfølelse belærer Steve McQueen: »Remember, as long as I'm around you'll only be second best, and you may as well live with it.« M.B.

Edward G. Robinson with Leonard Spigelgass: All My Yesterdays. 383 s. ill. + filmografi. Signet Film Series, USA 1975. Paperback. Kr. 21,50.

### Douglas Fairbank En arketypisk berømt

Richard Schickel's bog om Douglas Fairbanks har undertitlen »A speculation on celebrity in America, Based on the life of Douglas Fairbanks, sr.« – og det er lige det, den er.

Den handler ikke om enten Fairbanks' kunstneriske indsats eller om hans privatliv og karriere, men om det hele under eet. Schickel betragter Fairbanks som et fænomen, en af historiens første »superstars« og en af dem, der selv var

med til at opfinde og definere begrebet, det begreb, der opstod i forbindelse med et nyt massemediums etablering. Når han netop vælger Fairbanks – fremfor f. eks. Chaplin, Mary Pickford eller William S. Hart – er det fordi, han finder, at Fairbanks i højere grad end nogen andre var eet med sit image, den atletiske, drengede helt, der i sine akrobatiske udfoldelser udtrykker ikke blot en slående fysisk harmoni, men tillige fungerer som eksponent for en hel række ærke-amerikanske idealer: optimisme, ungdom (som en selvstændig værdi), troen på »succes-moralen«, mod og mandshjerte, held og selvtillid. Fairbanks nød filmarbejdet og selve det at være en berømt, en offentlig person.

Schickel ser i Fairbanks' levnedsløb den arketypiske berømtedrama: En lettere forsømt dreng kom – hovedsagelig i kraft af sine akrobatiske færdigheder – til teatret, begyndte som fejmand og endte med en Hollywood-kontrakt. Det skyldtes nærmest en række sammentræf, at hans første film overhovedet blev vist for et publikum, men de – og han – slog an. Næsten »over night« vandt han berømmelse og var i 1½ årti nationens – og hele verdens ideal. Hans fremtoning var »in« netop i en periode, hvor USA (for ikke at sige den vestlige verden) befandt sig i en tilsvarende hektisk tilstand af forceret optimisme. At han oven i købet giftede sig med »hele verdens lille kæreste«, Mary Pickford, eksponenten for tidens mest victorianske kvindesyn, bidrog kun til populariteten: alle »sunde«, »livsbekræftende« idealer forenet i bekræftelsen af endnu et ideal, ægteskabet! Med

det store krak sattes definitivt et punktum for den æra, og Fairbanks blev i løbet af næsten lige så kort tid, som han var blevet idol, en anakronisme, – et indtryk der naturligvis kun forstærkedes gennem talefilmen. Samtidig blev alderen stadig mere mærkbar, begrænsede de fysiske udfoldelser; Fairbanks forråddes af, blev selv offer for den idealiserende ungdomsdyrkelse, han selv havde medvirket til at gejle op. Da også ægteskabet med Pickford revnede, var publikums gunst forsvundet. I funderingen over denne arketypiske amerikanske berømtedrama kommer Schickel ind på bl. a. »massemediernes anden virkelighed«, »politikeren som superstar« (Nixon), vor tids publikums response til TVs medie-idoler – og især til afsløringen af dem, altsammen ledende op til een pointe: det er kun i det ydre, at publikums forhold til fænomenet berømted har ændret sig; de psykologiske mekanismer omkring massemediernes dramatisering af virkeligheden er de samme.

Det skal anføres til bogens ros, at den ikke mister sit »human subject« af syne på bekostning af funderingerne. Den er underholdende læsning og giver en smag på at se en serie af Fairbanks' film – om ikke for andet, så for at efterprøve dens påstand om, at »somehow we have lost the knack, not to mention the spirit, for what they (Fairbanks og Keaton og Chaplin) did, and that the loss is permanent.«

Mon?

P.H.

Richard Schickel: His Picture in the Papers, Charterhouse, New York, 1973, \$ 5,95 (hardcover).

Douglas Fairbanks og Mary Pickford i »The Taming of the Shrew«





George Raft og Jerry Lewis i »The Ladies' Man«

## George Raft

Når filmforskningen formodentlig snart vender tilbage til filmene selv fra en udflugt i klinisk sociologi, er det rimeligt at forvente, at den amerikanske gangsterfilm vil sikre sig sin uødelighed lige så meget ved de skuespillere, som blev synonyme med genren, som ved dens vidnesbyrd om sociale sammenhænge. For mange knytter minderne om de store gangsterfilm fra 30'erne og 40'erne sig til den uforlignelige heavykvadrat, der blev formet af Edward G. Robinson, Humphrey Bogart, James Cagney og George Raft. Af de fire var Raft måske den mindst folkekære, til gengæld nok den mest autentiske. Raft, hyæneansigtet, slikhåret og med et stemmebånd syet af malmspåner. Altid sirlig elegant, altid farlig. Man ville nødig have undværet ham.

Hans troværdighed skyldtes rige muligheder for at overføre egne erfaringer til lærredet, og adskillige af de typer, han spillede i 30'erne, var modelleret over personer, han traf under sin op-

vækst eller lejlighedsvis arbejdede sammen med i The Roaring Twenties. Han kom fra New Yorks værste slum, »Hell's Kitchen«, og blev allerede som teenager en berygtet poolhustler, senere speak-easychauffør, deltidsgigolo sammen med Valentino, gambler og danser. Det var som professionel natklubdanser, karrieren tog fat, især med en for tiden stærkt erotisk charleston, som Raft udførte til akkompagnement af Jimmy Durante i dennes natklub »Durant«. Herfra førte vejen til Hollywood, til et par mindre film inden han velforberedt brød igennem i Hawks' »Scarface«. I Arnold Rothsteins spillebule havde han ved selvsyn oplevet både Luciano, Lepke og Capone, og rollen som Gino Rinaldi var kopieret direkte efter Capones livvagt Frank Rio. Det lille nummer med mønten var dog Hawks' ide, men Capone lod i sin glæde over filmen, som han næppe forstod, sine håndlangere under-vise af Raft i møntflipning.

I september i år fyldte Raft 80, og samtidig har professor i sociologi ved California State University Lewis Yablonsky udsendt en biografi om ham.

Detaljeret og funderet på grundig research og lige dele begejstring og respekt for Rafts professionelle kunnen. Og respekten udhules ikke, fordi der aldrig er tale om kritikløs lobhudning og petitesse-romantik, der er de fleste skuespillerbiografiers indbyggede skavank. Yablonsky har skrevet en bog om Raft, fordi han er en bog værd. Bag efter er man rig på facts om dette mangegrenede livsforløb, men med det gamle billede af Raft stadig intakt. Sådan skal det også være. M.B.

Lewis Yablonsky: George Raft. 294 sider, ill. A Signet Book, USA 1975. Paperback kr. 19,85. Hardback W. H. Allen, London 1975. Kr. 69,75.

## Sophia Loren

Sophia Loren er selvfølgelig meget mere stimulerende at se på end at læse om, men det gælder for de fleste af de skuespillere, der for tiden portrætteres så flittigt i alt for dyre hardback bøger fra England og USA. Donald Zecs bog om Sophia Loren er en såkaldt »intimate biography«, og den slags skal man passe ekstra på. Det »intime« indebærer nemlig, at forfatteren har fået audiens til fortrolige samtaler, og det er mere end i hvert fald Zec har kunnet stå for. Han gør sentimentale knæfald og mister den distance, der er nødvendig for at engagere læseren i mennesket bag myten. Jo mere intim Zec har mulighed for at blive, jo blødere bliver kattepoterne og atmosfære tilsvarende vammel. Sophia bliver endimensional, og det format passer hun dårligere ind i end de fleste. Men bogen giver da hendes brogede karriere i brede træk, hvortil Zec føjer sin snusfornuftige psykologiske redegørelse for Sophias forhold til Carlo Ponti. Heller ikke her er der overraskelser. M.B.

Donald Zec: Sophia - an intimate biography. 240 sider, ill. W. H. Allen, London 1975. Kr. 65,-.

## FORFATTERE:

### Hollywood husket

2. del af Anita Loos' selvbiografi (den første var »A Girl like I«) er fra ende til anden fornøjelig læsning.

Denne berømte kvindelige scenarist, der begyndte hos Griffith for \$ 25 pr. manuskript (for en 1-reeler. For en 1/2-reeler var det kun \$ 15), skrev Douglas Fairbanks' gennembrudsfilm »The Americano« og blev hans faste manuskriptforfatter på fire film i 1917, giver heri et billede af de hektiske tredivere, som hun oplevede dem i Hollywood.

Hun går ikke slavisk kronologisk til værks, forholder sig konsekvent anekdotisk til historien, hendes stil er vittig og pointeret, humoren er den uskyldigt-underfundige, man også identificerer med hovedpersonen i hendes berømteste, to

gange filmatiserede roman »Gentlemen prefer Blondes«, Lorelei Lee; det er en form for humor, der tillader hende at berette med en ironisk distance uden nogensinde at forfalde til det perfide i sin udlevering af personerne – hvoraf hun selv mindst af alle går ram forbi.

Hun starter i 1931, det år hvor hun, efter tre års tid i New York, vender tilbage til Hollywood, oven på den første tumult omkring talefilmens gennembrud, for at skrive manuskripter for MGM, hvis produktionschef Irving Thalberg hun giver et interessant portræt af. Hun bekræfter tilfulde det ry, der stadig går af hans kunstneriske bevidsthed og sikre smag – og hans enorme arbejdsomhed, der til sidst sled ham op. Præcis er ligeledes hendes karakteristisk af hans fornufts-ægteskab med den ambitiøse Norma Shearer, som det med møje og besvær lykkedes at få gjort til stjerne, hendes fundamentale grimhed (de små griseøjne) til trods.

Bogen er i det hele taget en opvisning i karakteriseringskunst, og at karakteristikken så mere går på personerne som *mennesker*, som hun kendte dem *in private*, end som kunstnere, må man være en ualmindelig ensopret filmhistoriker for at beklage. Det forekommer naturligtvis også, at hendes vurdering af kunstneren ikke er til at holde ude fra karakteristikken af mennesket, og at denne vurdering er lige så meget i plet som personkarakteristikken, f. eks. i tilfældet George Cukor: »For, as an ace director, George Cukor was, and still is, one of Hollywoods most cultured citizens.« Den røde tråd, der går igennem denne perlerad af erindringer er hendes – sideløbende – forhold til de to mænd i hendes liv.

Den ene var ægtemanden, manuskriptforfatteren John Emerson – konsekvent refereret til som »Mr. E.« – som hun med ungdommelig benovelse havde truffet hos Griffith. Deres samarbejde udviklede sig til ægteskab, men hun distancerede ham ret hurtigt i iderigdom og kreativitet, og hans indsats i den følgende del af deres samarbejde indskrænkedes til at rette stave- og kommafejl i hendes manuskripter. At han således efterhånden fulgte med hendes kontrakter som det tynde øl, var utvivlsomt med til at forværre hans tilstand af manio-depressiv egocentricitet – på trods af hendes idelige hensynsfuldhed og taktfuldhed. (Da MGM ville fyre ham, insisterede hun på at dele sin løn med ham, for at han fortsat kunne stå på lønningslisten). At han i øvrigt ihærdigt brugte af sin fritid på at bedrage hende og øde hendes velfortjente løn på forfløjne investeringer – alt sammen i fortvivlede forsøg på at hævde sit kompleksfyldte ego – formindskede ikke hendes trofasthed og hengivenhed, og hun brugte adskillige år af sit liv på at følge ham på den evige vandring mellem specialister og sanatorier, hans sygelige udslag af hypokondri førte ham på. At fremstille dette forhold uden at gøre sig selv til en helgen og »Mr. E.« til et kryb, er en

utrolig præstation, der helt er lykkedes for Anita Loos. Den anden mand, hendes store kærlighed, var en vis Wilson Mizner, som hun – bl. a. på grund af sit ægteskab – aldrig fik nogen varig forbindelse med. Han var – ifølge hende – et unikum af menneskelig generøsitet og loyalitet, en Fallstaff i Hollywood Society, blot i forskønnet, sexy udgave, den bedst tænkelige modsætning til »Mr. E.«. Hun søgte i øvrigt at tegne Wilson Mizners portræt ind i Clark Gables figur i »San Francisco«.

Anita Loos' erindringer med deres portrætter, karakteristikker og diverse indskretioner tegner alt i alt et præcist og underholdende billede af et miljø, en epoke (Hollywood i 30-erne) og en livsstil, en rundvisning i de smukke og riges, men først og fremmest de intelligente og vittiges lidt dekadente verden, med dens antisentimentale, sophistikerede omgangstone, en overfladetiøvhed under hvilken de dybe, romantiske følelser trivedes i en spændende hemmelighedsfuldhed. En verden, der ikke længere eksisterer, men som Anita Loos kan tillade sig at mindes med kærligt vemod uden et øjeblik at henfalde til illusioner eller falde ud af den afslørende, ironiske stil, hun kan til fingerspidserne.

P.H.

Anita Loos: Kiss Hollywood Good-Bye, The Viking Press, New York, 1974.

## KRITIKERE:

### Colette: Au Cinéma

I såvel forord som noter har udgiverne af denne omfattende samling af Colettes filmartikler, filmmanuskripter m. m. travlt med at forsvare udgivelsen. Derved er der kommet en del overflødige linjer ind i en bog, som ellers ikke ville have indeholdt en eneste. Colette selv var – som diverse brevsamlinger og optryk af de artikler, hun i et par år før den Første Verdenskrig skrev for avisen Le Martin, har vist – også når det drejede sig om »lejlighedsskriverier« ude af stand til at skrive en ligegyldig linje. Det har længe været kendt, at hun interesserede sig for filmkunst på et tidspunkt, da det ikke var indlysende for ret mange, at film overhovedet kunne betragtes som kunst – og kunne man ikke håbe på, at hendes filmkritik fra dengang ville blive samlet i en lille særudgave?

Hvad vi nu har fået, er en udgave, der rummer alle de filmartikler, udgiverne har kunnet finde frem til, og i tilgift hendes drejebog til »Lac-aux-Dames«, Marc Allégrets filmatisering fra 1933 af Vicki Baums »Hell in Frauensee«, hendes manuskript til »Divine« (1935), Max Ophüls' filmversion af »L'Envers du Music-hall«, hendes oversættelse af underteksterne til Léontine Sagans »Mädchen in Uniform«, forskellige tekster vedrørende film hentet fra Colettes bøger samt et

par interviews med hende om filmkunsten. Overdådigt, men nu da man har fået så meget, indser man, at mindre kunne ikke have gjort det.

De kritiske artikler er heldigvis karakteristisk Colette'ske: fine iagttagelser, kloge refleksioner, interessante side-spring, præcise formuleringer. Collettes kritiske indsigt bygger i langt højere grad på intuition, fornemmelse, end på analyse, og da hun under udarbejdelsen af disse artikler ikke havde andre forpligtelser end de journalistiske – kort sagt: at producere noget læseværdigt til avisen – er hun i almindelighed mere interesseret i at beskrive sin oplevelse i biografen og kommentere den, eller reflektere over den, end i at fælde dom om de film, hun tilfældigvis har set. I anledning af bestemte film beskæftiger hun sig i virkeligheden i disse artikler med selve filmkunsten – dens væsen og muligheder. Ofte kan hun – i nogle få linjer – præsentere et synspunkt, der er så vidtrækkende, at hun foregriber senere tiders på titusind analyser baserede filmkritiske visdom. Dog, når artiklerne skal vurderes i dag – mere end et halvt århundrede efter at de blev skrevet – er deres vigtigste kvalitet, at de giver et så levende og nuancerigt tidsbillede: det franske filmmiljø i filmens ungdom. Optryk af den slags journalistik behøver sandelig intet for-svar.

Om de tre manuskripter kan man sige, at hvis det kedede Colette at skrive dem – *un travail imbécile* kalder hun i brevene sådanne opgaver – så er de ikke kedelige at læse. Også de er nemlig lykkeligt Colette'ske. Særlig beundringsværdigt er det sproglige trylteri i oversættelsen af »Mädchen in Uniform« – gang på gang antræffes det besnærende mot juste. Colette var afgjort ude af stand til at skrive en ligegyldig linje. A.W.

Colette: Au cinéma. Chroniques, dialogues, scénarios. Présentation par Alain et Odette Virmaux. Flammarion, Paris, 1975. 324 s.

## Kritikeren Truffaut

»Var jeg en god kritiker?« spørger Truffaut i indledningen til dette udvalg af kritiske artikler, der stort set alle i en eller anden forstand er gode. Truffaut var bestemt en god kritiker – hvor god? Den påstand, som jeg har set et sted, at Truffauts kritik i virkeligheden er langt betydeligere end hans kunst, repræsenterer en overvurdering af hans indsats som kritiker, men udgør egentlig også en både velment og velfortjent kompliment.

Der er på den anden side ingen grund til at lægge skjul på, at den del af Truffauts kritik, som for alvor fik betydning, var den højrestede »slagords-kritik«. Den unge mand, der var forgabet i filmkunsten, »lærte at skrive, medens han skrev«, og fik nok ofte først overbevist sig selv under forsøget på at overbevise andre.

Det var kritik baseret på instinkt i højere grad end på indsigt. Bevidst søgte han at sætte ondt blod ved at fælde hårde domme, der ofte var groft uretfærdige, selv om de, som historikere i dag let kan påvise, var om ikke nødvendige, så dog gavnlige. Henimod slutningen af 50'erne var »oprydning« ønskelig.

Oprydningspolemikken er ikke kommet med i denne samling. Fremfor at genoptrykke sine voldsomme udfald mod de »falske guder« – hvoraf ikke alle, ved han nu, var nær så falske, som han dengang fandt det opportunt at hævde – har Truffaut foretrukket at præsentere en række artikler, der skulle kunne overbevise læseren om, at han var »en lykkelig kritiker«.

De lykkelige øjeblikke i biografen! Det kunne hændes, at han inden for en måned så den samme film fem eller seks gange og alligevel var ude af stand til at gengive handlingen i den, fordi han et øjeblik blev så optaget af et stykke musik, et andet øjeblik af en skuespillerindes gråd, at han »tabte tråden«. I film efter film er der øjeblikke, som henrykker ham – sådanne øjeblikke, som hverken lader sig analysere eller beskrive: man må nøjes med at råbe hurra. Filmkunstens store øjeblikke indtræffer, siger han et sted, når det lykkes en instruktør at »faire de jolies choses à de jolies femmes« – altså noget, man skal se, ikke høre om. Bemærkningen falder i anledning af store øjeblikke med Jean Seberg i Premingers »Bonjour Tristesse«. Hvis denne film skulle stå svagt i erindringen, kan man tænke på øjeblikke med Jacqueline Bisset i Truffauts »La nuit américaine«.

Sandt at sige står en del af de film, hvorfra Truffaut henter sine »øjeblikke«, svagt i erindringen, men han giver én den fornemmelse, at det er, fordi man ikke har været tilstrækkelig opmærksom – eller måske rettere, fordi man var overdrevent ængstelig for at tabe tråden.

Det stimulerende ved denne bog har at gøre med, at Truffaut også som skribent er i stand til på passende steder at tabe tråden. Han fremsætter gang på gang interessante synspunkter, for hvilke det ville være vanskeligt at argumentere fornuftigt. Truffaut er derfor fornuftig, når han hver gang – næsten – glemmer argumentationen. Dersom han havde følt sig forpligtet til at argumentere, måtte han have modificeret sit synspunkt, så det kom til at ligne den slags synspunkter, som det er såre nemt og i reglen overflødigt at argumentere for. I så fald havde han ikke kunnet tillade sig bemærkninger i forbifarten som: Capra bragte commedia dell'arte til Hollywoods studier; Nicholas Ray er Hollywoods Rossellini; Buñuel ved, at det fremfor alt drejer sig om at »gøre sig interessant«; filmkunsten blev opfundet, for at der kunne laves en film som Hitchcocks »Fuglene«. Ikke værd at argumentere for, men nok værd at tænke over.

A. W.

François Truffaut: Les films de ma vie, 360 s., Flammarion, Paris 1975.

## GENRER:

### Om westerns

Walter Claphams bog »Western Movies« lever desværre kun dårligt op til sin undertitel: »The Story of the West on the Screen«. Ganske vist behandler bogens seks hovedafsnit hver sit klassiske gennemgående westernmotiv, men på en overfladisk måde, der kun kan tilfredsstille de mest nøjsomme fordringer til en filmkritisk genreanalyse. Den grundlæggende fejl synes at være noget så nederdrægtigt elementært som et for lille referencegrundlag og/eller en for tilfældig udvælgelse af filmeksempler, såvel i teksten som i valget af billederne, der i øvrigt kun sjældent står i andet end rent dekorativt forhold til teksten. Ikke mindst dette tilfældige billedvalg giver hele værket et uheldigt præg af at være blevet til efter det forhåndenværende søms princip, og giver sig helt konkret udslag i et uproportioneret overskud af farve-ulækre billeder fra nyere film i almindelighed og »Soldier Blue« i særdeleshed.

I sin introduktion røber forfatteren, at sporen til bogen skriver sig fra en hyggelig aften, hvor han og nogle venner satte sig ned og udarbejdede små lister over deres yndlingswesterns, til brug for den guddommelige biografdirektør for De Evige Jagtmarkers paradisiske biograf. Den slags udveksling af subjektiv entusiasme er da en mægtig hyggelig selskabsleg, men et stadium i filmkritikken en – af ydre – så stor bog nok i højere grad burde have sat sig ud over. Skade.

P.H.

Walter Clapham: Western Movies, The Movie Treasure, Octopus Books, London, 1974, £ 1,95 (hardcover).

### De store kærlighedsfilm

Lawrence Quirks bog om »The Great Romantic Films« er en gennemgang af 50 udvalgte film fra perioden 1932–1973 + et forord. Desværre unnlader bogen i dette forord at bringe klare og afgrænsede definitioner af genren, ligesom en diskussion af genrens (ringe) prestigemæssige status contra dens (oversete) kunstneriske muligheder savnes.

Quirk skøjter rask henover genrens karakteristika og »hovedtemaer«, nævner i forbifarten den ugengældte kærlighed, moderkærligheden, trekant-kærlighed, musisk inspirerende kærlighed, m. m., men andet og mere end en opremsning bliver det ikke. Om Quirks begejstring for genren behøver der dog ikke herske tvivl. Den er både stor og ukritisk og accepterer gladeligt alle genrens mere tvivlsomme aspekter: »Romantics all – but the world loves a lover, at least cinema audiences by the many millions did during the Depression Thirties, when Romance in the Movies offered ultimate Mass Escape, and

during the war-torn and postwar Forties, when Escape was required as never before, and even through the smug Eisenhower Fifties, when God was still in his Heaven and all was right with the World, and Love and Romance were considered legitimate components of the human condition and experience.«

Quirk begræder utilsløret de romantiske idealers hensemudren, forordet munder ud i en jeremiade over manglen på romantik i vore »sexredne, dehumaniserede« dages film. Denne begrædelige omstændighed afspejles i filmvalget: når Quirk når frem til 1960-erne, må han inddrage europæiske film, mens han indtil da har kunnet vælge og vrage mellem udelukkende amerikanske film (hvorved han har negligeret en europæisk film som »Mayerling-dramatet« (1936), der ellers forekommer selvskreven i en antologi som denne).

Filmvalget gør iøvrigt ikke én klogere på genren, endside på forfatterens holdning til den. Det har næppe været et mål af kunstnerisk fulgdyldighed, der har været udvælgelses-kriteriet, en slig fordring opfylder kun få af de udvalgte film: Cukors »Kameliedamen«, Ophüls' »Brev fra en ukendt kvinde«, Sirks »Med kærlighedens ret« (den eneste Sirk-film i udvalget!), og muligvis endnu en eller to film. Værst er dog unladelsessynderne: Hvad er vel en bog om kærlighedsfilm værd, der ikke rummer en omtale af »Borte med Blæsten«?! For en dansker er omtalen af de to sidste film, Larry Peerce's »A Separate Peace« (1972) og Alan Pakulas »Love and Pain and The Whole Damn Thing« (1973) det mest interessante ved bogen; to film af den efterhånden alt for store bunke nyere Hollywood-film vrages af hjemlige filmudlejere, som end ikke Quirks bog kan svække ens appetit på.

PH

Lawrence J. Quirk. The Great Romantic Films. The Citadel Press, Secaucus, New Jersey. 1974. \$ 12.00 (hardcover).

## ENKELTE LANDE:

### Finsk film

British Film Institute har udsendt et informativt hefte om finsk film. Det rummer en historisk oversigt over finsk filmhistorie fra den første finske spillefilm, »Salavii-nanpoltajat«, 1907, der handlede om illegale hjemmebrændere, op til 1960'ernes film. Der er bl. a. artikler om »Film in the Social Struggle«, »New Finnish Cinema« og »The Films of Risto Jarva«, som fremhæves frem for den ulidelige Jörn Donner, som alt for længe har fået lov til at repræsentere finsk film. Alle artiklerne er skrevet af finske filmkritikere. Til sidst bringer heftet en nyttig kronologi over finsk filmhistorie og en sektion med noter om de vigtigste yngre instruktører og anmeldelser af deres vigtigste film.

P.S.

Cinema in Finland, ed. by Jim Hillier. British Film Institute, London 1975. 67 s.