en ligefrem, ukunstlet og hele tiden værknær analytisk form, hævder sig bedst; man kan her betragte *Tom Milne* om Kubrick eller *Gilles Jacob* om Tati og Truffaut. Over for disse virker den katalogiserende „Télé-ciné"-grundighed hos *Gilbert Salachas* om „Åndeløs" som et dække over et ikke alt for dybtgående forhold til den pågældende film, eller *Pierre Billards* „Cinéma 63" anmeldelses-interview med Resnais og *Cayrol* om „Muriel" som en meget langtspunden udredning af tråde både inden og uden for filmen selv. Selvfølgelig får man en masse at vide gennem disse former, og selvfølgelig er selve rigdommen af kritiske former et positivt træk, men man havde alligevel nok hellere set, at Billard, for eksempel, havde udnyttet det stof, han på denne måde har fået ud af skaberne af „Muriel", mere kritisk og i en mere traditionel form.

Kan man således end lade de foreliggende essays bekræfte én i éns forkærlighed for den analytiske, værknære kritik, må man samtidig indrømme, at 'teorien' bag denne form endnu langtfra er afklaret, og at den da især ikke er blevet det gennem Robin Woods forsøgte programerklæring. Afklædt for den polemiske gåen over gevind, der desværre også præger andre dele af Woods arbejde, synes han i denne artikel kun at få slået fast, at vi interesserer os for filmkunst, fordi vi gennem film som „Rio Bravo" får indsigt i folk som Hawks' 'livsopfattelse', og at denne 'livsopfattelse' kun kommer til syne gennem iscenesættelsen, den meningsfulde komposition af alle de enkeltting, der nu engang udgør en film. Men hvis dette er rigtigt, er vor interesse slet ikke længere 'filmkunst', men derimod Hawks, og man mangler da en begrundelse for, at vi skulle være mere interesseret i Hawks og hans 'livsopfattelse' end i en hvilken som helst anden og hans tolkning af 'livet'. Den naturlige begrundelse herfor må naturligvis være, at vi er interesseret i Hawks, fordi han har skabt film som netop „Rio Bravo", en begrundelse, der altså atter vil føre os tilbage fra manden til værket. At betragte et kunstværk som en genvej til noget andet, som man også kunne få fat på ad en mere direkte, men måske ikke så umiddelbart tilgængelig vej (her for eksempel ved at spørge Hawks om, hvad han mener om dit og dat), er naturligvis ikke i sig selv illegitimt; men hvor dette ophøjes til kritikkens eneste eller væsentligste funktion, lader man atter kritikken pege væk fra kunsten, hvor dens første opgave dog må være at pege direkte på det centrale i kunsten og kunstoplevelsen.

Der hersker ikke mindst i redaktionen af „Kosmorama" en ganske forståelig skyhed over for teoretiske overvejelser over filmkritik, og det med den ganske smukke begrundelse, at filmkunsten selv må komme i første række. Det skal da også indrømmes, at den umiddelbart mest effektive måde at fremføre et nyt kritisk standpunkt simpelt hen er at praktisere det overbevisende. Alligevel synes netop denne essaysamling at understrege nødvendigheden af en mere dybtgående teoretisk debat. At skrive kritik må i hvert fald blandt andet være at forsøge at åbne muligheder for andre for at få lige så stærke kunstneriske oplevelser, som man selv har haft ved visse værker, og det kan da ikke være urimeligt at forsøge at nå frem til en præcisering af, hvorledes en sådan formidling bedst lader sig gennemføre.

Men nu står værket altså der med sine tre stadig tykkere bind på éns boghylde og er færdigt – eller er det? Den tanke må vel have meldt sig for andre læsere end mig, om ikke også et bind med væsentlige *danske* filmessays lod sig sammenstille og udgive. Naturligvis er det kun en meget ringe del af det, der på dansk skrives om film, der på nogen måde fortjener opbevarelse andre steder end i Museets mapper, men der findes dog allerede samlinger af blot enkeltes skriverier (*Dreyer, Ulrichsen, Roos*), så den tanke er nærliggende, om ikke enkelte avisanmeldelser og kronikker, enkelte museumsindledninger og måske enkelte artikler fra de udsolgte numre af „Kosmorama" kunne supplere de udenlandske bind med et billede af visse – måske ligefrem overraskende værdifulde – træk i dansk filmkritik.

Søren Kjørup.

Repetition og udfordring

Anders Bodelsen (red.) : Filmen nu. Danmarks Radios grundbøger. Fremad 1966.

Filmkunsten blomstrer i disse år som aldrig før i de gamle filmlande – og for resten også i flere af de nye – og der kunne nævnes mange gode grunde til at sætte netop 1959/60 som et betydningsfuldt skel i filmhistorien, hvad den foreliggende bog da også gør. Det er endvidere hævet over diskussion, at det er den vesterlandske og japanske film, der står *kunstnerisk* stærkest. Men hvori består så *det nye?*

Det er spørgsmål, man nok kunne lide at få indkredset i en *sammenfattende* fremstilling,

og man kaster sig derfor med begærlighed over en bog, der kalder sig „Filmen nu". Men man bliver sørgeligt skuffet. Ikke kun fordi bogen næsten intet nyt har at meddele den avislæsende filmentusiast, endsige „Kosmorama"-læseren – gang på gang under læsningen erindres man om nyere tidsskrifts- og avisartikler (også danske), der behandlede dette eller hint emne bedre, for slet ikke at nævne den netop afsluttede antologi-trilogi „Se – det er film" – men også fordi bogen er strikket sammen efter de mest trivielle grundbogsopskrifter. Det nytter ikke, at redaktøren, *Anders Bodelsen,* sin forsigtige natur tro, forsøger at gardere sig med en række forbehold i forordet. Vil han indvende, at bogen er en *grundbog,* først og fremmest beregnet for *new-comers* i filmentusiasternes rækker, må man svare, at den i så fald er for *speciel.* Hvad siger det en sådan nyvakt filmlæser, at „8½" er „avantgardefilmens Ben Hur", eller at „Fuller forholder sig til Welles som Marlowe til Shakespeare", når der intet står i bogen om hverken *Fuller* eller *Welles.* Der er mere af samme skuffe, og det er jo i hvert fald ikke en grundbog i sammenlignende *litteratur,* vi skulle have. Det er heller ikke kun for de ubevandrede, at det nye og særlige ved filmen nu, som skulle indkredses, forsvinder i en syndflod af navne og mini-karakteristikker. Dette animerer kun til futile optællinger af, hvem der *ikke* er med, og hvem, der får flere linier end hvem, og det skulle jo heller ikke være meningen?

Apropos optælling, så er „Filmen nu" også smadderfuld af trykfejl, både uvæsentlige og væsentlige. To af de grove: *Svend Methling* er ikke identisk med *Sven Methling* (s. 139), og selv om „Leve sit liv" er den korrekte oversættelse af „Vivre sa vie", og den, *Øystein Hjort* bruger, må man se „Leve sit liv" og „Livet skal leves" opført i titelregistret som to forskellige film.

★

Hvad vi altså har fået, er en afgjort kompetent, men ikke videre inspirerende filmhistorisk repetition og ajourføring, og derfor også en bog, der ikke har plads til at udskille og præcisere det egentligt nye og væsentlige. Det hele er med, både det mindre nye og det mindre væsentlige – og det helt uvæsentlige: filmlovsuddrag m. v.

Fejlen for repetitionspræget er imidlertid helt og holdent redaktørens. Det er ham, der har uddelt opgaverne, det er ham, der har afstukket retningslinierne. Det er også ham, der har ansvaret for, at bogen her og der er blevet mere tilbageskuende, end godt er. For det er ham, der burde have sørget for, at der var mere end to bidragydere på under de 40. Især er *Jørgen Stegelmann* nostalgisk – sådan heddet jo i vore dage – i sin artikel om Hollywood i tresserne. Han mener dog at kunne se spirerne til en ny opgangstid, bl. a. fordi instruktørernes „hektiske frihed" er på retur. „Kosmorama"-humanismen, der snart synes at omslutte alt, som ikke direkte er fascistisk, får i denne artikel et nyt logemedlem: *Alfred Hitchcock.* Øystein Hjorts gennemgang af fransk film siden *nouvelle vague*-gennembruddet svæver lige så frit i luften som anmeldelserne i „Cahiers du Cinéma", der heller ikke aner, hvad der foregår i *de Gaulles* Frankrig. Grundigt indenrigspolitisk orienteret er til gengæld italiensk film, som *Bjørn Rasmussen* tager sig af med megen varme, mens *Werner Pedersen* skriver om den hensygnende engelske hverdagsrealisme, *Losey* og *Lester* (hvorfor hedder artiklen: „Virkelighedens *pris*"?). Bogens redaktør koncentrerer sig naturligt nok om instruktører som *Kjærulff-Schmidt* og *Bo Widerberg* i sine velfærdsstatsbetragtninger over den nye danske og svenske filmrealisme, mens *Ib Monty* skriver om japansk film. Denne artikel er det smukkeste og længste sammenhængende stykke, der er skrevet på dansk om dette emne. Her har man i det mindste en fornemmelse af miljøbaggrund for filmenes, lad mig kalde det: almenmenneskelige egenartethed, hvad der gør det underholdende at læse, selv om heller ikke han har noget egentlig nyt at fortælle.

Uden for nummer demonstrerer psykologen *Gerhard Nielsen* lidt overflødigt i sine censurfunderinger, at vi ikke er kommet langt nok væk fra *Bodil Begtrups* dage, og rektor *I. C. Lauritzen* skriver optimistisk om dansk films muligheder efter vedtagelsen af den nye filmlov, især om et af dens første praktiske resultater: Filmskolen. Endvidere er der uddrag af filmloven.

★

Helt uden for nummer finder vi naturligvis også et bidrag fra en af den frie verdens hofnarre: de „yderliggående venstreorienterede" intellektuelle, som i et ordentligt demokrati naturligvis også skal have lov til at sige deres mening, selv om man ikke regner videre med dem, fordi man ikke forstår dem, selv om man tror, man gør det. Hofnarren er i dette tilfælde *Theodor Christensen,* og han skriver om „Filmen i det revolutionære samfund". Alligevel er artiklen gået hen og blevet bogens vægtigste allerede af den grund, at den meddeler læseren noget, han ikke vidste i forvejen. Men også af

andre grunde, som jeg skal vende tilbage til. Den er gemt til sidst, fordi jeg ikke har væsentligt mere at sige om den foreliggende bog, men derimod temmelig meget om Theodors indlæg. På den ene side kan denne artikel ikke retfærdiggøre et køb af bogen – 13,75 kr. for at læse en aviskronik må vist siges at være en arrig pris. På den anden side rummer den et sådant arsenal af både udfordrende og væsentlige synspunkter, at de nok skulle være i stand til at sætte fut i trætte, gamle klude, og jeg vil derfor i det følgende gennemgå og kommentere, hvad Theodor har i posen.

Theodor skriver om den tjekkoslovakiske og – især – den cubanske film, og han stiller bl. a. et meget spændende spørgsmål, som ikke kan besvares bare nogenlunde tilfredsstillende på de 13 sider, han har til sin rådighed: Hvad sker der med en kunstart, hvis teknik helt og holdent er kommet fra Europa/USA, og som ikke har rod i historie og kunsthåndværk, når den indføres i den revolutionære tredie verden – Asien, Afrika, Latinamerika – der *samtidig* er begyndt at opdage sine egne gamle kulturer, som kolonimagterne af propagandistiske grunde søgte at udslette, og som i hvert fald de fleste steder har været uerkendt eller glemt i århundreder? – For Japans vedkommende kan vi i det mindste allesammen studere det forbavsende resultat af sammenstødet mellem en gammel, traditionsrig, men *ubrudt* kultur og den moderne civilisation, her i filmens skikkelse (*acculturation* kalder antropologerne dette fænomen), og Montys artikel kan give en lille fornemmelse af problemets omfang, om end ikke af dets natur, fordi Japan ikke er et revolutionært samfund. Hvad sker der så i et revolutionært samfund? Theodor siger noget om, hvad der sker, når den sidste fase, den åbne militære og politiske kamp, er vundet – eller på vej til at blive det: „Hverken den historiske grundvold eller tilknytningen til Europas kunstformer spiller nogen større rolle. Kunsten bliver en budstikke; det væsentlige er ikke, hvordan den ser ud, men at den bliver rakt videre . . . I revolutionær begejstring skabtes de første film, uden tanke på formen, uden skelen til forbilleder, uden ordet *festival* skrevet uden på filmdåserne." Men han siger ikke noget om det nationale biprodukt, *nationalismen*, som er enhver ny stats mest uundgåelige børnesygdom, og han gør sig ingen forestillinger om, hvordan det kan gå i *de* lande, som først får deres samfundsomvæltning om fem, ti eller tyve år.

Til gengæld påviser Theodor de revolutionære samfunds opgør med den bombastiske socialrealisme, som stalinisterne dekreterede den, og det er evident, at dette opgør også står i forbindelse med den *vesterlandske* kulturindflydelse gennem ikke mindst massemedierne.

Det mærkes ikke i ret mange film fra den afkrog af verden, som USA/Europa efterhånden er blevet, at de koloniale revolutioner er den akse, hvorom verdenspolitikken drejer sig i disse år – og vil gøre det i stigende grad. Prinsesse *Margrethes* kolorerede rejse- og receptionsfilm fra et, synes man, alt for skikkeligt, men bevares, nu og da temmelig forarmet Latinamerika (uden MIR!) dækker meget godt, hvad de fleste af os ved om den ting. Derfor er det måske ikke det mindst væsentlige, hvad en betragtning af „Filmen i det revolutionære samfund" kan sige *os* om filmen i *vort* samfund. Kan „Filmen nu" ikke fortælle os, hvad der er det særlige og nye ved den vesterlandske film nu til forskel fra før, så kan „Filmen i det revolutionære samfund" til gengæld sætte de øvrige bidrag i relief og påpege en række væsentlige mangler, som ganske vist er af meget gammel dato, men som måske i en fremtidig verdensfilmhistorie vil vise sig at trække mere fra, end det nye lægger til. Når vi almindeligvis ikke kan få øje på disse mangler, skyldes det naturligvis, at vi i for høj grad ligner de film, vi skriver om. Vi savner, som filmenes skabere, i katastrofal grad international orientering, sociologisk viden, forståelse af samfundenes økonomiske mekanismer, og vi oplever nødig os selv i en social sammenhæng eller som individer, der er i stand til at handle og forandre på vore egne og andres vilkår. – Derfor er vi nøjsomme, hvad angår de såkaldt politiske films politiske indhold.

John Ernst.