

sidste spørgsmål er Møllers argumentation problematisk. Hans underliggende ræsonnement løber ad den linie, at når man er nazismemodstander og kompromisløs i afvisningen af besættelsesmagten, så er man hermed også demokratisk af overbevisning. Det indeholder en klassisk logisk fejlslutning, og ser man historisk på nazismemodstanden bredt i Europa dementeres den da også af mange eksempler. Bogens stofflige underbygning af synspunktet må derfor også foregå gennem en række målrettede *tolkninger* af et antal Munk-tekster eller rettere tekstudsnit. De kan ikke bare afvises som forkerte. Men de er ikke stærke nok til at overbevise, hvis ikke man på forhånd og *par tout* er indstillet på at komme samme sted hen, som Møller er.

Når bogen lægger sig op på et problematisk ræsonnement og en række tolkninger, som forekommer mere styrede end godt er, hænger det sikkert sammen med, at Møllers ærinde med at rehabilitere Munks demokratiske 'credentials' ikke kan skelnes fra et andet ærinde, nemlig at anklage efterkrigstidens kulturelle venstrefløj for ubeføjet at have udhængt Munk som højreorienteret diktaturhylder. I betragtning af bogens stoffylde og dens mange sider om Munks liv og værker, kan det undre, at netop eftermæleproblemet forekommer så vigtigt. Bogens grundige gennemgang af Munks taler, debatindlæg og dramatik gennem den periode, hvor hans opfattelser af den totalitære styreform udviklede sig, burde for så vidt i sig selv kunne stå som et korrektiv til de fejlopfattelser, der måtte være, i efterkrigstiden såvel som nu. Men striden om eftermælet er måske i virkeligheden hovedærinde. I hvert fald er det stillet forrest i bogen. Og virkningen er

ikke udeblevet. Som de fleste vil vide, startede der umiddelbart efter udgivelsen en omfattende og hidsig debat i indtil flere dagblade om Munk-eftermælet og Møllers bog. Eller rettere om de første ca. 50 sider af bogen. For resten blev faktisk ikke inddraget i debatten. Og det er en skade, om end måske ikke helt utilsigtet. Skade, fordi det foranstillede eftermælekapitel – ud over sin evne til at fremprovokere den debat, der kom og igen lagde sig – faktisk er det mindst interessante, polemisk fremdrevet som det er. Resten af bogen er langt mere sober såvel som informativ. Ikke dybtborende og generelt set langt fra enhver analytisk sofistikation. Men ser man bort fra den snævre polemiske hensigt, som misfarver eftermælekapitlet, er bogen respektabel som en historisk fremstilling, der fremlægger et meget fyldigt materiale. Enhver, der ønsker, kan nu langt lettere end før danne sig en selvstændig mening om denne – både i liv og værk – mærkelige Munk.

#### Note

1. Jeg tillader mig at henvise til overvejelserne i min anmeldelse af Jørgen Knudsens Brandes-biografi i *K&K* 87.

### *Ove Christensen*

## Ingen hatte

Hans Jensen: *Barnet og idioten. Danske dogmefilm i nærbilleder*, Århus 2000 (Systeme).

Dogmefilm er virkelig blevet et hit. Filmen vinder priserne, tilskuerne ser fil-

menes og kritikerne står i kø for at kommentere det hele. Undervisere i film kan heller ikke komme uden om dogmefilmene, som efterhånden er blevet en del af det faste pensum. Det gælder tilsyneladende også på højskolerne. Højskolelærer Hans Jensen har skrevet den første danske bog om dogmefænomenet *Barnet og idioten. Danske dogmefilm i nærbilleder*.

Når man går ind i indholdsfortegnelsen, kan man se, at bogen følger noget, der ligner et undervisningsforløb over ca. 10 gange. Der er tale om et velstruktureret forløb, som tager udgangspunkt i den moderne films fødsel omkring 1960 og følger denne strømning over den danske nybølge i 60'erne til den danske filmbølge i 90'erne for at slutte med analyser af de danske dogmefilm.

Den moderne film kan stort set dateres til den franske nybølge, selvom den italienske neorealisme fra 50'erne kan ses som en vigtig overgang i forhold til den klassiske film optaget i et studie. Hans Jensen placerer cæsuren ved den franske nybølge, hvilket giver god mening, selvom filmhistorien er præget af usamtidighed i forhold til de øvrige kunstarters historiske forløb på grund af filmens sene fremkomst. (Tysk ekspressionisme og russisk montagefilm falder inden for stumfilmsperioden, hvorfor man godt kan tillade sig at se bort fra dem, når man diskuterer filmens nyere historie. Og i det mindste er filmhistorien ikke noget anliggende for Hans Jensen.)

I *Barnet og idioten* opereres der med et bredt begreb om 'nybølge', som omfatter bredden i den franske nybølge plus den danske nybølge i 60'erne. 'Nybølge' kondenseres til at bestå af tre ele-

menter: For det første fremstilles »livet direkte som det udspiller sig i virkeligheden.« For det andet er nybølgen bestemt ved det noget vage begreb 'underfundighed': »De giver et tve-tydigt indtryk af filmens personer, fordi de som virkelighedens mennesker ikke er forklarlige, men et mysterium på godt og ondt.« Og endelig for det tredje er instruktørerne »auteurer det vil sige, at kilden til deres film, inspirationen og engagementet ikke skyldes ydre krav eller økonomiske argumenter.« Der er tale om kunstneriske film, der kan føres tilbage til instruktørens egne, personlige intentioner. Filmene bliver en kunstners *udtryk*.

I disse tre elementer ligger der en række problemer i forbindelse med at forstå den franske nybølge, da den jo netop ikke kan skrives ned til en sådan fælles forståelse. Hans Jensen er selv lidt inde på dette, når han inden for den franske nybølge skelner mellem Truffaut og Jean-Luc Godard. Den første bestemmes som 'klassisk', fordi han fastholder en relativ klar dramaturgi, hvor personernes motivationer skal kunne følges gennem filmen. Over for en sådan dramaturgi står Godard som 'modernist', fordi han bryder med den aristoteliske dramaturgi. Dette bliver nævnt, men konsekvenserne for det videre arbejde, hvor kategorien 'nybølge' højfrekvent benyttes til at karakterisere forskellige film, omtales ikke. Det virker, som om Jensen helt har glemt Godard i sin bestemmelse af nybølgen, og at han mere lægger vægt på det mimetiske, som knyttes til den genkendelige hverdag og de komplekse karakterer. At mimesis ikke er det samme som realisme overses af Jensen, der er tilfreds med at benytte begreber, vi har

en omtrentlig forståelse af, hvad betyder. Men den manglende differentiering inden for nybølgen – nybølgerne – bliver samtidig en forhindring for at karakterisere de forskellige film ud over ud fra helt overordnede familieligheder, som primært består af, hvad filmene ikke er. Nybølgefilm er ikke Hollywoodproduktioner og ligner ikke disse, og de er heller ikke traditionelle folkekomedier og lystspil. Det er et meget slapt og upræcist begreb, Jensen dermed får tilbage til at sige noget om de enkelte film eller filmbevægelser. Og han er stort set tilfreds med at kunne sige, at »nybølgefilmene er dogmefilm og dogmefilmene er nybølgefilm«, og alle forskelle eller interessante distinktioner forsvinder i ligheden mellem de film, Jensen selv godt kan lide at se.

På det helt overordnede plan har Jensen fat i en række oplagte forløbere for dogmekonceptet og de danske dogmefilm, og han tegner en historisk udvikling, som nævner nogle af de vigtige filmhistoriske forudsætninger for dem. Men der er netop tale om helt oplagte og uforpligtende forbindelser, som ikke bidrager med en uddybende forståelse for en række af de *forskelle*, der også kan observeres de forskellige filmæstetikker indbyrdes. Således forsvinder eksempelvis forskellen mellem italiensk neorealisme og fransk nybølge, da de slås i hartkorn ud fra deres 'realistiske' bestræbelser. Den franske filmteoretiker André Bazin hives ind som en af nybølgens hovedteoretikere. Her overser Jensen, at selvom Bazin stod bag *Cahiers du cinéma* og støttede Truffaut, så er hans æstetiske præferencer knyttet til en filmfilosofi, der antager, at virkeligheden lader sig repræsentere, hvis man ikke manipulerer med billedet.

Bazin er her meget tættere på den italienske neorealisme end på nybølgen, som er interesseret i filmen som sprog. Bazins forestilling om repræsentation står i modsætning til, hvad man finder i moderne kunstneriske retninger, som alle går ud fra en vis skepsis i forhold til repræsentationen. Derfor imødegår Bazin også forestillingerne om auteuren, da filmene ikke skal udtrykke kunstneren, men blot afspejle virkeligheden. På den anden side identificerer Jensen sig vist nok med dette, men det er noget usikkert, da han ikke direkte konfronterer de problemstillinger, der ligger i forholdet mellem film som (direkte) repræsentation og film som sprog.

Hans Jensens bog lider af den afgørende skavank, at brugen af begreber i bedste fald er upræcis. Allerede i forordet slår han fast, at han vil foretage fyldige »nykritiske analyser af« dogmefilmene. Hvad dette implicerer, får vi ikke noget at vide om. Men i hele det teoretiske og historiske forarbejde forstår man, at filmene analytisk skal forholdes til det moderne samfund i og med, at mimesis – af Jensen kaldet 'realisme' – er omdrejningspunktet i afgørelsen af nybølgeelementet. Og de enkelte analyser bekræfter, at Jensen er interesseret i at se, hvordan filmene forholder sig til konkrete problemstillinger med nutidsmenneskets problemer i forhold til den moderne verden i centrum. Dette er i sig selv en ærverdigg og mulig frugtbar indgangsvinkel til analysen, men i æstetiske og analytiske sammenhæng også en temmelig beskedne fordring at sætte sig. Analyserne bliver til et spørgsmål, om man ud fra dogmefilmene kan sige noget om det moderne menneskes vilkår, således at det samtidig afspejles 'realistisk' og 'underfundigt' i filmene.

Sådanne ‘analyser’ er et godt udgangspunkt for at diskutere egne problemer i forhold til det at være et individ i en bestemt tid, hvilket er ganske udmærket. Men det er ikke filmteoriens og filmanalysens egentlige anliggende, ligesom det heller ikke kræver særlige filmspecifikke teorier og metoder at få en sådan diskussion op at stå.

Og heldigvis viser det sig at *Festen*, *Idioterne*, *Mifunes sidste sang* og *Italiensk for begyndere* på en personlig måde alle forholder sig realistisk og underfundigt til den moderne verden. (*The King is Alive* indgår ikke i bogen) De undgår, hævdes det, således den genretypiske tvang af karaktererne, der er et resultat af, at genren determinerer, hvad en karakter kan gøre og ikke gøre. Det er interessant at tænke denne tanke igennem i forhold til især de to sidstnævnte film, som følger genreskemaerne til punkt og prikke, selvom de også kan ses som delvis opdatering af henholdsvis folkekomedien og lystspillet. Det er interessant og sigende, at Jensen både kan hævde underfundigheden i *Mifunes sidste sang* og samtidig helt korrekt fastholde, at det ligger i formelen, at Kresten og Liva skal blive forlovede og stifte familie. Modsigelser er bogen så langt fra fri for, hvilket måske viser, med hvilken hast den er nedskrevet. Undervisningsnoter går jo ofte temmelig hurtigt gennem maskinen.

Når vi lige er ved nogle af de mange modsigelser i bogen: I sin argumentation for, at *Weekend* (1962) af Palle Kjørulff Schmidt er en nybølgefilm, fremhæver Jensen, at den benytter »et hverdagsagtigt sprog«. Men to sider længere fremme hævdes det om filmen: »Der er tydeligvis lagt vægt på dialogen, der ikke er frisk eller virker improvi-

seret, snarere møjsommeligt indstuderet og teateragtig.« Den slags underminerer læserens tillid til fremstillingen.

En række af modsigelserne er sikkert udslag af den hast, bogen er produceret med. Men de hænger også sammen med, at bogens begrebsbrug er meget ubehjælpesom. ‘Nybølge’ bruges helt abstrakt og upræcist, så det ikke betyder andet end ‘realisme’ i bred forstand. ‘Nykritik’ har jeg ingen ide om, hvad der kan menes med, men at det ikke har noget at gøre med den kritiske tendens, som blandt andet er baseret på en forestilling om kunstværkets autonomi, er evident. Hans Jensen tænker i mimetiske baner og gør brug af noget af det strukturalistiske tankegods, som han tydeligvis henter stærkt formidlet af Kaare Schmidts *Film*. Hvis dette gøres godt, er det udmærket som en første introduktion til filmanalysen. Men det kræver, at begreberne ikke anvendes forkert, og at begreberne og teorierne er forstået af formidleren.

Begrebet ‘fortæller’ har været meget diskuteret i filmteorien. Med udgangspunkt i strukturalistiske og poststrukturalistiske litteraturteorier har forskellige teoretikere forsøgt at gøre ‘udsigelsen’ og dermed ‘fortællerinstansen’ brugbar inden for filmen. Jensen demonstrerer, at han ikke har noget kendskab til de forskellige udsigelsesteorier med forskellige analytiske implikationer. Han taler derfor meget vagt om ‘fortælleren’ i forskellige film, men det er svært at afgøre, hvad han præcist sigter til. Han skelner mellem ‘fortæller’ og synsvinkel (POV), men tilsyneladende bliver ‘fortæller’ bestemt som den karakter, der er i fokus, og som filmen derved forholder sig til. At karakteren i fokus samtidig bestemmes som filmens eller

scenens fortæller virker underligt og lidt frugtbart, da forskellen mellem karakteren og præsentationen eller iscenesættelsen af karakteren dermed forsvinder.

Især i dogmefilmenes æstetik, der blandt andet er bestemt af det håndholdte kamera, vil en egentlig diskussion af fortællerelementet være af afgørende betydning – også analytisk. Det håndholdte kamera suggererer umiddelbart et subjektivt blik på begivenhederne, da det er uden fast holdepunkt. Men det forholder sig ikke nødvendigvis sådan. Man kunne forestille sig, at den i filmteori og -historie meget omtalte flue på væggen var lettet og nu frit havde fået adgang til en endnu mere nærgående objektiv registrering af begivenhedernes gang. Dette perspektiv og mange andre, der involverer en udsigelsesproblematik, kunne have ført interessante diskussioner med sig, men det finder man desværre ikke i Hans Jensens bog. Hvordan udsigelsen også spiller med hjemmevideo- og dokumentarkoder, berører Jensen helt overfladisk. Han diskuterer ikke de videre konsekvenser af dette, men hævder blot at det bidrager til realismen og dermed 'nybølgepræget'.

*Barnet og idioten* er første bind i *Systimes Filmbibliotek*, som henvender sig til alle filminteresserede. Redaktøren Ole Ravn har skrevet et lille 'Redaktionelt forord', hvori han præsenterer dette projekt. Bøgerne i biblioteket vil være skrevet af »erfarne filmformidlere og filmundervisere«, og de henvender sig til undervisningsinstitutioner. »På universiteter, seminarier og højskoler vil seriens enkelte bind kunne anvendes direkte i undervisningen» hedder det optimistisk. Til det må man si-

ge, at første bind i serien er helt uegnet til undervisningsbrug på noget som helst niveau. Bogen er ganske vist velkomponeret, men indholds- og formidlingsmæssigt helt igennem dårligt skrevet. I forfatterens forord takker han sin eksterne konsulent Ole Ravn for kyndig vejledning. Denne tak er helt ufortjent. Mange sætninger er tegnsat, så det er svært at få mening ud af dem. Andre sætninger er så svulstige, at bogen bliver ufrivilligt komisk. Der er mange direkte modsigelser i bogen. Korrektur er der tilsyneladende heller ikke læst, så ubefæstede sjæle kunne forledes til at tro, at retstavning er blevet en helt fri disciplin. Der er sætninger, som er så ubehjælpssomme, at de trodser enhver rationel forståelse. Man burde således udskrive en konkurrence om tolkningen af bogens afsluttende sætning: »Den danske dogmebølge vinder land i 1990'erne, fordi pionerer i Frankrig og Danmark, filmkritikere og filminstruktører satte bølgen i bevægelse i 1960'erne med hjælp fra en gunstig vind i den danske filmlov.«

*Ove Christensen*

## Dogme 95

Richard Kelly: *The Name of this Book is Dogme 95*, London 2000 (Faber and Faber).

I marts 1995 offentliggjorde filminstruktørerne Lars von Trier og Thomas Vinterberg et manifest, som de kaldte *Dogme 95*. Sammen med manifestet fulgte et *Kyskhedslofte* bestående af 10 begrænsende regler for, hvordan man