

af de konkrete film eller overbetoner det blot formelle i filmhistorien.

Vi slutter temanummeret af med Erik Svendsens artikel, *Kieslowskis trikoloretrilogi*, hvor Krzysztof Kieslowskis seneste film, *Blå, Hvid og Rød* analyseres ud fra en klassisk auteursynsvinkel. Forfatteren argumenterer for, at der er en gennemgående tematik i filmene, som peger i retning af, at trilogien meget vel kan vise sig at blive det sidste værk fra instruktørens hånd, sådan som Kieslowski også selv har proklameret. God læselyst!

Redaktionen

Rettelse: Redaktionen beklager, at der i *Mediekultur* nummer 22, Tema: *Medieteori*, er sket en fejl i anmeldelsessektionen. Hanne Bruun står som forfatter til anmeldelsen af Michael Skovmand and Kim Schrøder (ed.): *Media Cultures. Reappraising Transnational Media*. Routledge 1992. Det er derimod Poul Erik Nielsen, Forskningsrådsstipendiat, Informations- og medievidenskab, Aarhus Universitet, der har anmeldt bogen.

Mellem lyst og pligt: Filmkultur og filmkritik i Danmark

Af Peter Schepelern

Filmen står måske idag for de fleste, som det af de audiovisuelle medier der er lettest på at repræsentere kunsten. Men sådan har det ikke altid været. Som alle andre nye medier måtte filmen først igennem en lang historisk fase, hvor den nærmest blev betragtet som en trussel mod kulturen, indtil den i dag er blevet en statsbeskyttet filmkultur. I denne artikel skriver Peter Schepelern oplagt og underholdende om den danske filmkulturs udvikling fra skadelig kultur til kunst, og samtidig fortæller han historien om kritikken og teorierne om filmen fra starten til i dag i lyset af de store ideologiske og kulturelle bevægelser og i relation til de andre kunstarter. Hans konklusion er, at filmen i dag har erhvervet respektabilitet i det etablerede kulturlivs øjne, men stadigvæk ikke har fået ligestilling.

Filmen arriverer midt i den vestlige kulturs fin-de-siècle som en triumf for mekanisk og teknologisk formåen. Det er den første maskinelle kunstart, modtaget med begejstring af det oplevelseshungrende publikum, men hovedsagelig afvist, foragtet og frygtet af det konventionelle kulturelle establishment. De tidlige filmdebatter fokuserede symptomatisk på filmens maskinelle karakter, der fremstår som et mindreværdigt modstykke til de gamle kunstarters åndelighed. Angrebene fra den litterært orienterede kultur mod filmens billedmaskine, der – med Walter Benjamins berømte betegnelse – markerer »kunstværket i den mekaniske reproducerbarheds tidsalder« bliver indledningen til en fast struktur i det tyvende århundredes kulturdebat, hvor hvert nyt, teknologisk baseret medium, næsten som efter en naturlov, bliver tiljublet af et massepublikum, men ofte fordømt af den elitære kulturs – dvs. den litterære kulturs – fortalere, der typisk især bekymrer sig om det nye mediums fatale konsekvenser for ungdommen.

Alle de store populære medier i dette århundrede – film, tegneserie, grammofon, radio, tv, video (og måske computeren) – udløser et fast rollespil, hvor industrien, ud fra en merkantil gi'-dem-hvad-de-vil-ha'-filosofi, forsyner det entusiastiske publikum, hvilket så modsvares af en officiel modstrategi, der søger at gøre sit til, at begejstringen ikke tager overhånd, ledsaget af et obligatorisk

kor af kulturpessimistiske advarsler, der forudser ungdommens fordærv og civilisationens snarlige undergang ud fra tesen om, at alt hvad det store publikum, især det unge, drages mod, så at sige per kulturpolitisk definition er dårligt hvis ikke direkte skadeligt – med den implicite følgeslutning, at det sunde aldrig drager, kun det usunde.

Det skisma, der markerer sig i denne debat, er generelt til stede i den vestlige kultur, hvor man – især i de seneste 150 år – kan iagttage en brydning mellem højkultur og lavkultur, mellem kunst og underholdning, mellem ordet og billedet. Man kan også se det som en brydning mellem pligt og lyst. Ligesom lysten, især den seksuelle lyst, traditionelt i vores kristent farvede kultur, har været betragtet som en lavere og mindre lødig side af mennesket end pligten, så at sige det sanselige kontra det åndelige, ses netop den stærke lystfaktor, der drager publikum mod film, tegneserie, grammofon, radio, tv, video, som symptom på disse mediers ringere værd.

Filmen i den litterære kultur

Højkulturens reaktion på det nye lavkulturelle medium deler sig i en behersket begejstring over det teknologiske vidunder og en dyb bekymring over den litterære kulturs underminering. Fra den litterære kulturs højborg kom i de første årtier advars-

ler fra Anatole France, der om filmen siger: »Det drejer sig ikke om verdens undergang, men om civilisationens undergang« (citeret efter Les Ecrits de Sartre, 1970, p. 548); fra Georges Duhamel, der kalder filmen »et tidsfordriv for uoplyste personer, elendige skabninger, der er blevet forstyrret af slid og bekymringer (...), en bevidst forgiftet føde for en mængde mennesker« (Duhamel 1931, p. 44); fra Egon Fridell, som betragter filmen som »en rå, død maskine,« som bereder vejen til »Vesterlandets undergang« (Fridell, p. 568); fra Thomas Mann, der mente, at »film ikke har meget med kunst at gøre. (...) Det er ikke kunst, det er liv og virkelighed, og dens virkninger er, i deres bevægelige stumhed, groft sensationelle i sammenligning med kunstens åndelige virkning« (Mann, p. 4).

Den danske filmhistorie, der begynder nogle måneder senere end den generelle filmhistories start i december 1895, kan ses som en kulturoperation, spændt ud mellem polerne underholdning og kunst, mellem lyst og pligt. I dette århundredes danske kulturhistorie kan man, som vi skal se i det følgende, iagttage en ændring i det generelle filmsyn fra den bagatelliserende og foragtende opfattelse af mediet til opfattelsen af et forholdsvis respektabelt kunstnerisk medium, der kun er en smule mere letfærdigt end de 'gamle' kunstarter, en 'udvikling' der ledsager dansk filmproduktions vej fra lystbetonet, privatkapitalistisk underholdnings-enterprise, undfanget og født som markeds-gøgl, frem til statssubventioneret pligtbetonet kunstprodukt af overvejende kulturformidlende funktion.

Tidlig dansk film havde en indledende pionertid (1896-1909) med Peter Elfelts småfilm, Ole Olsens grundlæggelse af Nordisk Films Kompagni og tidlige hits som *Lovejagten* og *Anarkistens svigermor*. Dernæst kom en veritabel storhedstid (1910-13), den eneste der har været i dansk film, i bogstavelig forstand en guldalder, fra *Afgrunden* (1910) – et gennembrud for Asta Nielsen, for stjernebegrebet og for genren (det erotiske melodrama) – og frem til Nordisks fiasko med *Titanic-fantasiaen Atlantis* (1913), der i mere end én henseende viste sig at være en dødssejler. Men al denne popularitet og kommercielle gevinst bliver snart holdt symptomatisk i ave af statslige initiativer til at lægge lyst-mediet under kontrol: Den statslige filmcensur, der var gældende fra 1914; bevillingssystemet, der blev statsliggjort med Biografloven af 1922, men havde eksisteret som en administration under det lokale politi fra begyndelsen; og forlystelsesafgiften (der

var begyndt med 20% af biografindtægten i 1911, og blev forhøjet til 40% forud for Biografloven af 1922, der også medførte yderligere afgifter) var symptomatiske institutioner. Betegnende nok skulle de 'gamle' medier som litteratur, musik, billedkunst – trods enkeltstående censur-affærer stort set ikke finde sig i tilsvarende regulativer, og teater havde nok også regler om censur, forlystelsesafgift og bevilling, men i mildere grad (10% forlystelsesafgift).

Den kritiske bevidsthed

I udlandet vokser en kritisk og reflekterende film-litteratur frem, undertiden med karakter af egentlig filmteori. I 1910'erne er det navne som Konrad Lange, Viktor Pordes i Tyskland og Østrig; italieneren Ricciotto Canudo i Frankrig; Vachel Lindsay, Victor Oscar Freeburg og tyskeren Hugo Münsterberg i USA, der markerer den internationale filmbevidsthed.

I Danmark markerer filmkulturen sig med en række blade og tidsskrifter. I tiden op til Anden Verdenskrig kom der 44 filmblade, alle af populær karakter. De vigtigste var *Filmen* (1912-19, red. af Jens Locher) og *Kinobladet* (1919-26). Branchebladet *Biografbladet* har været i gang siden 1927. Der var enkelte tilløb til en mere seriøs debat, typisk om filmen nu var at betragte som kunst eller ikke (jf. Monty). Det var især i årene 1912-13, både i *Filmen*, i teatertidsskrifterne *Masken* og *Teatret* og i dagbladet *Politiken*. Således forsvarede forfatteren Emma Gad i en kronik i *Politiken* 6.3.1913 filmen som kunstnerisk medium imod den etablerede kulturs afvisning:

Der vil blive kunstnerisk gode Films i fine Biograf-teatre, og der vil blive tarvelige, ligesom der findes Nationalscener og Forstadsteatre. I begge Kunstarter vil der blive noget for enhver Smag, men at der altid vil blive mere for den daarlige end for den gode, er indlysende, for det er Livets Gang. Saa længeJorden har blomstret, har der været flere Fandens Mælkebøtter end Roser. (Nordin, p. 21)

Og i forlængelse deraf understregede journalisten Alfred Nervøe i en opfølgende kronik (*Politiken* 31.3. 1913), at »Filmen, den digtede Film, slet ikke er et Drama, allermindst Teaterdrama, men Fortælling i Billeder i Stedet for i Ord« (Monty, p. 38). Indimellem priste Gyldendal-direktøren Peter Nansen i en kronik (*Politiken* 13.1.1913) filmen som litteraturformidlende medium, »den eventyr-

ligste og mest direkte indgribende Opfindelse, vor opfindelsesrige Tid har kendt« (Budtz-Jørgensen, p. 166). Men der vistes dog sjældent nogen større forståelse for mediets særegne træk. En vis filmæstetisk opmærksomhed kunne spores i en lille bog, som var udkommet i 1916, Jens Lochers *Hvorledes skriver man en Film?*, en af tidens hyppige manualer for amatørforfattere. Locher (1889-1952) sammenfatter branchens uskrevne regler i et lille kapitel. Teoretisk mest interessant er afsnittet om »Logik i Billederne«, hvor den basale visuelle grammatik er skitseret: billederne, dvs. de enkelte indstillinger, sammensættes i overensstemmelse med en narrativ kontinuitets princip:

Filmens store Fordel frem for Scenens Kunst er dens Evne til at følge sine Personer gennem alle deres Handlinger, og denne Fordel bør altid udnyttes derhen, at der er logisk Sammenhæng mellem de forskellige Billeder, og Logikken bør saa vidt muligt ikke findes i Titlerne, men i Billederne selv. (Locher, p. 9)

Men i det store og hele var man på forholdsvis jomfruelig grund, da Urban Gad i 1919 udgav det monumentale værk *Filmen – Dens Midler og Maal*. Gad (1879-1947) debuterede som filminstruktør i 1910 med *Afgrunden*, og tog med Asta Nielsen, som han var gift med 1912-18, til Tyskland, hvor de lavede i alt 25 film sammen, inden han vendte tilbage til København i 1922 og slog sig ned som biografdirektør. *Filmen – Dens Midler og Maal* er den første samlede fremstilling af det nye medium på et nordisk sprog og fremtræder som et stateligt værk, opdelt i syv afsnit, af hvilke de seks gennemgår de praktiske omstændigheder ved en spillefilms tilblivelse. Det første kapitel præsenterer Gads teoretiske refleksioner over filmmediet: Filmens »Hovedejendommeligheder« er dens Stumhed og Farveløshed (p. 3), og fordi det filmiske medium formår at springe i tid og sted, formulerer Gad den filmæstetiske norm, som stadig har så stærk indflydelse på filmopfattelsen: »Filmen skal gøre det, fordi den kan gøre det« (p. 4). Han påpeger, med overraskende klarsyn, at filmen ligger romanen nærmere end den ligger dramaet: de såkaldte »aristoteliske Regler hverken kan eller bør Filmen overholde« (p. 5). Men han advarer, i forbindelse med omtalen af litterære filmatiseringer, mod »Snobberi for bogtrykt Ry« (p. 6) – hvad der dog ikke forhindrede ham selv i at lave flere prominente adaptationer, bl.a. Wassermanns *Christian Wahnschaffe* og Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt*.

Gad anbefaler at bruge filmen inden for de områder, hvor mediet har sin styrke: »Filmen evner at gengive Handling og Stemning, som begge kan opfattes gennem Øjet, men den glipper selvfølgelig overfor Refleksion og Diskussion« (pp. 6-7). Han lægger følgelig vægt på begivenheden. Men »Begivenheden er kun Handlingens ydre Udslag, det Klimaks, som er den logiske Slutfølge af en Udvikling. Udvikling er Handling!« (p. 11). Han anbefaler en forenklet dramaturgi og peger på brugen af locations som en af filmens stærke sider. Bogen blev i 1920 udsendt på tysk og fik en vis indvirkning på den filmteoretiske debat uden for Skandinavien. Den kommenteres således ret indgående i Konrads Langes *Das Kino – In Gegenwart und Zukunft* (1920), der med sine 373 tættrykte sider var det hidtil største værk om mediet. Gad havde – som en beskeden forløber for Bazin og Kracauer – understreget filmens realistiske ontologi: »Filmen kan vise Sandhed, og bør derfor gøre det, og dens Stof bør være af en indre Sandsynlighed, der giver Samklang med dens sandfærdige og nøgterne Billedfortælling« (p. 22). Men for Lange er netop filmens »Annäherung an die Natur« et problematisk træk: et godt kunstværk består af natur og stil, og filmen har for meget af det første og for lidt af det sidste, og han finder, at »die Einführung der wirklichen Bewegung in die Photographie eine unkünstlerische Annäherung an die Natur bedeutet« (p. 65). Gad tager i slutningen af sin bog fat på filmens status i den generelle kultur, beklager »at Filmen ikke tages alvorligt; og denne overlegne Betragtning af den stumme Kunst skyldes i første Linje den Holdning, som Literaturens og Kunstens Folk har indtaget overfor den« (p. 274). Det er især teatret, der har følt sig trængt: »Kulturens Riddervagt med hvide Hænder og Lorgnetter sluttede sig værnende sammen om det klynkende Teater; de lukkede Filmen ude af deres fine Selskab« (p. 275). Og Gad påpeger, at teater for nogle århundreder siden selv var en folkelig kunstform, og faktisk stadig ikke er finere end at »den overvældende Mængde af, hvad Teatrene byder, ligger under den kunstneriske Middelmådighed« (p. 276). Han efterlyser en forståelse af, at filmen er

en helt ny Kunstform, der er fremgaaet af Sammensmeltningen af to gamle Kunstformer, Billedet og Fortællingen; for første Gang i Aartusinder blev det vor Generation givet at opleve Fødslen af en ny Kunst (p. 274).

Den næste filmteoretiske publikation på dansk var

H. Andersens *Filmen i social og økonomisk Belysning* (1924). Henrik Andersen (1872-1943) var cand.theol., virkede som højskolelærer og siden kommuneskolelærer i København. Han var en foregangsmand for film i skolen, lavede selv undervisningsfilm i 16 mm. Bogen havde filmens sociologiske og økonomiske forhold som hovedemne, men rummer også afsnit af mere æstetisk karakter. F. eks. foretager han en nødtørftig genre-opdeling: Groteskfilm, trickfilm, lystspil, sensationsfilm, film drama, stjernekomedie, propagandafilm, monumentalfilm, seriefilm, litterære film, lærefilm. Andersen ser på filmen med stor entusiasme, men kommer også med de snart obligatoriske advarsler mod dens vulgaritet:

I Filmen maa alt lægges over i Handlingen; det kan ikke høres eller læses, det skal ses. At finde Nuancer og Variationer i Handling i tilsvarende Grad som i Ord er overordentlig vanskeligt, fordi Menneskeheden nu engang siden Tidernes Morgen har dyrket og differentieret Sproget, Lyden, og ikke Bevægelsen som Meddelelsesmiddel, og da denne nu pludselig skulde sættes i Stedet, og det tillige drejede sig om Masseproduktion, og det ikke var et altfor sart Publikum, man skrev for, er det forstaaeligt, at man kom til at male med for stor en Pensel, og derfor fik vi de lange glødende Elskovsscener, de udtværede Slagsmaal, de langsomme Kvælnings- og Forgiftningsoptrin o.s.v., idet Forfatteren og Instruktøren ikke tog sig i Agt for, at det, der for dem maaske var et Middel til at opnaa en bestemt Stemning for eller mod en Hovedperson, hos Publikum blev det dominerende Maal, der tiltrak Opmærksomheden. Man havde ufor-sigtigt rakt Djævelen en Finger, og han var ikke sen til at forsøge paa at tage hele Haanden; det mærkedes hurtigt paa Besøget i Billedteatrene, hvor simpelt og rentabelt det er at piske Menneskers lavere Drifter op og udbytte dem hensynsløst til økonomisk Fordel, og den Fremgangsmaade var det ikke alle Teaterejere, der kunde staa for. (Andersen 1924, p. 29)

Provinsialisme

I de følgende år blev dansk film en mere og mere provinsiel affære i takt med nedgangsperioden, der kulminerede med Nordisk Films likvidation i 1928. Det nye selskab Palladium havde føringen med det internationalt succesrige komikerpar, Fyrtårnet og Bivognen, mens Nordisk forgæves

prøvede at holde sig oppe med finkulturelle produktioner som Carl Th. Dreyers tidlige film og A.W. Sandbergs Dickens-filmatiseringer. Der kom kun få kritiske og teoretiske refleksioner over mediet, men man finder blandt Dreyers (1889-1968) filmartikler et par væsentlige bidrag, genoptrykt i *Om filmen* (1959, 1964): »Svensk Film« (1920), der hylder Sjöström og Stiller for at give filmen »Sjæl«, modsat den amerikanske trang til teknik og »Præg af Virkelighed« (p. 17), og »Nye Ideer i Filmen« (1922), der diskuterer forfatterens rolle i filmen. Rudolf Broby Johansen (1900-87), der siden skulle blive landskendt som venstreorienteret formidler af billedkunsten, var tidens vilde kulturaktivist, hvis debutdigte *Blod* (1921) blev beslaglagt af politiet. Han vendte begejstret tilbage fra et besøg i Moskva vistnok i 1927, hvor han havde truffet Ejzenstejn og Vertov:

Under et par måneders ophold i Moskva havde jeg lært Ejzenstejn at kende, og hvad jeg skrev om film i årene efter er et ekko af lange samtaler på hans hybel, hvor han sov på en divan mellem sine bøger, og på Meschrapoms filmatelierer (Broby Johansen 1960, p. 83)

Broby Johansen kom med den første præsentation af de russiske montage-teorier. Vertov havde lært ham, at »fotograferede billeder kan sættes sammen på en måde, som ikke er mulig i litteratur eller maleri; de kan kopieres ind over hinanden og klæbes sammen og klippes i stykker og kombineres og separeres, kort sagt monteres til at give en hvilken som helst ønsket virkning« (Lauritzen 1971, p. 20). Det var principper, som stod i stærk kontrast til tidens danske film.

Med 30'erne – mere præcist 1931 med *Præsten i Vejlbj* – kom lydfilmens danske gennembrud, som de to ingeniører Petersen & Poulsen ellers havde været parat med allerede i 1923, og hermed ramte provinsialismen dansk film med et absolut lam-mende kølleslag, der betød et markant omsving fra en forholdsvis internationalt og inter-kulturelt orienteret filmproduktion til en myopisk anskuet danskhed med eskapistisk hygge og national sentimentalitet, som dominerer 30'ernes danske film. Der var enkelte forsøg på at realisere mere originale visioner – først og fremmest Poul Henningsens nyskabende genistreg *Danmark*, der vakte skandale i 1935 – men ellers blev filmkulturen praktiseret som et småborgerligt medium, der for en uvilkårlig betragtning sigtede på at forene munter dansk revysang med en fad lystspiltone

fra det lette teater, en omstændighed som også præger filmens position i den generelle kultur.

Fortryllelser og jeremiader

Det danske litterære establishments holdning til filmen svarer, ikke uventet, til den, der generelt præger europæisk kultur. Karakteristisk nok er moderne, teknologi-berusede digtere som Emil Bønnelycke (1893-1953) og Johannes V. Jensen (1873-1950) generøse i deres begejstring på samme måde som futurister i Italien og i Rusland. »Filmene er en vidunderlig Ting«, hedder det hos Jensen, der på sin egen oldnordiske måde havde smag for moderniteten.

Fire Kæmpfremstød paa Teknikens Omraade har det tyvende Aarhundrede været Vidne til: Automobilet, Flyvemaskinen, Filmen og Radioen. Alle har de bidraget til at føre Mennesker nærmere til hinanden (Jensen 1939, p. 53).

Og i romanen *Dr. Renaults Fristelser* (1935), som han selv havde planer om at omskrive til filmmanuskript (jf. Nedergaards biografi 1968, p. 410), hyl-des filmen: »Al Film har et fortryllende Moment, bevaret Bevægelse og Liv. (...) Dette Flimmer af Synsindtryk har noget af Hjernens egen Arbejdsmaade« (Jensen 1935, p. 54) – selv om det synes at være den tekniske opfindelse og ikke filmene i sig selv, der er begejstrende: »Selv den mest klistrede, kynisk sjælende Sypigefilm kan dog ikke gøre det af med Indtrykket af at staa overfor et Vidunder, selve Filmtekniken« (Jensen 1935, p. 53). Og under sin rejse til USA i 1939 lod han sig tilsvarende fortrylle af Hollywood:

Hollywood drager, som Magnetbjerget Søfolk i sin Tid troede paa, der trak alle Naglerne ud af Skibene, naar man kom det for nær, og Hollywood bragte ogsaa mit Fartøj ud af Kurs, med Fare for at blive et Vrag, Pinde paa Havet, dog jeg fik vendt og sidder nu i Sikkerhed i San Francisco, hvor dette optegnes, endnu blændet, frelst, lidt søsyg, forbavset, og saa meget klogere, som en anden Sindbad the sailor. (Jensen 1939, p. 38)

Den ekspressionistisk/futuristisk påvirkede Emil Bønnelycke kommer i digtsamlingen *Festerne* (1918) med en digterisk hyldelse til »Biografteatret«, hvor filmens »brogede Fest« (Bønnelycke 1968, p. 57) med dens karakter af fartpræget mosaik fremhæves. Ligesom Jensen i passagen fra *Dr. Renaults Fristelser* fokuserer på oplevelsen af fil-

mens »Flimmer af Synsindtryk«, identificerer Bønnelycke modernitets-oplevelsen ved filmen som knyttet til fragmentering, hastig klipning og sammenstillingen af tilsyneladende vilkårlige og ubeslægtede substanser, ikke er ulig nutidens reaktion på det ny tv-sprog, specielt som det fremtræder i nyhedsudsendelser og musikvideoer:

Skønhed og Elskov traktéret paa tyve Minutter,
Farver og Tempo, Forvirringens himmelske Pragt

og videre:

Hér møder Dem Japan og Haver i Yokohama,
Bjerge af Blomster og barnligt blussende Piger –
Her straalér i Silke det funkende blaa Fushijama
der rejser sig roligt ind i de evige Riger ...

(...)

Endvidere sér De et Glimt af Paris under Krigen,
hvor Bomberne falder med Brag og Rabalder.
(Vi har lejet en Larmer, der sidder og knalder –)
og endelig Aftenens Clou: Terje Vigen –

Mine Damer og Herrer, Ibsen er filmatiséret!

(...)

Træd ind, mine Herskaber, hér sér De Købmager-
gade,

Vinduerne i Deres elskede egen Facade –

(Bønnelycke, pp. 56-57)

Her er en forsmag på det tv-flow, som fremdeles er en stor opdagelse i nyere medieforskning, omend her oplevet med større entusiasme end nutiden kan lægge for dagen. Der er også et digt om det nyopførte Paladsteater, der hyl-des som »du Glædernes Tempel, der skænker en Sødme, / o, i et éne-ste Blik« (p. 53). I romanen *Spartanerne* fra 1919, et af dansk litteraturs mere vilde end vellykkede eksperimenter, skifter Bønnelycke 'filmisk' mellem tre tidsplaner. Vennen Tom Kristensen fortæller, at Bønnelycke havde »overværet opførelsen af en film, En nations fødsel, hvor en romersk stridsvogn pludselig forvandler sig til en moderne bil i endnu stærkere fart, og dette fik ham til at spalte romanen i kapitler fra spartanertiden, kapitler fra hans egen soldatertid og kapitler fra Verdenskrigen« (Kristensen, p. 141). Det er selvsagt ikke *En Nations Fødsel*, men *Intolerance*, der er tale om, og den havde da også dansk premiere netop i 1918. I en usædvanlig passage – kapitel 14 – fremmaner Bønnelycke en grafisk-visuel ordeffekt, når han skildrer soldaterkirkegården med en opremsning af navne og fremmaner indtrykket af monotonien ved at skrive ordet 'Kors' 39 gange efter hinanden.

I Jensens og Bønnelyckes holdning ligger teknologisk, mere end kunstnerisk begejstring. Filmen ses som et tegn på moderniteten og dyrkes for sin beruselse, sin mirakuløse sanselighed, ikke på grund af de æstetiske værker, den har frembragt.

En mere kritisk samtidsskildring finder man hos marxisten Otto Gelsted, der fremmaner modernitetens flimrende kommercielle medieverden i digtet »Reklameskibet« (1923, *Jomfru Gloriant*), der ligesom luksuslineren i *Dr. Renaults Fristelser* havde filmen med om bord:

»Og paa første Plads
 Filmens Stjerner,
 Helten fra det vilde Vesten
 (med Odolsmil),
 Verdenskomikeren
 (med Odolsmil),
 og Solskinspigen
 (Odolsmil).«
 (Gelsted, p. 74)

Og her slutter det, som bekendt, med, at »en almindelig blond dansk Student« sprænger skuden i luften.

Fra en anden politisk position kommer Jacob Paludan med en lignende, men selvsagt urevolutionær kulturkritik. Han betragtede sig som »jævnaaldrende« (Paludan 1947, p. 186) med filmen – og ikke uden grund: han var født 7. februar 1896 – altså godt en måned efter Lumière-brødrenes første filmforevisning i Paris og præcis fire måneder før den første danske filmforevisning fandt sted. Paludan var, ligesom Jensen, tidligt i USA, men blev ikke modernitetens mand. Tværtimod stod han i samtiden som den, om ikke reaktionære, så i hvert fald skeptiske iagttager af tidens fænomener. Her drejede det sig ikke, som hos Tom Kristensen, om »vor Ungdom, vor Kraft, vore vilde Idéer« (Kristensen 1920, *Landet Atlantis*), her drejede det sig, som bekendt, om »en Aargang der maatte snuble i Starten« (Paludan 1933). Han omtaler, lidt ironisk, den typiske opdrager-attitude til mediet: »Det var de Voksnes Teori, at Filmens Berettigelse, hvis en saadan fandtes, var de geografiske Billeder, der kunde supplere Skoleundervisningen« (Paludan 1947, p. 188). Men selv så han heller ikke filmmediet som et ligeværdigt kulturelt udtryk, men som et vulgærmedium, symptomatisk for tidens åndelige fattigdom. I causeri-samlingen *Feodor Jansens Jeremiader* (1927), skrevet af en verdenstræt 30-årig, hedder det om den 'nemhed', han ser som et af tidens fatale tegn:

I Nemhedens Tidsalder ser man hellere Litteraturens mesterværker paa Film, end man læser dem; befriet for deres Tankelast virker de blot ved deres Handling, der i gode Romaner altid er spændende, og man gaar efter denne Art »Gennemlæsning« ikke ud i Stormvejret, men ind i Restauranten. (Paludan 1927, p. 19)

Det, som – med Gads ord – er filmens »Snobberi for bogtrykt Ry«, er også – med Paludans ord – litteraturens »Nemhed«. Paludans tidstypiske helt Jørgen Stein, af den nævnte årgang, tror på filmen – hvad der utvivlsomt er ment som symptom på hans svage karakter. Han går i biografen, ser *En Nations Fødsel* i Paladsteatret – og denne gang var det *En Nations Fødsel*, som Paludan selv så – og der er en »enlig, fanatisk udscende Herre«, som mener, at »Ordet, det talte Ords Kunst, kan ingen gøre overflødig« (Paludan 1933, p. 324). Den herre kan let være forfatteren, som i en af sine aforismer lidt bittert noterer: »Ved Aandspersoner forstaar man nu mer og mer Folk, som faar en idé til en Film« (Paludan 1954, p. 61).

Dreyer havde i en artikel fra 1922, »Nye Ideer i Filmen«, diskuteret forholdet mellem litteratur og film og påpeger den gensidige fordel, de to medier kan have ved et bedre samarbejde:

Digterne maa bringes til at skrive direkte for Filmen, først da »kan der fra Lærredet siges Verden noget nyt«. Men Digterne har ogsaa Brug for Filmen til at bringe deres Ord og Tanker ud i kredse, hvorhen deres Bøger aldrig vil nå! – Når de to Parter ikke tidligere har fundet hinanden, er Grunden bl.a. den, at Forfatterne har følt Uvilje mod at beskæftige sig med Film. Det er imidlertid paa Tide at lægge denne Bornethed paa Hylden. Der var ogsaa engang, da de gode Skuespillere rynkede paa Næsen ad Film. Nu filmer de fleste af dem, thi de er blevet overbevist om, at ogsaa Filmen kan give dem Anledning til at yde Kunst. (Dreyer, p. 25)

Men den gamle kulturs foragt for den nye var vedholdende. Et andet symptomatisk filmangreb finder man i filmbladet *Det ny Magazin*, som Dreyer redigerer i 1923. I artikel-serien »Filmen og komponisterne« udtaler Carl Nielsen sig, og det er ikke meget, dansk musikkulturs frontalskikkelse, der året før havde skrevet sin skelsættende Symfoni nr. 5, har til overs for filmen:

Jeg er ofte blevet opfordret til at skrive Musik til Film, men har afvist det, da jeg ikke kan se paa

Film som paa noget, der har det mindste med Kunst at gøre. Min Kone og mine Børn har sommetider faaet mig til at gaa hen og se en Film, for som de sagde: Den maa du endelig se, men jeg har altid kedet mig rædsomt. (...) Jeg kan sammenfatte min Mening om Filmen ved at sige, at jo mere ædle Bestræbelserne bliver for at gøre Film til virkelig Kunst, jo skarpere viser det sig, at den ikke er det. (Nr. XV).

Selv om bladet i en note hævder, at Nielsens »Ord lyder som et svagt Ekko af Meninger, der i moderne Menneskers Ører lyder gammeldags og forældede«, udtrykker de sikkert nogenlunde det fin-kulturelle establishments generelle filmsyn frem til efter Anden Verdenskrig.

Den litterære skepsis mod filmen kan videre iagttages som en bekymring for den litterære tyngde kontra den filmiske lethed, den tænksomme intellektualitet kontra filmens sanselige emotionalitet. Det er symptomatisk, men måske også lidt overraskende, at det var dansk litteraturkritiks monumentale nestor, Vilhelm Andersen, der i 1931 kunne identificere den filmiske fortælle-mådes entré i romankunsten. Sammenhængen er den nordiske romankonkurrence, hvor nordmanden Sigurd Christiansen vandt førsteprisen med *To levende og en død*, der benyttede spændingsromans elementer i noget, der umiskendeligt var en moralsk-psykologisk debat.

Med Teatret har Sigurd Christiansens Teknik mindre tilfælles end med Filmen, hvorom hans nye Roman minder både ved sin Titel, »To levende og en død«, og, efter hvad han selv oplyser, ved sit Motiv, fra et Post-tyveri i Frederiksberg Allé. En Følge heraf er forfatterens Knaphed og Diskretion i Brugen af Ordet, som intet røber, hverken af Handlingen, hvis Overraskelser kommer bag på læseren (...) eller Personerne, hvis Karakteristik er udelukkende eller ganske overvejende mimisk og gives med de fra Filmen kendte Gestus, fra »hovedet i hånden« eller »strøget gennem håret« til: »Da vek han et skridt tilbage og slog øinene ned mot gulvet, mens hånden sænket sig avmægtig og viljeløs«. Læseren er bleven Tilsku-er. Svagheden er savnet af et dybere Perspektiv ind i menneskelige Skæbner og Karakterer (...). Hans Bog konkurrerer med Kriminal-filmen og sejrer, men med Filmens Våben, ikke med Romanens. (Andersen 1931, pp. 7-8)

Debatten fik også næring gennem oversættelsen af

Duhamels polemiske *Scènes de la vie future* (1930), der kom allerede året efter på dansk som *Red Dig, Europa!* Her skortede det ikke på advarsler om, at den amerikanske kulturs alarmerende tilstande også truede Europa, og særlig symptomatisk for elendigheden er filmen: »Nu lader de uden videre den amerikanske Filmsbølge bryde ind over vort land, hvor den for evigt vil ødelægge en ærværdig ånds kilder« (Duhamel 1931, p. 49). Her talte en profes-sionel kulturpessimist. Her blev film set som et samlet fænomen, ikke – som litteraturen – et kompleks af enkeltværker der kunne vurderes hver især.

Filmens korsriddere

Mens den første gruppe filmkritikere – Locher, Gad, Andersen – var uden filmteoretiske forud-sætninger (og øjensynlig uden videre kendskab til den eksisterende litteratur), kommer der i slutning- en af 1920'erne og op gennem 30'erne nye toner i den danske filmkultur: Broby-Johansen, Ole Palsbo, Ebbe Neergaard, Karl Roos, Theodor Chri- stensen har sat sig ind i den internationale filmteo- ri, der markerer sig afgørende med pionerer som Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Vsevolod Pudov- kin. Selvom filmdebatterne endnu er begrænsede i Danmark, sørger den lille flok korsriddere for tappert at forsvare det ny medium. Aviskritikeren Ole Palsbo (1909-52), der blev en vigtig dansk in- struktør i efterkrigsårene inden sin tidlige død, skrev noget af tidens mest opmærksomme kritik; og Ebbe Neergaard (1901-1957) kom i 1931 med et lille skrift, *Hvorfor er filmen sådan?*, et spørgsmål han besvarer ved at pege på »det af den her- skende samfundsform lovbundne forhold mellem filmindustrien og dens produkter, filmene« (Neergaard 1931, p. 3) og ved at fremhæve, at film- kunsten »adskiller sig fra alle andre, før kendte kunstarter ved at opstå gennem en direkte og nær kombination af *industriel virksomhed* og individuel kunstnerisk skaberkraft« (p. 74). Neergaard, der bliver filmbevidsthedens store pioner i dansk kul- turkritik, har som politisk og æstetisk udgangs- punkt en stærk begejstring for sovjetrussisk film, som han sætter op over for den amerikanske gen- nemsnitsfilm. Han blev siden direktør for Statens Filmcentral.

Tidens filmsyn kan også aflæses i nogle filmba- taljer. Berygtet er den massive afvisning af Poul Henningsens Danmarksfilm i 1935. En affære, der viser afgrunde af bornerthed, uforstand og kunst- nerisk fantasiforladthed hos dele af anmelderstan-

den (for man skal lægge mærke til, at det ikke var de gode, mere filmisk bevidste anmeldere, der blev sendt hen til filmen). Filmen, der nu står som periodens mest beundrede danske filmværk, har alt det, tidens øvrige danske film manglede: her var modernitet til overflod med Bernhard Christensens jazz, en filmisk bevidst stil af locations indfanget i stadige travellings og panoreringer, en flydende symfoni om trafik og hverdagsliv i det eksteriøre Danmark, lidt efter Walter Ruttmanns og Dziga Vertovs forbilleder, men med en egen dansk venlighed. Mærkelig nok tog samfundsrevseren PH meget blidt og upolitisk på det hele, men den totale kølighed over for enhver nationalistisk patos var nok til at tirre (jf. Schepelern 1977).

I foråret 1936 genlyder det danske filmmiljø af en hektisk debat om, hvad film er og hvad den skal være. Den var tilfældigt udløst af premieren på René Clair-filmen *The Ghost Goes West* i 1936. Teatermanden Frederik Schyberg (1905-50), der også var en væsentlig filmkritiker i perioden, roste filmen som god underholdning, tilfreds med at Clair var »genvundet for brugsfilmen« (Lauritzen 1971, p. 59), mens både Ole Palsbo og Carl Th. Dreyer, som netop da en kort overgang var film anmelder ved B.T., kritiserede den som Clairs beklagelige indrømmelse til den facile underholdning, et trist kompromis for en stor filmkunstner. Debatten, der tog udgangspunkt i en diskussionsaften 4.4. 1936 i Studenterforeningen i København, drejede sig basalt om, hvorvidt film skulle tages alvorligt som kulturbærende medium og det enkelte værk bedømmes ud fra disse strenge kriterier. Eller om hele mediet blot var et diventerende kuriosum for de brede masser. Schyberg advarede mod de filmteoretiske kritikere:

Blandt dem grasserer det Begreb, der hedder 'Film i egentlig Forstand«. Et meget farligt Begreb ud fra hvilket man har set ypperlige Filmkunstværker blive forkastet med den Begrundelse, at »de er ikke Film«. Man må naturnødvendigt hertil spørge: Hvad er de da? (Lauritzen 1971, p. 60)

Palsbo afviste Schybergs publikumsleflen og »teatraliserede Filmopfattelse« (Lauritzen 1971, p. 66). Og Dreyer belærte Schyberg om, at

Kritikeren bør bedømme Filmene ud fra – og kun ud fra – strengt kunstneriske Synspunkter uden at bekymre sig om Kasseindtægter eller Instruktørens timelige Anliggender. Hvad Filmen som

Kunst vinder eller taber bør være det ene afgørende Hensyn (Dreyer, p. 43).

Ved debatten i Studenterforeningen havde en ung mand, Karl Roos, fastslået, at »Film skal ikke bedømmes ud fra en litterær Æstetik, men filmisk« (Lauritzen 1971, p. 63). Og hele debatten kunne tages som et symptom på, at tiden også i Danmark omsider var moden til en mere reflekteret diskussion af det nye medium, et forhold som yderligere bekræftedes, da Theodor Christensen (1914-67) og Karl Roos (1914-51) senere på året udgav bogen *Film*. Hermed havde den skandinaviske film litteratur for første gang fået et seriøst – næsten for seriøst – teoretisk bidrag. De to forfattere havde læst – og måske forlæst sig på – den internationale film litteratur, og kredsede om montagens velsignelser. Bogen bød på teoretiske diskurser af en sofistifikationsgrad, som det generelle danske kulturetablissement var helt uden forudsætninger for at begribe. Men forfatternes jonglering med de højere æstetiske begreber, afstedkom da også en hel del ufordøjeligheder:

Vi staar derfor overfor noget helt nyt, som ikke er Kunst, fordi det ikke er Udtryk, som udelukkende, fordi det er kollektivt, overhovedet er skabt, som er mere end Kunst, fordi det er direkte, hvor Kunst er Omvejsproduktion, og som der kun findes én Betegnelse for: *Film*. (Christensen & Roos, p. 144)

Filmisk tågetale anno 1936. Men trods alt kun et varsel om, hvad der engang skulle komme.

Roos beskrev siden det filmteoretiske miljø i tidens Danmark:

Igennem Trediverne vandrede en lille Skare gråret ensklædte Mænd uden større Publikum, det var Filmens Teoretikere, de var ikke flere end man kunne markere dem med Knappenåle på et Landkort, hvert Land havde et Antal i Forhold til sin Størrelse. Ved deres intense Fordybelse i Filmkunstens Muligheder, ved at belyse hvilke Muligheder for kunstnerisk Udtryk, der ligger i Filmens Apparaturler ydede de Filmen og Publikum en overordentlig Tjeneste. De var som små Lygtemænd, der viste Vej. (Utrykt manus uden titel, ca. 1940, p. 3; fru Luise Roos' samling)

Men det satte sine spor. Elsa Gress (1919-88), der blev en toneangivende kulturkritiker i 1960'erne og opfattede sig som Carl Th. Dreyers bannerfører på hans gamle dage, kommer i sine erindringer med et vidnesbyrd fra tidens film-menighed:

Da Karl Roos' og Theodor Christensens »Film« var kommet i 36, og Palle og jeg havde erhvervet den som en af livets få nødvendigheder, havde vi tilbragt aftner med at diskutere den (dens formalisme generede os, dens unge medium-begejstring ildnede os) (...). Mediets nyhed var en betydelig tillokkelse, så længe man var ung nok til at tro det er vigtigere at opdage end at forstå. At også filmen skulle ende som akademisk fag og undervisningsfelt og medium for håbefulde, pæne, helt upassio-nerede unge, kunne man vel ane, men der var lange udsigter til det dengang. (Gress, pp. 84-85)

Og i de nærmeste år markerer den filmiske interesse sig omsider med en række bøger og initiativer. Ove Brusendorff (1909-86) kom med et stort trebindsværk *Filmen I-III* (1939-41), to bind filmleksikon, ét bind filmhistorie på 1300 illustrerede sider, et monumentalt pionerværk i skandinavisk kultur, dog uden dybere æstetisk/teoretisk indsigt. Mere beskedne i format, men nok så markante, var en række kommenterende bøger: Harald Engberg (1910-71), der siden blev en førende teaterkritiker, drøftede *Filmen, som den var, som den er, som den kunde være* (1939) og lagde vægt på, at hvor de dårlige film søger mod billedet, søger de gode film mod rytmen, et princip som netop dansk film efter hans mening syndede imod. Samme år kom Poul Knudsen (1889-1974) med en lille bog, *Film*, der så på filmen med manuskriptforfatterens øjne. Harald Mogensen (f. 1912), der havde skrevet en positiv anmeldelse af Christensen & Roos' bog men kritiseret dens upopulære form, skrev *Filmproblemer* (1940), et vigtigt kildeskrift om tidens filmdebat, hvor æstetiske og teoretiske problemer blev fremlagt. Ebbe Neergaard kom med *En filminstruktørs arbejde, Carl Th. Dreyer* (1940), den første monografi om Dreyer. Det var symptomatisk i disse årtier, hvor filmmediet kæmpede for sin kulturelle troværdighed, at konflikten mellem filmvenner og filmfjender i høj grad var en konflikt mellem den venstreorienterede kulturkritik, der så filmen som et demokratisk medium der kunne nedbryde kultur-barrierne, og den højreorienterede fløj, der kun så filmen som en trussel mod eller vulgarisering af elite-kulturen – selv om man i den sammenhæng må konstatere, at Poul Henningsen, der var venstrefløjens betydeligste og mest kontroversielle kulturkritiker og mest energiske debattør fra 1920'erne til 1960'erne med anti-borgerlige meninger om alt fra nazisme til seksualoplysning, fra begyndelsen havde ret borgerlige

meninger om filmmediet, svarende til den formalistiske position i ældre filmkritik:

Det er slaaende, at de ny Muligheder, som *Reproduktionsmetoden*, Film, giver i Forhold til Teater, foreløbig blot sænker det kunstneriske Niveau. Saaledes vil det altid gaa, at hvis man med tekniske Midler udvider en Kunststarts Rammer, bliver Resultatet pauvert. (...) Men omvendt vil netop den Begrænsning, som en ny Fremstillingsmaade maaske medfører, give større kunstnerisk Sammenhold. Det er slaaende, at det Stumme ved Filmen er dens store Fortrin. (Henningsen, pp. 44-47)

Sådan hedder det i en anmeldelse fra 1925 af Chaplins *The Gold Rush*. Selv om Henningsen havde intuitiv sans for det filmiske, som han demonstrerede med Danmarksfilmen, havde han ikke øje for at placere filmen i det totale kulturbillede. Hovedskikkelser blandt 30'ernes og 40'ernes danske filmkritiske pionerer – som Neergaard, Roos, Christensen, Engberg, Brusendorff og Broby-Johansen – var alle socialistisk eller kommunistisk orienterede. Neergaard var medlem af gruppen omkring det marxistiske tidsskrift *Monde*, der også var udgiver af hans første filmbog (jf. Thing, pp. 740 ff. og Bondebjerg in *Dansk litteraturhistorie* 7, pp. 417 ff). Det socialdemokratiske A.O.F. (Arbejdernes Oplysningsforbund) havde i et filmkatalog (1931), *Et par Ord om Film*, fremhævet filmens centrale rolle i samfundskulturen:

Filmen er blevet en Samfundsmagt, en mægtig Formidler af aandelig Paavirkning, et Redskab til Beherskelse af Menneskehjerner, en Retleder eller Vildfører for Folkemasser. Det er en Misforstaaelse, at anse Filmen blot som et Forlystelsesmiddel, et uskyldigt Tidsfordriv. Det hvide Lærred er en Tribune, og den er rejst i hvert af Storbyens Kvarterer som i den mest afsides Flække. De Idéer, den Samfundsopfattelse, som de fleste Films gør sig til Talsmænd for, vil umærkeligt sætte deres Spor i Sind og Tankegang hos Tilskuerne. Og det Indtryk, som Filmens Billedsprog efterlader sig, gaar dybere end Pressens, end Bøgernes, end Teatrenes, end Radioens. Filmen er en Stormagt; den kan være med os, og den kan være mod os. Hidtil har den i Storkapitalens Haand været afgjort imod os. (Nørrested, p. 120; jf. også Bomholt, p. 165)

Og man noterer også, at den socialdemokratiske politiker Julius Bomholt (1896-1969), der blev Danmarks første kulturminister (1961-64), i sit programskrift *Arbejderkultur* (1932) var opmærksom

på filmens ideologiske betydning, og så filmen som politisk instrument:

Hovedsagen er, at Maalet holdes klart: Filmen i Folkets Tjeneste; Filmen som et Udtryk for de værdifulde Kræfter i Arbejderbevægelsen; Filmen som en Opdrager for denne Bevægelse. (Bomholt, p. 167)

I den sammenhæng skal man også forstå interessen for den revolutionære russiske filmkunst, som blev diskuteret og beundret. Studenterforeningens Filmstudio, grundlagt bl.a. af Harald Mogensen der også havde været medarrangør af den store filmdebat i 1936, var ikke socialistisk orienteret, men typisk nok gik ledernes studierejse i 1935 alligevel til Rusland, hvor de sågar mødte Ejzenstejn (telefonisk interview med Mogensen 12.3.1993; jf. Kobbarnagel, p. 45). Uanset politisk ståsted, regnede tidens intellektuelle ungdom Rusland for den ny filmkulturs brændpunkt.

Filmens forbandelse

Et obligatorisk samlingspunkt, der paradoksalt forenede venstrefløjens filmtilhængere med de generelle reaktionære filmfjender, var kritikken af Hollywood, der dengang, som nu, var den dominerende leverandør til europæiske biografer. Med forbillede i ruseren Ilja Ehrenburgs bog om Hollywood, kendt på tysk som *Der Traumfabrik* (1931), hudflettede de danske venstreorienterede den amerikanske filmkultur med dens personstereotyper, obligatoriske happy endings og eskapistiske ønskedrømme. Hollywoodfilmen var under dobbelt ild fra den samfundskritiske venstrefløj og fra den borgerlige kulturpessimisme, der samtidig slog fra sig. På samme måde var det symptomatisk, at Jacob Paludans konservative kritik af moderniteten og Amerika ligger i tråd med venstrefløjens socialistiske kritik (jf. Bondebjerg i Dansk litteraturhistorie 7, p. 288). Fra denne position revsede Broby Johansen i 1935 ubønhørligt Hollywood i *Den kapitalistiske film, en åndelig pest eller Filmens forbandelse, fornedrelse og opstandelse* (genudgivet 1938 som *FILM Filmens Forbandelse Fornedrelse og Opstandelse – En socialistisk grundbog*, jf. Thing, pp. 739-40):

Første Kapitel af Filmens Historie blev saaledes en Voldtægtshistorie. Den amerikanske Storkapital gjorde Filmen til en Prostitueret og Smittespreder i stor Stil. (...) Filmen prædiker Utugt. Den lærer, at alt kan købes: Kærlighed, Troskab og Lykke, den lærer, at man skal være tilfreds med sin lille Lod

her i Livet og ikke sætte sig op mod Øvrigheden og prøve at forbedre Verden, den forkynder det forlorneste Hykleri og den nedrigste Slavemoral. Og gør det ikke forgæves. De store Filmforetagender giver Millioner i Overskud, og Menneskehedens Masser slumrer saligt, drømmer sig rige, lykkelige og sejrige, mens de synker dybere og dybere ned i aandelig Elendighed, føler sig som Helte, Cowboys paa vilde Heste, Kapitalister i store Kontorer, Flyvere og Generaler, alt imens de og deres Brødre i det ene Land efter det andet lægges fastere i Lænker af Kapital, Reaktion, Fascisme. Filmapparaternes Giftgaskanoner plaffer uophørligt nye Skyer lyskerød bedøvende Taage. (Lauritzen 1971, pp. 27-28)

Lignende sarkasme lød fra Neergaard (1931) og fra Mogensen (1940), der citerede Lubitsch: Det amerikanske Publikum – det amerikanske Publikum med en Mentalitet som et tolvåars Barns, ikke sandt – det skal have Livet, saadan som det *ikke* er! (p. 91). Opfattelsen af filmen som et eskapistisk drømmeunivers, der skal tjene som passiviserende opium for folket genfindes i tidens fiktion. Der er blevet gået en del i biografen i danske romaner, vistnok første gang i Albert Dams *Mellem de to Søer* (1906), siden hos Otto Rung (*Paradisfuglen*, 1919), Tom Kristensen (*Livets Arabesk*, 1921), hos Knud Sønderby (*To Mennesker mødes*, 1932) og, som nævnt, hos Paludan (jf. Ulrichsen 1952). Men symptomatisk er især den placering af filmkulturen, som fremstår i centrale 30'er-romaner som H.C. Branners *Legetøj* (1936), Johannes V. Jensens *Gudrun* (1936) og Mogens Klitgaard's *Der sidder en mand i en sporvogn* (1937) med sarkastiske skildringer af filmens verden som et eskapistisk univers i kontrast til depressionens realiteter. Branners personer møder biografen som

Det store rum med indirekte belysning og forgyldte søjler og marmorfigurer i nicher – et helt kirkerum var det, de dæmpede uvilkårligt stemmerne og sad med hovedet tæt sammen som et par små mimrende mus midt inde på den lange og tomme række. Et gennemsigtigt tæppe skjulte lærredet som et slør over hvide kvindelemmer, og derinde lå så festen og Bauers gageforhøjelse gemt og ventede på at møde dem igen i eventyrets skikkelse. (Branner, p. 66)

Hos Jensen forlader det unge par biografen:

Fangne i Sjælen endnu og med Fornemmelsen af at

have været borte en uendelig Tid, alle Indtrykkene fra Filmen, kommer Gudrun og Manne ud paa Gaden, forundrede over Dagslyset udenfor. Gaden ser saa nøgtern ud, men ligner i Grunden en Film ogsaa den. (Jensen 1936, p. 200)

Hos Klitgaard:

Paa filmen sover folk altid i nydelige pyjamas med venstre haand under nakken og beherskede ansigtsudtryk, og naar de vaagner, er de velsoignerede og haaret ligger i pæne slyng og krøller paa den hvide pude. Anna sover med aaben mund, maaske snorker hun endda, og naar hun sidder der i sengen og tager strømper paa, gaber hun og klør sig i haaret, hendes hud er svedigt glimsende, og luften i stuen fortæller tydeligt, at her har et menneske sovet i 6 timer. Men Anna er jo selvfølgelig heller ikke hverken japansk prinsesse eller filmøse i Kalifornien, hun er bare en lille amindelig københavnsk ekspeditrice, der søvndrukken er ved at tumle ud af sengen, kun iført en billig, stumpet chemise og et par forstoppede silkestrømper. (Klitgaard, pp. 129-130)

I Brønshøj er der en mand, der har dræbt sin femaarige søn, fordi de sultede og skulle sættes ud af kongens foged, og et forstadsteater har succes paa et stykke, hvis hovedperson er en arbejder, der ustandselig hævder, at vi jo egentlig har det meget godt, det er kun idioterne der beklager sig, der er saamænd mange steder, hvor de har det meget værre. Flyttedagen sætter som sædvanlig byen paa den anden ende, og kongen har været i biografen og set *Panserbasse* (Klitgaard, p. 151)

Midt i den forhutlede virkelighed lokker filmen med rigdom og erotik. Filmen er proletarens surrogat, en visualisering af den kapitalistiske ønskedrøm, hvor det pekuniære og det seksuelle begær forenes. Sådan står filmen som den ufarligste af 30'ernes mange utopier. Men ikke så ufarlig, at den ikke skal bekæmpes. Duhamel var igen på pletten. I 1939 udkom *Défense des lettres* i oversættelse, *Forsvar for bogen*:

Filmen og Radioen (...) kører og kører og styrter hovedkulds af Sted. Det er, som jeg har sagt: Floder. Og hvad er det, de slæber med sig, disse Floder? En afskyelig Blanding, hvor man baade træffer det værste af det værste og kun sjældent noget helt godt. (Duhamel 1939, p. 34)

Et svar fra filmfløjen kom i Ebbe Neergaards arti-

kel »Bog eller billede« (1940), der citerede Christensen & Roos: »Stumfilmen fornyede Øjets Kultur, den visuelle Kultur, der fra Gutenberg var blevet trængt tilbage af den begrebsmæssige Bogkultur, Ordets Kultur« (Christensen & Roos, p. 39). Neergaard fandt heri »det centrale i sagen og det der ophidser Duhamel: en ny, stærk, folkelig kultur har fortrængt den begrebsmæssige bogkultur, der var stærk i refleksionen og meget ofte var overvejende intellektuel« og konkluderede: »Nu er det bogen, der må lære af billedet. Ikke bog eller billeder, men bog og billede. Tanken vakt gennem øjet og øret, kulturen udvidet« (Neergaard 1949, p. 19). Tilsvarende taler han i bogen *Det stædige Danmark* (1945), en oversigt over dansk kultur ved besættelsestidens slutning, om at det traditionelle skel mellem kunst og underholdning ofte blot er skellet mellem den gamle kultur og den ny kultur, bl. a. filmen:

Filmen ligger endnu i Danmark mere indenfor forretningslivets end indenfor kulturlivets område. (...) Feltet er kulturmæssigt endnu uopdyrket. (...) Det er litteraturen og det talte ord som har domineret indenfor kulturen i århundreder, selv gamle kunstarter som billedkunst, teater og musik indtar andenpladser, og det nye kraftlige billedsprog er slet ikke kommet med ind i templet. (...) Vores kulturopfattelse og -oplevelse har siden bogtrykkerkunstens opfindelse fået et mere og mere ensidigt litterært præg, d.v.s. at det intellektuelle, tanken, hjernevirksomheden har været fremherskende – en ordets, det trykte ords kultur hvor overvejelse og resonnement vandt overhånd. Vores sprog og vores udtryksform er blevet fattigere, og dermed vores sjæleliv. Vi kan ikke mer tale med kroppen, vi kan ikke mere ganske forstå den sjælelige værdi i en klassisk skulptur eller en gotisk madonna, og vores gestikulation er blevet stereotyp og ufri. Filmen har, dels som den populæreste underholdningsform, dels i kraft af selve sit kunstneriske væsen, store muligheder for at ophæve disse hæmninger og supplere den eensidige intellektuelle kultur med en fysisk betonet sjælelig udtryksform. (Neergaard 1945, pp. 107, 109)

Et typisk uforstående filmsyn finder man også hos Karen Blixen (1885-1962). Hun besøgte i 1940 Nazityskland (hun kom hjem den 2. april!) og hendes rejsebreve, *Breve fra et Land i Krig*, blev først publiceret i 1948 i *Heretica*, hvilket formentlig var eneste gang emnet film berørtes i dette trendsættende orakelorgan. Her fortæller hun om et besøg på

UFA-studierne i Babelsberg. I den anledning kommer hun med en passage om mediet:

Filmen er et snildt og kraftigt Værktøj for Propagandaen. Jeg har set mange store glimrende Propagandafilms. Jeg beklager, at jeg ikke har Sans for Film (fordi jeg overhovedet ikke synes om Fotografi og bestemt ikke ser Tingene, som Kameraet ser dem). De fotograferer her i Tyskland vistnok saa godt som muligt, og de lange Serier af Billeder er storartet dygtigt og flot sat op. Men de er rigtignok beregnede for et Publikum, der enten helt mangler selvstændig Fantasi, eller i hvert Fald ikke generes af, at de paa Forhaand kan vide, hvad det hele skal føre til og ende med. (Blixen 1965, p. 150)

En af de film, hun ser dekorationsopbygningerne til var den famøse antisemitiske »Jud Süß«, og hun forestiller sig »Det Tredie Riges Heroer, saaledes som de vil tage sig ud i en Film-Star's make-up, mellem Kulisser, i deres Livs og Karrieres store Øjeblikke« (Blixen 1965, p. 152). Blixen nærmede sig ikke ellers filmen, selv om hun i 1959 traf selveste Marilyn Monroe. Men i en passage i *Skygger paa Græsset* (1961), om fotografens og jægerens 'skud', gentager hun, at hun ikke »ser Verden som et Kamera gør det« – omend hun anerkender fotografiet som en »Kunstart eller Færdighed:«

Idag jager de bedst kendte Sturvildtjægere med Kamera. Denne særlige Sport kom først op og tog Fart mens jeg boede i Afrika, og Denys ledede store Safaris for Millionærer fra mange Lande, som vendte tilbage fra Ekspeditionerne md pragtfulde Dyrebilleder (der dog i min Øjne, som ikke ser Verden som et Kamera gør det, havde mindre virkeligt Slægtskab med Vildtet end de Kridttegninger som mine Indfødte trak op paa Køkkendøren). Det er en finere Sport end Jagt med Riffel og kræver højere Intelligens, Jægeren kommer hjem med Trofæer, hvori han inderligere Gang paa Gang kan fordybe sig. Det ser ud til at vi kan faa Løverne selv indforstaaet med det og det maa nok blive fremtidens Form for Sturvildtjagt. Man vil da, ved Afskeden, efter en forsvarlig, tænsom, platonisk Kærlighedshistorie uden Blodsudgydelse paa nogen af Siderne, sige hinanden Tak og skilles som højt civiliserede Væsner. Jeg kender ikke meget til denne Kunstart eller Færdighed, jeg skød ret godt med en Riffel, men jeg kan ikke fotografere. (Blixen 1961, pp. 60-61)

I den scene fortælling *Ehrengard*, udgivet posthumt 1963 og genstand for en bovlam italiensk tv-filma-

tisering i 1982, er den centrale situation en scene, hvor en stor maler bliver vidne til en ung hofdames nøgenbad i skovsøen, et motiv som han hemmeligt foreviger. At den belurende kunstner, set som en kombination af jæger og elsker, hermed angivelig skaber et mesterværk, kan måske ses som en tilkendegivelse af, at Blixen trods alt anerkendte billedgørelsens og dermed også kameraets magt og magi. Og det er vel skæbnens ironi, når forfatterens længe planlagte museum i 1992 lod sig realisere netop i kraft af filmen, idet det er indtægterne fra Hollywoodfilmen *Out of Africa* der har gjort det muligt for Rungstedlundfonden at indrette og drive Karen Blixen Museet.

Kortlægning af junglelandet

30rnes filmdebatter var symptomatiske for filmsynet i den herskende kultur. Filmen blev af det kulturelle establishment stadig set som lavkultur, et harmløst -eller derfor netop harmfuldt – underholdningsmedium. Filmen blev normalt ikke debatteret som en del af den danske kultur, ikke medinddraget i den almindelige kulturdebat eller i de seriøse kulturtidsskrifter, men set som et moderne samfundsproblem eller, i bedste fald, som et 'fænomen'. Men filminteressen var dog omsider blevet markant nok til, at det statslige Dansk Kulturfilm i 1942 kunne oprette et filmarkiv, der i 1947 fik navnet Det danske Filmmuseum. Institutionen, som blev ledet af Ove Brusendorff frem til 1960, organiserede regelmæssige forevisninger af værdifuld filmkunst, ledsaget af kyndige trykte indledninger, og oprettede arkiver for filmlitteratur, filmstills, filmplakater og selvfølgelig også for filmene selv. Hermed var filmen omsider ankommet til den officielle kultur. Den voksende bevidsthed om filmens unikke æstetik var dog ikke særlig synlig i den danske filmproduktion. Her gjaldt i høj grad, hvad Béla Balázs i sin tid havde sagt: »Der Geist der Filme und der Geist des Films sind nicht identisch« (Balázs 1984, p. 203). Men der åbnede sig en sjælden mulighed for at afprøve teorierne i praksis, da Christensen og Roos i 1940 skrev manuskript til spillefilmen *Jens Langkniv* efter Jeppe Aakjær. Det var tænkt som et udspil af tiltrængt filmisk bevidsthedsudvidelse, men blev en af dansk films helt store fiaskoer, sabelt ned næsten lige så ubarmhjertigt som P.H.s film fem år tidligere (jf. *Ved Jens Langknivs Baare* i Mogensen, pp. 28 ff). Dens forsøg på at indføre russisk montage teknik i den jyske røverhistorie var da mildt sagt heller ik-

ke vellykket, og alle skød skylden på hinanden. Dog kom der med 40'erne alligevel nye temaer og nye æstetiske visioner ind i dansk film, ikke kun via Dreyers grandiose men ikke videre påskønnede come-back, *Vredens dag* (1943), midt under den tyske besættelse, men også, i efterkrigsårene, med samtids- og samfundsnære film som *Ditte Menneskebarn*, *Soldaten og Jenny* og Palsbos *Tå' hvad du vil ha'*, der omsider markerede en realistisk bølge i dansk filmkultur.

Den danske filmlitteratur blev beriget med erindringsbøger fra guldalder-årene: Ole Olsen, grundlæggeren af Nordisk Film, skrev *Filmens eventyr og mit eget* (1940), og Asta Nielsen, som havde trukket sig tilbage ved lydfilmens gennembrud, fortalte om sit liv som *Den tiende muse* (1945-46).

I efterkrigstiden kom også to vigtige tidsskrift-initiativer, først *Kirke og Film*, der begyndte i 1945, udgivet af Kirkelig Filmsforening:

Filmen har længe været et Problem i mange kristelige Kredse og har skabt ikke faa Vanskeligheder i Forholdet mellem de unge og de ældre. Vi mener, at Tiden er inde til at gribe om Nælden og sige det rent ud: Filmen er en Kulturfaktor paa godt og ondt, som vi ikke kan ignorere. Kristeligt gaar det ikke an at affærdige Problemet med et Nej til Filmen og Biografen i det store og hele. Her ligger en Opgave, som maa tages op, baade overfor dem af Menighedens Folk, som trænger til og ønsker Orientering og Vejledning, og ogsaa overfor Filmens Producenter og Udlejningsselskaber. Det er os ikke ligegyldigt, hvad der vises paa det hvide Lærred. (Leder, nr. 1, p. 5)

Kirke og Film fortsatte helt op i 1970'erne, til sidst under navnet *Film 69, Film 70* (osv.), med at anmelde biografrepertoiret ud fra kristne synspunkter, en mission som dog med årene trådte mere i baggrunden. I 1948 fulgte *Film 48*, der samlede en række af de væsentligste filmskribenter: Theodor Christensen, Karl Roos, Ebbe Neergaard, Herbert Steinthal (1913-1986), Ole Palsbo, Jørgen Stegelmann (f. 1925), Børge Trolle (f. 1917). Det blev kun til en enkelt årgang, men her markerede sig for første gang i dansk kultur et egentligt kritisk-æstetisk filmtidsskrift, forløber for det senere *Kosmorama*. Her blev filmens teknisk-æstetisk-kulturelle forhold sat under debat. Blandt bidragene i en enquete om farvefilmen finder man f.eks. følgende svada, rettet mod den etablerede kultur:

At moderne farvefilm er en modbydelig foreteelse

kan næppe modsiges af nogen. Spørgsmålet bliver da, om denne misere kan afhjælpes gennem en forbedret teknik. Det er min overbevisning, at en forbedret teknik vil hjælpe lidt, men ikke fordi den vil kune gengive naturens farver mere virkelighedstro – kun fordi den giver mulighed for et mere forenklet og billigere produktionsapparat, så også mindre kapitalstærke producenter kan få en chance. Det er jo desværre sådan i vor forkvaklede civilisation, at kultur og rigdom er omvendt proportionale. Jo rigere, desto mere ukultiveret. Dette gælder ikke alene individer, men også nationer, og da netop farvefilmen i kraft af de store omkostninger, har været knyttet til Amerika, der jo som bekendt er verdens mest ukultiverede nation, (...) er resultatet givet på forhånd. (...) Hvordan vil man have, at nationer, der ikke kan male, som englænderne og amerikanerne, skulle kunne arbejde i farve, hvor det gælder det endnu mere komplicerede filmiske farvearbejde, der også har tiden som dimension? Denne vample, fedtede, lumre eller sterilt iskolde farveholdning, denne coca-cola kulør som karakteriserer den anglo-amerikanske stil er selve mentaliteten i disse lande, og må selvfølgelig også udtrykkes i filmen. (...) Hvordan er farvefilmens fremtidsmuligheder? De forekommer mig at være de samme som al den øvrige kunsts muligheder. Det borgerlige menneske vil altid kræve, at »farvefilmens farver må være af en sådan karakter, at man ikke lægger mærke til, at det er en farvefilm«. Dette svarer til kravet om vægfarver og maleriets farver osv., til hele den occidentale sansesensibilitet, den 'kræsne' smag, som det er så fint at have. Nu er der dog heldigvis nogle stykker med en virkelig dårlig smag, i Amerika negrene og her i Europa folk uden god opdragelse. Personlig er jeg tilhænger af tesen om 'Untergang des Abendlandes', jeg føler mig blot ikke en gnist solidarisk med aftenlandets kulturindstilling, som så mange råber til værn omkring. (Nr. 5, pp. 33, 44, 46)

Underskrevet: Asger Jørn!

Med 50'erne opgav dansk film snart de mere samtidskritiske initiativer og vendte tilbage til folkekomediens eskapistiske, men sikre domæne. Det blev biografkulturens kommercielle kulmination i dansk film. Det sødladne agrare kitsch-melodrama, *De røde heste* (1950), blev set af halvdelen af befolkningen, og herfra gik det så tilbage, ikke mindst på grund af tv, der fra 1954 havde regelmæssige udsendelser og i 1960 havde vundet indpas i 360.000 danske hjem.

Blandt de bøger, typisk af introducerende karakter, som kom frem i disse år, er *Filmen* (1950) af Jens Christian (I.C.) Lauritzen (1916-93), der slår til lyd for den »miskendte kunst«:

Film betragtes i smagsbestemmende kredse stadig med overbærende nedladdenhed som en fordringsløs folkeforlystelse på linje med fodbold, duevæddeløb og damen uden underkrop. (Lauritzen 1954, p. 5)

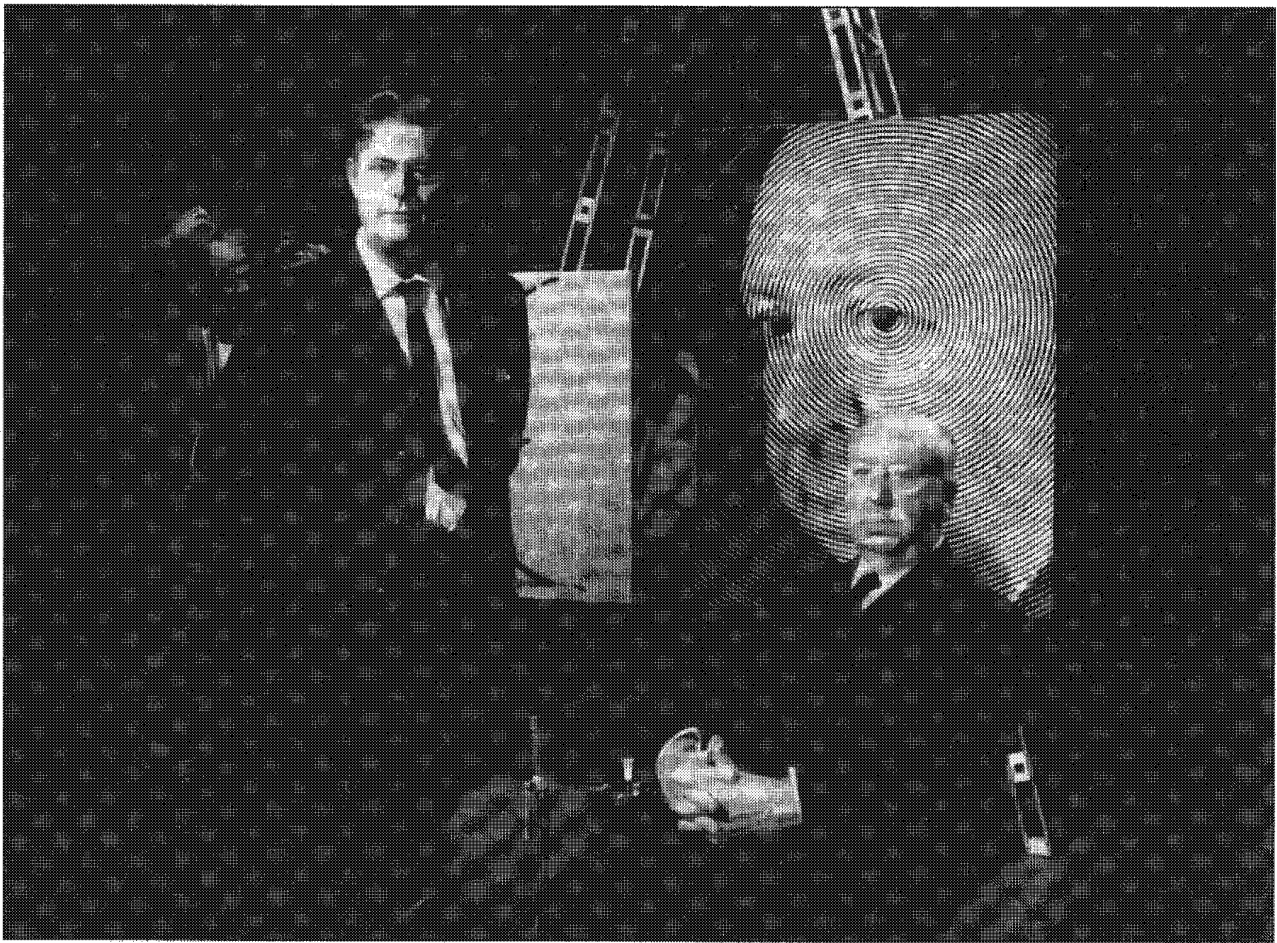
Samme år udsendte Bjørn Rasmussen (1918-72) sin første leksikale håndbog i filmen, *Filmens Hvem Hvad Hvor* (sammen med Karl Roos, 1950), fulgt op i 1957 af *Filmens hvem-er-hvem*. Bjørn Rasmussen, der var uddannet som magister i nordisk litteratur, arbejdede som filmanmelder ved radioen og blev landskendt med tv-programmet *Filmorientering* (1952-67), hvor han som 'filmmagister' med cigaren i mundvigen og et forsorent glimt i øjet tog biografrepertoiret under kærlig eller let ironisk behandling. Han var dansk kulturlivs første store og

mediebevidste popularisator af filmkunsten og fik med sin generøse filmentusiasme betydelig indflydelse som smagsdommer.

Ebbe Neergaard, der – med *Filmkronikker 1928-48* (1949) – som den første havde fået mulighed for at samle sine filmartikler og -anmeldelser i bogform, kom også med *Filmkundskab* (1952), der oprindeligt var blevet til som en forelæsningsrække ved universiteterne i København og Århus. Filmmediet nærmede sig langsomt den akademiske institution. I en række kapitler fortælles om mediets historie og kulturelle status, der munder ud i håbet om at udnytte filmens opdragende og oplysende muligheder:

Det er næppe nogen hemmelighed, at det levende billede har endnu større tiltrækningskraft end det levende ord. Der findes intet taknemmeligere folkeoplysningsmiddel og kunstnerisk medium at arbejde med end filmen. (Neergaard 1952, p. 140)

Lauritzen & Rasmussen fremstillede i *Hvad er film*



Bjørn Rasmussen sammen med Alfred Hitchcock i *Filmorientering* på DR.

Foto: Det Danske Filmmuseum

(udgivet 1954 i radioens serie af folkeoplysende bøger) filmens domæne som

Et ukendt jungleland, hvor det endnu kun er lykkedes nogle enkelte forskere at trænge nogle få skridt ind for at plante de første mærkepæle til støtte for kommende tiders opmålings- og kortlægningsarbejde. (Lauritzen, i Lauritzen & Rasmussen, p. 10)

Det danske Filmmuseum, der var det naturlige centrum for den seriøse filminteresse, begyndte i 1954 (med Ove Brusendorff som redaktør) at udsende tidsskriftet *Kosmorama*, der blev hovedorganet for den nye filmkritiske bevidsthed med skribenter, der foruden veteranen Theodor Christensen omfattede Jørgen Stegelmann, Ib Monty (f. 1930), Werner Pedersen (f. 1922), Bjørn Rasmussen, Børge Trolle, Poul Malmkjær (f. 1934) og Erik Ulrichsen. Sidstnævnte overtog allerede fra anden årgang redaktørposten. Ulrichsen (f. 1923) var periodens største kritiske begavelse, og han fik en stor indflydelse på det filmkritiske miljø, der slog igennem i slutningen af 50'erne og ind i 60'erne. I modsætning til tidens vanlige journalistiske filmkritik, der stort set indskrænkede sig til at genfortælle handlingen og diskutere skuespillerpræstationerne (som det var typisk hos f.eks. Berlingske Tidendes Svend Kragh-Jacobsen, 1909-84, og Politikens Bent Mohn, f. 1928), kom han med stringente analyser, der især ansporede samtidens unge til ny lydørhed over for den store filmkunsts nuancerigdom. Han skrev efter et besøg »en kritisk kærlighedserklæring« til *Hollywood* (1961) og udgav også Dreyers *Om filmen* (1959, 1964) samt Ebbe Neergaards efterladte *Historien om dansk film* (1960). Som redaktør af *Kosmorama* efterfulgtes han i 1960 af Ib Monty, der samme år var blevet Filmmuseets ny direktør. Et udvalg af Ulrichsens bedste artikler kom i bogform, *Filmangreb og filmpoesi* (1965), men han forlod desværre efterhånden helt filmkritikken.

Filmens kulturkamp var ikke forbi, men viste dog sine sidste krampetrækninger hos teologen K. E. Løgstrup (1905-81), der i et afsnit om »Filmens suggestionskraft« i bogen *Kunst og Etik* (1961) er betænkelig ved filmen på grund af dens overvældende virkning: »Er den dygtigt lavet, kan vi ikke unddrage os dens virkning, når vi først sidder foran lærredet. Vi er prisgivne« (p. 45) et forhold der henføres til, at filmen intet overlader til fantasien:

Den fortæller ikke blot en historie, men søger og

så for billederne. De er ikke vore egne, men filmens. Den overtager det hele. (...) Vi er i biografen prisgivet det, vi ser, fordi filmen med dens billeders vold og magt sætter os ind i dens personers tanker og følelser, samtidig med at den gør os værgeløse ved at tage næsten enhver mulighed for selvstændig reaktion fra os. (Løgstrup, p. 44)

Løgstrup, der afviser filmens kunstneriske muligheder med den engelske kriminalfilm, *Tiger Bay* (1959) som hovedeksempel, fik læst og påskrevet af Erik Ulrichsen (Ulrichsen, pp. 90 ff.) og Theodor Christensen (Christensen 1974, pp. 172 ff.). Men utvivlsomt repræsenterede Løgstrup stadig filmsynet hos en stor del af det almindelige kulturelle establishment.

Filmforfatterne

Forholdet mellem filmkultur og den etablerede litterære kultur fremgår også af forfatternes direkte arbejde i filmbranchen. Filmen skydede det litterære establishment, havde sine egne professionelle; til gengæld undgik de etablerede forfattere filmen. Ser man på hvem, der skrev dansk films manuskripter, er det påfaldende i hvor høj grad man – indtil 60'erne – kunne undvære de etablerede forfatteres medvirken. De mest produktive leverandører af filmmanuskripter – adaptationer såvel som originalmanuskripter – var ikke just dansk litteraturs berømtheder: Fleming Lyngé med over 50 film i årene 1929-59, Paul Sarauw med over 30 film 1932-58, Svend Rindom med over 30 film 1933-50, Leck Fischer med over 20 film 1940-57, Grete Frische med over 20 film 1943-60, Arvid Müller med over 20 film 1941-60 – til sammen tegner disse seks forfattere sig for halvdelen af manuskripterne til dansk tonefilm 1930-60 (som udgør ca. 350 film), alle er det forfattere af minimal status i den litterære højkultur. I 30'erne og 40'erne skrev nok tidens førende dramatikere enkelte film, men ikke lige heldigt. For selv om Kaj Munk (1898-1944), der var den højreorienterede kulturflojs hovedskikkelse, har slemme dramaer på samvittigheden, så har han næppe præsteret noget værre end sit originalmanuskript til *Det gyldne Smil* (1935), instrueret af ungareren Paul Fejos, og man kan kun være lettet over, at *Filmen om Christiern den Anden*, et filmmanuskript som Munk publicerede i 1938, ikke blev realiseret. Kjell Abell (1901-61), en anden af filmens jævnaldrende (jf. Abell 1938, p. 205), havde i 30'erne opfordret dansk film

til en højnelse af niveauet, ikke ud fra foragt for mediet, men af oprigtig beundring for mulighederne:

Det er svært at forestille sig et land, der roligt ser på, at dets hjemlige litteratur udelukkende består af detektivromaner, ligegyldige kriminalromaner og ugebladsnoveller, mens alle lædige bøger er oversættelser fra fremmede sprog. Men når talen er om film, er tanken ikke umulig. Man stønner over de nationale films mentalitet, som man absolut ikke vil anerkende som udtryk for landets åndelige standard, men man stønner ikke højt nok, fordi man jo altid har den udvej, at man selv kan gå til en udenlandsk film. (Abell 1938, p. 209)

I begyndelsen af 1940'erne skrev han tre originalmanuskripter til filmen, faktisk udmærkede forsøg, selv om han i sine teaterrefleksioner *Teaterstrejff i Paaskevejr* (1948) har han en lidt desillusioneret passage om filmen:

En Film ser man ofte flere gange. Hvorfor gør man det? Fordi den er værdifuld? Ikke kun derfor. Man har glemt. Film glemmes meget lettere, meget hurtigere end Teater. Film opleves som synlig Romanlæsning. Alle Illustrationer er i tip-top Orden. Ens Nysgerrighed stopfodres med et Væld af de mest forbløffende Detaljer. Man stiller ingen Spørgsmaal, Apparatet har besvaret dem inden man drømte om at stille dem. Man har heller ikke Tid. I et rivende Tempo faar man Sagens Akter forelagt. Man får dem i Fotokopi. Det er spændende Læsning. Ja, Læsning. Man læser Billeder i stedet for Bogstaver, læser om Mennesker, andre Mennesker. Men tilstede? Nej, man var ikke tilstede da det virkelig skete. (Abell 1948, p. 19)

Faktisk er Abells film – ufortjent – blevet glemt! C.E. Soya (1896-1983), den tredje af tidens store dramatikere, var medarbejder på manuskriptet til psykopat-studien *Mani* (1947), samme år som hans *Brudstykker af et Mønster* blev succesrigt filmatiseret som *Soldaten og Jenny*, dog uden hans hjælp. Tidens betydeligste prosaister blev ikke rekrutteret: hverken Jacob Paludan, Karen Blixen, Nis Petersen, Martin A. Hansen, Knuth Becker, Hans Scherfig, Mogens Klitgaard, H.C. Branner eller Jens August Schade – om end Klitgaard i det mindste blev filmatiseret (radiatoromanen *Elly Petersen*, 1944). Den eneste forfatter, der i større grad var engageret i filmarbejde, var en dramatiker/epiker som Leck Fischer (1904-56), men han havde til gengæld, typisk nok, kun en beskeden sta-

tus i bogkulturen, som han ellers bidrog flittigt til. Undtagelse var Knud Sønderby (1909-66), der var brudt igennem med dansk litteraturens første moderne ungdomsroman *Midt i en jazztid* (1931). Han skrev i 1945 sabotørfilmene *Den usynlige Hær* direkte for film, og udgav derefter en roman-version, vistnok det eneste eksempel på en *novelization* i dansk litteratur (på samme måde som Graham Greene skrev *The Third Man* som *treatment* til en film, jf. Sønderby, p. 83). Sønderby var en betydelig filmkritiker i sidste halvdel af 30'erne, og var bemærkelsesværdig som en velanskreven dansk forfatter, der så uden panik på mediet og ikke var mere hildet i bogkulturens værdihierarki end at han turde hævde, at »Folkelighed er ikke nogen Kulturfare i sig selv« (Lauritzen 1971, p. 122). Siden kom Branner (1903-66) med den store besættelsestidsroman *Ingen kender natten* (1955), der har filmiske træk i sin sammenkobling af to sideløbende handlingstråde, og han skrev i 1957 manuskript til den noget anæmiske kærlighedskomedie, *Jeg elsker dig* (efter eget radiospil). Man kan også undre sig over, at en så visuelt orienteret digter som Paul la Cour (1902-56), der havde været Dreyers assistent på *Jeanne d'Arc*, ikke finder anledning til at kommentere filmmediet i *Fragmenter af en Dagbog* (1948), der blev en slags trendsætter og åbenbaring for samtiden: »En gang imellem må du lukke øjnene for bedre at se« (la Cour 1958, p. 36) siger han. En dyb tanke utvivlsomt, men ikke noget der kan bruges i biografen. Heller ikke en visionær digter som Ole Sarvig (1921-81), med hans store billedfascination, synes at have blik for filmen, selv om han faktisk både i Berlin-romanen *Stenrosen* (1955) og sine to kriminalromaner *De sovende* (1958) og *Havet under mit vindue* (1960), imiterer filmiske teknikker i sin fortællende prosa med forskudte tidsplaner og flashbacks. Da Poul Borum i sin tid udspurgte ham om »det filmiske«, pegede Sarvig på Palle Nielsens billedsuiter og Shakespeare: Det filmiske er ikke celluloid, men en måde at opleve på, der mere og mere bliver det moderne menneske egen (Sarvig 1969, p. 52); og selv om han var med i tv's første år og angiveligt »tiltrækkes vældigt af billedet, som det findes på fjernsynsskærmen og film-lærredet« (Sarvig 1969, p. 53), så gentog han i 1970-udgaven af sit 1950-essay Midtvejs i det 20. århundrede sin version af den konventionelle kulturforskrækkelse over filmen:

Og endnu eet gør filmen: den lammer handlingen og gør tilskueren, enhver borger som dig og mig,

der griber til den af behov, passiv. Drømmelivet er fikseret, dirigeret mod det materielle og ægteskabs-erotiske. Pengene, teknikken, intellektet kan arbejde uforstyrret. Blir livet i byerne uudholdeligt, er der altid biografen. (Sarvig 1970, p. 100)

Respektabilitetens æra

Da filmen i 60'erne omsider kom til skels år og alder som kunstnerisk medium, markeret med den franske nybølge og den europæiske filmmodernisme generelt, slog litteraturens kvaliteter mere direkte ind i dansk film. Typisk nok var 60'er-forfatterne interesseret i filmen og omvendt. I 60'erne og 70'erne har en række af de toneangivende forfattere lejlighedsvis engageret sig i filmprojekter enten som forfattere til originalmanuskripter eller som bearbejdere af litterære forlæg: først og fremmest Leif Panduro (Bent Christensens *Harry og kammertjeneren*, *Naboerne*) og Klaus Rifbjerg (Palle Kjærulff-Schmidts *Weekend*, *Der var engang en krig*), men også Peter Ronild, Poul Borum, Peter Seeberg, Benny Andersen, Anders Bodelsen, Kirsten Thorup, Sven Holm. Enkelte, Henrik Stangerup (f. 1937) og Jørgen Leth (f. 1937), har direkte lavet film (både skrevet og instrueret) som en integreret del af deres totale værk. Det hang sammen med en generel filminteresse i det nye litterære establishment, hvor man f.eks. hos Rifbjerg (f. 1931), Bodelsen (f. 1937), Stangerup, Gress og Holm finder såvel filmkritik og filmessayistik som filmisk præget fiktion. Man noterer også, at det er med Rifbjergs (og Villy Sørensens) redaktion af *Vindrosen* (1959-64), at et bredt dansk kulturtidsskrift for første gang rigtig accepterer filmen: noget af tidens vigtigste filmkritik var netop Rifbjergs anmeldelser af de franske nybølgefilm i *Vindrosen* og også Anders Bodelsens filmanmeldelser i *Perspektiv* (1963-65). Denne voksende accept af filmen i den generelle kultur, faldt sammen med biografbesøgets nedgang. Man kunne fristes til at tolke filmens dalende popularitet som dens adgangsbillet til finkulturen: Når de brede masser faldt fra, kunne det dannede borgerskab bedre tage filmen alvorligt som kunstart. I hvert fald blev det nødvendigt med lovgivningsstyring, hvis filmkulturen skulle bevares. Med Filmloven af 1964 oprettedes først og fremmest Filmfonden, siden omdøbt til Det danske Filminstitut, hvorfra statsstøtten til den danske filmproduktion og -import blev styret, en støtte der i de første årtier kom

den smallere kunstneriske film til gode, men som siden midten af 80'erne så at sige overhovedet er blevet en forudsætning for produktionen af danske spillefilm, organiseret i den såkaldte Fifty-fifty-ordning. Men dermed lagde man også filmen mere målrettet ind under den etablerede dvs. den litterære kulturs normer. Med de statslige initiativer, der skulle værne om den danske filmkultur, arriverede også den litterære film, filmatiseringen som hovedgenre. Filmen påtog sig med påfaldende ihærdighed rollen som formidler af litterære kvaliteter, et samspil der har været i gang siden de tidlige år, men som nu får en dominerende plads og så at sige konfirmeres ved Oscar-belønningen af *Babettes gæstebud* og *Pelle Erobreren* i 1987 og 1988.

Filmloven stod også bag oprettelsen i 1966 af Den danske Filmskole (med I.C. Lauritzen som rektor 1966-69), hvor en del af de nye filmfolk er blevet uddannet (Christian Braad Thomsen, Jon Bang Carlsen, Lars von Trier, Linda Wendel, Lone Scherfig) – men hvor overraskende nok også ret så mange *ikke* er uddannet (Morten Arnfred, Søren Kragh-Jacobsen, Erik Clausen, Bille August, Jørgen Leth og Nils Malmros). Det var i begyndelsen også Filmfonden, der støttede oprettelsen af Filmvidenskab som universitetsfag ved Københavns Universitet i efteråret 1967, hvorved filmen omsider fik samme formelle position, som de gamle kunstarter havde haft i årtier. Film havde, som nævnt, allerede været behandlet på universitetet af Ebbe Neergaard i begyndelsen af 1950'erne, og i 1960'erne havde Ib Monty og Marguerite Engberg forelæst om film på Institut for Teaterhistorie. Nu blev det omsider et selvstændigt fag, med Marguerite Engberg (f. 1919) som den første lærer. Dermed var filmforskningen ikke længere nødvendigvis et amatørisk con amore-forehavende, men kunne etablere sig i et institutionaliseret videnskabeligt miljø. Det var måske svært at acceptere, ikke mindst for de begejstrede amatører, jf. Elsa Gress' hånlige bemærkning om, at filmen endte »som akademisk fag og undervisningsfelt og medium for håbefulde, pæne, helt upassionerede unge« (Gress, p. 85). Men filmvidenskaben kunne begynde, omend det foregik under beskedne forhold: filmfagets i forevisningsrummet var et hvidt lagen, der var lånt hos universitetsbetjentens kone!

Der var grøde i udgivelserne i disse år. Morten Piil & Ib Monty kom med *Se – det er film I-III* (1964-66), en antologi af oversatte filmtekster, der tilsammen giver overblik over filmhistoriens og filmteo-

riens højdepunkter. Stephenson & Debrix' *The Cinema as Art*, Henri Agels lille *Esthétique du cinéma* blev oversat såvel som Sadouls *Histoire du cinéma mondial*, der kom på Rhodos i tre bind. Forlaget vovede også at binde an med en serie ikke lige velredigerede filmbøger, *Film Rhodos*, som kom med otte bind (dels oversættelser – interviewbøger om Bergman, Hitchcock, dels originalværker – om Buñuel, Godard, ældre dansk filmkritik, politisk filmkunst, Theodor Christensen, østeuropæisk film) inden den måtte opgives: Filmlitteratur har sjældent været en stor forretning i Danmark. Kun højskolelæreren Niels Jensen har med sin glimrende introduktionsbog, *Filmkunst* (1969) opnået fire forskellige udgaver, senest 1991. Bjørn Rasmussen fortsatte sit formidlende arbejde og kom med et stort registrantværk i fem bind, *Filmens Hvem Hvad Hvor* (1968-70), der var en komplet dokumentation over den danske tonefilm (1931-68) og over dansk foreviste udenlandske spillefilm (1950-70). Ved sin død, afbrudt midt i arbejdet på en filmhistorie, var han ansat på universitetet, hvor de første filmstuderende nåede at opleve hans generøse personlighed og store filmglæde, karakteristisk for filminteressen i dens uakademiske fase, hvor det var de enkelte entusiaster der følte sig kaldet til at lave grundforskning, hovedsagelig i form af encyklopædisk research. Det kendetegner også Marguerite Engberg, universitetsfagets første lærer, der lavede grundforskning i den danske stumfilm. Martin Drouzy (f. 1923), der ad fransk-teologiske omveje var kommet til det danske filmmiljø, hagede mod den store filmkunst med åndeligt vinge-fang, tolkede Buñuel (*Kætteren Buñuel*, 1970) og fik siden kortlagt ukendte omstændigheder ved Dreyers liv i sin kontroversielle psykobiografi *Carl Th. Dreyer født Nilsson I-II* (1982), som mødte kritisk presse og akademisk modstand, men udkom også på fransk og italiensk. Og den, som skriver disse linier, kunne som den første universitetsuddannede filmforsker herhjemme med bogen *Den fortællende film* (1972), en narratologisk analyse af filmfortællingens struktur og elementer, præsentere den første filmteoretiske bog i Danmark siden Christensen & Roos i 1936.

Men det var også en politisk brydningstid på universiteterne. Små filmtidsskrifter som *die asta* (1967-1970) og *Hitch* (1969-74), der – som navnene antyder – var båret af de studerendes filmentusi- asme, endte i skinger marxistisk forkyndelse. *Die asta* skiftede navn til *Kinok* (1972-73), og brugte pladsen til et opgør med det kapitalistiske sam-

funds ideologi (leder i *Kinok* nr. 20 = nr. 1, 1972, p. 3, red. Jørgen Sprogøe) og overvejede i en indledning diverse kampformer i den politiske kamp på universiteterne, mens *Hitch* i den sidste leder meddelte, at »begrebet film er ikke anvendt, fordi det efter vor mening repræsenterer en idealistisk indsnævring af nogle problematiske faggrænser« (leder i *Hitch*, nr. 12, 1974, p. 2, red. Lennard Højbjerg). I begge tilfælde var det politiske budskab samtidig det sikre signal om tidsskriftets snarlige ophør – *Kinok* oplevede kun to numre! Et mere monumentalt forsøg på at introducere den politiske bevidsthed i filmvidenskaben markeredes med bogen *Filmanalyser: Historien i filmen* (Bruun Andersen 1974), hvor en gruppe akademiske kritikere, hovedsagelig hentet blandt de yngre universitetslærere, tog en række film, mest Hollywoodfilm, under ideologikritisk behandling, således at den enkelte film blev sat i forhold til samtidens historisk-sociale baggrund og blev forstået som en mere eller mindre fordrejet skildring af denne virkelighed: Indsigten i bevidsthedsproduktionens former og mekanismer kan bidrage til at danne et grundlag for adækvat politisk handlen (Bruun Andersen, p. 367). Hverken Torben Kragh Grodal, som nåede frem til den citerede konklusion i sin gennemgang af *The Godfather*, eller de øvrige forfattere (bl.a. Søren Kjørup, Peter Madsen, Bent Fausing, Peter Larsen) gik dog på barrikaderne, men udviste en ganske pæn tilpasningsgrad til det bestående samfund i deres fortsatte akademiske karriere. Søren Kjørup (f. 1943), der var magister i filosofi, havde præsenteret filmsemiologien i *Kosmorama* (nr. 97, 1970) med vigtigste tekster af Metz, Barthes, Pasolini og Eco, og kom i bogen *Filmsemiologi* (1975) med en kyndig analyse af denne nye filmteoretiske strømning, selv om hans egne indsigtfulde analyser af enkeltfilm i *Kosmorama* kun i begrænset grad udnyttede semiologien. Han fik indflydelse både ved sin filosofiske stringens og sin elegante stil. *Kosmorama* var i Martin Drouzys redaktionsperiode (1969-72) præget af de politiske turbulenser – en filmstuderende dikterede i et læserbrev: »Den progressive, borgerlige filmkunst må destrueres, og proletarietets revolutionære film må konstrueres. Kom så i gang, Kosmorama« (Albert Astrup Christensen, *Kosmorama* 108, 1972, p. 177) – men kom med Per Calums redaktionsperiode (1972-83) tilbage til den mere traditionelle rolle som formidler af den æstetiske debat om de gode film, med hovedvægt på de store instruktører og de store genrer, der blev diskuteret

i udførlige anmeldelser og baggrundsartikler. Af lignende orientering var de små filmtidsskrifter, der trivedes i kraft af Filminstitutets støtte: det århusianske *MacGuffin* (1972-86), *Spotlight* (1973-78), *Sunset Boulevard* (1971-78), *Tusind Øjne* (1976-), hvortil kom det pædagogisk orienterede *Film-uv* (1971-88) og børnefilmbladet *Pråsen* (1980-87). Et succesrigt initiativ var *Levende Billeder* (1975-), der af redaktøren Flemming Behrendt (f. 1939) var et forsøg på at føre den kritiske, men ikke den kirkelige, ånd fra *Kirke og Film* og fortsættelsen *Film 75* ind i et populært anlagt og kommercielt bæredygtigt film- og medieblad, der kunne nå uden for den snævre specialistkreds. Det lykkedes, og bladet, der har hovedvægten på film, tv og populærmusik, er (med Henrik Jul Hansen som redaktør, 1975-84) forblevet et livligt filmkritisk og filmjournalistisk organ.

Blandt periodens førende kritikere er Morten Piil (f. 1943), der en tid havde en af de afgørende konsulentstillinger på Filminstitutet, og står som en kærlig vejleder for den ny danske film; desuden Flemming Behrendt, der også en periode var filmkonsulent (både Piil og Behrendt afviste som konsulenter Jens Jørgen Thorsens planlagte Jesus-film, en sag der i 1973 skabte 'filmdebat' i Danmark og udlandet af rent hysteriske dimensioner); Christian Braad Thomsen (f. 1940), instruktøruddannet på Filmskolen, er politisk udfarende free lance-kritiker, en ildsjæl der brænder for den anderledes filmkunst, og både som kritiker og importør har han haft stor betydning for 70'ernes og 80'ernes danske filmkultur. Han har især engageret sig i Fassbinder (hans definitive monografi fra 1991, *Fassbinder: Hans liv og film*, er et hovedværk i Fassbinder-litteraturen og er udsendt på tysk), men har også med vekslende held søgt at interessere danskerne for bl.a. Godard, Duras, Angelopoulos, Bresson og Achternbusch. Hans kritiske forfatterskab rummer også en bog om Godard (*Jean-Luc Godard*, 1971), en freudiansk inspireret gennemgang af hele Hitchcocks produktion, *Hitchcock: Hans liv og film* (1990) og en gennemgang af fem franske nybølge-instruktører, *Kameraet som pæn* (1994). Braad Thomsen er også en ihærdig polemisk revser af de statslige filmyndigheder, især inspireret af frustrationerne i sin egen instruktørkarriere (jf. *Min syge moster*, 1986. Der er den tidligt afdøde teaterhistoriker Henrik Lundgren (1948-90), hvis højt kvalificerede filmkritik (i *Kosmorama*, *Weekendavisen*, *Politiken*) aftvang stor respekt, men ikke ligefrem var populær. Her var ikke noget at citere for film-

selskaberne, her var ikke affable referater eller frydefulde nedsablinger, her var analytisk skrivekunst med det store kulturhistoriske overblik. Også Jan Kornum Larsen (1949-93) forlod os i utide, men markerede sig både i *Kosmorama* og *Weekendavisen* som en lydhør kritiker med sans for modernistisk filmkunst. Endelig skal nævnes digteren Bo Green Jensen (f. 1955), der specielt er på bølglængde med ny amerikansk film i bogen *Ind i det amerikanske* (1992), der samler anmeldelser fra bl.a. *Weekendavisen* og tidsskriftet *Øjeblikket* (1991-, red. af Niels Olaf Gudme), organ for hele det visuelle felt med en tendens i retning af de nye strømninger i film, billedkunst, teater, fotografi.

Filmforskningen har omfattet arkivalie-baseret grundforskning i dansk filmhistorie: Gunnar Sandfelds *Den stumme scene* (1966), om stumfilmtidens biografer; Marguerite Engbergs to-bindsværk om *Dansk stumfilm: De store år* (1977) og medhørende registrant; Niels Jørgen Dinnesen & Edvin Kaus store undersøgelse af *Filmen i Danmark* (1983), der gennemgår dansk produktions- og biografhistorie; hertil kommer også Carl Nørresteds bøger om *Eksperimentalfilm i Danmark* (1986, med Helge Krarup) og dansk kortfilm (*Kortfilmen og staten*, 1987 med Christian Alsted) og for så vidt også Edvin Kaus *Dreyers filmkunst* (1989), der giver en detaljeret nærlæsning af filmenes forløb. I disse værker er akkumuleret et væld af data og informationer om dansk film og filmforhold, fulgt op af nyere registrantværker som årbogen *Filmsæsonen* (siden 1979, red. af Per Calum, Anne Jespersen) og *Danske spillefilm 1968-1991* (1993, udarbejdet af Peter Jeppesen, Ebbe Villadsen, Ole Caspersen). En egentlig tolkning og kritisk behandling, hvor dansk film sættes ind i den generelle kulturhistoriske kontekst, venter vi imidlertid stadig på.

Den mere akademisk og teoretisk forankrede filmforskning finder man i *Sekvens Filmvidenskabelig årbog* plus en relateret bogrække, der siden 1978 har præsenteret forskningsresultater fra Institut for Film- og Medievidenskab, bl.a. en udgave af Dreyer-breve, *Letters About the Jesus Film* (1989), og temanumre om *Postmodernism and the Visual Media* (1992) og om filmens fortælle teorier (1994), mens tidsskriftet *Tryllelygten* (1991-) især påtager sig at formidle den ny internationale filmteori til det danske filmvidenskabelige miljø. Der arbejdes med trend-bevidste udforskninger af den postmoderne filmkultur (Anne Jerslevs *David Lynch i vore øjne*, 1992, og *Kultfilm og filmkultur*, 1993), og filmvidenskabelige problemstillinger undersøges, både

med udgangspunkt i semiotiken (Jens Tofts *Film-sprog, subjekt, samfund*, 1985; Palle Schantz Lauridsens *Barthes og filmen* 1990) og i den kognitive tilgang i *Cognition, Emotion and Visual Fiction* (1994), der indbragte Torben Kragh Grodal landets første doktorgrad og professorat i Filmvidenskab.

Filmkulturens anden fin-de-siècle

Her i dagens Danmark, hvor dansk film byder på kultiveret litteraturformidling (Bille Augusts *Pelle Erobreren*), visionære spejle (Lars von Triers *Europa*) og flad underholdning (Sven Methlings *Krummerne*), har filmkulturen det efter omstændighederne godt. Filmen er omsider nået til sin anden fin-de-siècle, den er blevet gammel i kulturbilledet, en udryddelsestruet art, og dermed steget i agtelse. Nu kan kulturpessimisterne rette deres skyts mod video-mediet, som selvfølgelig frakendes kunstnerisk karakter og stemples som skadeligt lystobjekt for ungdommens uansvarlige begær. Nu er det video, der revses som vulgær lavkultur eller dekadent avantgarde. Den voksende accept af filmen i den generelle kultur, er faldet sammen med biografbesøgets nedgang: Når de brede masser falder fra, kan det dannede borgerskab bedre tage filmen alvorlig som kunstart. Og video-mediet kan blot trøste sig med, at turen nok snart kommer til Virtual Reality eller noget helt tredje, som kan tiltrække hele den gamle svada: ukunstnerisk! vulgariserende! demoraliserende! kulturnedbrydende! Her, hundrede år efter filmens ankomst i dansk kulturliv, er det letfærdige lystmedium blevet respektabelt, har fået overdraget også den officielle kulturs pligter. Man kan studere film på universitetet, hvor der er oprettet et professorat. Man kan på filmskolen få en af landets mest bekostelige uddannelser. Man lærer om film i skolen. Der oprettet en Europæisk Filmhøjskole i Ebeltoft, hvor den europæiske filmkultur skal finde inspiration til at modstå presset fra Hollywood. Men er filmen så også omsider blevet anerkendt på linie med den øvrige kultur? Hvis man ser på, hvordan offentlige midler kommer kunstarterne til gode i Danmark, tegner der sig et billede af umiskendelig forskelsbehandling. Aktuelle tal (*Kulturens penge* 1992), viser, at der støttes med meget forskellige beløb. Sammenregnet får teatret ca. 717 millioner danske kroner; musikken får ca. 485 millioner; billedkunsten får ca. 257 millioner; og filmen får ca.

195 millioner. Litteraturen får tilsyneladende ikke meget – ca. 11 millioner som direkte støtte – men dertil kommer bibliotekspenge til forfatterne (127 millioner) og hele biblioteksvæsenet, 2,2 milliarder. Men filmen er altså nederst på den økonomiske rangstige, og det er svært at tolke det som andet end også en kvalitativ rangorden, ikke mindst fordi filmen er den dyreste af kunstarterne. Teatret får mellem tre og fire gange så meget som filmen. Pengene bliver brugt til 380 produktioner, lidt over 10.000 opførelser, der bliver set af 2,2 millioner tilskuere. Filmens penge bliver brugt til produktion af 14 danske spillefilm (plus et antal kortfilm), som ses af 1,2 millioner tilskuere. Hver teatertilskuer får altså 325 kr. i offentligt tilskud til sin billet, mens hver filmtilskuer kun får 161 kr. i tilskud, og så er der endda også en betydelig privatkapital i filmen, men ikke i teatret. Hvis alle de fire kunstarter fik det samme, ville det betyde 413 millioner kr. til hver kunstart. Så skulle teatret afgive 304 millioner, musikken afgive 72 millioner, billedkunsten ville få 156 millioner, og filmen ville få 218 millioner, hvilket ville kunne finansiere mindst 20 spillefilm. Men sådan er det ikke. Et borgerligt dannelsesideal synes stadig at være afgørende. Filmen er stadig ikke så 'fin' som de gamle kunstarter, den konnoterer stadig med al sin underholdning og fortælleglæde for meget lyst til, at den kan godtages som rigtig højkultur. Man noterer sig også, at *Statens Kunstfond*, der uddeler penge »til fremme af dansk skabende kunst« (*Kulturens penge*, p. 11) i form af bl. a. arbejdslegater og livsvarige ydelser til kunstnere, giver til billedkunstnere, forfattere, komponister, kunsthåndværker og endda til »enker efter kunstnere« (idet kunstnerne naturligvis er mænd!). Men ikke noget til filmkunstnere: Statens hædersgaver til kunstnere er aldrig blevet tildelt en meriteret filmkunstner. Og Det danske Akademi, en selvsupplerende gruppe kulturpersonligheder der har fremstået som repræsentant for den etablerede danske kultur siden oprettelsen i 1960, har heller ikke – i deres statsstøttede arbejde for dansk ånd og sprog (Bjarnhof, p. 17) – fundet anledning til at indvælge filmkunstnere (bortset fra PH!) – selv om Dreyer levede til 1968! Når det kommer til stykket, får filmen altså færre penge og mindre prestige end de gamle kunstarter. Og man må konkludere, at filmen – efter at have døjet det etablerede kulturlivs forhånelse og ringeagt i over et halvt århundrede – trods al erhvervet respektabilitet, stadig ikke har opnået kulturel ligestilling.

Artiklen er oprindelig trykt på italiensk som »Cultura e critica cinematografica in Danimarca«, *Dansk film – dieci anni di cinema danesei* Francesco Bono (ed.), 1993; nærværende udgave er let revideret og udvidet.

Litteratur

- Abell, Kjeld (1938) 'Om at gå i biografen', cit. efter *Synskhedens Gave*, 1962
- Abell, Kjeld (1948) *Teaterstrejf i påskevejr*, cit. efter 1962-udgaven
- Andersen, H. (1924) *Filmen i social og økonomisk Belysning*,
- Andersen, Vilhelm (1931) *De ni Romaner*
- Balázs, Béla (1930) *Der Geist des Films*, cit. efter *Schriften zum Film*, II, 1984
- Bjarnhof, Karl (1967) 'Det danske Akademi: Dets tilblivelse og virksomhed' In *Det danske Akademi 1960-1967*
- Blixen, Karen (1965) *Essays*
- Blixen, Karen (1961) *Skygger paa Græsset*
- Bomholt, Julius (1932) *Arbejderkultur*
- Bondebjerg, Ib & Olav Harsløf (ed.) (1979) *Arbejderkultur 1924-48*,
- Branner, H.C. (1936) *Legetøj*, cit. efter Fremad 1952
- Broby Johansen, Rudolf (1960) *Imprimatur*
- Bruun Andersen, Michael et al. (1974) *Filmanalyser: Historien i filmen*
- Budtz-Jørgensen, Jørgen 'Forfatterne og dansk film' (19569) *50 aar i dansk film* Sv. Kragh-Jacobsen, Erik Balling, Ove Sevel (ed.)
- Bønnelycke, Emil (1968) *Gaden og andre digte*
- Cedergreen Bech, Svend (ed.) *Dansk biografisk leksikon*, 1979-84
- Christensen, Theodor (1974) *Theodor Christensen* (ed.) John Ernst 1974
- Christensen, Theodor & Karl Roos (1936) *Film*
- la Cour, Paul *Fragmenter af en dagbog*, (1948), cit. efter 1958-udgave
- Dansk litteraturhistorie*, bd. 7 (1984) ref. til 2. udg., 1990
- Dreyer, Carl Th. (1959) *Om Filmen*, cit. efter 1964-udg.
- Duhamel, Georges (1931) *Rød dig, Europa!*
- Duhamel, Georges (1939) *Forsvar for bogen*
- Engberg, Marguerite (1964) *Dansk filmhistorie*
- Engberg, Marguerite (1987) *Dansk Filmhistorie – et kompendium*
- Fridell, Egon (1931) *Kulturgeschichte der Neuzeit*, cit. efter Phaidon-udg., London 1947
- Gad, Urban (1919) *Filmen – Dens Midler og Maal*
- Gelsted, Otto (1923) *Jomfru Gloriant*, cit. efter *Udvalgte Digte*, 1957
- Gress, Elsa (1971) *Fuglefri og fremmed*
- Henningsen, Poul (1973) 'Chaplin' In *Kulturkritik*, I, Carl Erik Bay, Olav Harsløf
- Jensen, Johannes V. (1935) *Dr. Renaults Fristelser*
- Jensen, Johannes V. (1936) *Gudrun*
- Jensen, Johannes V. (1939) *Fra Fristalerne*
- Jørgensen, John Chr. (1991) *Kultur anmeldere i Danmark*
- Jørgensen, John Chr. (1992) *Kulturkritikkens mestre: Danske dagbladskritikere 1900-1990*
- Klitgaard, Mogens (1937) *Der sidder en mand i en sporvogn*
- Kobbernagel, Jan (1985) *Studenterforeningens historie II Kosmorama* nr. 100 (1970), sektion om dansk filmkritik
- Kosmorama* nr. 198 (1991), sektion om Det danske Filmmuseum
- Kristensen, Anne Grethe (1975) *Filmlitteraturen i Danmark 1964-1973*
- Kristensen, Tom (1920) *Fribytterdrømme*
- Kristensen, Tom (1957) *Oplevelser med lyrik*
- Kulturens penge Offentlige udgifter til kultur og folkeoplysning 1992*, Kulturministeriet 1992
- Lange, Konrad (1920) *Das Kino – in Gegenwart und Zukunft*
- Lauritzen, I.C. (1950) *Filmen*
- Lauritzen, I.C. & Bjørn Rasmussen (1954) *Hvad er film*
- Lauritzen, Philip (1971) *Om film*
- Locher, Jens (1916) *Hvorledes skriver man en Film?*
- Løgstrup, K.E. (1961) *Kunst og etik*
- Mann, Thomas (1975) 'Über den Film' In *Das Kino und Thomas Mann*, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin
- Monty, Ib (1958) 'Den tidligste danske filmdebat' In *Kosmorama* nr. 38
- Neergaard, Ebbe (1931) *Hvorfor er filmen sådan?*
- Neergaard, Ebbe (1945) *Det stædige Danmark*
- Neergaard, Ebbe (1949) *Filmkronikker 1928-1948*
- Neergaard, Ebbe (1952) *Filmkundskab*
- Nordin, Lene (1985) 'Flere fandens mælkebøtter end roser: Kritikken af dansk film i pressen i tre historiske rids' In *Sekvens Filmvidenskabelig årbog*
- Nørrested, Carl (1979) 'Socialdemokratiske propogandafilm i fiktionsform 1928-51'. In *Sekvens Filmvidenskabelig årbog*
- Nørrested, Carl & Helge Krarup (1986) *Eksperimentalfilm i Danmark*
- Paludan, Jacob (1927) *Feodor Jansens Jeremiader*
- Paludan, Jacob (1932-33) *Jørgen Stein*
- Paludan, Jacob (1947) *Facetter*
- Paludan, Jacob (1954) *Sagt i Korthed, 1929-54*
- Sarvig, Ole (1970) *Midtvejs i det 20. århundrede*, 1950 (rev. udg. 1970)
- Sarvig, Ole (1969) *Samtale med Ole Sarvig* ved Poul Borum
- Schepelern, Peter (1977) *Danmarksfilmene* Statens Filmcentral
- Schepelern, Peter (1985) 'Midler og mål: Dansk filmteori fra Gad til Dreyer'. In *Sekvens Filmvidenskabelig årbog*
- Schepelern, Peter (1993) 'Cultura e critica cinematografica in Danimarca'. In *Dansk film – dieci anni di cinema danesei* Francesco Bono (ed.)
- Schepelern, Peter (1993) 'Frygten for filmen'. In *Weekendavisen* 4.6.
- Sønderby, Knud (1967) *Den usynlige hær* (udg. af Birthe Valbro)
- Thing, Morten (1993) *Kommunismens kultur*
- Ulrichsen, Erik (1965) *Filmangreb og Filmpoesi*

Peter Schepelern er lektor ved Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet.