

Poul Vads fornemmelse for film

Af [HENRIK HØJER](#)

Med Poul Vads død i august-måned mistede dansk kunstkritik en af sine mest inspirerende stemmer. Hvad færre er klar over, er at han også skrev indsigtfuldt om filmkunsten, og hans artikler om bl.a. Tarantino og Kaurismäki var i juni måned udgangspunkt for en lang samtale mellem Poul Vad og undertegnede om filmmediet i alle sine afskygninger.

Det, der skulle have været en introducerende artikel/interview om og med Poul Vad og hans fornemmelse for film, er pludselig blevet en langt mere trist affære. Cirka to måneder efter, at nedenstående interview fandt sted, kunne man nemlig den 19. august 2003 i en lang række danske dagblade læse omfangsrige nekrologer over manden, der både som kunstkritiker, forlags- og museumsmand og skønlitterær forfatter har spillet en enorm rolle i dansk kulturliv. Her hører han til på vores lokale pantheon med sine monografier og essays om bl.a. Vilhelm Hammershøi og Ejler Bille og med romaner som *Rubruk* fra 1972 og *Kattens anatomi* fra 1978. Poul Vad var ikke videre produktiv, men alt fra hans hånd var gennemsyret af kvalitet og engagement. Det gælder også hans få men uhyre velskrevne essays om en filmkunst, han satte meget højt; essays der er af en karakter så de, med deres fornemmelse for det Vad her i interviewet kalder kunstens mere musiske sider, burde være selvskrævet læsestof for enhver filmelsker.

Poul Vad markerede sig første gang som filmskribent i forbindelse med den diskussion, der opstod i kølvandet på *Pulp Fictions* palmesejr i 1994 og udgivelsen af Ulrik Horst Pedersens essay *Mod barbariet*. Han kom, overraskende for de fleste, den amerikanske instruktør til undsætning. I et essay i *Weekendavisen* beskrev Poul Vad nemlig den altafgørende forskel, der efter hans mening er, på den umoralske og den amoralske kunst og fik dermed hevet Tarantinos mesterværk ud af hænderne på de heftigste moralister, der så den amerikanske film som endnu et tegn på postmodernismens kunstnerisk og dybt umoralske deroute. De forstod ifølge Vad ikke, at moralen lå underdrejet i disse film i en større sags tjeneste; at moral var uinteressant fordi filmenes ærinde skulle lokaliseres på helt andre niveauer. I stedet placerede Poul Vad filmen i et mere passende, ligeså amoralsk men langt finere selskab flankeret af ingen andre end H.C. Andersens Store Klaus og Lille Klaus. Det var bl.a. Vads pointe, at disse H.C. Andersen-figurer er brødre i ånden til Tarantinos lejemordere, Vincent og Jules.

Sin bedste og mest indføjte artikel om filmen har Poul Vad dog skrevet om Kaurismäki-filmen *Drifting Clouds*. Sjældent er der skrevet så godt om farvernes betydning og muligheder i en filmanalytisk sammenhæng. Artiklen afslørede desuden en stor forkærlighed for den finske instruktør, en svaghed der ligeledes med jævne mellemrum skinner igennem i 16:9's interview med Poul Vad.

Poul Vad har desværre ikke overbebyrdet sine filminteresserede læsere, for ud over ovennævnte tekster, har han faktisk kun behandlet filmen to gange: Dels i sin bog *Nord for Vatnajökul* (1994) om den islandske saga *Ravnkel Frøjsgodes saga* dels i den essaysamling, der udkommer på Gyldendal i løbet af september måned 2003; *Kritiske*



Poul Vad (1927-2003).

skitser hedder den. I sagabogen kobles og sammenlignes bl.a. den islandske saga og amerikanske westerns brug af landskabet som dramatisk element, og i *Kritiske skitser* skriver Poul Vad om den amerikanske instruktør Hal Hartley og hans film fra 1994, *Amateur*.

Interviewet indledes dog med nogle overvejelser over det betragtelige vinge-fang, man som kritiker må besidde for at skrive om så tilsyneladende forskellige kunstneriske temperamenter som Vilhelm Hammershøi og Quentin Tarantino. Hammershøi listede som bekendt rundt i det københavnske borgerskab for hundrede år siden og skabte der sine billeder af 'Ensomhed, nattetanker og melankoli' som et af afsnittene i Vads Hammershøi-bog hedder, mens den i Los Angeles baserede og meget nutidige filmskaber Quentin Tarantino buldrer anderledes højlydt for sin kunst.

* * *

"... film har altid betydet meget for mig?"

Henrik Højer: Du har skrevet om både Tarantino og Hammershøi, er der en fællesnævner mellem de to?

Poul Vad: Om der er en fællesnævner fra Tarantino til Hammershøi? Jeg har bare altid været filminteresseret, og film har altid betydet meget for mig. Nu er det så lidt, jeg har skrevet, men det har altid været et eller andet konkret, der har været igangsættende; en bestemt oplevelse af filmen, en bestemt iagttagelse, et eller andet jeg havde lyst til at fordybe mig i og skrive om, så der ikke nogen direkte forbindelse mellem filmartiklerne og så mit arbejde med billedkunst. Det visuelle selvfølgelig, det er ligesom basalt, men ellers vil jeg sige, at hvis film har betydet noget for mit arbejde som skribent, så er det for mine romaner.

HH: I essaysamlingen Det springende punkt, understreger du på et tidspunkt kunstens ikke-realistiske potentiale ... Du citerer bl.a. Dreyer for hans ideer om den stiliserede realisme ... Man kunne måske sige, at det, der er fælles for de film, du skriver om, er en hældning over mod det stiliserede?

PV: Det er nu ikke noget, jeg har tænkt på, men når jeg nu har hæftet mig ved de film, så tror jeg da, at en af forklaringerne er, at de har en hældning mod stiliseringen; at de er mærket af en formbevidsthed, der gennemtrænger dem. Men jeg er lige ved at sige; har ikke al god filmkunst elementer af stiliseret realisme. Man kan jo ikke lave film, kunst, litteratur uden formbevidsthed.

HH: Ligger der deri et forbehold over for den filmkunst, der forsøger at påberåbe sig realismen?

PV: Overhovedet ikke. Jeg sætter eksempelvis Mike Leigh meget højt, men jeg må sige, at jeg synes, at en filmkunstner som Kaurismäki stikker dybere end og når højere end f.eks. Mike Leigh blandt andet fordi han besidder en formbevidsthed, der jo ikke er spor doktrinær, men som ligger helt dybt i ham fra starten af.

HH: Nu har du jo udover Kaurismäki også skrevet om Pulp Fiction og Quentin Tarantino. Befinder de sig, deres forskelle ufortalt, trods alt på samme kunstneriske niveau?

PV: Det er svært at sige. Men jeg må sige, at reaktionen i Danmark i forhold til Tarantino jo i høj grad var den, at det var det sidste nye eksempel på amerikansk voldsdyrkelse. Og det synes jeg var fuldstændig misforstået, det var egentlig det, der satte mig i gang med artiklen om *Pulp Fiction*, plus at da jeg så den og nysgerrigt genså den, så var der nogle motiver, jeg ikke synes man havde påpeget. Som jo bl. a. er det, min artikel om filmen handler om. Der var jo en lang række ting, folk ikke havde set og opfattet.

HH: Du laver i din artikel en skelnen mellem det umoralske og det amoralske, kan du uddybe det?

PV: Tarantino løfter ingen pegefingre over for de mennesker og det miljø, han beskriver; han iagttager, og bruger blot elementerne i den vision, han forsøger at skabe. Deri ligger for mig at se forskellen på det moralske og det amoralske...

I øvrigt kan jeg sige, at det at jeg starter min artikel om *Pulp Fiction* med at bruge H.C. Andersen og det amoralske ved *Fyrtøjet* og *Store Klaus og Lille Klaus*, som jo er en forfærdelig historie, det var der mange, der synes var en forfriskende indgang til Tarantinos univers.

I øvrigt mener jeg, at der er en slags moral indbygget i hans film, og det havde man jo heller ikke set; dén moralske dimension der er hos alle store instruktører - også hos ham. Der tænker jeg specielt på den udvikling, der sker med Samuel L Jacksons figur. I virkeligheden er det det, der sætter det hele i gang; det at han pludselig får et nyt perspektiv på sit liv.

Der er jo tale om to meget primitive mennesker, afstumpede personer og det interessante er, at Tarantino bruger dem uden at fælde dom over dem. Der er mange, der bliver stående ved, at han vælter nogle konventioner uden at spørge ind til, hvad det egentlig handler om. Det synes jeg også han fortjener, at man er opmærksom på.

I øvrigt vil jeg også sige, at hans tredje film *Jackie Brown*, der vistnok af mange er undervurderet, er en meget, meget smuk film og det, der hæver den, er bl.a. forholdet mellem de to hovedpersoner; mellem hende og ham udvikler der sig noget, der aldrig bliver sagt eller sat ord på, og som er med til at give slutningen, hvor de skilles, smertelighed og melankoli. Det fine er, at det langsomt får lov at vokse frem, og det viser jo også en side af Tarantino, som heller ingen rigtig har haft øje for...

"Men æstetikken er jo ikke bare selve billedet..."

HH: Du siger et sted, at i æstetikken ligger livssynet...

PV: Men æstetikken er jo ikke bare selve billedet, den er jo også den måde billedet og handlingen bliver til en helhed. Da det jo er et tidsligt forløb, så er måden at bygge handlingen op på en del af æstetikken, så det kan i og for sig ikke skilles ad. Men det er jo tydeligt nok, at en instruktør som John Ford ikke er en kunstner, hvor det rent billedmæssige falder i øjnene. Han er så ligefrem, ligesom der også er store forfattere, der skriver, så det synes så lige til. Men der er sgu ikke nogen, der kan gøre dem det efter. Så den simple måde at fortælle på, deri ligger Fords æstetik og deri ligger jo egentlig også det, han forsøger at udtrykke i sine film, det kan ikke skilles ad.

HH: Vil du i øvrigt sige, at filmen er mere mainstream end kunsten i øvrigt?

PV: Nu var den fra starten af et massemedie og i en vis forstand, tror jeg, der er grænser for, hvor langt filmen kan bevæge sig væk fra det og samtidig bevarer sin vitalitet. Den nye bølge var jo film, som jeg oplevede, og det var nogen af den senere ungdoms store oplevelser. Men jeg må indrømme, jeg hurtigt mistede interessen for Godard. Hans manerer var da i begyndelsen meget velgørende, men det var en noget overfladisk dybde. Lige fra starten derimod satte jeg Truffaut meget højt. Fra starten af var det *Ung flugt*, men senere var det f.eks. *Den sidste Metro*, som, jeg synes, er en meget fin film og *Manden der elskede kvinder*. Jeg vil sige, at han på en måde udviklede sig, og det lyder måske helt åndsvagt, når jeg siger det: Ligesom Ford - han begyndte at lave film på en måde, så det så helt enkelt ud. Der var ikke noget spektakulært ved hans film, det var kultur i den bedste forstand, noget der stikker meget dybt i fransk kulturliv.

HH: Ja, man kan vel godt sige om Truffaut at han modsat Godard bevægede sig over mod et enklere udtryk. I de tidlige film som *Ung flugt* og *Skyd ikke på pianisten* er der en legen med formen, der måske nok dæmpes som karrieren skrider frem?

PV: Ja det var jo i øvrigt Truffaut, der skrev *Åndeløs*, og det var jo en af de helt store oplevelser, da den slags film kom frem. Det var virkelig ligesom at få vasket øjnene, og jeg kan fortælle, at da jeg debuterede med min første roman *De nøjsomme* [1960 red.], så var der danske anmeldere, der skrev, at den var under indflydelse af 'den nye roman', 'Le Nouveau Roman' fra Frankrig. Det er ikke rigtigt, for dem havde jeg ikke læst nogen af. Jeg læste nogle artikler om de der nye romaner, og tænkte, at det lød som om, de arbejdede med det samme, som jeg gjorde. Det var nu ikke tilfældet, og jeg tror det var Thorkild Hansen, der i sin anmeldelse af *De nøjsomme* skrev, at den ikke var beslægtet med den nye roman men snarere med ny fransk film. Det tror jeg er rigtigt. Ikke på den måde at jeg var påvirket direkte, men jeg havde jo set de film, og der var et eller andet i tilgangen til stoffet, som var beslægtet. Måske ikke fordi jeg havde set filmene, men fordi der var noget, der var fælles for en generation. Den der fuldstændig uimponerede tagen fat på tingene og hele elementet af patos i måden at fortælle på i litteraturen og i filmen. Det blev ligesom blæst væk, så man kunne lave noget andet. Samtidig med den nye bølge har spillet en rolle, det tror jeg er rigtig, og det kan også være, det har påvirket min måde at opfatte på, men jeg tænkte ikke selv på det, da jeg skrev bogen.

HH: En anden man forestiller sig kan have påvirket dig som skønlitterærforfatter er Luis Bunuel, det groteske lurer hele tiden hos såvel ham som hos dig.

PV: Nu snakkede vi om den franske bølge, hvordan den æstetik og den friskhed, hvormed de brugte filmmediet, kunne sammenlignes med min debutroman, og jeg vil sige, da jeg senere skrev den roman, der hedder *Kattens anatomi* [1978 red.] da var Bunuel en inspirationskilde; hans dristighed til at sætte forskellige niveauer sammen, typisk gennem drømmesekvenserne og hans fantastik...Jo, han var en stor inspiration.

"... Det er olie på lærred..."

HH: Du skriver i din bog om Hammershøi, at når han maler, så er det accentueret, at der er tale om olie på lærred. Det er mere form, rum og flade end det, at det viser tilbage til en virkelighed uden for billedet. Den vinkel på Hammershøi går igen i dine artikler om filmkunsten synes jeg.

PV: For lige at starte med Hammershøi. Det er jo fordi, det er lærredet, og det der rent fysisk er på lærredet, der er interessant. Det er der mange kunsthistorikere, der glemmer, når de skriver om billedkunst. De fordyber sig i indholdet, hvad det forestiller, og det kan de skrive meget smukt om, men de glemmer, at det er olie på lærred, og at det er malerens overvejelser, specielt i Hammershøis tilfælde, over hvert enkelt penselstrøg, der skaber kunsten. Det er samarbejdet mellem øjets sensibilitet og hånden i den traditionelle billedkunst, virkeliggørelsen af den fysiske sammenhæng mellem kroppen og øjet, der er kunsten. Dermed er formen også indholdet. Det er der mange, der har sagt før mig, og sådan er det også i filmen, synes jeg.

HH: Man kan sige det samme om en lang række store filmfotografer. Folk som Gordon Willis (*Godfather*), Michael Chapman (*Taxi Driver*) og en række andre taler ofte om ikke at male med penslen men med lyset, og de henviser igen og igen til malere som Rembrandt, Goya, Turner osv. som inspirationskilder. Alligevel kan det samme vel siges om filmkritikken som om kunstkritikken: den har været meget tematisk funderet, for litterær, og den har i den grad haft svært ved at fange filmens billeder i sproget.

PV: Jeg havde nær sagt, at det er indlysende, at mennesker der beskæftiger sig med billeder kigger på billeder. Og hvor er der billeder,

hvor er der folk, der har arbejdet med billeder, hvor er der generationer af kunstneriske erfaringer? Selvfølgelig må filmfotografer søge mod det. For nogle år siden så jeg i Paris en ny kopi af Hawks *Scarface* [1932 red.], og sikken en fotograf, sikken lyssætning, det er jo mesterligt [*Scarface* er fotograferet af Lee Garmes og L. William O'Connell (!) red.]. Jeg ved ikke, om han har tænkt på billedkunstnere, men han har jo tænkt på samme måde, i lys og skygge som de gamle mestre.

HH: Er det endnu sværere, at skrive om film end om billedkunst, fordi filmens levende billeder hele tiden er i bevægelse?

PV: På en måde bør man faktisk slet ikke sammenligne film og billedkunst, fordi filmens element er tid. Jeg kan huske Erik Ulrichsen [tidligere filmskribent på bl.a. *Berlingske Tidende*, red.], som jo var en af mine guruer som ung, jeg kan huske, at han en gang filosoferede over hvilken kunstart filmen var mest beslægtet med, og han endte med at sige musikken. For ligesom musikken udgøres filmen af temaer, der udvikler sig over tid, og tiden er det fundamentale. Jeg forstår ham i den grad, og det er jo en fundamental forskel på den traditionelle billedkunst og så filmkunsten. Det er bl.a. derved at filmkunstnere, der bruger en fuldstændig statisk billedkomposition og rytme virker overvældende, fordi de, om jeg så må sige, går imod tidens flugt. Nu tænker jeg f.eks. på Ozu, og det bliver jo ikke billedkunst, fordi han gør det på den måde, netop fordi det kommer til at stå som en radikal måde at udnytte tiden på: At få den til at stå stille selv om filmkunstens væsen er det tidslige forløb.

I forhold til dit spørgsmål kan man sige, at det jo som sagt også sjældent lykkes at fange *kunsten*, *det musiske* i billedkunsten, fordi når man kommer til dét i al kunst, så er det svært. Det er der ikke så mange, der kan...

* * *

... Og det må være et passende sted at fade ud af interviewet med Poul Vad. For det var netop hans helt unikke talent; at han kunne skrive om det *kunstneriske* ved kunsten. Som han siger, er det ikke så mange forundt heller ikke, når det gælder filmen.

Flere essays om hans personlige favoritter, der bl.a. tæller så væsensforskellige navne som John Ford, Akira Kurosawa, John Sayles og James Gray, blev det desværre ikke til men over de forholdsvis få sider, han skrev, fik Poul Vad altså alligevel demonstreret at hans fornemmelse for kunst i almindelighed strakte sig til filmen.

Faktaboks

Poul Vad om filmen:

En blå film, Kaurismäki, stil og smerte
In Kritik nr.135, 1998.

Tarantinos moralitet
In *Film og fin de siècle, essays om 90'ernes film*, redigeret af Peter Christensen og Bo Tao Michaëlis

Nord for Vatnajökul
Samleren, 1994.

Den sidste tekst *Livets amatører*, om Hal Hartleys *Amateur* er at finde i essayssamlingen *Kritiske skitser*, der udkommer i løbet af september måned fra Gyldendal. Bogen vil ligeledes indeholde de to essays om henholdsvis Kaurismäki og Tarantino.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

4