

Film, virkelighed og ideologi

SØREN KJØRUP

At ikke alt er politisk, at der er et skel mellem det politiske og det apolitiske, er et af den borgerlige ideologis væsentligste dogmer – og et af de dogmer, der klarest tjener til opretholdelsen af netop den borgerlige ideologi og dermed den borgerlige magt. For ved at hævde en manglende forbindelse mellem politik og sport, politik og videnskab, politik og religion, politik og undervisning og politik og kunst, unddrager den borgerlige ideologi sig en diskussion af den faktiske forbindelse mellem disse emner, og dermed også en diskussion af muligheden for eventuelt at give sport, videnskab, religion, undervisning og kunst et andet politisk indhold end det, de på et givet tidspunkt har.

Bazin og det ideologiske filmsprog

På denne baggrund er det interessant at fremhæve den *borgerlige* franske kritiker André Bazins holdning. Thi for Bazin kan filmkunsten være et ideologisk instrument ikke blot ved det indhold, en given film har, men allerede ved selve det filmiske sprog, en given instruktør vælger at benytte: forskellige filmiske sprog eller stilarter, altså forskellige filmiske *idiolekter*, udtrykker for Bazin forskellige ideologier.

Gang på gang dukker det således op i Bazins essays om film – samlet i de fire bind »Qu'est-ce que le cinéma?« – at han anser den klassiske montagestil, som man kender i dens rene form fra Pudovkins og Eisensteins stumfilm, for en stil, et filmisk idiolekt, der i sig selv, uafhængigt af hvad det i det enkelte tilfælde skal udtrykke af indhold, udtrykker en ideologi, nemlig en totalitær, elitepræget holdning, som for Bazin svarer til kommunismen.

Og gang på gang dukker det op, at han omvendt opfatter dybdefocus-stilen med de lange indstillinger, sekvensindstillingerne, som man kender den fra Renoir, Welles og især fra Wyler, som et filmisk idiolekt, der i sig selv udtrykker en demokratisk livsholdning.

Tydeligst ses dette måske i Bazins Wyler-essay i bind I, hvor han skriver om den klassiske montage teknik: »Instruktøren, som klipper for os, foretager i vort sted den skelnen, som vi foretager i det virkelige liv. Vi accepterer ubevidst hans analyse, fordi den svarer til opmærksomhedens love; men denne analyse fratager os et privilegium, der ikke i mindre grad hviler på psykologien, og som vi giver afkald på uden at gøre os det klart, nemlig friheden, i hvert fald den virtuelle frihed, til hvert øjeblik at ændre vor klipning. Dette har betydelige psykologiske og dermed æstetiske konsekvenser. Denne teknik tenderer mod specielt at udelukke virkelighedens immanente tvetydighed. Den »subjektiver« begivenheden til det yderste, fordi selv den mindste del skyldes instruktørens stillingtagen. Den implicerer ikke blot et dra-

matisk valg af følelsesmæssig eller *moralisk* karakter, men også og mere dybtgående en *stillingtagen til virkeligheden som sådan*.« (side 158 – kursiveringerne er mine, og jeg bør bemærke, at Bazin har en fodnote til ordet »tenderer«, hvori han fremhæver, at en montage teknik som f.eks. hos Hitchcock kan bruges til at skabe tvetydighed.)

Og omvendt hedder det om Wylers stil i hans »De bedste År«: »Det drejer sig ikke om at provokere tilskueren, om at sætte ham på pinebænken. Wyler vil blot tillade ham: 1. at se alt; 2. at vælge »af egen fri vilje«. Det er en loyalitetshandling overfor tilskueren, en vilje til dramatisk ærlighed. Man spiller med åbne kort. Når man ser denne film, får man en fornemmelse af, at den almindelige klipning her ville have haft noget usømmeligt over sig som en stadig føren bag lyset: se dette, ville kameraet have sagt til os, og nu dette. Men hvad er der mellem indstillingerne? Hyppigheden af totalindstillinger og den fuldkomne dybdeskarphed bidrager enormt til at give tilskueren tillid og til at give ham mulighed for at betragte og at vælge, og ligefrem til at danne sig en mening, takket være indstillingernes længde, som vi senere skal se. *William Wylers dybdeskarphed opfatter sig altså som liberal og demokratisk som den amerikanske tilskuers bevidsthed og filmens helte!*« (side 160 – kursiveringerne er igen min).

Kan ikke blot en films indhold, men også dens stil være et politisk våben? Skal virkeligheds-skildringen i dokumentarfilm eller tv-reportager nødvendigvis opbygges på autentisk filmmateriale? Dette er de to hovedproblemer, Søren Kjørup behandler i denne artikel, der tager sit udgangspunkt i André Bazins, Vsevolod Pudovkins og Sergei Eisensteins filmteoretiske skrifter og i overvejelser over den audio-visuelle meddelelses fundamentale tegn karakter. Og blandt hans konklusioner er, at en kildekritisk analyse af en dokumentarfilm som historikeren Niels Skyum-Nielsens »De fem År« ikke blot er forfejlet, men også er et udtryk for den borgerlige ideologi.

Det er værd at gøre sig klart, at når Bazin fremhæver de forskellige måder at lave film på som ideologiske, som afspejlende en livs- og verdensanskuelse, så er det ikke af ydre grunde. Det er ikke, fordi montagestilen er udviklet i en stat, som Bazin opfatter som totalitær, at denne stil udtrykker en totalitær, »manipulerende«, livsholdning. Og det er ikke, fordi dybdefocus-stilen er udviklet i et samfund, der for Bazin står som liberalt og demokratisk, at denne stil udtrykker en liberal og demokratisk livsholdning. Det er altså for Bazin ikke, således som for Christian Braad-Thomsen i hans artikel i Kosmorama 93, hele apparatet og dermed også statsapparatet omkring en bestemt filmstil, der gør, at en bekendelse til denne stil også nødvendigvis må blive en bekendelse til det pågældende statsapparats ideologi. For Bazin er det filmsproget selv, der rummer ideologien.

Filmen som indeksikalsk tegn

At dette er muligt, og at de forskellige filmiske idiolekter rummer lige netop de ideologier, som de rummer, begrundes Bazin med en henvisning til selve filmens *ontologi*, altså til filmens væsen og måde at eksistere på. For Bazin er fotografiet og dermed også filmen et *indeksikalsk* tegn for virkeligheden, hvilket vil sige, at Bazin mener, at filmbilledet »gengiver« virkeligheden ved så at sige at være virkelighedens fysiske spor: når et filmbillede af et virkelighedsudsnit fungerer som et tegn for dette udsnit, er det altså ikke primært, fordi billedet ligner dette udsnit (det ville da være et *ikonisk* tegn), end sige da fordi der er en semantisk sprogregel, altså en betydningsregel, der forbinder billedet og virkelighed (det ville da være et *symbol*), men fordi der er en fysisk-kemisk forbindelse fra det pågældende virkelighedsudsnit via lysstråler gennem kameraets linse ind til det lysfølsomme materiale, hvorpå virkelighedsudsniptet i første omgang nedfældes, for så efter forskellige kemiske behandlinger igen at kunne projiceres op på et lærred. Bazin mener altså, at filmbilledet repræsenterer det pågældende virkelighedsudsnit på principielt samme måde, som et fodspor i sneen repræsenterer den person, der har gået der.

Nu er det imidlertid klart, at filmbilledet i hvert fald *også* er et ikonisk tegn, – det ligner dog det virkelighedsudsnit, det repræsenterer (og står herved i modsætning til et indeksikalsk tegn som fodsporet i sneen, der højst kan siges at ligne sålen under skoene på den person, det repræsenterer). Men dette aspekt af filmbilledet ignorerer Bazin på ingen måde. Tværtimod ser han netop, således som det f.eks. fremgår af hans artikel om »Det fotografiske billedes ontologi« i essayenes bind I, fotografiet som en konsekvens af det europæiske menneskes søgen i hvert fald siden renaissance efter at fremstille det per-



Billede fra Wylers »De bedste år«. »William Wylers dybdeskarphe opfatter sig som liberal og demokratisk ligesom den amerikanske tilskuers bevidsthed og filmens helte« (André Bazin).

fekte ikoniske tegn, altså det billede, der ligner det afbildede til fuldkommenhed. For Bazin står fotografiet – og dermed filmbilledet – ved slutningen af en udvikling, som starter ved »den vestlige malerkunsts syndefald«: perspektivtegningens opfindelse (side 14, – bemærk den for katolikken Bazin karakteristiske religiøse metafor).

For Bazin er fotografiet og filmen netop det perfekte ikoniske tegn, idet det nemlig kan overvinde malerkunstens svage punkt: fotografiets og filmens opfindere – eller i hvert fald første væsentlige benyttetere – »Niepce og Lumière blev den vestlige malerkunsts frelsere (sic). Fotografiet har befriet de bildende kunster fra deres besættelse af ligheden ved at fuldende barokken. Thi malerkunsten anstrengte sig forgæves til det yderste for at give os en illusion, og denne illusion var tilstrækkelig for, at noget kunne være kunst, mens fotografiet og filmen er opdagelser, der definitivt og ved selve deres væsen tilfredsstillende besættelsen af realismen. Hvor dygtig maleren end var, forblev hans værk altid hypotetisk på grund af en uundgåelig subjektivitet. Billedet forblev tvivlsomt på grund af menneskets tilstedeværelse.« (side 14).

Denne svaghed overvandt fotografiet netop ved at være et indeksikalsk tegn: »et aftryk af genstanden med lyset som tolk« (side 14, note). »Fotografiets originalitet overfor maleriet beror altså på dets væsenbestemte objektivitet. ... For første gang kommer intet andet imellem den oprindelige genstand og gengivelsen heraf end en anden genstand.« (side 15). Dette betyder for Bazin, at fotografiet i egentlig forstand genskaber virkeligheden som den er i et givet øjeblik (side 15), og at filmen yderligere genskaber virkeligheden som den foreligger i tid (side 16). Og det betyder mere end dette, nemlig også at fotografiet og filmen slet ikke står som tegn overfor en virkelighed, som de gengiver eller genskaber, men at de selv er en del af virkeligheden:

»Malerens æstetiske univers er heterogent (anderledesartet) i forhold til det univers, som omgiver det. Billedrammen omslutter et mikrokosmos, som er substantielt og essentielt anderledes. Men omvendt deltager den fotograferede genstands eksistens i modellens eksistens som et fingeraftryk. Og følgelig slutter fotografiet sig til naturens egen skabelsesproces i stedet for at erstatte den med en anden.« (side 18 – min oversættelse).

På baggrund af denne opfattelse af filmens »ontologi« bliver Bazins opfattelse af de filmiske idiolekters generelle og specifikke ideologiske karakter simple logiske konsekvenser: For Bazin er virkeligheden i sig selv

åben, tvetydig. Enhver gengivelse af virkeligheden må forholde sig til denne tvetydighed, og i sin forholden sig bliver gengivelsen nødvendigvis ideologisk. Filmen, som i sig selv simpelt hen er en del af virkeligheden, er i stand til at være lige så åben og tvetydig som virkeligheden, og lader man den være dette, lader man tilskueren tolke filmvirkeligheden nøjagtigt som han tolker »den virkelige virkelighed«, nemlig ved at benytte en stil som Wylers, viser man igennem selve sit filmsprog sit liberale og demokratiske sindelag. Griber man derimod ind overfor filmen – som ved montagen – manipulerer man, ikke blot med filmen, men også med virkeligheden og derigennem med tilskuerens bevidsthed, og man udtrykker altså herved sin totalitære ideologi.

På trods af at Bazin er en borgerlig kritiker, erkender han altså ethvert filmsprogs politiske eller ideologiske karakter. Men han mener, at der gives et filmsprog, der gengiver virkeligheden som den er, et »naturligt« filmsprog kunne man næsten sige, og ved at benytte dette giver man udtryk for en ideologi, som er i overensstemmelse med virkeligheden eller naturen, – nemlig den borgerlige. Hvor den almindelige borgerlige ideologi vil forsvare sig ved at benægte forbindelsen mellem politik og filmsprog i sig selv, forsvare Bazin den borgerlige ideologi ved at hævde, at det »naturlige« filmsprog udtrykker netop denne, – der følgelig må være den naturlige?

Eisenstein og Pudovkin

Det er ganske interessant, at Eisenstein allerede en snes år, før Bazin udviklede sine ideer, havde afvist den bazin'ske opfattelse. I et essay fra 1929 om den dialektiske metode og filmformen, optrykt i samlingen »Film Form«, skriver han således: »I 1924-25 puslede jeg med ideen om et filmisk portræt af det *virkelige* menneske. På det tidspunkt herskede en tendens til kun at vise det virkelige menneske i *lange* ukleppede dramatiske scener. Man mente, at klipning (montage) ville ødelægge ideen om det virkelige menneske. Abram Room opnåede noget i retning af rekorden i denne henseende, da han i »The Death Ship« (formodentlig »Bukhta smerti«, »Dødens bugt«, 1926, - S.K.) brugte ukleppede dramatiske indstillinger så lange som 40 meter eller 135 fod (2 min. 15 sek., - S.K.). Jeg betragtede (og det gør jeg stadig) en sådan opfattelse som yderst ufilmisk.« (side 59).

Når Eisenstein betragter, hvad man kunne kalde Wyler-æstetikken som *ufilmisk*, må det være, fordi han i modsætning til Bazin ikke mener, at det er den »æstetik«, det filmiske idiolekt, der er i bedst overensstemmelse med filmens »væsen« altså med det filmiske sprogs tegn. Og det viser sig da også, at både den meget teoretisk sindede Eisenstein og den væsentligt mere praktisk tænkende Pudovkin ikke, som Bazin, opfatter filmsproget som indeksikalsk/ikonisk. Både i Pudovkins småskrifter om hvordan man kan eller skal lave film – samlet under de to titler »Film Technique« og »Film Acting« – og i Eisensteins essays – samlet først og fremmest i »The Film Sense« og i »Film Form«, men der er mange flere – fremgår det gang på gang, at en forståelig filmisk skildring ikke kan frembringes rent indeksikalsk, altså blot ved at et lysfølsomt materiale med kameralinsens hjælp simpelt hen registrerer et virkelighedsudsnit.

Pudovkin nægter ganske vist ikke, at filmkamera og råfilm kan bruges rent indeksikalsk registrerende – det var f.eks. således det blev brugt i filmens barndom til en slags registrering af en slags filmafhængige teaterforestillinger (side 79-84). Men filmen som kunstart – eller man kan måske sige: filmen som sprog – arbejder ikke indeksikalsk: »... det at optage en film behøver ikke blot være en simpel *fiksering* af en begivenhed, der finder sted foran linsen, men kan også være en *særlig form* for gengivelse af denne begivenhed. Mellem den naturlige begivenhed og dens fremtoning på lærredet er der en klar forskel. Og det er *netop denne forskel*, der gør filmen til en kunstart« (side 86, – kursiveringerne i originalen).

For filmen som kunstart eller som sprog er det da klart, at det filmiske råmateriale, det som filminstruktøren arbejder med, ikke er virkeligheden, men forskellige billeder af virkeligheden: »Filminstruktørens materiale består ikke af virkelige processer, der foregår i det virkelige rum og den virkelige tid, men af de stumper celluloid, hvorpå disse processer bliver optaget. Dette celluloid er fuldt og helt underkastet den instruktørs vilje, som redigerer det« (side 84). Og dette er ikke blot en mulighed, men en nødvendighed, idet den enkelte stump celluloid med sit virkelighedsspor i sig selv er uden betydning; betydning opstår først under redaktionen, i

sammensætningen af flere billeder, altså i den filmiske montage: »Montagen er det oprindelige, skabende moment hvorved den levende filmiske form bliver skabt af et *sjælløst* fotografi (det enkelte filmbillede).« (side 81, – kursiveringen er her min, idet jeg hermed vil fremhæve min tolkning af »sjælløst« som »betydningsløst«).

At dette gælder selv, hvor der ikke er tale om filmen som en (fiktiv) kunstart, men udtrykkeligt som et billedsprog, der handler om eller »beskriver« virkeligheden, bekræftes af Pudovkins bemærkninger om den dokumentariske film: »Selv når instruktøren har at gøre med virkelige genstande i virkelige omgivelser, tænker han kun på deres fremtræden på lærredet. Han betragter aldrig en virkelig genstand i henseende til dens faktiske, egentlige natur, men ser i den kun de træk, der kan overføres til celluloid. ... Den filmiske form er aldrig identisk med virkelighedens fremtoning, – den ligner den kun« (side 97-98). Men for at frembringe denne lighed – denne ikonicitet – må instruktøren igen ordne sit materiale ifølge visse love, nemlig det filmiske sprogs love: »Filminstruktøren ser kun på sit materiale *ud fra visse betingelser*, og disse betingelser er overordentlig specifikke; de fremstår fra en hel række af egenskaber, som er særlige for filmen« (side 97-98, – kursiveringen er Pudovkins).

Ligesom man må forstå Bazin på den måde, at filmens karakter af ikonisk tegn, af noget der »ligner virkeligheden«, er en funktion af dens primære karakter af indeksikalsk tegn, af fysisk-kemisk virkelighedsaftryk eller -spor, må man altså forstå Pudovkin på den måde, at filmens karakter af ikonisk tegn er en funktion af dens primære karakter af symbol: filmen er altså et tegnsprog, hvis tegn har betydning takket være visse regler eller koder.

Eisensteins kritik af Pudovkin

For så vidt er Eisenstein enig med Pudovkin, men også kun for så vidt. Thi for det første har de to forskellige opfattelser af hvilke koder, der faktisk er dem, der bestemmer den filmiske betydning, og for det andet drager Eisenstein en konsekvens af denne opfattelse af filmen, som Pudovkin næppe har indset; nemlig den at hvis filmsproget ikke er et »naturligt« sprog, men et sprog, hvis betydning skabes gennem visse koder, så må der dels være en grund til, at et sæt koder er de faktisk gældende og ikke et andet, og dels må det være muligt – i hvert fald i princippet – at ændre koderne eller at skabe nye.

Eisensteins påpegning af denne dobbelte pointe, og hans påpegning af grunden til, at et bestemt sæt af koder netop er de gældende på et givet tidspunkt, ser man nok tydeligst i en enkelt, yderst betydningsladet bemærkning om det »ikoniske« problem, realisme-problemet, midt i essayet om »Det cinematografiske princip og ideogrammet«: »Absolut realisme er på ingen måde sansningens korrekte form. Den er simpelt hen en funktion af en vis form for social struktur« (side 35). Med andre ord: hvad vi oplever som realistisk og hvad vi ikke oplever som realistisk, er en funktion af hvordan vi opfatter virkeligheden; og hvordan vi opfatter virkeligheden er afhængigt af den sociale struktur. Realisme i et billedsprog er altså med atter andre ord ikke en funktion af, at bil-

ledsproget er tilnærmet en heraf uafhængig virkelighed, men en funktion af, at både det »realistiske« billedsprog og virkeligheden opfattes på samme måde, og vel at mærke på en måde, der er regelstyret og som derfor kan ændres, men som dog ikke kan ændres uafhængigt af den sociale struktur.

Pudovkins opfattelse af de gældende regler for virkelighedsgengivelse på film var den, at der er regler der fortæller om sammenføjningen af billeder, der hver for sig kan betyde både alt og intet, således at deres betydning først præciseres gennem deres plads i billedforløbet, – eller i *syntagmet*, som man ville sige semiologisk: Filmens billeder svarer til det naturlige sprogs ord, og ligesom disse sidste af en digter vælges ud fra, hvad han vil sige, altså ud fra hvilke udsagn og dermed sætninger, han vil forme, vælger filminstruktøren udelukkende enkeltbilleder eller enkeltindstillinger ud fra hvilke sekvenser, han ved montagens hjælp vil opbygge. Det er det overordnede element, sekvensen, der styrer valget af det underordnede element, indstillingen, men sekvensen opbygges som et syntagma, dvs. på grundlag af betydninger der allerede ligger i indstillingerne, og som ved sammensætningen kun præciseres, men ikke ændres. Selvom sekvensens betydning nok er mere end summen af indstillingerne betydning, er den dog en funktion af dennes betydning.

For Eisenstein har denne analyse af filmsprogets koder imidlertid kun fat i et grænsetilfælde, kun i én ud af flere muligheder. Og det overordnede princip for disse muligheder er ikke, – som hos Pudovkin – *sammensætning af billeder*, men *konflikt mellem billeder* (se f.eks. side 37 eller 49).

Eisenstein har to med hinanden forbundne begrundelser for denne opfattelse – og som hos Bazin er der tale om en billedsprogetsteoretisk og en politisk-filosofisk begrundelse. Den tegnteoretiske begrundelse er den, at selv om filmsproget betjener sig af regelstyrede tegn, symboler, der dog viser sig for os som lignende virkeligheden, altså som ikoniske tegn, så findes denne dobbelthed ikke på ethvert niveau; for mens ikoniciteten måske ligefrem er overvejende på enkeltindstillingerne niveau, så er den betydning der opstår, når enkeltindstillingerne kædes sammen rent regelstyret, altså rent symbolsk. Eisenstein kan godt gå med til, at et nærbillede af knyttede næver, et halvtotalsbillede af kæmpende kroppe og et supernærbillede af opsvulmede øjne ligner, hvad de betegner: hænder, kroppe, øjne. Men at disse billeder i et forløb kommer til under ét at betyde »en voldsom nævekamp« eller lignende, har ikke noget med afbildning, men kun med sprogregler at gøre (det er da også noget, man må lære at forstå, – omend vi alle i det billedprægede moderne samfund lærer dette tidligt).

Eisenstein mener ikke, at hvad der her er sket er det, at forskellige betydende elementer er blevet sat sammen i et syntagma, hvis betydning blot er en funktion af elementernes betydning. Hvad der er tale om er, at elementer er blevet bragt i konflikt med hinanden (i dette tilfælde er konflikten en konflikt mellem størrelsesordene, men den kan også være mellem f.eks. linier, voluminer, dybder osv., – se side 39 eller 54), og gennem denne konflikt opstår der en helhed, der ikke blot er »mere« end dens dele, *men som er af en helt anden orden*. Semiologisk ville man sige, at der ikke er tale om op-



Fra Eisensteins film »Panzerkryderen Potemkin« (1925).

bygningen af et syntagme (som en sætning af ord, der jo hver for sig betyder noget), men om en primær artikulation, der er skabt gennem en sekundær artikulation (som når et ord opbygges af bogstaver, der ikke betyder noget hver for sig).

Eisenstein genfinder dette princip i det japanske *ideogram*, hvor f.eks. tegnet for mund plus tegnet for et barn kommer til at betyde »at skrike«. Men han genfinder det også et andet sted – og her kommer så den politisk-filosofiske begrundelse – nemlig i de dialektiske principper, der stammer fra Hegel og Engels, og som er de principper, hvorpå marxismen-leninismen og dermed den sociale struktur, der måtte være Eisensteins udgangspunkt, hviler.

Det er altså Eisensteins dobbelte påstand om filmsproget og specielt om montagen, at det er muligt gennem sammenstillingen af billeder eller af billeder og ord (enten som

stumfilmens mellemtekster eller i en films lydside: »... overgangen fra stum montage til lyd-film, eller audio-visuel montage, ændrer intet i princippet«, – »The Film Sense«, side 61), – eller rettere: at det er muligt ved at skabe konflikt, modsætningernes kamp, mellem billeder eller mellem billeder og ord at skabe overordnede indhold, der ikke direkte ligger i de enkelte billeder eller i de enkelte tekstlige udsagn; og at denne skabelsesmetode afspejler den sociale struktur i det proletariske samfund, hvorfor den dels er politisk præget, dels kan tjene som politisk våben.

Enighed og uenighed

Det vil nok være rimeligt på dette punkt i en slags resumé kort at gøre enigheden og uenigheden mellem de to parter, Bazin og russerne, klar:

Begge parter er enige om, at ethvert filmsprog er politisk (dette er her ikke vist om Pudovkin, men det må nok med en vis ret kunne læses ind i hans bemærkninger side 100 om, hvordan instruktørens personlighed viser sig i hans montage). Endvidere er de enige om, at montage-filmsproget præsenterer tilskueren for instruktørens tolkning af virkeligheden og ikke for virkeligheden selv. Og begge parter – eller i hvert fald Eisenstein og Bazin – er enige om filmsprogets afhængighed af sociale strukturer.

Men de er ikke enige om, at et filmsprog som Wylers er det, der er i bedst overensstemmelse med filmsprogets grundlæggende karakter, for de er uenige om filmsprogets grundlæggende karakter. Thi for Bazin er filmsproget fundamentalt indeksikalsk, mens det for russerne (klarest udtrykt af Eisenstein) er fundamentalt symbolsk.

Og man kan nu spørge, hvordan vi i dag – på baggrund af nyere semiologiske diskussioner – må stille os til denne fundamentale konflikt. Og man kan spørge, hvilke forskellige konsekvenser de forskellige holdninger til konflikten må få for vor holdning til de konkrete film (eller andre audio-visuelle meddelelser), vi møder i biografen eller i tv.

Dokumentarfilmens meddelelse

Naturligvis leder det sig ikke med rimelighed benægte, at den typiske audio-visuelle meddelelse, den typiske dokumentariske film eller tv-reportage (og jeg skriver altså her kun om disse former for billedlig virkelighedsskildring, og ikke om fiktionsfilmen), på et vist niveau er indeksikalsk: billederne er i det typiske tilfælde opstået ved, at noget ude i virkeligheden har sat sit lysspor på råfilmen inde i kameraet.

Men i den typiske filmoplevelse kan billedernes betydning ikke føres tilbage til deres indeksikalske oprindelse. Når vi i en dokumentarisk film eller i en tv-reportage forstår et billede som f.eks. et billede af Hitler, så skyldes dette ikke, at vi ved, at det er optaget med et kamera, der befandt sig i en passende afstand fra Hitler i Kongreshallen i Nürnberg den 10. september 1934 på et bestemt tidspunkt af eftermiddagen, og i øvrigt var korrekt indstillet, men det skyldes, at vi genkender Hitler på billedet. I den typiske filmoplevelsessituation er det altså ikke billedets indeksikalitet, men dets ikonicitet, der giver det betydning. Og kontraproven på dette må naturligvis være, at vi også ville genkende billedet som et billede af Hitler, hvis det som indeksikalsk tegn ikke går tilbage til ham, men blot til en, der ligner ham til punkt og prikke.

Det enkelte billede har altså betydning takket være dets lighed med det, det betegner. Men en film er ikke et enkelt billede (for at forebygge en nærliggende misforståelse: det er et fotografi heller ikke; et fotografi må forstås som et billede plus en situation, hvori billedet fremlægges – altså i et familiealbum, i en avis el. lign.). En typisk film er et forløb af levende billeder plus reallyd, musik og forskellige verbalsproglige meddelelser, og selv om man nok må tage en vis afstand fra Eisensteins noget håndfaste dialektiske model, må man alligevel give ham ret i dette: i den filmiske sammenhæng artikuleres en meddelelse, som ikke ligger i billederne eller i teksten alene, men som opstår rent symbolsk igennem disses konfrontation.



25 Som 24 (panoreret t.v., halvtotale, anden vinkel).

Hitler begynder fra bunden. Jeg vil se rovdryglimet gentændt i ungdommens øjne, siger Hitler.

26* Italienske ungfacister på øvelse med geværer og gasmasker (halvtotale, se s. 12).

26-27 SKUD
Børnene opdrages til at føre krig.

27* Som 26*, en ungfacist (nær).

28* Kongresshalle i Nürnberg den 10. september 1934, Hitler taler (nær, se s. 12 og 181-82).

HITLER: »Es lebe Deutschland!«
TILHØRERNE: »Heil! Heil!«
FORTSÆTTES TIL 30

29 Berlin den 10. maj 1933, bogbrænding (halvtotale).

MW: Men død over kultur!
Jøder forfølges, og

30 Som 29 (halvnær).

modstandere sættes i koncentrationslejr.

29

En side fra bogen om »De fem År«. Fra hver indstilling er medtaget et fotogram. Den venstre tekststøje er en beskrivelse af indstillingerne en for en; den højre en gengivelse af lydsiden (»speakertekst«, »dialog«, »realityde«). Den lille stjerne ved nogle af indstillingsnumrene er Skyum-Nielsens tegn for indstillinger, der er »fejlplaceret i tids- eller indholdsmæssig henseende – eller hvad begge dele angår«.

Jeg vil prøve at godtgøre dette med et eksempel hentet fra Børge Høsts skoleudgave af Theodor Christensen film om Danmark under 2. verdenskrig, »De fem År«. Her vil man et sted fortælle om Hitlerjugend, og det gør man ved to billeder af liggende børn med gasmasker og geværer, kombineret med en lydside med skud og en speakertekst: »Børnene opdrages til at føre krig« (citeret fra Niels Skyum-Nielsen m.fl., »Filmen De fem År – Skoleudgaven; Billed- og lydside, en kildekritisk gennemgang« – se illustrationen).

Det er klart, at det i dette tilfælde ikke er billedernes indeksikalitet, der giver os meddelelsen, thi for det første er billederne faktisk ikke optaget i Tyskland med medlemmer af Hitlerjugend som motiv, men i Italien

med ungfacister som motiv, og for det andet aner vi intet om, hvor og hvornår billederne er optaget, når vi ser filmen. Men en smule eftertanke vil også vise, at billedernes ikonicitet heller ikke entydigt giver dem mening, for hvad »ligner« disse billeder, hvad betyder de som ikoniske tegn? Børn der leger muldvarpe? Børn der leger krig? Børn der trænes til krig? Børn der afprøver gasmasker? Børn der reklamerer for gasmasker? Børn der reklamerer for en deodorant? Børn der demonstrerer mod forureningen? Eller hvad? – Som Pudovkin påpegede, giver først sammenhængen billederne mening, – her altså sammenhængen med skudlydene og speakerteksten »Børnene opdrages til at føre krig« (underforstået i sammenhæng med det fore-

gående og efterfølgende: »i Hitlertyskland«).

Men betyder dette nu, at billedet blot er en illustration til en speakertekst? Nej, – ligesom teksten »styrer« billedets betydning, »styrer« billedet tekstens betydning. For tekstens »børn« kan jo f.eks. have enhver alder fra 2 til 18 år, og her præciserer billederne altså, at det drejer sig om børn i spejderalderen. Og hertil kommer så yderligere skudene på lydsiden, der igen i sig selv kan betyde både alt og intet (de ville sikkert udmærket kunne ledsage billeder af fyrværkeri eller en næroptagelse af nøddeknekning), men som i sammenhængen fortæller os, at det skam er blodigt alvor dette her.

Denne lille filmstumps meddelelse er altså en funktion af sammenstødet mellem de forskellige filmiske elementer, billede, reallyd og tekst, der måske nok hver for sig har et vist betydningspotentiale, men som i sammenhængen mister deres særskilte indeksikalske (billeder, reallyd), ikoniske (billeder, reallyd) og symbolske (tekst, men strengt taget også billeder og reallyd) betydning for blot at udgøre den sekundære artikulation for den egentlige audio-visuelle meddelelse.

Hvis resultatet af denne analyse af en enkelt stump af en enkelt dokumentarfilm kan betragtes som gyldig for enhver dokumentarfilm eller tv-reportage – og det mener jeg, at den kan – må det altså for det første betyde, at en meddelelse i audio-visuel form er en meddelelse af nøjagtigt samme fundamentale karakter som en meddelelse i rent verbalsproglig form (som i en historiebog eller en avisartikel), nemlig som en symbolsk meddelelse, en meddelelse der kun kommer til veje takket være visse betydningsgivende regler (her de regler der fortæller os, hvordan vi kan » aflæse « den audio-visuelle meddelelse). Hvilket for det andet må betyde, at en kritisk holdning til en audio-visuel meddelelse må være af principielt samme karakter som en kritisk holdning til enhver anden symbolsk meddelelse, nemlig en holdning, der stiller spørgsmål som »Er meddelelsen sandfærdig?«, »Er der dækning for den i de faktiske begivenheder og i det tilgængelige kildemateriale?« og »Er der en bestemt tendens i denne meddelelse?«.

De »forfalskede« billeder

Dette stemmer imidlertid meget dårligt overens med den kritiske holdning, vi oftest ubevidst indtager overfor audio-visuelle medier og som har fået sit hidtil klareste udtryk i Skyum-Nielsens bog. For denne kritik lægger den altovervejende vægt på spørgsmålet om billedernes autenticitet, altså om de vitterligt i indeksikalsk forstand er tegn for det, de i den filmiske sammenhæng fungerer som tegn for, eller om de på den ene eller måde er »forfalskede«.

Men hvorfor skulle dette være så vigtigt? Den eneste begrundelse, jeg kan se herfor, må være den, at man mener, at selvom man måske nok i speakerteksten i en dokumentarfilm har en meddelelse, der principielt kan være lige så usandfærdig som f.eks. historiebogens eller avisartiklens, så har man i billedet, hvis det vitterligt er autentisk, en meddelelse som nødvendigvis må være sandfærdig – og som måske oven i købet gennem sin sandfærdighed lægger visse grænser for, hvor usandfærdig speakerteksten kan være.

Eller sagt på en anden måde så ser altså den almindelige kritiske holdning til doku-

mentarfilm og tv-reportager den audio-visuelle meddelelse som en verbalsproglig meddelelse ledsaget af billeder, der dels fungerer som illustrationer, dels som kildemateriale på grundlag af hvilket, vi som tilskuere delvis kan vurdere den sproglige meddelelse, om vi ellers blot kan godtage billederne som autentiske.

Nu er det naturligvis klart, at det for historikeren, der skal søge at skabe sig et sandfærdigt billede af f.eks. besættelsestidens begivenheder, må være væsentligt, om det filmiske kildemateriale, han har til rådighed, nu også er autentisk. For historikeren må naturligvis de filmstrimler, han sidder med, være af principielt samme karakter som ethvert andet (med historikerens brug af ordet, der ikke er helt identisk med semiologens) symbolsk kildemateriale, der altså dels kan studeres som en *beretning*, som et menneske – fotografen og/eller hans arbejdsgiver – har efterladt, dels som en *levning*, og enhver levning er netop et indeksikalsk tegn, idet den aflæses som et spor, fortiden har efterladt uden nogen meddelelseshensigt (se herom f.eks. H. P. Clausen, »Hvad er historie?«, side 62–90).

Men en dokumentarfilms eller en tv-reportages publikum er ikke historikere, der på grundlag af et filmisk kildemateriale skal skabe sig et billede af en begivenhed. Dokumentarfilmens eller tv-reportagens publikum er mere eller mindre »almindelige« mennesker, der modtager en audio-visuel meddelelse, og hvordan de end bevidst eller ubevidst måtte opfatte sig selv og deres situation, så er det, de modtager, ikke en principiel fejlbærlig tekstlig meddelelse ledsaget af et enten ægte eller falsk kildemateriale i billedform: for den almindelige tilskuer er meddelelsen faktisk på én gang auditiv og visuel, den er, som Eisenstein ville sige det, den meddelelse, der opstår ud af et billedligt og et tekstligt materiale, når disse konfronteres.

Måske ses dette allerklarest, hvis vi vender problematikken og spørger, ikke om hvilken »fejl« f.eks. Theodor Christensen har gjort (eller hvilket »trick« han har benyttet – ordene er Skyum-Nielsens) ved at bruge billeder, der indeksikalsk kan føres tilbage til italienske ungfacister som et af udtrykselementerne i en meddelelse om Hitlerjugend, men omvendt spørger hvad der ville være vundet, hvis han havde brugt autentiske billeder af Hitlerjugend-medlemmer.

Det er klart, at for den historiker, der vil bruge billederne som levning, ville meget være vundet, for han ville nu kunne standse filmstrimlen i sit klippebord og få billederne til at vise sig f.eks. hvordan Hitlerjugends uniformer så ud eller hvilke fabrikater gasmasker eller geværer, Hitlerjugend var udstyret med (ganske vist kun under forudsætning af, at vi på billederne ikke kun har Hitlerjugend-medlemmer, men at disse også er repræsentativt udstyret osv.). Og dette er naturligvis umuligt ved hjælp af den faktiske filmstrimmel, således som den foreligger med sine indeksikalske italienere.

Den typiske tilskuer til filmen har den imidlertid ikke i klippebord og skal ikke bruge den som en levning, hvorudaf han eller hun kan gøre sig håb om at presse en oplysning om fabrikatet af Hitlerjugends gasmasker. Den typiske filmtilskuer ser filmen i biografen og søger i de hastigt forsvindende billeder og lyden og teksten (på dette sted i filmen) en meddelelse om indoktrineringen af ungdommen i Hitlertyskland. Han kan

simpelt hen ikke nå at få mere ud af denne stump; han har ingen forudsætninger for at få mere ud af den; og han vil normalt ikke ønske at få mere ud af den. Og det, han søger – og det han får – er altså fuldstændig uafhængigt af, om billederne af disse børn er (indeksikalske) billeder af italienere eller af tyskere eller af danskere, om de er optaget med et kamera, der opholdt sig i Italien, i Tyskland eller i Danmark, før, under eller efter krigen, og om de (indeksikalsk) viser børn, der faktisk trænes til krig eller blot børn, der f.eks. *spiller* at de trænes til krig.

To indvendinger

Ja men, ja men, ja men – vil mange måske indvende, er der dog ikke stadig ting at tage hensyn til her? Den ene af forteksterne til »De fem År« udtrykkeligt oplyser, at filmen er produceret »på grundlag af autentiske tilfældigheder fra den 2. verdenskrig« (citeret fra Skyum-Nielsen, side 23), således at i hvert fald de åbenlyse rekonstruktioner af f.eks. flygtningetransporter til Sverige (bogens side 108 – se illustrationen) er falsknerier. Og det andet at, hvis vi har virkelig autentiske optagelser af et eller andet (som f.eks. af nedskydningen af Lee Harvey Oswald i fængslet i Dallas i 1964 – en begivenhed der jo tv-transmitteredes over hele verden), så kan tilskueren på en helt anden måde få et indtryk af den virkelige begivenhed, ufortolket af andre, end han kan, hvis den fremstilles i tekst, i tegninger eller i rekonstruktion.

Hertil er imidlertid at svare, at hvad det første angår, må det naturligvis være et fortolkningsspørgsmål om »på grundlag af ...« betyder »udelukkende på grundlag af ...«. Men lad os for eksemplets skyld blot skærpe indvendingen til at en speakertekst direkte hævder om en given sekvens f.eks., at »hvad De her ser er autentiske optagelser fra en flygtningetransport natten til den 29. september 1943«, mens billederne faktisk viser en (korrekt) rekonstruktion fra efter krigen.

Her vil det måske nok være mest nærliggende at sige, at teksten klart lyver om billedet, men alligevel vil jeg fastholde, at dette er udtryk for en fordrejet opfattelse af den audio-visuelle meddelelse. For den audio-visuelle meddelelse af vores tænkte filmstump er ikke tekstens meddelelse om billedet (at det er autentisk), men to ting: en påstand om at flygtningetransporten gik til, som det ses på billedet (f.eks. ved hjælp af fiskerfartøjer og om natten), og en påstand om, at der denne særlige nat var en fotograf til stede, som optog de billeder, vi ser. I vort eksempel er det sidste urigtigt, mens det første altså er sandfærdigt; og som man ser, skjuler den falske tolkning af sekvensen som en tekstlig meddelelse om et billede, at man igennem denne sekvens kan danne sig en korrekt opfattelse af flygtningetransporterne – hvilket oven i købet må siges at være vor tænkte meddelelses væsentligste element.

Hvad den anden indvending angår, må man blot understrege endnu en gang, at hvad borgerlige filmtoreetikere som f.eks. Bazin end måtte mene herom, så er selv det autentiske billede nu en gang ikke selve virkeligheden. I langt de fleste tilfælde er det end ikke i tid og rum af samme udstrækning som det skildrede: en begivenhed, der varer timer, dage eller år og udspilles over hele byer, lande eller kontinenter, må oftest vises

med et autentisk billedmateriale, der kun repræsenterer så og så mange gange 1/50 eller 1/100 sekund (altså fotos) eller så og så mange gange højst op mod nogle få minutter (altså filmstumper), og som kun dækker i bedste fald nogle få kvadratkilometer. Det er stadig kun, hvis det autentiske materiale ikke kun er autentisk, men også typisk, dvs. ikke blot indeksikalsk betegner en stump, men også symbolsk betegner en helhed, at det har nogensomhelst interesse.

Og selv hvor det autentiske billedmateriale som i tilfældet Oswalds nedskydning faktisk dækker begivenheden både i tid og rum, er den dog ikke identisk med denne, men altid kun en billedlig tolkning af den, en tolkning ud fra et synspunkt, i en bestemt vinkel osv. Og det billede, som fysisk-kemisk (-elektrisk) opstår fra dette punkt, i denne vinkel osv., er endog ikke nødvendigvis overhovedet forståeligt, det være sig nok så indeksikalsk.

For hvad var det egentlig, vi oplevede den mærkværdige aften, vi sad og så Lee Harvey Oswald blive skudt ned for øjnene af os allesammen på vores fjernsynsskærme? Ingenting – eller rettere blot noget underligt forvirret noget, indtil altså speakeren fortalte os, at Oswald var blevet skudt. Så var det altså dét, vi havde set – på billedet med vore egne øjne? Nej – vi havde atter fået en audio-visuel meddelelse, hvor speakerteksten i overvejende grad havde styret billedets betydning. Havde speakeren sagt, at Oswald havde fået et mave tilfælde, havde det naturligvis været dette, vi havde set – med vore egne øjne!

Kritisk-pædagogiske konsekvenser

Det er klart, at den farligste holdning til film (og andre meddelelsesmidler) er den, der naivt bare opfatter hvadsomhelst som sandhed – for det stod jo selv i avisen, eller man kunne jo selv se det på fjernsynet! Men spørgsmålet er, om en kritisk holdning som den, Skyum-Nielsen her er blevet sat til at repræsentere, er stort bedre. Som allerede påpeget hænger den i hvert fald nøje sammen med en opfattelse af filmen som Bazins; og som også allerede påpeget må Bazins filmteori (visse afviselser til trods) ses som et udtryk for den borgerlige ideologi. Det er da nærliggende at undersøge, om ikke også den pædagogiske praksis, som Skyum-Nielsen anbefaler, er udtryk for den borgerlige ideologi og en praksis, der vil tjene til den borgerlige ideologis opretholdelse.

Dette må jeg mene, at den temmelig klart er. Thi ved overhovedet at opfatte en film som skoleudgaven af »De fem År« som »historisk materiale« (hvorved vel må forstås historisk kildemateriale, – se bogens side 22), og ved overhovedet at fremhæve den opgave som den væsentlige for pædagogen at lære børnene at afsløre »fejl« og »tricks« (side 22) i dokumentariske film, bortleder Skyum-Nielsen opmærksomheden fra det, der i en kritisk undervisningssituation må være det vigtigste: at se filmen som en audio-visuel beretning eller meddelelse; at komme frem til en forståelse af denne meddelelse; at komme frem til en afsløring af en eventuel tendens og af eventuelle usandfærdigheder i meddelelsen; at tage stilling til meddelelsen; og at komme frem til en forståelse af de audio-visuelle mediers sprog.

Intet af dette har noget med autenticitets-spørgsmålet at gøre. Men ved at koncentrere

opmærksomheden om netop dette spørgsmål kommer Skyum-Nielsen – formodentlig uden at have dette bevidste formål – dels til at bortlede opmærksomheden fra det helt centrale spørgsmål, om oplysningerne er korrekte, og om de skildrede holdninger og handlinger er acceptable eller forkastelige, dels til at give indtryk af, at hvis blot billederne er autentiske, er alt i orden.

Det er det ikke! Man kan lyve nøjagtigt lige så udmærket med et autentisk billede, som man kan tale sandt med et forfalsket, – og om der lyves eller tales sandt, er ikke noget, der kan afsløres gennem en analyse af billederne. I bedste overensstemmelse med det gamle mundheld så kan billeder ikke lyve, men de kan heller ikke tale sandt. Det er ikke billederne, der lyver eller taler sandt, hverken når de er ægte eller rekonstruerede eller fejlanbragte eller retoucherede, – det er menneskene, der lyver eller taler sandt ved hjælp af billederne, nøjagtigt ligesom det ikke er sproget, der lyver eller taler sandt, men menneskene, der lyver eller taler sandt ved hjælp af sproget.

Den væsentligste kritisk-pædagogiske opgave i forbindelse med billeder og film og tv må altså være den at få eleverne til at forstå, at de døde eller levende fotografiske billeders sprog ikke adskiller sig principielt fra f.eks. tegnede billeders sprog eller verbalt sprog. Alle evidente forskelle til trods er disse medier fælles om først og fremmest at være *symboliske* medier, hvilket bl.a. har den konsekvens, at det hverken er lettere eller sværere at tale sandhed eller at lyve i ét snarere end i et andet af dem.

At få eleverne til at forstå dette er en ideologikritisk pædagogisk opgave, der må tage sit udgangspunkt i en kritisk filmteori. Det er altså ikke blot de forskellige filmiske stilarter eller sprog selv, der kan være ideologiske eller kritiske, og ej heller blot filmene og filmkritikken, der kan være ideologiske eller ideologikritiske våben. Også filmteorien er en ideologisk (Bazin) eller en ideologikritisk (Eisenstein) faktor.

Derfor er filmteorien så vigtig.

Søren Kjørup

Litteratur:

Hvor intet andet er bemærket er Bazin, Eisenstein og Pudovkin citeret fra henholdsvis:

Qu'est-ce que le cinéma? I: Ontologie et langage. Editions du Cerf, 1969 (1. udgave 1958).

Sergei Eisenstein, *Film Form, Essays in Film Theory.* Ed. Jay Leyda, A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc., New York (u.å., 1. udgave 1949).

V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting.* Ed. Ivor Montague, Memorial Edition, Grove Press, Inc., New York 1970.

Endvidere er benyttet:

Sergei Eisenstein, *The Film Sense.* Ed. Jay Leyda, Faber and Faber Limited, London 1968 (1. udgave 1943).

H. P. Clausen, *Hvad er historie? Berlingske Leksikon Bibliotek, København 1963.*

Niels Skyum-Nielsen, Hans-Christian Eisen og Kaare Rübner Jørgensen, *Filmen De fem År. Skoleudgaven. Billed- og lydside, en kildekritisk gennemgang?* København 1970.

Christian Braad-Thomsen, »Farvel til filmen? – Betragtninger over en 35 mm Arriflex«, i *Kosmorama* 93, nov. 1969.

Væsentlige artikler af Bazin, Eisenstein og Pudovkin kan læses på dansk i *Monty & Pål, Se, det er film – i klip, København 1970.*

Det bør i øvrigt bemærkes, at visse ideer i min artikel er inspireret af et utrykt foredrag om billedsemiologi af Jens Toft.

ER KILDEKRITIK BORGERLIG?

Søren Kjørups essay om filmteori og dokumentarfilm tager sit udgangspunkt i spørgsmålet om, hvorvidt virkelighedsskildringen i dokumentarfilm eller TV-reportager nødvendigvis skal opbygges på autentisk filmmateriale. Søren Kjørup besvarer spørgsmålet negativt, hvilket er baggrunden for en skarp kritik af Niels Skyum-Nielsen og hans medarbejders bog om skoleudgaven af modstandsfilmen »De Fem År«.

Hvorfor er spørgsmålet om autenticiteten så vigtigt, spørger Søren Kjørup, og ser som den eneste begrundelse, at Skyum-Nielsen – ligesom Bazin – skulle tillægge filmens billedsubstans en særlig sandfærdig karakter. Han refererer herefter meget loyalt alle den historiske kildekritiks argumenter for autenticitetens vigtighed, men tager ikke konsekvensen heraf, idet han hævder, at dokumentarfilmens eller TV-reportagens publikum ikke er historikere, der på grundlag af et filmisk kildemateriale skaber sig et billede af en begivenhed. Dette mener vi er principielt forkert, idet alle mennesker er »historikere« i den forstand, at de som »zoa politica« med historisk bevidsthed automatisk inddrager det historiske forløb i deres omverdensfortolkning, hvilket naturligvis også gælder, når dette beskrives filmisk. Endvidere rækker efter Søren Kjørups mening den almindelige tilskuers ønsker om information normalt ikke ud over de meddelelser, som filmen umiddelbart giver ham, idet han kun har begrænsede forudsætninger eller muligheder herfor bl. a. fordi han, ganske rigtigt, ikke har adgang til et klippebord.

Til dette meget sympatiske forsøg på at forstå den almindelige tilskuers filmsituation, således som Kjørup opfatter den, kan indvendes for det første, at den »typiske« tilskuer til historiske film-dokumenter ofte er skoleelev eller lærer, og at disse ved hjælp af projektorer, der har mulighed for standsning på enkeltbilleder, i nogen grad kan foretage en klipanalyse, – for det andet, at mulighederne derfor vil være stigende i de kommende år, video-båndkassetts perspektiver taget i betragtning. I den nuværende, teknisk endnu noget primitive analysesituation må det være faghistorikerens pædagogiske særopgave at finde gode eksempler til demonstration af filmmanipulationens tekniske og psykologiske mekanismer ved hjælp af de midler, der for tiden står til hans rådighed, og bogen »De Fem År« er derfor, foruden at være et debatoplæg om historisk filmanalyse, et første forsøg på at afhjælpe den helt klare mangel på forskningsfaciliteter ved så at sige selv at være en foreløbig klippebordsubstitut.

Faghistorikerens forskningsmæssige opgave bliver i tråd hermed af hensyn til samtid og ikke mindst eftertid at fastslå, hvilket audio-visuelt materiale, der står til forskerens, filmskaberens og forfatterens rådighed, når de ønsker at belægge deres teorier og synspunkter med historisk bevismateriale af denne art, og på baggrund heraf kan autenticitetsbegrebet ikke betragtes som ligegyldigt. Hvorfor er det ikke ligegyldigt om børnene med gevær og gasmaske tilhører en fascistisk eller en nazistisk ungdomsorganisation? For-

di historikeren ud fra sin principielle modstand mod begrebskontamination må vende sig imod den hyppige sammenblanding af fascistisk og nazistisk samfundsideologi, ungdomsopdragelse etc. Hvorfor er det så vigtigt om billederne af flygtningetransporterne er autentiske eller ikke? Fordi billederne, i speakerkommentarens postulerede autenticitet indikerer, at der har været mulighed for at foretage filmoptagelser under selve begivenhederne, hvilket ikke er uden betydning for vurderingen af omstændighederne omkring disse transporter. Sammenfattende må vi altså konstatere, at mens Søren Kjørup postulerer et skel mellem den »typiske« tilskuers og historikerens interesse i at vide nøjagtigt, hvorledes en historisk begivenhed fandt sted, mener vi, at der hersker et principielt interessefællesskab mellem disse, og at uklarhed om autenticitetsforholdene vanskeliggør tilskuers udmøntelse af de audio-visuelle informationer i anden forbindelse – at den med andre ord vanskeliggør hans omverdensfortolkning.

Men fører nu denne beskæftigelse med autenticitetsbegrebet til en befæstelse af den borgerlige ideologi, således som Kjørup synes at mene, når han i sit essay slår Skyum-Nielsen og Bazin sammen i en bås, der befolkes af »borgerlige« kritikere? Om Bazin må Kjørup efter at have gennemgået hans teori indrømme, at han på trods af sit »borgerlige« ståsted dog har erkendt filmsprogets ideologiske karakter. På baggrund af de oven for anførte argumenter hævder vi, at dette også må kunne siges om Skyum-Nielsen, der for os at se aldeles ikke er en »borgerlig« kritiker, men snarere må siges at drive »forskning for folket«, idet autenticitetsproblematikken kan inddrages i analysen af film, der er producerede inden for et hvilket som helst politisk system, det »borgerlige« inklusive – og idet den på ingen måde udelukker andre betragtningsmåder (som f.eks. den semiologiske), men tværtimod lægger op til sådanne. Det har aldrig været bogens forfatteres mening, at analysen skulle standse ved konstateringen af, hvilket kildemateriale man kan fæste lid til og hvilket ikke. Tværtimod manes der til forsigtighed også over for det autentiske filmmateriale, f.eks. på side 14, hvor det om billederne fra Hitlers indtog i Paris bemærkes, at dette efter den tyske moderfilms oplysninger fandt sted meget tidligt om morgenen, mens den danske speaker tekst omtolker situationen, idet den kontrasterer de mennesketomme gader i Paris mod Hitlers triumftog i Berlin. Her er på slående vis antydning den retning, lærers og elevs videre arbejde med filmen bør tage: en analyse af anvendelsen af – og manipulationen med – det *autentiske* filmmateriale.

Det af Skyum-Nielsen påbegyndte og under hans ledelse fortsatte kildekritiske film-forskningsarbejde vil i det følgende nr. af Kosmorama blive nærmere belyst ved en oversigt over hidtil udført og kommende forskningsarbejde ved Historisk Institut i København samt en redegørelse for andre europæiske filmhistorikers resultater.

Karsten Fledelius
og Per Nørgart