

EXPANDED CINEMA

Som der generelt i kunstarterne er sket *dels* en nedbrydning af de enkelte arters grænser og sammensmeltning mellem traditionelt forskellige kunstarter, *dels* en intensivering af det enkelte medie, er dette også sket indenfor filmen.

Amerikaneren Gene Youngblood skriver i sin bog »Expanded Cinema« herom. »Udvidet film« dvs. udvidet bevidsthed om den globale billedkommunikation, der omgiver og påvirker os fundamentalt.

Det er ikke mere filmen, men tv, der giver et »objektivt« billede af verden, idet tv konfronterer os med globale og nationale kollektive mønstre. Det er gennem tv, vi - glimtvis - lærer den ydre verden at kende.

Ser man på den traditionelle film, som vi præsenteres for i hele underholdningssituationen, finder man et statisk verdensbillede. Alene heri er den falsk og vildledende, simpelt hen fordi verden ikke er statisk. Der er behov for ny, adækvate visioner, en art genopdagelse af virkeligheden.

Det er i bevidstheden om sammenhængen mellem os, tv og film, og teknologiens udvikling og betydning, den udvidede film opererer. Den viser sig i eksperimenterende og undergrunds film og tv, og i film lavet i de ny teknologier, f. eks. datamaskinfilm. Heri ligger alternativet til den officielle kommunikationssfæres verdensbillede.

Den udvidede film nedbryder den konventionelle statiske films fortælleform, som ses helt tydeligt i f. eks. de gentagelser man møder i genrefilm, hvor alt er afgjort på forhånd. - Det er symptomatisk, at mange af de begreber Youngblood indfører på filmen, og som især er hentet fra informationsteori, har forstavelen syn-. Det understreger noget fuldt og forbindelse, samlende. Dette ses i film, der arbejder ud fra en altfavnende, global eller kosmisk bevidsthed. Eller - generelt - at man i stedet for at modstille elementer, udtrykker sig ved at harmonisere modsatrettede impulser i og udgående fra filmen.

Således finder Youngblood, at undergrundsfilmene erstatter normalfilmens dramapbygning med en sammensmeltning af mange sans- og begrebsplaner. Man forlader de krav om story-line, spændingshøjdepunkt og den tids- og stedlogik, der sædvanligvis mødes. Filmens oplevelse ligger ikke i disse genkendelselementer, men i det samlede begreb og i sansoplevelsen af filmen.

Tilskueren ledes således ikke gennem et afsluttet univers af en enøjet, perspektivisk pegefinger, men stilles overfor en fokusløshed, hvor fiktive tid-stedbegreber er uvigtige eller helt ophæves. Man er til stede overfor filmen, og i oplevelsen af dens strukturer, der gerne er af tankens eller drømmens logik, opstår betydningerne.

Denne - f. eks. tid-sted - nedbrydning er sådan noget som (fler-)dobbelteksposering udtryk for, hvor fiktiv tid og enhver dybde og synspunkt i billedet er borte. Stillet over for dette bogstavelige sammenstød af betydninger, opleves filmen som konkret, dvs. her



David Bradley som Billy i Loachs gennembrudsfilm »Kes«.

der kommer ham ved, at beslutningen er truffet og at det hele er et ligegyldigt skuespil opført i demokratiets og frihedens navn. Han har kun een tanke: at komme hjem til sin falk.

Der er som omtalt en lærer, som viser drengen nogen forståelse og som i en af filmens mest spændende scener søger at vende vrangen ud af Billys indesluttethed. Han lader ham fortælle hele klassen, hvorledes det lader sig gøre at opdrætte en falk: først tøvende mut, lidt genert - senere med stigende engagement og åbenhed. Denne fortælling er afbrudt af reaktionsbilleder fra klassen: fnisende usikre, men med stigende opmærksomhed og spænding, enkelte dog med slet skjult misundelse.

Dette kunne have været muligheden for at få Billy i tale, bringe ham ind i klassens fællesskab, men det tragiske er, at der intet sker, at alt - bortset fra dette lille intermezzo - bagefter er som før.

Ken Loach viser sig i denne film, som i sine tv-spil, som en mesterlig personinstruktør. Rollerne er besat med både professionelle skuespillere af nord-engelsk herkomst og med amatører hentet direkte fra Barnsley, som spiller eller fremstiller sig selv. Der er kun en sjælden gang en mislyd over de dokumentarisk indfangede scener, og når den kommer, så er det i forbindelse med de voksnes spil. Børnene er skildret helt sikkert - ikke mindst David Bradley som den 15-årige Billy Casper, lille og spinkel, men med utrolig følsomhed i bevægelser, mimik og stemmeføring.

Minearbejdersønnen David Bradley har efter indspilningen af »Kes« satsset på en fremtid som skuespiller og har bl. a. medvirket i et afsnit af »Familien Ashton«. »Jeg føler mig meget ansvarlig« skal Loach have

sagt ifølge »Dagens Nyheter«, »... men på den anden side: Barnsley kan ikke tilbyde ham noget. Ingen af gutterne i klassen bestod deres eksamen - og dog ved vi, der har set Kes, at de er så lette at få med ... Nej, Billy er ikke noget specielt tilfælde«.

Claus Ib Olsen

■ KES

Kes. England 1969. Dist: United Artists. P-selskab: * Woodfall Films Ltd./Kestret Films Ltd. P: Tony Garnett. P-sup: David Griffiths. Instr: Kenneth Loach. Instr-ass: Keith Evans. Manus: Barry Hines, Kenneth Loach, Tony Garnett. Efter Barry Hines' roman »A Kestrel for a Knav« Foto: Chris Menges. Farve: DeLuxe. Klip: Roy Watts. Ark: William McCrow. Kost: Daphne Dare. Komp/Dir: John Cameron. Sange: »Little Green Apples«, »Twist and Shout«. Tone: Tony Jackson, Gerry Humphries, Peter Pierce. Råd: Richard Hines. Ass: Peter Alichorne, David Clarke, Michael English, Arthur Evans, Paddy Holman, John Matthews, Mick Messenger, Eddie Price, Franco Rosso, Nicola Webber, Michael Barnett, Harry Daly, Jane Harris, Sean Hudson, Robert Matthews, Ray Orton, Edward Riley, Fred Ruff, Eric Wicks, Harry Bell, Jim Duffy, Terry Lewis, Mike McDuffie, Bert Payne, Annie Robinson, John Williams, Tony Woodcock. Medv: David Bradley (Billy Casper), Colin Welland (Mr. Farthing), Lynne Perrie (Mrs. Casper), Freddie Fletcher (Jud Casper), Brian Glover (Mr. Sugden), Bob Bowes (Mrs. Gryce), Joey Kaye (Entertainer i pub), Robert Naylor (MacDowall), Zoe Sunderland (Bibliotekar), Eric Bolderson (Landmanden), Joe Miller (Mrs. Caspers ven), Billy Dean (Fish and Chip-mand), Geoffrey Banks (Matematiklærer), Dougie Brown (Mælke-mand), Trevor Hasketh (Mr. Crossley), David Glover (Tibbutt), Martin Harley (den lille dreng), George Speed, Stephen Crossland, Frank Norton (Skoleelev), Bernard Athea, Laurence Bould, Ted Carrol, Agnes Drumgoon, Desmond Guthrie, Beryl Carroll, Julie Shakespeare, John Grayson, Harry Markham, Leslie Stringer, The 4D Jones. Længde: 113 min., 3035 m. Censur: Rød. Udl: United Artists. Prem: Biografen, Aarhus 10.11.71.

Filmene er indspillet i efteråret 1968 med eksterior-scenerne filmet i Barnsley, England. Lydoptagelser er foretaget i Twickenham Studios, Middlesex, England. * Ifølge Sight and Sound, Summer 1970, har Tony Richardson Woodfall Films reelt ikke haft andet med produktionen at gøre, end at Tony Richardson foretog en telefonopringning til United Artists og overtalte selskabet til at finansiere filmens ca. 500.000 dollars store budget - efter at United Artists og adskillige andre selskaber, allerede tidligere havde sagt nej.

og nu. Filmens løsning ligger hos én selv.

Når tv »tager sig af« den objektive verden, prøver filmen at gå indad, og at blive de indre oplevelsers film. I forlængelse af dette er filmene ofte selvrefererende; det er film om relationer mellem filmens egne idé- og billedforhold, og mellem filmen og publikum.

Som illustration gennemgår forfatteren film af bl. a. Warhol, Brakhage, Jordan Belson, Michael Snow, Ronald Nameth, Carolee Schneemann.

Som filmen i 75 år har imiteret teatret, imiterer tv på 25ende år filmen, f. eks. i studieopbygningen, billede og fortælleform, og i det kommercielle sponsorship.

I tv-workshops og videogrupper arbejdes intenst med tv som kreativt medie modsat tv som nyhedsmedie. Eksperimenterne går især på de elektroniske muligheder, farvemiksning, billedforvrængning og -sammenblandinger. Eller lukkede tv-kredsløb, hvor man sender billedsignalerne over et internt tv-system; tilskuerne inddrages direkte ved at styre billedforløbene og -indholdene på apparaterne. Det er lige så meget en attitudeændring, der gør disse fænomener mulige, som teknologien; det er i processen oplevelsen ligger. Youngblood gennemgår bånd af Nam June Paik, Scott Bartlett, Terry Riley, Ira Schneider, Frank Gillette, Les Levine og mange andre.

»Film i ny teknologier« er bl. a. datamaskinfilm, hvis teknik og muligheder Youngblood gennemgår grundigt. Ved at benytte datamaskiner skabes helt nye betingelser for kreativt arbejde. Til forskel fra de øvrige medier tager datamaskinen aktiv del i den kreative proces, idet maskinerne kan oplagre umådelige mængder information og kan forbinde disse lynhurtigt i »uendelige« kombinationer. Kunstnerens rolle bliver i højere grad på det idémæssige end på det tekniske plan.

Datamaskiner kan »udtrykke« sig via en tv-skærm, og dette sker i et grafisk billedsprog, man må konstruere; her kan kunstneren træde ind. Man har især fremstillet stills og instruktive film, f. eks. til design af flyvemaskiner. Men netop med udgangspunkt i billedsproget er der lavet grafiske, abstrakte film (værker af bl. a. Michael Noll, Stan Vanderbeek, Whitney-familien).

Også mulighederne med millimetertynde vægstøre tv-skærme og med 3-dimensional holografisk film kommer Youngblood ind på. (Se Kosmorama 101, Claus Ib Olsens artikel herom.)

Kunstneren tenderer mod at blive økologisk, dvs. arbejde med omverdenen og forholdet mellem organismer og deres omgivelser. I den samtidige brug af flere medier skelnes der mellem den blotte collageagtige sammenstilling af elementerne og integrering i en art metamorfose. Sammensmeltningen af film og teater i intermedieatret ophæver distinktionen mellem de to i et nyt medium. Man arbejder – ofte sansbombarderende – på publikums forvandling til deltager: ens relative deltagelse angiver værkets kvalitet. På samme linje ligger multiprojecering af film og billeder i en art tilblivende film, der opføres på stedet. Billedprojiceringen fokuseres og man oplever en helt bogstavelig og konkret udvidelse af filmen (Jordan Belson, Milton Cohen, Robert Whitman, lysshows).

Denne bog er ikke *nekrolog* over den

konventionelle film, den *er* allerede skrevet; Youngblood går videre og peger i sin medieudviklingsorientering fremad. Bogens opbygning er meget klar og konsekvent. Youngbloods metode er at bringe filosofien bag den udvidede film, som han ser den. Det er sammendrag af begreber fra informationsteori, Buckminster-Fuller, John Cage, Teilhard de Chardin og talløse andre. – Det skal indskydes at forfatteren i begyndelsen af 60'erne var »almindelig« filmkritiker i Los Angeles. Senere skrev han ugentlig om ny kulturelle manifestationer både udenfor og i filmen. Sidenhen i bogen gennemgår han nøje fænomenerne – film, videobånd etc. – idet han beskriver billede og teknik og ofte supplerer med interviews.

Således er bogen meget instruktiv og ved sit væld af navne og begreber kan den fungere som håndbog over den udvidede film; selvom vi jo ikke har set synderlig mange af dem herhjemme. *Helge Krarup*

■ *Expanded Cinema af Gene Youngblood m. introduktion af Buckminster Fuller. Dutton, 1970, 432 s. 50 kr.*

FILMKRITIK FRA EN SWINGTID

med ledsagende tramp i klaveret

To ting – foruden en helt tredje, men herom senere – har mere end noget andet slået mig ved læsningen af »Om film«, Philip Lauritzens Rhodos-udvalg af Broby-Johansens, Ole Palsbos, Knud Sønderbys og Karl Roos's skrivelser om film fra 20'erne, 30'erne og 40'erne.

Det første er, i hvor høj grad teksternes swingende oplagthed i meninger og formuleringer hænger sammen med dette, at de, da de blev til, havde en holdning til film at skrive *for* og derfor noget at skrive *imod*. Man fristes til et udbrud: Held den der skrev filmkritik i rette tid! Ganske vist er kun få egentlige polemiske ordskeerter at finde i udvalget – ja, der er vel egentlig kun Palsbos hede dyst med Schyberg om »det filmteoritiske«. Men det hindrer ikke, at det hos alle de fire udvalgte mærkes, at de er på en slags korstog i en retfærdig, men endnu stort set miskendt sags tjeneste. Det man slås for er naturligvis FILMEN. D.v.s. filmens ret til at være sig selv som FILM, dens ret til at blive anerkendt som sådan, dens ret til at blive forstået og vurderet ikke bare som forbindelseløst, uskadeligt – eller snarere særdeles skadeligt – gøgl og pjat, men som en KUNSTart i *its own right*, eller i hvert fald som en *mulighed* for KUNST, og som en i tiden typisk og vigtig social og kulturel *funktion*.

Der er naturligvis åbenbare forskelle på de fires underste bevæggrunde til at gå til sagen, ligesom de jo heller ikke ligner hinanden synderligt i temperament. I det ene yderpunkt den bidske Brobys »socialistiske grundbog« »Den kapitalistiske film – en åndelig pest eller Filmens forbandelse, fornedrelse og opstandelse« fra 1935, med betragtninger over filmmediet – for nu at bruge et

nymodens ord man vist ikke anvendte dengang – som spejl og offer for det herskende økonomiske og politiske system, først og fremmest symboliseret i den amerikanske filmindustri, et synspunkt som jo i hvert fald ikke ligefrem er sneet inde siden. I det andet yderpunkt den blide flaner Knud Sønderbys mere personlige journalistiske antegninger til de »Stykker« – bare ordet! – han er faldet ind til og faldet for i de københavnske biografer i 30'ernes slutning, f. eks. hans galante og ærbødige reverens til Garbo og hans næsten kærlige bekendelse til western-filmene i »Det vilde, vilde vesten«. Derimellem Ole Palsbo og Karl Roos, begge af hvad man tør kalde et lidenskabeligt kritisk gemyt, men med Palsbo som sangvinkeren, der fighter til højre og venstre, med producenter, udlejere, biografdirektører, publikum, annoncører, redaktører – og Schyberg for SAGEN, »det filmiske«, og med Roos som den mere tilbagelænedede analytiker, der først og fremmest er ude på med sin borende nysgerrighed at afdække filmens sammenhænge med den omgivende sociale og politiske verden.

Men trods forskelle i udgangspunkt og temperament er alle fire ude efter det samme egentlige mål: så overbevisende som muligt at tydeliggøre deres egen overbevisning om, at filmen *er noget, kan noget, ofte vil noget* og i hvert fald *altid gør noget* – hvad enten publikum, myndigheder, kritik eller kulturprofeter kan lide det eller ej. Hvad vi her ser demonstreret på æggende vis er altså en filmkritik med både meninger og mening i, en kritik som ikke bare lufter personlige fornemmelser og patier, men som svarer bevidst på en udfordring i tiden og derved tiltager sig en velbegrunder kunstnerisk og socialmoralisk funktion.

Dette bliver da måske det mest aktuelle og tankevækkende ved dette stykke filmarkæologi: påmindelsen om at på sådanne forudsætninger har filmkritik altså kunnet skrives – til forskel fra de hensigtsløse anmelderier eller spekulative filosoferinger eller dødfødte »videnskabelige« nærlæsninger, som er gangbare kritiske manerer i dag. Men måske har filmkritikken ret beset slet ingen funktion mere uden for de professionelle indavlsgrupper, nu da masserne har løsnet sit favntag om filmen, og den i stedet er blevet finkulturelt blåstemplet og dermed et søgneanliggende for de få? Måske filmkritikker nu må indstille sig på kun at være røven af fjerde division? Mens det er i en helt anden sammenhæng, der i dag ligger en kritisk opgave og funktion og venter på at blive taget op med tro, viden og begejstring af nutidens desværre endnu uopdagede og uopdagede Broby'er, Palsbo'er, Sønderby'er og Roos'er: i det i sproglig, æstetisk, kunstnerisk og social forstand endnu kun underudviklede TV. Indholdet i »Om film« minder på indirekte måde om, at der vist ikke i dag eksisterer kvalificerede løbende skrivelser om tidens massemedium nr. 1, som det om 25 år vil være muligt at lave et læseværdigt udvalg af å la »Om film«. Hvilket naturligvis kun kan øge respekten for dem, der kendte deres egen og filmkritikkens besøgstid for 30–40 år siden.

Det andet slag, man modtager ved læsningen af »Om film«, er en, selvfølgelig bagklog, erkendelse af den åbenbare *forældelse*, der gemmer sig i det »klassiske« æstetiske filmsyn bogen frembærer. Som den er lagt