

At sætte tænder i et billede

Et essay om film, kunst og kvalitet

af Martin Drouzy

I Kosmorama nr. 93 (nov. 1969) kunne man læse referatet af en både interessant og lidt besynderlig "rundbordsamtale". Den foregik mellem to universitetslærere, ansat på Københavns Universitet ved det nysoprettede studium, som på det tidspunkt hed filmkundskab, og flere studerende ved faget. Blandt andre emner drøftede man studiets målsætning og metoder. Med enkelte nuancer var alle nogenlunde enige om, at det måtte være meningsløst "at fremme visse film på bekostning af andre. Alle film måtte siges at have lige stor videnskabelig interesse". Den videnskabelige metodes grundelementer var beskrivelsen og fortolkningen. Vurderingen var uvedkommende. Den var, som en af lærerne udtrykte det, et "biprodukt". Med den var man "ude i den rene subjektivismе, folks oplevelsespotential". Derfor måtte man "væk fra de normative domme: godt/dårligt - grimt/skønt". Den æstetiske analyse burde "renses" så meget som overhovedet muligt.

Hvis man anbringer disse udtalelser i datidens sammenhæng, forstår man, hvorfor de kunne være så kategoriske. Overfor en filmkritik, som på det tidspunkt herhjemme og mange andre steder var mere impressionistisk end saglig og fortalte mere om den enkelte skribent end om selve filmværkerne, var det nødvendigt at reagere - og at reagere konsekvent. Derfor stræbte man efter at komme væk fra enhver form for subjektivitet. Påvirket af de eksakte videnskabers synsmåde og videnskabsideal ønskede man primært at være "objektiv", "nøgtern", "saglig". En film måtte altså beskrives og fortolkes, men ikke vurderes. Ved at fælde domme og udtrykke værdier var vurderingerne nødvendigvis subjektive og altså usikre, diskutabile, ja anti-videnskabelige. At stemple en film som god eller dårlig var i denne sammenhæng både irrelevant og uanstændigt.

I dag, tyve år efter, er vi kommet et skridt videre og forhåbentlig blevet lidt klogere. Blandt mange andre ting har vi opdaget, at det i praksis er umuligt under en analyseproces at oprette en skarp adskillelse mellem det objektive og det subjektive, mellem et nøgternt blik og subjektets personlige indsats. Indenfor et fag som for eksempel historie er man efterhånden blevet klar over, at det at nå en rent objektiv sandhed, sådan som positivisterne forestillede sig den, er ganske utopisk. Den såkaldte "historiske sandhed" er kun delvis sand. Den er relativ, afhængig

Er *En nations fødsel* en god film? Både ja og nej. Ja, hvis vi hæfter os ved dens formelle virkemidler. Nej, hvis vi tager dens racediskriminerende holdning i betragtning. Men kan vi i det lange løb slå os til tåls med dette spaltede filmsyn?

som den er af historikeren selv. I sit arbejde kan forskeren nemlig ikke nøjes med at være passiv og registrere rene kendsgerninger. Hans indsats er både aktiv og konstruktiv. Den historiske forskningsproces består ikke bare i at grave op, men i at opfinde. Den er ikke bare afdækning, men rekonstruktion. Der findes ikke nogen "historisk virkelighed", som bare skal indregistreres og reproducere. Fortiden kan ikke opfattes umiddelbart, men kun som erkendelse, dvs. igennem historikerens mentale struktur med de både logiske, tekniske og ideologiske betingelser, som enhver menneskelig erkendelse er afhængig af. Sagt på anden måde: Historien kan ikke adskilles fra historikeren. Ligeledes kan filmanalyse aldrig drives som eksakt videnskab: De resultater, man kommer til, er betingede af den, der kommer til dem.

I et bidrag til en kollektiv publikation, der udkom i 1984 (Litterær værdi og vurdering. Odense Universitetsforlag), gør Søren Kjølrup sig til talsmand for, at den sontring mellem beskrivelse og vurdering, som de æstetiske fag alt for længe har betragtet som en af deres metodes indiskutable antagelser, næppe er holdbar. "Det er urimeligt", skriver han, "at give sig til at skelne mellem vurderende elementer og karakteriserende elementer i de udsagn, hvorved vi fastholder og videregiver vores forståelse og oplevelse af skønlitteratur (og meget andet, tør jeg roligt tilføje)." Og hvorfor er det urimeligt? Fordi det er svært at forestille sig "rene", værdifrie beskrivelser. Beskrivelsen indeholder allerede en implicit vurdering og vurderingen er således bare en slags uddybelse af beskrivelsen.

Hvis det altså er rigtigt, at min måde at beskrive film på allerede er farvet af min personlige oplevelse af den, kan jeg ikke tillade mig at blive stående dér. Jeg er nødt til at tage det næste skridt og spørge mig selv: Hvad er de elementer i filmen, der betinger eller påvirker min oplevelse? Sagt med andre ord: Hvad er de kriterier, der får mig til at betragte en film som god eller dårlig? Det er dette spørgsmål, jeg i det følgende vil forsøge at belyse.



Hvad er en god film?

Når jeg som almindelig og naiv tilskuer sidder i biografen, konstaterer jeg i første omgang, at film er en kompleks ting - ikke bare et handlingsforløb eller en fortælling, men en billed- og lydverden, som jeg bliver konfronteret med og involveret i og som enten kan fascinere mig, frastøde mig eller lade mig forblive upåvirket. Min første reaktion overfor en film vil altså være af subjektiv art: "Den var spændende" eller "jeg brød mig ikke om den" eller "jeg kedede mig". En sådan reaktion er imidlertid temmelig overfladisk. Den implicerer ikke nogen stillingtagen. Den er bare en konstatering, et første indtryk, der for resten for en stor del er betinget af mit humør, mine koncentrationsevner under forevisningen, min modtagelighedsgrad m.m. Jeg ved nemlig af egen erfaring, at jeg ved et første gennemsyn kan finde en film uinteressant, ja ligefrem kedelig, og ved senere lejlighed, hvorunder jeg er i en anden indre stemning, opleve den som original og vedkommende. Og omvendt: En film, der først har betaget mig, kan udmærket ved en senere forestilling forekomme mig intetsigende og ligegyldig. En film, som for mig er et godt eller dårligt objekt, kan således ikke uden videre stemples som god eller dårlig i sig selv.

For nylig fik jeg lejlighed til tredive år efter premieren igen at se Roger Vadims film *Og Gud skabte kvinden*. Når jeg på ny blev betaget af den, var det - det er jeg ganske klar over - af rent nostalgiske grunde: Fordi den bragte mig tilbage til det år 1956, hvor den indenfor filmverdenen introducerede en ny kvindetype (Brigitte Bardot-myten) og samtidig varslede den franske Ny bølge. Min glæde ved gensynet var således næppe betin-

get af værkets egne kvaliteter, men af andre motiver, som roligt kan kaldes ekstra-filmiske.

Når jeg ønsker at fælde dom overfor en film og afgøre, om den er god eller dårlig, må jeg altså hæve mig over dette rent vilkårlige niveau og nå til en mere gennemtænkt og saglig stillingtagen. Denne stræben vil få mig til at sondre mellem værkets to elementer, som jo i praksis er uadskillelige, men som dog alt efter det synspunkt, jeg anlægger, kan betragtes hver for sig, nemlig *indhold* og *form*. Indholdet kan være genstand for en vurdering af *etisk* art, medens formen kun kan bedømmes ud fra *æstetiske* kriterier.

Enhver film, som fremstiller menneskelige handlinger, implicerer uvægerligt holdninger og værdier, som i deres samspil giver anledning til moralske vurderinger. Et mord, et bedragerisk kup, et forræderi eller i modsat retning en helttemodig gerning fremkalder alt efter den sammenhæng, disse handlinger fremtræder i, en eller anden form for værdi. Kun de filmværker, hvor mennesket ikke optræder, som for eksempel natur- og dyrefilm eller nonfigurative strimler, kan unddrage sig en sådan vurdering. Hver gang tilskueren bliver konfronteret med menneskelige figurer og handlinger, kan han vanskeligt - enten spontant eller overlagt - lade være med at tage stilling: "Dette var gement gjort" eller "det var beundringsværdigt!"

Men på den anden side fremkalder de filmiske midler, som bliver anvendt for at præsentere disse handlinger for os, vurderinger af en hel anden art. Billedernes komposition, farvernes harmoni, dialogernes ægthed, værkets dramatiske struktur, rytmen, skuespillernes præstation - alle disse formelle

træk og mange andre kan hver for sig eller tilsammen fremprovokere min beundring, min ligegyldighed eller min ringeagt. En sådan reaktion hænger ikke længere sammen med en moralsk holdning, men med en æstetisk oplevelse og stillingtagen.

Eftersom disse to niveauer (i alt fald rent teoretisk) kan anskues hver for sig, kan jeg bedømme et og samme værk højest forskelligt for ikke at sige direkte modstridende alt efter det synspunkt, jeg anlægger. Jeg kan for eksempel sige om Griffiths *En nations fødsel*: "Filmen er åbenlyst racistisk og som sådan forkastelig. Men i kraft af sine formelle kvaliteter må den dog betragtes som en milepæl i filmkunstens historie". Eller i modsat retning, hvis jeg er kristen eller jøde, kan jeg vedgå, at Cecil B. de Milles mammutværk *De ti bud* rent kunstnerisk er noget juks, blottet for filmisk talent. Men på den anden side fortjener Moses' liv og åbenbaringen på Sinaibjerget at blive præsenteret for det større publikum. Derfor må jeg trods alt støtte filmen og anbefale den.

At man herhjemme og andre steder har anstillet - og måske den dag i dag anstiller - den slags betragtninger, kan bevises sort på hvidt. Et af de mest indlysende eksempler er en lederartikel, som "Kirke og Film"s daværende redaktør skrev i 1959 og hvori han mindede om de rettesnore, der helst skulle anvendes til bedømmelser af en film. Han delte filmværkerne i fire kategorier:

"1) Dårligt lavede og dårlige film (de udpræget kommercielle film, billige i udformning og indhold).

2) Godt lavede, men dårlige film (særlig farlige på grund af deres besnærende filmiske ramme).

3) Dårligt lavede, men gode film (en del kristelige film hører desværre til denne kategori).

4) De godt lavede og gode film." (Kirke og Film, 20. maj 1959, s 67)

Etik eller æstetik?

Det kedelige er, at det på længere sigt er umuligt på en gang at anvende disse to parallelle værdiskalaer, medmindre man finder sig i at leve i en konstant personlighedsspaltning. Logisk set kan man naturligvis hævde, at disse modstridende domme ikke direkte modsiger hinanden, eftersom de udspringer af to vidt forskellige indfaldsvinkler. Men psykologisk skaber de en konflikt, som før eller siden må løses. De tvinger os nemlig i hvert enkelt, konkrete tilfælde til at tage stilling til værdiernes indbyrdes forhold og afgøre med os selv, hvad vi betragter som det vigtigste: Indholdet eller formen? Etik eller æstetik? Og når jeg vælger det ene på bekost-



ning af det andet, får jeg naturligvis øjeblikkeligt dårlig samvittighed over det, jeg skubber tilbage på andenpladsen. Er det indholdet, jeg nedprioriterer, vil jeg beskyldte mig selv for at være en ansvarsløs æstet, der dyrker kunsten for kunstens skyld og ofrer værkets indhold til fordel for en smuk traveling eller en udsøgt billedkomposition. Og kan den kunstneriske fremstilling retfærdiggøre et "tvivlsomt" indhold, som for eksempel racistiske eller fascistiske holdninger? Jeg kan næppe mene det for alvor... Hvis jeg til gengæld vælger værkets udsagn som vigtigere end formen, vil jeg blive betragtet - og betragte mig selv - enten som molbo, der ikke har forstand på kunst, eller som en dogmatiker, der ensopret prioriterer de "rigtige" meninger. Og ved dette valg - uden en gang at ane det - åbner jeg døren på klem for en filmopfattelse, der ikke adskiller sig væsentligt fra det nytteprægede filmsyn, der har inspireret Sovjetruslands socialrealistiske værker eller Goebbels' propagandistiske filmstrimler. Konklusionen er altså ikke til at komme udenom: Hvad jeg end gør, hvad jeg end vælger - etik eller æstetik - står jeg i klemme og oplever mig selv som filmskizofren. For at komme ud af denne ubehagelige tilstand og samtidig forsoner mig såvel med min kritiske

*Hvordan opfatter vi Wim Wenders' 'Paris, Texas'? Som en ugebladsagtig skildring af et li-
gegyldigt ægteskabsforlis eller tværtimod som en
rammende fremstilling af et nyt kønsrollemøn-
ster, der er typisk for vor tid? Mit syn på filmens
tematik vil uden tvivl komme til at påvirke min
sansning af dens virkemidler.*

sans som med tingenes kompleksitet, er jeg nødt til at afvise det her skildrede dilemma som falsk og irrelevant. Bag ved en alt for letkøbt sondring mellem det etiske og det æstetiske må jeg altså forsøge at genfinde et enhedssyn.

Den nemmeste udvej består i at forkaste tanken om, at der kan være divergenser mellem kunst og moral. Hvis jeg for eksempel vælger de etiske værdier (hvad de så end er) som udgangspunkt for mine filmvurderinger, kommer jeg følgelig til at revidere mine æstetiske synspunkter og krav. Anser jeg (i lighed med Chr. Braad Thomsen) en film som *Paris, Texas* for at være en reaktionær, halvracistisk tåreperser, vil denne grundantagelse også komme til at præge min vurdering af filmens stilistiske virkemidler: Jeg vil hæfte mig ved dens sentimentale handlingstrick, dens postkort-lignende farver, dens fir-kantede symbolbrug ... Ligeledes vil jeg revi-

dere min opfattelse af et anerkendt værk som *En nations fødsel* og erklære, at Griffiths film ved nærmere betragtning i virkeligheden er ganske overvurderet og ikke fortjener den plads, kunstdyrkende historikere har tildelt den: Dens racisme ødelægger de formelle virkemidler, den benytter sig af, ikke mindst dens montage, som bør stemples som rent manipulatorisk. Sagt med andre ord og for at bruge Kirke og Films terminologi vil jeg argumentere for, at en "dårlig" film (dvs. en film, som forfægter forkerte meninger) ikke kan være godt lavet. Får jeg til gengæld øje på en film, som tager parti for et livssyn eller visse adfærd, som jeg sympatiserer med, så vil jeg med det samme lade mig begejstre af dens formelle fremstilling, falde i henrykkelse over den suveræne dygtighed, der efter min mening præger værket. Er jeg (i modsætning til Braad Thomsen) af den opfattelse, at *Paris, Texas* skildrer et ægteskabsdrama, som både er vedkommende og helt igennem symptomatisk for vor tid, vil jeg uden tøven rose værkets spændende fortællestruktur, dens geniale *peep show*-scene, dens fremragende, næsten surrelle billeder. Min betagelse af værkets tematik vil automatisk smitte af på min oplevelse af dets formelle virkemidler. I dette perspektiv bli-

ver enhver konflikt afskaffet. Kunst og etik er bragt i harmoni med hinanden.

Man har dog lov til at spørge sig selv, om det ikke er på bekostning af den kritiske sans. De æstetiske værdier bliver i en sådan grad oplugt af de etiske eller ideologiske, at man slet ikke mere kan få øje på dem. Den kunstneriske oplevelse tilgodeses ikke længere som autonom erfaring. En god film bliver ensbetydende med en strimmel, der fremstiller eller forsvare min livsanskuelse og mine ideer. I sidste instans bliver filmen ikke længere betragtet som kulturprodukt, men som propagandamiddel for et bestemt livs- og menneskesyn.

Hvis jeg for at undgå den slags ubehagelige konsekvenser prioriterer de æstetiske værdier forud for de øvrige, er det andre vanskeligheder, som nu opstår. En film som Buñuels *Viridiana*, der sætter spørgsmålstegn ved evangeliets kernebudskab ("Elsk din næste"), chokerer naturligvis min religiøse overbevisning. Men den er så eminent godt lavet, at jeg simpelthen er nødt til at fortrænge mine ideologiske forbehold. Er en sådan film ikke til syvende og sidst udtryk for en så ærlig og patetisk søgen, at jeg som kristen er nødt til at tage den alvorligt og beundre den i mit indre? Et andet eksempel: I alle sine film skildrer Fassbinder en verden, hvori erotik, kynisme, vold udstilles under deres groveste former. Indholdsmæssigt føler jeg mig altså frastødt af denne systematiske provokation. Men det blik, hvorved instruktøren fremstiller disse triste og lidet opbyggelige foreteelser - altså hans iscenesættelse - forvandler dem til en positiv oplevelse: en gavnlig kritik af det borgerligkapitalistiske samfund. I modsat retning er en film som George Stevens' *The Greatest Story Ever Told* så blodfattig æstetisk set, at den faktisk forråder den gode sag, den foregøgl at tjene ... I alle disse tilfælde er enhver konflikt igen afskaffet: Det æstetiske udtryk har absorberet indholdet. En film, der er godt lavet, kan ikke være dårlig etisk set. Og omvendt: En film, der er dårligt lavet, kan ikke være en god film i moralsk forstand.

Et afgørende spørgsmål forbliver dog ubesvaret: Hvordan kan vi bestemme, om den pågældende film er dårligt lavet eller ej? Hvilke kriterier vil jeg anvende? Så snart vi stiller et sådant spørgsmål, åbner vi døren for nye konflikter, denne gang mellem forskellige æstetiske opfattelser. Modstridende smagsytringer vil stå overfor hinanden med fare for gensidige bandlysninger. Nye stridigheder vil erstatte de konflikter, som vi tidligere havde været så snu til at afvikle.

Etapervis kommer vi således til en foreløbig konklusion: I det dilemma, hvor vi står i klemme mellem etik og æstetik, er den holdning, der består i at lade en af de to termer absorbere den anden, ikke mere værd end en adskillelse af dem, når det gælder om at løse et tilsyneladende uløseligt problem.

Er kunst og kunst to ting?

Uløseligt? Ja, hvis vi bliver ved med at sætte indhold og form, etik og æstetik op imod hinanden på fuldstændig samme plan. Så kan vi diskutere i det uendelige uden nogen sinde at nå til enighed. Man er delt op i to lejre: De cineaster, der hæfter sig ved værkets indhold, contra dem, der prioriterer den æstetiske oplevelse. På den ene side film-moralisterne, på den anden filmæsteterne.

Imidlertid er det måske ikke helt umuligt at skaffe denne modsætning af vejen. Man behøver blot at opgive den falske problematik, der kommer af, at man betragter kunst og etik som to indbyrdes modsatte størrelser, og i stedet gå over til at opfatte dem som to værdier, der supplerer hinanden. Sagt med andre, mere kontante, ord: Vi må undersøge, om der ikke findes både en indholds-æstetik og en form-etik, som begge hver på sin måde kombinerer de to modsatte synspunkter. Her vil jeg se bort fra den første og koncentrere mig om den anden, som jeg er fristet til også at kalde en "po-etik" (fra det græske *poiein*, at lave). At en sådan po-etik ikke er et selvkonstrueret begreb, antydes i vort dagligsprog. Hvad er nemlig en god film? Det er en film, der er det modsatte af en *dårlig* film, men også det modsatte af en *ond* film. At "god" i det almindelige sprog betegner modsætninger til både ond og dårlig, er et indicium, der peger på, at æstetik og etik er nært forbundne størrelser i kunstopfattelsen. En film kan altså ikke være god, hvis den er dårlig, men den kan heller ikke være god, hvis den er ond.

Hvis man ønsker at belyse denne særpregede kombination mellem form og etik, kan man gøre opmærksom på, at kunstnerens kreative arbejde ikke implicerer æstetiske normer alene, men også - og det under selve den kunstneriske indsats - værdier af etisk art. Hvorfor? Her er vi nødt til at åbne en parentes.

Som bekendt anvendes ordet "kunst" i to betydninger: I en teknisk betydning, hvor ordet er synonym med "kunnen" (dette er oprindelsen til ordet "kunst"), og i en anden betydning, som har med det æstetiske at gøre. Det første omfatter kunstarter som for eksempel lægekunsten, kokekunsten, byggekunsten. Hvad det andet angår, omfatter det traditionelt de seks skønne kunstarter, plus filmkunsten som en syvende. I det første tilfælde produceres "kunststykker", i det andet "kunstværker". Hvad er forskellen mellem de to? Det samme som mellem et almindeligt fotografi og et maleri. Fotografiet afbilder et stykke ydre virkelighed. Hvis det er nogenlunde skarpt og fremkaldt som det skal, er det et "kunststykke". Teknisk set er billedet nemlig i orden. Vi vil imidlertid næppe kalde det et kunstværk. Hvorfor? Fordi det ikke

nødvendigtvis giver udtryk for en indre oplevelse - i modsætning til maleriet, der ligeledes kan afbilde et stykke virkelighed, men desuden også udtrykker malerens syn på denne virkelighed... Vi må dog ikke være alt for firkantede og bør vedgå, at der findes en glidende overgang mellem kunststykke og kunstværk. Et amatør fotografi kan for eksempel ved beskæring få koncentration og holdning. Det kan forvandles til et ægte kunstværk. Hvorfor? Fordi det ligesom maleriet kan give udtryk for en oplevelse, dvs. en erfaring af intellektuel/sanselig art. I dette tilfælde har man så formået at etablere en vis distance til virkeligheden. Billedet afbilder stadig ved en rent mekanisk proces noget fra den ydre verden. Men det er blevet mere end denne gengivelse. Det er blevet et hele. Det har på en vis måde lukket sig i sig selv. Virkeligheden er blevet omskabt, forløst, som man siger. Fotografen har, takket være sin personlige oplevelse (og naturligvis sin kunnen) skabt et ordnet univers, som er bærer af hans vision.

I betydningen nr. 2 er kunst altså noget andet og mere end teknik. Mens teknikken er summen af de *midler*, der tages i anvendelse for at lave et eller andet, bliver kunstværket betragtet som et *mål* i sig selv. En film er således ikke et kunstværk, fordi den teknisk set er i orden. Den betegnes som kunstværk, *hvis* og *når* og *fordi* instruktøren formår at formidle indre erfaringer til os. Dette forudsætter, at han har et bestemt syn på verden og på livet, som det er lykkedes ham at give udtryk for. Og det forudsætter også, at der er overensstemmelse mellem det, han har at sige, og måden han siger det på.

Og nu kan vi tillade os at lukke parentes. Den tålmodige læser skimter formodentlig nu, hvorfor det ikke alene er tekniske kvalifikationer, der skal til for at lave en "god" film, men også indre kvaliteter og holdninger, som har med etikken at gøre. Dersom en pølsefabrikant eller en atomegnier er kynisk eller selvoptaget, kan det være ubehageligt for hans omgivelser (og måske for ham selv). Men disse psykiske træk har ikke nogen direkte indflydelse på resultatet af hans arbejde. Pølsene bliver ikke "kyniske" af den grund. Mandens indre skavanker kan højst influere på arbejdsgangen. Hvis derimod en Stanley Kubrick viser sig at være uheldredeligt fascineret af voldens mekanismer, kommer denne fascination uvægerligt til udtryk i hans film - selv om han forsøger at skjule den bag andre, mere ædle motiver. Derfor har man lov til at spørge sig selv, om han kan lave "gode" film, når disse film er så onde. Kan en kynisk instruktør lave andet end kyniske film? Når en Buñuel på grund af sin opdragelse og sine senere erfa-

ringer gør oprør mod alt, hvad der i hans øjne trælinder menneskets frihed (familien, samfundets institutioner, kirken), sætter denne oprørske ånd sit præg på hele hans produktion, ikke bare på rasende anklageskrifter som *Viridiana*, men også på tilsyneladende mere harmløse værker som *Robinson Crusoe* eller *Mælkevejen*. En film - god eller mindre god - kan aldrig helt undgå at blive præget af sin ophavsmands indre overbevisning og holdning (selv om det naturligvis sker, at manden i sit privatliv ikke vedkender sig det, han udtrykker i sit værk). Og eftersom instruktørens indre verden implicit eller eksplicit afspejler sig i de produkter, han laver, og påvirker såvel deres form som deres indhold, kan vi antage, at der må findes form-etiske krav, som kunstneren bevidst eller ubevidst forholder sig til og som er normgivende for resultatet af hans kreative indsats. Hvis han overtræder disse normer eller overser dem, formår han simpelt hen ikke at skabe det, vi kalder en "god" film.



Manden og kvinden af Claude Lelouch: En melodramatisk kærlighedshistorie mellem to, hvis ægtefælle begge led en voldsom død. Hvis Anouk Aimée og Jean-Louis Trintignant fra starten af havde antydnet denne fortid for hinanden, ville Lelouch ikke have været i stand til at lave sin film. Hele værket hviler på denne smarte fortælle-mæssige fidus. Lelouch leger kispus med sit publikum, han snyder både tilskuerne og filmkunsten.

Ærlighed, redelighed og ægthed

For ikke at blive beskyldt for at dyrke almindeligheder må vi forsøge at eksplicite, hvad denne form-etik går ud på og altså hvad de kriterier er, som en film må opfylde for at kunne blive betragtet som "god". Disse fabrikationsetiske (eller poetiske) krav rører ved en kompleksitet af grundholdninger hos filmskaberer, som vanskeligt lader sig opsplitte. Disse holdninger hænger nemlig sammen, griber ind i hinanden, påvirker hinanden. Til en vis grad kan den ene supplere de andre. Vel vidende, hvor kunstig en systematisering er, kan vi dog ved en nærmere betragtning reducere dem til tre, alt efter de felter, hvori de gør sig gældende, og det er: 1) Instruktørens eget jeg-område, 2) hans forhold til det stof, han behandler, 3) hans forhold til mediet. Disse grundholdninger kan kaldes henholdsvis: ærlighed, redelighed og ægthed.

Et (film)værk kan kun være godt, såvel etisk som æstetisk, hvis det genspejler sin ophavsmands personlighed, dvs. hvis denne ærligt har udtrykt sig i sit værk. Den upersonlige film, lavet som samlebandsware, slutproduktet af en række kompromiser mellem en producent, en eller flere drejebogsforfattere og en (eller flere) instruktører, dækker naturnødvendigt over en skjult umoralitet. Alle - eller snarere ingen - føler sig ansvarlig

for den. Den "bevidstløshed", som har karakteriseret arbejdsprocessen, afspejler sig nødvendigvis i slutresultatet. Alt for mange kokke har fordærvet maden. Filmen er en vare, som bare skal konsumeres, men som ingen egentlig har ønsket eller ønsker - ikke engang instruktøren. Han har løst en opgave, et bestillingsarbejde, som han ikke for alvor har været motiveret til. Filmen har ikke været nødvendig for ham. Denne produktionsform uden lystmotivation, uden nødvendighed og uden begær sorterer under dødsdriften. I de sidste årtier har den indenfor filmindustrien bredt sig som en cancer. (For mig er det indtil videre en selvfølge, at en "god" film må have én ansvarlig ophavsmand. Normalt er det filmens instruktør. Dette udelukker naturligvis ikke, at instruktøren tyr til en lang række medarbejdere og teknikere, som også kan have et selvstændigt ansvar hver på sit felt. Men det er ham, der ud fra et helhedssyn samordner disse forskellige indsatser. Et film-team kan altså ikke fungere efter parlamentarisk model. Beethovens symfonier fremstod ikke som resultatet af gruppearbejde.)

Selv en så estimeret filmmand som Henning Carlsen har i forbindelse med sit seneste projekt, *Oviri*, måttet erfare pengenes tyranni. På grund af årelange finansieringspro-

blemer blev han nødt til at gå på akkord på væsentlige punkter. Blandt andre ting blev han af sine producenter tvunget til at vælge en stjerneskuespiller, som jo opviste en vis lighed med Gauguin, men som til gengæld savnede gallisk glød og temperament. Og at den franske maler i filmen talte engelsk var ganske katastrofalt. Instruktørens oprindelige idé var blevet saboteret. Han selv havde åbenlyst tabt gnisten.

Ligeledes konstaterer man, at en overfladisk, uengageret eller kynisk film savner noget væsentligt, nemlig oprigtighed og indre konsekvens fra instruktørens side. Hvis manden siger noget andet end det, han tror på, hvis han prostituerer sit talent og bruger det til at udtrykke tanker, følelser, holdninger, som han i virkeligheden bryder sig pokker om, kan det ikke undgås, at denne hykleriske dobbelthed sætter sit præg på selve det sprog, han benytter sig af. Hans værk forråder ham, fordi han selv har forrådt det fra starten af.

Endnu engang må vi nemlig understrege, at en kunstnerisk form ikke er en mere eller mindre dækkende ikklædning for en tanke, der på forhånd ligger fast. Den er identisk med tanken. Hvad værket giver, er et udtryk for en eller anden virkelighed og for oplevelsen af den. Derfor kan kunstneren ikke



I De elskendes eventyr som i sine andre film formår Antonioni til gengæld at skildre troværdige situationer, der danner et særpræget filmklima af desillusion, savn og kedsomhed. Nervøs kontaktsøgen og kontaktfrygt er de to sider af samme følelsesmæssige længsel. Med sine strenge moralkrav og sin asketiske stil afroman-tiserer Antonioni tidligere tiders kærlighedsbillede og skaber et filmunivers, der afspejler nogle af samtidens sjælelige konflikter.

ustraffet tolke om, som han vil. Hvis han udtrykker en anden virkelighed end sin egen, hvis han snyder og lyver, protesterer virkeligheden før eller siden igennem sproget. Der kommer grus i maskinen, stemmen bliver grødet. Sproget driller, snakker med og rører de narrestreger, der bliver lavet med det. Når en Claude Lelouch for eksempel forsøger at lave "progressive" film uden selv at tænke nye tanker, viser det sig, at han gang på gang for at få sine strimler til at hænge sammen er nødt til at søge tilflugt i narrative fiksfakserier. Disse kneb har som eneste funktion at dække over værkernes tematiske tomhed. Når man sammenligner hans gennembrudsfilm *En mand og en kvinde* med Antonionis *L'Avventura*, som dog er seks år

ældre, måler man den forskel, der findes mellem en instruktør, der snyder, og en, der er ærlig både med sig selv og med sine udtryksmidler. En lignende erfaring gør man, hvis man for eksempel sidestiller Arne Mattssons *Hun dansede en sommernat* og Bergmans *Sommerleg*. Begge film handler om en tragisk sommerforelskelse, begge er bygget som et langt flash back. Men i det første tilfælde er flash back'et kun et smart, men unødvendigt fortællemæssigt trick. Hos Bergman er det derimod meningsfuldt. Det danner rammer om heltindens selvrefleksion og fordybelse i hvad der er sket. Filmen er en eksemplarisk skildring af sørgearbejde.

Den ærlighed overfor sig selv og ens indre verden, som den kunstneriske indsats forudsætter, hænger sammen med en anden form for loyalitet, nemlig troskaben mod det stof, kunstneren har valgt at behandle, og mod den ydre virkelighed, han formidler. Derved bliver det et spørgsmål om *redelighed*. Når adskillige film om for eksempel barneskæbner er utåleligt ferske og fulde af forloren poesi eller letkøbt moralisme, er det, fordi disse film helt uden skrupler har givet sandheden om barnet til pris. De interesserer sig ikke for barnet for dets egen skyld. Det er reduceret til et påskud eller i bedste fald til et redskab, der skal tjene de voksnes

interesser, deres ideer om opdragelse, deres sociale indignation eller deres nostalgiske syn på den tabte uskyld. Således får vi *Barn-dommens gade* i stedet for en film om barn-dommens gåde.

Det samme gælder på andre områder. Hvor mange film har i årenes løb ikke villet hensætte os i rørelse over den stakkels prostituerede pige, dette offer for samfundets ondskab og mændenes kynisme! Og hvor ofte har det ikke blot været grov spekulation i et tvivlsomt emne.

For nogle måneder siden fik vi lejlighed til at se en amerikansk film med titlen *Voldtægt*, lavet af Robert M. Young efter et teaterstykke. I lighed med stykket svælger filmen i voldtægt-situationen: Den udpensler alle de ydmygelser, voldtægtsmanden udsætter sit offer for. Derefter tager værket fat på pigens gengældelsesaktion: Da hun har haft held til at komme ovenpå ved at sprøjte voldsmanden med insektgift i øjnene, burer hun ham inde i kaminen... For at skabe sig et alibi for al denne uhyrlighed snerper forfatteren læberne sammen til sidst: Kan I ikke se, at denne afskyelige historie kun er kogt sammen for at få en nøgtern og saglig debat om voldtægt som juridisk og moralsk fænomen? Et sådant retorisk spørgsmål kan kun besvares med et andet, det spørgsmål Henrik Lund-

gren netop stiller i sin anmeldelse af filmen (Politiken, 3.7.87): "Hvad skal vi med det?". Værkets dobbeltmoral kommer ikke bare til udtryk i den omstændighed, at instruktøren snager i beskrivelsen af den vold, han naturligvis føler sig forpligtet til at tage afstand fra, men også og især i hans vægning ved at beskæftige sig med det eneste relevante spørgsmål i hele denne sammenhæng: Hvorfor handler manden, som han gør? Som Lundgren skriver: "Man får kun det voldelige *hvordan*. Ved ikke at spørge om bevæggrunde, men kun appellere til instinkt, udrydder man ikke vold, men fremkalder den."

Og det er ikke bare volds- og krigsfilm, der som oftest siger en ting og viser noget andet. Det kan lige så godt være militante film i deres iver efter at udbasunere en bestemt sandhed. Disse film overser, at manipulatoriske virkemidler forråder selv den ædleste hensigt. Der findes nemlig en eneste form for sand ideologisk kunst, som opstår, når kunstneren er blevet i den grad ét med sin overbevisning, at den ikke mere er noget til lært, en slags ydre tankegang, som han tilslutter sig og prøver på at banke ind i hovedet på andre, men noget han har oplevet indeni på en sådan måde, at det efterhånden har befrugtet de skabende lag i hans personlighed. Han må have så megen tillid til den overbevisning, han forfægter, at han tør sende den ud at stå på egne ben. Som Godard siger et sted: "Lad kendsgerningerne tale for sig selv!"

Her befinder vi os ved et kernepunkt, når det er tale om "engageret" kunst (og hvilken kunst er ikke engageret?). Overalt, hvor det drejer sig om at vinde en anden for en sag, en holdning eller bestemte værdier, gælder den samme regel: Det er sagen selv, der skal vinde. Vi skal ikke bruge sagen til at vinde den pågældende for os. Enhver har nemlig - før vi opfordrer ham til at tage stilling til noget - krav på at blive konfronteret med de værdier, vi selv tror på og eventuelt kæmper for. Hvis vi ikke synes, vi kan fremstille disse værdier uden manipulationer, afledningsmanøvrer eller højroret tale, er det, fordi vi i virkeligheden ikke selv tror på vor egen sag, og fordi vi ikke respekterer den anden som jævnbyrdig dialogpartner. Det valg, vi stiller ham overfor, er faktisk illusorisk. Det er ikke sandheden vi vil vise ham. Vi vil herske over ham.

Kravet om hæderlighed er således ikke til at komme udenom. Hvis en instruktør med sin film ønsker at vinde mig for en bestemt idé eller for en anden overbevisning, må han lade denne værdi stå frem alene, så det ikke er *ham*, der taler for den, men *sagen*, der taler for sig selv. Den propagandistiske eller moraliserende film lugter altid ilde. Den forsøger at påvise i stedet for bare at vise. Instruktøren har misforstået sin rolle: Han fungerer som sagfører i stedet for at optræde som vidne.

Lad værket tale for sig selv

"Lad kendsgerningerne tale for sig selv" sagde Godard. Og vi kan tilføje: "Lad værket tale for sig selv". Og her står vi overfor et tredje krav: Værkets *ægted*. En film kan siges at være ægte, når der er overensstemmelse mellem indhold og udtryk, mellem det, instruktøren ønsker at formidle, og den måde, han formidler det på. Ja mere end det, når formen er identisk med tanken. Til gengæld er en film uægte, hvis den på grund af manglende indre sammenhæng mellem idéen og de anvendte midler forsøger at give sig ud for noget mere eller noget andet, end den er, eller slet ikke er, hvad den tilsigter at være. Her ser man endnu en gang, hvordan det æstetiske hænger sammen med en etisk holdning.

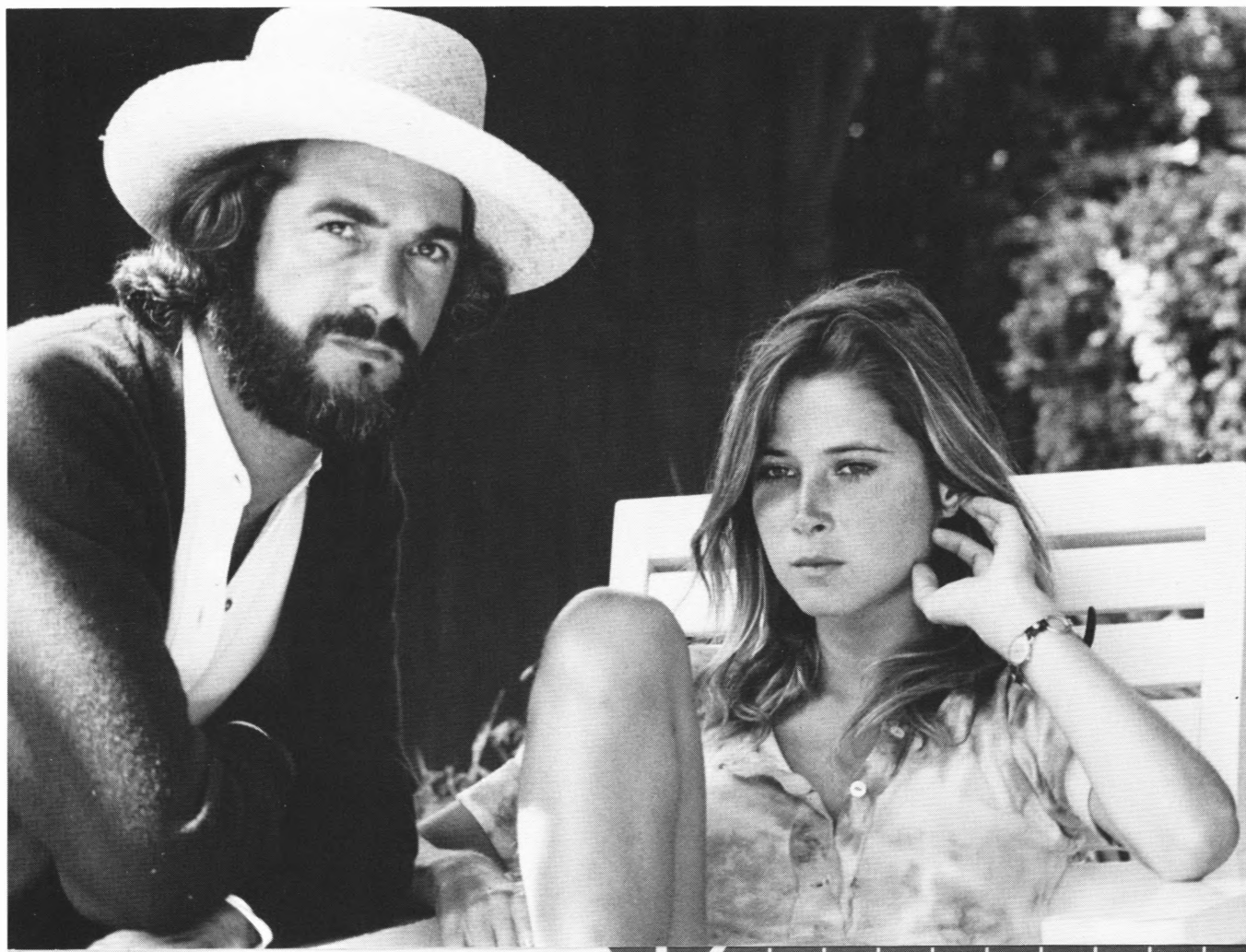
I et ældre nummer af Cahiers du Cinéma (nr. 120) gør Jacques Rivette opmærksom på, hvordan Pontecorvo i sin film *Kapo* forsynder sig imod de form-etiske krav, der er uomgængelige for enhver stilbevidst instruktør. I en bestemt scene fører han kameraet stadig nærmere for i nærbillede at vise os en fanges lig, som hænger fast i lejrens pigtråd. Denne fremgangsmåde virker ikke alene chokerende på tilskuerens følelser. Den er også i åbenbar modstrid med filmens dybeste hensigt. Pontecorvo ønsker nemlig at afsløre KZ-lejrenes enestående grusomhed, bl.a. deres mangel på respekt for menneskets værd og for døden. Men ved sin forlæns kameraføring gør han sig samtidig selv skyldig i det samme! Man kan sammenligne denne fremgangsmåde med den respekt, Rossellini giver udtryk for i *Paisa*, hvor han i dyb tavshed lader sit kamera stå fuldstændig stille, mens liget af en frihedskæmper flyder forbi på vandet i mosen. Billedet bliver lige så rystende som i Pontecorvos film, men nu er det både etisk og æstetisk forsvarligt. Ved at sidestille disse to eksempler forstår man den dybere sandhed, der ligger i den aforisme, der tilskrives Godard: "Enhver kamerabevægelse er et spørgsmål om moral". Villy Sørensen henviser til et lignende form-etisk krav, når han i "Digter og Dæmoner" hævder, at "en moralsk brist altid giver sig udtryk i en æstetisk brist". Han hævder naturligvis ikke det modsatte: At en æstetisk brist *altid* er udtryk for en moralsk brist.

Men det er ikke alene døden, der kræver den helt rigtige udtryksform. Hele menneskets eksistentielle virkelighed, lidelsen, kærligheden, oprøret, angsten, håbet, stiller de samme krav. Især når det drejer sig om disse dybere realiteter, er det ikke alene udtryk for dårlig smag, når man siger for meget eller for lidt. Det er en fejltagelse, en uansetendighed, en "synd" af både etisk og æstetisk art. Det samme gælder det så ofte diskuteret spørgsmål om erotik på film. Erotik-

ken udarter simpelthen til pornografi, så snart instruktøren ikke mestrer sine udtryksmidler. Mens den ene kan klare sig med antydninger eller uendeligt diskrete billeder - og dog formår at skabe sekvenser ladede med stærk erotisk spænding - griber en anden til udpenslede fremstillinger og situationer. Men, hvad enten han vil det eller ej, forlader han dermed kunstens område og begiver sig i stedet ind på reklamens. Den kunstneriske proces indebærer nemlig altid en eller anden form for "renselse", en sublimering af det sanselige. Hvis man får lyst til at sætte tænder i malede æbler, er det, fordi det, man har for sig, enten er en plakat eller et glansbillede - og ikke en Chardin eller en Cézanne. Overfor et æblebillede af Cézanne er det billedet, vi har lyst til, ikke æblerne.

I dette perspektiv får pornografien sin dom i sig selv. Den er en af de mange former for afsporing, kunsten udsættes for, når kunstudøveren stræber efter en bestemt effekt uden at tage hensyn til værkets helhed. En pornograf kan nemlig defineres som én, der ved illuderende midler og kompositionelle effekter, prøver på at vække et forhold af fysisk begær mellem et menneske af kød og blod (nemlig læseren eller tilskueren) og en digtet, malet eller filmatiseret skikkelse. Sagt på en anden måde: Han fremkalder en impuls, som et kunstværk aldrig kan blive noget forløsende mål for. Som ting at putte i munden er en malet skinke en ren og skær skuffelse. Ligeledes med et pornobillede eller -film. Deri ligger pornografiens kunstneriske uredelighed. Den retter ikke vort blik mod en billedmæssig, digterisk eller filmisk oplevelseshelhed, men holder os fast i et fysisk lystforhold til separate, illusoriske genstande. I denne understregning af enkelte detaljer på bekostning af helheden ligger det ob-skøne.

Dette eksempel på virkemidlernes løsrivelse er langt fra at være enestående. Derfor må kunstneren under sit arbejde med værket til stadighed være på vagt, opveje mål og midler, mening og udtryk, tilpasse dem til hinanden. Han må konstant spørge sig selv: "Hvor vidt kan jeg gå i min skildring, uden at mit værk mister sin helstøbthed og sin ægted?" Og så vil han snart opdage, at det er så uendelig let at lave en effektfuld skildring af for eks. vold eller erotik, at det bliver desto vanskeligere at gøre det på en kunstnerisk forsvarlig måde. Derfor vil han som oftest rent spontant lægge en dæmper på sine udtryksmidler. Der er ingen farver, som små kolorister skal være mere varsomme med, end de stærke og skrigende. Billeder af solnedgange og efterårstræer er næsten altid uudholdelige. En farvehandel efter en eksplosion har ingen koloristisk værdi...



For Eric Rohmer er billedet af et pigeknæ tilstrækkeligt til at få en hel film til at vibrere af erotisk spænding.

Det sande og det skønne

Når kunstneren står foran den opgave at skulle skildre følelsernes grænseytringer eller kønslivets intimiteter, så bliver hans spørgsmål ikke primært: "Har jeg lov?" (et sådant spørgsmål er nemlig ikke relevant), men: "Har jeg evne og kraft? Kraft til at løfte min skildring op til et kunstnerisk niveau, evne til at tage tilstrækkelig afstand fra stoffet, således at værket bliver til noget helstøbt, til et sluttet hele." Det er dette æstetiske instinkt (som endnu en gang går hånd i hånd med et etisk), som får mange kunstnere af de største til at dæmpe stemmen og til at begrænse deres palet, når de netop ønsker at behandle motiver af denne art (Jf. Rohmers og Bressons skildring af det erotiske i f.eks. *Clairens knæ* og *Hvad med Balhazar*?). Deres stræben efter værkets ægthed fører dem uvægerligt til en slags kunstnerisk blufærdighed. I troskab mod deres indre æstetiske sans optager de aldrig mere af det ydre stof end det, værket selv behøver. Og det er netop mesterens kendetegn, at han magter antydningens kunst og formår at formidle så meget som muligt med så få midler som muligt.

Ved slutningen af disse betragtninger er vi skridt for skridt kommet til den konklusion, at en god film er en film, der afspejler en tredobbelt sandhed: 1) instruktørens indre sandhed, hans troskab mod sig selv, 2) værkets sandfærdighed i forhold til den virkelighed, det behandler, og til sidst 3) filmens indre sandhed eller ægthed, når formen stemmer overens med indholdet. Kan en sådan film også være smuk?

For nogen tid siden blev vi i dansk TV præsenteret for en udsendelse, der beskæftigede sig med den gren af geometrien, som fagfolk kalder fraktalgeometri. Til vor forbløffelse opdagede vi, at disse videnskabsfolk ved hjælp af computerteknik nu er i stand til at "oversætte" algebraiske ligninger til billeder af ubeskrivelig skønhed og kompleksitet. Bl.a. stiftede vi bekendtskab med den fraktalgeometriske Mandelbrotmængde, et utrolig smukt computerbillede, der ikke bare ligner former i naturen, men desuden til punkt og prikke opfylder det krav, mange kunstteoretikere stiller til ethvert

kunstværk: Enhed i mangfoldigheden. Hver enkelt detalje i billedet viser sig at være struktureret efter præcis samme mønster som helheden. Hver gang et nyt tilfældigt udsnit blev forstørret, kunne vi med en vis svimmelhed konstatere, at det var en eksakt gengivelse af totalbilledet. Disse delbilleder blev for hver gang mindre og mindre i forhold til makrobilledet, men de blev ved med at reproducere det oprindelige mønster. En af de forskere, der arbejder med disse billeder og præsenterede dem for os, indrømmede blankt: "Vi søger efter det sande og vi finder det skønne".

Er det illusorisk at forestille sig, at en lignende forskydning og foræring finder sted indenfor filmarbejdet for den begavede og kompromisløse instruktør, der stræber efter at lave en god film. Kan en god film ikke være smuk i tilgift? Efter alt at dømme havde de gamle græske filosoffer måske ikke helt uret, da de påstod, at det gode, det sande og det skønne bare er tre forskellige sider af samme sag.