

Filmologisk perspektiv

I 1946 udkom i Frankrig det første bind af et værk med titlen „Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma“. Bogen var skrevet af *Gilbert Cohen-Séat* og hed „Introduction générale“. Her fremførtes en arbejdsplan for filmologisk forskning. Bogen blev indledet af to professorer fra Sorbonne.

Med dette initiativ blev der lagt et grundlag for en videnskabelig undersøgelse af filmen. Denne bliver institutionelt forankret, bl. a. oprettes der et „Institut de Filmologie de l'Université de Paris“ med Cohen-Séat som administrator.

Filmfolk, pædagoger, professorer, videnskabsmænd sluttede op om denne arbejdsplan, og dermed blev der indtaget en ny position: Filmene kom ind i forskningens brændpunkt. Man blev sig – for at tale med Goethe – „objektets værdighed“ bevidst.

Ingen kan længere ignorere denne nye position. De fleste landes filmorienterede kredse har da også noteret sig disse kendsgerninger. Her i Danmark blev filmologien i sin tid offentligt introduceret af *Ebbe Neergaard*.

Den nye position er først og fremmest betinget af en ny indstilling. Det drejer sig om en koordination af problemerne og en gruppering af forskningsarbejdet. Arbejdsfelterne omfatter filmhistorie, æstetik og sociologi, sammenlignende forskning, d. v. s. filmens forhold til sproget og andre kunstarter, filmens anvendelse og udnyttelse. Der er en række teoretiske og praktiske arbejdsfelter. Mange psykologiske undersøgelser af filmoplevelsen og eksperimenter af lignende art er blevet foretaget og foretages stadig, også i andre lande. I Frankrig fik filmologien sit tidsskrift „Revue Internationale de Filmologie“, som afspejler den nye position.

Filmologien har fået sin „klassiske“ definition af Cohen-Séat. Han skelner mellem filmens to aspekter. For det første filmen i sig selv som fænomen og kunst („le fait filmique“) og for det andet dette fænomens virkninger – det, som opstår ved mødet mellem filmen og tilskueren („le fait cinématographique“).

Som *fænomen* åbenbarer filmen sig på den hvide „magiske firkant“, som endnu ikke har fået et passende navn, men som kaldes „lærredet“.

Filmens *virksomheder* er mangfoldige og når

langt videre end til de øjeblikkelige virkninger i biografen. Filmens virkninger åbenbarer sig foruden i kritik, essayistisk, avis- og tidsskrift-artikler i filmskolerne og filmmuseerne. De spores i universitetslivet – især i udlandet. Virkningerne fører også til censur- og børnefilmproblemer, til film- og fotoklubber, studiekredse, foreninger af mange forskellige slags. Slagordet „Hver mand sit kamera“ er allerede blevet socialt gruppedannende.

Virkningerne fører uundgåelig til „årsagsfeltet“, filmens fænomen, filmproduktionen. „Virkningsfeltet“ virker tilbage på „årsagsfeltet“. Vi kan altså her tale om en slags elementær vekselvirkning mellem filmens fænomen og dens virkninger.

Til belysning af Cohen-Séats definition kan vi minde om, at de grækere, der så Helena i Troja, ikke blot blev blændet og fascineret af hendes skønhed, men lige så blændet af de virkninger, hun havde. På lignende måde er det med den virkelig entusiastiske filminteresse: Den er en krydsspejling, en observation af de to felter. Begge er selvfølgelig lige vigtige – de betinger hverandre som ud- og indånding.

Man kan imidlertid iagttage et mærkeligt fænomen. I de forskellige landes filmologiske studier kan man tydeligt spore en tyngdepunktsforskydning hen i retning af filmens virkninger – på bekostning af udforskningen af filmens eget fænomen som kunstvidenskabeligt objekt.

En af årsagerne hertil kan man finde i noget, man kunne kalde eksperimentalfilmens „for-ræderi“. Eller man burde måske hellere sige: Eksperimentalfilmens stagnation. Man har nemlig glemt – eller ikke rigtig forstået – at eksperimentalfilm er en gren af filmforskningen – at eksperimentalfilmens eneste „objekt“ er filmen selv.

De impulser, spillefilmen har modtaget fra eksperimentalfilm er helt op i trediveerne, har kun ført til det elementære. Denne avantgardestrømning er kommet til et tomrum, et intet.

I dag findes der naturligvis også visse avantgardistiske strømninger, men de nærmer sig alt for ofte det kuriøse i deres bizarre leg med psykoanalytiske symboler etc. Herved trænges ikke ind til eksperimentalfilmens væsen. En positiv virkning af avantgardefilmen er den moderne reklamefilm, i hvilken man med en raffineret filmisk teknik taler et særegent, men forståeligt sprog til det store publi-

kum!

Hvorfor har spillefilmen ikke udviklet sig op over det niveau, som den nu befinder sig på? Er forståelsen af filmen som et teknisk redskab, dens kunstneriske og publikumspsykologiske muligheder, så begrænset, som den tilsyneladende er? Hvilke kræfter hindrer filmens udvikling? Drejer det sig om filmpolitiske forhold – er det på grund af myten om publikum? Er der blot tale om økonomiske problemer? Er det på grund af eksperimentalfilmens „forræderi“ – det forhold, at den ikke har kunnet influere på, inspirere og fremskynde filmens udvikling i den grad, den burde have kunnet gøre det – og i stedet er forfaldet til en i og for sig interessant subjektivitet? Men selvfølgelig er der tale om infiltrationer af psykologisk og økonomisk art. Mange film – både korte og lange – er skabt i bitter modstand mod den kommercielle hovedstrømning, født af heroisk kamp og forsagelse.

Der findes en anden og måske mere væsentlig årsag til filmkunstens og filmforskningens vanskelige situation. Den er samtidig årsag til den før nævnte tyngdepunktsforskydning – bort fra filmen som fænomen og kunst. Denne fornemmes også, når man kaster et blik på den tyske filmvidenskab. Dens hovedsæde har i 7–8 år været universitetet i Münster, hvis leder, professor *Walter Hagemann* foruden sine egne værker har udgivet to bind filmstudier, som omfatter arbejdsprøver fra instituttet. En lang række navne, de fleste kendte fra det tyske filmtidsskrift „Film Forum“, møder med essayagtige artikler. Undersøgelserne er af meget blandet art. Der bringes mange imponerende filmanalyser, og mange aspekter af filmens verden belyses. Totalindtrykket er, at der findes vilje til metodisk forskning og klargørelse. Der savnes ikke entusiasme, men det aller-meste har alligevel karakter af spredte forsøg, udgik til filmens endnu udforskede kontinent.

Specialiseringen er i fuld gang. Men ordet „universitet“ (det „universelle“ kontra det „specielle“) er endnu ikke kommet til sin ret i sammenhængen. Selv fra videnskabeligt hold kan man møde mangel på interesse, ja modstand – i bedste fald en afventende indifferens. Dette på trods af, at indstillingen i universitetskredse i de sidste år er blevet noget mere positiv. I Norden har flere afhandlinger set dagens lys. Det er symptomatisk, at de fleste kredser om filmens „virkningsfelt“ – ikke om filmen som fænomen og kunst. Men det er alligevel en vigtig begyndelse.

Det store problem inden for den gryende filmvidenskab er spørgsmålet om metoden. Grundproblemet er stadig det filmvidenskabe-

lige arbejdes *teori og metode*, hvilket f. eks. professor *Walter Hagemann* er opmærksom på. Dette problem belyses i arbejdsprøverne fra Münster-universitetet.

Filmvidenskaben – den del, der undersøger filmen som fænomen og kunst – har ikke udviklet sig meget efter eksempelvis *Ernst Iros* og *Raymond Spottiswoode*, for at nævne to repræsentative navne. I *Rudolf Arnheims* værker finder vi ikke den afgørende åbning af erkendelsens port. Ernst Iros, der døde i foråret 1953, tangeres normalt blot i filmlitteraturen, hvad dette nu kan skyldes. Dr. *Guido Aristarco* ofrer kun nogle få linjer i sit værk „Storia delle Teoriche del Film“ på Iros' kæmpearbejde „Wesen und Dramaturgie des Films“ fra 1938. Aristarco har måske haft en instinktiv fornemmelse af, at Ernst Iros' værk er blevet den labyrint, som tysk filmforskning har forvildet sig ind i? Og professor *Hagemann*'s eget arbejde „Der Film, Wesen und Gestalt“ forekommer nærmest en Kon-Tiki-flåde på vej mod Ernst Iros – hvilket ikke behøver at blive opfattet nedsættende.

Mange navne kunne føjes til disse for filmvidenskaben meget betydningsfulde. Men man synes nu at være havnet i en forunderlig stagnation, når det gælder filmens teori og metode – udforskningen af filmene som kunstvidenskabeligt objekt. *Iros*, *Balász*, *Pudovkin* og *Eisenstein* skriver ikke mere. De taler til os gennem deres arbejder, de to første mere teoretisk, de to andre også praktisk. Men de taler kun til et vist punkt, som for os må være et udgangspunkt.

Filmologien bør manifestere sig stærkere i Norden. Den har uanede muligheder i sig. Også fordi den står uden for de hektiske hvirvler fra den officielle filmverdens strømninger og står mere frit over for de skiftende filmkonjunkturer. Denne situation er erkendt med stor klarhed i *Theodor Christensens* artikel „En opgave for filmmuseer“ i „Kosmorama 10“. Her fremstilles betragtninger, som peger på noget væsentligt.

Man kan skimte konturerne af det relativt ukendte kontinent fra øerne i de forskellige lande, i hvilke filmforskningen så småt rører på sig. Men endnu er der kun få, som forstår filmologiens virkelige betydning.

Foreløbig trækker man filmens mange felter ind under de videnskabelige discipliner og forankrer dem institutionelt i filmskoler, filmmuseer og universiteter.

Lyspunkter på vejen til større fordybelse – strategiske brohoveder ved filmens udforskede kontinents kyster.