

MYTEN OM FILMKUNDSKABEN

Af Willy Buzzi

Vi bringer hermed andet og sidste afsnit af *Willy Buzzi's* betragtninger over filmologien. Første afsnit blev trykt i „Kosmorama 47“.

Blandt filmens mange myter er der en, som sjældent omtales. Det er myten om filmkunds-kaben.

Det kan synes mærkeligt, men det er en kendsgerning, at de fleste bøger om filmkunds-kab skrives, *som om* man allerede ved alt om film. Her hentydes altså til den orienterende og kundskabsformidlende litteratur, hvis opgave det er at bringe oplysninger om filmens teknik, æstetik og dramaturgi. En myte er op-stået, myten om, at vi „ved“ – „alt om film“.

Det siges, at filmhistorien er så ung endnu. Den er kun 65 år. Dermed foretager man en lille reservation med hensyn til filmkundska-bens relativitet. Videre siges det, at vi må have tingene på afstand, før vi kan forstå det hele. Vi må først se filmens perspektiver, før vi kan udforske den.

Dette minder om en svaghed, en flugt fra virkeligheden. Ingen synes at være opmærksom på, at filmen er sen i vendingen. Den „burde“ allerede have været fuldendt som teknisk redskab (æstetisk-dramaturgisk-teknisk), da tele-visionsdragen omkring 1950 flagrede op og skræmte filmfolkene ud i en krise – især i Hollywood. I stedet for det fuldendte film-ske redskab fik vi alle de abnorme formatters ramaskrig. Og det er jo i grunden naturligt, at man dengang først og fremmest tænkte på publikum, på det „sensationshungrende“ publi-kum. At fuldkommengøre filmens redskaber er jo noget, som kun angår filmfolk, producenter, instruktører etc. Når alt kommer til alt, var det hele et dollarproblem, men var det i *grun-den* det?

Men tilbage til filmkunds-kaben. Det er ikke filmkunds-kaben som sådan, der er noget at udsætte på, men forfatterens *holdning* til den-ne givne kundskab. Det, man øjner, er man-gelen på videnskabelig holdning til tingene. Hvis en sådan holdning fandtes, ville meget se anderledes ud. *Ebbe Neergaards* bog, med den faretruende titel „Filmkunds-kab“, må dog siges at være en af de bedre, hvad angår denne hold-ning. Men det er forbavsende, hvor hurtigt og elegant mange flygter forbi nødvendigheden af forskning. Årsagen er ikke vanskelig at finde: Forfatterne støder overalt på myten om film-kunds-kaben, og filmens videnskab er endnu kun i sin begyndelse.

Men det er paradoksalt nok ikke det, det kommer an på. Det er holdningen til fænome-nerne og dermed også til filmkunds-kaben som

sådan. Myten om filmkunds-kaben har virket med suggestiv kraft, således at man har mistet sansen for filmens videnskab og dens mulig-heder.

Hvad er det egentlig, vi ved så lidt om. Der synes at være hundrede ting, men lad os dvæle ved nogle få. Fra et erkendelsesteoretisk syns-punkt ved vi meget lidt om filmdramaet, eller rettere om filmens dramaturgi. Intet leksikon oplyser os f. eks. om filmens *kunstvidenska-belige kategorier*, d.v.s. de begrebsnøgler, som man teoretisk må forudsætte indeholder hele filmens væsen. Intet filmleksikon giver os *de-finitionen* på filmdramaet. Selve denne elemen-tære videnskabelige forudsætning mangler i vor filmkunds-kab. Vi kender heller ikke tilstræk-ke ligt til filmens *sammenhæng med det pæda-gogiske*. Som bekendt har alle film en pæda-gogisk faktor, men den er temmelig ukendt. Hvad ved vi om genreproblemet – ? Hvor i filmkunds-kaben får vi eksakte oplysninger om de *psykologiske grundprincipper*, som *bestem-mer generne* med deres overordnede og under-ordnede aspekter?

Hvad ved vi egentlig om filmens sammen-hæng med de andre kunstarter: Arkitektur, skulptur, musik, maleri, dans, digtning etc.? Altså ikke disse kunstarter som objekter, men som integrerede filmiske funktioner. Intet leksikon oplyser os om, hvorfor vi f. eks. anven-der analogierne episk, lyrisk og dramatisk for at karakterisere hele film, sekvenser eller bil-leder. Nogen siger, at vi anvender dem, fordi vi ikke har nogen bedre, men her er vi straks inde på motivet: Hvorfor er de så gode, at vi ikke har fundet nogen bedre? – Men lad os forsøge at se lidt nærmere på netop dette grund-problem.

I filmens litterære grundlag – i drejebogen – har vi udtrykkene episk, lyrisk og dramatisk på et andet og nyt niveau. De tre stilformer forvandles til drejebogens teoretisk-filmiske sprog, men endnu på et meget provisorisk plan. Det er, fordi vi ikke har klare begreber om, hvad de tre stilformer betyder i filmens totale sfære. Vi taler kun i almindeligheder, i fraser; en kriminalfilm er spændende, men også „dramatisk“. En western kan nemt blive et „filmepos“. Når vi bruger udtrykket „en gan-ske bestemt lyrisk atmosfære“, mener vi ikke, at en lyriker læser digte op og skaber denne bestemte lyriske atmosfære i rummet og hos til-hørerne. Vi hentyder til det, vi *ser* – filmens

sekvens eller billede, som har en visuel-lyrisk atmosfære (visuel og auditiv). Vi anvender ordene som fraser, men ud fra et rigtigt instinkt, en rigtig intuition.

Set fra et forskningsstandpunkt kan man naturligvis ikke blive stående her. Man må da undersøge, hvad det er, der betinger denne ganske bestemte lyriske atmosfære. Er det lys- og skyggebehandlingen, farvebehandlingen, kamerabevægelserne, musikken, dialogen etc. – ? For at få klarhed over dette, må man analysere helheden i den lyriske sekvens – altså føre den ganske bestemte lyriske atmosfære tilbage til dens tekniske og æstetisk-dramaturgiske grundkomponenter. Og da vil man til sin forbavselse se, at der foreligger en ganske bestemt konstellation af faktorer, som betinger sekvensens karakter og grundstemning.

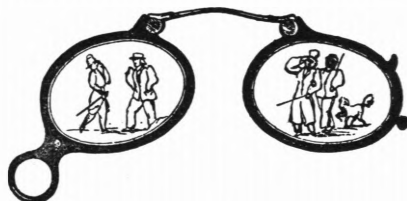
Vi er med andre ord inde på spørgsmålet om filmens formsprog. Det er en almindelig videnskabelig kendsgerning, at hvis et sagområdes terminologi er uklar, diffus, – da er også indsigten i samme sagområde uklar og diffus. Indsigt kræver begreber, terminologisk afklarede begreber. Indsigt i filmens fænomenverden kræver begreber – og da filmen er en helt ny kunstform, kræves helt nye begreber, der er kongruente med denne kunstform.

Spørgsmålet om filmens terminologiske sprog er knyttet til filmvidenskabens, til kategori-problemet. Og al sandsynlighed taler for, at man ikke kan forkaste de litterære begreber episk, lyrisk og dramatisk som filmen uvedkommende. Sædvanligvis hævder man, at filmen har sit eget sprog – d.v.s. må få sit eget sprog – og at begreberne episk, lyrisk og dramatisk er litterære begreber, der svarer til ordet. I modsætning til ordet er filmens alfa og omega *billedet*. Men her etablerer man kun en kunstig modsætning, hvor der absolut ingen modsætning er. Filmene er lige så meget ord som billede – lige så auditiv som visuel.

Før man forkaster udtrykkene episk, lyrisk og dramatisk må man undersøge, hvad de egentlig indeholder med hensyn til filmens sprog. Det samme gælder naturligvis de musikalske begreber. Man kan her foreløbig konstatere, at det er muligt at fremsætte en række erkendelses-spørgsmål. Hvad er forskellen på en episk, lyrisk og dramatisk lyssætning? Hvad betinger en episk, lyrisk og dramatisk sekvens? Hvad er forskellene på en episk, lyrisk og dramatisk kamerabevægelse? Hvad er egentlig en lyrisk-dramatisk billedkomposition? Kort sagt: Der findes en række spørgsmål her. Når vi kender svarene på dem – da kan vi også sige noget definitivt om filmens forhold til litteraturens tre stilbegreber.

Striden om, hvorvidt filmen er en episk eller dramatisk kunstform er forsvundet endt. Filmen kan mere opfattes som en syntese af det episke, lyriske og dramatiske. Ikke som en konventionel mening, men som en kunstvidenskabelig kendsgerning.

Her er det, filmforskningen må kaste sit søgelys.



Modernismen på film

A BOUT DE SOUFFLE („Aandeløs“).
Prod.: Georges de Beauregard, 1960. In-
str.: Jean-Luc Godard. Manus.: François
Truffaut og Jean-Luc Godard. Foto:
Raoul Coutard. Musik: Martial Solal.
Kunstnerisk og teknisk rådgiver: Claude
Chabrol. Medv.: Jean-Paul Belmondo,
Jean Seberg, Liliane David, Van Doude,
Henri-Jacques Huet, Daniel Boulanger,
Claude Mansard.

Det synes indlysende – skønt det kun var det for få af de københavnske dagbladsanmeldere – at *Jean-Luc Godards* spillefilmdebut ikke er mindre betydelig end *Truffauts* og *Resnais'*. „Aandeløs“ placerer sig naturligt ved siden af „Ung flugt“ og „Hiroshima, min elskede“. Den er ikke den væsentligste i treklangen, overgår i hvert fald ikke den første, men man kan ufortøvet give *Luc Moullet*, der skrev om Godard i april-nummeret af „Cahiers du Cinéma“, ret i, at den for sin generation er den mest repræsentative. F. eks. var det formelt eksperimenterende i „Hiroshima, min elskede“ ved sit litterære præg lettere at kapere og acceptere for den dannede tilskuer. „Aandeløs“ stiller unægteligt krav om åndelig fordomsfrihed og er den af de nye franske film, der helt selvstændigt er mest i overensstemmelse med modernismen inden for den samtidige franske roman og dramatik. I sit værk bryder Godard med en filmæstetisk traditionalisme på samme måde som f. eks. *Robbe-Grillet* i sine bøger har brudt med rådende romankonventioner. Objektivisme og autenticitet har afløst psykologiske og sociale synsvinkler, hvorunder det moderne menneske traditionelt ansues.

Handlingen er bygget over et klassisk tema for kriminalfilmene – Godard er som sine kri-