

af den naive kunstner-type, som skaber kunst uden at tænke over det. I bogen møder man et menneske med et relativt enkelt forhold til tilværelsen, og som ikke har sin styrke i refleksionen, men som på den anden side ikke anskuer sin tilværelse rent emotionelt. Hans følelser kontrolleres altid af et bevidst iagttagende jeg. Denne holdning kan af og til få en til at finde ham kold, ja næsten kynisk, aldeles som i filmene. Men holdningen hænger sammen med Chaplins fundamentale opfattelse af tilværelsen som en kamp, og han er i overvældende grad formet af sin barndom og ungdom, og det er da også denne del af erindringerne, der er den mest fængslende. Chaplin blev drevet frem af rædslen for fattigdommen, som han mærkede på sin krop, og som han ikke lægger noget romantisk skær over, men som han finder umenneskelig og nedværdigende.

Bogen præsenterer os naturligvis for hele Chaplins så velkendte levnedsløb. Det interessante i første halvdel af den store bog er at se, hvorledes Chaplin tidligt viser en udviklet taktisk fornemmelse for, hvorledes han skal udnytte sin situation. Han bruger alle midler for at komme frem. Bogen er ikke videre fængslende skrevet. Chaplin er ingen stor sprogkunstner, og hans brug af „fine“ ord er ofte lidt komisk, men man får dog meget ofte et frapperende indtryk af hans evne til at formulere situationer visuelt, og flere steder i bogen kan man næsten tydeligt for sig se, hvorledes det skildrede ville falde naturligt ind i én af hans film.

Fængslende er hans skildring af hans første optræden med *Karnos* trup i „The Football Match“, hvor man øjner den første vage kontur af den store stumfilmkomiker, og naturligvis er det spændende at få hans egen beretning om det nu historiske øjeblik, da han første gang trådte frem foran et kamera. Chaplin beskriver med indlevelse den vidunderlige atmosfære hos *Mack Sennett*, og han tilslører ikke, at han må have været irriterende at arbejde sammen med, fordi han altid vidste bedre.

Men når vi forlader den spændende begyndelse, bliver bogen absolut mindre attraktiv, en ret almindelig beretning i trivial memoirestil om alle de berømted, Chaplin har mødt og kendt. Om hans film får vi ikke så meget at vide, „En konge i New York“ nævner han f. eks. slet ikke. Hans funderinger over sin kunst er få og ikke meget givende. Han skriver ikke ét ord om andres film, og han skriver ikke meget om andre filmkunstnere. Han er lidt sur på *Orson Welles*. Han skriver pænt om *Edna Purviance*, som han na-

turligvis også var forelsket i, men *Rollie Totherob* bliver kun nævnt rent en passant på næstsiden. Og han sætter intetsteds sig selv i relation til andre filmkomikere. Men efter læsningen af den omfangsrige bog sidder man alligevel tilbage med enkelte stærke indtryk. Hans kærlighedserklæring til Oona er smuk, men mest gribende er måske billedet af *James Agee* på kajen i New York, da Chaplin forlod Amerika for *good*. Kunstneren Chaplin skal man dog stadig finde i filmene, og sådan skal det jo også være.

Ib Monty.

Historiker-kunstner

Élie Faure: „Fonction du cinéma. De la ciné-plastique à son destin social“, Bibliothèque Médiations – Éditions Gonthier, Genève 1963.

Historikere er som bekendt ikke længere specialister i *historie*, men i strengt afgrænsede *historiske perioder*. Oftest er man dertil ekspert på ét bestemt område, ens speciale kan f. eks. være tekstilindustriens udvikling i Massachusetts 1890–1895. Det videnskabelige forsvar for denne type specialisering er indlysende fornuftigt: storartet, selvfølgelig, at verdens biblioteker fyldes med den stadig større mængde *classified material*, som den ene specialist efter et livs ekspertstudier kan efterlade til den næste.

Af en eller anden grund kan man imidlertid få lyst til at anføre lidt til forsvar for en anden slags historiker, den videnskabsmand, hvis speciale er intet mindre end menneskehedens historie. Man kunne uden risiko hævde, at den slags historikere er adskilligt fornøjeligere at læse. En sådan påstand vil skaffe én ekstra fornøjelse, fordi de fleste nutidige eksperthistorikere vil afvise *Herodot* og *Michelet* som uvidenskabelige – de er kun kunstnere.

En sådan historiker-kunstner var *Élie Faure* (1873–1937). Oprindeligt var han læge, men efter i 1902 at have fået ansættelse som kritiker ved *L'Aurore* gjorde han sig rede til at studere menneskenes historie så indgående som muligt. Fra 1904 begyndte den lange række af hans bøger at udkomme, en monumental kunsthistorie i 5 svære bind er vel hans hovedværk, men han skrev også adskillige essaysamlinger med historiske, litterære, filosofiske, etnografiske og sociologiske emner, alle højst

læseværdige, desuden en roman, rejsebøger og politiske artikelsamlinger. Menneskene, fortidens, samtidens og fremtidens, var hans eneste interesse. Men den er jo da også betragtelig, ikke mindst fordi den, der interesserer sig for mennesker, også interesserer sig for kunst. Faure beskæftigede sig da også med alle kunstformer. Det kan derfor heller ikke undre, at han meget hurtigt fascineredes af *filmkunsten* og blandt de franske, professionelle kritikere var en af de første, som skrev med varme, forståelse og forelskelse om film. Den initiativrige og smagfulde Pariser-forlægger, *Jean-Jacques Pauvert*, planlægger en samlet udgave af Faures værker og har fået den glimrende idé som smagsprøve at lade Ed. Gonthier udsende den samling af Faures filmartikler, der under titlen „Fonction du Cinéma“ første gang udkom i 1953, i ualmindelig nydeligt billigsogsudstyr.

Netop som smagsprøve synes bogen fortrinlig. Man får et indtryk af den kræse og kyndige kunstkritiker, men også af den polemiske skarpskytte. Man præsenteres ikke for en systematisk filmæstetik, men for en perlerække af åndfulde, filmæstetiske *approximations*. Der kan næppe være megen tvivl om, at Faures glimrende formulerede indlæg til fordel for filmkunsten i 20'ernes Paris i høj grad har været med til at gøre filmen respektabel som kunstart, og de har dermed ganske vist sekundær, men ikke desto mindre temmelig væsentlig filmhistorisk betydning. Det er for nemt at glemme, med hvilken skepsis, med hvilken modstand filmen dengang som kunstart blev mødt overalt i Europa. De videnskabelige kritikere hånedes den for den rolle, det maskinelle spillede for den. Ellers fremragende æstetikere mente at måtte tage afstand fra filmen på grund af dens tekniske *Reproduzierbarkeit*.

Med de videnskabelige kritikere kunne Faure gøre sig ret hurtigt færdig; hvis de ikke var lammede af den cartesianisme, som jo da ellers kan være udmærket, når man er klar over dens begrænsning, ville de vide, at filmen netop måtte være en kunstart, videnskabsmænd har særlige gaver for at kunne goutere. Filmkunsten tilbyder videnskabsmændene et hidtil ukendt univers, inden for hvilket udtryksmidlerne er strengt videnskabelige; den lader med ubetinget nøjagtighed sit mekaniske udstyr „registrere“ det objektive univers' hemmeligheder. En af filmens muligheder er at skabe det umiddelbare samarbejde mellem videnskaben og poesien, som Faure kalder „foreningen af det materielle og det åndelige univers“. Derfor tør han spørge, om vi i virke-

ligheden af filmkunsten ikke kan tillade os at forvente en helt ny metafysik – eller en helt ny verden for den sags skyld?

I en tid, hvor man er gået i gang for alvor med at oprette filmakademier, gøre film til universitetsfag, og hvor TV's filmmagister er noget af det mest seriøse, godtfolk kan forestille sig, vover man vel at smile en smule ad Faures lovlig ekstatiske apologi for filmkunsten. Men kunst ønsker publikum, og af mange grunde, især økonomiske, har det for filmkunsten haft særlig vigtighed at få status som en af samfundet helt og holdent accepteret, som en i enhver henseende legitim kunstart. Iøvrigt ville det være urimeligt at se bort fra, at filmens egne kunstnere har følt det som en inspiration, når en mand af Faures format gik ind for deres kunstart med så helhjertet begejstring.

Over for den anden kategori af filmmodstandere, de indsigtfulde æstetikere, hvoraf ganske mange selv var kunstnerisk begavede, måtte Faure bringe et anderledes subtilt defensorat i anvendelse. De måtte forvente af deres udmærkede kollega, som efter bogen om *Cézannes* historiske betydning var højt estimeret i fagkredse, at han kunne argumentere for sin sag. Det kunne han, og i deres eget sprog. Thi filmæstetik vil operere med en række af de samme termini, som man anvender i forbindelse med de andre kunstarter: kunstarterne er i den æstetiske beskrivelse særlig nært beslægtede, fordi de alle, når alt kommer til alt, har samme mål. Allerede *Tintoretto* (1518–1594) skitserede 300 år før filmkunstens fremkomst en „symfoni for øjet“; i sine landskabsbilleder legede han – uden i konkret forstand at have mulighed for at skabe bevægelse – med de elementer, der skulle blive karakteristiske for filmkunsten. Visse af filmkunstens æstetiske muligheder har således været fornemmet, før man kunne have anelse om, at der skulle komme film.

Filmen er for Faure langt mindre beslægtet med teatret end med malerkunsten. Med teatret er filmen faktisk kun beslægtet i banal forstand: i begge tilfælde er der tale om en forestilling med optrædende. I dramaet og pantomimen (hvis slægtskab med stumfilmen måske kunne synes at ligge lige for) ændres kompositionen af forskellige grunde fra forestilling til forestilling: teaterkunsten er underkastet impulser, filmen ikke kender til. Filmens komposition fikseres én gang for alle og ændres ikke. Dermed antydes dens slægtskab med de plastiske kunstarter, malerkunst, skulptur osv. Ja, Faure går endda så vidt som til at tale om „arkitektur i bevægelse“. På

teaterscenen er det psykologiske, i filmen det plastiske af størst betydning. På teaterscenen er, siger Faure, „følelserne og lidenskaberne knap nok andet end påskud, ved hvis hjælp handlingsforløbet får en smule sammenhæng, en smule sandsynlighed“.

Endda ønsker Faure tilsyneladende ikke at gøre sin definition på det plastiske alt for rummelig. Ved det plastiske forstår han ganske enkelt: kunsten at udtrykke form i ro eller bevægelse. Hermed er det plastiskes grænser lagt temmelig fast, med mindre man henregner idrætsudfoldelse og processioner under kunst. Dansen kommer derimod med som plastisk kunst, naturligvis. Filmen er beslægtet med dansen.

Og dansen har igen en hel del med rytme, med musik, at gøre. Faure kunne have citeret den forfinede æstetiker fra 80'erne, englænderen *Walter Pater* (1839–1894), som i sin berømte bog „*The Renaissance (1873/1877)*“ mente at kunne slå fast, at „*all art constantly aspires towards the condition of music*“; målet er med andre ord, at form og indhold bliver fuldstændig identiske. „All art“, altså naturligvis også film. Det skulle jo vise sig, at Faure fik ret, når han forudså, at filmen i udtryksmåden i stadig højere grad ville nærme sig musikken. Ikke mindst de seneste års franske og italienske filmkunst synes at bekræfte, at den gamle venetianske malers drøm om en „symfoni for øjet“ stadig er et mål for de bedst begavede filmskabere. Iøvrigt er den nye filmkunsts bestræbelser i denne henseende slet ikke et resultat af aldeles nye ideer om de filmiske muligheder. *Chaplin* var f. eks. gennemmusikalsk, en dom, Faure utvivlsomt ville bifalde.

Netop om *Chaplin* har Faure et forelsket kapitel; hos denne „den største mulige Digter for de fleste mulige Mennesker“, som *Kai Friis Møller* kaldte ham, findes hverken sentimentalitet eller moraliseren; *Chaplin* er ikke først og fremmest clown eller poet: han er danser. Hans gestus er ikke tilfældige fagter – de er meningsfulde udtryksmidler.

Når gestus (og ansigtsudtryk) for Faure er vigtigere i filmen end intrigen, er det begribeligt, at stumfilmen står hans hjerte nærmere end talefilmen. En hverdagslig gestus – måden, hvorpå en dør lukkes, eller måden, hvorpå en terrin med suppe sættes på bordet – kan i filmen få en egenartet betydning, netop fordi der ikke bruges ord til at forklare en sådan gestus. Lydbåndet flytter for meget af tilskuernes opmærksomhed fra det væsentlige (billede, rytme) til det mindre væsentlige (dialog, intrige).

Det ville have frydet Faure at opleve, hvorledes dialogen i den nyeste filmkunst har fundet sin rette plads, hvorledes den er blevet en af stemmerne i det orkester, som opfører en „symfoni for øjet“. Endnu mere ville det måske have frydet ham, at den *noble art of film-defence*, han måtte praktisere, kun et kvart århundrede efter hans død er blevet overflødig. Man har ikke udgivet hans film-essays, fordi filmen som kunst behøver noget forsvar, men fordi disse essays er blevet „klassiske“ inden for film litteraturen. De kan vel ikke gøre det ud for videnskabeligt materiale. Til gengæld er de eksempler på en formulingskunst, som historikere alt for sjældent behersker.

Albert Wiinblad.

I biografen

Pierre Marcabru: „*Allons au cinéma*“, Gallimard, Paris 1964.

Pierre Marcabru er dette særsyn i fransk filmkritik: en ung skribent, der ikke blot er uden tilknytning til en bestemt kritikergruppe, men tillige gør en dyd af at holde sig fri af enhver teoretisk spændetrøje. *Marcabru* har klart defineret sin yderliggående subjektivisme i „*Cahiers du Cinéma*“s fremragende særnummer om „*La Critique*“ (december 1961):

„*En film er en personlighed. En vis måde at anskue ting og mennesker på og acceptere deres virkelighed. Enten er man på bølgelængde, eller man er det ikke. Når jeg kan lide Ford, Renoir, Walsh eller Aldrich, er det af nogenlunde samme grunde jeg kan lide Losey, Fuller og Boetticher. Men selv om disse grunde til en vis grad har at gøre med stilen, beror de dog først og fremmest på et åndslegtskab i anskuelser („une amitié du regard“). Disse instruktører betragter virkeligheden på en måde, jeg kan lide. Med andre ord de belyser og understreger gennem stilen noget, der berører mig... Man må afvise en film, som man afviser et menneske; og acceptere den, som man accepterer et menneske. Resten er litteratur“.*

I „*Allons au Cinéma*“ har *Pierre Marcabru* samlet sine indtryk af efterkrigstidens betydeligste filmkunst, og resultatet har både værdi som filmhistorie og som afspejling af en meget personlig kritikeres meget personlige meninger. Et imponerende antal markante instruktører og retninger siden 1940 behandles, og