

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

Marcabru skriver naturligvis med særlig varme og forståelse om amerikansk film, yndlingsemet i fransk filmkritik.

Pierre Marcabrus kritik er i første række beskrivende. Ikke at han bruger mange linier til handlingsreferater: hele vægten lægges på at karakterisere den *livsholdning*, billederne røber, at indkredse manden bag værket. Til dette formål anvender Marcabru en mærkelig staccatostil, hvis korte sætninger prøver at ramme i centrum af en instruktørs personlighed som mere eller mindre velrettede kastepile. Portrættet af Hitchcock begynder således: „*Hitchcock er en sensuel og spøgefuld englænder, undertrykt af en streng opdragelse. Alle hans film er snøret i korset, deraf denne uhyre indre voldsomhed, denne grusomhed i detaljen, denne indirekte styrke, som finder en slags bekræftelse i angst og sadisme*“. Og konklusionen bliver: „*Det er en vellystnings filmkunst*.“

Bogen byder ikke på gennemførte analyser, og det har heller ikke været dens ambition. Marcabru er ingen analytiker. Han viser sig her som en følsom og agtpågivende portrættør med et friskt, ukonventionelt filmsyn, og hans bog vil måske især få betydning som vejviser for dyberegående studier i enkelte instruktører og retninger. Den viser gang på gang henimod noget centralt, men nøjes bevidst med fingerpeg. Og heri ligger både dens styrke og dens begrænsning.

Morten Piil.

## Antologi på dansk

Ib Monty og Morten Piil, red.: „Se – det er film“ I, Det Danske Filmmuseum og Fremads Fokusbøger, 1964.

„Der skrives mange bøger om film, men ikke mange *slags*“, skrev *Alastair Cooke* i forordet til „*Garbo and the Nightwatchmen*“, den første antologi af filmkritikker. Men det var i 1936. I 1964 har bemærkningen kun meget begrænset gyldighed, dog naturligvis ikke i Danmark, hvor der ikke blot skrives få slags, men overhovedet meget få bøger om film.

Vi gør os helst i *Kleinkunsten* – det nydelige essay og anmeldelsen – men heller ikke i den gør vi os så godt som andre. Den ikke-sprogkyndige og den sprogkyndige, der aldrig nærmer sig et udenlandsk filmtidsskrift, har nu lejligheden til at konstatere, hvor meget

bedre de andre gør det, idet Forlaget Fremad i samarbejde med Museet har udsendt det første af tre bind filmessays med fællestitlen „Se – det er film“. Stoffet er hentet fra såvel tidskrifter som andre essaysamlinger og større værker.

Bogen er visselig en essaysamling, men hvilken essaysamling: Den introducerer på dansk en række af klodens fineste filmkritiske penne. Kritikerne skriver om kunstnerne i en række mestendels fremragende og hyppigt citerede essays (der i øvrigt også citerer hinanden), og hvis bogen kan opfattes som en grundbog, må det blive i den særlige betydning, at der heretter ikke er nogen undskyldning for ikke at have stiftet bekendtskab med nogle skribenter, der burde være et selvfølgeligt bekendtskab for enhver kunstinteresseret og ikke kun for de specielt filminteresserede. – Allerede den omstændighed, at bogens artikler er oversatte og i hvert fald for de engelske, amerikanske og tyske artiklers vedkommende (jeg er desværre ikke franskyndig) særdeles kompetent – er i sig selv noget af en begivenhed i et land, hvor vi så sandelig heller ikke er forvante med oversættelser af udenlandsk filmlitteratur.

Antologiens første bind omhandler perioden indtil 1940, og synsvinklen er meget velgørende den kritisk-æstetiske, som fastholdes konsekvent. Den græder ikke sociologiske tårer over samlebandsproduktion og dens sandsynlige skadelige indflydelse, og den diskuterer naturligvis ikke det forlængst afgjorte spørgsmål, hvorvidt filmen nu også er en kunstart. Hvor de enkelte essays ikke omslutter kunstnere og kunstværker i deres totalitet, er de rent æstetisk-teoretiske. Hovedvægten lægges på kunstnere, som – nulevende eller afdøde – i disse år står centralt i debatten og som inspirationskilder for den unge filmgeneration. I øvrigt er det svært at pege på undladelsessynder, bl. a. jo fordi der følger endnu to bind essays, hvis indhold vi ikke kender, og det bør så afgjort påskønnes, at man ikke har tilstræbt det repræsentative og historisk dækkende på bekostning af kvaliteten, ligesom man er glad for, at der ikke er brugt kostbar plads på at genoptrykke det let tilgængelige stof af og om bl. a. *Dreyer*, *Sjöström*, *Stiller* og *Garbo*.

Bemærkelsesværdig er også antologiens fine balance mellem flere kritiske grundopfattelser, der i dette udvalg snarere supplerer og nuancerer end modsiger hinanden.

De ortodokse teoretikere har aldrig været så ensidige og håndfast forenkende i deres filmopfattelse som „*Kosmorama*“ i sin opfattelse af teoretikerne, og det er derfor glædeligt, at også et par af disse får lov at komme til