

ANDRÉ BAZIN

PORTRÆT AF DEN GODE KRITIKER

Af Albert Wiinblad

Alt for mange synes nuomstunder at være tilbøjelige til at tro, at en kritikers opgave først og fremmest er at kritisere. I daglig tale betyder „kritisere“ jo „have noget at indvende imod“ eller „gøre opmærksom på fejl“. Det ville nok være betænkeligt, hvis kritikeren på forhånd havde forpligtet sig til at have noget at indvende imod værket. Og den kritiker, der fremfor alt vil gøre opmærksom på fejl, kommer til kort over for de mere komplicerede kunstværker, hvis fejl ikke er indlysende; han risikerer især at komme til at gøre opmærksom på sine egne fejl.

Det er ikke nemt at bestemme ganske nøjagtigt, hvad der er kritikerens opgave, meget kan jo f. eks. afhænge af, hvilken opgave han sætter sig. Derimod lader det sig gøre at finde frem til nogle træk, som kendetegner en god kritiker. Jeg tænker ikke først på kærlighed til kunsten, ydmyghed eller åbenhed over for værket og lign., for sligt kræves jo ikke blot af kritikeren, men af enhver, som virkelig ønsker at opleve værket. Hvis man ikke vil hævde – hvad man jo ellers godt kan – at vi alle er kritikere, eller bør være det, når vi vil opleve kunst, så er kritikeren specielt den af de oplevende, som ikke kan nøjes med at opleve. Han må kunne meddele sin oplevelse og altså i virkeligheden selv være kunstner, formuleringskunstner, eller i det mindste en uhyre sikker sprogbruger. Helst skulle han være i stand til at opdage noget i værket, som vi måske kunne komme til at overse. I en vis udstrækning bliver han altså medskabende, idet han så at sige kompletterer værket. Hans holdning til værket må svare til kunstnerens holdning til virkeligheden, eller: værket er den virkelighed, han beskæftiger sig med. Endelig er det også kendetegnende for en god kritiker, at han skaffer os et overblik over tidens tendenser og skoler.

Litteraturhistorien har kendt adskillige af denne slags gode kritikere, og deres indsats har været så uvurderlig, at de ganske simpelt er blevet en del af litteraturhistorien. Filmens historie er selvfølgelig for kort til, at den har kunnet kende synderlig mange kritikere af tilsvarende format, for store kritikere er næsten endnu mere ualmindelige end store kunstnere. Dertil kommer, at det først er i løbet af de sidste 25 år, filmkunsten for alvor er blevet en kunstart, der kan og tør måle sig med de klassiske kunstarter. Men filmkunsten har dog haft sin *Sainte-Beuve*, og det er *André Bazin*.

Sainte-Beuves drivkraft, han har selv sagt det, var hans store kærlighed til litteraturen; tilsvarende er Bazins drivkraft en stor kærlighed til filmkunsten. For dem begge stod kritikeren først og fremmest som „publikums sekretær“. I et essay fra 1904 har *Rémy de Gourmont* givet en meget smuk karakteristik af *Sainte-Beuve*: kritikeren som *créateur de valeurs*. Han gav os nye grunde til at holde af værkerne; værkerne forblev uændrede, men vi fandt takket være den skabende kritiker nye værdier i dem. Denne karakteristik er lige så anvendelig, når det gælder Bazin. Og mens litteraturen, den ældgamle og respektable kunstart, ikke havde et vitalt behov for en *Sainte-Beuves* skabende kritik – den kunne kun blive endnu rigere, end den var i forvejen – så trængte den unge og endnu forkætrede filmkunst til en kritiker, der havde format til at skabe værdier.

Sådanne værdier kunne man imidlertid efter Bazins opfattelse kun skabe, dersom man opgav den for filmtilhængere karakteristiske defensive holdning; man måtte anvende samme målestok ved vurderingen af filmiske kunstværker som ved vurderingen af alle andre kunstværker. Kritikeren måtte bruge samme sprog som de andre kunstarters kritikere.



André Bazin – *Travail et Culture*.

Bazins sprogbrug er da også tydeligt præget af den terminologi, der blev skabt af moderne fransk kritiks og æstetiks tre hovedretninger, d.v.s. de to former for eksistentialisme, den „fænomenologiske“ (Sartre, Merleau-Ponty) og den „kristne“ (Mounier, Béguin) og endelig Malraux's kunstfilosofi.

★

Bazin opfattede sin kritiske virksomhed som en kærlighedserklæring, overhovedet er „kærlighed“ det ene af de to nøgleord, man har brug for, når man vil karakterisere Bazin. Han ville nok først og fremmest være publikums sekretær, men han ville også gerne være kunstens og kunstnerens tjener. Man kan tillade sig at sige, at den kritik, han øver, bærer

præg af hans menneskelige kvaliteter. Denne kritik er generøs; han bryder sig ikke om at tage afstand fra et værk uden først at have fremhævet alle de positive sider, der lader sig finde ved det. Helst skriver han om film, han kan holde af. Forekommer filmen ham virkelig ringe, skynder han sig at lede den ind i en eller anden sociologisk sammenhæng, således at den dog kan gøre krav på et minimum af interesse, eller han venter med at skrive om den, til den ikke længere er på det løbende repertoire. Kan han slet ikke finde noget positivt at sige om en film, vælger han i almindelighed helt at tie.

Nogle vil måske finde, at dette ubehag ved at skulle fælde en negativ dom gør kritikeren svag, at det er uærligt kun at fremhæve positive sider ved et værk og fejte helt at tie. Men hvor meget ærligere er det i grunden kun at fremhæve negative sider i et værk,

således som de fleste kritikere ynder det? En dom fældes der jo i en vis forstand alligevel. Og er det ikke urimeligt på forhånd at forlange en stillingtagen af kritikerens, hvis han nu har valgt at mene, at den pågældende film ikke er værd at beskæftige sig med? Man tør sige, at der er kritikere nok, som højest ubesværet tager stilling til alt muligt, og som med *Schybergs* udtryk er „stærkest i fornægtelsen“. Herhjemme synes de fleste af kritikerne at nære rædsel for, at de skal ende som *Kai Flor*, der simpelthen elsker det alt sammen. For Bazin repræsenterer en hvilkensomhelst film et stykke arbejde, nogle mennesker har gjort; har filmen positive sider, så lad os finde frem til dem, har den ingen, hvorfor så bruge tid på den? Sekretærens opgave er ikke at minde publikum om de film, det alligevel er spildt ulejlighed at se, men snarere at gøre publikum opmærksom på de film, det kan være rimeligt at bruge tid på at se.

Nuvel, det er måske kun et spørgsmål om sprogbrug: det, som visse barske og myndige kritikere-mandfolk kalder svaghed, er måske netop det samme som det, vi andre kalder styrke. Således skal nogle *tough critics* have forklaret Bazins generøse holdning som kritiker med en henvisning til hans egen legemlige svaghed, hans tilbøjelighed til stammen også, ja – og det er måske karakteristisk – til den kendsgerning, at han ikke helt fuldførte sin akademiske uddannelse. Men skal der ikke netop et stort mål af åndelig styrke til for – trods svaghed og skuffelser – at kunne være generøs over for omverdenen? Bazins generøsitet har derfor nok langt mindre med konstitutionel ængstelighed el. lign. end med medmenneskelig varme at gøre. Det er slet ikke så nemt at være generøs og samtidig blive taget alvorligt. Fristelsen til at brillere med bedreviden og bagklogskab lurer altid på den intellektuelt veludrustede kritiker. I virkeligheden kræver det større selvtillid at være generøs i den forstand, Bazin var det, end at brillere med hovmodige domme. Violinisten forbereder sig måske i månedsvis på den udførelse, han har tænkt sig af det værk, det tog komponisten flere år at skabe, og så bruger kritikeren et par timer på at skrive, hvor elendig udførelsen var, og hvilket makværk, der i virkeligheden er tale om fra komponistens hånd. Nej, som prof. *Rubow*

har sagt: en kritiker skal først og fremmest kunne nære sig.

Særlig filmkritikeren skal kunne nære sig. Hans situation er jo en anden end litteraturkritikerens, der har bogen foran sig, således at han er i stand til at blade tilbage osv., og end musikkritikerens, der ganske vist er ringere stillet end litteraturkritikeren, men som dog har noderne til sin hjælp; filmkritikeren kan derimod kun støtte sig til sin hukommelse, han kan jo end ikke gøre notater i biografen. Mange, der for tidligt fik sagt noget om *Dreyers* „Gertrud“, ønsker nok i dag, at de havde kunnet nære sig.

Bazins særlige holdning har muligvis endnu en forklaring. Det kan synes paradoksalt, men denne, som det nu overalt anerkendes, eminente kritiker, der virker så professionel som nogen, følte det ikke i første række som sin opgave at virke som kritiker; hans mål var på forskellige måder, deriblandt gennem kritisk virksomhed, at skabe *filmisk kultur*.

Allerede som purung forelskede han sig i filmkunsten og fascineredes af dens muligheder, både i rent artistisk-æstetisk og i sociologisk-kulturel henseende. Han kom til at leve og dø for filmkunst; han holdt så meget af sin kunstart og dens potentielle publikum, at han sled sig op: den legemlige styrke stod ikke mål med den åndelige. Det var et alt for kort liv (1918–1958), når der nu var så meget, han kunne give. I 1942 stiftede *P.-A. Touchard* „La Maison des Lettres“ i Paris og overlod filmsektionen til den unge Bazin. Hvad kan man nå på sølle 15 år? Måske var han inderst inde klar over, at han havde travlt; i hvert fald var han umådelig flittig, læste overordentlig meget, så så mange film, han overhovedet kunne nå at se og deltog i snart sagt samtlige periodens filmfestivaler i Cannes og Venezia. Desuden fik han tid til filmklubarbejde, til at holde foredrag, både i provinsen og i Paris, især ved film-instituttet I.D.H.E.C., og til at arrangere film-diskussioner med gymnasieelever, studerende og alle interesserede. Skønt han led af den alvorlige, men sjældne (blandt kritikere synes den i det mindste ikke at optræde epidemisk) sygdom, som den store litteraturkritiker *Albert Thibaudet* kaldte *la maladie du scrupule*, fik han også skrevet en lang række artikler, både til diverse blade og tidsskrifter og til forskel-

lige antologier. Han hørte til de ledende medarbejdere ved alle de tre tidsskrifter, som har sat deres præg på moderne fransk filmhistorie: „L'Ecran français“, „La Revue du Cinéma“ og „Cahiers du Cinéma“. Det sidstnævnte, som han var medstifter af, domineredes lige til 1958 af hans tanker og personlighed. Den rolle, „Cahiers“ kom til at spille, er velkendt; nogle franske filmhistorikere hævder uden omsvøb, at uden det ville der slet ikke have været nogen filmisk *nouvelle vague* i Frankrig, og hvad man end vælger at mene om en *Truffauts* eller en *Godards* film, kan man allerede nu, hvor disse kunstnere er unge, anse det for afgjort, at der er sikret dem – og fænomenet – en plads i filmhistorien. For mange, forstår man, er disse film endog det sande tegn på, at vi i disse år befinder os i filmens guldalder. Jeg ville mene, at det – foreløbig – er at overvurdere Bazins disciple; hvis det er rigtigt, at vi befinder os i filmens sande guldalder i disse år, og det tror jeg det er, skyldes det

nok så meget, at den italienske filmkunst har nået et sådant niveau, at åndshistorikere føler sig lige så tvunget til at tage stilling til visse film som til *Joyces* eller *Prousts* romaner. Men vi er i øvrigt ikke kommet bort fra vort emne ved at tale om moderne italiensk filmkunst; *Federico Fellini*, et af denne filmkunsts største navne, erklærede ved Bazins død, at Bazin havde været ham en „uvurderlig hjælp“ i hans filmkunstneriske arbejde.

Sandt nok, Bazins kritik har – som al god kritik – pædagogiske kvaliteter. Han, der oprindeligt følte sig kaldet til at blive lærer, blev en lærer i filmkunst, ikke naturligvis i, hvordan man *skaber* filmkunst (han er trods alt ikke selve Vorherre), men i, hvordan man *oplever* filmkunst. Men han kunne altså derigennem *inspirere* de skabende kunstnere, og er det ikke akkurat en pædagogs triumf, hvis han virker som inspirator?

Men for sine unge filmbegeistrede venner og protegéer, hvis *maître à penser* han i øvrigt er forblevet, var han også en lærer på et

„Citizen Kane“.



mere praktisk plan. Han mente nemlig, at det måtte være en god skole for de unge filmkunstnere *in spe*, hvis de lærte at skelne skidt fra kanel i andres film; fik de tilmed til opgave at formulere deres vurdering, ville det pålægge dem det fornødne mål af koncentration og ansvarsbevidsthed. Han lod derfor sine unge disciple få deres filmkunstneriske læretid som kritikere ved „Cahiers“.

De lærte af ham at holde af visse store eneres film og gik med en lidenskab, der endog iblandt kunnet skræmme Bazin selv, ind for hans idé om instruktøren som *auteur de films*. Bazin var nu forresten ikke den eneste, der opfattede instruktøren som film-„forfatter“. Historisk vil man antagelig kunne føre begrebet tilbage til den diskussion, præsentationen i 1946 af *Orson Welles' „Citizen Kane“* affødte i Paris. Forskellige ganske prominente personligheder deltog i diskussionen, bl. a. *Jean-Paul Sartre*, og niveaet var selvfølgelig meget højt. I de år blev også de første af den italienske neorealismes film vist i Frankrig, og i disse film så Bazin og hans meningsfæller en bekræftelse på, at *auteur*-ideen var berettiget. I 1949 stiftede Bazin en filmklub, „Objectif 49“, og udnævnte en række af sine venner og meningsfæller, bl. a. *Astruc*, *Bresson*, *Cocteau* og *Roger Leenhardt*, til æresmedlemmer. Disse fire æresmedlemmer skulle i øvrigt siden blive berømte som tilhængere af den såkaldt „litterære“ filmkunst; *Astruc* introducerede begrebet *caméra-stylo*, for *Bresson* var filmkunsten *une écriture*, *Cocteau* drømte om at skabe filmisk poesi og *Leenhardt* om at skrive romaner og noveller i film. Alle fire har også skabt film, der i filmhistorierne netop omtales som „litterære“. Den første (og vigtigste og måske eneste) forudsætning for, at der kan være mening i at bruge ordet „litterær“ i forbindelse med filmkunst er, at instruktørerne har en bestemt, personlig *stil*, og at denne stil er genkendelig i deres værker. I begyndelsen af 50'erne var det ikke „forfatterne“s film, der opnåede præmier ved filmfestivalerne, men film af f. eks. *Delannoy*, *Duvivier*, *Christian-Jaque* el. andre, og disse film, hvor dygtigt lavede, hvor perfektible de end er, bærer intet præg af personlig stil, de bygger på filmiske „klicheer“, anvender klassiske og udslidte effekter, og den filmiske komposition er stort

set den samme fra film til film. *La nouvelle vague* fødtes i opposition til denne overfladiske, sterile *qualité française*.

Når Bazin og hans tilhængere taler om filmisk sprog, mener de ikke kunstnerisk sprog i udvidet forstand, men et nuanceret og smidigt udtrykssystem, hvis struktur er som dagligsproget, d. v. s. bygger på grammatik og syntaks. Ganske vist kan filmsproget aldrig helt blive et sprog i denne forstand, hvilket bliver klart, hvis man erindrer sig professor *Louis Hjelmslevs* definition: „Ved et dagligsprog forstås et sprog, til hvilket alle andre sprog lader sig oversætte“. Filmteoretikeren *Marcel Martin* har da også med megen skønsomhed foreslået, at man standser op ved ordet stil. På den anden side har man brug for de sproglige analogier (et kunstnerisk sprog i udvidet forstand har filmen selvfølgelig altid haft) for at kunne forstå, hvorved den moderne filmkunst adskiller sig fra tidligere tiders filmkunst. Som andre kunstnere vil filmkunstneren bruge sin kunst til at udtrykke følelser og tanker; han er for så vidt beslægtet med romanforfatteren, som han meddeler et handlingsforløb. Han fortæller i scener, sekvenser som romanforfatteren i ord, sætninger; begge arbejder med virkemidler, der er karakteristiske for sproglig formulering: ellipse, pleonasme, hyperbel, litot, osv. Om alt dette er der ingen uenighed. Men så påstår Bazin og hans tilhængere, at efter *Welles*, *Wyler* og neorealismen har filmsproget erhvervet udtryksmidler nok til at stille filmkunstneren lige så frit over for et emne som sprogkunstneren, at filmkunstnerens udtryksmidler nu er lige så smidige som sprogkunstnerens. Filmkunstneren, *filmforfatteren*, vil kunne tænke sit værk i billeder som romanforfatteren sit værk i ord. Og endda begrænser filmforfatteren sig jo netop nuomdage ikke til at tænke i billeder alene; hans rige muligheder har noget at gøre med den kendsgerning, at han kan fortælle både med billeder og ord, stille billeder og ord op mod hinanden og bygge selve kunstværket op på forholdet mellem billeder og ord. I *Bressons „Le journal d'un curé de campagne“* genfindes alle romanens rent litterære kvaliteter ved siden af de rent billedmæssige, de filmiske kvaliteter. Eller bedre (da det nemlig kan være svært at sige, hvad der i en film er litterære

og hvad der er filmiske kvaliteter): Bressons film *er Bernanos'* roman, og så noget mere. Filmen er ikke bedre end romanen, siger Bazin, der var en stor beundrer af Bernanos, men noget mere end romanen. I begyndelsen var ordet, og til ordet kommer vi tilbage. Det er såvist ikke tilfældigt, at man i disse år udgiver filmanuskripter og drejebøger i bogform. Det er heller ikke tilfældigt, at stadig flere litterater ikke blot ser sig nødsaget, men også føler trang til at beskæftige sig med filmkunst. I de hyperlitterære amerikanske University Quarterlies findes nu filmkritik på linje med litteraturkritik, og i Frankrig er René Clair blevet optaget i det litterære Akademi, hvis århundredgamle opgave det er „at gøre det franske sprog skikket til behandling af kunstneriske emner“. Konsekvent nok underviser man ved det franske filminstitut I.D.H.E.C. i litteratur, for, siger instituttets leder Rémy Tessonneau, „litteraturen er filmens alfa og omega“. Bazin talte ikke forgæves. Det er det „litterære“ i filmen, der hindrer den i at udarte til ren og skær *image*.

Måske skyldes den italienske filmkunsts blomstring siden 40'erne, at man dér hurtigere end andre steder gjorde filmen „litterær“, Bazin selv så jo i neorealismen den moderne amerikanske roman overført til filmen. Man kan finde adskillige eksempler på, at italienske litterater ikke var længe om at blive klar over, hvilke „litterære“ muligheder år siden, da Mondadori-forlaget samlede en række artikler, den berømte kritiker, romanforfatter og litteraturprofessor, G. A. Borgese, i begyndelsen af 30'erne havde skrevet til Milano-dagbladet „Corriere della Sera“, til bogen „La città assoluta“. I en af artiklerne tager den forfinede litterat stilling til filmens situation i 1932 og konstaterer, at der ikke eksisterer nogen filmens „krise“. Hvis der er nogen krise at tale om, så er det såvel en litteraturens som en filmens krise, og han slutter med at spå, at Hollywood efterhånden vil blive et litterært centrum.

Men i Frankrig skulle der en Bazin til. Man kan mene, hvad man vil om hans ideer, det ser ud til, at man vil reservere ham en plads såvel i film- som i litteraturhistorien. Det vil han fortjene af mange grunde, men mest måske, fordi han definitivt gjorde det

af med den naive idé om det rent filmiske og ligefrem gjorde sig til talsmand for en *cinéma impur*. Filmkunsten er selvfølgelig underkastet de fælles love, der gælder for kunstarternes udvikling, og kunstarternes gensidige påvirkning er jo et så gammelt fænomen som kunstarterne selv. Ikke blot i den forstand, at bevægelser eller tendenser som romantik, impressionisme, ekspressionisme og lign. kan dukke op inden for de forskellige kunstarter – og tilpasset deres forskellige udtryksmuligheder – som resultat af mere eller mindre bevidst imitation, og heller ikke blot i den forstand, der tillader Vilh. Andersen at følge Horats gennem hele Europas litteraturhistorie, men ganske enkelt som ren og skær bearbejdning af allerede eksisterende værker. Begrebet *plagiat* kender man i litteraturhistorien først i det 18. århundrede. Før den tid lånte man rask væk fra hverandre og bearbejdede (ofte meget lemfældigt) ældre værker eller huggede uden skrupler temaer derfra. Gennem hele middelalderen finder man eksempler herpå, og man kan se reminiscenser af denne frimodige holdning til andres kunst – omend i en mere subtil forstand – i Shakespeares metoder, ja endog i den franske klassiske tragedie, eller i italiensk renaissancekunst. Naturligvis fik de forskellige kunstarter efterhånden hver deres særprægede tematik. Det forvirrende i filmhistorien er, at dér var forløbet omvendt. Filmkunsten begyndte med at have sin egen tematik, og først siden optog den temaer fra de andre kunstarter eller bearbejdede litterære værker. Det kom ikke til at betyde nogen degeneration, fordi den alvorligt arbejdende filmkunstner var på det rene med, at et fremragende litterært forlæg stillede meget store krav til hans filmkunst – det var næsten en slags udfordring.

Den største filmkunst i dag har igen gjort sig uafhængig af romanen og teatret, men det er, fordi man nu skriver romanerne direkte i film. Og det var akkurat, hvad Bazin forudså og opmuntrede til. Der kunne ikke blive tale om nye *formelle* fremskridt af betydning, en ny montage metode, en ny fotografisk stil el. lign. ville ikke længere slå til. Fremskridt måtte skabes så at sige indefra, indholdet måtte få en fortrinsstilling i forhold til formen, indtil en fuldstændig identifikation af form og indhold efterhånden blev mulig.

Ligesom man kan mene, at Bazins sociologiske essays nøjedes med at formulere problemerne (han havde jo trods alt kun 15 år til det altsammen), således kan man mene, at hans argumentation, hvad angår filmkunstens forhold til de andre kunstarter, nu kun har historisk interesse. Men „kun“ er et ord det kan være risikabelt at bruge i denne forbindelse. Udviklingen er jo ikke tilendebragt, det er kun muligt at tale om en *foreløbig* kulmination. Dog kan det være rigtigt, at hvor *eye-opening* Bazins utallige redegørelser for filmkunstens beslægtethed med de andre kunstarter end kan være, og de *er* det i sandhed, så er hans væsentligste, hans historiske indsats nok, at han på så overbevisende måde understregede, at filmkunsten og litteraturen ikke blot er æstetisk nært beslægtede, eller har fælles kunstneriske mål, men at de også når alt kommer til alt, har fælles problema-

tik. Det har herefter kun specialistinteresse at efterspore filmkunstens og litteraturens gensidige påvirkninger. Hvad der vil interessere en fremtidens Bazin er ikke den slags problemer, men filmkunstens og litteraturens sande problem: kunstens forhold til virkeligheden.

★

Vi må jo desværre sige en fremtidens Bazin. Havde Bazin levet i dag, ville han utvivlsomt have brugt det meste af sin tid til at beskæftige sig med problemerne omkring kunstens forhold til virkeligheden. Det meste af den tid, han *fik* beskåret, brugte han jo til at nærme sig begrebet *realisme*. Man har ligefrem kaldt Bazin en „realismens profet“, og sandt nok er det, at hvis kærlighed er det ene nøgleord, man har brug for, når man vil karakterisere Bazin, så er realisme det andet. Adskillige har fundet hans stædige krav om større realisme i filmkunsten en

„Umberto D“.



smule overdrevet og ensidigt. Men der er virkelig sammenhæng i Bazins æstetik. Han anskuede problemerne fra forskellige synsvinkler, men tabte aldrig sit mål af syne; han havde fundet sig en sikker „Ariadnetråd“.

Måske kan selve ordet „realisme“ virke vildledende; karakteristisk nok sætter Bazin det undertiden i flertal, og det er næppe helt med urette, når en anden fransk kritiker, *Amédée Ayfre*, hævder, at han slet ikke bør bruge ordet uden samtidig at forklare, hvad han helt nøjagtigt mener med det.

I en vis udstrækning er al kunst jo realistisk. De første huletegninger gengav virkeligheden, eller et valgt udsnit af den, de var realistiske; har ikke Aristoteles' imitationsbegreb noget med realisme at gøre? Filmens pionerer stræbte i hvert fald efter at gengive virkeligheden med størst mulig realisme, overhovedet kan filmens historie ansues som én lang række bestræbelser for at opnå størst mulig realisme; hver periode havde sin form for realisme. Det betyder naturligvis ikke, at man gør det af med filmens særlige muligheder for at gengive det fantastiske eller drømmende, for også ved en sådan gengivelse afhænger virkningen af realisme, eller, som Bazin selv formulerer det, „af modsætningen mellem det fotografiske billedes uafviselige objektivitet og hændelsesforløbets utrolige karakter“.

Fotografiets objektivitet er netop Bazins udgangspunkt. Fotografiet er et billede af den ydre verden, som formes uafhængigt af menneskets skabende virksomhed. Et objekt gives, *re-præsenteres*, i tid og rum. På en måde kan man kalde fotografiets opfindelse for en af de vigtigste begivenheder i kunsthistorien. Malerens bestræbelse vil ikke længere være koncentreret om at gengive objekter med størst mulig lighed – det kan fotografiet alligevel gøre bedre. Men fotografiet har en begrænsning i tid, det kan kun gengive objektet på ét bestemt tidspunkt. Med filmen fuldstændiggøres den fotografiske objektivitet i tid; i filmen får objekter deres reelle udstrækning i tid og rum. Filmene er følgende så at sige på forhånd den mest realistiske af kunstarterne.

Kunstens materiale eller emne er virkeligheden (eller *en* virkelighed); hvis opgaven er at finde ind til sandheden om denne virke-

lighed, bliver det kunstnerens mål at „afsløre“ den, for at han kan komme til at give en fortolkning af den. Som den mest realistiske af kunstarterne skulle filmkunsten have særlig gode muligheder for på denne måde at „erobre“ virkeligheden.

Kunsten for kunstens skyld – dette slagord er i dag knap nok andet end en vittighed, og det er måske også et spørgsmål, om det nogensinde har været så alvorligt ment, som man har villet bilde os ind. Kunstnerens formål med at skabe kunst må primært være af sociologisk karakter; hvad han kan gøre, er at sætte sin begavelse i *andres* tjeneste ved at vise dem noget om eller af virkeligheden, som de uden hans hjælp ikke ville have kunnet få øje på. Kunstneren vil altså først og fremmest meddele sig til andre. Naturligvis findes der kunst, som ikke har sådanne mål, f.eks. kunst, der ikke oprindeligt var ment som kunst; man kan også tænke sig kunst, der er blevet til som et resultat af eksplosiv, ubetvingelig skabertrang eller af „kunstnerens“ ønske om via kunsten for sig selv at afsløre virkeligheden. Men al den slags eksklusiv kunst dør jo med kunstneren, hvis ikke vi andre får tag i den. Filmkunsten er under alle omstændigheder afhængig af et publikum, den er utænklig uden publikum, hvilket jo også i nogles øjne gør den mindre værdig som kunst. Den er *un art fonctionnel*, som i denne sammenhæng bedst lader sig sammenligne med arkitektur: et hus har kun mening, hvis det er beboeligt.

Hvordan forsøger så filmkunstneren at erobre virkeligheden for os? En blot og bar affotografering af virkeligheden, af hvilken dokumentarisk eller videnskabelig værdi den end kunne være, kan selvfølgelig ikke retfærdiggøre, at vi lader kameraet se for os. Vi ville stå over for en uændret virkelighed, og var følgelig ikke kommet en erobring af den nærmere. Men vi lader netop ikke kun kameraet se for os, vi lader kunstneren se for os. Kunstneren vælger ud af virkeligheden (men laver ikke om på den), kasserer det uvæsentlige ved den, for at kaste så meget mere lys over det, der er væsentligt ved den. En erobring af virkeligheden må altså paradoksalt nok indebære, at man ofrer noget af den. Der er for Bazin intet mere falsk og absurd end at ville gøre det „æstetiske“ og det „rea-

listiske“ i kunsten til modsætninger. Kunstneren råder kun over æstetiske midler; det er ved deres hjælp, han drømmer om at erobre virkeligheden. Hans mål af realisme afhænger af, hvilke æstetiske midler han bruger, og af, hvordan han bruger dem. En af de mest „æstetiske“ film, Bazin kan komme i tanker om, er *Rossellinis* neo-„realistiske“ „Païsa“.

De æstetiske midler, filmkunstneren råder over: billedet, kamerabevægelserne, lydbåndet, de forskellige rytmiske midler, dekorationer, belysningseffekter osv., kort sagt: alle de elementer, der indgår i den endelige filmiske komposition, udgør det filmiske sprog. Hvis det er rigtigt, at man kan anskue filmens historie som én lang række bestræbelser for at opnå større realisme, må man give Bazin ret i, at det er vigtigt at kende filmsprogets udviklingshistorie. Man kan vælge forskellige inddelinger, og den mest almindelige er naturligt nok blevet at skelne mellem to hovedafsnit: stumfilmperioden og talefilmperioden. Det er ikke nogen god inddeling, bl. a. af den grund, at talefilmperioden ikke er afsluttet og næppe heller bliver det. Ingen vil bestride, at mangelen på lyd var stumfilmens store svaghed, når der tales om realisme: vi ser personer tale, men hører dem ikke. Men, det ved vi noget om her i landet, der skabtes stor filmkunst i stumfilmtiden på trods af denne mangel. Derfor kunne Bazin ikke acceptere denne inddeling; lydbåndets tilstedekomst repræsenterede for ham blot endnu en landvinning for den filmiske realisme, efter hvilken der skulle komme flere og vigtigere. Han foreslog da, at man i stedet skulle skelne mellem to hovedretninger, den ene repræsenteret ved de instruktører, som troede på billedet, den anden ved de instruktører, som troede på virkeligheden. Efter min mening er denne formulering én af Bazins mindst lykkelige. Den forudsætter, at man kender Bazins definition af „billede“, og at man godtager den. Men selv om man gør det, hvad er det så for en „virkelighed“ filmkunstneren kan bekende sig til? Det er den, han er tvunget til at vise i billeder. Og så er det sandt at sige billeder, der, hvis vi tager lyden med, henvender sig til *to* sanser, foreløbig i hvert fald. Den instruktør, som tror på billedet, må i sidste ende beskæftige sig med virkeligheden, og omvendt

må den instruktør, der tror på virkeligheden, arbejde med billeder. Dog, når man kender lidt til Bazin, er man helt klar over, hvad han mener. Og man bør kende lidt til Bazin.

For ham indtraf det sande vendepunkt i begyndelsen af 40'erne med Welles' og Wylers dybdefocus-komposition og den italienske neo-realismes på en slags fænomenologisk beskrivelse baserede komposition. Før 40'erne havde kompositionen på nogle enkelte undtagelser nær været *analytisk*; ved hjælp af montagen udstykkede instruktøren virkeligheden for tilskueren. Dybdefocus-teknikken, der lader scene og sekvens blive identisk, og den italienske fænomenologi skaber derimod fuldstændig tidsmæssig og rumlig realisme (altså ikke blot i teknisk forstand, men i forhold til hændelsesforløbet); derved bliver der mulighed for en *syntetisk* komposition. I den analytiske komposition manipuleres der med virkeligheden, i den syntetiske afdækkes den. I den analytiske komposition er virkeligheden (gjort) entydig, i den syntetiske bevares virkelighedens mangtydighed.

For nogle år siden vakte professor *Løgstrup* opmærksomhed herhjemme ved at rette en række fyndige angreb imod filmen som kunstart. Vore filmentusiaster blev meget vrede, noget uforholdsmæssigt måske. Hvis man tænker sig, at professorens indvendinger gjaldt den analytiske filmkomposition alene, så ville mange af hans betragtninger falde sammen med Bazins om samme emne. Nu kan jeg i øvrigt godt forestille mig, at prof. Løgstrup har modificeret sine synspunkter en del efter at være blevet konfronteret med de senere års filmkunst, så det er ikke med polemiske hensigter, jeg henter nogle af hans (længst forladte?) påstande frem til ny drøftelse.

„Filmen overlader intet til os selv“, hævder Løgstrup, som jo nu engang *har* formuleret disse påstande. Og det er sandt nok for den analytiske kompositions vedkommende; ved hjælp af montagen påtvinger filmkunstneren os *sin* fortolkning. Men det er ikke nødvendigvis sandt for den syntetiske kompositions vedkommende. Hos Welles og i adskillige moderne italienske film kræver kompositionen aktiv medvirken fra tilskuerens side; man kan måske sige, at i disse film er montagen overladt til tilskueren. Bazin går selv så vidt som til at hævde, at dybdefocus-kompositionen for-

udsætter et positivt bidrag fra tilskueren til iscenesættelsen.

„Dyrkelse af spændingen“ – altså for spændingens egen skyld – er en anden af de anklager, Løgstrup retter imod filmkunsten. Bazin levede ikke længe nok til at opleve, hvorledes en suveræn filmkunstner som *Antonioni* bragte den syntetiske komposition til dens formentlig yderste konsekvenser. I hans „L'Avventura“ er afdramatiseringen på det nærmeste total. Der er sandt at sige intet at være spændt på. Allerede tidligt i filmen mister vi interessen for, om den forsvundne pige bliver fundet igen eller ej, senere i filmen mister vi endog interessen for kærlighedshistorien. Vi er meget langt fra at være „prisgivet det, vi ser“, og vi identificerer os heller ikke med filmens personer; hver gang vi kunne føle os fristet til sligt, afleder filmkunstneren vor opmærksomhed fra personerne og koncentrerer den om ting, landskaber osv. Når han tænker sig, at vi kommer for tæt ind på personerne, lader han os se dem på lang afstand i vedholdende fjernoptagelser; vi får ikke lov til at drage konklusioner om personer og hændelser, der er mere *hvordan* end *hvorfor* i filmen, det er en fænomenologisk beskrivelse, måske endda med metafy-

siske perspektiver. Her er i hvert fald den syntetiske komposition nået dertil, at det hverken er kunstneren eller tilskueren, der drager konklusionerne. Det er således næppe med urette, at den franske litteraturhistoriker og -kritiker, *Geneviève Bollème*, i bogen „La leçon de Flaubert“ fra 1964 i Antonionis film ser en fortsættelse af Flauberts realisme, og man kunne måske endda tilføje: Flauberts realisme, efter at den har været underkastet Prousts behandling.

Hvis den syntetiske kompositions udvikling kan tænkes at have fået prof. Løgstrup til at modificere sine synspunkter, er dette selvfølgelig ikke ensbetydende med, at han nødvendigvis *en bloc* har udskiftet dem. F. eks. lader det sig stadig hævde, at det filmiske billede er mere brutalt og i en vis forstand langt mere ukompliceret end det litterære billede. Er filmbilledets objektivitet da på én gang dets styrke og dets svaghed? Sådant er det, ja, og kan ikke være anderledes. Filmbilledets fordele, dets umiddelbarhed, dets iboende realisme, dets universelle karakter osv. hindrer det nemlig ikke i at være bundet til at udtrykke sig konkret. Noget abstrakt kan i filmbilledet kun antydes gennem noget konkret. Fart kan f. eks. antydes ved at *vise* tog,

André Bazin ved festivalen i Cannes, 1956. På første række ses Truffaut, anden række til højre Georges Sadoul.



biler osv. Bazin anvender et berømt eksempel fra litteraturen. *Valéry* fordømte romanen, fordi det var nødvendigt at sige: „marquisen drak the kl. 5“. Værre endnu er det i filmen, hvor det ovenikøbet er nødvendigt at *vis*e marquisen. Det er naturligt, at en teolog og filosof som prof. Løgstrup, der færdes hjemmevant blandt abstraktioner, kan føle sig „voldtaget“ af det helt og holdent konkrete filmbillede. Dertil er at sige, at filmkunstneren gennem den valgte komposition råder over midler, der kan reducere billedets brutalitet, og endnu en gang: filmkunst er ikke billeder alene. Ved hjælp af teksten, dialogen, kan filmkunstneren få så mange abstraktioner frem, han ønsker. Jamen, så tager han sin tilflugt til litterære midler? Selvfølgelig gør han det, filmen er en litterær kunstart. Hvis nogen vil påstå, at jeg med denne argumentation misbruger Bazin, må jeg tillade mig at henvise til Bazins allerede omtalte essay om Bresson og hans filmatisering af Bernanos' „Journal d'un curé de campagne“, et essay, der til efteråret kommer i dansk oversættelse. Bazin sammenligner romanen med filmen og finder, at romanen er fuld af konkrete billeder, mens filmen er udpræget „litterær“. I filmen, siger han, når Bresson det punkt, hvor billedet kun kan sige yderligere ved at forsvinde. Og dog er denne film, der er et af filmkunstens hovedværker, så filmisk som nogen. Den tilhører *la littérature cinématographique*.

Således bringer filmisk realisme os tilbage

til filmkunstens fundamentale karakter: den er litterær. Det var, hvad Bazin så gerne ville fortælle os, og det var, hvad han nåede at fortælle os.

Det indtryk, hans essays (samlet i de 4 bind „Qu'est-ce que le cinéma?“ 1958–62) gjorde, har vist sig at være umådeligt. Der kommer knap en bog med film som emne i Frankrig (og Italien), hvis ideer ikke i større eller mindre grad er præget af hans tanker eller formuleringer. Selv herhjemme har han fået en begejstret *aficionado* – og det er selvfølgelig filologi-magisteren *Bjørn Rasmussen*. Han har nylig kaldt Bazins værk en bibel, og det vil sige en del, når det er Bjørn Rasmussen, der siger det. Både i hans kapitler i radiogrundbogen „Hvad er film“ og i „Film i tiden“ er Bazin-påvirkningen efterviselig. Udmærket da, at det netop er Bjørn Rasmussen, der ved den årlige Acapulco-festival som sekretær i den jury, der uddeler en André Bazin-pris, har lejlighed til at bringe den store, alt for tidligt afdøde kritikers navn i erindring.

I sit forord til bind I siger Bazin, at bogens titel ikke må opfattes som et løfte om svar på spørgsmålet „Hvad er filmkunst?“ Det var blot det spørgsmål, han stillede til sig selv, medens han skrev sine essays.

Det må være beføjet at sige, at det lykkes ham at give os i hvert fald en fornemmelse af, hvad svaret kunne tænkes at blive.

Mr. Laurel

Stan Laurel døde i februar 1965, men „Kosmorama“ bringer ingen nekrolog. Vi regner med at kunne bringe en artikel om Laurel og *Hardy* i vort oktobernummer i år og vil i den forbindelse yde Gøg og Gokke al den hyldest, som vi finder dette par værdigt. Og det er megen. Foreløbig skal vi kun bemærke, at dagbladene bragte venlige og indfølelse nekrologer, da Laurel døde – i det mindste forekom „B.T.“s mindeside ved *Keith Keller* meget indforstået med parrets komik. *Leif Panduro* filosoferede løs om Gøg og Gokke i en „Søndags-Politiken“, men lagde i urimelig grad vægt på, at alle først og fremmest elsker Gøg og Gokke, fordi de er så tåbelige. Og helt misvisende er det, når Panduro vil fortælle os, at danske børn i sin tid helst kaldte

dem *Gøj* og *Gokke*, men at de så, tilrettetvist af snobbede forældre, rettede det til *Gøg* og *Gokke*. Det forholder sig simpelt hen omvendt. Danske børn i trediveerne, da den store Gøg og Gokke-rus faldt over os, var ikke nær så kujonerede af deres forældre, som Panduro gerne vil tro, og de sagde ganske enkelt Gøg og Gokke, fordi det nu engang var den naturligste måde at udtale navnet på. Var der endelig nogen, der sagde Gøj, så var det snobbede forældre med rod i en forstenet Bredgade-dannelse og med en anelse foragt over for disse kluntede ballademagere fra Hollywood. Den rette og uspolerede udtale må altså være Gøg og Gokke. – Resten vender vi som nævnt tilbage til.

J. S.