

opgaver & metoder

At diskutere film er en naturlig og vigtig ting, hvis man holder af denne kunstart. Man føler, at man må gøre andre opmærksomme på film, der betyder noget for én, og man håber, at andre kan gøre én opmærksom på hele film eller træk ved film, som man ikke selv har opdaget. Ofte vil imidlertid de filminteresserede ikke diskutere film, men snarere hvorledes de selv og andre taler og skriver om film. En sådan diskussion om kritikken er naturligvis mindre væsentlig end en diskussion om filmene, men den er dog af vigtighed, for er det væsentligt, at der tales og skrives om film, er det ikke uvæsentligt at vide, om dette sker på den mest fordelagtige måde.

Det følgende er et forsøg på at ridse op, hvorledes filmkritik i et filmtidsskrift af Kosmoramas type (hvortil hører de fleste kendte tidsskrifter som Sight and Sound, Chaplin, Cinéma 67 og til dels også Cahiers du Cinéma) på fordelagtigste måde kan gribes an — set ud fra mit syn på kritikkens funktion, tidsskriftets muligheder og filmen som kunstart.

Analyse, ikke vurdering

Det turde jo nemlig være klart, at der ikke kan stilles samme krav til kritik i et dagblad eller i et videnskabeligt filmtidsskrift som til kritik i et alment filmtidsskrift. Kritikkens rolle må ganske vist både i det almene tidsskrift og i dagbladet være den at være det tjenende bindeled mellem film og publikum (mens den videnskabelige kritik, der kun kendes sporadisk fra tidsskrifter som Bianco e Nero, Études Cinématographiques og undertiden Cahiers, i højere grad har sit formål i sig selv). Men tidsskriftkritikkens rolle er alligevel en helt anden end dagbladets.

De fleste dagblades kritik er først og fremmest forbrugerorientering. Af dagbladskritikeren kan man forvente en karakteristik og vurdering af filmene til brug for den, der fra tid til anden går i biografen, og som derfor gerne vil vide, hvilke muligheder han har. En af dagbladskritikerens hovedopgaver er at sende folk ind at se de gode film og holde dem borte fra de dårlige. Og dagbladskritikeren er i almindelighed af tids- og pladsmæssige grunde og af hensyn til det brede læserpublikum afskåret fra at kaste sig ud i videregående analyser af filmene.

Tidsskriftkritikken kan da se det som sin opgave at fortsætte sin orientering der, hvor dagbladskritikken må holde op. Tidsskriftets læserskare må forstås som gruppen af de filminteresserede, der ikke

blot lader deres biografbesøgs hyppighed bestemmes af, hvornår de mere eller mindre tilfældigt har lyst til at gå i biografen, men som føler sig forpligtet til at holde sig orienteret om, hvad der sker i filmkunsten, og som vil søge at få set så mange af de væsentlige film som muligt. Det er da naturligt for tidsskriftet at bringe den udførlige baggrundsorientering om udviklingen af filmkunsten og om enkelte film og filmkunstnere, som dagspressen kun sporadisk giver. Men dette betyder på den anden side, at den kan undlade at løse den opgave, som dagspressen først og fremmest tager sig af: vurderingen af filmene.

Det skal naturligvis indrømmes, at så længe de store morgenblade og frokostaviserne lader folk, hvis fornemmelse for film er minimal, skrive anmeldelser, kan et tidsskrift som Kosmorama føle sig forpligtet til at optræde som et korrektiv til dagspressens vurderinger. Men alligevel må man indrømme, at det efterhånden trods alt er de færreste væsentlige film, der helt overses i dagspressen; og man må se i øjnene, at tidsskriftets muligheder for at være med til at bestemme publikums filmvalg af tekniske grunde er stærkt begrænsede. Stof til Kosmorama skal være afleveret ca. 1½ måned før, end bladet når frem til læserne, og på dette tidspunkt vil de gode film, der har kunnet behandles, for længst være forsvundet ud i de mere tilfældige distrikts-



»En dyb fornemmelse for komplekse moralske værdier« (Robin Wood om Hawks' »Rio Bravo«)

biografer, og mesterværkerne for længst være helt forsvundet.

Tidsskriftet er nødt til at gå ud fra, at dets læsere har fået set de gode film, når det når frem til dem. En vurdering af filmene er altså overflødig. I stedet må tidsskriftet forsøge at løse den opgave, som dagbladene ikke kan løse: at give den udførlige begrundelse for, at visse film burde ses, altså at give dybtgående analyser af de enkelte film. Tidsskriftkritikkens opgave kan ikke være at *vurdere* film, men at *analysere* dem.

Den engagerede kritik

At filmtidsskriftet først og fremmest skal beskæftige sig med analyser af film, strider imidlertid imod den vel nok gængse opfattelse, at kritik altid i første række er *vurdering*. Mange kritikere vil nok gå med til, at en kvalitetsdom i stjerneform eller på et par linjers prosa ikke i sig selv er meget bevendt og vel derfor mene, at vurderingen bør bakkes op af en analyse, men analysen opfattes af de fleste stadig kun som en fremlæggelse af præmisserne for det egentlige, vurderingen. En af de væsentligste indvendinger mod den gamle Kosmorama-redaktion var, at den ikke altid i tilstrækkelig grad fremlagde en begrundelse for sine vurderinger, – ikke at den opfattede det som sin opgave at give vurderinger.

Den opfattelse, at kritikens funktion

er at vurdere de foreliggende film, kommer naturligvis stærkest frem hos de bevidst socialt eller politisk *engagerede* kritikere, og bygger på et bestemt syn på film (og på kunst i almindelighed), som vel nok Sight and Sound står som den førende eksponent for, men som også den gamle Kosmorama-redaktion har givet udtryk for. Dette filmsyn, denne kunstopfattelse, er flere gange blevet formuleret i Sight and Sounds spalter, f. eks. af *Lindsay Anderson* i den noget eksalterede artikel »Stå frem, stå frem« (efterår, 1956 – oversat i »Se – det er film« III) og ikke så lidt klarere af *Penelope Houston* i artiklen »The Critical Question« (efterår 1960). Penelope Houston går her ind for den opfattelse, at »hvis filmen er en kunstart på samme plan som litteratur og teater, da er det brugen af dens særlige teknik til at give udtryk for ideer, der gør den til dette.«

For Penelope Houston og for mange med hende er kunst et kommunikationsmiddel for ideer. For hende bliver følgende »kritikkens opgave først og fremmest at undersøge filmen med hensyn til dens ideer og at underkaste disse kommentarens og diskussionens prøve.« Men hun er på sin side ikke så naiv, at hun uden videre sætter filmens ideer lig med dens emne: »Filmens indhold i termer af ideer er lige så meget et spørgsmål om dens holdning som om dens emne, for hvis der ikke er nogen holdning, kan der hel-

ler ikke være nogen idé, det er værd at tale om.« Fast står det imidlertid, at »kunst har et uafrysteligt slægtskab med politik« og at film, for så vidt som film er kunst, skal behandles som alle andre politiske meningstilkendegivelser: med vurdering, kommentar og diskussion. Et forsøg på at nærme sig filmen indefra, gennem en æstetisk analyse af »stil og metode« bliver for hende i bedste fald blot et »teknisk« anliggende, i værste direkte farligt.

Synspunktet er i første omgang besnærende, og meget kan tale for det. Det er naturligvis en kendsgerning, at kunstværker, som enhver anden foretælse, der optager mange mennesker, spiller en vis politisk eller i hvert fald en kulturel rolle. Men på den anden side turde det også stå fast, at kun de færreste af de film, der er af en sådan æstetisk kvalitet, at de kan tages op til behandling i et filmtidsskrift, vil have afgørende mulighed for at påvirke opinionen i negativ eller positiv retning. Mon noget menneske nogen sinde er blevet nazist af at se *Leni Riefenstahls* berømte og berygtede »Triumphs des Willens«, og mon nogen nazist ville have ladet sig omvende, hvis han havde set *Lubitschs* »To be or not to be«? Og mon noget tidsskrift med respekt for sig selv ville finde på at behandle »Mondo Cane«-filmene eller i hvert fald deres efterfølger, »Addio Africa«, om ikke netop for at råbe »fasci-

stisk« efter dem? Det er muligt, at »The War Game« faktisk kan lægge en dæmper på den mest ryggesløse terror-balance-snak, og der er for den sags skyld ingen grund til ikke at give *Peter Watkins* nogle pæne ord med på vejen for hans initiativ – men man må alligevel sympatisere med *Frederiksberg Amts Avis'* kritikere, der valgte at holde denne film uden for deres, åbenbart først og fremmest æstetisk orienterede, stjerne-system.

Til fordel for et filmsyn som *Penelope Houstons* tæller det naturligvis også, at den kritiker, der ikke blot giver sin vurdering, men som også er villig til at underbygge den med en diskussion af filmens ideer og især med den analyse, hvorefter det fremgår, hvad da filmens holdning og ideer er, i sin artikel nødvendigvis må bringe en del stof, som den læser kan bruge, der ønsker at orientere sig om, hvad en given film indeholder. Imidlertid må denne læser spørge sig selv, hvorfor det, han kan bruge til noget, behøver at være en biting ved siden af det, kritikeren interesserer sig for. Og hvilken interesse kan læseren egentlig have i at læse *Penelope Houstons* mening om og diskussion af f. eks. »de sandheder om forhold mellem mennesker og om menneskers plads i samfundet«, som hun finder »defineret på lærredet« i »*Pater Panchali*«, »*Ung flugt*« og »*Tokyo Monogatari*«? For læseren er det i første række interessant at vide, *hvilke sandheder*, der her »defineres« og *hvordan*, og først i anden række, om overhovedet, hvad *miss Houston* eller en hvilken som helst anden kritiker mener om dem. Naturligvis findes der kritikere, hvis mening om bestemte samfundsproblemer, man altid vil være interesseret i at læse, men disse turde være de færreste. Og læseren kan med god grund spørge sig selv, med hvilken ret *Penelope Houston*, *Lindsay Anderson* eller en hvilken som helst anden kritiker giver sig til at diskutere sociale synspunkter med ham og med filmen.

Lindsay Anderson hævder ganske vist i det nævnte essay, at den kritiker, der »blot« er kritiker, og som ikke interesserer sig for at diskutere en films ideologiske indhold »simpelt hen foretager en frivillig lemlæstelse af sig selv.« Svaret herpå må være, at den kritiker, der føler dette som en lemlæstelse, er kommet på den forkerte hylde: han skulle have været politiker, kulturdebatør eller lignende – ikke filmkritiker. Men hvis filmkritikerens følelse af forpligtelse til først og fremmest at tage politisk-ideologisk stilling til film dog ikke udspringer af en frustreret politiker-ambition, men kun af en fornemmelse af, at ethvert menneske nødvendigvis må tage stilling til ethvert fænomen i tilværelsen, kan man imidlertid blot opfordre ham til at undlade at tage stilling i fuld offentlighed

og derved også overlade tilskueren til filmen at danne sig sin egen mening. Filmkritikere er vel i den sidste ende filmkritikere i bedste fald, fordi de har viden om og sans for film, må man formode – og næppe fordi de i højere grad end deres læsere og potentielle biografbesøgende har kompetence til at diskutere politiske, sociale eller kulturelle fænomener.

Men et filmsyn som *Penelope Houstons* forekommer mig ikke blot at overvurdere filmkunstens meningsdannende muligheder, at overvurdere kritikerens kompetence og at undervurdere læsernes sociale bevidsthed og dømmekraft, det forekommer mig også at undervurdere *kunstarten*. For hvilke sandheder er det, der defineres for os på lærredet, hvilke holdninger og ideer er det, der kommunikerer til os, når vi ser film?

I hvert fald får vi i samme nummer af *Sight and Sound* at vide, at *Losey* i »*The Criminal*« fortæller, at »der ikke er moralsk forskel på fange og fangevogter« (*Roud*); at *Wilder* i »*Nøglen under måtten*« forsøger »at sige noget hårdt, skrap, ironisk og alligevel kommercielt fordøjeligt om elskere, ruffere og kampen for succes« (*Dyer*); at »*Shadows*« handler om bl. a. »kløften af manglende forståelse mellem sorte og hvide« (*Prouse*); og at »*Pickpocket*«s tema er »den forunderlige vej til kærligheden, som *Michael* må gå for at sone sin uforståelige skyld« (*Rhode* – der i øvrigt slutter sin anmeldelse med at hævde, at *Bresson* ikke er kunstner). Og for lige at kigge ind af de egne vindver, så kan vi i *Kosmorama 82* læse, at *Bressons* idé med »*En landsbypræsts dagbog*« er, at vi skal spørge os selv, bl. a. »Hvor går grænsen mellem godt og ondt og mellem kærlighed og had?« (*Drouzy*); at *Godard* i »*Anticipation*« som i »*Alpha-ville*« giver den enkle morale, at »kærligheden er en syntese« (*Lindberg*); og at »*Seconds*« rummer »en klar tilkendegivelse af, at den skønne amerikanske dagdrøm er udslettelse« (citeret »fra amerikansk side« af *Malmkjær*).

Ved at citere disse tilkendegivelser ønsker jeg hverken at gøre de pågældende film eller de pågældende kritikere til grin (jeg kunne også have citeret fra nr. 81: »*Losey* og *Pinter* (synes) at ville fortælle noget pseudo-dybsindigt om, at selv den mest banale hverdag er fyldt med dramatik« (*Kjørup*)), men i stedet at betvivle, at udsagn af denne type på nogen måde udtømmer de pågældende film. Men dette må *Penelope Houston* og den engagerede kritiker i øvrigt åbenbart mene, siden deres beskæftigelse med film må slutte med formuleringer af denne art, hvorfra da diskussionen og kommentaren kan begynde. Hvad jeg ønsker at påpege, er den ringeagt for filmkunsten, der skjuler sig i denne opfattelse, for hvis film virkelig ikke er andet end en »definition på lærredet«

af ideer af denne, gennemgående banale type, da er der ikke megen grund til at ofre tid og energi derpå.

Hvad jeg må indvende mod *Penelope Houstons* opfattelse af kritikken er altså ikke i første række, at hun bekender sig til den liberale, engagerede kritik, men at denne kritik for hende som for andre bedømmere af films ideer og holdning i sidste ende synes at hvile på et filmsyn, hvis konsekvens må være, at film i grunden ikke er stort interessantere end læserbreve.

Robin Woods »ny kritik«

Kritikeren *Robin Wood* har senere angrebet *Penelope Houston* for netop den her diskuterede artikel i artiklen »Den ny kritik« i tidsskriftet *Definition* (oversat i »Se – det er film« III), og det er derfor naturligt at vende sig fra *miss Houstons* opfattelse mod *Woods* alternativ. *Woods* manifest har herhjemme såvel som i udlandet været en del diskuteret og i overensstemmelse med dets titel været fremholdt – af begge parter i kontroversen – som ikke blot en ny kritiks, men en ny-kritiks programskrift. Jeg vil da heller ikke påstå, at *Wood* bruger denne betegnelse helt med urette; han refererer selv til den engelske ny-kritiker *F. R. Leavis*, og han har givetvis i det hele taget modtaget inspiration fra visse strømninger inden for den litterære ny-kritik. Men alligevel vil en nøjere læsning af *Woods* artikel vise, at det på trods af den overlegne tone, han anvender over for den »kære *Penelope*«, ikke er så særlig meget, der adskiller de to.

Spørgsmålet om engageret eller ikke-engageret kritik afviser *Wood* ganske vist skarpt – men med velberåd hu, for han er selv en engageret kritiker. Også for *Wood* er film kommunikation, også for *Wood* er kritikens opgave at vurdere en films ideer og holdninger, eller i hvert fald at »nå ind til en films betydning i forhold til livet, til de moralske og åndelige værdier, den indeholder.« Når *Wood* sætter *Hawks'* »*Rio Bravo*« højere end *Wajdas* film, er det fordi *Hawks* i »*Rio Bravo*« viser »en dyb fornemmelse for komplekse moralske værdier«, mens man i *Wajdas* film kun finder »en afskrækkende og hysterisk ekspresionisme, en syg sadisme, der får afløb i en ulidenskabelig protest (og) en total mangel på evne til overbevisende at skildre et erotisk forhold eller til at forstå en kvindelig skikkelse«. Kriterierne er de samme som *miss Houstons*. Hvad der skiller de to, er for det første, at *miss Houston* ikke støtter sin opfattelse af »indholdet«, ideerne, på en så dybtgående analyse som *Wood*; *miss Houston* lader sig besnære af, at film som *Wajdas* på overfladen er velmente problemfilm; *Wood* trænger ind herunder og forsøger at vise, hvilke film, der for en dyberegående analyse viser sig at være de moralsk set mest accep-



»Man kan ikke skrive om film som »Pather Panchali«, »Ung flugt« eller »Tokyo Monogatari« uden at beskæftige sig med den måde, hvorpå visse sandheder om forhold mellem mennesker og menneskers plads i samfundet defineres på lærredet.« (Penelope Houston) – Fra Truffauts »Ung flugt«.

table, og derfor må Wood forkaste mange af de film, miss Houston holder af, og omvendt. Og for det andet skilles deres synspunkter derved, at Wood ikke så meget ser det som sin opgave at diskutere og kommentere en films holdning som at gøre rede for den; han er villig til at lægge sit moralske standpunkt frem: at »humanistiske« film er bedre end »sygt sadistiske«, men han ofrer ikke sine spalter på en diskussion af disse holdninger; hans moralske udgangspunkt sætter sig først og fremmest igennem ved udvalget af de film, han gider beskæftige sig udførligt med.

Men lige som den engagerede kritiker synes Robin Wood ikke ud fra sit synspunkt at kunne besvare spørgsmålet, hvorfor vi skal interessere os for kunst eller specielt for film, på fyldestgørende måde.

Miss Houston mener, at vi skal interessere os for film, fordi der i film kommunikerer ideer; Wood mener, at »hvis vi er interesseret i filmkunst, ser vi »Rio Bravo«, »Rear Window« eller »Touch of Evil« for at få indsigt i Hawks' eller Hitchcocks eller Welles' livsopfattelse.« Men Wood synes ikke at kunne gøre det klart, hvorfor vi skal interessere os for disse instruktørers livsopfattelser – og hvorfor vi behøver at se film, for at få indsigt i dem. Skal man tro Wood, da kan Hawks' livsopfattelse karakteriseres som en »højsindet, positiv humanisme«, Hitchcocks bygger på en »dyb erkendelse af social ansvarlighed«, og Welles beskæftiger sig med en »blotlægning af korrupsionens kilder« i sine sidste film. Hvad kan man sige hertil andet end: Nå! – ligesom til den foregående oprensning af ideer og temaer i en hel

række film? Og hvorfor skal vi se de tre instruktørers film, nu vi allerede, ikke mindst takket være Wood, har fået indsigt i instruktørernes livsopfattelse? En konsekvens af Woods filmsyn og kritiske opfattelse synes at være, at den gode analyse af en film gør et gennemsyn af filmen overflødig; man ved jo allerede, hvad den rummer. Man kan hertil måske svare, at man må se filmene for at få den fulde indsigt i instruktørernes livsopfattelse, der ikke sådan kan udtrykkes med en enkelt sentens. Meget vel da – men hvorfor skal vi så se mere end en enkelt eller et par stykker af hver instruktørs film, hvis vi først har forstået dem?

Absurditeter af denne type synes at være konsekvensen af Woods filmsyn, således som han har udformet det i teorien: vi ser film for at få indsigt i kunstnernes livsopfattelse. Hans praktiske kritik, som den kommer frem i hans bog om »Hitchcock's Films« og f. eks. i analysen af »Rio Bravo« (der også kan læses i »Se – det er film« III) synes imidlertid at være en anden: vi ser film for at opleve livsanskuelsen gennem værket. Denne opfattelse synes at bygge på den også herhjemme slavisk fremførte påstand, at form og indhold ikke kan skilles; film er som kunst i almindelighed ganske vist kommunikation af ideer og holdninger, men denne kommunikation er, fordi den foregår i et kunstnerisk medium, af en så speciel karakter, at den umuligt kan udformes gyldigt på anden måde, altså heller ikke i sproget. Man kan retfærdigvis ikke sige, hvad der kommunikerer (kun antyde med en banal vending: en højsindet humanisme osv.), for form og indhold er uløseligt forbundne, kommu-

nikationen er hele filmen og kan kun opfattes gennem denne.

Dette synspunkt vil naturligvis være et glimrende svar til Penelope Houston, for hvis vi ikke kan udtrykke filmens ideer i sproget, kan vi naturligvis heller ikke diskutere og kommentere dem. Men synspunktet forekommer mig at anspænde vort begreb om kommunikation og om ideer så stærkt, at vi næppe med rimelighed kan sige, at vi taler om det samme, når vi taler om »kunstnerisk kommunikation«, som når vi taler om kommunikation af ideer i en almindelig sproglig debat. Af tale om kommunikation, hvor man ikke kan sige, hvad der kommunikerer, er meningsløst, ligesom det er meningsløst at tale om ideer, der principielt ikke kan udtrykkes i sproget. Men hvad værre er: synspunktet synes at gøre sig selv overflødig, netop hvis det er holdbart. Hvis vi går i biografen for at opleve kommunikationen af nogle ideer, der simpelt hen er hele filmen og uadskillelige fra denne helhed, hvorfor da ikke hellere sige, at vi går i biografen for at opleve filmen? At skyde et led af en ikke nærmere definerbar kommunikation ind imellem filmen og vor oplevelse af den forekommer kun nødvendigt, hvis man for enhver pris vil fastholde, at kunst i første række er netop kommunikation af ideer og holdninger.

Robin Woods fortjeneste ligger på det teoretiske plan i at have understreget analysens betydning, at have understreget, at det egentlige indhold i en film ikke er det, man også kunne have udtaget ved at læse manuskriptet, men noget, der udtrykkes gennem filmen, som den er iscenesat, og som den toner frem på lærredet og i højtalerne. Men i teorien er Wood, på trods af, at han i sit programskrift understreger filmens slægtskab med musikken snarere end med litteraturen, stadig bundet af en ældre og for mig at se uheldig kunstopfattelse, der ser kunst i første række som et medium for kommunikation af kunstnernes livssyn, hvorfor et hvilket som helst andet medium, Playboy-interviews, essays osv., synes at kunne være lige så spændende. Og Robin Woods praktiske fortjeneste ligger i, at han dels har vist, hvor langt og hvor dybt man kan nå i forståelse af en film gennem en analyse, dels synes at have drevet sit eget teoretiske synspunkt *ad absurdum*.

Cahiers du Cinéma

Robin Wood og hans kolleger ved Definition og Movie betragtes almindeligvis som Cahiers du Cinéma engelske elever, og der er derfor grund til at kaste et blik på den opfattelse af filmkunsten og af filmkritikkens virksomhed, der hersker i Cahiers' spalter. Opfattelsen herhjemme af Cahiers – blandt såvel venner som fjender af tidsskriftet – er nok især



»En dyb erkendelse af social ansvarlighed« (Robin Wood om Hitchcocks »Skjulte øjne«).

præget af den gamle Kosmorama-redaktions forklaring på fænomenet (i Kosmorama 51), en forklaring, som den i øvrigt havde overtaget fra Richard Roud (Sight and Sound, efterår 1960): engelsk kritik er traditionelt en engageret indholdskritik, og således også filmkritikken i Sight and Sound; fransk kritik er traditionelt formkritik, og således også filmkritikken i Cahiers. Men dette er en misforståelse af kritikken i Cahiers, der er lige så meget en indholdskritik som Sight and Sound. Hvad Rohmer og Chabrol i deres bog om Hitchcock finder så enestående ved denne instruktør er ikke hans formelle eller tekniske mesterskab som sådant, men hans udnyttelse af dette til »at lade os tage del i den svimmelhed personerne føler... og bag denne svimmelhed at vise os dybden af en moralsk idé«. Hvad der skiller Sight and Sound linje fra Cahiers er det samme, som skiller Penelope Houston fra Wood: Sight and Sound finder en films idé eller indhold i overfladehandlingen, således som den også kunne uddrages af manuskriptet, mens Cahiers finder filmens indhold i hele filmen, således som den fremtræder på lærredet. Jacques Rivette har givet en udmærket formulering af dette i kritikdiskussionen i Cahiers 126, december 1961, hvor han siger: »Man har ofte anklaget Cahiers for at forsvare den rene iscenesættelse: dette er ikke sandt. Det, vi prøver at sige, er tværtimod, at en film er en helhed. Der er ikke på den ene side et indhold og på den anden en teknik, der er et udtryk, og hvis filmen er lykkedes, så er dette udtryk en helhed.« Cahiers-folkene teoretiske udgangspunkt svarer altså fuldt ud til det, jeg mener at kunne finde bag Robin Woods praktiske kritik – og det må da også være modtageligt for de samme indvendinger.

Det, der adskiller Wood fra Cahiers-folkene, er altså heller ikke, at Wood er englænder og dermed indholdsæstetiker, Cahiers-folkene franskmænd og dermed formæstetikere, men at Wood er englænder og dermed ret forsigtig, ret udførlig og temmelig konkret i sine analyser, mens franskmændene ofte hengiver sig til de store syner, de store armbevægelser og demonstrationer af et kun halvt eller slet ikke fordybet filosofisk og kulturhistorisk begrebsapparat. Dette har ført til Cahiers-kritikkens pletvise uhyrligheder, hvoraf den bedst kendte er deres *politiques des auteurs*, der netop var en politik, og som allerede i 1961 var forladt, i hvert fald i teorien (onde tunger vil vide, at det sidste sted denne politik overlevede, såmænd var i det gamle Kosmorama, f. eks. i *Ib Montys* forsvar for Hitchcocks »Marnie« og »Torn Curtain«).

Hverken Woods eller Cahiers' filmopfattelse synes altså at kunne give et egentligt alternativ til Sight and Sound, men blot en korrektur, der bringer indholdsæstetikken bort fra den overfladiske »litterære« hen mod en mere »filmisk« og dermed naturligvis langt mere tilfredsstillende form.

Kunst er oplevelse

Det kunst- og kritiksyn, jeg vil stille op over for det erklæret engagerede og det mere analytisk orienterede, men dog stadig idé-betonede, turde vel efterhånden begynde at tone frem. Det er et kunstsyn, der i højere grad end Woods synes at ligge i forlængelse af den centrale strømning i den amerikanske ny-kritik inden for litteraturen, som den i teorien fremstilles af *I. A. Richards* og især *René Wellek* og i praksis ses hos *Cleanth Brooks* og *R. P. Blackmur*. Og det er en opfattelse, jeg inden for filmkritikken

finder bekræftelse for hos Movie-kritikerne *Ian Cameron* og *V. F. Perkins*.

Jeg mener ikke, at en films form og indhold kan skilles i en analyse, eller med andre ord at begreberne form og indhold begge skulle være tomme. Naturligvis kan form og indhold adskilles, naturligvis kan de fleste film siges at have et vist indhold, en handling, et tema, en holdning, en idé, der er udtrykt i en vis form – men formen og indholdet er ikke uafhængige variable. Filmens form eller struktur er jo netop strukturen af indholdselementerne, og indholdselementernes egentlige betydning fremgår netop af, hvorledes de indgår i strukturen. Ændres formen, ændres indholdet også og omvendt, men dette forhindrer ikke, at man skulle kunne sige, hvilket indhold der i et givet tilfælde foreligger uden samtidig at diskutere formen, eller hvilken stil en film har, uden samtidig at diskutere indholdet.

Jeg mener altså ikke, at det skulle være meningsløst med en vis løs sprogbrug at sige, at visse ideer og holdninger finder udtryk gennem en bestemt kunstnerisk form, at f. eks. *Buñuels* film viser en tro på seksualitetens betydning i menneskelivet eller *Hawks'* film udtrykker beundring for det professionelle. Men jeg mener for det første, at hvad film indeholder af ideer og holdninger af denne type, ikke nødvendigvis behøver at være noget, kunstneren vil meddele os med sit kunstværk, og specielt, at det er ligegyldigt for analysen, for forståelsen af kunstværket, om kunstneren vil meddele os dette eller ej. Hvad kunstneren vil meddele os, får man naturligvis bedst at vide ved at spørge ham selv; men dette er ligegyldigt i forhold til forståelsen af kunstværket, for enten er meddelelsen adækvat udtrykt i filmen, og da behøver vi ikke at vide noget om kunstnerens intention for at opfatte den, eller også udtrykker kunstværket noget andet eller slet intet, og da er kunstnerens intention helt uvedkommende for forståelsen (selv om den stadig kan være interessant af andre grunde). I en vis løs sprogbrug kan man naturligvis sige, at alt, hvad der udtrykkes i et kunstværk, meddeles os af den kunstnerisk ansvarlige, i filmen altså af instruktøren. Men ved at bruge vendinger som »Buñuel fortæller os om det stagnerede borgerskabs rituelle tilværelse ved at vise ankomstscenen i begyndelsen af »Morderenglen« to gange«, løber kritikeren unægteligt risikoen for at blive til grin, når Buñuel lader forlyde, at scenen kun vises to gange, for at filmen kunne komme op på normal længde. Naturligvis er det stadig muligt, at filmen fortæller os noget om borgerskabet på denne måde, men det er næppe rigtigt, at Buñuel gør det.

For det andet mener jeg, at grunden til, at vi faktisk holder af filmkunsten eller af en hvilken som helst anden



»Vertigo« – »Det er Hitchcocks kunst at lade os tage del i den svimmelhed, personerne føler... og bag denne svimmelhed at vise os dybden af en moralsk idé« (Chabrol og Rohmer)

kunstart, umuligt kan være, at kunstværker meddeler os eller konfronterer os med ideer og holdninger af den type, som man kan finde i dem, selv om naturligvis en bestemt films indhold i det enkelte tilfælde kan være en god begrundelse for at se den. Jeg er ikke blind for, at mit verdensbillede ville have været meget anderledes, hvis jeg ikke havde set alle de film og læst alle de romaner, som jeg faktisk har set og læst. Men når de fleste af os ikke vil lade en lejlighed gå fra os til ikke blot at se, men også at gense og atter gense *Ford*-film som »Diligencen«, »My Darling Clementine« og »Karavenen«, kan det umuligt være for at checke på den smukke humanisme, disse film udtrykker, eller for at genopfriske erindringen om visse sociale forhold i USA i sidste århundrede eller om, hvordan der ser ud i Monument Valley. Det må have andre grunde, at vi vil bruge tid og penge på at gense disse film. Det må være vor trang til at *genopleve* filmene, til at genopleve deres vekslende stemninger, deres poesi, de gripende øjeblikke som under forteksterne til »Karavenen«, hvor vi ser vognhjulene køre forbi, og da pludselig en hund kommer ind i billedet, den vidunderlige dansesekvens i »My Darling Clementine«, det fantastiske indianeroverfald i »Diligencen«; når vi igen og igen kan se disse film, må det være for den oplevelse det er at følge deres smukke forløb, for at genopleve ethvert enkelttræk, fra det mindste til det største, fra et nærbillede af Wyatt Earp eller et *long-shot* af karavenen i det kæmpemæssige landskab til filmenes lange, smukke bue fra indledning til slutning. Og vi holder af »Politiets blinde øje«, vel nok næppe fordi denne film peger på nogle af korruptionens kilder, men nok snarere på grund af den stærke oplevelse den facetterede historie giver, udtrykt i det voldsomme lyd- og billedsprog. Naturligvis er det vanskeligere at tale om noget så u håndgribeligt som oplevelser end at nævne »de moralske og åndelige værdier«, filmene måske også indeholder, ved deres i grunden banale navne, der oven i købet udsletter de fleste forskelle mellem de enkelte film. Men man bør ikke bedrage sig selv på dette punkt. Hvad der gør kunst værdifuld, er ikke de træk ved kunsten, der også findes i andre fænomener og mange steder endog i renere og stærkere form, men det, der er specielt for kunsten. Og det, hvorved kunst adskiller sig fra alle eller næsten alle andre fænomener i tilværelsen, er, at kunsten kan give os en særlig type oplevelser, som måske nærmest er af musikalsk karakter, oplevelser, som ganske vist godt kan karakteriseres noget nærmere end ved den blotte betegnelse »kunstneriske oplevelser«, men som jeg dog alligevel uden videre vil gå ud fra, at enhver læser af Kosmorama må kende.



»Vor trang til at genopleve (...) den vidunderlige dansesekvens i John Fords »My Darling Clementine.«

Den ideale filmkritik

Det er klart, at et filmsyn som dette, som jeg vel at mærke ikke opfatter som mit private særstandpunkt, men som det, de fleste af os har, hvis vi snarere skal kendes på vore gerninger end på hvad vi siger, må få konsekvenser for, hvorledes den ideale filmkritik bør tage sig ud. Styrken af vor oplevelse af en film må naturligvis være afhængig af, dels hvor meget filmen kan give, dels hvor meget vi er i stand til at modtage. Da nu kun dagbladskritikken med sine vurderinger kan gøre opmærksom på de mest givende film, må opgaven for tidsskriftkritikken være den med sine analyser at vise, hvorledes en given film fordelagtigst kan opleves.

Denne opgave forekommer da også så meget desto mere påtrængende som det synes at være en kendsgerning, at de fleste almene biografbesøgende og også mange af de specielt filminteresserede har vanskeligt ved simpelt hen at opfatte de mange ting, der rent konkret sker i biografen, og derfor ikke er i stand til at opleve så meget ved en given film, som man kan opleve. Det skal indrømmes, at

dette kan lyde som en noget farisæisk påstand om, at kun de sjældne få er i stand til at opleve film »rigtigt«, men der er i grunden intet mærkeligt i, at den specielt filminteresserede skulle være dårligere udrustet til at få det fulde udbytte af film end den specielt litteraturinteresserede af litteratur. At læse en litterær tekst er trods alt noget, man – mere eller mindre godt, men vel stadig bedre – lærer i skolen. Filmkundskab har man endnu kun i de færreste skoler – og efter filmkundskabslitteraturen at dømme gribes denne undervisning vist temmelig bagvendt an. Og endelig er film jo en langt mere sammensat kunstart end litteraturen og de andre kunstarter; kun operaen arbejder med en blanding af så mange forskelligartede elementer.

Et filmtidsskrift kan gå ud fra, at dets læsere er specielt interesserede i film og altså også interesserede i at få så meget ud af de film, de ser, som det er muligt. Dette kan tidsskriftet hjælpe dem til ved at bringe analyser af filmene, og disse analyser må i almindelighed godt kunne tillade sig at være udførlige. De må være analyser, der i princippet behandler alle



»Et long-shot af karavanen i det kæmpemæssige landskab« (John Fords »Karavanen«)

de aspekter af en film, der giver anledning til oplevelse, og ikke blot dem, hvorved filmens eventuelle indhold af ideer og holdninger fremtræder. Den ideale filmkritik i et filmtidsskrift må være den, der giver læseren de bedste redskaber i hænde til at opleve de væsentlige film så dybt og så rigtigt som muligt.

Det kommenterende referat

I praksis kan naturligvis kun den videnskabelige, ikke den mere almene tidsskriftkritik behandle *alt*, hvad der sker i en film. Resultatet skulle jo også gerne være læseligt. Den almene tidsskriftkritik må forsøge at koncentrere sig om de ting, der er helt væsentlige i filmen, og som man kan formode ikke enhver uden videre vil lægge mærke til. Det er klart, at handlingen, især i en lidt dybere forstand end »overfladehandlingen« eller »manuskripthandlingen« i almindelighed vil være en films vigtigste element. Mange kritikere foretrækker da også at bygge deres kritik op som en uddybende gennemgang af handlingen og herved altså skabe, hvad man kalder »det kommenterende referat«. Især i større dagbladsan-

meldelser møder man denne form, men også i et tidsskrift som det gamle Kosmorama; Ib Montys gennemgang af Fords »Syv kvinder« i nr. 80 kan stå som et eksempel på et stærkt udvidet kommenterende referat.

Metoden kan være farlig i et dagblad, hvor der oftest kun er plads til at trække én eller et par enkeltheder frem til nøjere gennemgang, hvorfor referatet og dermed hele anmeldelsen kan få en tendens til at kæntré. I et tidsskrift kan man imidlertid, således som Montys gennemgang viser, i referatets løb trække mange enkeltheder frem og underkaste dem en nøjere analyse, uden at helheden brydes. På den anden side forekommer den strenge holden sig til handlingsforløbet i nogen grad overflødig i et tidsskrift, hvor man går ud fra, at læseren for længst har set den behandlede film første gang. Og nok er handlingen ofte det væsentligste element, men den er samtidig det lettest fattelige. Ofte vil det derfor være nok så godt i en analyse at betone et tværgående element, hvilket vanskeligt kan lade sig gøre i et kommenterende referat. Et bestemt tema kan gå igen flere

gange i filmen og kunne derfor måske med fordel behandles på én gang. Man kunne her tænke på forholdet mellem drøm og virkelighed i »Belle du jour«. En bestemt inddeling af filmen kan det være praktisk og klogt at understrege helt for sig selv, som f. eks. de fem »akter« i »Alexander Nevskij«. Eller filmen kan være opbygget omkring en kernesituation, som man følgelig med fordel kan behandle først for så herudfra at trække forbindelseslinjer til det øvrige af filmen. Man kunne her tænke på det centralt placerede tilbageblik til bokseringen i »Den tavse mand«, et tilbageblik, der kaster et helt nyt lys over alt, hvad vi indtil da har set, og som lader os forstå resten af filmen helt anderledes, end vi ville have forstået den uden dette. Selv om man altså næppe kan fremføre noget principielt imod det kommenterende referats form, kan man altså påpege, at det ofte vil kunne stille væsentlige træk i en film i skyggen af det element, der i hvert fald er det lettest tilgængelige, og som derfor i sig selv kræver mindst behandling, nemlig handlingen.

»MOVIE« om filmkritik

Jeg tror, at vi alle prøver at skrive kritik, der er nyttig, hvad enten man er enig eller ej, – kritik, der antyder flere spørgsmål end den besvarer.

Vort mål er at give folk midler i hænde, hvormed de kan danne deres egen mening. Vi prøver at forklare, hvad vi ser i en film for at en læser kan måle dette mod sin egen oplevelse af en film og danne sin egen mening, snarere end at give ham færdige meninger.

Mit kriterium for god kritik er ikke, at jeg er enig med den, men at den fortæller mig noget, jeg ikke har lagt mærke til, om en film, selv om jeg har set den adskillige gange.

Vi forkaster den opfattelse, at kritikens opgave er at uddanne smagen. Vi hjælper ikke folk til at vide, hvilke film der er rigtige og hvilke forkerte, men til at se, hvad der er i en film.

V. F. Perkins og Ian Cameron i Movie 8, april 1963.

Den konkrete analyse

Hvordan kritikeren end vil opbygge sin analyse, er det af største betydning, at den bliver så konkret som muligt. Form og indhold er snævert forbundne i oplevelsen, og kritikeren må derfor hele tiden sørge for, at en analyse af indholdet underbygges med en henvisning til netop de konkrete »formelle« ting, der sker på lærredet og i højtalerne; og formen kan heller ikke analyseres, uden at det gøres klart, at den er en form af indholdselementer. Kritikeren må gøre opmærksom på disse ting, fordi det er dem, den almindelige tilskuer ofte ikke vil få øje på, og som han netop har brug for for at kunne uddybe sin oplevelse.

Det er altså ikke nok at forklare, hvilken kvalitet en bestemt scene har, eller hvad der udtrykkes i den, eller at den hænger sammen med visse andre scener, for dette fortæller kun læseren, hvad kritikeren har oplevet eller forstået uden at give ham mulighed for selv at opleve eller forstå noget lignende. Det er altså ikke nok at sige, at der i motelscenen i »Politiets blinde øje« sker det, at en gruppe læderjacker »i en mare-ridtagtig sekvens« trænger ind til Janet Leigh; man må også forklare, at den »mare-ridtagtige« kvalitet fremkommer ved den konsekvente brug af sort over for hvidt i billedet. Og det er ikke nok at sige, at hver figur i »Lola« har sit musikalske tema, der ledsager dem. Man må også gøre opmærksom på en så konkret ting, som at den hjemvendte elsker og far ledsages af 2.-satsen af Beethovens 7. symfoni (ikke fordi dette er fint, men fordi det nu engang er den), og at fremkomsten af denne sats på lydsporet hver gang fortæller os, at nu kommer han snart frem på lærredet; et enkelt sted i



»Man må også forklare, at den »mare-ridtagtige« kvalitet fremkommer ved den konsekvente brug af sort over for hvidt i billedet« (Janet Leigh i Welles' »Politiets blinde øje«).

filmen vil man næppe overhovedet opdage ham, hvis man ikke er opmærksom herpå (han sidder beskedent i et hjørne af den café, hvor Marc Michel køber cigaretter til Lola), og hele slutoptrinets forvisning om, at nu kommer prinsen og løser alle problemerne, vil næppe kunne opleves fuldt ud, hvis man ikke er opmærksom på Beethoven. Også kildren i maven kan have æstetisk effekt (man er spændt: hvornår kommer han...), og enhver tilskuer til »Lola« bør have mulighed for at opleve dette.

At overfortolke et kunstværk er at mene at se noget i det, der ikke er der – og når mangen en biografbesøgende vil have indtryk af en tendens hos filmkritikere til at overfortolke filmene, skyldes det ofte, at kritikere kun skriver, hvad de har fået øje på, men ikke helt konkret hvor; læseren har ikke mulighed for selv at se disse ting. Men kritikeren opgave bør netop være at give læseren mulighed for at opleve det samme, som han selv har oplevet, ikke kun at fortælle ham, hvad han selv har oplevet.

Klippebordsanalysen

Modstandere af den form for kritik, der her foreslås, vil hævde, at den gennemgribende analyse kræver, at man får filmen i klippebord, og at den i øvrigt kun vil være en teknisk analyse, der ikke får fat i det kunstnerisk væsentlige. Begge dele er forkert. En klippebordsanalyse ville givetvis nærmest være at karakterisere som en teknisk analyse, men det er ikke denne, det her drejer sig om. Den kritiske analyse af en film bør være en æstetisk analyse, en analyse af filmen, således som den opleves under de omstændigheder, hvor den opleves som kunst, nemlig i biografen. Dette betyder

dog ikke, at det ikke undertiden kan være en fordel at få en film i klippebord, simpelt hen fordi det, at man der kan køre en enkelt sekvens adskillige gange lige efter hinanden og måske i nedsat tempo, vil kunne spare en del gennemsyn i biografen. Men alligevel må det stå fast, at enhver enkelthed, der kun kan opfattes i klippebordet og ikke i biografen, er uden interesse.

Det er altså ikke en teknisk, men en æstetisk analyse, man bør forvente af kritikeren. Hvorledes en bestemt effekt teknisk er frembragt er fuldkommen ligegyldigt; hvad der tæller, er kun den æstetiske effekt. Det er således ligegyldigt, om en *travelling*, en kamerakøretur, er sket med en kameravogn på skinner eller på gummihjul, i en rullestol eller med håndholdt kamera, hvis dette ikke kan ses på lærredet (det håndholdte kamera kan dog give anledning til billedrystelser, der er af æstetisk interesse). Og hvor man kan se forskel, også uden at være uddannet i branchen, som man kan mellem en normal halvsnær optagelse og en optagelse af samme felt med teleobjektiv (fordi telebilledet mangler dybde), dér har forskellen mellem det sete, ikke forskellen mellem de to objektiver, mellem de benyttede tekniske metoder, interesse. At brugen af det flade telebillede kan være æstetisk relevant (og ikke blot en bivirkning af en praktisk teknik) kan man f. eks. se i *Kurosawas* »Yojimbo«, hvor snæverheden i landsbyen understreges af fladheden i billederne.

Den kritiske terminologi

Imidlertid rører den, der vender sig mod den minutiøse analyse med det argument, at den »kun« er teknisk, ved et

kildent punkt, nemlig det, at analysen næsten kun kan foregå i tekniske termer, selv om det ikke er teknikken i streng forstand, der analyseres. Jeg har allerede nævnt »travellings« og »tele-objektiv«, begge to tekniske termer, der ofte dukker op i æstetiske analyser, hvor de i og for sig ikke har noget at gøre. Man hverken ser eller hører et kamera, når man er i biografen, lige så lidt som man ser eller hører et tele-objektiv eller et hvilket som helst andet objektiv. Hvad man ser, er ikke en kamerabevægelse, men en forskydning af motivet på lærredet; hvad man ser, er ikke et tele-billede, men et fladt billede. Og ikke en gang et *klip* ser man, men kun et billedskift eller motivskift. Det forekommer mig meget uheldigt, at filmkritikeren i øjeblikket ikke har en film-æstetisk terminologi til sin rådighed, men må tage sin tilflugt til den terminologi, der af praktiske grunde eksisterer for filmens teknikere og kunstnere. Dette er uheldigt, dels fordi man ved at benytte den tekniske terminologi giver indtryk af, at man analyserer noget andet end det, man egentlig analyserer, dels fordi den tekniske terminologi ofte slet ikke slår til for den præcise æstetiske analyse, og endelig fordi analysen læst som en teknisk analyse ofte simpelt hen vil være forkert (bran-

chens folk er altid lamslået over kritikere-ns tekniske uvidenhed).

Mangelen på en kritisk terminologi føles stærkt i dag. Det ville givetvis være en stor fordel, om kritikerne bevidst gav sig til at arbejde hen imod dannelsen af et egentligt filmkritisk begrebsapparat, og om de efterhånden kunne enes om anvendelsen af en række entydige termer. Formålet med dette skulle naturligvis ikke være at udvikle endnu et fagsprog, som kun kritikerne selv kunne forstå, men at udvikle et klart sprog med termer, der også for den læge læser så indlysende som muligt kunne betegne de ting, han kender fra lærredet. Desværre må man erkende, at før et brugbart kritisk begrebsapparat er udviklet, kan man næppe på helt tilfredsstillende måde analysere film æstetisk.

Den gode skribent

Mange vil indvende mod opfattelsen af kritik som analyse, at den forudsætter en kritiker uden personlighed og stil, og at dens konsekvens vil være en kritik, der er ulidelig at læse. Men sådanne indvendinger rammer kun den dårlige analytiske kritik, ikke den gode. Naturligvis kan analytisk kritik være ulidelig at læse, men det kan også den impressionistiske kritik, hvor en mindre begavet skribent

absolut vil fortælle læseren, hvor rystet han er over et værk. Som enhver anden form for kritik kræver den gode analytiske kritik den gode skribent. Kritikens opgave er her som andetsteds at være bindeled mellem kunst og publikum, og den gode analytiske kritiker er da den, der i en læseværdig form er i stand til at give udtryk for de ting, han har fået øje på i et kunstværk. Hvis nødvendigheden af at bringe konkrete eksempler og analyser forhindrer en kritiker i at udfolde sig så frit og inciterende, som han gerne ville, er det nok enten fordi han slet og ret er en dårlig kritiker, eller fordi han lægger større vægt på den personlige udfoldelse end på at tjene kunstarten ved at tjene dens publikum.

Men enhver kritiker, der holder af den kunstart, han behandler, fordi den har givet ham store oplevelser, og som ser sin kritikervirksomhed som et forsøg på at hjælpe andre, ikke til at få del i hans oplevelser, men til selv at få lige så store oplevelser, vil også vide, at hans eget forhold til kunstarten og til de enkelte kunstværker uddybes og gøres rigere, når han beskæftiger sig med dem på denne måde.

I den sidste ende skriver måske også den analytiske kritiker ikke mindst for sin egen skyld.



»Den hjemvendte elsker og far ledsages af 2.-satsen af Beethovens 7. symfoni...« (Jacques Demys »Lola«)