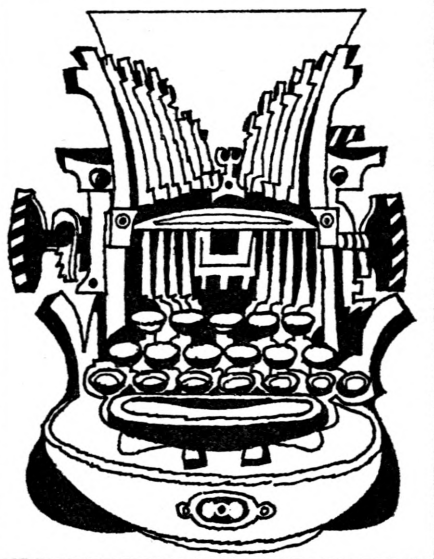


debat om film- kritikken



»Kosmorama« 84 er udvidet bl. a. for at give plads til to artikler af Martin Drouzy og af Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen, der er udsprunget af Søren Kjørups gennemgang af filmkritiske holdninger i forrige nummer. Kjørups artikel undslap desværre ikke et par meningsforstyrende trykfejl: på side 88, 3. spalte øverst, skulle nyt afsnit således have været indledt med »Jeg mener ikke, at en films form og indhold ikke kan skilles i en analyse«; ordet »ikke« var faldet ud. På side 91 skulle sidste sætning i afsnittet før mellemrubrik i første spalte have været afsluttet således: »... at opleve de væsentlige film så dybt og rigt som muligt«. I stedet for »rigt« havde artiklen »rigtigt«. Rettelsen til s. 88 korrigerer også opfattelsen af Kjørups tekst som den citeres i indlæggets s. 4, spalte 1.

Fyldepen contra kamera

Der er to slags mennesker i verden – dem, der tænker med hjernen, og dem, der tænker med øjnene (for naturligvis ikke at tale om dem, der slet ikke tænker). De første arbejder med abstrakte begreber og med klare ord og tanker. De andre tænker i billeder. De første er som regel dem, der skriver bøger og holder foredrag. De andre laver skulpturer, malerier eller film. De første lever deres liv i logikkens og forstandens verden, de andre i den poetiske erkendelses verden. De første er filosoffer, de andre er digtere eller kunstnere.

Man får hurtigt øjnene op for, at disse to tankeverden er ikke har ret meget med hinanden at gøre. Allerede Platon advarede os i sin berømte lignelse om hulen mod det skyggespil, der finder sted på væggen. Ef-

ter hans opfattelse må menneskene forlade hulen for at komme til at leve i det klare lys fra den sande verdens, ideernes sol. Den samme mistillid til billedet møder vi igen efter det 17. århundrede i en lang filosofisk tradition, der har sin oprindelse hos Descartes. Det indrømmes i den, at billederne er allestedsnærværende i åndslivet, men at man for enhver pris må være på vagt over for dem og altid holde sig til ideens klare lys. Enhver opholden sig ved eller tilbagevendende til billederne er tegn på utilstrækkelig åndelig aktivitet og intellektuel dovenskab. Det er en tilbagevendende til et infantilt stadium... Det er indlysende, at de, der ser sådan på det, må betragte filmkunsten ikke bare som farlig underholdning, men som noget direkte ødelæggende og skadeligt. Den er et nyt opium for folket. I sin bog »Filmkundskab« fremholder Ebbe Neergaard for os det skræmmebillede, som G. Duhamel i 1937 tegnede af de nye meddelelsesmidler, filmen og radioen, som dengang begyndte at gribe om sig. Siden 1937 er der løbet meget vand i stranden. Filmkunsten har ikke alene haft sine profeter og martyrer – den har også haft sine teoretikere og historikere. Der undervises i den i skolerne. Den er blevet et eksamensfag. Og alligevel bliver filosofferne og de, der skriver bøger, ved med at nære en mærkværdig mangel på forståelse for den. Så sent som i 1961 kunne en lærd professor ved Århus Universitet i dybeste alvor skrive om »filmens suggestionskraft«: »Det forholder sig så paradoksalt, at netop fordi den virkning, som filmen udøver, så længe man er naglet til lærredet, er alt oplugende, efterlader den sig så få spor i sindet. Så snart man kommer ud af biografen, ryster man oplevelsen af sig. Man føler trang til at frigøre sig for indtrykket, simpelt hen fordi det været for stærkt.« (K. E. Løgstrup, Kunst og Etik, s. 45–46).

Men når filosofferne viser en sådan ringeagt for billedernes verden, skal det indrømmes, at filmkunstnerne som oftest giver dem igen råt for usødet. Og det gør de ikke bare, fordi de er på vagt over for teoretikerne og de klare ideers verden, men også fordi de i videre forstand nærer en for dem karakteristisk mistillid til papiret og det skrevne ord. Deres største rædsel er at skulle illustrere en drejebog. Det, de spontant gør – eller bestræber sig for at gøre – er at tænke direkte i billeder. De vil selv skabe drejebogen og hele filmen stykke for stykke, mens de optager den. A. Astruc fandt på det meget rammende udtryk, at filmfolk må benytte selve kameraet som pen. Om *Nadvergæsterne* ved vi for eksempel, hvordan Ingmar Bergman undfangede den ud fra et billede og en indre vision: »En præst lukker sig inde i sin kirke og siger til Gud: Nu venter jeg her, til du åbenbarer dig. Tag så megen tid til det, som du vil. Jeg kommer alligevel ikke til at gå herfra, før du har åbenbaret dig.« (Vilgot Sjöman, L 136, s. 16). Det er ud fra denne første visuelle celle og senere skridt for skridt under arbejdet, at filmen lidt efter lidt har taget form – og slet ikke ud fra en på forhånd tilrettelagt drejebog. Jean-Luc Godard har for nylig udtalt sig i samme retning: »Hvis det, det gælder om, er at arbejde på papiret, hvorfor så lave film?... Det er, mens man optager filmen, man

skal finde frem til de ting, der skal filmes, ligesom man laver et maleri ved at anbringe den ene farve på lærredet efter den anden. Eftersom det er ved hjælp af et kamera, man skaber filmkunst, kan man lige så godt se bort fra papiret.« (Cahiers du cinéma nr. 194).

Det viser sig altså at være overordentlig vanskeligt at slå bro mellem dem, der tænker i billeder, og dem, der tænker i ord. De to tankeverden synes at være skilt fra hinanden ved en uoverstigelig mur. Derfor er filmkritikerens situation hverken attraktiv eller særlig behagelig. Hans opgave består nemlig netop i at skabe kontakt mellem disse to verdener, i at slå bro mellem billedet og ideen og i at tale i ord og klare tanker om en kunst, der ifølge selve sit væsen er visuel. Og når han gør det, risikerer han at forråde enten den ene eller den anden af disse to verdener, som han prøver på at sætte i forbindelse med hinanden – eller dem begge på en gang. Han kan meget let komme til at sidde mellem to stole. Det vanskelige i hans opgave kommer klart til udtryk i Søren Kjørups artikel i »Kosmorama«, nr. 83. Lige gyldig hvordan kritikeren griber opgaven an, risikerer han at forfejle sit mål. Taler han om film ud fra de klare ideer, dvs. ud fra filosofiske, moralske, sociale eller politiske synspunkter, beskylder man ham for ikke at beskæftige sig med kunstværket, som Kjørup med rette beskylder Penelope Houston for at gøre det. Beskæftiger han sig derimod udelukkende med billederne, bebrejder publikum ham som regel, at han kun taler teknik, og at han kun udøver sin virksomhed som kritiker til benefice for de få udvalgte.

Hvordan skal vi komme ud af dette dilemma? Simpelt hen ved at forsøge at tage ikke alene filmkritikerens rolle og opgave, men også selve hans eksistensberettigelse op til overvejelse. I den ovenfor omtalte artikel beskæftiger Søren Kjørup sig med filmkritikkens »opgaver og metoder«. Han forsøger med andre ord at besvare spørgsmålet: »Hvordan kan filmkritik gribes an?« Men først må man stille et andet og endnu mere radikalt spørgsmål. Det drejer sig nemlig ikke bare om »hvordan«, men også »hvorfor«. Hvorfor skal vi overhovedet øve filmkritik? Det er nemlig absolut ingen selvfølge, at det skal gøres, og det er på ingen måde nok at sige, at »det er både naturligt og vigtigt at diskutere film, hvis man ellers holder af denne kunstart.« Spørgsmålet er nemlig, hvorfor det er naturligt. Selv om vi altså med andre ord let kan blive enige om, at filmskribentens opgave er vanskelig, må vi først og fremmest spørge os selv, hvorfor den overhovedet er nødvendig.

Det er det, vi i det følgende gerne ville prøve at belyse. For at kunne gøre dette, vil vi i korthed undersøge den rolle, som henholdsvis fyldepen og kameraet, papiret og filmstrimmelen, kort sagt ordet og billedet spiller.

Deres indbyrdes forhold kan sammenfattes i en enkelt sætning: *billedet viser, mens ordet meddeler*. Derfor udtrykker billedet samtidig både mere og mindre end ordet.

1. Billedet udtrykker mindre end ordet

Et billede i sig selv siger ikke noget – det viser bare. Hvor det ikke netop drejer sig om en rent didaktisk tegning eller om et

ordbillede, som ikke i første række er et billede, men et skrifttegn, gælder dette umiddelbart enhver form for billede. Og det gælder i særdeleshed for det fotografiske eller filmiske billede, som er en direkte gengivelse af den synlige virkelighed. Alt efter den sammenhæng, det optræder i, vil et sådant billede altså dække forskellige betydninger. Alle filminteresserede kender til Kuleshovs berømte eksperiment med et nærbillede af Mosjoukine. Den russiske instruktør havde lavet følgende montage: et dækket bord – et nærbillede af Mosjoukine – liget af en ung kvinde – Mosjoukine – et barn i sin vugge – Mosjoukine. De tilskuere, der så denne sekvens, var fulde af beundring for Mosjoukines kunst: hans ansigt udtrykte henholdsvis grådighed, sorg og rørelse. Men i virkeligheden var ansigtsudtrykket nøjagtigt det samme hele tiden, eftersom det var det samme billede, Kuleshov benyttede hele vejen igennem. Det var tilskuerne selv, der på grund af instruktørens snedige klipning tillagde skuespilleren deres egne reaktioner. Uden selv at ane det fortolkede de billederne og fik dem til at udtrykke mere, end de i virkeligheden viste.

I sin kortfilm *Brev fra Sibirien* har Chris Marker endnu tydeligere bevist, at et billede i sig selv intet siger. Tre gange i træk viser han nøjagtigt den samme scene, men hver gang med forskellige kommentarer. Første gang er teksten afgjort sovjetvenlig: vi ser bl. a. en mand, der bliver præsenteret som »en malerisk skikkelse fra de borealske egne«. Anden gang fremstilles Sibirien ikke mere som et paradys, men som et helvede: manden bliver til »en frygtindgydende asiat«. I den tredje version, der blot skal fremtræde som saglig og realistisk, får vi endelig at vide, at billedet (eller en billedstrimmel) ikke kan betragtes som et sprog i egentlig forstand. Filmen viser os, hvad kameraet har registreret, men vi må selv tyde det.

I virkeligheden er hele processen jo nok lidt mere kompliceret end som så. En filminstruktør pl. jer nemlig ikke at registrere hvad som helst. Og han bevæger heller ikke kameraet helt tilfældigt. Han vælger både kameravinkler og -bevægelser, billedkomposition osv. Senere – ved klippebordet – bestemmer han scenernes og sekvensernes respektive længde og den rækkefølge, hvori de skal optræde. Selv om han – som den amerikanske instruktør Michael Snow har gjort det i sin eksperimentalfilm *Wavelength*, der for nylig blev prisbelønnet ved filmfestivalen i Knokke – nøjes med at lade sit kamera inspicere et tomt værelse i 46 minutter, må man gå ud fra, at disse 46 minutter skal afsløre en bestemt hensigt. Gør de ikke det, er det ikke længere filmkunst, men blot et filmisk dokument. Enhver filmkunstner må nødvendigvis arbejde ud fra en bestemt idé. Lad os med Kjørup kalde den, hvad vi vil: indhold, handling, tema, holdning. I hvert fald er den at finde i enhver film, der bærer sit navn med rette – der må altid være en vis rød tråd og et princip, hvorefter filmen er tilrettelagt. Skal en film være vellykket,

må den nødvendigvis såvel i sin helhed som i sine enkelte dele afspejle dette princip. Og lad det så være sagt endnu en gang: dette princip har aldrig sin eksistens uden for selve værket. Hvis der virkelig er tale om et ægte kunstværk, indgår ideen i en uløselig enhed med billedet og kan aldrig skilles fra det. Man har lov til at skelne imellem dem, men man kan ikke skille dem ud fra hinanden. Den måde, kunstneren udtrykker sig på, er en integrerende del af det, han udtrykker.

Eftersom det er dit og ikke dat, kunstneren har valgt at vise os, er de spørgsmåls, som melder sig for tilskuerne, følgende: Hvorfor viser han os det, han gør? Og hvorfor viser han os det på denne måde? Hvor vil han hen med det? Vi tror gerne på det, vi ser, men samtidig ved vi aldrig nøjagtigt, hvorfor vi ser det! Eftersom billedet ikke siger noget, men bare viser, kan betydningen af det, vi ser, kun være underforstået. Det er tilskuerens – enhver tilskuers – opgave at forvandle det implicite til det eksplicite – det underforståede til det udtrykkelige. Sagt med andre ord: at tyde filmen.

For at hjælpe os med denne tydningsproces har adskillige instruktører bevidst eller ubevidst benyttet sig af forskellige konventionelle regler og skemaer. Vi kan således af personens ansigt, hans væremåde, hans fremtræden og hans påklædning se, hvilken rolle han spiller i sammenhængen – om han er sheriffen eller banditten, dektiven eller morderen. Vi ved på forhånd, at den lyse datter efter al sandsynlighed er den gode pige, der bliver forfulgt og chikaneret af sin onde mørke søster. Og på samme måde har man forsøgt at kodificere de forskellige filmgenrer og dele dem op i western, musical, psykologisk drama osv.

Det ulykkelige er imidlertid, at disse klart afgrænsede kategorier fremtræder mindre og mindre synligt. Selv western – som dog var en meget veldefineret genre – er begyndt at forandre sig og gå over til at blive psykologiske film (*Rough Night in Jericho*) eller lyriske værker (*Johnny Guitar*) og endda til komedier (*El Dorado*). Disse nye etiketter er for øvrigt ret vilkårlige og kunne lige så godt erstattes med andre. I moderne film blander man de forskellige genrer mere og mere, og reglen om toneenhed overtrædes ustandselig. Man behøver i denne forbindelse bare at nævne Godard for at forstå, hvad det drejer sig om. Og personer i filmen reagerer heller ikke mere, som man regnede med, at de ville gøre. De gode viser sig at være halve banditter, og banditterne viser sig at være halvgode. Man kan altså ikke længere placere de forskellige typer ud fra forud fastlagte kategorier. Filmverdenen af i dag er ikke længere manikøisk, ja ikke engang cartesianisk. I stedet for at bruge bestemte »typer« foretrækker filmkunstneren nu som oftest at afsløre den irrationelle og mystiske kerne, der findes i ethvert menneske. Selv om instruktøren selv har skabt sine figurer, respekterer han alligevel deres væsens hemmelighed. Man kan ikke længere med fuld sikkerhed sige, at han kender dem. Filmkunsten bliver sig livets usynlige dimensioner mere og mere bevidst.

Og her er det netop, at filmkritikken kommer ind i billedet for at hjælpe tilskueren til at tyde og aflæse filmen. En så-

dan tydningsproces er faktisk ikke helt uden risiko. Ved overførelse fra filmværket til papiret, fra billedet til det skrevne ord, risikerer man gang på gang at tage fejl, så man for eksempel fortolker i stedet for at tyde eller alt for ensidigt gør rede for et kunstværk, som i virkeligheden kan udlægges på mange måder. Men alligevel kan kritikken ikke undværes. Den visuelle idé må omsættes til logiske tanker. Hvorfor? Simpelt hen, fordi »Voi, cela s'apprend!«, som Emmanuelle Riva siger det i *Hiroshima – min elskede*. Hvis det er rigtigt, at instruktøren som allerede nævnt arbejder ud fra en bestemt hensigt eller idé, er det vor – tilskuerens og kritikernes – opgave at »fremkalde« denne idé eller hensigt. Kun når det gælder propagandafilm eller en film »med budskab«, er det næsten overflødig at gøre det, fordi instruktøren i så fald indskrænker sig til at illustrere en påstand, dvs. til at klistre billeder på en abstrakt og i forvejen velafklaret idé. Her har han på forhånd sørget for at skære det hele ud i pap, for at budskabet ikke skal gå os forbi. Men når det drejer sig om en ægte film, dvs. en film, der direkte er tænkt i billeder, er det tilskuerens sag at bearbejde det, som kun antydes, og som instruktøren mere eller mindre bevidst har nedlagt i sit værk. Denne proces, som altså består i at gøre sig klart, hvad det er, man har set, og i at sige, hvad der er blevet vist, foregår ikke af sig selv. Langtfra! Den kræver en vis indsats, hvor vi river os ud af vor medfødte passivitet og i stedet indtager en aktiv holdning over for det, vi ser.

Dette krav om aktiv betragtning og personlig bearbejdelse gør sig for øvrigt gældende på alle åndslivets områder. Det er aldrig rene ideer, man står overfor – ikke engang i filosofiske lærebøger. Såvel bøgerne som filmen forsyner os kun med et udgangspunkt. Så er det vor opgave, som ingen andre kan fritage os for – men som de måske kan hjælpe os til at løse – at få ideerne til at spire og bære frugt i os. Naturligvis kan man enten af ligegyldighed eller af dovenskab lade være med at gøre sig denne anstrengelse og sluge alle billedindtrykkene rå. Men på den måde vil vi aldrig have mulighed for at integrere dem i vor egen indre kulturelle verden. Kultur forudsætter en personlig tankevirksomhed og fordøjelsesproces. Er vi ikke tilstrækkeligt aktive, udvikler billederne sig til en slags åndelig kræftsvulst, som vokser og vokser, og som i det lange løb kan være ikke så lidt farlig, fordi den hindrer mennesket i at skelne mellem det virkelige og det uvirkelige, mellem drøm og realiteter. Det er imidlertid et abnormt fænomen, hvor vi ikke kan skyde skylden på billedet. Det er tilskueren selv, der misbruger billedet, og som ikke har formået at fordøje det og optage det i sit psykiske og intellektuelle jeg. Løsningen er altså hverken at fordømme eller bandlese billederne og heller ikke – som professor Løgstrup gør det – »at ryste oplevelsen af sig«. Det rigtige er nok at bruge sin forstand, når man først en gang for alle er blevet klar over, at det billede, instruktøren leverer os, ikke så meget er et svar som et stiltiende spørgsmål. Det er tilskuerens og kritikernes sag at komme med svaret ved så godt og i så høj grad de kan at omsætte billedet til klar og forståelig tale.

2. Billedet udtrykker mere end ordet

Men vi kan ikke standse her. Gjorde vi det, ville det være det samme som at forbeholde nogle få mennesker, som er udstyret med en særlig evne til at analysere og dissekere, det privilegium at få noget virkeligt ud af filmkunsten. Men faktisk er den proces, vi her har skitseret, og som fører os fra billedet til ordet og fra filmværket til papiret, kun en første etape. Der følger en anden efter, som ikke er mindre væsentlig end den foregående, og som består i at gå tilbage fra ideen til billedet.

I den proces, vi lige har talt om, er der nemlig sket det uundgåelige, at noget er gået tabt på vejen. »Et billede er mere end ti tusinde ord,« siger et kinesisk ordsprog. Det er mere, fordi det hører til på et helt andet plan end ordet – det hører ikke til det abstrakte, men til det konkrete, og det hører heller ikke ind under det rationelle og logiske, men under følelseslivet. Derfor formår ordets klare, men kolde lys heller aldrig at erstatte billedets udstråling og varme.

Vort udgangspunkt har hele tiden været billedet, som førte os til ordet. Men nu må vi vende om og gå tilbage igen ad den vej, vi lige har tilbagelagt. Berigede af vore fornuftsmæssige iagttagelser må vi vende tilbage til billedet. Den analytiske proces, vi ovenfor har skitseret, er altså på ingen måde et mål i sig selv. Den har kun betydning, hvis vi senere igen vender tilbage til værket i hele dets sprudlende rigdom for nu bedre at kunne opleve det – genopleve det, som Kjørup så rigtigt skriver. Det, der til syvende og sidst må interessere os, er ikke at læse (eller skrive) om Bergman, Hitchcock eller Bunuel, men udelukkende at opleve deres værker med en stadig dybere indsigt. Filmartikler, filmbøger og filmkurser er de bedste midler, man hidtil har kunnet finde, til at skaffe os denne større indsigt. Men det er kun midler og kan naturligvis aldrig blive et mål i sig selv. Når vi har læst disse bøger og artikler og gennemgået disse kurser, må vi på ny »omvende os« til billederne og vende tilbage til selve kunstværket, som vi nu skulle være i stand til at se i et helt andet og klarere lys. Nu ser vi dem nemlig ikke mere som et råprodukt, der er gået forud for eller er *underordnet* ideerne. Nu står de *over* ideerne og følger efter dem. Og så står vi igen over for den rige og mangfoldige konkrete virkelighed, men takket være vore mere eller mindre abstrakte overvejelser kan vi nu få hundredfold mere ud af det, vi ser...

Det kedelige er, at dette kredsløb, som har sit udgangspunkt i billedet og fører tilbage til det, sjældent fungerer helt uforstyrret. På hver etape kan det risikere at gå i stå, eller vi går rettere sagt hver især alt efter evner og tilbøjeligheder en længere eller kortere vej. Filosoferne ser som sagt meget strengt på de mange mennesker, der aldrig når længere end til udgangspunktet, og som i billederne søger en flugt fra virkeligheden og en trøst i den grå hverdag. Og på samme måde kunne man fristes til at placere kritikere i slutningen af den første etape, dér, hvor teorierne og de klare ideer dyrkes. Men faktisk er det mere retfærdigt at indrømme, at man kan møde dem på alle trin af den her beskrevne proces. Blandt dem

finder man teoretikerne, der lever på ideernes plan, men man finder også »impressionisterne«, som kun bedømmer filmværkerne ud fra deres humør og deres ukontrollerede indtryk. Og så er der eksistentialistiske kritikere, som kun tror på oplevelsen, for slet ikke at tale om de »engagerede«, der benytter filmkunsten som et våben i kampen for deres personlige meninger. De samme kategorier genfinder man blandt de almindelige tilskuere, hvad man kan se, hver eneste gang der er tale om en filmdebat. Og det er årsagen til, at mange af disse debatter fremtræder som en samtale mellem døve.

For at undgå noget sådant behøver man nok bare at gøre sig klart, at vi er udstyret med to redskaber til at udforske virkeligheden og med to erkendelsesveje: det rationelle og det irrationelle, det logiske og det poetiske. Den rigtige løsning er ikke at vælge mellem de to og at opstille et enten-eller. Det er, som det så ofte er tilfældet, at finde i en syntese og i et både-og.

Hvis vi kun havde billederne til vor rådighed, ville verden sikkert være et for mennesker beboeligt sted, men samtidig ville vi (som Edgar Morin har påpeget det i sin lille bog »Le cinéma ou l'homme imaginaire«) risikere at synke tilbage til et forældet mytens og magiens stadium.

Men hvis den logiske tankeverden var vort eneste erkendelsesredskab, ville der til gengæld være en betydelig del af virkeligheden, som vi aldrig ville få øje på. Rationalismens fejltagelse består netop i, at den er tilbøjelig til at overse, at der er mere mellem himmel og jord, end man kan læse om i de filosofiske bøger, og at Buñuel taler sandt, når han siger, at »drømmen er i livet«.

Løsningen er altså ikke at sætte billede og ord, kamera og fyldepen og oplevelse og rationel forståelse op imod hinanden, som Kjørup trods alt har en vis tilbøjelighed til at gøre det i enkelte afsnit af sin artikel¹⁾. Løsningen er ikke at vælge mellem hjernen og øjnene, men at vælge begge dele og at tænke med både øjne og hjernen. Platon nærede mistillid til billederne, men til gengæld veg Aristoteles ikke tilbage for at skrive: »At holde af billeder er en vis form for filosofi.« Og er Godard på vagt over for det skrevne ord, har Truffaut til gengæld i *Fahrenheit 451* taget bogen så effektivt i forsvar, at han for to år siden fik de franske boghandlers årlige hæderspris som anerkendelse for sin film. Vi må da heller ikke glemme, at forskellige instruktører som for eksempel Pudovkin og Eisenstein har skrevet bedre om filmkunsten, end mangen end filosof nogen sinde ville have kunnet gøre det.

Vi må altså vogte os for at sætte de ting op mod hinanden, som ifølge deres natur snarere burde gå hånd i hånd, for på den måde skaber vi blot falske modsætninger: filmkundskab contra filminteresse, film-lærer contra filmfan, og rationel erkendelse contra begejstring! Saglighed forudsætter ikke, at man absolut ikke skal kunne lide det, man beskæftiger sig med. Og omvendt behøver en vis sympati heller ikke nødvendigvis at gøre én fuldstændig blind og uegnet til at bedømme det, man har med at gøre. Filmkritikeren må derfor gøre sit bedste for i sig at forsone sagens to yder-

punkter: oplevelse og forståelse – betagelse af værkerne og en saglig bedømmelse af dem. Hvis det er rigtigt, at man må holde af noget for virkelig at kunne lære det at kende, er det i hvert fald ikke mindre rigtigt, at det altid vil være godt at kende noget bedre og bedre for på den måde også at kunne holde mere af det...

Martin Drouzy

Noter:

¹⁾ Jeg er fuldstændig enig med Søren Kjørup i, at man ikke ser en film for at få indblik i kunstnerens livsopfattelse, ja ikke engang for at opleve hans livsanskuelse (s. 87). Men på den anden side kan jeg dårligt se, hvordan man kan opleve en film uden samtidig og ligesom i tilgift at få indblik i instruktørens verden, dvs. i hans livsindstilling eller verdensanskuelse. Som Cahiers-folkene for længst har forstået, forudsætter enhver æstetisk form en filosofisk eller i hvert fald en etisk indstilling. Det er derfor ikke overflødig at blive sig denne indstilling bevidst og om muligt formulere den for bedre at kunne opleve det, man ser.

At gavne og fornøje

Det er uhyre prisværdigt, at Søren Kjørup har påtaget sig den pædagogiske, men utaknemmelige opgave at skrive et oplæg til en ny debat omkring filmkritikken i al almindelighed og tidsskriftskritikken i særdeleshed. Man kan roligt og med glæde erklære sig enig med Kjørup i en stor del af hans synspunkter, men naturligvis er der nogle (besværlige) problemer i artiklen, der kan og bør diskuteres nøjere; nødvendigt bliver det bl. a., fordi Kjørup bevæger sig så vidt omkring og derfor kommer til at berøre så mange generelle spørgsmål på én gang. Det følgende er at forstå som et forsøg på at klargøre nogle af de mere vanskelige problemer, artiklen rejser, mens andre, der vel også kunne fortjene en grundig gennemdrøftelse (f. eks. vurderings-spørgsmålet, forholdet mellem oplevelse og analyse, »den gode skribent« o. a.), må vente til en anden god gang.

Hovedpunktet i vore bemærkninger bliver en diskussion af det prekære begrebspår FORM/INDHOLD. Det er netop denne distinktion, som Kjørup komponerer sin artikel over, idet han tager sit udgangspunkt i den penelope houston'ske opfattelse af kunstværket som et primært »indholds«-anliggende. Gennem en (berettiget) forkastelse af dette ekstreme standpunkt bevæger Kjørup sig over i en diskussion af Robin Wood's forsvar for en ligeligere fordeling af interessen mellem »indholdet« og dets filmiske manifestation (»form«). Også dette forkastes imidlertid, og der plæderes for en (næsten) ensidig interesse hos kritikken for det specifikt filmiske (»... det der er specielt for kunsten.« (P. 90)), som Kjørup kalder *form* eller *struktur*.

Her foretager vi muligvis en fortolkning af Kjørups synspunkter, men hvis denne læsning af teksten er korrekt, så indtager Kjørup i virkeligheden et standpunkt, som kan minde meget om den radikale russiske formalismes hævd på det specifikt litterære (»litterariteten«) som litteraturvidenskabens emne. Ligesom i formalisternes til-

fælde kan et sådant særstandpunkt have sin funktion i en polemisk situation, dvs. være et nødvendigt gennemgangsled i kritikens udvikling, men når det rent kritikpolitiske i situationen er opnået, bør der åbnes vej for mere nuancerede synspunkter. En anden ting er så, at Kjørup i den konkrete situation ved sin satsen på det specifikt filmiske bringer sig i modstrid med den opfattelse, han giver udtryk for andetsteds i artiklen, når han siger: »Jeg er ikke blind for, at mit verdensbillede ville have været meget anderledes, hvis jeg ikke havde set alle de film... (p. 90). I hvert fald zig-zag'er Kjørup i nogen grad på dette punkt, og det er måske ikke så sært, når man tager hans form/indhold-model i betragtning.

I sit forsøg på at isolere det specifikt filmiske (»filmiciteten«, for nu at mønte et skrækkeligt ord) benytter Kjørup nemlig begrebsparret form/indhold på en ret uigenkennelig måde: »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.« (p. 88).

Der er her tydeligt nok en lang række vanskeligheder forbundet med form/indholdsbegrebsparret, så mange, at det antagelig er fordelagtigst for en tid at se bort fra det, i hvert fald i den traditionelle udformning. I et forsøg på at opstille alternativer kan man hente hjælp i den nyere sprogforskning og semiologi, hvor der i længere tid har været arbejdet med begrebsparret *udtryk/indhold*, en sondring, som vi mener med fordel kan drages ind i diskussionen af filmbeskrivelse. Disse begreber, der allerede har et halvt århundrede på bagen, bruges dels i snæver forstand i forbindelse med sproget, dels i en bredere forstand, som i det følgende citat fra A. J. Greimas' »*Semantique Structurale*« (1966):

»Pour constituer les premiers éléments d'une terminologie opérationnelle, on désignera du nom de *signifiant (udtryk)* les éléments ou les groupements d'éléments qui rendent possible l'apparition de la signification au niveau de la perception, et qui sont reconnus, en ce moment même, comme extérieure à l'homme. Du nom de *signifié (indhold)*, on désignera la signification ou les significations qui sont recouvertes par le signifiant et manifestées grâce à son existence.« (p. 10)¹⁾

Et enkelt andet citat kan belyse sagen yderligere:

»La signification est indépendante de la nature du signifiant grâce auquel elle se manifeste.« (p. 11)²⁾

Det vil altså sige, at indholdsanalyser i vidt omfang kan have fælles træk, uanset om der f. eks. er tale om litteratur eller film; men da der jo i de to nævnte tilfælde er væsentlige forskelle i udtrykket, bliver argumentationen for indholdsanalyserne forskellige.

Greimas' sondring synes at have betydelige fordele i forbindelse med klassifikation

af de fænomener, der almindeligvis berøres i forbindelse med film, idet den bringer en vis orden i sagerne. Går man lidt videre i refleksionerne vil man erkende at der kan blive tale om form eller struktur *både* i indholdet og i udtrykket, således som det skulle fremgå af de følgende simple forsøg på en udnyttelse af modellen. Vi kan passende benytte nogle af de eksempler Kjørup har fremdraget, dels fordi de er udmærket egnede, dels fordi forskellen mellem Kjørup og vor terminologi da træder tydeligere frem.

a) Om »Politiets blinde øje« skriver Kjørup bl. a.: »... man må også forklare, at den »mareridtagtige« kvalitet fremkommer ved den konsekvente brug af sort over for hvidt i billedet.« (p. 92). Dette kan imidlertid også formuleres således og bedre: den konsekvente kontrastering af sort og hvidt på lærredet (extérieure à l'homme) er *udtrykket, indholdet* er kvaliteten »mareridt«, men denne kvalitet etableres kun i bevidstheden via perceptionen af udtrykket. Det er klart, at modstillingen sort/hvidt er et relationelt fænomen, en *udtryksform* eller en udtryksstruktur. Men der er også mulighed for en *indholdsform*, f. eks. modsætningen mellem mareridt og bryllupsstemning, lykke (eller hvad man vil) i andre scener af filmen dvs. relationer der etableres i tilskuerens bevidsthed. Dette skulle eksemplificere det rimelige i at tale om to arter af former eller strukturer: udtryksform (strukturer i manifestationen), indholdsformer (strukturer i tilskuerbevidstheden).

b) Mere komplekse typer af *udtryksformelle strukturer* kan iagttages i »Lola«-eksemplet. Det, Kjørup gør opmærksom på, er, at der er en samtidighedsrelation mellem en melodistump og en bestemt persons tilsynkomst på lærredet. Der er således tale om en relation i udtrykket mellem lydband og billedband, det musikalske og det visuelle forløb; dette kan på indholdssiden have som funktion at opbygge en bestemt »oplevelseskvalitet«, som knyttes til den hvide prins, og som kan siges i et vist omfang at komme i stand gennem gensidig forstærkning: musikens festlige karakter, den store hvide bil, fart m. m. Hvilket vil sige, at de forskellige forhold i udtrykket manifesterer samme indhold. (Der kunne være ræson i Kjørups nøjagtige angivelse af melodien hjemsted, såfremt dette blev brugt til noget. Beethovens syvende behæftes traditionelt med indholdet: jubel, dansens apotheose etc., og kun ved at bringe dette indhold med ind i tolkningen får den nøjagtige angivelse en mission).

Et lignende, men mere komplekst forhold kan ses i sidste afsnit af »Alexander Nevski« hvor den sejrige russiske hær fører sig selv og sine fanger frem. Når vi ser den russiske hær, er det i rolige billeder, under ledsagelse af »magtfuld« musik, men i det øjeblik fangerne vises, bliver både musikken og billedet uroligt. Det vil sige, at der her er tale om to »modsatte« indhold (ro/uro) og to tilsvarende udtryk på såvel lydband som billedband.

c) For at belyse, hvordan en del af en *indholdsanalyse* kan tage sig ud, vælger vi som eksempel Godards kortfilm »Anticipation«, hvorom Ib Lindberg citeres for et udsagn om, at den har den enkle morale, at »kærligheden er en syntese«.

Der sker i filmen dette: (A) en fremmed

ankommer til en lufthavn og skal underholdes. Man leverer ham derfor (1) en dame, som står til erotisk disposition, men som i øvrigt viser sig at være ganske tavs. Da manden er utilfreds med dette, får han (2) en anden dame, som er yderst talende, men som viger tilbage for fysiske tilnærmelser. (B) Det lykkes dog vor mand at bringe denne dame i tvivl om berettigelsen af hendes adfærd og at åbne mulighed for en forening af de to funktioner.

At analysere dette handlingsforløb vil i første omgang sige: at søge en hensigtsmæssig opdeling:

1° Man kan dele efter kriteriet før/efter, således at skellet går mellem A og B.

2° Afsnittet »før« kan videre, når der ses bort fra indledningen, deles i to parallelle forløb: 1 og 2.

Kriteriet for disse inddelinger er ganske enkelt: *lighed/forskel*. Vi kan nu spørge om forholdet mellem de to funktioner, damerne udfører i det fiktive univers: den første gør det, den anden ikke gør, og omvendt. Benævner vi nu de to funktioner: »x« og »y«, så giver 1: xAy, mens 2 giver: xAy. Lader vi disse to kombinationer være betegnende for det system, der hersker i det fiktive univers, får vi: (xAy) v (xAy) = x v y, en kvinde kan ikke have begge funktioner, de udelukker hinanden. I scenen »efter« (B) sker der nu det, at kvinde 2 lærer af gæsten, at der kan bestå en konjunktion mellem de to funktioner, dvs.: xAy. Vi kan altså sige, at der i filmen forekommer en implicit (eller delvis explicit) transformation fra det ene system til det andet: (xvy) → (xAy).

Af fremstillingen i symbolsprog fremgår, at der er tale om et rent relationelt forhold. (Samme symbolske udtryk kan for eksempel betegne enhver form for rollekonflikt, og eventuelle løsninger). Disse relationelle forhold kalder vi, i overensstemmelse med den foreslåede sprogbrug, for *indholdsstrukturer* eller *indholdsformer*. I indholdsstrukturen bestemmes kvindens to mulige funktioner i forhold til hinanden, men en yderligere fortolkning vil forsøge at bestemme de enkelte funktioner nærmere, f. eks. kunne man tænke sig, at man kunne finde indholdsstørrelsen *kommunikation* i dem begge. En videre fortolkning ville stille spørgsmålet om filmens holdning til systemerne, og svaret ville da højst sandsynligt blive, at det sidste anses som mest værdifuldt, altså at »kærligheden er en syntese«.³⁾

Oven på disse eksempler (og med dem in mente) opstiller vi den foreslåede model i mere generaliseret form. Skal begrebsparret udtryk/indhold anvendes på film, må det efter vor opfattelse ske på følgende måde:

udtryk		indhold	
form (struktur)	substans	form (struktur)	substans

Hvor:

Udtrykssubstans er begreberne lyd og billede.

Udtryksform: strukturer i udtrykssubstansen.

Indholdssubstans: bevidstheden (the black box).

Indholdsform: strukturer i indholdssubstansen.

Skal nu de forskellige elementer, man normalt beskæftiger sig med i filmanalyser, bringes ind i denne model, bliver deres placering følgende:

Udtryksform: billederne på lærredet lydene, kamerabevægelser klip, personernes aktiviteter (tale, gester) o. lign.

Indholdsform: personernes relationer, story, handlinger, gesternes indhold, indholdssiden af personernes tale, kvaliteter/funktioner (eks.: had, kærlighed/ aktiv, passiv) o. lign.

Spørgsmålet om udtrykkets og indholdets indbyrdes forhold bliver da at besvare med, at der består *et gensidigt forudsætningsforhold* imellem dem. Vi kan ikke få adgang til noget indhold uden gennem et udtryk, og udtrykket bliver først udtryk i det øjeblik, hvor det tilordnes et indhold. Men der er naturligvis ikke noget i vejen for, at man kan tale om disse sager hver for sig, det må blot være sådan, at argumenter for indholdsanalyser må hentes i udtrykket, ligesom spørgsmålet om hvilke udtryksstrukturer, det er relevant at beskæftige sig med, afgøres ved en sammenstilling med indholdet.

Hvis man nu afbilder de to begrebspar: form/indhold og udtryk/indhold på hinanden, så står det nogenlunde klart, at Kjørup med form stort set mener det vi kalder udtryksform, mens hans indholdsbegreb dækker både indholdsform og indholdssubstans (bl. a. oplevelse). Upræcis og vildledende er hans formuleringer, når han taler om »form som en form af indholdselementer«; bag denne sætning spørger en opfattelse af en gensidig relation fra form til »oplevelse« (som der i øvrigt pukkes en hel del på), altså en ukompliceret og direkte overgliden fra det ydre til det indre. Det burde hvis vi har udtryk os klart nok, være tydeligt, at der er tale om strukturer i den filmiske manifestation, mens indholdselementerne og oplevelsen af dem er et indre anliggende, et resultat af bevidsthedens arbejde. Måske mener Kjørup med sin mystiske sætning på sin egen måde, det vi kalder den gensidige forudsætning (solidariteten) mellem udtryksform og indholdsform, men hans sprogbrug giver i hvert fald indtryk af en ensidighed, som han vist netop havde forkastet. (»... De må være analyser, der i princippet behandler alle de aspekter af en film, der giver anledning til oplevelse, og ikke blot dem, hvorved filmens eventuelle indhold af ideer og holdninger fremtræder.« (P. 90-91)).

En forklaring på Kjørups ekstreme »formalisme« kan som sagt være, at han ønsker at stille sig polemisk an, men han gør det i så fald for let for sig selv at forkaste det ideologiske stof i film ved netop at omtale værker, der i den henseende enten er yderliggående (Riefenstahl) eller »klassisk afklarede« og enkle (Ford). Resultaterne ville eventuelt have været anderledes, hvis han havde valgt at tale om indholdet i *en hel del andre* film (Godard etc. etc.). Det formalistiske princip giver sig i hvert fald helt urimelige udslag i omtalen af »My Darling Clementine«, hvis dansesekvens simpelt hen ifølge Kjørup siges at være »vidunderlig« per se, altså en udtryksformel vurdering. En nøjere analyse ville hurtigt afsløre, at sekvensen ikke er vidunderlig blot på grund af de pæne billeder, de pæne

skuespillere etc., men *især* fordi den »oplevelse«, man får, er underbygget af sekvensens centrale placering i W. Earps udvikling, at den har en forhistorie (genertthed etc.), og en kontrastparallel i barscenen (hvor alle viger skræmt, mens de her viger i glæde, beundring). En films struktur er altid det totale samspil af strukturerne på alle planer, således også i »My Darling Clementine«.

I stedet for den (halvhjertede?) kritiske holdning, der aftegner sig i Kjørups artikel, og som sætter det »specifikt filmiske« højst af alt, kunne man med årtusinders moderate tradition i ryggen forsøge at puste nyt liv i devisen: »At gavne og fornøje, hav stedsed det for øje«. Skønt devisen oprindeligt er tænkt som en moralsk henstilling til kunstneren, er det muligt og rimeligt at sætte den som motto for kritik, der stiller alle kunstværkets sider lige og retter opmærksomheden mod *den dobbelte funktion*, kunsten alle dage har haft. Det er Søren Kjørup nok ikke så uenig i, som han lader.

København, februar.

Peter Kirkegaard
Peter Larsen
Peter Madsen.

Noter:

1) »For at etablere de første elementer af en operationel terminologi vil vi med ordet udtryk (signifiant) betegne elementerne eller samlingerne af elementer, som muliggør betydningens tilsynekomst på perceptionsplanet, og som samtidig erkendes som værende uden for mennesket. Med ordet indhold (signifié) vil vi betegne betydningen eller betydningerne, som dækkes af udtryk, og som manifesteres ved hjælp af dette.

2) »Betydningen er uafhængig af arten af det udtryk, hvormed den manifesteres.

3) Man vil måske spørge, hvor den nok så omtalte »oplevelse« bliver af i disse analyser. Det er vor opfattelse, at det i *kritisk sammenhæng* er mest frugtbart at holde oplevelserne lidt på afstand. (Her er vi vist enige med S. K. jfr. hans argumentation mod Penelope Houston p. 86). Selvfølgelig er oplevelserne (i videste forstand) væsentlige, men de er samtidig af en så ekstremt individuel karakter, at *beskrivelsen* af dem er nytteløs i kritikken for andre end dem, der har samme oplevelsespotential som den pågældende kritiker. Det er således helt et spørgsmål om den enkeltes forestillings-evne, referensramme, bevidsthed etc., hvor langt velkomne kan (vil) gå med f. eks. »Anticipation«.

PREMIERERNE

FRA 1. JANUAR TIL 29. FEBR. 1968

Amerikanske:

ANY WEDNESDAY (Kun om onsdagen), 1966. Instr.: Robert Miller. Medv.: Jane Fonda, Dean Jones. Prem.: 12.1.

BAREFOOT IN THE PARK (På bare tæer i parken, 1967. Se oversigtsart. næste nr.

BONNIE AND CLYDE (Bonnie og Clyde), 1967. Anm. i dette nr.

DANGEROUS DAYS OF KIOWA JONES/Kiowa Jones (Præriens blodige vej), 1966. Instr.: Alec March. Medv.: Robert Horton, Diane Baker, Sal Mineo. Prem.: 15.1.

EMIL AND THE DETECTIVES (Emil og detektiverne), 1964. Instr.: Peter Tewsbury. Medv.: Walter Slezak, Heintz Schubert, Peter Ehrlich. Prem.: 20.2.

GUESS WHO'S COMING TO DINNER (Gæt hvem der kommer til middag), 1967. Instr.: Stanley Kramer. Medv.: Spencer Tracy, Sidney Poitier, Katharine Hepburn. Se oversigtsart. næste nr. Prem.: 26.2.

A GUIDE FOR THE MARRIED MAN (Vejlledning i sidespring for ægtemænd), 1967. Instr.: Gene Kelly. Medv.: Walter Matthau, Robert Morse, Inger Stevens. Se oversigtsart. næste nr. Prem.: 26.2.

HOMBRE (Hombre), 1966. Instr.: Martin Ritt. Medv.: Paul Newman, Fredric March, Richard Boone, Diane Cilento.

På »Hombre« har Martin Ritt haft en række af de samme medarbejdere, som var med til at gøre »Hud« fra 1962 til så fængslende en film. Irving Ravetch og Harriet Frank har skrevet manuskript, James Wong Howe har fotograferet (denngang i farver) og Paul New-

man spiller hovedrollen. »Hombre« er dog blevet mere interessant end egentlig vellykket. Bag skildringen af hovedpersonen, den uforsonlige repræsentant for en minoritet, mærker man aktuelle allusioner til f. eks. Black Power. Filmen åbner fremragende, præsentationen af Hombre er perspektivrig, men filmen udvikler sig i en anden retning end ventet. I lange passager ser den ud som en re-make af »Diligence«, og i midterpartiet er den næsten ved at gå i stå, både psykologisk og dramatisk. Alligevel fængsler filmen på grund af den rimelige psykologiske skildring af personerne, på grund af en ofte fremragende fortættet dialog, der aldrig kører ud i det ideologisk fyndordsagtige, og på grund af solidt spil. »Hombre« er en film, der minder om, hvor urimelig den for tiden fashionable nedvurdering af Martin Ritt er. - I.M.

Prem.: 26.2.

HONDO (Hondo og indianerne), 1966. Instr.: Lee H. Katzin. Medv.: Robert Taylor, Ralph Taeger, Kathie Browne, Michael Rennie. Prem.: 9.2.

THE HONEY POT (Farligt spil i Venedig), 1966. Instr.: Joseph Mankiewicz. Medv.: Rex Harrison, Susan Hayward, Cliff Robertson, Capucine, Edie Adams, Maggie Smith.

Der er lang vej fra Ben Jonsons krasse komedie »Volpone« til denne moderne version. Først en roman af Thomas Sterling, så et skuespil af teaterskrædderen Frederick Knott, og så et manuskript. Og undervejs er viddet udtyndet. Filmens intrigespil er rasende udviklet, og der er visse fikse pointer, men Joseph Mankiewicz' instruktion forekommer ikke meget inspireret, og kun i spillet kan man finde visse finesser. - I. M. Prem.: 6.2.