

Bemærkninger om begrebet filmisk

fremSAT af Theodor Christensen

„At se er at forestille sig noget“.

Lawrence Durrell

Filmen er et stort kontinent, som vi rask har koloniseret, før vi kendte dets egenart. De forestillinger, vi har gjort os om fastlandets lokaliteter, den topografi, vi har opdigtet, er primitiv. Vi har medbragt de opdagelsesrejsendes praktiske, håndfaste begreber, men vi har endnu ikke fundet og opelsket en kultur på stedet. Kort sagt, vi har ingen filmteori. Vi har kunstværker og retninger, vi har oplevet artistisk betydningsfulde begivenheder på kontinentet film, men en teori har vi ikke. Det bliver sommetider undskyldt med kunststartens ungdom, men det gælder ikke. Med 65 års historie og en rasende udvikling, kunstnerisk, menneskeligt og socialt, er filmen modnet tilstrækkeligt til en teori. Det er ganske særlig efterladenhed og tvivlrådighed, der er skyld i denne situation. Og lad mig understrege det: Vi står faktisk teoriløse, selv om der var nogle værker i tyverne og trediverne, som stadigvæk har gyldighed – værker af *Eisenstein*, *Pudovkin*, *Balazs* bl. a. Og selv om enkelte tidsskrifter og bestræbelser har holdt liv i teorien siden da: *Filmologien*, tidsskrifterne „*Sight and Sound*“, „*Cahiers du Cinéma*“ og enkelte andre.

Hvor spinkle vore teoretiske forudsætninger egentlig er, får man et tydeligt begreb om, hvis man prøver at holde dommedag over begrebet filmisk – eller blot tage det op til en foreløbig revision. Da en sådan revision beløber sig til en omskrivning af hele filmteorien, skal man ikke i det følgende vente andet end antydninger og undren.

Til at begynde med kan jeg fastslå, at det føles ubehageligt at beskæftige sig med ordet „filmisk“. Det var slagordet for en generation af kunstnere, kritikere og teoretikere, der stormede filmens problemstillinger bevæbnet med begrebet filmisk. Ingen var i tvivl om, at det,

der adskilte filmen fra andre kunstarter, også i første række måtte bidrage til dens kunstneriske selvstændighed og berettigelse. Det, filmen kunne gøre, og som de andre *ikke* kan – det er film!

Slet så sikker er jeg på ingen måde i dag. For det første er det et åbent spørgsmål, hvad det specifikt filmiske har betydet, og hvad det er værd i dag. For det andet har en modsat rettet tendens været kunstnerisk frugtbar gennem hele filmens brogede udvikling. Jeg tænker på filmens evne til assimilation, den forbløffende måde, hvorpå den har optaget fremmede elementer i sig og stadig er forblevet film – ja endda er blevet endnu mere film af det. Litteratur, teater, maleri og musik er indlemmet i filmen, som har bevaret og udviklet sit særpræg. Tekniske innovationer som lyd, farve og wide-screen er opsuget af filmens form; efter et foreløbigt kaos er der i næsten hvert tilfælde kommet kunstneriske fremskridt ud af det!

Men hvad har begrebet filmisk vundet og holdt af terræn? Det filmiske var i første række lig med det visuelle. Filmens har lært menneskene at se, skrev Balazs. Dette er en visuel tidsalder, fastslog vi. Billedets erobring af tryksager og dagligliv var en udvikling på linie med filmens erobring af kunstnerisk land.

Det er vel et spørgsmål om tidsalderen er visuel – den er i al fald visuelt udmattet. Og det er i al fald givet, at filmkunsten ikke er et optisk fænomen. Synssansen har en prioritet, fordi den formidler. Men samspejlet med det akustiske er vokset i betydning, og andre sanser er essentielle, selv om de ikke kommer direkte til udtryk – følesansen f. eks., som nærbilledet ustandselig har taget i. Men lad os for argumentets skyld gå med til, at film er en billedkunst, idet vi definerer billeder som andet og mere

end synsindtryk – billeder til at høre såvel som til at se, sindbilleder såvel som bogstavelige billeder.

Det næste punkt i den filmiske katekismus slog fast, at filmen er uafhængig af rum og tid. Hvad man egentlig måtte mene var tværtimod, at den *skabte* tid og rum – skabende geografi kaldte *Kuleshov* det ganske korrekt. Filmkunststen blev ikke frigjort fra rum-tiden for at opstå i en ny dimension. Tværtimod benyttede den sig af at kunne handle med vore tilvante rum og tid-forestillinger, som den ville. Filmene tilbagelagde vældige strækninger i tid og rum, kombinerede nær og fjern, fortid og fremtid. Tilsyneladende var kunstarten suveræn, i virkeligheden blev den en slave af sin geografi. Filmen udviklede sig ekstensivt, og vrangforestillinger blomstrede. Når man kunne bevæge sig i den hele verden, hvorfor så holde sig til en dagligstue. Det ville være ufilmisk! Kun få og særprægede instruktører arbejdede på de indre linier, i den intensive dimension, med mikrodramatik. I dag spiller denne filmstil en større rolle, i dag kan vi se den filmiske berettigelse af fordybelse i stedet for udvidelse, af intensitet i stedet for rum-tid gymnastik. Men dengang begrebet filmisk endnu var ungt, lå intensiteten så nær op ad de urene blandingsformer – den teatraliske film, den litterære film – at den havde sværere ved at slå igennem. En *Murnau* og en *Dreyer* var tænkelige, men ikke populære. Og en *Ingmar Bergman* var simpelthen aldrig blevet filminstruktør i den ekstensive films storhedstid.

Begrebet filmisk undergik paradoksale forvandlinger. Vi var blevet uafhængige af tid og rum og benyttede det til at skabe det mest fastlåse rum-tid kontinuum, der findes, nemlig den konventionelle spillefilm. Vi var blevet uafhængige af afstanden til tilskueren og benyttede det til at ophæve den. Det slagord, som fulgte i kølvandet på det specifikt filmiske, hed identifikation. Afstanden til tilskueren var væk, han gik fuldstændigt op i filmen, identificerede sig hæmningsløst. Det kunne have været nuanceret, man kunne have spillet på grader – både i rum-tid forholdet og i identifikationen. Men det skulle være totalt, og det blev totalt. Vi fik den naturalistiske, illuderende spillefilm, den udadvendte overfladefilm, vi fik billeder af en handling. Der skete nemlig det, at samtidig med at visse specifikt filmiske vir-

kemidler blev overudnyttet, så tog den særlige filmiske struktur skade. Opdagelsen af filmens kunstneriske opbygningslove fulgte også efter begejstringen over det filmiske. Og det er en af erfaringerne fra den tid, der holder sig. Men den hæmningsløse rum-tid udfoldelse, den ubeherskede identifikation førte til en skæv udvikling. For mens de stadig gyldige love for filmisk struktur siger, at film er *handling af billeder*, så blev de ekstensive, identificerende film til *billeder af handling*. Ikke nødvendigvis, men det var simpelthen den letteste udvikling, og det blev den, der sejrede.

Når vi i dag standser op og undersøger begrebet filmisk, er det disse strukturlove, vi standser ved.

Ganske uanset hvad vi gør med rum-tiden, er det sammenstødet mellem de enkelte billeder (taget i videste forstand som ovenfor), der skaber kunstartens *modus*. Det er denne *modus*, som vi tidligere har karakteriseret som det samlede *Nu*, der i gestaltpsykologien kendes fra analyser af helhedsopfattelse, som den amerikanske filosof *Susanne Langer* har kaldt drømmemåden. Ikke fordi film ligner en drøm eller forestiller noget drømmeagtigt, men fordi alting i film sker NU, NU, NU... uanset hvilket bøjningsmønster, den benytter sig af. Det som film kalder fremtid er lige så meget NU som nutiden. Det, som er fjernet, er lige så meget *her* som – nær!

Denne opfattelse af filmens struktur hænger nøje sammen med Eisensteins analyser af klipningens teori. På det punkt bliver jeg altså stående på det filmiske programs landvindinger. I strukturen finder vi nøglen til det afgørende: Forholdet til virkeligheden. Det er strukturen som bestemmer – ikke et vagt begreb som visuel form.

F. eks. bestemmer strukturen, om resultatet bliver neorealisme, ikke blot ved at se, men ved at forestille sig – ikke ved at ophæve afstanden, men ved at vælge en bestemt afstand til stoffet og derudfra en opbygning af enkelthederne i klipningen. På samme måde vælger dokumentarfilmen, dens afstand er bestemt af synspunktet. Free Cinema, denne særlige form for filmisk tachisme, vælger en afstand, der er proportional med spontaneiteten. I la nouvelle vague, som er en blanding, kan man finde alle tre førstnævnte gener repræsenteret eller foretrukket.

Her har vi begrebet filmisk i moderne klædebon: Det er strukturen, der tæller, opbygningen som bestemmer, af helheden følger detaljen.

Vi føler os ikke slavebundet af det visuelle – endsiige det slet og ret fotogene – vi er ikke ensidigt afhængig af den ekstensive films spring i tid og rum, dens opslugning i identifikation.

Det eneste filmiske kriterium, som overlever historiske forandringer, er klipningens: strukturobygningen. De ord, som står til rådighed, er her så fattige, den teori, som er præsteret så beskedent, at det er her fordringerne til en nutidig filmteori må sætte ind.

Disse abstrakte overvejelser modsvares af konkret håndværksmæssig praksis, som er i støbeskeen i samme grad, som en ny opfattelse af begrebet filmisk vinder frem.

I den konventionelle, naturalistiske, ekstensive spillefilm stiller håndværket krav om en minutøs kontinuitet, man må ikke springe, der må ikke være huller – fordi denne filmform nu én gang har viet sin filmiske frihed til tvangsforestillingen om kontinuert rum-tid. Da denne filmform – også i pagt med en tidligere tids tolkning af begrebet filmisk – ikke blot varierer, men *ophæver* afstanden mellem tilskuer og billede, er det nødvendigt at undertrykke virkemidlerne i den forstand, at de gøres umærkelige. Det bedste klip er et, der ikke mærkes. Den bedste komposition er ikke påfaldende. Den bedste musik høres ikke. Og – i parentes – den mest anvendte kameraindstilling bliver halvtotal, for den lægger man ikke mærke til! Resultatet af et oprindeligt filmisk krav om identifikation – ført ad absurdum – bliver en fordring til kunststartens virkemidler: De skal være neutrale. Det er paradoksalt, negativt og reaktionært. Lad os så hellere nøjes med en mindre grad af identifikation – som også har større chance for at føre til et synspunkt, en holdning – og lad os samtidig se penselstrøgene.

Filmisk set – jeg tror stadig på et filmisk syn – er den glatte, umærkelige filmnaturalisme passé. Neutraliseringen af virkemidlerne

er forlængst på retur – se bare på film fra la nouvelle vague og sammenlign med store, traditionelle spillefilm, der er forældede, før de er lavet.

Neutralisering af virkemidler er dræbende for dokumentarfilmen, som i øvrigt én gang for alle bør tage afstand fra den ubeherskede identifikation.

Man må ikke vente konklusioner af disse bemærkninger til begrebet filmisk. Man kan nøjes med at fastslå, at det specifikt filmiske i gammeldags forstand i bedste fald er betinget gyldigt, behæftet med mere end et *måske*. Det gælder f. eks. opfattelsen og tolkningen af det visuelle. I værste fald – når det drejer sig om identifikationen og den ekstensive gengivelse af rum-tid – fører denne tydning af det filmiske til sin modsætning, til filmisk defaultisme, til neutralisering af virkemidlerne, til henrykt given sig hen i det umærkelige.

Det mest holdbare filmiske begreb er at hente i strukturen. Det forbindes håndværksmæssigt med klipningen, men det gennemsyrrer naturligvis hele filmens kunstneriske form. Intet klip er så ubetydeligt, at det ikke skal have lov til at virke. Til gengæld er der ingen ydre begrænsninger, som har gyldighed mere. Om tid og rum følges eller bliver brudt, kan kunstneren selv bestemme. Hvor meget eller lidt, han vil tillade identifikationen, er det hans sag at afgøre. Han bestemmer filmens modus, dens nu-væsen. Det mest filmiske man kan sige om den er, at den er en kæde af NU'er. Selv i fortid forholder filmen sig aldrig erindrende. Derfor har den egentlig ikke noget forløb, men nok en struktur. Først her kan forordet begynde til en nutidig filmteori, der ikke sætter begrebet filmisk i modsætning til andre kunstarter, hvor assimilation og eksklusivitet følges ad, og hvor man ikke under devisen *frihed fra tid, rum og afstand* binder sig til ydre kontinuitet og hæmningsløs identifikation. Det er ikke en filmkunstners opgave at neutralisere sine virkemidler. Det er en bestikkende, men fejlagtig opfattelse, at man ikke må høre maskineriet.