

I Roman Polanskis film »Rosemarys Baby« så man i et glimt et nummer af *Time Magazine* på bordet hos den læge, Rosemary opsøgte, og på forsiden med fede bogstaver sætningen: »God is dead.« Ordene hentyder til en teologisk strømning, den såkaldte Guder-død-teologi, som havde sin blomstringstid i USA og andre steder i slutningen af 60'erne.

Nu er teologerne ikke længere alene om at save den gren over, de selv sidder på. Filmkritikerne og -skribenterne gør det samme. Enkelte af dem fortæller os i disse år, at »filmkunsten er død«. Ulykkesprofeterne kommer denne gang ikke fra USA, men fra Frankrig, og de koncentrerer sig omkring tilfældigheder, som de både redigerer og skriver flittigt i, nemlig det berømte »Cahiers du Cinéma« og det nyere og mindre kendte »Cinéthique«.

En så bastant påstand som den, der fremsættes af disse filmteoretikere, kan ved første øjekast se ud som en dårlig vittighed. Tilsyneladende går det nemlig slet ikke filmkunsten så dårligt endda! Dels producerer man stadig den ene film efter den anden (i Frankrig optages der årlig ca. 70 franskproducerede film og mindst 60 i coproduktion), og dels er de såkaldte alternativ- eller undergrundsfilm godt på vej til at finde deres plads ved siden af den traditionelle filmkunst. Den påstand, at filmkunsten er død, virker altså i høj grad urealistisk. Det ser ud til at være en af disse provokerende floskler, som små revolutionære kredse ynder at slå om sig med, når de i deres sektariske iver begynder ikke at kunne se forskel på deres egen ønsketænkning og tingene, som de i virkeligheden er.

Selv om man måske ikke kan gå ind for de radikale konklusioner, Cahiers- og Cinéthique-redaktørerne er kommet til, er det nu alligevel umagen værd at stifte bekendtskab med de argumenter, der har ført dem så vidt, og med hele den problemstilling, som er deres. Derved vil man måske opdage, at de ikke tager helt fejl i deres diagnose. Selv om det muligvis er overdrevet uden videre at ville påstå, at filmkunsten er enten død eller døende, er det måske ikke helt forkert at sige, at en vis form for filmkunst for øjeblikket har overlevet sig selv, – en form, man for øvrigt med rette ikke ville savne ret meget, hvis den forsvandt.

Auteur-teorien

Det var som bekendt den gruppe filmkritikere (Bazin, Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer m.fl.), som i midten af 50'erne samlede sig omkring Cahiers du Cinéma, der skabte begrebet »cinéma d'auteur« og helt konsekvent opererede med det. Eftersom ordet »auteur« på fransk betyder både forfatter og skaber, kan udtrykket »cinéma d'auteur« forstås på to måder:

1) Som en reaktion mod den en gang for alle vedtagne regel, der dengang gjorde sig gældende for den traditionelle filmkunst i

Frankrig (og mange andre steder), og som gik ud på, at drejebogsforfatteren og instruktøren nødvendigvis skulle være to forskellige instanser, og at det i praksis måtte anses for utænkeligt, at en instruktør selv kunne lave sin drejebog. I en berømt artikel fra 1954 med titlen »En vis tendens i fransk filmkunst« (oversat til Se – det er film, bd. 3, s. 15–36) gør Truffaut oprør mod den despotiske rolle, drejebogsforfatteren efterhånden havde tilrevet sig i forbindelse med filmens tilblivelsesproces. Resultatet var i praksis, at instruktøren som regel måtte lade sig nøje med at illustrere en drejebog i stedet for at lave en virkelig film, dvs. et visuelt værk, som fra begyndelsen var tænkt i billeder.

2) Men »auteur« betyder også skaber, og Truffaut gør sig derfor i den pågældende artikel ydermere til talsmand for, at en film skal være noget andet og mere end et industriprodukt eller en blot og bar »mærkevare«. Den skal først og fremmest afspejle instruktørens personlige særpræg, og den skal ikke bare repræsentere en rent formel stil, men et livssyn og en livsholdning. Æstetik har også med etik at gøre. En kunstner er også et menneske, og det er mennesket, der engagerer og udtrykker sig i sit værk. Jean Renoir siger i den forbindelse: »Efter min mening har det ingen interesse at lave en god film. Det eneste, der betyder noget, er at lave en film eller en bog eller en ret mad, hvori man genkender forfatterens eller kokkepigen personlighed« (Cahiers, nr. 155). Ud fra disse præmisser har Cahiers-folkene deres klare sym- og antipatier. Det er kun en forholdsvis begrænset skare instruktører, der finder nåde for deres øjne. Truffaut udtrykker en hel gruppes konsekvente kritikerpolitik, når han skriver: »Jean Delannoys bedste film vil aldrig nogen sinde kunne måle sig med Jean Renoirs dårligste. Det er det, jeg forstår ved politique des auteurs.«

Et vendepunkt

Man kan helt skematisk sige, at denne »politique des auteurs« var den idé, der lå til grund for Cahiers' redaktionelle linie helt op til 1968. Sympatier og allergier har ændret sig nu og da i tidens løb. Enkelte oversete instruktører (som f.eks. Howard Hawks) har fået oprejsning, mens andre (som f.eks. De Sica) til gengæld er gået i glemmebogen, men nøglebegreber som »filmskaber« og »filmværk« har i disse 15 år aldrig for alvor været genstand for en omvurdering.

Siden studenteroprøret i Paris i maj-juni 1968 er imidlertid alt blevet anderledes. Hvorfor? Hvad er der sket? For det første fandt den såkaldte »Etats généraux du cinéma« (filmkunstens stænderforsamling) sted i disse uger fulde af sprængstof, hvor alt i det franske samfund blev taget op til revision. I ca. 14 dage gjorde over tusinde professionelle filmfolk (instruktører, producenter, filmudlejere, skuespillere, kritikere

osv.) status over filmsituationen i Frankrig og drøftede mulighederne for at gennemføre »revolutionen« i og ved filmkunsten. Ikke mindre end 19 forskellige forslag og arbejdsmodeller så dagens lys, og alle sigtede de på at skabe nye strukturer med henblik på at skabe et helt nyt filmklima. Enkelte af dem grænsede til det utopiske som f.eks. forslag nr. 4, der var udarbejdet af bl.a. Claude Chabrol og Marin Karmitz, og som uden videre gik ud på, at biograferne gratis skulle være åbne for alle. Andre forslag var til gengæld mere realistiske og umiddelbart gennemførlige. Dette gælder f.eks. forslagene nr. 13, 16 og 19, som fik de fleste stemmer på generalforsamlingen i Surennes ved Paris den 26. og 28. maj 1968 (se Cahiers, nr. 203).

Desværre blev disse udmærkede forslag aldrig til andet end forslag. Revolutionens drøm om at »ændre livet« led meget hurtigt nederlag både på den politiske og den kulturelle front. Dette vakte en enorm følelse af frustration hos alle, der på det tidspunkt havde skimtet »et nyt samfund« med alt, hvad det indebærer. Og det vakte desuden den meget forståelige reaktion, at man tog sin tilflugt til teoriernes og abstraktionernes verden. Kan man ikke forandre verden, kan man da i hvert fald forsøge at forandre filmkunsten eller rettere sagt det herskende syn på filmkunsten. De æstetiske, psykologiske og moralske normer, man hidtil har anvendt, bliver forkastet, og man går over til først og fremmest at bedømme filmene ud fra politiske og ideologiske synspunkter som led i et politisk og ideologisk felttog. Alle rede så tidligt som i august 1968 (nr. 203) skriver Cahiers' redaktører i en ledende artikel, at de fra nu af vil afskaffe minikritikken og indskrænke behandlingen af aktualitetsfilmene til et minimum, fordi disse film produceres inden for rammerne af et økonomisk system, som de ikke mere vil være med til at støtte, hvorimod de gerne vil støtte enhver form for »parallelle« film, undergrundsfilm.

På omtrent samme tidspunkt ser et nyt filmblad på filminstruktøren Marcel Hanouins initiativ dagens lys. Dette blad, der udtrykkeligt påberåber sig at være kommet til verden i maj-revolutionens ånd, er »Cinéthique«. Den marxistisk-leninistiske filosofi er for bladets redaktører den eneste brugbare livsanskuelse og norm og den absolut uundværlige referensramme, der bl.a. gør det muligt at nå frem til en filmkritisk metode, der vel næppe kan betragtes som »videnskabelig« i strengeste forstand, men som i hvert fald kan siges at være alt andet end subjektiv og at hæve sig op over de rent impressionistiske indtryk, der danner grundlaget for de fleste filmanmeldelser og -artikler.

Oprettelsen af Cinéthique skaber en tydelig utilpashed hos redaktørerne af Cahiers. Hidtil er de altid blevet angrebet fra højre fløj. Nu bliver de det også fra venstre. Cinéthique-folkene kæmper voldsomt imod,

hvad de kalder Cahiers' »idealistiske ideologi«. Og Cahiers svarer med at overgå dem med hensyn til, hvad man kan kalde marxistisk-leninistisk rettroenhed. Cahiers' nr. 216 (oktober 1969) markerer en tydelig »overgang til den røde farve«. De to hovedredaktører, Jean-Louis Comolli og Jean Narboni, skriver i en ledende artikel om bladets nye linie, at man ud fra den uomtvistelige kendsgerning, at »alle film er politiske«, først og fremmest må stille sig selv spørgsmålet: Hvad er en film?

Film er en »vare«

Cahiers' svar på dette spørgsmål adskiller sig stort set ikke ret meget fra Cinéthiques. Ifølge begge disse tidsskrifter er film ikke først og fremmest et »værk«, men en vare. Man bandlyser auteur-teorien som kættersk. Filminstruktøren kan ikke længere betragtes som en mere eller mindre ufejlbarlig skaber, som under indflydelse af sin »inspiration« eller sit »geni« nedfælder en afspejling af sit verdenssyn i sine film. En film er først og fremmest resultatet af et stykke arbejde, slutfasen i en produktionsproces, som i vor vestlige verden er sat i gang af det kapitalistiske produktionsapparat. Enhver film er med andre ord – om man vil det eller ej – betinget af et økonomisk system. Ved at lægge vægten på denne side af sagen kommer man bort fra *idealismens* fejlagtige problemstilling, hvor subjektet betragtes som det primære, og hvor kunstneren som følge deraf betragtes som et almægtigt individ, der skaber sine værker, som Gud skaber verden. I stedet går man over til en *materialistisk* problemstilling, hvor man ved hjælp af den marxistisk-leninistiske videnskab analyserer, hvad filmen egentlig er. Man placerer såvel filminstruktøren som filmen selv og tilskueren med, hvor de i virkeligheden hører hjemme, dvs. i relation til en dobbelt produktionsproces.

Dette standpunkt medfører, at et filmtidsskrift, der gerne vil være konsekvent med hensyn til dette grundsyn, resolut holder op med at bringe det stof, man normalt finder i alle de filmpublikationer, der er lavet for filmskere, dvs. interviews med filmskabere, analyser af filmværker osv. I stedet for at spille tiden på den slags snak må man koncentrere sig om en på en gang *teoretisk* og *politisk* analyse af de varer (film), som for øjeblikket produceres inden for og ved hjælp af et klassepræget samfundsapparat.

Og det er netop det, Cinéthique er gået i gang med. De to hovedredaktører, Jean-Paul Fargier og Gérard Leblanc, forsøger i det ene nummer efter det andet at afsløre de mekanismer af såvel økonomisk som ideologisk art, der ligger bag selve filmproduktet. I Cinéthique nr. 4, der som helhed er hellet dette emne, drager de bl.a. den konklusion, at den almindelige måde at tale om film på ikke bare er naiv, men direkte skadelig, fordi den tilslører de kræfter, der i virkeligheden driver deres spil, og derved – det være sig bevidst eller ubevidst – fungerer som håndlangere for kapitalismen og den borgerlige ideologi. Og det gør man på tre forskellige planer:

a) *På produktionsplan.* »En film fremstilles ikke for penge, der tilhører en fysisk (en eller anden selvstændig producent) eller moralsk (et eller andet produktionsselskab) person, men ved en indsats og tilskud fra

adskillige statslige og private sektorer. I betragtning af deres mangfoldighed og den måde, hvorpå de overlapper hinanden, kan man sige, at det er det kapitalistiske system en bloc, der finansierer det hele. Derfor er det også det, der er den egentlige producent« (s. 14). Det er altså illusorisk at blive ved med at tale om én producent. Samtidig tilslører man en af de mest håndgribelige forudsætninger for problemet, som er, at filmen er et produkt, der i sig selv kun er et middel til at producere andre produkter. Man overser desuden, at de penge, der oprindeligt er blevet sat i denne produktionsproces, på ingen måde hidrører fra en mæcens gavmilde hånd, men fra det konkrete udbytte, man tidligere har erhvervet ved sin udnyttelse af arbejderne og deres indsats.

b) *På instruktionsplan.* Man plejer at berømme kunstnerens geni, skaberevne, inspiration og skaberfrihed. Men dermed gør man både ham og tilskueren en bjørnetjeneste. Man giver kunstneren et alibi og forhindrer ham i at udøve sin virksomhed netop der, hvor den skulle komme til udfoldelse, idet han i og ved sit arbejde skulle blottlægge det faktiske forhold mellem filmen og produktionsprocessen. Derfor ser vi, at »Systemet« foretrækker at honorere hans geni (der som bekendt er uvurderligt) meget højt fremfor at betragte ham som en almindelig arbejder, – hvad der i første omgang ville være meget billigere. Det, systemet køber af kunstneren, er med andre ord ikke hans arbejde, men paradoksalt nok hans mangel på aktivitet, hans dovenskab og uvirksomhed. Man betaler ham, for at han ikke skal komme til at udøve en (oprørs) virksomhed, som kan få systemet til at vakle i sin grundvold. Og hvis han trods alt skulle ønske at udøve en sådan virksomhed, holder man simpelt hen op med at betale. Det er da logisk!

c) *På forbrugerplan.* Inden for den borgerlige ideologi taler man med forkærlighed om filmens bytteværdi fremfor om dens brugsværdi. Man taler, som om filmen udelukkende (eller i hvert fald først og fremmest) var fremstillet enten i kulturelt øjemed – til glæde for filmskere – eller til showbusiness og underholdning for masserne. Dette bidrager til at dække over den anden side af sagen, som er filmens brugsværdi, dvs. den omstændighed, at den er en kapitalanbringelse. Man gør således det økonomiske til noget sekundært, som om det at tjene penge kun var et middel, mens det i virkeligheden under vort nuværende system er et mål. Det kan man bl.a. se af, at en instruktør, hvis hans første film ikke bliver en kassesucces, aldrig får lov til at lave en film nr. 2. Dette er beviset på, at filmen som allerede nævnt først og fremmest er en vare, der fremstilles som et middel til at fremstille nye varer.

Når man på den anden side taler om filmens brugsværdi, dvs. om dens forhold til »forbrugeren«, udtrykker man sig, som om den umiddelbart kunne bruges og nydes – uden nogen som helst indsats fra tilskuerens side. Det led, der hedder den nødvendige tydningsproces, springer man altså over, og netop denne proces kan slet ikke undværes, hvis publikum skal tage filmen for det, den er, dvs. for resultatet af en arbejdsydelse i – og undertiden også i konflikt med – en bestemt produktionsproces. Ved at få øjnene op for denne arbejdsydelse under selve

filmfremførelsen bliver tilskuerne samtidig klar over deres eget forhold til denne proces, og det giver igen anledning til en bevidstgørelse af direkte revolutionær art.

Teknikken er ikke neutral

Der er måske dem, der vil sige, at alle disse betragtninger ikke er særlig originale. Vi har alle sammen allerede længe været opmærksomme på, at film ikke bare er noget med kunst, men at den også har med industri at gøre. Cinéthique-redaktørerne gør sig til af, at de opdager gamle selvfølgeligheder, og deres eneste fortjeneste – eller fejl – er, at de fremstiller dem i et så ensidigt lys, at man skulle tro, sagen ikke havde andre sider end den.

Det er nok muligt! Men det nye i deres indsats og det, der for alvor fortjener at blive lagt mærke til, er deres påstand om – og påvisning af – i modstrid med den marxistisk partitro Jean-Patrick Lebel, at teknikken ikke er neutral, og at »kameraet er et ideologisk redskab i sig selv«. Filminstruktøren er med andre ord ikke frit stillet med hensyn til at lave den film, han ønsker. Han er ikke alene afhængig af det produktions-system, han arbejder i og for, men også af det tekniske apparatur, han anvender, – et apparatur, som for sin del desuden er afhængigt af en bestemt ideologi ⁽¹⁾.

På det punkt får Cinéthique-redaktørerne mere eller mindre uventet støtte af Cahiers-folkene. Disse sidste har i de senere numre af bladet bragt en række artikler, som er så velovervejede og veldokumenterede i hele deres argumentation, at det fra nu af ikke mere vil være muligt at skrive om hverken filmhistorie eller filmæstetik uden først at have gjort sig bekendt med dem.

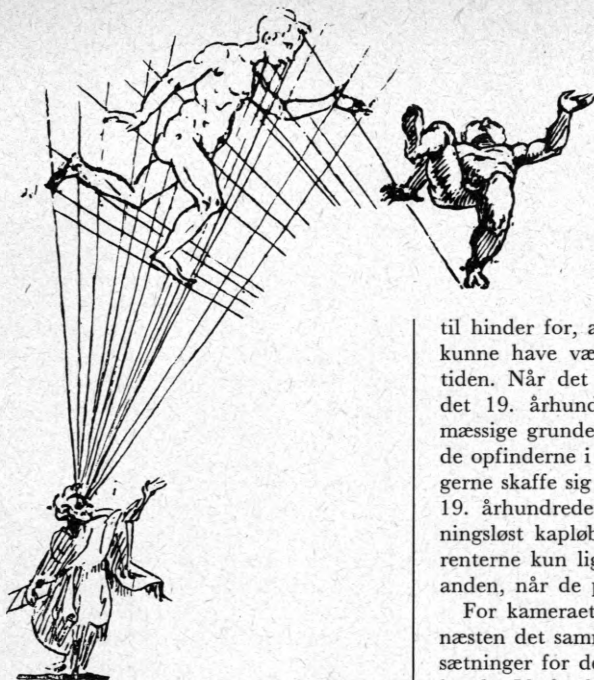
I sin bog »Cinéma et idéologie« (udkommet på det franske kommunistpartis forlag »Editions Sociales«) hævder Jean-Patrick Lebel, at teknikken er uideologisk, og at den altså kan bruges til at udtrykke hvad som helst, eftersom den ikke siger noget i sig selv, men kun det, der lægges i den. Den er udelukkende et redskab og et middel: »Filmkunsten er en videnskabelig opfindelse og ikke et produkt af en ideologi.« »Kameraet er et passivt apparat, der ikke gør andet end at registrere.« For ham er filmteknikken altså en videnskabelig frembringelse, og deraf slutter han, at den ligesom videnskaben er eksakt, objektiv og neutral.

Det er denne sidste påstand, Jean-Louis Comolli angriber og imødegår i en artikel i Cahiers (nr. 229).

Hvis man nemlig betragter tingene lidt nærmere, kan man ikke komme uden om, at den rolle, videnskaben har spillet i forbindelse med filmens opfindelse, ikke er nær så afgørende, som Lebel vil påstå. André Bazin har selv i sin tid med rette fremhævet, at fantasien har haft langt større betydning end videnskaben i så henseende (Qu'est-ce que le cinéma?, bd. 1, s. 21–22). Og for øvrigt må der nødvendigvis ligge et ideologisk sigte til grund for enhver opfindelse.

Hvad filmkunsten angår, strækker dens forhistorie sig meget langt tilbage og forta-

(1) Cinéthique definerer ordet ideologi som følger: »Et system (der er i besiddelse af sin egen selvstændige logik og rigorisme), hvorved man fremstiller (billeder, myter, ideer og synspunkter alt efter omstændighederne), og som har en eksistens og en historisk opgave i et bestemt samfund.« Se Louis Althusser, Pour Marx, side 238.



»Ifølge renæssancens verdenssyn er det menneskelige øje universets centrum og det synspunkt, ud fra hvilket alt andet skal beskues.« (Skitse af Leonardo da Vinci).

ber sig i myternes dunkle nat – længe før videnskabens tidsalder. Det moderne filmkamera er i virkeligheden ikke andet end en forbedret udgave af »camera obscura« fra det italienske *Quattrocento*. Dette samme »mørkekammer« var for øvrigt allerede kendt i faraonernes Ægypten (347 f. Kr.) og hos araberne i det 9. århundrede. Det samme gælder det optiske fænomen, som består i lysindtrykkens forbliven på nethinden, og som filmkunsten spiller på. Det var allerede kendt på den arabiske astronom Al Hazens tid (965–1038) om ikke før. Man kan nemlig hos Al Hazen finde en beskrivelse af den cirkel, det menneskelige øje opfatter, når man svinger en tændt fakkel i luften. Hvad det fotografiske angår, må man være opmærksom på, at det spring, Niepce foretager, da han fra sine litografiske eksperimenter går over til de egentlige fotografiske, finder sted ud fra rent empiriske bevægelse, uden at han på nogen måde er påvirket af en »videnskabelig« arbejdshypotese. På tidspunktet for filmkunstens opståen er det helt andre ting, der lægger beslag på videnskabsmændenes opmærksomhed. E. J. Marey arbejder med et apparat, han kalder *chronofotografen*, som har til formål at reproducere bevægelsen (se Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, bd. 1, s. 141). Det, der interesserer ham, er hverken at gengive eller på ny at fremkalde bevægelserne, men udelukkende at analysere dem. Det eneste, han har tilovers for filmkunsten, er ringeagt.

Det er alt sammen kendsgerninger, der viser, hvor overdrevet og til syvende og sidst fejlagtigt det er at ville påstå, at videnskaben både i teori og i praksis har spillet en afgørende rolle for filmkunstens opfindelse.

Til gengæld tvinger historien os til at indrømme den betydelige rolle, de økonomiske forhold har spillet, når det gjaldt om at fremme filmteknikken. Som allerede fremhævet af Bazin (ibid., s. 22) var der intet

til hinder for, at *fantaskopet* eller *zootropet* kunne have været opfundet allerede i oldtiden. Når det først skete i begyndelsen af det 19. århundrede, var det, fordi profitmæssige grunde på det tidspunkt opmuntrede opfinderne i deres bestræbelser, – de ville gerne skaffe sig patenter. I slutningen af det 19. århundrede kan man iagttage et hæmningsløst kapløb om patenter, hvor konkurrenterne kun ligger et hestehoved efter hinanden, når de passerer mållinien.

For kameraets vedkommende er forholdet næsten det samme. De videnskabelige forudsætninger for dets tilblivelse var til stede allerede 50 år før, man kunne lægge sidste hånd på værket. Videnskabsmændene var overhovedet ikke interesserede i det. Først i det øjeblik, man begynder at ane, hvilke økonomiske fordele denne opfindelse vil føre med sig, begynder man også for alvor at gøre noget ved det. Som Deslandes med rette skriver: »De mennesker, der i 1895 lægger sidste hånd på de apparater, der skal muliggøre en offentlig fremvisning af levende billeder med kommercielle formål for øje, er ikke uselviske forskere, der forfølger en eller anden prometheisk drøm. Det er praktiske folk.« De har simpelt hen fundet ud af, at det er noget, der giver penge (bd. 1, s. 213–4).

Men det er ikke alt. Foruden disse økonomiske bevægelse kommer også ideologiske motiver til syne. Det er et andet af de punkter, Comolli bringer frem i rampelyset i den her omtalte artikel. Efter hans opfattelse ville det nemlig være en radikal fejltagelse at tro, at kameraet udelukkende registrerer virkeligheden i rå tilstand. I praksis fortolker og forvansker det den. Eftersom det enøjede kamera er direkte betinget af renæssancens videnskabelige perspektivlære, er det billede, det frembringer, nemlig også perspektivistisk. Det er bygget på en måde, så det eliminerer alle de synsmæssige uregelmæssigheder og optiske bedrag, som det menneskelige øje uvilkårlig indregistrerer. Det har til formål at reproducere det syn på verden, humanismen i renæssancen arbejdede med, – synet af en verden, der hviler i sig selv og er præget af symmetri, harmoni og orden. Ifølge dette verdenssyn er det menneskelige øje – og dermed individet – universets centrum og det synspunkt, ud fra hvilket alt andet skal beskues. Det billede, kameraet optager, og som gengives af filmforevisningsapparatet, kan altså på ingen måde siges at være »naturligt« og at erstatte virkeligheden. Det er simpelt hen forvansket. Det rum, der gengives på lærredet, er ligesom renæssancens 2-dimensionalt, men det illuderer at indeholde en tredje dimension, dybden. Selv om kameralinsen kaldes et objektiv, kan der altså ikke være tale om, at billedet i sig selv er objektivt. Det er udpræget subjektivt, set ud fra en bestemt synsvinkel, dvs. tilskuerens, der betragtes som

det centrum, ud fra hvilket alt andet skal beskues. Allerede Hegel var klar over, at det såkaldte videnskabelige perspektiv ideologisk set ikke var neutralt, og at dette hang sammen med en bestemt kulturel struktur. Og netop i disse samme år (1826) er det, at Niepce opfinder fotografiet, som på en vis måde afløser den perspektiviske malerkunst, som snart selv lidt efter lidt må vige pladsen for den såkaldte moderne malerkunst.

Konklusionen af disse overvejelser må være, at kameraet bidrager til at fremmane et verdensbillede for os, som stammer fra renæssancen, og sammen med det den borgerlige ideologi, det har affødt, og som hviler på det. Filmapparatet er altså på ingen måde et nøgternt og neutralt redskab, som nøjes med at indregistrere det, det ser. Det indregistrerer det *på en bestemt måde* og er derfor et ideologisk ladet apparat, som allerede før gengivelsen af det ene eller det andet billede virker som en spredt af den borgerlige ideologi. Filmapparatet er altså befængt med en medfødt skavank, en slags arvesynd, som er knyttet til selve dets væsen lige fra undfangelsens øjeblik. Det er i bund og grund »reaktionært«.

Spørgsmålet om dybdefokus

Cahiers-redaktørerne har i det sidste halve år bragt flere artikler, hvori denne radikale anfægtelse af filmkunstens væsen uddybes og udmøntes. Bl.a. har Pascal Bonitzer i bladets nr. 232 og 233 ud fra et på en gang historisk og ideologisk perspektiv beskæftiget sig med de to begreber indstilling og nærbillede (»plan« og »gros-plan«). Det interessanteste af disse bidrag er dog stadig Comolli artikel om dybdeskarphed i serien »Teknik og ideologi« (nr. 229–235).

Spørgsmålet om dybdeskarphed er, siger Comolli, tilsyneladende udelukkende et spørgsmål om teknik. I virkeligheden er tingene imidlertid mere komplicerede end som så. Undersøger man sammenhængen nærmere, opdager man nemlig hurtigt, at teknikens og som følge deraf filmsprogets udvikling ikke er et selvstændigt kapitel i filmkunstens historie. Denne historie er betinget af og let i en ideologisk sammenhæng, som igen hænger sammen med en bestemt samfundsmæssig situation. Når filmteoretikere som Jean Mitry og André Bazin har ladet sig føre bag lyset og troet, at filmsprogets udvikling udelukkende beroede på tekniske fremskridt, er det, fordi hele filmapparatet efter deres opfattelse er helt igennem »naturligt« og selvfølgelig. De har udelukkende beskæftiget sig med spørgsmålet: »Hvordan skal man bruge filmkunsten?«, og samtidig har de overset det endnu mere fundamentale spørgsmål: »Hvad skal filmkunsten bruges til?« Her støder man endnu en gang på den opfattelse, at teknikken er noget uskyldigt og neutralt, som ikke i sig selv har nogen betydning for billedernes dybere indhold. Man fremstiller teknikken som den årsag, der har udøvet en bestemt virkning på filmsproget og dermed på det filmæstetiske plan. Det, man imidlertid glemmer at spørge sig selv om, er, hvorfor teknikken har udviklet sig på netop den måde og ikke på nogen anden. Man overser, at teknikken er afhængig af andre faktorer end sig selv.

Mitry nævner således, at dybdeskarpheden, som var ganske almindelig i filmkunstens første år, pludselig forsvinder i et tids-



Dette billede stammer fra en af de allerførste filmstrimler, »La sortie de l'usine Lumière à Lyon« (1. udgave, optaget før d. 22. marts 1895). Man ser tydeligt, at filmbilledet på det tidspunkt var dybdeskarpt.

rum af næsten 20 år (fra 1925 til begyndelsen af 40'erne). For Mitry skal dette begrundes rent teknisk, og han skaber på den måde en slags lukket kredsløb, hvor de tekniske udsving forklares ved andre tekniske udsving.

Vi skal nu engang se på, hvad historien har at sige om dette. Lige siden filmkunstens opståen havde filmbilledet været dybdeskarpt (jfr. Lumières film, »Angreb på en missionsstation i Kina« m.fl.). Når billedet kom til at fremtræde på den måde, var det, skriver Mitry, fordi man brugte linser med middelstor brændvidde (f.35 og f.50). Så er det, man må spørge: Hvorfor benyttede man udelukkende denne form for linser? Det eneste svar er, at disse linser bedst gengav de rumproportioner, der svarer til det såkaldte normale syn, og at de derved bidrog til at frembringe det »virkelighedsindtryk«, som filmkunsten kan takke for sin succes. Dybdeskarpheden kan altså ikke betragtes som en »heldig« effekt, man får skænket i tilgift. Den er tværtimod det, man stræber efter og ønsker at opnå, fordi man går ud fra, at tilskueren sætter lighedstegn mellem filmbilledet og det konkrete liv. Man bestræber sig ganske enkelt for at udnytte renæssancens »perspectiva artificialis«. Men perspektivlæren (og dermed det dybdeskarpe billede) hænger som allerede sagt sammen med reglerne for den klassiske malerkunst og det ideal, den stræbte efter, og for det 17. århundredes teater. Méliès, der som bekendt var specialist i gølebilleder, sagde i 1897 om sit værksted i Montreuil: »Det er på én gang et filmatelier i kæmpeformat og en teaterscene.« Dybdeskarpheden er altså et tegn på, at filmbilledet lige fra begyndelsen spontant underkaster sig teatrets og malerkunstens fremstillingsregler og dermed den ideologi, der ligger bag. I modsætning til, hvad Mitry påstår, er dybdeskarpheden (og

gengivelsen af bevægelserne) ikke et resultat af kameraets opfindelse. Det var kameraet, der blev opfundet for at skabe en illusorisk gengivelse af virkeligheden. I 1896 var dybdeskarpheden ikke bare et heldigt fund, der var på mode i øjeblikket. Den var simpelt hen en af de faktorer, der gjorde det muligt at tro på denne illusion.

Dybdeskarpheden har været et almindeligt træk i alle film i årene 1885–1925. Hvad er så grunden til, at den pludselig forsvinder⁽²⁾? Mitry siger, at det er, fordi den ortokromatiske filmstrimmel efter 1925 er vejet for den pankromatiske, der kræver meget mere lys og som følge deraf nødvendiggør brugen af objektiver med større brændvidder. Dette svar er imidlertid meget lidt tilfredsstillende. Hvad er nemlig grunden til, at man går over til at bruge de pankromatiske film fra midten af tyverne og i årene, der følger? Hvad er det for en bydende nødvendighed, der kræver det? Og hvorfor erstatter man en filmstrimmel, der bruges overalt, og som i teknisk henseende ikke er dårlig, med en anden, som i begyndelsen ikke er nær så brugbar, og som fører til en lang række tekniske vanskeligheder (man tvinges f.eks. til at udskifte belysningsystemer, objektiver osv.)? Hvad er fordelene ved det?

Det har den enkle fordel, at den pankromatiske film (som navnet antyder) er mere følsom over for hele farveskalaen, og at man altså derved vinder noget, hvad realisme og den naturtro gengivelse angår. Det drejer sig her endnu engang om at fremstille virkeligheden på en mere troværdig måde og om at skabe en illusion, der er mere ægte. Det er altså gang på gang den samme stræben, der ligger til grund for de tekniske udsving.

(2) I 1936 ville Renoir optage »Partie de campagne« med dybdeskarphed, men det var næsten umuligt for ham at finde de dertil egnede kameralinser.

Man udskifter den ene fordel med den anden, men ønsket er stadig det samme, nemlig at skabe et indtryk, der svarer til virkeligheden. Og når dybdeskarpheden i 1940 på ny kan holde sit indtog med Orson Welles' »Citizen Kane« – og nu i forbindelse med den pankromatiske filmtype – beror også dette nye »fremskridt« på ideologiske og økonomiske forhold. Som André Bazin har påvist, er det bare et led i hele filmsprogets udvikling, – en udvikling, der hele tiden går i retning af større og større realisme. Det, det drejer sig om i dette særlige kapitel af filmens historie, er det samme, som det faktisk har drejet sig om siden filmens barndom, og som er blevet bekræftet af såvel talefilmens som farvefilmens opståen: Hvordan skabe et stadig mere naturtro billede? Hvordan gøre filmværket til et mere og mere ægte spejl af den verden, vi lever i? Og det vil til syvende og sidst sige: Hvordan skabe en mere og mere fuldkommen illusion? Det er de samme kræfter, der gør sig gældende lige fra renæssancens trompe-l'oeilmalerier til 1970'ernes farvefilm i widescreen og med 10-sporet stereofonisk lyd. Det er umuligt at beskæftige sig med kunstteknikkens (malerkunstens, teatrets og nu filmteknikkens) historie uden samtidig at være sig disse strømninger bevidst. Hvad filmkunsten angår, skyldes dens tilblivelse et sammentræf mellem to faktorer, nemlig et ideologisk behov (ønsket om at »se livet, som det i virkeligheden er«) og en efterspørgsel på det kommercielle plan (hvorved dette ønske udnyttes som en kilde til profit). »Filmkunsten er fra først til sidst blevet opfundet, udformet og solgt som et ideologisk redskab inden for en bestemt ideologi« (Comolli, Cahiers nr. 229).

Filmkunstens død

Går man ind for ovennævnte konklusioner (dvs. at filmapparatet i sig selv fungerer som spredning af en borgerlig ideologi), og er man på den anden side ikke enig i denne ideologi, men prøver på at bekæmpe den, opstår spørgsmålet: Hvad skal vi med filmkunsten?

1) En af *Cinéthiques* redaktører, Jean-Paul Fargier, har forlængst besvaret dette spørgsmål (jfr. *Cinéthique*, nr. 5). Efter hans opfattelse kan filmen ikke direkte anvendes i den politiske kamp. »Den kan på intet tidspunkt i den politiske proces spille en specifik rolle ... Den kan hverken være et middel til, et produkt af eller en genstand for det politiske.« Film og politik hører ikke til på det samme virkelighedsplan. Man nødes derfor til at sige, at filmen ikke er »spécifiquement politique« – specielt politisk i sig selv.

Til gengæld er filmen indirekte politisk i den grad, den breder sig ind på det ideologiske område. Men netop her må man være særlig på vagt. Det ville nemlig være en radikal fejltagelse at sige: »Eftersom den borgerlige filmkunst gengiver de borgerlige og deres verdensbillede, må vi også give filmkameraer til arbejderne, så vi kan fremstille arbejderne og deres verdensbillede.« Det ville nemlig ikke forandre noget som helst, og hvad mere er: det kan simpelt hen ikke lade sig gøre. Det er umuligt ved hjælp af kameraet, som er et borgerligt apparat, at fremstille en virkelighed af revolutionær art. Eftersom det, filmkunsten skaber, uvægerligt

er en illusion (den idealistiske ideologi), nytter det ikke bare at vende op og ned på illusionen. En illusion er og bliver en illusion, og det eneste, man kan gøre med den, er at destruere den og sprænge den i luften (s. 17 og 19).

Cinéthique-folkene gik for et par år siden ind for visse film (f.eks. »Méditerranée« af Jean-Daniel Pollet og »Octobre à Madrid« af Marcel Hanoun), som de ikke fandt eskapistiske, men som efter deres mening tværtimod var en opfordring til tilskuerne til at tage del i en arbejdsindsats på lige fod med instruktøren med filmenes rent materielle komponenter – billederne på lærredet og lyden fra højtaleren – som udgangspunkt. Denne arbejdsindsats var af »videnskabelig« og »materialistisk« art, eftersom den var i modstrid med og modarbejdede den idealistiske ideologi, som for sin del går ud på at tyde tegnene (ansigterne, skikkelserne) ved helt at se bort fra filmmediet som sådant.

I dag er Cinéthiques redaktører tilsyneladende nået til et langt mere radikalt standpunkt, og de indrømmer, at de i virkeligheden befinder sig i en blindgade. Den eneste konklusion, som helt konsekvent kan drages af deres præmisser, er nemlig, at de helt må lade filmkunsten ligge, og hvis de alligevel ønsker at beskæftige sig med den, kan det i hvert fald logisk set kun være for at bekæmpe den og i sidste instans gøre det af med den. De seneste numre af bladet handler faktisk knap nok om film. Det er snarere almengyldige emner (politisk analyse, teoretiske indlæg om den historisk-dialektiske materialisme osv.), de beskæftiger sig med. Det sidste nummer af bladet (11–12) er typisk nok forsynet med titlen »Bidrag til en marxist-leninistisk kulturpolitik«.

2) Redaktørerne af *Cahiers* vogter sig (i hvert fald for tiden) omhyggeligt for at fremkomme med konklusioner, der aftegner sig lige så klart som dem, man finder i Cinéthique. De befinder sig i nogenlunde samme situation som Gérard Lenne i hans bog »La mort du cinéma« (Paris 1971). De er splittet mellem deres interesse for filmkunsten på den ene side og deres politiske overbevisninger på den anden. Det interview med Eric Rohmer, de bragte for et års tid siden (nr. 219), er et bevis blandt mange andre på, at det forholder sig sådan. De har ikke længere noget til fælles med Rohmer, som dog engang har været *Cahiers'* hovedredaktør og ideologiske forbillede. Nu taler de ikke mere det samme sprog, men de kan alligevel ikke lade være med at beundre hans film.

Hvordan skal de komme ud af dette dilemma? For øjeblikket enten kan eller tør de ikke. På den ene side kan de ikke lade være med til stadighed at beskæftige sig med Eisenstein, Griffith, Sternberg, Visconti m.fl., og på den anden side bliver de hele tiden udsat for mere eller mindre camouflerede angreb fra Cinéthique, der f.eks. med væmmelse konstaterer, at de inden for et år har omtalt 100 film⁽³⁾. Når også de beskæftiger sig med filmkunstens død, er det altså

(3) Det for nylig udkomne nummer af *Cahiers* (nr. 234–5) indeholder en lederartikel på 8 sider, hvori redaktørerne polemiserer mod det franske kommunistparti og dets revisionistiske politik, og i det samme nummer er der en gennemgang på 15 fulde sider af »Døden i Venedig«, hvad der for Fargier og Leblanc vil være en fornyet anledning til at hævde, at *Cahiers* ikke har ændret sin grundindstilling væsentligt siden Bazins tid, men at det bare har erstattet sin subjektive idealisme med en objektiv.

snarere med bedrøvelse og melankoli end med den bidskhed og aggressivitet, der i denne forbindelse kendetegner deres kolleger på Cinéthique. De befinder sig altså i en ubekvem situation, som samtidig kan betegnes som inkonsekvent, selv om man naturligvis også har lov til at mene, at den bare er modig, og at den til syvende og sidst måske er mere frugtbar end Cinéthique-folkenes yderliggående standpunkter.

Kritiske bemærkninger

I det foregående har jeg så nøgternt som muligt prøvet på at gengive de konklusioner, de to nævnte tidsskrifter er kommet til, og de argumenter, de opererer med. Nu må det være tilladt selv at komme med et par kritiske bemærkninger, som naturligvis vil være mere eller mindre radikale, alt efter om man går ind for de to blades fælles filosofiske grundsyn eller ej.

Hvis man i ideologisk henseende ikke er helt på bølgelængde med tilhængerne af det marxistisk-leninistiske tanke-system, kan man dårligt lade være med at undre sig over den selvsikkerhed og mangel på kritisk sans (og på humor), disse dommedagsprofeter – her ikke mindst Cinéthique-folkene – lægger for dagen. For folk, der ser tingene udefra, synes deres overbevisning om marxismens-leninismens fortræffelighed at være – ikke bare et postulat, men en i sit udspring irrationel holdning, der på mange måder får den til at se ud som en *trossag*. Den intolerance og dogmatisme, der præger disse »sidste dages hellige«, har til syvende og sidst ikke så lidt til fælles med den, man møder i visse religiøse kredse, med alle de skavanker, en sådan indstilling som regel fører med sig hos nyomvendte. Jeg skal her blot nævne et par karakteristiske træk:

– For det første en udpræget trang til esoterisk lærdom. Man kommunikerer ved hjælp af et begrebsapparat og en jargon, som kun den lille gruppe af indviende kan forstå, og som derfor cementerer medlemmernes indbyrdes fællesskab. Det er i dag »ej blot til lyst« at arbejde sig igennem et nummer af *Cahiers* eller Cinéthique. Begge disse tidsskrifter er i løbet af de sidste to år blevet så eksklusive, at de for øjeblikket faktisk er utilgængelige for den »almindelige« læser. Artiklerne er efterhånden blevet mere og mere tørre og abstrakte, og sproget er mere knudret end nogen sinde med lange indviklede sætninger. Nydannede ord og udtryk fungerer som en hemmelig kode mellem trosfællerne (»réinscription«, »sur-déterminé«, »sur-revalorisation« osv.), og et præg af tvivlsom intellektualisme, der er gået i frø, henleder tanken på den værste middelalder-skolastik. Hertil kommer så, at Cinéthique nu definitivt har givet afkald på enhver form for billeder og illustrationer, og at bladet faktisk aldrig mere bringer en omtale af en konkret film. Man vil heraf forstå, at bladet nærmest minder om en stenørken. Hvis redaktørerne selv er overbevist om, at det er sandheden, de sidder inde med, gør de i hvert fald ikke ret meget for at udbrede den og gøre den lidt mere tilgængelig for andre. Cinéthique er i løbet af sine seneste numre blevet et blad – ikke for de fleste, men for de frelst, et rent og skært menighedsblad.

– Samtidig bevirker profeternes mere og mere udprægede sekterisme, at de frelst bli-

ver færre og færre. Man bandlyser alle, der ikke tænker som en selv. Jeg har allerede ovenfor mere end antydnet Cinéthiques angreb på *Cahiers*, og disse stridigheder er desværre ikke noget isoleret tilfælde. Efter kun et par numre blev Marcel Hanoun ekskluderet af bladets redaktion, som han jo faktisk selv havde stiftet. Desuden har de to hovedredaktører for ganske nylig brudt med det avant-gardistiske litterære tidsskrift »Tel Quel«, som dog i sin tid fungerede som en slags affyringsrampe for dem. Blandt de alternative filmgrupper i Frankrig er der kun en eneste, Dziga Vertov, der stadig finder nåde for Cinéthiques øjne. Marin Karmitz og Slon-gruppen har man nu kun ringagt tilovers for. Cinéthique-folkene isolerer sig altså mere og mere. Jean-Paul Fargier og Gérard Leblanc er snart de to eneste rettroende, der er tilbage – de sidste mohikanere.

– Bladets selvsikkerhed og sekterisme giver sig udslag i en krampagtig, næsten fanatisk holdning. Eftersom redaktørerne er overbevist om, at de ejer sandheden, og at de for så vidt har monopol på den, vil de gerne undervise disciple, men de er faktisk ude af stand til at føre en samtale med andre. De er parat til at svare på indvendinger, men har selv ikke noget at lære af de andre. Diskussionen indskrænker sig langt fra at være en dialog til den rene og skære polemik, og det er som bekendt en form for skyttegravskrig.

Skal vi knuse spejlene?

Hvis man ikke selv er indstillet på at tage del i en sådan krig og globalt går ind på redaktørernes tankegang og grundsyn, giver enkelte af deres påstande dog anledning til alvorlige indvendinger. Jeg skal her indskrænke mig til at rejse et enkelt spørgsmål, der, så vidt jeg kan se, rører ved noget centralt i hele den problemstilling, jeg her har prøvet at fremstille.

Jeg er fuldstændig enig med redaktørerne af *Cahiers* i, at filmkunsten, lige siden den første gang så dagens lys, har bestræbt sig for at gengive et mere og mere naturtro spejlbillede af virkeligheden og dermed for at skabe en illusion. Men er det rigtigt, at vi for enhver pris skal prøve på at sprænge denne illusion i luften? Kan den ikke være et redskab, der hjælper os til at blive os virkeligheden mere bevidst? Som Brice Parain siger i »Livet skal leves«: »Løgnen er et middel til at lodde tanken«, og Godard tilføjer et sted, at den er »den vej, der fører os til sandheden«. Men naturligvis på den betingelse, at illusionen ikke optræder i forklædning, men *giver sig ud for det, den i virkeligheden er*, nemlig en illusion og intet andet. I slutningen af sidste århundrede var det ikke Lumière, som dog lavede reportagefilm, der bedst skildrede sin egen samtid, men Méliès, »ham dagdrømmeren, der beskæftigede sig med fiktion og luftkasteller« (Guillaume i »Kineserinden«). Det er altså slet ikke givet, at den illusion, filmen fremkalder, i sig selv er af det onde. Også et spejl giver et illusorisk og endda forvrænget billede (et spejlbillede). Er dette så en tilstrækkelig grund til at knuse alle spejle?

Spørgsmålet forekommer så væsentligt på det nuværende stadium af filmkunstens udvikling, at det fortjener at blive taget op for sig selv. Jeg håber at vende tilbage til det i en senere artikel. ■