

tet er ret besynderligt f. eks. i de numre hvor den syngende fortæller, på melodien til »Den blå Donau«, giver ordrige skildringer af 1840'ernes Wien. Musikken forsøger at kombinere originale musical-melodier i Richard Rodgers-stil med Strauss'ernes spirituelle valse og Offenbachs (!) polkaer, mest elegant i nummeret »Six Drinks« med de raffinerede pauke-glissader. Det er rigtig skægt som musikalsk kitsch betragtet, men hverken musical- eller Strauss-fans vil nok være tilfredse. Der er noget principielt tvivlsomt ved disse populær-adaptioner af musik som er fuldt tilstrækkelig populær i forvejen; men det er selvfølgelig fristende at (mis)bruge den klassiske underholdningsmusiks melodiske ressourcer, når nu Loewe og Rodgers og alle de andre forlængst har skrevet de gode musical-melodier. (MGM Records 2315 130).

P.S.

Debat

PROTEST MOD EN ANMELDELSE

Det kan med føje diskuteres om bedømmelse af filmteoretiske værkers videnskabelige værdi overhovedet hører hjemme i Kosmoramas spalter – men når en sådan vurdering nu engang er foretaget, som i Søren Kjærups anmeldelse af Peter Schepelerns: »Den for-

tællende film« i nr. 113, må den fremføres på en sådan måde, at tidsskriftets vante høje standard af gedigen almen orientering (som netop Søren Kjærup i vid udstrækning ellers er med til at opretholde) tilgodeses også på det videnskabelige område.

Men fordi bogen ikke placeres i forhold til de filmvidenskabelige traditioner, der faktisk allerede findes internationalt, får anmeldelsen karakter af inside-talk for humaniorastuderende i al almindelighed, og hvad værre er: for den almindelige læser, som er helt ladt i stikken, må den fremtræde som inkonsekvent.

For den som uden andre forudsætninger end interesse for film godtager anvendelsen af ordet »videnskabelig« i indledningens »Første publicerede originale større videnskabelige arbejde« må det virke mildt sagt forvirrende først at erfare, at »den som helhed bliver noget skuffende«, for dernæst at blive oplyst om, at »de to hovedpointer i bogen faktisk er gode selvstændige bidrag til filmteorien«.

Han/hun kan med god ret spørge, hvordan de to udsagn kan fremsættes inden for samme anmeldelse!

Måske skal svaret søges i den omstændighed, at Schepelern og Kjærup hver på sin vis repræsenterer to afvigende støjninger, der gør sig gældende inden for filmvidenskaben i dag: Schepelern arbejder ud fra – og videreudbygger en metode, der tilsigter en systematisering af konkret materiale, og som til en vis grad har sin rod i naturvidenskaberne, mens Kjærup kritiserer ud fra anvendelse af mere abstrakte, generelle betragtninger over mediet i almindelighed, og altså er mere filosofisk orienteret. Det kan næppe siges tydeligere, end Kjærup selv gør det: »At lave videnskab om filmen som fortællemedium er for Schepelern ikke noget med at reflektere generelt over, hvilke typer indhold det vil være muligt at udtrykke på hvilke måder ved hjælp af filmens udtryksmidler, men noget med at indsamle og klassificere en uendelighed af konkrete eksempler på, hvad man faktisk har gjort«.

Rent bortset fra, at det er kunstnerne alene, der kan finde ud af »hvad det vil være muligt (!) at udtrykke«, og at sådanne bøger er skrevet, men kun for at komme til kort (Kracauers »Nature of film« som et afskrækkende eksempel), så skylder Kjærup læseren at gøre opmærksom på, at også Schepelerns metode er relevant for en vis type undersøgelse – for han mener da vel ikke for alvor, at kun hans eget udgangspunkt er anvendeligt inden for filmforskningen?

Denne undladelse er så meget mere graverende, som Schepelerns bog udtrykkelig ikke tilsigter at gå videre, end dens valgte (netop valgte) grundlag tillader.

At bebrejde ham, at hans filmudvalg

er begrænset til film og filmtyper, han kender særdeles grundigt (begrænser sit synspunkt til biografstolens) må vist være en lapsus: forordets linie 3 (!) angiver, at undersøgelsen er begrænset til fiktionsfilmen. Uforståeligt. Ud fra samme betragtninger er det direkte urimeligt at anke over, at Schepelern ikke har medtaget de få og muligvis ikke repræsentative kinesiske film, der har været fremme herhjemme. Det mindste, der kan forlanges af en videnskabelig undersøgelse, er, at den holder sig til sit emne, og det kan derfor ikke med nogen ret bebrejdes Schepelern, at han overholder denne videnskabelige grundregel.

Lige så irrelevant er det at klandre ham for ikke at tage del i de filmsemnologiske drøftelser, som netop tilhører den abstrakt-analytiske gren af filmvidenskaben, som Søren Kjærup står for. (Noget andet er, at Schepelern burde have afholdt sig fra sine ikke særlig fyldestgørende betragtninger over filmen som »sprog«).

Groft sagt har filmvidenskabens hovedproblem altid været at etablere en metode, der på en gang var håndfast nok til at sikre, at analyser af dette flygtige mediums frembringelser blev forankret i verificerbare iagttagelser, og som samtidig var tilstrækkelig smidig til at omfatte det umådelige antal variationer, som forekom i praksis.

Kjærups behandling af Schepelerns betragtninger over forholdet mellem objektivt materiale og tolkningen heraf (Rundetårn og højden af et skrig kan ikke måles med samme instrumenter) er ikke alene upassende overlegen i sig selv – men netop det »pædagogiske« eksempel afslører, at Kjærup, der fra sine udmærkede betragtninger over begreberne struktur og tekstur i filmbilledet her i bladet udmærket kender problemerne indefra, ikke har ulejlighed sig med at underrette læserne om, at filmvidenskaben endnu ikke er i besiddelse af »instrumenter til måling« – den er først i dag ved at etablere en nogenlunde holdbar forbindelse mellem det konkrete og det abstrakte.

De første teoretikere sprang simpelt hen problemet over: de generaliserede vidt, bredt og ofte så subjektivt, at kun få bygger videre på dem i dag.

Det samme gælder de, som tog helt konkrete udgangspunkter (som Spottiswoode f. eks.), men med tiden er der inden for begge områder opnået brugbare resultater.

Den nylig udkomne »Filmens Æstetik« af Henri Agel giver et godt overblik over tidlig abstrakt filmteori; Arnhem, Kracauer og Spottiswoode er eksempler på forfattere, som tog konkret udgangspunkt, men som i ret stor udstrækning drog for vidtgående slutninger herudfra, og Karel Reisz' fremragende »The technique of film Editing« og Stephenson og Debrix' »Filmen som Kunst« er eksempler på værker, hvor

de konkrete iagttagelser blev basis for brugbare analytiske metoder.

Til disse sidstnævnte slutter Schepelerns bog sig. Den er, vurderet på baggrund af den metode den benytter, fremragende – også bedømt ud fra international målestok!

Læs på dansk »Filmen som kunstart« og derefter Schepelerns bog i den nævnte rækkefølge – så er der lagt det grundlag af konkret viden, som er nødvendigt for forståelsen af f.eks. Chr. Metz' helt suveræne artikel »Nogle træk af filmens semiologi« (Kosmorama 97) – og det vil fremgå, at de to filmvidenskabelige strømninger supplerer hinanden. Bøger med konkret udgangspunkt, som Schepelerns, giver materiale i hænde, der kan benyttes i analysen af den enkelte film, og som er uomgængelig basis for overhovedet at fatte mere generelle betragtninger over filmmediet.

Det skylder Søren Kjørup at gøre opmærksom på.

Hadde han gjort det, ville anmeldelsen have fremtrådt som anvendelig og påkrævet forbrugerinformation, og de fejl og mangler, som også findes i bogen og som fremdrages i anmeldelsen, havde i højere grad fået karakter af kvalificeret kritik.

Det fortjente bogen – og filmvidenskaben.
Niels Hougaard

MISFORSTÅELSER

Følgende for at rette en misforståelse (af de mange) i Ole D. Clarrboms indlæg i Kosmorama 114. Når jeg skriver en analyse af »Frenzy«, sådan som jeg gør, skyldes det ikke naivitet, men et helt bevidst valg ud fra mit faste princip, at enhver film først og fremmest skal behandles på sine egne betingelser. Det ville således være i uoverensstemmelse hermed at gøre analysen af »Frenzy«, der jo ikke handler specielt om samfundsforhold, til et pausekomma i en større samfundsanalyse.

Selvfølger eksisterer film i en social sammenhæng, det er blot i hvert enkelt tilfælde et spørgsmål, om man finder denne sammenhæng relevant nok til at ofre spalteplads på den. At en films – og i øvrigt alle films – eksistensberettigelse ligger i den sociale sammenhæng, er for mig blot en selvfølge, som jeg ikke føler trang til at tærskle langhalm på, mens denne selvindlysende forbindelse stadig synes at forundre og fascinere Clarrbom i den grad, at han kunne læse herom i det uendelige.

Tonen og holdningen, der kommer til udtryk i Clarrboms brev, gør det forståeligt, at han savner det gamle Kosmorama, hvor det at skrive om film jo nærmest var noget illegalt. Det er vel denne meningsfrelste holdning, det nye Kosmorama er et alternativ til, og de hidtidige abonnentstal tyder da også på, at der stadig er flere almindeligt all round filminteresserede end specialiserede filmsociologer.

Clarrbom nævner både »Film 73« og »Spotlight«, men kender måske ikke til eksistensen af »Kinok«, et filmblad der – i hvert fald i egen overbevisning – kan tilfredsstille ethvert behov for samfundsrelevans. Skønt jeg normalt ikke arbejder for udbredelsen af dette blad, vil jeg alligevel henlede Clarrboms opmærksomhed herpå. Skulle han imidlertid efter et stykke tids læsning af »Kinok« have fået nok af samfundsrelevans og have fået lyst til igen at læse om film, udkommer Kosmorama igen til oktober. Jeg tør ikke love, at jeg selv har et bidrag med, men der skulle da være chancer for at finde artikler af Kjørup, Malmkjær, Bodelsen eller et par af de andre kritikere, jeg er meget smigret over at være placeret på losseplads sammen med.
Peter Hirsch



ENGANG PRODUCEREDE DANMARK FORHOLDSMÆSSIGT FLEST
FILM I VERDEN –
I DAG PRODUCERES DER NÆSTEN INGEN FILM –
TIL GENGÆLD HAR VI NU REKORDEN I FILMTIDSSKRIFTER !