

I den danske faglitteraturs flora er filmbogen en så stor botanisk raritet, at man undertiden fristes til at tro, at arten simpelthen er uddød på disse breddegrader. Når der så endelig dukker et eksemplar af slagsen op, er man parat til at modtage det som en kær forøgelse af herbariet. Således også med *Bjørn Rasmussens* bog „Film i tiden“, som Gyldendal har udsendt i dette efterår. Bare det at se filmkunsten forfremmet til at blive taget alvorligt fra perm til perm i en „rigtig“ bog på modersmålet er nok til at gøre en rørt.

Når der er for store mellemrum mellem glæder af denne sort skyldes det i første række, at efterspørgslen efter filmlitteratur er for lille herhjemme, publikummet er for fåtalligt, tabet skulle på forhånd være sikret det forlag der vover pelsen. Forklaringen er bogudgiverens, og dens rigtighed skal i og for sig ikke anfægtes her – der kan sikkert føres bitre beviser for den. Men jeg vil alligevel tillade mig at spørge, om forlagene kan sige sig helt fri for et medansvar for det dødvande der hersker i dette lille aflukke af vor faglitteratur. Et forlag skal som bekendt ikke blot trykke og udgive bøger, det hører også med til dets arbejde at sælge dem. Men hvad gøres der for at nå rette vedkommende med de få filmbøger man drister sig til at udgive? Radioens filmkronik, Film-museets forevisningsvirksomhed og filmklubbernes arbejde ude over landet må dog efterhånden have resulteret i en væsentlig vækst i antallet af de alvorligt filminteresserede. Men hvad er der gjort for at sælge f. eks. Bjørn Rasmussens bog til netop disse dens naturlige købere. Jeg spørger, fordi jeg selv ikke har modtaget så meget som eet varsko om bogens udsendelse hverken fra min boghandler, fra forlaget eller fra noget andet organ engageret i bogens afsætning, og jeg formoder, at jeg, f. eks. i kraft af mit medlemskab i Film-museet, må være en af dem en sådan henvendelse havde nået, hvis den var blevet udsendt. Men er det så at undre sig over, at filmbøger ikke går i dette land? Og at de der udsendes ikke er så gode som de kunne være, hvis der eksisterede en filmfaglig bogtradition at måle dem med?

Men tilbage til Bjørn Rasmussens bog. Alle dens udmærkede kvaliteter uførtalt (hvortil vi bl. a. henregner et forbilledligt valgt og redigeret billedstof, et oplysende afsnit om indisk og japansk film samt et særdeles nyttigt kapitel om de nye billedformater og andre tekniske nydannelser) repræsenterer den den eneste filmbogtype, der synes at have en chance for udgivelse i Danmark i dag; den brede historisk-æstetiske oversigt, som beflitter sig på at fremlægge almindelige og generaliserende synspunkter på filmen mere end på filmene. Fra en snævert national synsvinkel er dette naturligvis bedre end ingenting, men set i en større sammenhæng er det ikke den slags filmbøger der er mest brug for. De seneste årtiers filmlitteratur vrimler nemlig med dem, og det er sjældent de har noget virkelig nyt at sige. Filmkunsten er nu blevet så voksen, at den behøver og fortjener sine specialstudier, æstetiske, historiske, sociologiske, biografiske til afløsning af de harefodede fremstillinger (bl. a. for at disse kan blive mere nuancerede og korrekte). „Film i tiden“ kan ligefrem siges indirekte at kalde på en sådan specialundersøgelse. I bogens skildring af de sidste tyve års film er begrebet „realisme“ en magnetisk pol, som bestemmer hele fremstillingens kurs. Med fuld ret eftersom filmen og virkeligheden heldigvis har fået nye berøringsflader med hinanden siden den anden verdenskrig. Men nøglebegrebet trænger tydeligvis til at blive defineret og præciseret. Hos Bjørn Rasmussen som hos alle andre kritikere anvendes det snart om en films ydre fremtrædelsesform, snart som et egentligt stilkriterium, snart som et ideologisk program. Men udtømmende beskrivelser og klare afgrænsninger af begrebet når man aldrig frem til. Hvori består egentlig den nye „realisme“ i den italienske efterkrigsfilm, f. eks. set i forhold til den klassiske dokumentarfilm eller den amerikanske „Marty“-„realisme“? Hvilke revisioner vil trænge sig på, hvis vi tager „realismen“ i orientalsk film med i billedet?

Det mest tankevækkende i „Film i tiden“ er iøvrigt bogens behandling af det sidste tiårs udvikling i gennemsnitsfilmen, hvilket for for-

fatteren først og fremmest er den amerikanske gennemsnitsfilm. Børn Rasmussens iagttagelser og konklusioner her forekommer rigtige og rammende. Han påpeger som et hovedtræk i denne udvikling den dekadente forgrovning som er synlig i alle gennemsnitsfilmens genrer i dag: De realistiske (ordet igen!) film er blevet voldsomt realistiske, de psykologiske genrer domineres af psykiatriske analyser af særtilfælde, komedierne er blevet larmende og grove, gangsterfilmene excessivt brutale, de frivole film sex-spil domineret af barnfagre frøkner etc. Børn Rasmussen finder fire hovedgrunde til dette bedrøvelige forhold: 1) Filmene produceres bevidst for en kundefælle i alderen 16–25 som formodes ikke at kunne følge de finere nuancer i et kunstværk; 2) dekadencen er et resultat af TV-desperationen; 3) de nye store og pengeslugende formater, hvor der males med den bredeste pensel, har fremmet forfladigelsen; 4) i den aktuelle krise står industrien flamlende i valget af passende stof til omsætning i underholdningsfilm.

Dette er i sig selv interessant og lyder plausibelt nok. Men man havde gerne set tanken forfulgt lidt længere. Gennemsnitsfilmene er jo ikke bare afspejlinger af visse øjeblikkelige mere eller mindre gunstige produktions- og afsætningsforhold i filmindustrien. De opstår ikke i et socialt vakuum, men tværtimod i levende vekselvirkning med det omgivende samfund, og når gennemsnitsfilmene kunstnerisk set er uden større selvstændighed og interesse, er det så ikke netop denne vekselvirkning der er det relevante, når de er til debat? Men om denne filmens „udadventede“ sociologi bringer „Film i tiden“ intet udover en helt forbløffende dogmatisk konstatering af at de grasserende „Vild ungdom“-film er skadelige. Just dette gennemsnitsfilmproblem kunne der have været ræsonneret mere om, eftersom uenigheden om det både er stor og kvalificeret. Sociologiske betragtninger omkring dusinfilmene havde muligvis gjort „Film i tiden“ mindre rigtig og lettere at blive uenig med. Men det havde nu ikke gjort noget.

Når Børn Rasmussen gør meget ud af gennemsnitsfilmene begrunder han det selv med, at de danner den nødvendige, men for ofte oversete baggrund for hvad filmkunstens enere skaber. Synspunktet lader sig høre – men de forventninger det til gengæld vækker til behandlin-

gen af enerne indfries ikke. Ganske vist drøftes kunstnerens indsats i kapitlet „Enerne“, men den anskues fra en lidt besynderlig synsvinkel. Den dokumenteres nemlig groft taget i fire hovedpunkter: 1) *Thorold Dickinson*s snilde løsning på et vanskeligt atelierteknisk problem, fordi han havde for få rummeter til rådighed ved optagelsen af „Queen of Spades“; 2) *John Huston*s farveeksperimenter i „Moulin Rouge“ og „Moby Dick“; 3) *Stanley Kramers* rationaliserede kontinuerlige produktionsmetode og 4) anvendelsen af dybdefokuslinsen og dens betydning for en ny kontinuitetsrytme.

Men dækker dette nu også det væsentlige i enerens indsats? Er det hvad der i et billede af „filmen i tiden“ er at sige om en *Buñuel*, *Ford*, *Renoir* eller *Bresson*? Eller *Bergman* og *Sucksdorff*? *Visconti* og *de Sica*? *Dreyer* og *Clair*? Det er dog først og fremmest for deres og deres liges værker, at gennemsnitsfilmene danner den mere eller mindre flatterende baggrund, og var en karakteristisk og præciserende af deres egenart *specielt* i forhold til dusinproduktionen derfor ikke en naturlig forpligtelse? Ganske vist fremholder Børn Rasmussen kraftigt, „at man hvergang man drøfter filmens eneres kunstneriske indsats gang på gang vender tilbage til den tekniske udvikling. Teknikken er forudsætningen for det hele, selv om mange ofte lader, som om teknikken er kunstnerens ydmyge tjener . . .“ Men det turde da vist være en lovlig flot forenkling. At de filmtekniske muligheder har haft indflydelse på filmdramaturgien er dog en ganske selvfølgelig og banal kendsgerning, som kan have en vis begrænset analytisk interesse, men som ikke nytter så forfærdelig langt, når den kunstneriske karat skal bestemmes. Det tekniske snille – så nyttigt det iøvrigt er – tæller kun lidt i forhold til det der er enerens egentlige force: personlighed, oprigtighed, stilformelse. Man sammenligne eksempelvis en *Hitchcock* med en *Bresson*. Eller tænk på ypperlige kunstværker som er ypperlige *trods* åbenlyse tekniske mangler, f. eks. „Rom, åben by“ eller „Galskabens vej“. Det skæve i ræsonnementet rettes iøvrigt op af Børn Rasmussen selv, når han efter omtalen af dybdefokuslinsens betydning for den nye kontinuitetsrytme oplyser, at den samme fortællestil har været dyrket af store instruktører i Europa (*Dreyer*, *de Sica*) – *uden* brug af den magiske optik.