

## Udfordring til modernisterne

John Howard Lawson: „Film: The Creative Process“, Hill and Wang, New York 1964.

Forrige sæsons kritik-debat var en levende demonstration af vor tids hellenisme, hvor kunsten lider af et grådigt vokseværk, der sprænger enhver æstetisk teori og opæder alle ideologier. Konsekvenserne er mangfoldige. Den mest fatale er kommunikationsvanskeligheden mellem kunstner og publikum, et mødepunkt, hvor begge parter kan trives, opdriver man som kulturfondbataljen viste det, ikke så let. Et mindre problem er kritikens dilemma. Hver dag udråbes og aflives et geni, og ingen kan kontrollere med hvilken rimelighed det sker. Målestokken er forsvundet. Kun vore dages hellige, „de kulturradikale“ holder, som understreget af *Erik Ulrichsen* i Uglebogsartiklen „Teorien om Filmteorien“, endnu fast på deres. Her bygges en skole . . .

Nu er „kulturradikalismen“, „venstreorienteringen“ unægtelig et temmelig diffust begreb, efterhånden så ubestemmeligt at enhver rabulist frimodigt kan betegne sig som en af Marx' disciple. Men i virkeligheden træffes sjældent en vaskeægte marxistisk skribent og kunstteoretiker. I *John Howard Lawson* har vi dog et eksemplar af den uddøende art, oven i købet et af de mere livsduelige. I 1953 udsendte han et hvast angreb på filmcommercialismen, „Film in the Battle of Ideas“ og med sine seneste bog „Film: The Creative Process“ leverer han det nyeste filmteoretiske værk af betydning, et stort anlagt forsøg på analyse og vurdering af den filmiske skabelsesproces, som den har udfoldet sig fra *Griffith* til *Fellini*.

For Lawson gælder det, at *the freedom of the artist is not achieved by avoidance of theory*. Det er ikke nok at kunstneren har intuition. Han må også kunne få idémæssigt hold på sin inspiration, han må være et historisk bevidst menneske, der med social indsigt og personlig lidenskab kan konkretisere de komplicerede forhold mellem individ og samfund og dermed *virke til at gøre verden bedre*. Vil filmen være en del af vor livserfaring, må den finde *mening* og klarlægge mønsteret i den virkelighed, der bestemmer vore oplevelser og erfaringer.

På trasken til moderne tider sagde *Corot*, at kun den, der vil være noget for sig selv, kan være noget for andre. Lawson ville næppe afvise malerens ord, men de må ligevel forekomme ham utilstrækkelige i deres betoning

af det personlige. Thi det forekommer forfatteren, at kunsten *også* må have et decideret kollektivt udspring. Et krav tidens film – så lidt som nogen anden nutidig kunststart – honorerer. Dertil er den modernistiske individualiseringsproces for fremskreden.

For Lawson har virkeligheden *a tough substance*, som man *kan* stille noget op med, hvis man vel at mærke forstår dens struktur. Men det er netop hvad den kapitalistiske verdens kunstnere ikke gør! For filmens vedkommende åbenbares dette allerede hos dens første virkelige instruktør, *Griffith*, i hvis værker historien opfattes som et stort blindt hjul, der søndermaler generation efter generation af mørdrede menneskebørn. Livet domineres af dæmoniske eller absurde kræfter.

Forskellen mellem det griffithske historiesyn og *Eisensteins* marxistiske ses tydeligt ved sammenligning mellem et par film som „Intolerance“ og „Strejke“. I den første er arbejdernes strejke kun et uroligt flimmer i et vældigt mønster, mens den hos russeren er hele sagen, et håb – et løfte om revolutionen, som skal komme og ændre alt. *Griffiths* accept af historien som en uafvendelig mekanisme lever videre i al senere amerikansk historieskrivning på film, og er ligeledes bestemmende for Hollywoods sparsomme sociale skildringer. Hos *King Vidor* i „The Crowd“ er individet ensomt og hjælpeløst i massernes malstrøm, på samme måde som hos *Fritz Lang*, der tilmed kan give denne oplevelse en ekstra tysk potensering: I „Fury“ dirigeres folkemængden af irrationelle og ødelæggende impulser. Disse instruktører og mange andre med dem giver i virkeligheden mere eller mindre bevidste udtryk for livets meningsløshed i det kapitalistiske samfund. Men det er ikke kun hos de ærkekapitalistiske yankee'er, at Lawson kan afsløre denne holdning. I Frankrig reagerer *René Clair* med en overdådig men desperat satire: *He mocks humanity because he sees no alternative to its absurdities*. Fra *Clair* er der kun et skridt til avant-gardisternes fuldstændige afvisning af det filistrøse samfund, og hos dem røbes den moderne – eller modernistiske – kunstners paradoks i al dets trøsteløse udsigtsløshed. Kunstneren afsværger det samfund, hvori han lever og arbejder – hvilket vil sige det borgerligt-kapitalistiske – men han er *selv* en småborger, der ikke kan se sin situation i *its historical perspective, as a phase of human development that has run its course and must now give way to a higher form of social organization*.

Den moderne kunstner befinder sig således i et tomrum mellem to verdener. På den ene

side er der den borgerlige fortid, han ikke kan vende tilbage til, og på den anden, den socialistiske fremtid, som han heller ikke kan gå ind under. I det fremmede land af virkelighed mellem fortidens og fremtidens realiteter går kunstneren sin formålsløse kredsgang.

At cirkelvandringen kan foretages mere eller mindre talentfuldt, mere eller mindre søvn-gængeragtigt er en anden sag. Af tyvernes egne er *Buñuel* den eneste, som for alvor har søgt at komme fri, men til syvende og sidst har heller ikke han været målbevidst nok. „Borgerlig moral er for mig umoral,“ siger han. Men – spørger Lawson nu – hvor er Buñuels alternativ? Hvad andet lærer nonnen Viridiana end at livet er kaotisk og meningsløst? Det hendes mandlige modpart, Jorge, for længst har erkendt. Og – er Jorge af den grund mindre borgerlig end sin dekadente onkel? Ud-lægningen vidner godt om den håndfasthed, hvormed Lawson til tider tager på sit stof. Han skriver ganske vist, at kunsten ikke absolut skal tilbyde socialistiske løsninger, men anerkender alligevel ikke som alternativ Buñuels forslag til en praktisk livsførelse i stedet for den metafysiske, instruktøren ser plage landet, hvori hans historie foregår.

Når Buñuel kommer til kort, skyldes det – ifølge Lawson – hans oplevelse af fænomenet vold som en dominerende livsfaktor. Heri ligner han fremtrædende kunstnere overalt i vestlig film, hvor fysisk brutalitet *serves as a substitute for the study of human motives and relationships; it overshadows other elements in the film structure, and discourages more subtle and human modes of expression.* – Er man begejstret for Polanskis „Chok“ bør citatet anfægte!

For Lawson hænger det volds-besatte sammen med fremmedgørelsesproblemet, modernismens grundmotiv. Når *Fellini* lader sin humanist begå barne- og selvmord i „Det søde liv“, så beskriver han i virkeligheden et *acte gratuit* „i den franske betydning af ordet“: en accept af tilværelsens absurditet, en erkendelse af vold som den yderste „realitet“, *a denial of causation* ...

Igen denne denial of causation, denne mangel på overblik og indsigt, for Lawson den egentlige årsag til den endeløse vandring i *The Waste Land*. Fordi menneskene ikke forstår – og fordi kunstnerne ikke gør sig umage for at komme til at forstå – at deres bevidsthed domineres af deres sociale eksistens, må de danse *Bergmans* dødedans i „Det syvende Segl“, *the final formal expression of alienation from life*.

Også hos *Antonioni*, den der mest koncentreret og med størst forståelse har taget fat på fremmedgørelsesproblemet, spiller vold og selvdestruktion en afgørende rolle. Det synes ikke, som om Lawson sætter Antonionis indsigtfuldhed i forbindelse med instruktørens marxistiske påvirkninger – dem tager han øjensynlig ikke så tungt på – men han mener, „Il Grido“ er den stærkeste illustration af fremmedgørelsens problematik, fordi filmen i slutbillederne klart og med symbolsk styrke demonstrerer, at det menneske, der ikke kan skabe kontakt til sine medmennesker, er overgivet til døden.

Men ellers bebrejder Lawson Antonionis personer, at de er for følelsesmæssigt optaget, at de forsøger at løse på det personlige plan, hvad kun kan bringes i orden på det sociale. Indvendingen karakteriserer Lawson

Film i ideernes kamp: „Blockade“.



og er klassisk for en kritik, der møder kunsten med et velfunderet teoretisk vurderingsapparat. Når Antonioni vil fortælle om de vege og trætte, nytter det nu en gang ikke at kræve målbevidste og udadvendte spejderdrænge af ham. Om Buñuel hedder det nedvurdende, at han betragter *man's nature as a battleground between good and evil*. Og – *his uncertainty of human values makes him fall short of greatness*. Det er ikke småsager i tidernes europæiske kunst, der affærdiges i disse sætninger. De vækkelses-fordringer, der er Lawsons egentlige krav til kunsten, blottes helt i en bemærkning om Fellini, om hvem det siges, at han har været *less concerned with an affirmative vision than with the breakdown of humanist values*.

John Howard Lawson kræver mod, vilje, bekræftelse, men Vesterlandets kunst har kun at give, hvad *Paul la Cour* i sin tid kaldte „en håndfuld jaget, uroligt liv.“

Selv er den amerikanske filmskribent ikke sen til at beklage, at han ikke kan fremhæve den socialistiske verdens filmkunst som positivt modvægt til vestens afmagt. Men trods de dogmatiske tilbøjeligheder er kvalitetssansen ubestriktelig. Han ved, at det er i vesten, filmkunsten udvikles i disse år. Polsk film interesserer ikke meget, frø af ugræs er føget ... og efterkrigstidens russere nævnes kun sporadisk, nærmest som en tribut til værtsfolkene; bogen blev skrevet i Moskva og Jalta.

„The Creative Process“ var nem at afvise som snæver vurdering og naiv opbyggelighed, hvis den ikke rummede et oprigtigt anliggende og en alvorlig udfordring, formuleret med både 'historisk sans og personlig lidenskab' af en af de gamle drenge fra trediverne. En rejse til Sydstatene og sejt arbejde med at etablere Screenwriter's Guild, forfatterens

fagforening i Hollywood, åbnede dengang Lawsons øjne for, at *COMMITMENT is essential to the artist's creative growth*. Under Spanienskrigen skrev han antifascistisk propaganda – „Blockade“ – og talte under Hitlerkrigen den store alliances sag i „Sahara“. Samme tema – nødvendigheden af sammenhold med Rusland – var hovedmotiv i „Konvoj over Nordatlanten“. De, der har set den film, husker Kaptajn *Raymond Maseys* slutreplik om, at hans skib da nåede velbeholden til Murmansk, og *Bogarts* meget bogartske svar: „Yes, but it's a long way home, captain.“

Nu er der langt hjem for Lawson. Han blev offer for hekseprocesserne i halvtredserne, og mener at den Hollywood-humanisme, blandt andre „Kosmorama“ har prist, for længst er borte. Den overlevede ikke *McCarthy*, hvis største forbyrdelse ikke så meget var de aktuelle forfølgelser, som det klima af frygt og mistanke han skabte, i hvilket lysten til at eksperimenterer hensygnede og den moralske holdning forkvædede. Nu er tilbage kun *Stanley Kramer*, som *deserves credit for maintaining the moral integrity of the American film*. Det synspunkt er ikke *comme il faut* hos de „Cahiers du Cinéma“-opdragede, men er det ubegribeligt, at Lawson forfægter det? Er det svært at forstå, at en skræmmet *New-Dealer* betragter tressernes selvoptagne weekend-gæster med utålmodighed? Det er Lawsons begrænsning, at han ikke fatter, at kunstnerisk erkendelse ikke nødvendigvis rummer social terapi. Men hans udfordring bliver alligevel mere og mere uomgængelig. Nu kender vi jeres tilstand, alle *I rebels without a cause*. Kom så med et forslag, der kan bringe os videre. Lawson har sit på rede hånd. Kan modernismen blive ved med at lade alle Lawsons'ers udfordring ligge? *Niels Jensen.*

„Kosmorama“ udgives af Det danske Filmmuseum, Vestergade 27, København K. Minerva 2686. Bibliotek og arkiver er åbent hverdage 12–15, tirsdag 19–21, lukket lørdag.

„Kosmorama“ koster tilsendt 14 kr. pr. årgang (5 numre). Enkelte numre 3 kr. Fås kun i museets ekspedition, hverdage 9–16.30, lørdag 9–12, Byen 1503, giro 4 67 38.

Følgende tidligere numre kan fås:

1. årgang (1 – 9)	7 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00 (2 og 9 udsolgt)
2. årgang (10–17/18)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00
3. årgang (19–27)	7 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00 (19 og 27 udsolgt)
4. årgang (28–36)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00
5. årgang (37–45)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00
6. årgang (46–49)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2.25
7. årgang (50–53)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2.25
8. årgang (54–57)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2.25
9. årgang (58–62)	udsolgt	
9. årgang nr. 60 WEEKEND	5 kr.	
10. årgang (63–66)	10 kr.	Enkeltnumre kr. 2.75
11. årgang (67–70)	udsolgt	
Index 1.–8. årgang	2 kr.	