

BØGERNE

Forsvar for filmteorien

Ralph Stephenson og J. R. Debrix: „The Cinema As Art“, Penguin Books, London 1966.

I en artikel, som Erik Ulrichsen har skrevet i 1955, men først publiceret i 1965, undsiger han *filmteorien*. Artiklen indgår i hans bog „Filmangreb og filmpoesi“ og hedder *Teorien om filmteorien*. Den angriber filmteoretikere og deres virke i almindelighed og i særdeleshed den nærmest forhåndenværende skydeskive, undertegnede.

Jeg har omtrent samtidig med, at disse beragtninger skrives, omtalt artiklen i oktober-nummeret af „Louisiana Revy“ – dér i forbindelse en fremtidig tv-æstetik sammenholdt med tidligere og nutidig filmteori. Når jeg nu fremdrager artiklen i en anden sammenhæng, foranlediget af en nyudkommet bog, skyldes det ikke en pludselig opstået nødvendighed. Når Ulrichsen har kunnet gemme på dens offentliggørelse i 10 år, kunne jeg vel også tage mig lidt ekstra tid til at filosofere – dels de ti år tilbage, der dog dækker en periode af forandringer – dels over hvad der til syvende og sidst er aktuelt i 1966 og eventuelt de kommende år.

Der rummes imidlertid i Ulrichsens korte artikel centrale påvisninger, mistydninger og forventninger om, hvad filmteori er og kan være. Nogle af disse har altid været aktuelle, andre er især blevet det gennem de ti års lagring.

Artiklen vil naturligvis ikke frakende f.eks. Eisensteins bøger banebrydende betydning. Det lader sig også vanskeligt gøre. De er, siger Ulrichsen, „systematiseringer og rationaliseringer af egne kunstneriske opdagelser“. Det er de. Bela Balazs medgives en betinget anerkendelse. Men når han kommer til Raymond Spottiswoode: „A Grammar of the Film“ og Christensen & Roos: „Film“, slår Ulrichsen alarm. Det er en farlig metode, alt for systematiserende og generaliserende, som „afskrækker fra yderligere filmteoretiske indsatser“.

Her er det, uenigheden melder sig. Ikke så meget i anledning af vurderingen, som jeg deler på mange punkter, som i selve forskrækkelsen. Det hænger måske sammen med, at jeg er, hvad Ulrichsen tidligere i artiklen har kaldt „kulturradikal“. Jeg er enig med Ulrichsen i, at den inddeling i filmkategorier, som præsenteres i Karl Roos' og min bog („photoplay“, „screenplay“ o.s.v.) er ganske utilstrækkelig og kan være direkte vild-

ledende. Men til forskel fra U. nøjes jeg ikke med elskværdigt at karakterisere bogen som „historisk interessant pionerarbejde“ – det kan den muligvis være på andre punkter – og så iøvrigt bede himlen bevare mig for mere filmteori. Jeg betragter denne bog på samme måde som andre. De er historisk specifikke. De kommer af og er tydingen af en samtid, som nu er historie, men *vor* historie. Min konklusion af forkert teoretiseringen er ikke „ingen teori“, men nye forsøg. Det er ikke misbrug, selv om det lyder af at tage munden fuld, når jeg til den ende citerer Robert Oppenheimer: „It is the business of science to be wrong“.

Ulrichsen tager fejl, når han mener, at mit ønske om mere filmteori betyder et ønske om mere „af samme slags“. Hvis vores, Spottiswoodes og andres bøger fra den tid kan bruges – så kan de anvendes til at kritiseres, afløses eller bygge videre på – men ikke som de stod, gik og snubled. Det undrede mig at se Spottiswoode genoptrykke sin bog i 1950, og det lå både Karl Roos og mig fjernt at ønske den efterhånden bibliofile sjældenhed fra 1936, „Film“, genudgivet for et undrende nutidspublikum.

Der er mange grunde til, at man måtte modsætte sig en sådan tanke. En af dem er, at fejltagelserne kan være interessante for dem, der skal *skrive* filmteori i dag, men ikke for dem, der skal *læse* den. En anden er af terminologisk art. Bela Balazs skrev populært, hvilket har medført, at han blev misbrugt – og misbrugene holder sig stejlt. Et eksempel: Fra ham stammer udbruddet: „Eine neue Kunst wäre wie eine neue Sprache“. Den dag i dag taler filmologer om det filmske „sprog“, uden at det mere end et par gange er kommet til en alvorlig undersøgelse af, om analogien med et sprog nu også holder stik. Det gør den efter min mening ikke. Sproget er nemlig en symbolform af én type (bliv nu ikke forskrækket), kunsten og ikke mindst filmen er symbolske udtryks-systemer af en helt anden art.

Andre skrev indviklet med det resultat, at de blev misforstået eller ikke forstået. Men det indviklede egnede sig dog sjældent til slagordsagtigt misbrug, så det blev anbragt på den lukkede hyld og kun taget frem ved højtidelige lejligheder. Det er synd for det dybt originale i Eisensteins værker, og det er en skam for det værdifulde i Kracauers „Nature of Film“, 1960, hvis fornyelser er blevet over-

set, mens dens lidt pedantiske tyngde gøres til grin. Således kan *Pauline Kael* – denne filmkritikens Babs og Nutte – tillade sig at skrive: „It is always said of George Lukacs that his best stuff isn't in English; Kracauer's best stuff isn't in English either.“ Således gør hun sig letkøbt morsom både over *Lukacs*, *Kracauer* og deres fælles læremester, *Hegel*. Hendes lugtesans er ikke fin nok til, at hun opdager den derved tabte pointe: De bundet begge virkelig i *Hegel*. Og der er ikke noget imponerende ved i 1966 at agere uvidende om, at sidstnævnte filosof op til vore dage har haft stor betydning for den tænkning, der fulgte efter.

Det bør i forbifarten nævnes, at den foreliggende bog også behandler *Kracauer* lidt uheldigt, ikke uhøfligt, men unyttigt. Således bruges et par sider til at referere *Kracauer*'s tværs gennemgang af en films lydmuligheder, hvorefter forfatteren slutter af med at sige, at det har egentlig kun akademisk interesse. (Hvilket som bekendt ikke er nok).

Bøger som „A Grammar of the Film“ og „Film“ er også indviklet skrevet, indviklet tænkte og indviklede at læse. Det var ikke nogen større fryd at gense *Sportiswoodes* systematisering i diagramform af hele kunstarten og dens forhold til tilskueren, ligesom det ville være en blandet fornøjelse påny at møde den opregning af filmens kategorier, som findes i „Film“.

Både de indviklede og de populære bøger fra anno dazumal repræsenterer en forenkling af filmens problemer – en stor forenkling og en endnu større systematisering. Det, der er brug for i dag, er en *ny* forenkling og en mindre fordringsfuld systematisering. Det er derimod ikke påkrævet at opgive teoretiseren ud fra filmens tekniske apparat og håndværksmæssige erfaringer. Det er ikke påkrævet, det er selvmord. Her er min uenighed med *Ulrichsen* måske mest udpræget. Han mente i 1955 og lod trykke i 1965, at vort behov skulle dækkes med kritisk dybdeboring i kunstnerindividualiteter, at man skulle skrive monografier. Han har selv gjort det, godt endda. Men det er ikke enden på legen. Og hvad legen kunne føre til, når man opgav videre teoretisk system med filmværktøjet og hyttede sig i analogiernes og de *uegentlige* betragtningsverden, har både han og vi fået at se i mellemtiden.

To eksempler må slå til for at beskrive, hvad jeg mener med denne afsporing af filmteorien.

Først et uretfærdigt citat. I et i øvrigt interessant essay om „Fænomenologisk realisme“

(egentlig titel: „Neorealisme og fænomenologi“) af *Amédée Ayfre*: „... må man indrømme, at *Heidegger* har ret, når han overfor *Husserl* fremfører, at en beskrivelse af eksistensen altid og nødvendigvis bekræfter den idé, man gør sig om den, fordi denne idé allerede er et element, en modus og en faktor i selve denne eksistens. Måske var det derfor en smule forhastet, når vi lige før syntes at rose *Rossellini*, *de Sica* og *Zavattini* ...“.

Jeg *sagde*, det var uretfærdigt! Selvfølgelig kan der findes mening i dette, når det studeres i sin sammenhæng. Men det koster, og er det prisen værd? Som *Henrik Ibsen* skrev: Jeg skulle også kunne have gjort den syllogisme, selvom „Brand“ ikke var præst.

Jeg skulle kunne have gjort den med *Wittgenstein* i hånden: „Die Form der Abbildung ist die Möglichkeit, dass sich die Dinge so zu einander verhalten, wie die Elemente des Bildes“ Tractatus 2.151.

Endvidere:

„Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr“.

Tractatus 2.1511.

Samt endelig:

„Es ist wie ein Masstab an die Wirklichkeit angeht“.

Tractatus 2.1512!

Til opmuntring for de læsere, der endnu hænger på, skal jeg gøre det andet eksempel kort. Der står i *Collets* bog om *Godard*: „Isenesættelse ligner den moderne filosofi, f. eks. *Husserl* og *Merleau-Ponty*. Det er ikke ord på den ene side og tanker på den anden. Tanken er en følge af ordene. Sproget er ikke en ting i sig selv, ikke en simpel oversættelse. Det er det samme med iscenesættelse.“

Jamen, kære venner, inclusive *Erik Ulrichsen*, skal vi så ikke hellere ofre filmværktøjet endnu et par tanker – og vil vi alliere os med filosofi og psykologi, så søge de *fagligt* nærliggende gebeter: Lidt Gestaltpsykologi, *Cassirers* „Philosophie der symbolischen Formen“, *Suzanne Langers* „Feeling and Form“ og teoretikere indenfor andre kunstarter, som taler så direkte til filmfolk, som var det dem, de skrev for. Fornemste eksempel er *Bertolt Brecht*, der taler om „die Veränderbarkeit der Welt“ til teatrets folk, men gerne måtte finde nogle tilhørere fra en kunstart, hvor man endnu ikke er kommet sig af befippelsen over, at alt er i bevægelse.

Hvad vi har brug for, er en *ny* forenkling – for at gentage – i en form, der gør filmværktøjet til det, det er, midlet til et mål, hvorfor der ikke kan opstilles regler. Af hvilken grund der heller ikke kan opstilles regler

for midlerne. Hvorimod de godt kan gennemtænkes, gennemanalyseres, uden at nogen tager skade på sin sjæl. Forkastet eller accepteret bliver de dog til syvende og sidst ud fra et virknings- og ægthedskriterium, der vil forhindre, at vor analyse af midler og metoder bliver til normativ æstetik, „regler for den skønne kunst“.

Denne lange, måske ikke helt artige fortale til en ny bog er naturligvis ikke skrevet for denne bogs skyld alene. Den er anbragt her, for at filmteorien kan vende hjem fra den landsforvisning, som den blev dømt til i Ulrichsens artikel. Endvidere for at frelse den fra den filosofiske Mallorca-turisme, som en grassat filmkritik har ledt den ind på – den kritik, som jeg kalder den „uegentlige“.

Men fortalen er også til for bogens skyld. For mangen en mulig læser vil muligvis sukke: Endnu en bog om „filmen som kunst“ – og så ovenikøbet en populær. Så slemt er det ikke. Det er slet ikke slemt. *Stephensons* og *Debrix'* lille bog har den fordel med konkrete eksempler (300 siger omslaget) at bringe filmens værktøj i søgelyset og på et par væsentlige punkter at klargøre den sammenhæng, det fungerer i. Ikke på en ny måde – det er endnu ikke den ny forenkling – men med så meget fornuft og mådehold, at læseren med både mere nøgterne og gladere øjne betragter den urgamle kliché, at „filmen skaber sin egen tid og sit eget rum“.

Først nogle af svaghederne ved bogen. For at få dem overstået. Selvom vi lever i 1966, går man også her ud fra et „system“. Det er afledet af *Benedetto Croces* æstetik, og mens det måske var tilgiveligt, at Christensen og Roos i 1936 gik denne filosof nær i deres søgen efter filosofisk støtte, er det næppe berettiget i dag. Skemaet hedder omtrent: 1) Kunstnerens intuition, 2) Hans udtryk for denne intuition i en kunstform, 3) skabelsen af den samme oplevelse (intuition) hos tilskueren.

Men forfatteren tager ikke deres skema tungt. De filosofiske tvivl, man har lov at nære med hensyn til Croces æstetik, kommer de lykkeligtvis ikke ind på. Så var der næppe blevet plads til bogen selv. De anfører hurtigt, at det første stadium (intuitionen) formodentlig forlænger sig langt ind i andet (udtrykket) og bruger i det hele taget mest dette skema som en pædagogisk løftestang for deres gennemgang af filmens virkemidler. Om denne kan siges, at den er elementær, men i det store og hele adækvat. Ganske vist så man gerne en populær filmbog, der fortalte os mindre om fast motion, slow motion, dobbeltkopiering, overtoning og soft focus – men som

i stedet fortalte os om det vidunderlige i det normale klip, om linsernes brug i de tusinder film. Før man har disse ting på det rene, forbliver de ovennævnte fænomener hokuspokus – og filmen i hele dens normale væsen stadig et mysterium, hvad *den ikke bør være* for „mennesket i den videnskabelige tidsalder“ (Brecht).

Ellers er de flinke nok til at tale om det normale. Men af og til nærmer det normale sig det normative. Dog, hver gang de synes at have påvist en regel, skynder forfatterne sig at tilføje, at regler gives ikke. Og stort set lykkes det dem at krydse mellem Scylla og Charybdis, dvs. mellem „sådan laver man film“ og „man kan naturligvis ikke foreskrive, hvordan man gør det“.

For at afrunde listen over kuriøse, men for helheden uvæsentlige forsyndelser, bør det nævnes, at de ofte går til andenhåndsudsagn for at underbygge deres fremstilling. Når de taler om „the abstract, intellectual, imaginary time“, som er filmens, er det den fortræffelige *André Bazin* de citerer, selvom de kunne have fundet en mere original, mere autoritativ, mere inspireret eksemplificering hos Eisenstein selv. For det er jo Eisenstein *selv*, som kan søges og findes bag mange af de sandheder, som bogen bringer. Denne tilbøjelighed gentager sig, men det ville kun være trættende at påvise gentagelserne. De folk, der bruger bogen kritisk, skal nok finde tilbage til kilderne, og det vil berede dem en fornøjelse, som er en af de kostelige ved filmteori: De vil opdage udviklingen i den tankegang, som har ført til de forskellige idéer om, hvad film er; de vil se, at også æstetiske trossætninger er historisk specifikke.

Hovedsagen ved bogen er, at den giver en prægnant fremstilling af filmens virkemidler og væsen, at den bringer en rigdom af eksempler fra moderne film, fra film folk har set; om ikke den ene, så den anden. At forfatterne i to kapitler systematiserer de fremførte iagttagelser uden at dogmatisere – det er kapitel 5, „Space-Time in the Cinema“ og kapitel 9 „Reality and Artistic Creation“. Endelig, at de også af og til knytter deres fremstilling til samtidig videnskab (uden at ride filosofiske kæpheste); således bringes Gestaltpsykologien ind i argumentationen omkring montagen på en så væsentlig måde, at man kunne have ønsket det uddybet.

Hvad de ikke gør, er at bringe terminologien fuldstændig i orden. Det hænger sammen med, at denne bog *ikke* giver den ny forenkling, som jeg efterlyser. Den bygger i hovedsagen på det bestående.

Når jeg tillægger terminologien stor betydning, hænger det sammen med, at fremtidens filmteori må gøre sig klart, at der eksisterer ikke blot to sæt af benævnelser, men også to rækker af konsekvenser, som ganske vist berører og af og til dækker hinanden, men ikke er identiske. Den ene række af udtryk er hentet fra praksis; det er den håndværksmæssige terminologi. Det andet stammer fra analysen af selv samme praktiske resultat – filmen. De må ikke være i strid med hinanden, men hverken det ene eller det andet kan være fuldstændig dækkende. Et eksempel er „klipning“ og „montage“. Det ligger udenfor rammerne her at klargøre, hvori forskellen består. Man kan nærmest sammenligne med begrebet komplementaritets, som jo også eksisterer udenfor fysikken. Eller man kan måske kildre fantasien ved at henvise til, at den ene terminologi dækker den grove, håndgribelige, makrokosmiske verden – mens den anden er filmens kvantemekanik!

At disse terminologi-problemer eksisterer bekræftes af erfaringerne fra enhver filmskole. De udspringer ikke af mine private filosofiske tilbøjeligheder.

Til slut tilbage til bogen. Med det signalement, jeg har givet her, håber jeg det vil fremgå klart, at det er en både nyttig og værdifuld bog. Netop filmskoler, filmkundskabsundervisning og lignende aktiviteter vil med fordel kunne gøre brug af den. Forudsætningen er kun, at det er *kritisk* brug, man gør. Og kritiken skal ikke bare rettes mod systematiseringen. Det kommer næsten af sig selv. Også det tilsyneladende uskyldige og i langt de fleste tilfælde positive, *eksemplerne*, må behandles med kritik.

Theodor Christensen.

Ligesom nu

Gunnar Sandfeld: „Den stumme scene“, Nyt Nordisk Forlag, 1966.

Lektor *Gunnar Sandfeld*, der tidligere har skrevet en bog om teatret i provinsen („Thalia i provinsen“), har i „Den stumme scene“ på grundlag af en imponerende dokumentation skrevet de danske biografers historie indtil tonefilmen. Bogen er omfattende (på over 550 sider) og går helt ud i detaljerne. Der synes ikke at være nogen grund til at tvivle på korrektheden i Sandfelds bog, som bl. a. er baseret på justitsministeriets arkiver, og Sandfeld er ovenikøbet i stand til at rette så velrenommerede filmhistorikere som *Marguerite Engberg* og *Bengt Idestam-Almquist* på visse punkter, selv om han ikke føler sig kompe-

tent som filmhistoriker. En misforståelse kan man dog gribe ham i allerede i forordet, hvor han nemlig skriver: „Om dansk film og filmproduktion er der skrevet mangfoldigt og let tilgængeligt af fremragende eksperter. Forskningsområdet synes på det nærmeste at være kulegravet.“ Dette turde siges at være en overdrivelse af de kapitale. Tværtimod føler man sig efter læsningen af Sandfelds bog i allerhøjeste grad mismodig på den danske filmforsknings vegne. Tænk om vi blot havde en bog herhjemme, der med samme grundighed og indsigt beskæftigede sig med filmene som Sandfeld har behandlet biograferne.

Det skal naturligvis ikke lastes Gunnar Sandfeld, at han ikke har skrevet en bog, som han hverken har følt lyst eller kompetence til at skrive, men i en større dansk filmhistorisk sammenhæng må det naturligvis forekomme en smule bagvendt, at vi har så solidt et værk om biograferne, der jo dog til syvende og sidst kun er rammen om det egentlige, filmene, men intet værk, der kommer på højde med denne bog, om selve filmene. Lad os derfor håbe, at Sandfelds bog kan blive en tilskyndelse til dem, der beskæftiger sig med dansk films historie.

„Den stumme scene“ er læst i et stræk ingen nem bog at komme igennem. Den vrirler med navne, som kun har betydning i en snæver biografisammenhæng, og den handler især om de tilsyneladende traditionelle modsætningsforhold mellem biografbranchen og myndighederne. Der er adskillige kuriøse ting at læse sig til, men så sandelig også et overmål af trivialiteter. Mest kuriøst er det måske, at man har et stærkt indtryk af, at en historie om de sidste 30 års biografafførhold ikke vil se meget anderledes ud. Biografejerne klager sig over skatter og censurindgreb og indskrænkede myndigheder lægger den ene afgift efter den anden over på biograferne. Sandfeld har et meget langt kapitel om censuren, og på dette område er det heldigvis gået frem. Det er med undren, man læser om censurens bekymring for ikke at støde tyskerne f. eks., selv efter at Tyskland havde tabt krigen. Blandt censorerne får man mest sympati for *P. A. Rosenberg*, der i det hele taget er en af de få personer i bogen, som man kan have respekt for.

„Den stumme scene“ er måske nok for spækket med oplysninger til at blive læst som kulturhistorie, og man kan ikke nægte, at tiden forsvinder lidt bag alle de mange breve og aktstykker, og redegørelser for biografer i snart sagt alle provinsbyer. Men som opslagsværk vil den være meget værdifuld. *Ib Monty.*