

B. T. 17/3 - 1936

Mennesket er af een Filosof blevet defineret som et Dyr, der kan le, af en anden som et Dyr, der kan faa til at le. Holder den sidste Definition Stik, maa Chaplin være det største Menneske i Verden, thi ingen har faaet saa mange til at le som han.

Ogsaa i Aftes blev der leet.

Filmen indledes med en noget anstrengt Allegori hentydende til Problemet Arbejdere kontra Maskiner. Man sad en tid med Livet i Hænderne af Frygt for, at Filmen skulde udvikle sig til en Samfundssatire om Maskinerne, der i Stedet for at gøre Livet lettere netop gør det sværere - om Hestekræfterne, som fortærer Menneskene. Heldigvis lod Chaplin Problemet ligge. Heldigvis - thi den virkelige Arbejder grubler ikke over noget saa dybsindigt som Maskinernes Liv og Død. Han er for optaget af Dagligdagen og dens Bekymringer til at interessere sig for, hvad der ligger i Horisonten.

Glæden var derfor almindelig, da Chaplin smed Filosofkappen, som ikke klæder ham nær saa godt som hans Vagabondkostume. Vi saa ham paany som den hjemløse Omstrejfer fra før, og vi krystede ham i vor Favn - Stenbroens ensomme, fattige Helt, hvem vi elsker for den kejtede Aandsnærverelse, hvormed han besejrer alle Livets Genvordigheder. Dobbelt komisk, fordi han er uvidende om sin egen Komik, som faar

os til at tænke paa saavel Sprællemænd som Trolden i Æsken - de klassiske Forbilleder i al Komik.

Trold i Æsken er han, hvor han alene klarer Mytteriet i Fængslet ved simpelthen at lade de undvegne Fanger løbe Panden mod Jerndøren, som han aabner mod dem. Sprællemænd er han - i den yndige Piges Hænder - hvor han som Kelner danser og synger. For Resten Filmens bedste Indfald, men ikke det eneste. Filmen rummer Scener, der er lige saa uforglemelige som de morsomste Scener fra »City Lights« og »Gold Rush«. Det vilde være uretfærdigt at opholde sig ved, at der ind imellem de geniale Scener er Scener, der blot er morsomme. Som Helhed er Filmen en Oplevelse, som alle Chaplins Films har været det.

Der er blevet talt meget om Chaplins stædige Uvilje over for Talefilmen og hans konservative Hængen fast ved Stumfilmens Teknik. Som Chaplin, der jo selv er Instruktør, har opbygget sin Film, føltes det som en Hvilte at se den. Den henvendte sig mere til ens Syn og mindre til ens Hørelse. Handlingen er baaret oppe af Situationer og føres frem gennem Billeder. Hvad de optrædende siger til hinanden er ganske ligegyldigt.

Musik og Tale er kun Hjælpemidler - i Modsætning til de mange kunstneriske Misforstaaelser, vi har været Vidne til i denne Sæson, hvor Handlingen har rullet besværligt frem gennem en anspændende og vanskelig Dialog. Chaplin-Filmen er en Film, bygget op paa filmiske Virkemidler,

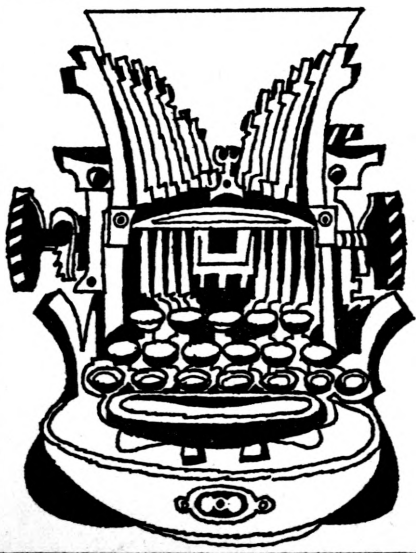
hvad der er dens Fortrin. Naar dette er sagt, maa det tilføjes, at Chaplins Stejlhed over for Talen paa sine Steder er ilde bragt, thi mens hans egen Tavshed overalt føltes velgørende, er der Øjeblikke, hvor andres Tavshed føltes kunstlet, især hvor vi ser Mundbevægelserne uden at høre Orde. Her virker Stumheden som en Anakronisme.

Ellers er Chaplin en Mester i at udnytte den stumme Films Virkemidler, der egner sig endnu bedre for den komiske Genre end for den dramatiske. Filmens mest vellykkede Scener viser, at han henter sine Indfald fra selve Livet. Som bekendt bliver et hvilket som helst Optrin fra Virkeligheden, selv det alvorligste, til et komisk Nummer, saa snart Lyden kobles fra. Gør selv Forsøget. Stop Vat i Ørerne og gaa ud og betragt Livet og Menneskene.

Skumlere har haft travlt med at paastaa, at Chaplin var sakked bagud. Det er ikke rigtigt. Aandeløse følger vi ham, naar han lider Nederlag, glædes ved ham, naar hans Snedighed bringer ham Oprijsning, fordi vi under Komedien mærker Tragedien: den Mindreværdiges Kamp for at hævde sig.

Et af Tidens Symptomer er Ligeegyldigheden for Dagen i Morgen - ingen ved jo, hvordan Livet ser ud i Morgen. Den evige Usikkerhed gaar Menneskene paa Nerverne, saa de synes, det hele i Grunden ikke er Ulejligheden værd. Til dem siger Chaplin om ikke at fortvivle, thi selv om man er stødt ud paa Landevejen, er den værd at gaa, blot man er to om at gaa den.

debat om film- kritikken



Form, indhold og medium. Af Søren Kjærup

I *Kosmorama 84* gør Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen i fællesskab opmærksom på en væsentlig svaghed i min artikel om filmkritikkens opgaver og metoder i det foregående nummer: jeg har (selv når man ser bort fra den uheldige trykfejl) skrevet uklart og utilstrækkeligt om form/indholdsproblemet. Heri er jeg ganske enig (som undskyldning kan kun gælde det, som de tre forfattere så venligt lægger mig i munden: at artiklen skulle behandle så mange problemer, at de enkelte ikke kunne få den udførlige behandling, der tilkommer dem) - og jeg vil i slutningen af denne artikel forsøge at råde bod herpå.

Imidlertid handler de tre forfatteres artikel ikke i første række om min tidligere, men er et forsøg på at introducere en skellen, hentet fra semantikken, mellem udtryk og indhold i filmteorien og dermed i filmkritikken. Dette forsøg kan forekomme besnærende, men da jeg dels finder fremstillingen behæftet med visse fejl og uklarheder, dels finder udtrykkene mindre velegnede end allerede gængse æstetiske termer, kan jeg ikke umiddelbart acceptere det. For dette vil jeg i denne artikel først argumentere - og i øvrigt afholde mig fra kommentarer både til *Martin Drouzys* artikel om »Fyldepen contra kamera«, hvis synspunkter jeg i øvrigt i almindelighed kan tilslutte mig,

og til de pletvise og højst mærkværdige misforståelser af visse dele af min artikel og specielt af hensigten med dens eksempler, som findes i de tre forfatteres artikel.

I kort, meget kort, begreb er det, Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen foreslår, at vi i filmkritikken i første række skal skelne mellem en films udtryk og dens indhold, forstået således, at udtrykket er »de elementer eller samlinger af elementer, der muligvis betydningens tilsynekomst på perceptionsplanet«, mens indholdet er »den betydning eller de betydninger, der dækkes af udtrykket«, hvortil knyttes den bestemmelse, at udtrykselementerne »erkendes som værende udenfor mennesket«, mens indholdselementerne da må forstås som værende »i menneskets bevidsthed«. Og endvidere, at såvel udtryk som indhold kan siges at have en »substans«, hvori der findes visse strukturer eller en »form«.

Når jeg vil forkaste dette forslag, skyldes det især følgende fire punkter, hvoraf de to første nærmest går på svagheder eller uklarheder i fremstillingen (som derfor måske kunne revideres), de to sidste på svagheder i teorien selv.

1) *Indholdets substans kan ikke være bevidstheden*, således som det fremgår af den skematiske fremstilling af teorien. Naturligvis, må man sige. Naturligvis er indholdets substans ikke tilskuerens bevidsthed, for en indholdsanalyse måtte da være en psykologisk analyse af tilskuerens bevidsthed, og

noget sådant vil vist de færreste filmkritikere indlade sig på. De tre forfattere heller ikke, forresten, således som de viser det med deres eksempler på en formal indholdsanalyse af »Anticipation«. Indholdets substans er – naturligvis, således som det også fremgår af dette eksempel – indholdselementerne taget som en helhed, altså sådan noget som personer og handlinger.

Man kan med god grund spørge sig selv, hvordan de tre forfattere da kan komme til at skrive det – rent ud sagt – sludder, som de skriver i deres skema. Forklaringen synes at være den yderst pinlige (som jo ikke bliver mindre pinlig i betragtning af den trehændige skrivemåde), at forfatterne har ladet sig vildlede af deres egen udtryksmåde. De skriver nemlig et sted, at udtryksformen er »strukturer i manifestationen«, mens indholdsformen er »strukturer i bevidstheden«, og selv om begge dele på sin vis er rigtige indenfor teorien, betyder udtrykket »strukturer i...« helt forskellige ting de to gange.

»Strukturer i manifestationen« betyder »strukturer af eller imellem manifestationens (udtrykkets) dele eller elementer«, men »strukturer i bevidstheden« kan ikke betyde »strukturer af eller imellem bevidsthedens dele« – for dette er en meningsløshed. »Strukturer i bevidstheden« betyder »strukturer imellem indholdets dele, der imidlertid – ifølge teorien – kun befinder sig i bevidstheden«, hvorfor disse strukturer »stedsligt« kan siges at være »i bevidstheden«. Forfatterne må vel være blevet vildledt af deres egne i formuleringen, men ikke i betydningen parallelle udtryk »strukturen i...«.

2) Ifølge teorien selv er udtryk/indhold-distinktionen ikke absolut (således som det fremstilles), men relativ. I semantikken kan man nogenlunde entydigt skelne mellem det, der udtrykker et indhold, og indholdet selv, nemlig mellem sproget og alt, hvad det udtrykker. Helt så entydigt er skellet mellem udtryk og indhold imidlertid ikke i et så komplekst kunstværk som en film. Ganske vist har man i en film noget, man kunne kalde »det primære udtryk«, noget, der kun kan være udtryk (og altså ikke indhold for et andet, »dybereliggende« udtryk), nemlig de rene lys- og lyd-fænomener på lærredet og i højtalerne. Men at dette primære udtryk ikke er det eneste udtryk i en film, således som K., L. og M. fremstiller det, ses deraf, at et indhold som f. eks. en handling, en idé eller en holdning ikke kan forklares som udtrykt udelukkende ved rene lys- og lyd-fænomener. Sådanne indhold udtrykkes gennem personer og ting og disses forhold til hinanden, altså ved elementer, der for de tre forfattere er indholdselementer. Og for så vidt som personer og ting i en vis forstand (inden for teorien) kan siges at være indhold for et udtryk af rene lys- og lyd-fænomener, står vi altså over for den kendsgerning, at vi i en film, hvis vi skal bruge udtryk/indhold-begreberne, må bruge dem relativt, – at vi altså må regne med nogle elementlag af forskellig »trinhøjde«, der set fra én synsvinkel vil kunne bestemmes som indhold, fra en anden som udtryk. At dette er rigtigt også i praksis ses deraf, at den analyse (i et noget overflødig logistisk symbolsprog), som de tre forfattere giver som et eksempel på en strukturel indholdsanalyse af »An-

ticipation«, er identisk med den analyse, man måtte præstere for at argumentere for, at »Anticipation« udtrykker en morale af typen »kærligheden er en syntese«. Indholdsanalysen er altså, set fra en anden synsvinkel, en udtryksanalyse.

3) Teorien sletter et vigtigt skel mellem to typer af »indhold«. Vi har allerede set, at distinktionen udtryk/indhold i de tre forfatters fremstilling er gjort for snæver, derved at de har fremstillet en – ifølge teorien selv – relativ distinktion som absolut. Men den er på en anden led også for bred, idet den udsletter et skel mellem et indhold af typen morale, holdning, idé, følelseskvalitet osv. og et indhold af typen en person, dennes handlinger og følelser osv. Denne forskel udslettes ikke blot derved, at begge typer har samme benævnelse, nemlig »indhold«, men også ved forfatternes fastholden af, at ethvert indhold kun er »i tilskuerbevidstheden«. For en følelseskvalitet som »mareridt«, der forplanter sig fra billedet ud til tilskueren, er ikke i hans bevidsthed kun på en så sofistisk vis, som enhver person i billedet er det (på lærredet er i denne sidste forstand ikke personer, men kun lyspletter).

Forskellen mellem de to her opregnede typer af »indhold« er netop, at den første type foreligger uden for kunstværket selv eller i hvert fald rækker ud over det, altså er noget, kunstværket udtrykket ud over sig selv, mens den anden type kun er indhold inden for kunstværket. Overhovedet at kalde dét for »indhold« i et kunstværk, der når ud over kunstværket selv (som f. eks. tilskuerens oplevelse) turde være urimeligt. Og en teori, der forflygtiger den nævnte skelnen, synes ikke særligt hensigtsmæssig.

4) Teorien er i uoverensstemmelse med gængs æstetisk sprogbrug. Man taler nemlig allerede inden for gængs æstetisk sprogbrug om, at der »udtrykkes« noget i et kunstværk, og at kunstværket har et »indhold«, – men man bruger begge disse udtryk på snævrere måde, end de tre forfattere foreslår. Ifølge gængs æstetisk sprogbrug (jvf. Virgil Aldrich, »Philosophy of Art«, 1963) udtrykkes kun det, der i den ovenfor nævnte forstand når ud over kunstværket selv. Til gengæld kaldes dette ikke »indhold«. Ifølge denne sprogbrug er indholdet i et kunstværk nemlig kun det, der tværtimod foreligger inden for kunstværket selv – og dette indhold siges da til gengæld, naturligvis, ikke at være »udtrykt« (på hvilken måde det da siges at manifestere sig, skal jeg straks komme tilbage til).

Man kan mene, at der her blot er stillet to typer af sprogbrug op over for hinanden, hvoraf man da kan vælge den, der falder én mest naturlig. Men som vi har set, hænger spørgsmålet om sprogbrug her snævert sammen med det problem, der behandles ovenfor. Hvis man vil fastholde de tre forfatters sprogbrug, må man i hvert fald supplere den med betegnelser for den skelnen, som den gængse æstetiske sprogbrug får frem ved at skelne mellem det, der udtrykkes i et kunstværk, og det, der er dets indhold. Og denne mangel ved teorien, sammen med de andre mangler og uklarheder, jeg mener at have iagttaget, må i hvert fald foreløbigt få mig til at forkaste den.

Hvad form/indhold-problematikken angår, vil jeg i stedet foreslå følgende betragtningsmåde (der atter svarer til, hvad

der fremstilles hos den nævnte Aldrich – og i øvrigt i nogen grad er afstemt med, hvad Robin Wood har at sige herom i sin artikel om »Den ny kritik«):

At tale kun om form og indhold, således som jeg gjorde det i min store artikel, er vitterligt for snævert. Man må tale om (mindst) tre ting: indhold, form og medium (hvilket sidste svarer nogenlunde til de tre forfatters (udtryks-)substans). Mediet er de ting, filmkunstneren har at arbejde med, og som i sidste ende manifesterer sig i lyden og i billedet (netop »i billedet« og ikke »på lærredet«; forekomster på lærredet er rent tekniske ting, dvs. dele af filmkunstnerens materiale; mediet er materialet udnyttet til et kunstnerisk formål og opfattet således). Formen er de relationer, hvori kunstneren anbringer mediets dele til hinanden, eller – om man vil – strukturerne mellem mediets dele. Og det således formede medium udgør eller er filmens indhold.

At dette er en rimelig sprogbrug vil fremgå, hvis vi et øjeblik vender os fra den komplicerede filmkunst mod den simple malerkunst. Vi har her et medium, nemlig farverne som æstetisk virkemiddel (og ikke som kemisk substans; det er materialet). Disse farver fordeler vi på vort lærred i et vist mønster eller en vis form. Og farve og form udgør tilsammen det indhold, nemlig den menneskelige skikkelse, vi ville have frem. Vender vi nu tilbage til filmkunsten, så har vi som medium alle lyd- og billed-elementerne som dialog, reallyde og musik, personer, ting, dekorationer og farver eller sort-hvide kvaliteter. Disse ting anbringes – i iscenesættelsen – i forhold til hinanden i en vis form, og derved opstår det indhold, vi vil have frem, f. eks. en historie om en bestemt person, hans handlinger og følelser, hans omgivelser osv.

På samme måde som maleriet kan have et emne, der er udtrykt i indholdet – den malede menneskelige skikkelse kunne således forestille emnet Napoleon – på samme måde kan filmen have et emne, enten f. eks. en episode fra den amerikanske borgerkrig eller noget mere abstrakt som en idé eller en holdning (naturligvis begge dele). Emnet er det, der formuleres i mediet som kunstværkets indhold – men det er i sig selv noget uden for kunstværket, der udtrykkes igennem dette.

På baggrund af denne udredning må man da atter komme frem til den konklusion, som også Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen kommer frem til i deres artikel og på baggrund af deres begrebsapparat, nemlig at det i filmkritikken aldrig kan være nok blot at tale om det, der udtrykkes i en film, altså om filmens emne af den ene eller den anden slags. Man må også tale om det, hvorved dette emne udtrykkes, nemlig indholdet, forstået som det formede medium, billede og lyd.