

EN OPGAVE FOR FILMMUSEER

AF THEODOR CHRISTENSEN

Vi kalder her i landet vort filminstitut Det Danske Filmmuseum. Allerede dette navn gør en forklaring påkrævet, for Filmmuseet er ikke alene et gemmested for film af historisk interesse, ikke udelukkende et arkiv for skriftligt og andet materiale, der vedrører film. Filmmuseets lokaler er ikke stille haller, hvor en enlig forsker — med en doktorafhandling for øje — opsporer glemte detaljer og afdækker en og anden upåagtet sammenhæng. Ikke først og fremmest.

Et filmmuseum er og skal være et mødested, hvor filmens praktikere konfronteres med dens historie, hvor publikum kan finde en farbar vej til filmkunsten.

Derfor er det af stor betydning, at Filmmuseet viser film. Ikke bare kunstartens klassikere, men nye film, der på den ene eller anden måde tilhører grænseområder. Eksperimentalfilm og dokumentarfilm, som biograferne slet ikke eller kun tilfældigt lader os få at se, nye film fra nye filmproducerende områder, film der endnu ikke er slået igennem på biografmarkedet. På denne måde baner et filminstitut f. eks. vejen for den italienske efterkrigsfilm, eller det er med til at slå til lyd for den asiatiske film, de sidste filmiske nyskabelser fra et hidtil ukendt og upåagtet område.

Et filmmuseum skal altså være banebrydende. Ikke blot til glæde for de relativt få, som står i direkte kontakt med Filmmuseets virksomhed i København. Det skal vejlede og støtte filmklubber landet over, som spejder efter filmkunstens nye veje og ikke finder dem aftegnet i biografens programmer. Ikke endnu, men det kan komme. For også biografejerne og udlejere har glæde af Filmmuseets virksomhed. Hvad museum og filmklubber opdager, kan biografer og udlejningsselskaber få mod på at udnytte. Et filmmuseum skal være en navigationsskole, dets fagkundskab bruges som kompas på den Columbusferd, enhver filminteresseret altid befinder sig på — både tilskueren, biograf-ejeren og den udøvende filmkunstner.

Denne opgave er Det Danske Filmmuseum godt på vej til at løse — og den må fortsat

løses, for den er alment orienterende, det er en løbende sag.

Men dette er ikke den eneste vej til filmkunsten, ikke den eneste kurs for opdagelsesrejsende mellem filmens flydende, skiftende kontinenter. Filmmuseerne har en højst preserende opgave i at fastholde, inspirere og udvikle det stagnerede fænomen, som kan omfattes med betegnelsen filmens teori. Sålænge ingen anden institution gør plads for en lærestol, hvorfra denne disciplin kan doceres, må Filmmuseet være forskningsinstitut, skoleklasse og elitebiograf på een gang.

Behovet for en systematisk dyrkning af filmens teori indenfor filmmuseernes rammer og med deres hjælpemidler er stærkt. Muligheden for at tilfredsstille det er endnu tilstede.

Behovet findes både hos filmens kunstnere og hos deres publikum. Der bliver ved med at vokse nye, unge filmgenerationer op, udøvende teknikere, instruktører og forfattere, hvis tilknytning til filmkunsten bunder i et lærlingeforhold indenfor håndværket, industrien. Noget solidt grundlag er det ikke. Hvorlænge vil der blive ved med at ske mirakler, når unge mennesker mødes med filmen? Meget tyder på, at jo mere konventionel filmproduktionen bliver, desto stivere og mindre fornyende bliver den nyeste filmslægt.

Filmens publikum har brug for teorien for at kunne bygge bro mellem klassikernes fjernere form og nutidsfilmprogrammets tredimensionale uhyrligheder, wide-screens og Cinemascope's spaltehøje, ørkenbrede æstetik. Fra en aktiv teoretiseren med udøvende filmfolk som medvirkere må gå en lige linie til museernes og filmklubbernes studiekredse og publikationer.

Det er på høje tid at gøre et forsøg på at løse filminstituternes teoretiske opgaver. Endnu er filmkunsten i sine halvtredser, endnu er dens historie og dens virkemidlers teori så overskuelig, at det kan lade sig gøre at skabe en almen klarhed, nå frem til omfattende løsninger, hvor historiske problemer ikke adskilles fra teknisk-teoretiske, hvor sociologiske og æstetiske spørgsmål ikke behandles i forskellige departementer.

Endnu er dette muligt. Men specialiseringen er allerede på vej, hjulpet af film-litteratur og filmmuseer verden over.

Den *leksikale* viden er stor. Man har katalogiseret film og filmfolk med utrættelig-

hed. Den *specialiserede* viden er stor. Man har opfundet slagord, der dækker over tomrum eller giver historiske episoder i filmkunsten en relativt alt for stor betydning. Film fra før første verdenskrig karakteriseres temmeligt summarisk som „primitive“, selv om de fleste er interesseløse manipulationer med celluloid og kamera, mens kun ganske få er primitiv, spirende filmkunst. Man er på vej til at specialisere sin viden om film i afgrænsede discipliner, der spreder sig mere og mere, men skaber mindre og mindre klarhed. Det meste af, hvad der er skrevet om film i den sidste snes år, er gået i denne retning. Og filmmuseernes bestræbelser har i virkeligheden bidraget hertil, fordi de har understøttet snart eet, snart et andet undersøgelsesfelt, som er blevet indledt. Mens den hylder i Filmmuseets bibliotek, der omfatter „filmteori“, stadig kan rumme de væsentlige teoretiske værker på mindre end en meter, vokser og breder detailundersøgelsernes dokumentationer sig, *uden* at en tilsvarende fordybelse i filmens væsen fortsætter og udvikles.

Der er først alle de undersøgelser, der kan karakteriseres som „Film og —“ — d. v. s. film og børn, film og forbrydelse, film og seksualvaner etc. Dernæst myldrer det med „teoretiske“ undersøgelser af statistiske forekomster: Indholdet i film disseskeres, erhvervsfordelingen i 121 amerikanske spillefilm fastslås med statistik, kurver og logaritmisk præcision. Resultatet bliver, hvad en erfaren publikummer nok kunne have regnet ud på forhånd. Angelsaksiske sociologer følger med stopur i hånden hvordan forskellige typer af programmer fordeler sig indenfor fjernsynet, og de konstaterer med tilfredshed, at der findes en vis orden, linier, flader og mængder er arrangeret i et vist mønster.

For mange minutløse — og hver for sig fortræffelige — undersøgelser er det fælles, at de gladeligt slutter af, når de har konstateret tilstedeværelsen af et mønster — et mønster for filmenes indhold, et mønster for typer af film, et opførselsmønster, der registrerer publikums reaktioner og klassificerer foretrukne film og fiaskoer i typisk symmetri.

Det er ikke meningen at bebrejde filmmuseerne, at de opmuntrer alle disse særdiscipliner indenfor filmforskningen. Det gør de først og fremmest indirekte, fordi museerne samler og ordner stoffet til mange specialundersøgelser. De skaffer skytset til de

fyldige, fagligt stærkt afgrænsede arbejder om film. Min protest her gælder det faktum, at den almene filmteori, almene æstetiseringen er saktet langt agterud og ofte reduceret til noget aforistisk, let essayistisk, journalistisk. De forskende har valgt den letteste vej, de påviser mønstre, ordner statistik og historie.

Det er ikke filmmuseerne, men brugen af dem, det er galt med. Det sidste ord er sandelig ikke sagt i den almene filmteori, der omfatter æstetiske undersøgelser af filmens tekniske faser — manuskript, billede, tone, farve, skuespiller, klipning, helhed og indhold, form og budskab.

Jeg må her på forhånd afvise en indvending, der sikkert vil melde sig: At sådan måtte det gå. For at bringe orden i filmforskningen må den specialiseres, isoleres i discipliner, inddeles i båse, blive nøgtern, „videnskabelig“. Man vil forsøge at indvende, at *Bela Balazs* var en veltalende skribent, som lovlige flot og altfor let udslyngede paradokser uden dækning. At *Pudovkin* skrev praktiske lærebøger, gav håndgribelige anvisninger, der havde betydning for hans tid, men nu er forældede. At *Eisenstein* konstruerede tunge teoretiske overbygninger til simple filmiske fakta — og at end ikke hans egne film formåede at skabe samklang mellem teorier og kendsgerninger.

Selvom alt dette tildels er rigtigt, berettiger det ikke til at lade den almene filmteori ligge. Det er ikke med god grund, at de fleste, som beskæftiger sig videnskabeligt med film, forlader den filmteoretiske skude, fordi den er vanskelig at navigere. For særundersøgelserne skaffer ikke filmens udøvere nogen vejledende orientering, giver dem ikke noget helhedssyn. Filmsociologien og filmstatistikken hjælper ikke et vågent publikum, der stiller et krav til bedre film — disse discipliner fortæller dem intet om *hvad* bedre film er, *hvorfor* de er bedre end andre.

Det er lettere at lade filmteorien ligge. At overlade filmens udøvere til praktiken og de tommelfingerregler, de som læringe har stiftet bekendtskab med. At lade være med at analysere den rytmiske, klippemæssige, associative og idemæssige sammenhæng i film — at henvise til det diffuse begreb intuition i stedet for at søge efter lovmæssigheder, hvor disse kan opspores. Det er lettere at overlade filmens publikum til dets individuelle smagsdom end at analysere filmoplevelsens æstetiske struktur, at opspore samspillet mellem filmens kunstneriske tilblivelse og dens æstetiske oplevelse.

Det er forholdsvis ligetil at påvise møn-

stre — „patterns“ — og opstille dem i diagrammer. Meget mere ligetil end at analysere totalstrukturen i „Potemkin“. Men Eisenstein gjorde det sidste. Hvad gør øjeblikkets filmforskere?

Filmmuseer kan ikke drive filmteori. Men de kan opmuntre til det og stimulere den. Midt i specialundersøgelsernes jungle vil det være velgørende påny at støde på et filmteoretisk essay med samme grundige klarhed som hos Eisenstein, samme inspirerende overblik som hos Bela Balazs.

Det er en vigtig opgave for filmmuseerne at støtte og hjælpe en ny opblomstring af filmens teori, at forøge vor *fundamentale* viden om film på et tidspunkt, hvor den lek-sikale viden truer med at sprænge alle hukkommelser, kartoteker og filmmuseer.

FILM FORUM

AF JOHS. MØLLER

Til de udmærkede kroniker og forum'er for kunst, litteratur, teater og politik, som radioen har indført i de senere år, er, som interesserede vil vide, også kommet et Film Forum, der redigeres af *Johannes Allen* og *Bjørn Rasmussen*. Hvor værdifuldt dette forum skal blive, er helt og holdent op til redaktorerne selv. Man har ikke indtryk af, at radioledelsen interesserer sig det fjerneste for kvaliteten af de enkelte udsendelser, når en serie først er godkendt og startet, og den vel at mærke ikke overtræder de strenge regler om politisk balance, som programudvalget ser det som sin vigtigste opgave at kræve overholdt. I denne forbindelse erindres det vel endnu hvorledes en af de ypperste filmkronikere, radioen har haft, *Theodor Christensen*, i sin tid pludselig fik løbepas af grunde, der trods alle udflugter ikke kunne opfattes som andet end politiske.

Men hvis Allen og Rasmussen altså i politisk henseende forstår at holde tungen lige i munden, og det gør de sikkert nok, skulle de rent redaktionelt have betingelser for at lave et udmærket Film Forum.

Hvordan skal nu dette forum anlægges, hvor skal det sætte ind? For en filminteresseret lytter uden dybere filmologisk indsigt er det naturligt at stille krav om saglig

oplysning og kvalificeret orientering. Med det mægtige publikum, filmen tiltrækker, er den dog utvivlsomt den kunstart, folk i almindelighed ved mindst om. Der ligger en opgave i at fortælle om filmens tekniske og kunstneriske forudsætninger og ikke mindst om dens kommercielle baggrund. Et andet vigtigt felt at sætte ind på er instruktionen. Også folk udenfor de egentlige filmologers kredse har efterhånden nemmet, hvilken central rolle instruktøren og produceren spiller i vor tids filmproduktion. Det ville derfor være såre nyttigt med en række portrætter af tidens betydeligste instruktører, ikke blot omfattende nogle rent biografiske oplysninger, som man selv kan hente i Filmens Hvem-hvad-hvor, men udførligere skildringer af disse folks menneskelige og kunstneriske udvikling, der kunne give os et begreb om, hvilke synspunkter de repræsenterer. Det kan jo f. eks. være af interesse at vide, at *Dmytryk* skifter fra kommunisme til katolicisme, eller at *Kazan* i en forsamling af amerikanske studenter udsiger og udleverer sine kolleger til heksejægerne. Dette sidste refereres efter en dansk forfatter, der overværede begivenheden.

Hvad man i radioens Film Forum skal være varsom med er at bringe lydbånd fra de forskellige film, der omtales. På den måde sammenblandes to genrer med højst uheldig virkning. En kunstart, hvis fornemste virkemiddel er billedet, kan ikke stå sig ved at blive præsenteret gennem dialog og lyd alene. Selv i de film, hvor dialogen er af særlig høj standard, vil det være forkert, fordi dialog og billede naturligvis udgør en enhed, som ikke bør brydes. Desuden er filmens tale og musik altid lettere forvrænget af radioens gengivelse, og de lange pauser, der opstår mellem replikkerne, når billedet savnes, kan give et helt forkert indtryk af filmens rytme.

Dette Film Forum må selvfølgelig lægges rent radiofonisk an, d.v.s. at det i hovedsagen må beskæftige sig med det teoretiske og principielle, belyst i samtaler med filmfolk, i portrætter og diskussioner. Hvad tilrettelægnings angår vil der for redaktorerne være noget at lære i radioens fortræffelige kunstkronik.

I den sidste udsendelse (19. 8.) syntes de nærmest at have sat sig for at vise, hvordan det *ikke* skal gøres. Man blev udsat for en plagsom masse lydstrimler fra de tre nye danske film „Bruden fra Dragstrup“,