Fantasi og farve

Efter indbydelse af British Film Institute holder instruktør *Carl Th. Dreyer* i dag i Edinburgh i tilknytning til festivalen en foreløsning over emnet „Nye impulser i film". Nedenfor brinvi foredraget i noget sammentrængt form.

Vi kan vist alle være enige om, at saadan som filmen er i dag, er den ikke fuldkommen. Det skal vi dog kun være taknemmelige for, thi i det ufuldkomne er der stadig udvikling. Det ufuldkomne lever. Det fuldkomne er dødt, stillet til side, vi ænser det ikke. Men i det ufuldkomne brydes de tusind muligheder.

Filmen som kunst befinder sig netop i en brydningernes tid, og man spejder ud i rummet for at opdage, hvorfra de nye impulser vil komme.

Nu venter De Dem naturligvis et langt dybsindigt foredrag med lærde analyser og den slags, men jeg maa skuffe Dem. Jeg er ikke filmteoretiker — det har jeg ikke hjerne til. Jeg er bare en filminstruktør, der er stolt af mit haandværk. Men ogsaa en haandværker gør sig under arbejdet sine tanker, og det er disse jævne betragtninger, jeg nu vil gøre Dem delagtige i.

Det er ikke noget revolutionært, jeg har at sige Dem. Jeg tror ikke paa revolutioner. De har som regel den kedelige egenskab, at de rykker udviklingen tilbage. Jeg tror mere paa evolutionen, paa de smaa fremskridt. Det er da ogsaa kun min bensigt at pege paa de muligheder, filmen har for en kunstnerisk fornyelse *indefra*.

*

Menneskene følger inertiens lov og gør modstand mod at blive ført bort fra de vante baner. De er nu blevet vænnet til den nøjagtige fotografiske gengivelse af virkeligheden og føler sikkert en vis glæde ved gensynet med det, de i forvejen kender. Da kameraet i sin tid kom frem, vandt det en hurtig sejr ved sin evne til ad mekanisk vej objektivt at registrere det menneskelige øjes synsindtryk. Denne evne har hidtil været filmens styrke, men den er for den kunstneriske films vedkommende ved at blive en svaghed, vi maa til at bekæmpe. Vi er blevet hængende i fotografiet og staar over for nødvendigheden af at gøre sig fri af det. Vi maa bruge kameraet til at fortrænge kameraet. Vi maa arbejde os henimod ikke længer at være slaver af fotografiet, men gøre os til herrer over det. Fotografiet maa fra at være rent refererende forvandles til at være et redskab for kunstnerisk inspiration, og den direkte iagttagelse maa overlades til filmjournalernes sightseeing.

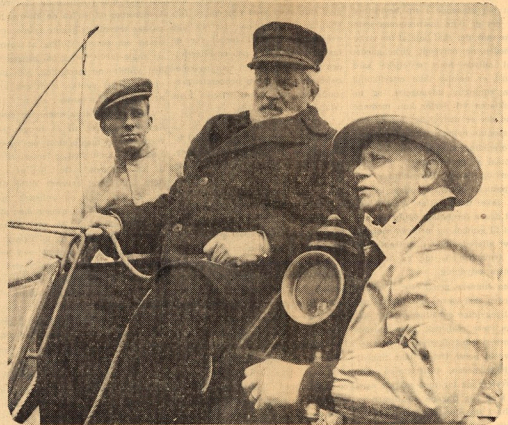
Det refererende fotografi har tvunget filmen til at holde sig ved jorden, saa den forfaldt til naturalisme. Først naar filmen kapper sin jordforbindelse, har den mulighed for at løfte sig op i fantasiens luftlag. Derfor maa vi have vristet filmen ud af naturalismens favntag. Vi maa slaa fast over for os selv, at det er bare spild af tid at kopiere virkeligheden. Vi maa med kameraets hjælp give filmen ny kunstnerisk form og skabe et nyt stilsprog. Men vi maa først gøre os klart, hvad vi mener med begreberne „kunst" og „stil". Den danske forfatter Johannes V. Jensen betegner „kunst" som „skønfuldt fattet form". Det er en definition, der er enkel og rammende. Det samme gælder den definition, den engelske filosof Chesterfield giver af begrebet „stil". Han siger: — „Style is the dress of thoughts". Dette er rigtigt, forudsat at „the dress" ikke er for øjenfaldende, thi kendetegnet for den gode stil maa være, at den indgaar en saa intim forbindelse med stoffet, at den gaar op i en højere enhed med dette. Hvis den trænger sig paa og stikker i øjnene, er det ikke længer „stil", men „maner". Jeg selv ville definere „stil" som „den form, hvori den kunstneriske inspiration giver sig udtryk", for man kender jo netop en kunstners stil paa visse for ham særegne træk, der i værket afspejler hans sind og personlighed.

Stilen i en kunstnerisk film er en resultant af mange forskellige komponenter som f. eks. rytmerne og linjerne spil, farveladernes indbyrdes spænding, lysets og skyggernes vekselvirkning, kameraets glidende rytme — alt dette som i forening med instruktørens opfattelse af stoffet som billedskabende faktor er bestemmende for hans kunstneriske udtryksform — hans stil! Indskrænker han sig til en sjæløs, upersonlig affotografering af det, hans øjne ser, har han ingen stil. Men bearbejder han i sit sind det sete til en vision, og bygger han filmens billeder op i overensstemmelse med visionen uden at tage hensyn til virkeligheden, der inspirerede ham, saa vil hans værk bære inspirationens hellige mærke — saa har filmen stil, for stil er personlighedens stempel paa værket.

Jeg indrømmer, at det lyder meget ubeskedent, men paa egne og andre instruktørers vegne vover jeg nu at paastaa, at det er instruktøren, der maa og skal præge den kunstneriske film. Heri ligger ingen underkendelse af digterens andel, men selv om digteren er selve Shakespeare, gør en litterær idé i sig selv ikke en film til kunstværk. Det sker først, naar en instruktør, inspireret af digterens stof, paa overbevisende maade giver det liv i kunstneriske billeder. Heller ikke undervurderer jeg det team-work, som ydes af fotografer, farveteknikere og arkitekter etc., men inden for dette kollektiv er og bliver — og skal instruktøren være den drivende og inspirerende kraft. Han er manden bag værket. Det er ham, der faar digterens ord til at lyde, saa vi lytter, det er ham, der faar følelser og lidenskaber til at blusse, saa vi gribes og bevæges. Det er ham, der præger filmen med dette uforklarlige noget, der kaldes stil.

*

Ja, det er altsaa min opfattelse af instruktørens betydning — og *ansvar*. I hvert fald er vi nu klar over, hvad filmstil er. Men vi vil ogsaa gerne vide, hvad en kunstnerisk film er. Lad os formulere spørgsmaalet saaledes: Hvilken anden kunstart staar filmen nærmest? Efter min mening maa det blive arkitekturen. Den fornemme arkitekturs kendemærke er, at alle enkelthederne saa fint afstemt efter helheden, at ingen nok



Carl Th. Dreyer sætter Kaj Munk-filmen „Ordet" i scene. Paa bukken Henrik Malberg. Fot. Tage Christensen.

saa lille dei kan ændres, uden at det ville føles som en brist i helheden — i modsætning til det uarkitektoniske hus, hvor alle maal og forhold er tilfældige. Noget lignende gælder film. Kun naar alle de kunstneriske elementer, en film bestaar af, er sammensvejset til en fastbygget komposition, at ingen af dens bestandele kan udgaa eller forandres, uden at helheden lider derunder — kun da kan filmen sammenlignes med et arkitektonisk kunstværk — og alle de film, der ikke tilfredsstiller disse strenge krav, er da bare som kedelige og konventionelle huse, som vi gaar ligegyldigt forbi. I den arkitektoniske film er det instruktøren, der overtager arkitektens rolle. Det er ham, der ud fra sit kunstneriske livssyn koordinerer filmens mangaertede rytmer og spændinger med digterværkets dramatiske kurver og de psykologiske svingninger i skuespillerens mimik og replikføring — og derved paatrykker filmen sin stil.

*

Og nu kommer vi til det egentlige, nemlig: Hvor ligger muligheden for en kunstnerisk fornyelse af filmen? Jeg for mit vedkommende ser kun én vej: *abstraktionen* — idet jeg for ikke at blive misforstaaet skynder mig at definere ordet „abstraktion" som udtryk for den kunstopfattelse, der kræver, at kunstneren skal abstrahere fra virkeligheden for at forstærke dens aandelige indhold, hvad enten dette er af psykologisk eller ren æstetisk art. Eller endnu kortere sagt: Kunsten skal fremstille det *indre* og ikke det *ydre* liv. Vi maa derfor bort fra naturalismen og finde udveje for at indføre abstraktionen i vore billeder. Evnen til at abstrahere er forudsætningen for al kunstnerisk skaben. Abstraktionen giver instruktøren mulighed for at naa uden for den indhegning, naturalismen har lukket filmen inde i. Filmen maa arbejde sig bort fra at være en rent imitativ kunst. Den sædvanlige instruktør maa søge en højere realitet, end den han opnaar ved bare at stille sit kamera op og aftofografere virkelighéden. Hans billeder skal ikke blot være en visuel, men ogsaa en sjælelig oplevelse. Hvad det gælder om er, at instruktøren gør tilskuerne delagtige i hans egne kunstneriske og sjælelige oplevelser, og dette giver abstraktionen ham mulighed for, idet instruktøren erstatter den objektive virkelighed med sin egen subjektive opfattelse.

Men skal abstraktionen indføres i filmen, maa vi begynde med at finde frem til nye skabende principer. Jeg vil her understrege, at jeg i dag kun har *billedet* i mine tanker. Det er kun rimeligt, for folk tænker i billeder, og i film er billedet det primære.

Jeg vil nu pege paa nogle af de veje, der staar aabne for den instruktør, der vil indføre det abstrakte element i sine billeder. Den mest nærliggende hedder *forenkling*. Det er enhver skabende kunstners opgave: at lade sig inspirere af virkeligheden og derefter fjerne sig fra den for at give værket den form, inspirationen har givet ham ideen til. Instruktøren maa derfor have frihed til at omforme virkeligheden, saa den bliver i overensstemmelse med det inspirerede forenklede billede, han har staaende i sin bevidsthed, for det er ikke instruktørens æstetiske sans, der skal bøje af for virkeligheden, nej omvendt: virkeligheden skal adlyde hans æstetiske sans. Kunst er nemlig ikke efterligning, men subjektiv udvælgelse, og instruktøren vil derfor kun medtage, hvad der er nødvendigt for en klar og spontan helhedsvirkning.

Forenklingen kan ogsaa have til formaal at gøre billedets idé tydeligere og klarere. Forenklingen maa da bestaa i at rense motivet for alt, der ikke understøtter ideen: Men med denne forenkling omformes motivet til symbol, og med symbolismen er vi allerede inde i abstraktionen, thi symbolismens idé er at virke gennem antydning.

Den filmiske gengivelse af virkeligheden skal være sand, men renset for ligegyldige enkelheder. Den skal ogsaa være realistisk, men saaledes omformet i instruktørens sind, at den bliver til poesi. Det er ikke tingene i virkeligheden, instruktøren skal interessere sig for, men snarere aanden i og bag tingene. Realismen er nemlig i sig selv ikke kunst. Realiteterne maa tvinges ind i en form af forenkling og forkortning og i lutret skikkelse genopstaa i en art tidløs psykologisk realisme.

Denne abstraktion gennem forenkling og en tingenes besjæling lan instruktøren allerede under beskedne former praktisere i filmens stuer. Hvor mange sjælelase stuer har vi ikke set paa film? Instruktøren kan give sine stuer sjæl gennem en forenkling, hvorved han fjerner alle overflødige ting til fordel for de faa genstande, som paa en eller anden maade har værdi som psykologiske vidnesbyrd om beboerens personlighed eller karakteriserer hans relation til filmens idé.

*

Et langt, langt vigtigere middel til abstraktion er naturligvis *farverne*. Med dem er alting muligt — dog ikke før det lykkes at bryde den lænke, der stadig binder farvefilmen til den sort-hvide films fotografiske naturalisme. Ligesom de franske impressionister inspireredes af klassiske japanske træsnitkunstnere, saaledes er der al mulig grund til for vestlige filminstruktører at lære af den japanske film „Hell's Gate", hvor farverne virkelig opfylder deres hensigt. Jeg vil tro, at japanerne selv betragter filmen som en naturalistisk film, ganske vist i historiske kostymer, men dog naturalistisk. Set med vore øjne virker den imidlertid som en stilfilm med tilføb til det abstrakte. Kun i en enkelt scene bryder den rene naturalisme igennem, nemlig i scenerne med turneringen paa aabne grønne slette. For nogle minutter brydes stilen, men ubehaget derved glemmes hurtigt for de skønheder, resten af filmen bereder os. Der er bestemt ingen tvivl om, at farverne er blevet valgt efter en omhyggelig, forud lagt plan. I hvert fald fortæller denne film os en hel del ikke blot i henseende til farvekomposition og den fra de klassisk japanske træsnit velkendte rytme, men ogsaa om sammenstilling af varme og kolde farver — og om brugen af den vidtrevende forenkling, som her virker særlig stærkt, fordi den understøttes af farverne.

„Hell's Gate" maa opmuntre vestlige instruktører til at bruge farverne mere maalbevidst og ogsaa med større dristighed og fantasi. Hidtil har farverne i flertallet af vestens film været anvendt altfor tilfældigt og efter naturalistisk opskrift. I øjeblikket bevæger man sig paa katteposter. Naar det gaar rigtigt vildt til, kaster man sig ud i pastelfarver for dog at vise, at man har smag. Men gælder det en abstrakt farvefilm, er det ikke nok at have smag, man maa have kunstnerisk intuition og mod til at vælge netop de farver, der understøtter filmens dramatiske og psykologiske indhold. I farverne ligger den store, ja den allerstørste mulighed for en fornyelse af filmens kunstneriske ressourcer, og derfor lad os bare gaa i skole hos japanerne. Det er der andre, der har gjort før os — bl. a den berømte engelske maler James Whistler.

Mens jeg er ved farverne, der jo i sig selv rummer ubegrænsede muligheder for abstraktion, er der en andet forhold, der er værd at nævne, fordi det muligvis kan inspirere til abstraktion af en ganske særlig karakter. Som bekendt forudsætter fotografiet et atmosfærisk perspektiv, hvilket vil sige, at kontrasten mellem lys og skygge tager af mod baggrunden. Maaske ligger der en idé til en interessant abstraktion i en bevidst elimination af det atmosfæriske perspektiv — eller med andre ord i at give afkald paa den saa attraaede dybde — og afstandsvirkning. I stedet skulle man arbejde hen imod en helt ny billedmæssig opbygning af farveflader, der alle laa i samme plan, saa de dannede en stor samlet flerfarvet flade, saaledes at begreberne forgrund, mellemgrund og baggrund helt bortfaldt. Man skulle med andre ord gaa bort fra det perspektivische billede og gaa over til den rene fladevirkning. Det er muligt, at man ad denne vej ville opnaa meget ejendommelige æstetiske virkninger, maaske netop egnet for film.

*

Jeg haaber ikke, jeg har gjort Dem ængstelige med min megen snak om „abstraktion". I filmfolks ører maa det jo næsten være et uartigt ord. Hensigten med, hvad jeg har sagt her i dag, har dog kun været at gøre opmærksom paa, at der findes en verden uden for den graa og kedsommelige naturalisme, nemlig fantasiens verden. Naturligvis maa denne omstilling ske, uden at instruktøren og hans medarbejdere mister fodfæstet i realiteternes verden. Selv om han maa gøre virkeligheden til genstand for en kunstnerisk omformning, maa den omformede virkelighed dog gengives saaledes, at tilskueren genkender den og tror paa den. Det er overhovedet af vigtighed, at de første forsøg paa at indføre abstraktionen i filmen bliver gjort med takt og diskretion for ikke at chokere. Det vil være klogt langsomt at føre tilskuerne ind paa de nye baner. Men lykkes forsøgene, aabner nye umaadelige vidder sig for filmen. Ingen opgave vil ligge for højt. Maaske bliver filmen aldrig rigtig 3-dimensional, men med abstraktionens hjælp bliver det til gengæld muligt at indføre baade 4. og 5. dimension i filmen.

Til slut kun dette: Jeg har talt meget om billede og form og ikke et ord om skuespillere, men enhver, der har set mine film — de gode af dem — vil vide, hvor stor vægt jeg lægger paa skuespillernes arbejde. Der er intet i verden, der kan sammenlignes med det menneskelige ansigt. Det er et land, man aldrig bliver træt af at udforske, et land af en egen skønhed, den være sig barsk eller blid. Der er ingen større oplevelse end i studiet at være vidne til, at udtrykket i et følsomt ansigt under inspirationens gaadefulde kraft besjæles indefra og bliver til poesi.

CARL TH. DREYER.