

Efter billedet

Det er mærkeligt og overraskende at skulle skrive en brochure om noget, som ikke findes.

Der er f.eks. ingen film uden filmkunst.

Alligevel har denne bogs forfatter formået at skrive en bog om film i et land, som ingen *filmkunst* har,

om film i et land, der i sin kultur har uendelig mange filmkunstneriske træk, spredt overalt, med en undtagelse – filmen.

Den japanske kulturs filmkunstneriske træk, som de findes uden for japansk film vies denne artikel, der på samme vis falder uden for bogen, som disse træk uden for japansk film.

Film er – så og så mange firmaer, så og så megen fri kapital, nogle „stjerner“, nogle skuespil.

Filmkunst – er først og fremmest montage.

Japansk film er velforsynet med firmaer, skuespillere, emner.

Og japansk film kender overhovedet ikke montage.

Samtidig kan man regne montagens princip for selve den japanske bildende kulturs element.

Skriftsproget,

for skriftsproget er i første række bildende.

En hieroglyf.

Den naturalistiske gengivelse af en genstand skematiseres let 2650 år før vor tidsregnings begyndelse under Tsankis forfinede hænder, og sammen med 539 medbrødre danner han den første samling af hieroglyffer.

Portrættet af genstanden, ridset ned med en syl på en bambusplade, ligner i et og alt endnu originalen.

Men i slutningen af det tredie århundrede opfindes penslen,

i det første århundrede efter den „glædelige begivenhed“ (vor tidsregnings begyndelse) – papiret,

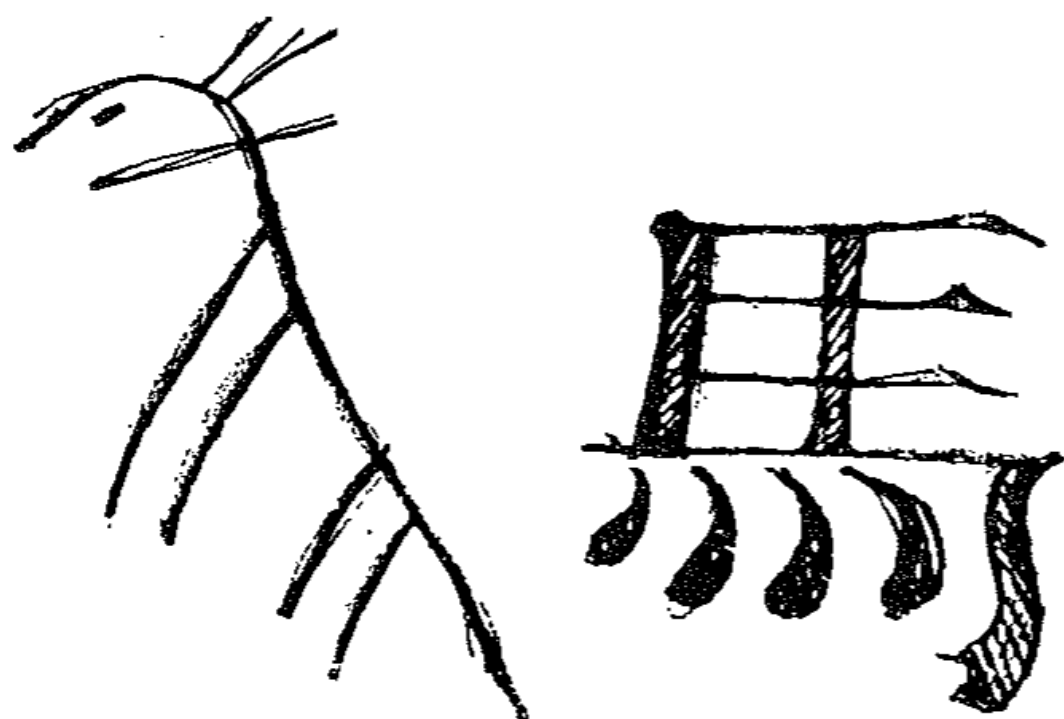
og endelig i år 220 – tuschen.

En fuldstændig omvæltning. Revolution i aftegningerne. Og efter i historiens løb at have gennemgået op til fjorten forskellige skrivemåder stivner hieroglyffen i sin nuværende tegning.

Produktionsmidlerne (pen og tusch) bestemmer formen.

Fjorten reformer har gjort deres.

Resultatet er, at det er umuligt at genkende den flammende fremvoksende hieroglyf „ma“ (en hest) i den rørende lille hest, der har sat sig på bagbenene i skrivestilen Tsan Se, den hest, der er så velkendt fra den oldkinesiske skulptur.



(ill. 1)

Men lad den være, hesten, sammen med de 607 andre „s'yan-hin“ tegn – den første bildende kategori af hieroglyffer.

Interessen samler sig om den anden kategori – „hoj-i“, dvs. de sammensatte.

Sagen er, at en sammensat helhed ... eller lad os hellere kalde det en forbindelse af to hieroglyffer af enkleste orden ikke opfattes som deres sum, men som en frembringelse, det vil sige en størrelse af en anden orden og grad; hvis de hver for sig svarer til en genstand, så svarer deres sammenstilling til et tilsvarende *begreb*. Forbindelsen mellem to „gengivelige“ fører til gengivelsen af noget grafisk uigengiveligt.

F.eks.: gengivelsen af vand og øjne betegner: „at græde“,

gengivelsen af et øre ved en dør – „at lytte“,
en hund og en mund – „at gø“,
en mund og et barn – „at skrig“,
en mund og en fugl – „at synge“,
en kniv og et hjerte – „sorg“, osv.

Men det er jo – montage!

Ja. Netop det, som vi gør på film, når vi sammenstiller så vidt muligt entydige enkeltbilleder, neutrale i indholdsmæssig forstand, til gennemtænkte sammenhænge og rækker.

Det er en uundgåelig fremgangsmåde i enhver filmkunstnerisk udlægning. Og i kondenseret og rensat form er det udgangspunktet for den „intellektuelle film“.

Den film, der søger den største lakonisme i den visuelle udlægning af afledte begreber.

Som pioner på denne vej hilser jeg den afdøde (forlængst afdøde) Tsan Se.

Når vi nu er ved det lakoniske. Lakonismen giver os overgangen til det næste. Japan har den mest lakoniske form for poesi: „hai-kai“, (der opstod i begyndelsen af det XII århundrede) og „tanka“.

De er næsten hieroglyfkunsten, overført til fraseologi. Halvdelen af deres værdi knytter sig til nedskriftens kalligrafiske karakter. Deres løsninger er næsten identiske i metode.

Denne metode, der i hieroglyfkunsten er et middel til lakonisk nedfældelse af et afledt begreb, afføder, hvis det overføres til en sproglig udlægning, en lignende lakonisk, højt udviklet billeddannelse.

Denne metode, oprullet i tegnenes strenge forbindelser, udmejsler i deres forbindelser begrebets tørre præcision.

Den samme metode, udviklet i de verbale forbindelsers rigdom, udfolder sig i den *billedlige* effekts overdådighed.

Formlen – begrebet, vokser i fylde, udfolder sig i et materiale, forvandles til billede – form.

Ligesom den primitive tankeform – den billedlige tanke, idet den udfolder sig på et givet stade, går over i en begrebsmæssig tænkning.

Men lad os gå over til eksemplerne:

„hai-kai“ er mættede impressionistiske skitser:

„I ovnen er der to skinnende punkter: der sidder en kat“. (Ge-Dai)

Eller „Et gammelt kloster. Den kolde måne. Ulven hyler“ (Hikko)

Eller „Det er stille på marken. En sommerfugl flyver. Sommerfuglen er faldet i søvn“ (Go-Sin).

„Tanka“en er noget længere (to strofer):

Tyst går
Bjergfasanen; dens hale
udfoldes bagtil.
Ak, den uendelige nat
skal jeg tilbringe alene.
(Hitomaro)

Efter vor opfattelse er det montagesætninger, montageblade.

Den simple sammenstilling af to-tre detaljer fra en materialerække skaber en fuldstændig afsluttet forestilling af en anden orden – en psykologisk.

Og hvis de skarpt optrukne kanter i begrebets intellektuelle formulering, som hieroglyfernes sammenstilling gav, her udviskes, så vokser begrebet umåleligt i *emotionel værdi*.

Det er ikke til at vide om den japanske skrift er en bogstavskrift eller om det er en selvstændig grafisk frembringelse.

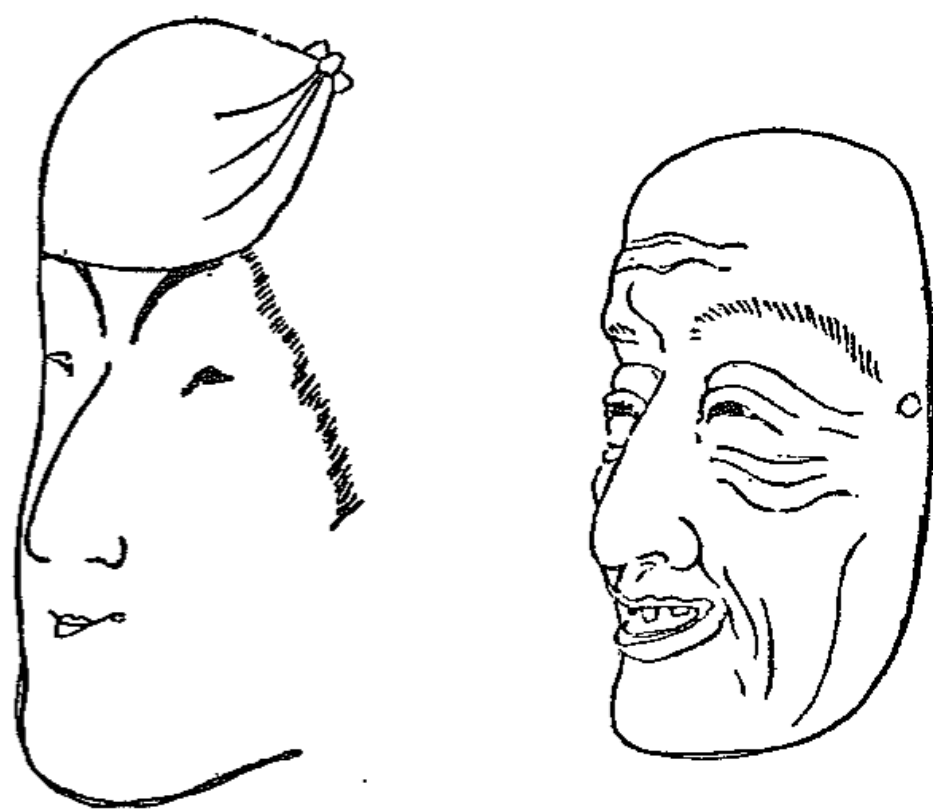
Hieroglyffens metode, som binder i den dobbelte krydsning mellem det bildende i metoden og det betegnende i betydningen, fortsatte sin tradition, ikke blot i litteraturen, som vi har vist, i tankaen (ikke som en historisk konsekvens, men *principielt* som en konsekvens for de hjerner, der har skabt denne metode).

Nøjagtig den samme metode er bragt i anvendelse også i de mest fuldkomne eksempler på japansk billedkunst.

Sharaku. Han er ophavsmand til de bedste træsnit fra det attende århundrede, især til et udødeligt galleri af skuespillerportrætter. Den japanske Daumier. Den Daumier, som Balzac – selv en litteraturens Bonaparte – kaldte karrikaturens Michelangelo.

Alligevel kender vi næsten ikke Sharaku.

Julius Kurth har bemærket hans arbejders karakteristiske træk. Han skriver om spørgsmålet om skulpturens indflydelse på Sharaku og trækker en parallel mellem portrættet af skuespilleren Nakajama Tomisaburo og en gammel maske fra det halvreligiøse teater Nô – Rojo-masken (den gamle buddhistpræst, ill. 2):



(ill. 2)

„... det samme udtryk i masken, der også er lavet på Sharakus tid som i Tomisaburos portræt. Ansigtets inddeling og fordelingen af masserne er meget ens, selv om masken gengiver en gammel mand og træsnittet en ung kvinde (Tomisaburo i en kvinderolle). Ligheden er iøjnefaldende, og samtidig har de dog intet til fælles. Men her ser vi det for Sharaku karakteristiske træk: mens masken er udskåret af træ i næsten korrekte anatomiske proportioner, så er proportionerne på træsnittets ansigt helt umulige. Afstanden mellem øjnene er så enorm, at det ligner en hån mod den almindelige opfattelse. Næsen er sammenlignet med øjnene i hvert fald dobbelt så lang som en almindelig næse kunne tillade sig at være det, hagen er i forhold til munden helt ude af proportion; øjenbryn, munden, overhovedet alle detaljer er utænkelige i forhold til hverandre. Det samme kan vi spore i alle ansigter, hvor Sharaku gengiver et stort hovede. Det er udelukket, at den store mester ikke kendte fejlagtighederne i det indbyrdes størrelsesforhold. Han gav fuldt bevidst afkald på naturligheden, *samtidig med at hver detaille er bygget på den mest koncentrerede naturalismes principper, er deres fælles kompositionelle sammenstilling kun underkastet en rent tankemæssig intention. Han tog som sin norm kvintessensen af den psykologiske udtryksfuldhed...*“ (Julius Kurth: Sharaku, p. 79, 80, 81, München).

Er det ikke det samme som hieroglyffen gør, når den sammenstiller den selvstændige „mund“ med det isolerede „barn“ for at give tankeudtrykket „et skrig“?

Og er det ikke det samme, som vi gør i tid, som han på samme tid, når vi fremkalder en besynderlig disproportion mellem de enkelte dele af en normalt fremadskridende handling, når vi pludselig opdeler den i „nærbillede af hænder der knuges“, „halvtotal af kamp“ og „nær af store, opspilede øjne“, når vi opdeler begivenheder i planer ved hjælp af montagen. Øjet er dobbelt så stort som et fuldvoksnet menneske?! Og ud af sammenstillingen af disse besynderlige afsindigheder samler vi atter den sønderdelte begivenhed i et hele, men i vores aspekt; i vort regi i forhold til begivenheden.

En disproportional gengivelse af et fænomen er oprindeligt og organisk karakteristisk for os. A. S. Lur'ja viste mig en gang en børnetegning med emnet: „At tænde op i ovnen“.

Alt er gengivet i rimelige indbyrdes forhold og med stor samvittighedsfuldhed. Brændet. Ovnens. Skorstenen. Men midt i værelsets rum er der en stor firkant dækket med brogede sik-saklinier. Hvad er det? Det viser sig at være „tændstikker“. Barnet tager hensyn til den særlige betydning for den gengivne proces, som netop tændstikkerne har, og giver dem efter deres fortjeneste også en anden målestok.

Gengivelsen af genstanden i dens virkelige (absolutte) og for den karakteristiske proportioner er naturligvis kun en tribut til den ortodokse formelle logik,

underkastelsen under tingenes ubrydelige orden.

Den er periodisk både i maleri og skulptur og vender uundgåeligt tilbage i perioder, hvor absolutismen er fremherskende,

den erstatter den arkaiske disproportions ekspressive karakter med en regulær „rangtavle“ for opstillingen af en lovbehaftet harmoni.

Den positivistiske realisme er langt fra en rigtig form for perception. Det er blot en funktion i en bestemt form for social struktur, efter statsenevælden, der skaber den uniformerede statstanke.

Den ideologiske uniformering, der som billede kommer til udtryk i livgardens regimenters uniformerede rækker . . .

Vi har således set, hvordan hieroglyffens princip „betegnelse gennem gengivelse“ – spaltedes i to.

Ifølge sin bestemmelse („betegnelse“ princip) i principperne for skabelsen af en litterær billedlighed.

Og ifølge metoderne for virkeliggørelse af denne bestemmelse („gengivelse“ princip) i Sharakus fremragende udtryksmidler.

Og som det siges om de to linier i en hyperbel, som går fra hverandre, at de mødes i uendeligheden (skønt ingen har været på så fjerne steder), således bliver hieroglyffernes princip, der egentlig er spaltet i uendeligt (ifølge tegnenes funktion), efter deres delte isolation igen pludselig ét i en fjerde sfære – i teatrets.

Så længe har de været fremmede for hverandre, at de en tid – i dramaets første spæde tid – er til stede *parallelt* i en ejendommelig dualisme.

Betegnelsen af sujettet – dets fremstilling – giver en stum marionet på scenen, den såkaldte *jôruri*.

Sammen med en særlig form for bevægelser går denne arkaiske form over i kabuki. Den bevares, som et specielt middel, endnu i det klassiske repertoire.

Lad det være. Det er ikke her, det brænder på.

Det er i selve teknikken den hieroglyfagtige (montageagtige) spillemåde har kilet sig ind med de mest uventede midler.

Men før vi går over til dette, siden vi er begyndt at tale om den billedmæssige side, lad os da gøre holdt ved spørgsmålet om billedet, for en gang for alle at gøre op med dette spørgsmål.

Billedet.

En lille firkant med et lille stykke af en begivenhed organiseret på en eller anden vis.

Når de klæbes til hverandre, danner billederne en montage. (Naturligvis når det sker i en passende rytme!)

Omtrent sådan lærer den gamle filmskole.

Skrue for skrue

Sten på sten . . .

Kulesjov⁴⁵, f.eks., skriver netop sådan med en mursten: „Hvis man tager en tanke-sætning, en partikel af et sujet, et led af hele den dramaturgiske kæde, så udtrykkes denne tanke, fremsættes den ved enkeltbilleder, ved tegn – som mursten . . .“ (Kulesjov: *Iskusstvo kino*. Udg. Teakinopetjat', p. 100).

Skrue for skrue
Sten på sten . . .

sådan sagde man.

Billedet – er et element af montagen.

Montagen er – samlingen af elementerne.

Den mest skadelige form for analyse,

hvor forståelsen af en hvilken som helst proces (forbindelsen mellem enkeltbillede – montage) kun opnås ved de ydre kendetegn på dens forløb (det ene afsnit klæbes til det andet).

Sådan kan man nå til den berygtede forklaring, at spurvogne er til, for at man kan lægge dem på tværs af gaden. En ganske logisk slutning, hvis man begrænser sig til de funktioner, som de havde f.eks. i februar-dagene i 1917. Men Moskvas kommunale myndigheder har et andet syn på den sag.

Det værste i denne sag er, at en sådan slutning virkelig lægger en spurvogn, der ikke er til at komme over, i vejen for de formelle udviklingsmuligheder.

En sådan slutning skaber ikke dialektisk vækst, men højst en udviklingsmæssig „fuldkommengørelse“, man bider sig ikke fast i fænomenets dialektiske væsen.

Til syvende og sidst fører en sådan udviklingsopfattelse os enten gennem det raffinerede til dekadence, eller, det modsatte, til almindelig udtæring på grund af manglende blodcirkulation.

Mærkeligt nok – et musikalsk vidne til begge tilfælde er – „Den lystige kanariefugl“.

Billedet er aldeles ikke montagens *element*.

Billedet er montagens *celle*. Hinsides det dialektiske spring i den ene række billede-montage.

Hvorved karakteriseres da montagen og dens embryon – billedet?

Ved sammenstødet. Konflikten mellem to afsnit der står ved siden af hverandre. Ved konflikt. Sammenstød.

Foran mig ligger et krøllet, gulnet stykke papir.

Det har en hemmelighedsfuld påskrift:

„Sammenkædning – P“ og „Sammenstød – E“.

Det er det materielle spor efter en hed strid om emnet montage mellem E – mig selv og P – Pudovkin. (For et halvt år siden).

Den vane er etableret. Med faste mellemrum kommer han og besøger mig sent om aftenen, og vi skændes for lukkede døre om principielle emner.

Sådan var det også i dette tilfælde. Som elev af Kulesjovs skole forsvarede han forestillingen om montagen som en *sammenkædning* af afsnit. Til en kæde. „Murstenene“.

Mursten, der i rækker *manifesterer* tanken.

Jeg stillede mit synspunkt op overfor hans om montagen som et *sammenstød*. Det punkt, hvor der ved sammenstødet mellem to givne forhold opstår en tanke.

Sammenkædningen er blot en mulig – enkelt – variant i min udlægning.

Husk, hvilken enorm mængde af kombinationsmuligheder fysikken kender, når det gælder sammenstød mellem kugler.

Alt efter om de er faste, bløde eller midt imellem.

Blandt disse kombinationer er der også en, hvorved sammenstødet indskrænker sig til at fremkalde en jævn bevægelse af begge i samme retning.

Det ville svare til Pudovkins synspunkt.

Det er ikke længe siden, jeg sidst talte med ham. Nu deler han mit standpunkt fra den gang.

Ganske vist har han siden kunnet stifte bekendtskab med den samling forelæsninger, jeg har givet i den sidste tid på Statens instruktørskole (GTK).

Altså montagen er en konflikt.

Ligesom grundlaget for enhver kunst er konflikt. (En ejendommelig „billedlig“ dialektisk forstillelse).

Billedet er altså montagens *celle*.

Og følgelig må man betragte den fra et konflikt-synspunkt.

En konflikt inden for billedet –

en potentiel montage, der med en tiltagende intensitet vil bryde sit firkantede bur og kaste sin konflikt ud i montageagtige impulser mellem montageafsnittene;

som mimikkens sik-sak, der med de *samme* brud folder sig ud i scenebilledets rumlige sik-sak,

ligesom slagordet: „for russere er alle hindringer for intet at regne“ slipper omskiftelserne løs i „Krig og Fred“s mange bind.

Hvis man skal sammenligne montagen med noget, så må man sam-

menligne falanksen af montageafsnit – „enkeltbilleder“ – med en serie eksplosioner i en forbrændingsmotor; de mangfoldiggøres i montagedynamikken som „drivkraften“ i den forbifarende automobil eller i traktoren.

Konflikten inden for billedet. Den kan være højst forskellig: den kan endda være . . . bestemt af sujettet. Så er det en „gylden serie“. Et afsnit på 120 meter. Hvor der hverken skal analyseres eller stilles spørgsmål om filmform.

Men „filmkunstnerisk“ er:

konflikt mellem grafiske retninger (linier)

konflikt mellem planer (indbyrdes)

konflikt mellem rumfang

konflikt mellem masser (rumfang, fyldt med forskellig lysintensitet)

konflikt mellem rum osv.

Konflikter, der blot venter på en impuls i retning af større intensitet for at flyve fra hinanden til par af antagonistiske afsnit. Mellem nære og halvnære planer. Grafisk forskelligt rettede afsnit. Afsnit, der er løst rumligt, med afsnit, der er løst plant. Mørke og lyse afsnit osv.

Endelig forekommer sådanne konfliktagtige overraskelser som genstandens konflikt med sin rumlighed og begivenhedens konflikt med sin varighed.

Hvor mærkeligt det end lyder, er det forlængst kendte ting for os.

Det første er objektivets forvrængning, det andet er tegnefilm eller zeitlupe (optagelse med større antal billeder i sekundet end normalt).

Når filmkunstneren fører alle fakta tilbage til konfliktens fælles formel og opstiller de filmkunstneriske symptomer i en dialektisk række ud fra ét fælles symptom, er det ikke en tom retorisk fornøjelse.

Vi søger nu efter et fælles system af former for den filmiske udtryksmåde med alle dens elementer.

At sætte dem i forbindelse med en række fælles symptomer bringer løsningen på hele spørgsmålet.

Erfaringen om de enkelte filmelementer er helt inkommensurabel.

Mens vi ved meget om montage, så flakker vi i forhold til billedteori om mellem Tretjakov-galleriet, Stjukins samling og nogle ked-sommelige geometriseringer.

Ved at se billedet som en enkelt, molekylær del af montagen – og at gøre en ende på dualismen „billede-montage“, får vi mulighed for umiddelbart at anvende montagens erfaring på spørgsmålet om billedets teori.

Det samme gælder teorien om belysning. Opfattelsen af den som et sammenstød mellem lysstrømmen og en hindring, som en stråle fra en brandslange, der rammer genstanden, eller vinden der slår imod en figur, vil give en helt ny gennemtænkt brug af lyset, forskellig fra spillet med „tåger“ og „pletter“.

En sådan fællesnævner er indtil videre konfliktens princip:
det optiske kontrapunkts princip. (Mere om det en anden gang).

Vi bør ikke glemme, at vi endnu ikke er nået til at løse et sådant kontrapunkt, men kun til *konflikten mellem akustikken og optikken i talefilmen.*

Foreløbig vender vi os til et af de mest interessante optiske spørgsmål:

konflikten mellem billedets ramme og genstanden.

Optagelsespunktet som materialiseringen af en konflikt mellem instruktørens organiserende logik og fænomenets inertiske logik i det sammenstød, der giver filmbilledets dialektiske vinkel.

Hvad dette angår er vi endnu så impressionistiske og unøjagtige, at det er en kvalm.

Til trods for at der findes en streng principiel form i denne teknik.

Den tørre firkant, der skærer sig ind i den tilfældige naturens udstrækning . . .

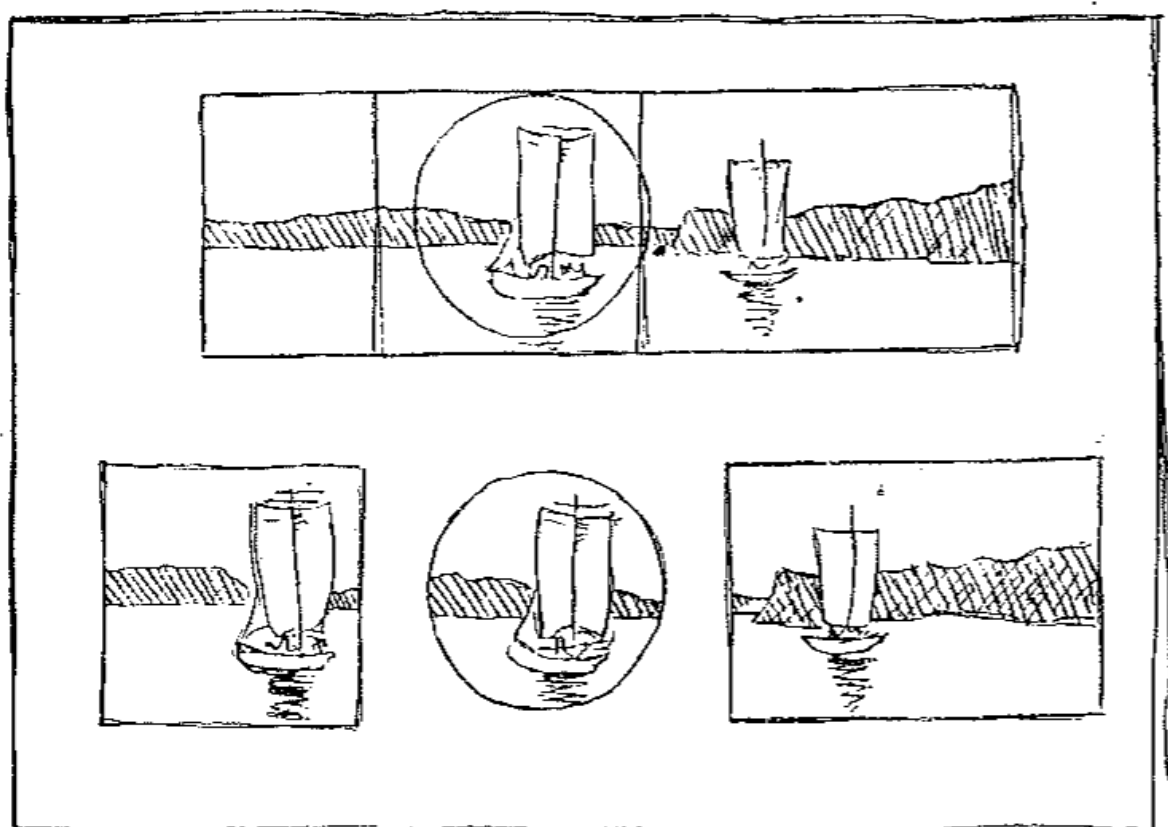
Og vi er atter i Japan!

For så filmkunstnerisk er en af metoderne efter hvilken man undervises i tegning i den japanske skole.

Vor metode til undervisning i tegning:

man tager et almindeligt firkantet stykke russisk papir. Og ind på det klemmer man – i de fleste tilfælde uden at regne med kanterne (de bliver fedtede af, at man fumler længe med dem!) – en trist karyatide, et forfængeligt korinthisk kapitæl eller en gipsfigur af Dante (ikke tryllekunstneren, men den anden – Alighieri, komedieforfatteren).

Japanerne går til værks på en anden vis.



(ill. 3)

Her er en kirsebærgren eller et landskab med en sejlbåd.

Og eleven skærer ud af dette hele – snart som et kvadrat, snart som et rektangel – den kompositionelle enhed. (Ill. 3 og 4).

Han vælger billedet!

Og disse to skoler, deres og vor, karakteriserer de to stridende hovedtendenser i moderne film!

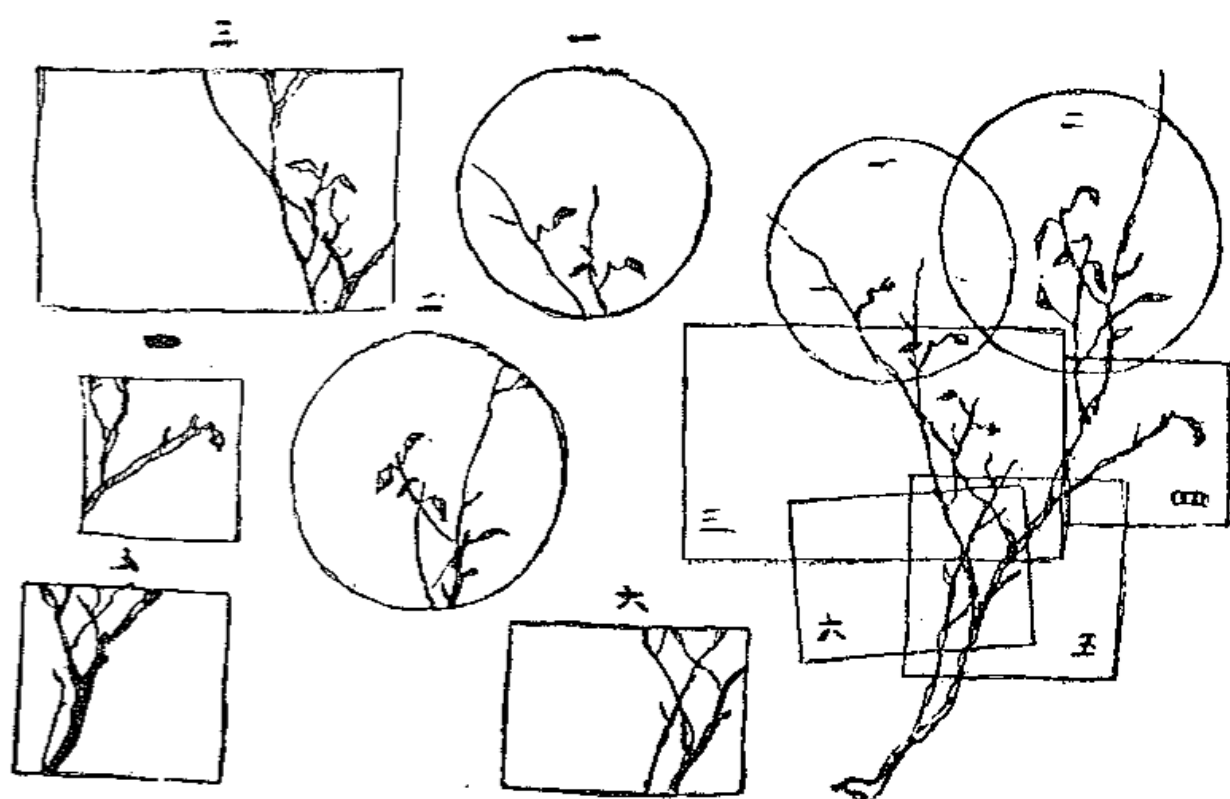
Vor skole – det er den døende metode, at organisere fænomenet rumligt foran objektivet:

fra „iscenesættelse“ af episoden til frembringelsen af en sand babylonisk forvirring foran objektivet.

Og japanerne – den anden metode – apparatets „engagement“. Gennem det sker organisationen. Stykker af virkeligheden hugges ud ved hjælp af objektivet.

Ganske vist, nu, hvor opmærksomheden omsider er ved at flytte sig fra filmens materiale som sådan til „konklusioner og slutninger“, til „slagord“ formet af materialet i den intellektuelle film, mister begge skoler fornemmelsen af deres strids betydning og kan roligt forbinde sig syntetisk.

For otte sider siden tabte vi spørgsmålet om teatret, som man taber en galoche i sporvognen.



(ill. 4)

Lad os vende tilbage til spørgsmålet om montagens midler i det japanske teater, specielt i dets spil.

Det første og mest overraskende eksempel er naturligvis det rent filmkunstneriske middel, som hedder „spil uden overgang“.

På lige fod med de mest udsøgte mimiske overgange benytter japaneren også det stik modsatte.

I et givet øjeblik af sit spil afbryder han det. „De sorte“ dækker ham tjenstvilligt for tilskueren. Og han dukker atter frem i en ny maske, med ny paryk, der symboliserer et nyt stadie (trin) i hans emotionelle tilstand.

Sådan sker f.eks. Sadandzis forvandling, i stykket „Narukami“, fra drukkenskab til afsind. Ved en mekanisk overskæring. Og ved forandringen af sammensætningen (arsenalet) af farvede striber på ansigtet; han trækker dem op, der har den rolle at forhøje intensiteten fra den første bemaling.

Dette middel er organisk for filmen. Den tvungne indførelse af afsnit med „emotionelle overgange“ fra den europæiske skuespiltradition får atter filmen til at stampe på stedet. Samtidig gav det „afskårne“ spil mulighed for at opbygge helt nye midler. En vekslen fra

ét ansigt i skiften til en hel skala af forskelligt stemte ansigter – og typer, der altid er mere udtryksfulde end den altfor villige overflade i den professionelle skuespillers ansigt, der er berøvet organisk modstandskraft.

Den indbyrdes adskillelse mellem ansigters polære udtryksstadier i skarpt kontrasterende sammenstillinger har jeg benyttet i vor nye landsbyfilm. Herved opnår vi en stærk tilspidsning af „det tvivlende spil“ omkring centrifugen. Vil mælken blive tyk eller ej? Bedrag? Penge? Her er den psykologiske proces omkring motivernes spil – tro og tvivl – opdelt i de to yderste situationer af glæde (overbevisning) og desperation (skuffelse). Desuden er der gennemført en tydelig understregning heraf med lyset, (der på ingen måde er rimeliggjort i forhold til virkeligheden). Det fører til en betydelig forøgelse af spændingen.

Et andet forbløffende træk ved Kabuki er princippet om „det adskilte spil“. Sådan gennemførte den ypperste fremstiller af kvinde-roller, Shotsu, under gæstespillet i Moskva⁴⁶ som den døende pige i „Maskeskulptøren“ denne spillemåde i fuldstændig adskilte afsnit af spillet.

Spil med den højre hånd alene. Med én fod. Kun med hals og hovede. Hele dødskampens proces blev opdelt i „solo“-gennemspilninger af hvert enkelt „tema“ for sig; føddernes, hændernes, hovedets parti. Sønderdeling i planer. Med forkortelser i den sædvanlige rækkefølge efterhånden som man nærmer sig ... den ulykkelige udgang – døden.

Skuespilleren befrier sig således for en primitiv naturalisme og fængsler helt tilskueren gennem „rytmen“, hvorved scenen bliver ikke blot acceptabel, men overordentlig dragende, selv om den i hele sin komposition er bygget på den mest konsekvente og udpenslede naturalisme (blod osv.).

Uden at foretage en mere principiel skelnen i spørgsmålet om det indre billedmæssige og montagen, kan vi her anføre et tredje eksempel.

Japaneren benytter sig i sit arbejde i langsomt tempo af en langtrukkenhed, som vort teater ikke kender til. Den berømte harakiri-scene i de „Syvogfyrre Trofaste“⁴⁷. En sådan grad af langsomhed på scenen findes ikke hos os. Hvis vi i det foregående eksempel så forbindelsen mellem bevægelserne blive opløst, så ser vi her bevægel-

sesprocessens opløsning. Zeitlupe. Jeg kender kun ét tilfælde på film i hvilket dette middel konsekvent er anvendt, opnået ad teknisk vej, i en kompositionelt udtænkt plan. Det plejer enten at være en form for billedmageri – „Tyven fra Bagdad“ – eller drømmeafsnit („Zvenigora“)⁴⁸. Hyppigst er det blot formelle spilfægterier, en umotiveret gang narrestreger med kameraet („Manden med kameraet“). Jeg tænker på Epsteins „Huset Ushers Fald“⁴⁹. Tilstandene spilles normalt, men er optaget med større antal billeder i sekundet end normalt, og det giver en vældig følelsesmæssig opladning på lærredet (efter pressen at dømme). Hvis man erindrer, at skuespillerens spil virker tiltrækkende på salen, fordi tilskueren imiterer det fra sin side, så er det let at samle begge eksempler i et og samme motiv. Intensiteten i opfattelse vokser, for imitationsprocessen lettes ved at bevægelserne opdeles.

Selv optræningen i brug af et gevær blev indterpet gennem „opdelingen“ i de enklost mulige motoriske enheder for de „nybagte“.

Den mest interessante forbindelse går imidlertid fra det japanske teater til lydfilmen, der hos japanerne må og skal lære det, der er det vigtigste for den – at bringe de visuelle og lydlige fornemmelser på samme fysiologiske fællesnævner. Men det har jeg viet en særlig artikel (i „Zjizn' iskusstva“ nr. 34, 1928), og jeg vil ikke tage temaet op her på ny.

Således er det lykkedes i et kort overblik at fastslå, at den japanske kultur på de mest forskellige områder er gennemsyret af filmisk holdning og gennemtrænges af dens centralnervesystem – af montagen.

Og kun filmen gør de samme fejltagelser som det „moderne“ Kabuki.

I stedet for at udskille deres enestående spils principper og teknik fra de feudale formers traditionsbundethed i deres repertoire, kaster Japans bedste teaterfolk sig ud i forsøg på at tilegne sig den svampede formløshed i vore „indadvendtes“ spil. Resultatet er begrædeligt og trist. På filmkunstens område jagter Japan også i efterligninger de mest afskyelige eksempler på den gængse gennemsnitsvare fra de amerikanske og europæiske markeder.

At forstå og anvende sit kulturelle særpræg i sin filmkunst, det er hvad Japan burde forsøge!

Kammerater, japanere! Vil I virkelig overlade dette til os?