

SPEKULATIONER I DET KINEMATOGRAFISKA

Av DIKTONIUS

1890 slungade de franska bröderna Lumière den första kinematografmaskinen i marknaden. Ursprungligen ej deras uppfinning — Muybridge Anschütz Friese-Green Marey Edison är milstolparna — men fullständigad av dem, innehållande alla de skilda uppfinnarnas samlade vinningar. 1890—1922, knappa 30 år — och nu är kinematografen ett faktum av rang, trängande sig i de mest olika grenar av den enskildas och samhällets företeelser, från den subjektiva konsten till den objektiva sociologin. I går en apokryfisk "maskin", i dag en makt som rör och berör millioner.

Från Frankrike således. 1900 filmade den numera världsbekanta firman Pathé det första dramat, i morgon har hottentotterna äran (eller har kanske redan haft). Den första fasta kinoteatern uppkom i Berlin 1905, i dag tjänstgör Londons stora Opera House som sådan. Det ambulera, misstänksamt emottagna styvbarnet har vuxit till en grym despot som i sin tur kastar de äldre syskonen på bar backe. Dessa nästan paradoxala fakta ger oss en liten glimt av den brutalt snabba framfarten.

När vi synar denna oerhörda framgångs orsaker, finner vi både yttre och inre. De sistnämnda, ehuru tillsvidare ganska obestämbara, är ej de minst medverkande till segertåget. Vi industrialismens tidsbarn, fordrar teknisk fullkomlighet och teknisk aktualitet även av konsten. Men medan våra tekniker redan i vild fart rusar genom luften, sitter poeterna fortfarande på månen, gräver diktarna djupa gångar i den psykologiska gröten, stirrar och hör sig målarna och musikerna blinda och döva på abstrakta färg- och ton-

fenomen. De saknar den spekulativa upptäckarlust som genomsyrar mänskligheten just nu (kanske mest tack vare vetenskapsmännens storartade bedrifter på sistone) — kinematografen har den. Det finns inga gränser för dess utvecklingsmöjligheter. Den är konstens flygmaskin.

Konst alltså? Det finns troende och nekande, det skrives för och emot. De finhylda muserna vill ej ge rum åt fabriksflickan. Särskilt skriker skådespelarkonsten om usurpation. Teatrarna står tomma kantänka, publiken löper till bion, kinon, levis eller hur det kallas, det söta barnet. Smaken fördärvas, konsten fördärvas, människan fördärvas. Kinematografen är djävulen i ny gestalt, busen som lockar och äter barnen. Hjälp!

Den största faran är dock icke för närvarande i ovananförda, och icke heller i det ej anförda vanligast-anförda, utan i njutningens lätthet. Härmed menas ej de positiva lättnaderna som kinon så rikligt bragt med sig — föreställningarnas billighet och korthet, friheten från festdräkttvånget, det snabba programombytet, lokalernas mångfald — utan lättheten i det direkta anammandet. Handlingens minutiösa beskrivning både på duken och de tryckta programmen lämnar intet arbete övrigt för betraktaren, sysselsätter lika mycket (litet) den skarpaste hjärnan som den slöaste läskunniga idioten. Temat må vara hur tillkrånglat som helst — i mönstergill ordning bjudes det oss som färdigskuren mat på tallrik. Schillers "konsten är lek" är en tung sten mot den lättheten. Att sittande på en stol få konsten rinnande i sin mun — det är nog en konst, men ej den rätta.

Elmer Diktonius filmartikel i Arbetets Jul 1922 (utg. Finlands Svenska Arbetarförbund)

Annars borde skådespelarkonsten vara lugn. Dess och kinematografins mål är alldeles olika. De levande bildernas nuvarande konkurrensförsök med de levande skådespelarna (mänskorna) är blott symptom av en av kinematografens infantila sjukdomar, som vid mognare ålder skall försvinna.

Och låt mig genast säga: de nu så aktuella talande bilderna, den talande filmen, tillhör även de nämnda sjukdomarna. Låt vara att uppfinnarna slutligen lyckas — till ex. med den sista nyheten: omformandet av ljudtill ljusstrålar — eliminera det maskinella skorrandet som fördärvar gramofonen och alla andra talproducerande apparater, och att de med samma förfaringssätt lyckas skapa momentgemenskapen mellan bild och ljud. Maskin är maskin — en underbar produkt av människans hjärna och händer, i sig själv åter hjärna och händer, men icke hjärta. Man må på pricken efterapa allt i det levande: ljudet, formen, färgen, lukten (kinematografen kommer nog i sin realistiska period att tillfredsställa även luktnerverna) — det blir i bästa fall ett första klass mångsidigt eko, en onödig upprepning, en fattig rikedom.

Maskin är maskin. Djupast i mikrokosmos, högst i kosmos har vi trängt med maskinerna mikroskopet och teleskopet. Det är en fingervisning. Det maskinellas fantasiresurser (byggda på vår hjärnas fasta reala grund) är gränslösa. Varför stanna vid det tvådimensionella i "bilderna", då utvidgandet blott är en teknisk fråga! Tid och rum, vårt lilla fasta (kantänka!) halmstrå i den virvlande världsgröten, skådespelarkonstens speciella stötesten, övervunnen med leklätthet, de starkaste gränserna redan sprängda. En ynkelig futtighet, ett alldeles banalt nära liggande mål (efterapningen av

en helt bunden mänskokonst), då alla dörrar står öppna! Fantasifanatismen, bisarreriernas rekordkrumsprång må komma! Var är de dristiga flygarna? — maskinen väntar.

Men låt oss ännu för en stund hejda oss i den vilda flykten med de lika vilda perspektiven, och än en smula blicka på det nuvarandes snigelgång. De varietémässiga mischmaschprogrammen vilkas brokiga innehåll tycks kunna fullt tillfredsställa den kritiklösa publiken, kommer snart att försvinna för att ge rum åt mera homogena sammansättningar. Det är nämligen mycket troligt — egentligen den enda utvägen — att den kommande kinematografen kommer att grenas i tre alldeles skilda huvudfack, på olika sätt sedan utvecklande sig i respektiva riktningar. De vore då: de vetenskapliga filmerna (för skolor, studerande och vetenskapsmän), - nyhetsfilmerna (från husväggar skrikande-avspeglande "det sista"; de nutida veckojournalerna är blott oansenliga frön), de direkta konstfilmerna. Av dessa tre arter blir de två förstnämnda vanligare än det dagliga brödet i alla hus, medan den sistnämnda i sin renade, för oss ännu oanade gestalt, kommer att bilda den rätta egentliga kinemakonsten, den konst, vars randiga brodd vi visserligen redan kan se i de nutida "konstfilmerna", men vilken i sin sanna form troligen skall skilja sig från dem lika mycket som en Michelangelos skapelser från primitiva urfolks barnsliga krumilurer.

Ännu en synpunkt: I stället för att hämmande ingripa i de andra konster-
nas inre liv och yttre betingelser, kommer kinemakonsten på sin väg mot fullkomlighet att ge de andra del av sina rön, sålunda medverkande även till deras växt, återbetalande sina tidigare lån med dryg ränta. Redan nu

kan man hos alla konstarter konsta-
tera smärre positiva tekniska nyheter
som otvivelaktigt härstammar från
den problematiska maskinen, och själ-
vaste expressionismen, huvudkonst-
riktningen för i dag, har psykiskt flere
beröringspunkter med den. Och den
svartsjuka skådespelarkonsten sedan:
är det ej filmen som framtvingat den
sannerligen ej för tidigt komna viljan
till föryngring och renässans som

tycks ha kommit över gamla moster
Thalia i alla världens hörn? Hon in-
såg kanske, sant nog, det livsfarliga
i snarkandet bland kulissdammet, när
ungdomen kom körande med motorer,
elektriskt glödljus och andra mekani-
kens fanstyg. Av den lilla svarta med
ljus i mörker stillsamt opererande
maskinen blir konstens mest bullrande
väckarur.

KOMMENTAR ♦ KOMMENTAR ♦ KOMMENTAR ♦ KOMMENTAR ♦ KOMMENTAR

Elmer Diktonius' korta betraktelse "Spekulationer i det kinematografiska" är ett ur finländsk synvinkel unikt bidrag till filmessästiken. Trots att den publicerats två gånger på svenska, 1922 i *Arbetets Jul* och 1925 i *Filmrevyn*, har den sorgligt nog blivit bortglömd. Antagligen var det den relativt nydisputerade Ragnar Öller som såg till att essän trycktes upp på nytt. Öller hade varit *Filmrevyns* redaktör sedan starten 1921 och tidskriften hade också en finskspråkig parallellutgåva, *Filmi-aitta*. Men den finskspråkiga utgåvan var inte identisk och *Filmi-aitta* publicerade heller aldrig Diktonius' bidrag.¹

Diktonius är tidigt ute och han är entusiastisk. Vilket även är en av orsakerna till att essän glömts bort. Man samlade inte kulturellt kapital genom att skriva om film vid den här tiden, och det var få som intresserade sig för filmen på allvar. Dagens ihjälälskade modernist, Henry Parland, skulle skriva om film utifrån helt andra förutsättningar flera år senare. Året

1922 låg de ryska montage-teoretikernas filmhistoriska väckarklockor, *Strejken* (1924) och *Potemkin* (1925), i framtiden. För Parland var de redan historia. Sveriges Victor Sjöström och Finlandsfödda Mauritz Stiller hade däremot redan förbluffat omvärlden med psykologiskt trovärdiga porträtt när Diktonius satte sig ner för att spekulera. Svenskarna fick den blivande storheten Carl Th. Dreyer att skriva entusiastiskt om den svenska konstfilmen i en tidningsartikel publicerad redan i januari 1920. I samma artikel passade Dreyer på att beklaga sig över att danskarna lät sig duperas av Nick Carter-seriefilmer. *Filmrevyn* var också förtjust i den svenska filmkonsten, men då tidskriften var beroende av att föra fram filmens sak som både kultur och kommers, varvades beundrande artiklar om Sjöström & co med annonser för tyska nudist- och sexualupplysningsfilmer. Filmens första offentlighet var med andra ord lika brokig som innehållet, i motsats till den litterära offentlighetens, som vid den här tiden hade den sköna litteraturen som huvudsaklig måttstock. Alltså var det allvarliga och auktoritetskapande ögon som bläddrade i litteraturtidskrifterna. I *Filmrevyn* skrev man också för våta blickar.

Filmhistoriskt sett innebar övergången till 1920-talet det slutgiltiga konsoliderandet av spelfilmen, bio-

1 Jag hittade essän när jag i tiderna bläddrade igenom *Filmrevyn* för att få en bild av hur filmreceptionen såg ut på 1920-talet. Clas Zilliacus, som letat ännu mera fördomsfritt, hittade versionen från 1922 som han vänligen ställt till mitt förfogande.

grafpalatsen och filmstjärnorna. Filmen skulle både tämjäs och bli konst genom att visas i helaftonsformat i pampiga lokaler. Liksom Diktonius var man miss-tänksam mot ljudfilmen, men av ekonomiska och estetiska skäl, inte för att den stumma filmen realiserade det moderna samhällets ideal, "hjärna och händer", som han kärnfullt ser som maskinens sanna jag. I maskinens tidevarv är hjärta gammaldags känslolopjunk. Diktonius' verkliga själsfrände verkar finnas i Dziga Vertov som i början av 20-talet klippte ihop propaganda- och nyhetsfilmer för Sovjetstaten. En annan svensk, Viking Eggeling, som dog 1925, hade också en vision om ett unikt uttryck för filmen vid den här tiden. Han ville skapa ett rent visuellt språk där nuflödet och skapandet av nya former skulle förkroppsliga det nya, det oavbrutna framdrivandet. De här idealen om progression skulle komma att omsättas i en mängd olika former och idéer framöver, från futuristisk fascism till kommunistisk kallblodighet, från konstruktivistisk optimism till expressionistisk håglöshet, från filmklippningens pragmatism till filmbildens renhet.

Övergången till 1920-talet *är* en intressant tid. När man blickar tillbaka blir historien knivskarp. Det förflutna blir verkligen ett främmande landskap. I Finland och i svenska tidskrifter i Finland debatteras till exempel rashygieniska frågor och parlamentarismen angrips. Man är motvilliga demokrater eller mot demokrati. Inom estetikens fält är det aningen trögare, som så ofta inom humaniora. Yrjö Hirn är bekymrad över modernitetsbejakarna som propagerar för en värderativism. Ragnar Granit är i sin tur kritisk mot Hirns oförmåga att se den nya varseblivningspsykologins konsekvenser: vi skildrar det vi ser, inte vad vi vet, så som den idealistiska estetikern propagerat. En syn på perceptionen som innebar en uppmaning att göra upp med den västerländska hierarkiseringen i primitiva och förfinade uttryck. Här framstår Hirn som mera radikal än Diktonius som ännu tror att "hottentotterna" inte vet bättre. Henning Söderhjelm, den motvillige modernisten, är också engagerad och anklagar den svenska överklassen för att gömma sig på universiteten och se bakåt i stället för att ta sig an den nya tiden så att språkfrågan inte fylls med ett nationalistiskt innehåll. I tidens anda vill han se språket som strikt materiellt, som ett av många tillgängliga instrument, alltså finns det ingen djupare innebörd i att tala svenska heller. Det är med andra ord turbulent inom politik och estetik.

Men, det är alltså bara Elmer Diktonius som gör den direkta kopplingen till filmen i Finland, till ett

medium som tvingar diktarna att sluta gräva "djupa gångar i den psykologiska gröten", till ett medium som säger att också konsten måste genomgå de förvandlingar som vetenskapen tvingat fram, och till ett medium som säger att också konsten måste blir demokratisk. Diktonius är så tidigt ute att film heter "kinematografi" och "kino" i den första versionen, språket har inte satt sig 1922. Tre år senare är det "film" som gäller. Detta vacklande i formandet av ett språk för filmen kännetecknar hela perioden, de svensktalande intellektuella står och vacklar mellan det gamla och det nya, filmens estetik befinner sig i ett vacklande mellan den tidiga filmens attraktionsestetik där föreställningarna är korta och billiga, och den nya filmen, "kinemakonsten", den som skall infria löftena att "fabriksflickan" slutligen skall bli en av "muserna". På finska får filmen ett språk först 1927 i Artturi Kannis översättningar där filmduken domesticeras till "valkokangas". Den turbulenta tiden är tämjad.

Diktonius kopplingar mellan filmen, "kinematografen", som den nya världens konst, realismens "bullriga barn" och expressionismens exponent, skulle utvecklas senare under 1920-talet av kontinentala storheter som Béla Balász och Siegfried Kracauer, för att inte tala om Sovjetfilmens entusiastiska teoretiker och praktiker Sergei Eisenstein och Vsevolod Pudovkin, men då anpassade till den form filmen funnit som berättande fiktivt medium i helaftonsformat. I dagens globala och heterogena audiovisuella kultur där alla former brutits ned finns ett nytt intresse för den öppna och mångskiftande tidiga filmen. Liksom vi idag står på en tröskel stod Diktonius där i början på 20-talet vilket just möjliggjorde att han fick och kunde spekulera. I "fantasifanatismens" namn påminner han oss om att för filmens del sätts gränsen enbart av tekniken och förebådar att filmen kommer att överskrida den tvådimensionella bildens begränsningar. Idag befinner vi oss där och filmvetarna tvingas spekulera på nytt för att inte fastna blickande "på det nuvarandes snigelgång".

JOHN SUNDHOLM