

# RUTTMANN, VIGO, JENNINGS

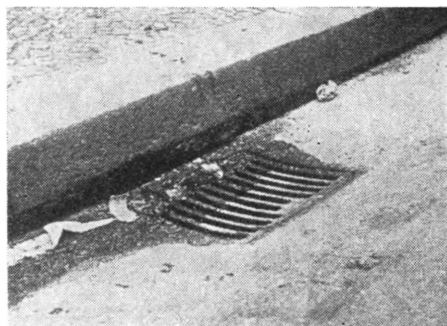
AF JERKER A. ERIKSSON

*En ung finsk kritiker analyserer  
»Berlin«, »A propos de Nice« og  
»Fires were started«.*

I efteråret arrangerede filmklubben „Studio“ en forevisning af en række franske avant-garde-film fra tyverne — de gav tilskueren et fortræffeligt billede af denne strømnings mål og valg af udtryksformer. Et lige så repræsentativt udvalg mødte man, da „Studio“ for nogen tid siden introducerede tre berømte dokumentarfilm: *Walter Ruttmanns* „Berlin“ (1926—27), *Jean Vigos* „A propos de Nice“ (1930) og *Humphrey Jennings'* „Fires were started“ (1943). Disse tre værker bygger på forskellige stilopfattelser, og når man ser dem sammen, får man lyst til at sammenligne dem og se nøjere på deres interessante kontraster: Først Ruttmanns symfoniske, en anelse ufølsomme og eksakte stil, derpå Vigos dybt personlige billede af Rivieraen og endelig Jennings' skildring af krigtidens England, en film, som præges af det mest karakteristiske i den engelske dokumentarfilmstil. Naturligvis er en ung kritiker i den vanskelige situation at måtte betragte billedernes spil på tidsmæssigt lang afstand — især hvad angår Ruttmann: Det, som var nyt i tyverne, er nu noget velkendt, det, som kunne fremkalde hede diskussioner mellem kæmpende dokumentarfilmgrupper, har mistet sin aktualitet, og f. eks. de gadebilleder, som for en nutidig beskuer er overordentlig fascinerende, turde for 30 år siden blot have budt på sensationer i lighed med almindelige spadsereture fra Salutorget til Kämp. „Berlin“ og „A propos de Nice“ fremtræder således som film, der retfærdigt har vundet berømmelse: De elementer, der en gang var de stærkest belyste, er nu dunkle, og det, som i sin tid var uinteressant, er nu bemærkelsesværdigt. Således går det med de fleste kunstværker, og det eneste væsentlige er, at formen, temaet og den æstetiske stimulans stadig er uspolerede. Mere behøves ikke, og mere kræver man ikke — hvad enten der er tale om Sevastopol hos Tolstoj eller Nice hos Vigo.

*Siegfried Kracauers* bistre analyse af Weimartidens tyske film i „From Caligari to Hitler“ virker i mange henseender så definitiv, at man — hver gang man ser en tysk film fra denne periode — synes man ser illustrationer til Kracauers tekst. Det kræver derfor en vis standhaftighed at glemme sin Kracauer og blot betragte billederne som visuelle og udtryksfulde celler, men da jeg så „Berlin“, voldte dette mig ingen vanskeligheder: Den påstand, at kulden og neutraliteten i Ruttmanns opfattelse af emnet er et typisk udtryk for datidens tyske samfunds manglende evne til at indtage et bestemt politisk standpunkt, er sikkert rigtig, men filmisk set danner Ruttmanns metodik en velkommen kontrast til den patetiske eller sentimentale og søde stil, som præger flertallet af dokumentarfilm af storbyer. Ruttmann er ikke en *Thomas Wolfe*, hans film er et dramatiseret diagram, nysgerrige iagttagelser af en metropols livsformer ordnede i nøjagtige mønstre, et sindbillede på de indtryk, man undertiden får, når man står på et hustag og ser bygningerne blot som geometrisk stive linjer og menneskene som anonyme enheder, der bevæger sig rytmisk.

I 1925 ønskede *Carl Mayer* — tyvernes tyske filmkunstneriske geni — at skabe en film om virkeligheden, og han begyndte at skrive „Berlin“, som skulle være „en billedmelodi“. Fotografen *Karl Freund*, hvis arbejde har dannet skole, og som har inspireret flere af de bedste amerikanske fotografer, begejstredes af Mayers ide og mobiliserede al sin opfindsomhed og al sin tekniske dygtighed for at gøre Berlin-suiten spontan og perfekt: „Dette er filmfotografering i sin rene form“, sagde han bagefter, „den eneste form for fotografering,



*Ruttmanns rendesten.*

som virkelig er kunst". Walter Ruttmann tog sig af klipningen, men hans ideer, hans forkærlighed for den abstrakte film, kom så stærkt frem, at han helt kom til at overtage „Berlin". Mayer klagede over Ruttmanns overfladiske opfattelse af byens liv, over, at han koncentrerede sig om de æstetiske effekter. Til trods for, at ideen er Mayers, er „Berlin" i sin endelige form helt Ruttmanns værk.

Indledningen er et lille mesterstykke. Et natog ankommer, vi passerer øde forstæder, rækker af fabrikker og store lejekaserner, rønner og massive ejendomme, fabrikskorstene og skyer af sod, alt sammen gengivet i togets rytme, en fortræffelig introduktion med en glimrende balance mellem tempoet og den af billederne formidlede virkelighed. Efter denne prolog fører Ruttmann os ind i byen, og det er i disse udsnit af tomme gader, at man oplever instruktørens kombination af reelle og strukturelle faktorer. Gadebillederne er nemlig således arrangerede, at de danner mønstre og rene lineære kontraster. Samtidig er de stærkt stemningskabende, dels fordi materialet har en så påtrængende emotionel tone, dels fordi rytmikken danner en modsætning til temaets tavshed og tomhed. Men i fortsættelsen fremhæves yderligere Ruttmanns interesse for abstrakte effekter. Et billede af en rendesten afbryder den foregående sekvens. Kameraet følger et stykke papir, som af vandet føres hen mod en kloak. Det næste billede viser en kat, som melankolsk spankulerer over gaden. Som skitseblade fra en morgen i storbyen er dette udmærket, men Ruttmann opfatter det også som led i en større bevægelse. Tilskueren forberedes med minutøs nøjagtighed på den menneskestrøm, som snart vil oversvømme gaderne. En gadefejre kommer ud af en port, en arbejder går til sit arbejdssted, nogle butiksjalousier trækkes op, flere arbejdere, igen nogle butiksjalousier, og atter arbejdere. Med forbløffende nøjagtighed konstruerer Ruttmann sit system af bevægelser. Katten og papiret er blevet opslugt af en strøm af menneske-trafik, Berlin er vågnet. Det er for denne tunge koncentration af „overfladefænomener", Ruttmann er blevet kritiseret. *Rotha* taler om forankring i det æstetiske, om ringagt for betydningen af billedernes indhold, og Kracauer fæstner f. eks. sin opmærksomhed ved Ruttmanns maskinkultus, som fremtræder således at maskinerne mister deres betydning og blot bliver neutrale dele i et intelligent, men virkelighedsfremmed bevæ-

gelsesdiagram. Dette er en hård dom, men nogle flere eksempler er nødvendige, før jeg vender tilbage til ovenstående påstand.

Morgentimerne er studier i arbejde, maskiner og stempler, telefoner og mennesker, ben, som bevæger sig hen over fortove, en fuldstændig anonym indstilling til, hvad der sker, en uengageret attitude, som understreges af den sugende hvirvel, som Ruttmann anvender metaforisk for at give udtryk for denne masserytmes sjæl. Nogle scener fæstner man sig særlig ved, fordi de er så karakteristiske for instruktørens metode. Fra en telefons nummerskive klipper Ruttmann til telefonens øvrige apparatur: Omstillingsbord og ledninger, hørører og membraner. Samtalen skildres i vekslende billeder af de talende, nogle hunde som slås på gaden og en larmende abe. Disse visuelle analogier har irriteret Kracauer, og han tager afstand fra de scener, i hvilke Ruttmann fra nogle menneskeben, som skyndsomt bevæger sig hen over fortovene, klipper til en ko's ben — eller i hvilke en mand, som sover på en bænk, jævnføres med en sovende elefant. Det er ikke svært at indse, hvorfor både Kracauer og *Rotha* var sure, da de så „Berlin". Storbyens sociale enhed kræver efter deres mening både kritik og skabende fortolkning, medens Ruttmann blot interesserede sig for abstraktioner og kontraster. De analogier jeg ovenfor har omtalt er efter Ruttmanns mening ikke sociale konflikter, men kun dele af storstadens liv, som ved mekaniske associationer kan blive forskelligt og vittigt gengivet. Hundene og aben i relation til telefonsamtalen, elefanten og den sovende mand: Kyniske billeder, enheder i en bestemt helhedsstruktur, bevægelsesmotiver, som ved hjælp af tempoet giver os storbyens væsen. Når Ruttmann fra nogle sultne børn klipper til en fornem restauration, sker det ikke for at vække social indignation hos tilskueren. Hvor andre instruktører ville have dirret af patos, medens de klæbde disse billeder sammen, siger Ruttmann nærmest „so what?". „Berlin" er således ikke nogen human film, den er et diagram, i kraft af sit tema et koldt og skænseløst diagram. Dets vitalitet skyldes kæden af kontraster, klipningen, som ikke tjener noget andet formål end de æstetiske eksplosioners og de abstrakte effekters. Er dette en fejl? Naturligvis ikke. En storby kan opfattes på mange forskellige måder, og som *Léger* fængsledes af et blinkende menneskeøj, fordi det har samme rytme som nogle grydelåg i bestemte svingninger,

udvinder Ruttmann en lovmæssighed af storbyens symfoniske toner. Kracauer og Rotha tilråder en mere aktiv indgriben i det, som sker omkring os. Ruttmann roder og med sin kæp i myretuen, misser med øjnene og beundrer de utydelige, urolige striber, som er det indirekte resultat af hans handling.

Filmens finale er en vandring gennem Berlins natteliv, en samling ypperlige afsnit, naturligvis kunstnerisk arrangerede, men i høj grad af interesse på grund af indholdet. *Freunds* billeder af atmosfæretyke værtshuse, af maratondanse og luksuøse restaurant, regnblanke gader med bilernes lygter som angribende st. hansorme er som tegninger af *Grosz* eller som vignetter til *Isherwoods* bøger om Berlin. I det mesterlige arrangement møder man Ruttmanns feltherreblik, der ordner alt efter en perfekt bevægelsesskala, efter et kontrastrigt system, som er den visuelle strategis og den abstrakte malers syn.

★

Om Ruttmann (som Kracauer siger) i sin filmiske metode til en vis grad var påvirket af den sovjetrussiske montage, først og fremmest af *Dziga-Vertov*, var *Vigo* „selvlærd“. I „*A propos de Nice*“ kan man, hvis man er pedantisk, finde nogle træk, der minder om *René Clair*, først og fremmest om „*Entr'acte*“, men gennemgående er den dog et selvstændigt værk, præget af en nærmest intuitiv udnyttelse af kameraets muligheder, af en mesterlig evne til at give „avantgardistiske“ tricks en logisk sammenhængende mening. Jean Vigo, som døde 29 år gammel af tuberkulose, var et filmgeni, en kineamatografiens *Raymond Radiguet*, som i sine tre mest berømte film („*A propos de Nice*“, „*L'Atalante*“ og „*Zéro de Conduite*“) fremtræder som en af filmkunstens mest bemærkelsesværdige profiler. De almindeligt anerkendte sociale værdier og konventioner blev genstande for hans vise ironi og dybe bitterhed. Hos Vigo var den revolutionære holdning sympatisk, og den var hans vigtigste inspirationskilde ved opdagelsen af virkeligheden. Den, som interesserer sig for biografiske oplysninger, kan sikkert få noget ud af den kendsgerning, at Vigos fader var en kendt socialist — *Jean Jaurès* var Vigos gudfar — som blev arresteret under den første verdenskrig og døde i fængslet under mystiske omstændigheder. Myndighederne påstod, at han havde begået selvmord (stranguleret sig selv ved hjælp af sine snøreband), men det hævdes, at man kold-



Fra karnevallet i »*A propos de Nice*«.

blodigt slog ham ihjel. I hvert fald blev Vigo oprørt over faderens skæbne, og hans radikalisme, der aldrig antog nogen bestemt politisk schattering, kan sikkert i høj grad tilskrives denne begivenhed. Vigos kommentarer til sine film er fascinerende lektüre, og de selvsikkert formede replikker kan sammenlignes med *Radiguets* ord til *Coc-teau*: „I løbet af tre dage bliver jeg eksekveret af Guds soldater“; de har meget tilfælles, den tidlige modenhed og det kompromis- og illusionsløse livssyn. Tre og en halv time er tilstrækkeligt til at se Vigos samlede produktion, og denne ringe kvantitet har fristet parret *Feldman*, der har udgivet et tyndt hefte om instruktøren, til at sammenligne hans beydning for filmen med *Keats'* for poesien. Udtalelsen giver et godt begreb om Vigos indflydelsesrige position i filmens udviklingshistorie.

For at give et udtømmende referat af Vigos „*A propos de Nice*“ må man se den flere gange. Når man har oplevet den sammen med Ruttmann og Jennings bliver opgaven særlig svær. Thi værket er, som Vigo sagde, „ren film“. En kæde brillante associationer og hurtige indfald, satire og poesi, det hele indrammet i en slagkraftig visuel form. Vigo kontrasterede to elementer: På den ene side det Nice, som forbereder sig til det årlige karneval med alt, hvad dette indebærer af begejstring og glæde for de mindre bemidlede, og på den anden side medlemmerne af „the smart set“, som ligger henslængt som gamle bananskreller langs strandpromenaderne, et blaseret kollektiv, som lever i en snæver og isoleret verden, en samling, mod hvilken Vigo retter sin foragt og sit had. Filmen har et vidunderligt

autentisk præg, resultatet af Vigos dokumentariske metode. Som stumme iagttagere bevæger vi os i et univers af fede, skvalderende kvindfolk med brede grin og skødehunde, gigoloer, badestedsheiskere, rige damer med beredvilligt smilende elskere, aristokrater, der ligner bøjede strikkepinde, *Hugo Stinnes*-typer, unge kvinder med sultne blikke; en apokalyptisk kavalkade, som vender tilbage i slutningsafsnittet, denne gang i en genial parallel, idet marmorstatuerne på Nices kirkegård får en sælsom lighed med de societymennesker, Vigo i indledningen studerede så afslørende. Her oplever man i sandhed manden med kameraøjet. Hvor Vigo end bevægede sig, fandt han de karakteristiske detaljer, ikke det pittoreske eller det romantiske, men det rigtige. En sådan visuel målbevidsthed træffer man sjældent, man møder heller ikke ofte en sådan vilje til at give en grundig analyse af et helt samfunds sociale fænomener. Detaljer føjes til kontraster, det, som virker fristående får altid en modsætning, som åbner nye perspektiver for tilskueren, det er som om en poet og en sociolog hånd i hånd er vandret gennem et bybillede og fremviser alt, hvad de har set, for de uvidende. Man forstår, hvorfor Kracauer beundrer Vigo: Der er en verden af tanker mellem „Berlin“ og „Apropos de Nice“, på højst forskellig måde arrangerer de to filmskabere byens livsformer.

★

*Humphrey Jennings*, som også døde ung, er en af Englands mest fremragende dokumentarister. Nogle engelske filmteoretikere, først og fremmest *Karel Reisz*, har forsigtigt antydnet, at Jennings' impressionistiske teknik nu og da kan sammenlignes med *Eisensteins* intellektuelle montage, da også Jennings i nogle af sine værker, ved hjælp af interessante kombinationer af lyd og billede, forsøger at formidle komplicerede ideer. Dette er en meget dristig påstand, men når man ikke har set „A Diary for Timothy“ og „Family Portrait“, er det vanskeligt at tage stilling til den. Jennings var i hvert fald en instruktør, som satte sig højere mål end de sædvanlige dokumentarfilm. F. eks. kan speakerkommentaren til nogle af hans film læses som digte, og han synes også i sine malerier (han begyndte som maler) og digte at have arbejdet henimod kinematografiens udtryksformer.

„Fires were started“ er en film om krigstidens London, om brandmændenes kamp

under blitzen. Første halvdel af filmen er en skildring af en brandstation før en alarm, slutningen beskriver, hvorledes brandmændene bliver herre over en ildebrand, som er opstået under et bombeangreb. Afsnittet fra stationen er blevet klassisk: En udmærket spontan studie, rolig og afmålt i tempoet. Jennings' tolkning af brandmændenes liv er så naturlig, at man næsten synes, man selv er en af dem, hans impressionistiske teknik med vekselspillet mellem gruppe og individ, mellem detalje og helhed, indkredser alle de fremherskende stemninger på stationen. Som en granskning af forholdet mellem mennesker hører denne indledning til det bedste, der er ydet af dokumentarfilm. Branden medfører naturligvis, at dramatikken bliver koncentreret på en anden måde. Tempoet bliver hurtigere, billederne får mere vægt, og man mærker, at Jennings, uden at han ringeagter eller glemmer individernes betydning i situationen, på forbillig måde behersker også denne disciplinerede form for billedfortælling. Jeg mindes ikke at have set nogen anden dokumentarfilm med krigsmotiver, der så fint skaber balance mellem aktion og passivitet. Man forstår den engelske kritiker, som hævder, at „Fires were started“ er den bedste film, som er skabt om ånden fra fyrerne i England, noget, som forekommer helt indlysende. Ingen kunne konkurrere med Jennings, hverken hvad angår den konsekvente skildring af et tema eller hvad angår temaets billedmæssige behandling.



»Fires were started«.