



DET SØGENDE ØJE af Theodor Christensen

Øje for øje! Den spanske kritiker *J. F. Aranda* forklarer i „Kosmorama 25“, at jeg har misforstået hans udtalelser om forskellen mellem f. eks. *Eisenstein* og *Buñuel*. Jeg vil ikke starte en polemisk brevveksling, som stiller det ubillige krav til læseren, at han skal lede i gamle numre af „Kosmorama“ for at finde ud af, hvordan vi har modsagt hinanden. Men Aranda tilføjer i sin hilsen – som man altså forholdsvis let kan finde i sidste nummer – at „den plastiske fornemmelse hos *Pudovkin* var født af æstetiske principper, men at den hos *Buñuel* og *Dovsjenko* var naturligt vokset frem af det praktiske arbejde. Ingen kan benægte, at *Pudovkin* skrev flere teoretiske værker . . .“

Ser man det. Det er åbenbart farligt for en instruktør også at teoretisere om kunstarten. Han kan blive mistænkt for, at de principper, han når frem til at formulere teoretisk, er nogen han bruger som tommelfingerregler – at han udregner, deducerer sin „plastiske fornemmelse“ af „æstetiske principper“. I så tilfælde er det jo meget værre fat med *Eisenstein*; han har skrevet mere vægtig, dybtborende og detaljeret filmteori, han har grundlagt og formet undervisningen på Moskvas filmakademi, og han analyserer egne film for at finde ud af, hvorfor de virker som de gør.

Nej, lad os nu holde os til den filmiske virkelighed. De teoretiserende instruktører gør et værdifuldt arbejde ved at systematisere deres erfaringer. Men at de sindrige dialektiske analyser, som findes i *Eisensteins* essays, skulle være udgangspunkt for hans praktiske filmvirksomhed, er naturligvis hen i vejret. Bortset fra, at E. selv stiltfærdigt gør opmærksom på – flere steder – at alle dette, d.v.s. det analyserende, skematiserende, lovmæssige, havde han ingen anelse om, da han lavede filmen. Det kom bagefter, når hans film ikke længere var et kunstværk i tilblivelse, men for hans vedkommende et afsluttet kapitel, som han kunne underkaste en videnskabelig behandling.

Øg jeg vil sandelig ikke være med til, at de kunstnere, som sjældent eller aldrig ytrer sig teoretisk eller kritisk, skulle være mere spontane som kunstnere. Vil det sige mere ægte? Formentlig, for Aranda skriver – se ovenfor –

„ . . . naturligt vokset frem af det praktiske arbejde . . .“. Det ville ikke være nødvendigt – for Arandas skyld – at imødegå ham så detaljeret. Han vil sikkert heller ikke tilslutte sig den ubønhørlige konsekvens af sin egen udtalelse om, „at *Pudovkin* skrev flere teoretiske værker“. Men der er grund til at ramme en kile i misforståelsen, fordi den deles af et stort antal mennesker. Det er ret almindeligt, at man forestiller sig teori, principper, regler blive omsat i praksis, blive til film. At de kan laves efter opskrifter. Det kan de selvfølgelig godt, men de der gør det bliver ikke til *Eisenstein*'er – de er ikke engang gode, hæderlige kunstnere.

Vi har alle principper. Men vi sætter os ikke ned, stiller principperne op og vedtager med os selv, at nu vil vi lave film, der følger de regler. En neorealister bestemmer sig ikke til at lave neorealisteriske film. Neorealismen er en betegnelse, som udøvende kunstnere tøvende har accepteret som karakteristisk for fælles træk i en periode film. Træk som ikke stammer fra principper, men fra livets forhold og kunstens vilkår, træk som har at gøre med kunstnernes følelse for verden og mennesker, men som sandelig ikke er forudbestemt af et æstetisk system.

*

De væsentligste af filmens *-ismer* er ikke moderetninger, men nye veje, som kunstarten baner sig, når tiden er inde til det. Derfor er det beklageligt, at man flere steder i verden har travlt med at aflive genrer og stilarter. Man siger, at neorealismen er død eller døende. For os i Danmark er den stadig spillevende, for vi oplevede den ikke før adskillige år efter dens fremkomst. Og vi bliver ved med at få neorealisteriske film at se, fordi vi ikke var med fra begyndelsen. Nu er f. eks. *Federico Fellini*'s „Dagdriverne“ kommet frem i København. Og jeg vil have lov til at glæde mig over dens realistiske nærhed, dens hverdagsklarhed, dens usminkethed. Den er i høj grad værd at se, ganske uden forbindelse med, om produktionskonjunkturerne i Rom ikke længere begynder instruktører som *Fellini*, *Lattuada* eller

de Sica. Skønt amerikansk kapital og fransk-italienske co-produktioner har fundet ud af, at det overlevende knudepunkt i neorealismen er makaroni-barme og pasta-lår, forpligter det ikke. Ikke os.

I ovennævnte film af Fellini er mødet med hverdagen en ubesmykket oplevelse. Den er på en gang nøgtern og charmerende. Menneskene er små, egoistiske og lidt smålige – men de er ikke berøvet charme og problemer. Blot har det altså sammen menneskeformat. Det er realisme uden skam. Kun når vi foregiver, at tingene er helt anderledes, end de virkelig er, fører det til naturalistisk illusion – det foregiver ægthed, altså naturalisme, og i samme grad det lykkes at få billedt os det ind, bliver illusionen en vellykket løgn. Eksemplerne kan De hente i dusinvis i dagbladenes biografannoncespalter.

Jeg ønsker ikke at hæve Fellini til grand prix-skyerne for denne film – lige så lidt som jeg vil være med til at proklamere enhver Buñuel-film mere bunuelsk end den er. Men jeg vil gerne være med til at holde interessen vedlige om de genrer og kunstnere, som stadig har meget at give os.

*

Dette i modsætning til den herskende praksis. Man siger, at neorealismen er død. Den har givet alt, hvad den har kunnet yde. Det hedder sig også, at dokumentarfilmen er død, fordi den i en årrække har været i spændetøje. I al fald den klassiske dokumentarfilm, som sætter problemer under debat og rusker op i tilskueren. Man vil endvidere mene, at den psykologiske og poetiske realisme i Frankrig er færdig. *Carné* laver ikke sådanne film mere. Enkelte

siger, at den er genopstået i *Bressons* individualisme, mens *Renoir* laver noget helt andet, som også er en genfødselse. Hvem tror sovjetfilmen i stand til en renaissance efter sit vældige dyk i den specielt sovjetiske kommerzialisme – allevegne vil man se døde former, forsteninger af fortidens kunstneriske liv, som højt kan bringes frem i museer og filmklubber, men aldrig mere få indflydelse på den store linie i filmhistorien. Ligesom stumfilmen døde af tonefilmen, er det kun et tidsspørgsmål, hvornår vi ser den sidste sort-hvide film, og i konkurrencen med fjernsynet vil den gode billeddannende filmrektangel snart være fortrængt af skydeskårsæstetikken – widescreen, cinemascope og det, der er værre.

Alt dette er galt. Hele denne travlhed med at skrive dødsattester for filmgenrer giver et forrykt billede af filmgenrernes strøm gennem historien. De er ikke døde, højest levende begravet. Et tiårs særpræg kan forsvinde og vil muligvis ikke genopstå. Men det, der ligger bag de her opremsede genrer, den *filmiske realisme*, er stadig levende. Poetisk, psykologisk – kald den, hvad man vil, selv mystisk! Der er knyttet en realistisk funktion til filmens væsen, dens kunstneriske teknik, og det er på denne realisme, vi tør bygge håb og forventninger til fremtiden. Kun hvis den naturalistiske illusion, det reproducerende vrængbillede, den kalkerede ugebladsnovelle, tegneserien sat i hopta, den store illusion i overensstemmelse med Hollywoods nye og gamle *Production Code* – kun hvis disse plastic-indpakkede rædsler virkelig skulle sejre overalt og vedvarende, kan man se sig nødsaget til at skrive under på realismens dødsattest. Men i så fald er det selve kunstarten, man følger til graven.

Scene fra Viscontis „La Terra Trema“ — en neo-realistisk film, der i Danmark kun har været vist af Filmmuseet.

