



DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

Det er mig en særlig fornøjelse på dette sted at fravige en hellig vane, der forbyder instruktøren at diskutere med sin kritiker. Erik Ulrichsen har i sidste nummer af „Kosmorama“ anmeldt en kort dokumentarfilm af mig, „I Kø foran Livet“. Mens jeg ikke vil anfægte hans mening om selve filmen eller indlade mig på debat om, hvorvidt denne film nu også udretter det, den har sat sig for, så bliver der nogle principielle betragtninger tilbage i Erik Ulrichsens artikel, betragtninger der har interesse langt ud over vurderingen af den bestemte film.

Det er den gamle generation af dokumentarister, siger Erik Ulrichsen, som lægger vægt på at inddrage hele jordkloden, samfundene og menneskelivet i deres betragtninger, i deres billede af verden i dag. Billederne er placeret som størrelser i en ligning, filmen bliver intellektuelt betonet ved at ville være så verdensomspændende.

Den yngre generation fordyber sig derimod i det enkelte menneske eller det specielle miljø, den lille verden bliver undersøgt til bunds. Kritikerne mener tillige, at denne yngre generation i højere grad formerer en æstetisk skole.

Det er vel i højeste grad tvivlsomt, om fordybelse i den lille verden tæller mere æstetisk, fører til et mere værdifuldt kunstnerisk udtryk end forsøgene på at samle verdensbilledets mange forvirrende enkeltheder til et mønster. Det er endvidere en fejltagelse at gøre valget af den ene eller anden kunstneriske fremgangsmåde til et generationsspørgsmål. Erik Ulrichsen nævner Paul Rotha og Joris Ivens, som begge er ældre og gør i „verdensfilmgenren“. (Udtrykket er Rothas eget). Men Robert Flaherty, der som bekendt var en art stamfar til os alle, demonstrerede i hver eneste af sine film en kompromisløs individualisme; han satte mikroskop foran kameraet og fordybede sig i miljøet. Og Humphrey Jennings, som også kunne være nævnt, sprængte det antydede generationsskema ved at lave film af begge slags.

Der er ingen tvivl om, at for en dokumentarfilm er den intensive fordybelse i en række tilfælde en lige så farbar vej som den extensive bredden sig, favnende alt. Det er i høj grad et spørgsmål om kunstnerisk temperament og om, hvordan dette temperament følger og forholder sig overfor een bestemt filmopgave. Men

vælger man at angribe en kunstnerisk problemknuede ved at trænge ind på mennesket i et nærbillede af dets ansigt og situation, må det stå klart, at en kunstnerisk tilfredsstillende løsning og en idémæssig udgang på det hele får man kun, hvis der fra enkelttilfældet kan udgaa linier til et større perspektiv. Uden at hengive sig til falsk generaliseren må man gennem kunstnerisk dybdebehandling *også* nå frem til et udtryk, en menings- og følelestilkendegivelse, som har gyldighed udover det enkelte tilfælde. Miljøet eller mennesket må have noget at sige os alle, ansigtet må ikke forblive et særtilfælde. Her støder man på den intensive filmforms risikogrænse; den kan drive intensiveringen såvidt, at der ingen vej findes tilbage til tilskueren og hans verden. Det er en kunstnerisk farlig grænse, man der skal tage sig i agt for. Den intensivt arbejdende instruktør har en allieret i den altid virksomme identifikationsproces. Tilskueren går med på den, selvom instruktøren søger ind i særtilfældet. Men er denne så ikke parat med den lille drejning, det evigt almene strejf over særtilfældet, bliver tilskueren uvægerligt efterladt på en endestation, hvorfra vejen ikke går videre. Vi har lært nogen at kende, og hvad så? Hvis vi ikke tillige har lært noget om os selv – eller verden – er vi i virkeligheden snydt.

Samtidig har den anden kunstneriske form naturligvis også sin risikogrænse – altså den form, Erik Ulrichsen hæfter på de ældre, men som jeg foretrækker simpelthen at kalde *extensiv* i modsætning til den dybdeborende, *intensive*. Her ligger faren snublende nær, fordi identifikationen ikke er nær så virksom i skilddringen af et altomspændende mønster, vi kan ikke overkomme at føle med millioner af mennesker hinsides landegrænserne, og hvis vi ikke føler med de forskellige og ligheder i deres menneskelige lod, som filmen sætter i relief, så bliver resultatet „billeder i en ligning“, en død mosaik i stedet for et levende mønster. Men hvis en film svigter på dette afgørende punkt, er det straks åbenbart og afsløret for publikum. For den extensive film kan ikke dække sig bag det interessante eller gribende enkelttilfælde.

Det kan – og gør – de intensive film ofte. Ikke alene havner man så i den enkelte situation og dens løsning, hvorfra ingen perspek-

tiver kan drages videre ud. Der er en særlig fare på færde, som i alle dårlige intensiv-film kan efterspores, og som gør, at man må sætte deres menneskelighed i gæseøjne.

Adskillige sværger til den intensive form for at krybe i skjul bag den; at rede den større sammenhængs tråde ud forekommer dem for engagerende. De kommer let til at hænge på en mening, et standpunkt, som filmen skal forsvare. Dette undgår man ved at fordybe sig i mennesket og holde verden ude, blive verden og dens perspektiver kvit, befri sig for alle de uoverkommelige kendsgerninger som arbejdsløshed, sult, sygdom og atomdød.

Man hygger sig i sin lilleverden, den spar-ker ikke bagud, den overrumpler hverken instruktør eller tilskuer, og instruktøren får for en billig kunstnerisk penge publikum med sig ind i en lilleverden, hvorefter døren kan lukkes til det besværlige udenfor.

Læg venligst mærke til, at jeg ikke pådutter den intensive filmform en sådan kunstnerisk og menneskelig bankerot. Den værdifulde film i den intensive stil vil altid have et perspektiv, der forlænger sig ind i vor egen verden; den står inde for dette perspektiv, kunstnerisk og idémæssigt. Men mens den kunstnerisk under-lødige extensive film enten bliver til banal propaganda eller overfladisk reportage (og bliver opfattet som sådan) har den værdifulde film i intensiv stil langt friere spil til at føre os bag lyset.

Der drives et frækt falskmøntneri med be-grebet menneskeligt, også i filmdebat. Jo mere man kan isolere sine personer fra de omgivelser, de nu een gang lever i, desto mere „menneskeligt“ synes man at være. Hvis man kan fortælle om folk uden at spørge *hvorfor* eller svare *fordi*, kan man få umådeligt medhold fra alle, der går med skyklapper. Man kan opnå samme tilslutning som underholdningsfilmen, som også er specialiseret i „fordybelse“. Og forglemmelse – uden særligt ansvar.

*

De fleste og bedste dokumentarfilm har arbejdet i den extensive dimension. Derved kommer en del af de ældre naturligvis med! Den intensive stilretning er forsømt, og mange af dokumentarfilmens fremtidige muligheder vil være betinget af, at denne retning opdyrkes. Ikke sådan at forstå, at har man fortalt noget om nogle mennesker, så har man gjort sin kunstneriske skyldighed. Men fortolket sådan, at kun ved at vise det almenlydige i enkelttilfældet, kun ved at hæve mennesket på film-lærredet fra naturalistisk illusion til symbol og generalnavner, går man virkelig intensivt til værks. Mennesket i nærbillede kan samle lige så mange tråde af forståelse og medfølelse som hundreder af kækt monterede billeder fra alverdens egne. Hvis man vel at mærke i dette nærbillede ikke mere ser et eller andet individ, men sig selv eller sin næste.

Jeg synes ikke, at vi er så uenige. Theodor Christensen gør blot mine bemærkninger mere generaliserende, end de var. Jeg sagde i k k e 1) at fordybelse i den lille verden altid, generelt, tæller mere æstetisk end det store dokumentarfilmmonster, eller 2) at valget af den ene eller den anden dokumentariske fremgangs-måde altid, generelt, er et generationsspørgsmål.

Vedrørende det første punkt: Jeg betonedde netop, at det store dokumentarfilmmonster har sine særlige muligheder. Men det forekommer mig evident, at „Every Day Except Christmas“ og „Thursday's Children“ er bedre dokumentarfilm end „Lied der Ströme“ og „World Without End“, at de er mere kunstnerisk tilfredsstillende, mere æstetiske. „Free Cinema“-skolen synes mig mere æstetisk end den verdensomspændende skole, som den repræsenteres af de nævnte film. „Lied der Ströme“ anbringer virkeligheden i en spændetroje, og „World Without End“ står oplysnings-filmen nærmere end Andersons film (hermed er ikke sagt, at disse ikke er oplysende) og er mindre enga-gerende. Når man yderligere tænker på Buñuels „Terre sans pain“, Flahertys med rette af Theodor Christensen frembævede værker, Sucksdorffs bedste arbejder, flere af de væsentligste moderne franske dokumentar-film og de mange andre udmærkede „intensive“ do-kumentarfilm, der er skabt ned gennem tiderne, fore-

kommer det for dristigt af Theodor Christensen at hævde, at „de fleste og bedste dokumentarfilm har arbejdet i den extensive dimension“.

Vedrørende det andet punkt: Valget af den intensive eller den extensive metode er selvfølgelig ikke altid, nødvendigvis, et generationsspørgsmål. Hos mig var der blot tale om en sammenligning mellem visse ældre og yngre instruktører i fyrerne og halvtredserne, og at der her er tale om to forskellige instruktør-generationers opfattelse af det filmdokumentariske værdifulde, synes mig indlysende. „Free Cinema“, der dyrker den intensive stil, er tydeligvis en reaktion mod Paul Rothas extensive stil fra fyrerne. Men jeg har naturligvis ikke påstået, at alle de to decenniers instruktører og film kan rubriceres efter dette skema — noget sådant er jo ikke nødvendigt for at man kan tale om generationskarakteristika.

Med genrivelse af generalisationer, som ikke fandtes hos mig, har Theodor Christensen præsteret en glimrende artikel, der er prisværdigt fair i sin analyse af de to stilarters muligheder og fæjer, og som kun et sted rober, hvilken af dem forfatteren er tilbøjelig til at sætte højt — i sætningen „de fleste og bedste dokumentarfilm har arbejdet i den extensive dimension“.

Erlik Ulrichsen.