

Hvad er

CINÉMA VÉRITÉ?

AF YVES KOVACS

Fra det 19. århundrede har det 20. arvet smagen for realismen i kunsten. *Balzac*, *Flaubert*, *Zola* og siden *Dos Passos* og *Steinbeck* har været blandt de første, der gik ind for en social virkelighed. En tendens inden for filmen lige siden dens første dage er heller aldrig ophørt, en tendens til at betragte vor tilværelse, til at frembære vidnesbyrd om vor tid sideløbende med underholdningsfilmens trang til eskapisme og diverteren. Det viser sig også, at alle forløberne for *cinéma vérité* har været uafhængige, friskytter, der altid har levet i udkantene af det, der skulle blive vor tids største underholdningsindustri.

Dziga Vertov er den første filmteoretiker, der beskæftiger sig med det improviserede liv på film. Kameraet anbringes på gaden, og det registrerer alle de sociale fænomener. Filmen er ikke blot et spejl, der holdes op for samfundet, den bliver også et våben. Hans direkte arvtagere, *Joris Ivens* og *Roman Karmen*, følger begivenhederne og bliver engagerede iagttagere i en social og politisk kamp. Og *Robert Flaberty*, der er nærmere naturen, bliver ophavsmand til en helt dokumentarisk og poetisk strømning. Efter hinanden skulle den engelske dokumentariske skole, den italienske neorealisme, den uafhængige amerikanske film, *free cinema* og den franske *nouvelle vague* følge det mål at vise livet i hele dets udstrækning, i alle aspekter. Skitserne stod mål med ambitionerne. *Edgar Morin*, der er den første efter *Vertov*, som har brugt udtrykket *cinéma vérité*, har defineret begrebet således: „*Cinéma vérité* betegner, at man har villet eliminere det fiktive og nærme sig livet“. Takket være en mere smidig og mindre besværlig optagelsesteknik og i overensstemmelse med eksempler fra en *Chabrol* eller en *Truffaut*, og også på-

virket af fjernsynsteknikkens intime karakter, definerede en etnolog, *Jean Rouch*, en sociolog, *Edgar Morin*, og en essayist, *Mario Ruspoli*, for første gang kriterierne for *cinéma vérité*'s objektivitet. Men allerede på dette tidspunkt optog andre uafhængige filmskabere i næsten alle andre lande, alle dybt påvirket af den italienske neorealisme, dokumentarfilm, der var mere levende og mere spontane end de traditionelle dokumentarfilm.

Thi neorealismen blev den filmretning, der bestræbte sig mest på at knytte sig intimt til livets realiteter. *Rossellini* lavede med „*Rom, åben by*“ en skildring af en forbandet tid. Derefter skabte han „*Paisa*“ og „*Germania, anno zero*“, der rummede ugerevyoptagelser, som passede til emnerne. Det var film om krigen eller efterkrigstiden, og historien er begrænset til stedet for handlingen, til kontakten mellem menneskene og til livet. *Zavattini* orienterede sig henimod en sansernes fænomnologi og en filmens adfærd dramatisering for bedre at kunne fremdrage det betydningsfulde ved hændelserne: „Alle øjeblikke har værdi . . . thi respekten for virkeligheden, er også en respekt for reelle tidsforløb.“ Han drømte om i en film på halvanden time at vise „et menneske, der går, og som intet oplever“. *Rossellini* og *Zavattini* er de eneste to kunstnere, der helt har ladet sig udviske ansigt til ansigt med virkeligheden, uden at søge at fortolke den.

De filmskabere, der vilkårligt er blevet grupperet under etiketten „*cinéma vérité*“ (der intet har at gøre med en bevægelse med fast opbygning) har altid som neorealisterne haft øje for vanskeligheden ved at leve. I alle deres film viser de mennesker, der ikke har held til at lade sig optage i samfundet. Man havde aldrig for *Rouch*, *Rogosin* eller *Cassavetes* vovet

så oprigtigt at give sig i kast med raceproblemer på film.

Man vil huske *Van Goghs* ønske, som han meddelte i et brev til broderen Théo, at han ville male en simpel træstamme, med alle dens ukrænkelige hemmeligheder, med dens rødder, dens udseende, dens kraft, dens fødsel, dens død. Det er dette den totale realismes umulige udfordring, som frister en Rouch og en Ruspoli mere hårdnakket end andre. *Cinéma vérité's* væsentligste problem ligger heri og bestemmer alle de andre. Det retfærdiggør eller fordømmer metoderne. Og man kan kun gå i gang med det fuldt og helt.

Myten om realismen.

Den begivenhed, der skal vises, eller det billede, der skal opfattes, den grundlæggende faktor i sekvensen, er allerede resultatet af en udvælgelse i filmskaberens bevidsthed, udsprun-

get af hans dannelse, hans kultur og hans ambitioner. En *Marker*, en *Rouch*, en *Reichenbach* er først og fremmest rejsende, der ustandselig fascineres af civilisationer forskellige fra vor egen. Til trods for en iver efter objektivitet eller en hypersubjektivitet og en vilje til at stille sig til disposition i verden, vælger filmskaberens, hvis han ud af sin sandhed vil uddrage en sandhed, der tenderer mod det universelle, uundgæeligt elementer, der for ham er mere betydningsfulde end andre. *Albert Camus* gjorde *Pascals* argumenter om maleriets forfængelighed til sine egne, da han analyserede principperne for skabelsen af en roman. Han skrev: „At gengive elementer fra virkeligheden uden at foretage et valg, ville, hvis det var muligt at forestille sig noget sådant, være en steril gentagelse af skabelsen“. („*L'homme revolté*“). Og han tilføjede: „De realistiske romaner må mod deres vilje vælge i virkeligheden, fordi valget og overskridelsen af virke-

„Manden med kameraet“ af Dziga Vertov.



ligheden er selve betingelsen for tanken og udtrykket. At skrive, det er allerede at vælge.“ Endnu mere gælder det, når man skaber film. Registreringen af fænomenerne på strimlen, det mest banale billede, forudsætter billedrammen, nulpunktet i al plastisk kunst, ligesom ordet er nulpunktet i skrivekunsten, og den nødvendige og tilstrækkelige betingelse for enhver fremstilling. „I den dokumentariske stil bliver filmskaberens forpustet af at forfølge virkeligheden, forrådes af sit blik, og indfører, hvor objektiv hans hensigt end er, med eller mod sin vilje subjektiviteten i den kunstneriske udformning“, skriver *Eric Robmer*. Og siden *Proust* og *Joyce* er kunstnerens opfattelse af verden på mange måder draget i tvivl.

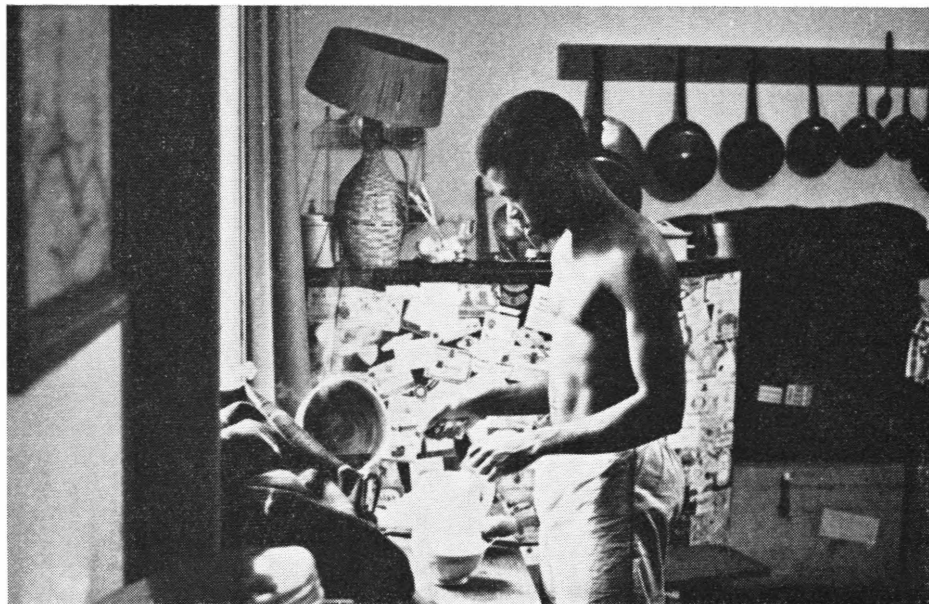
Uden at skulle vende tilbage til *Sartres* og *Merleau-Pontys* analyser tager dette valg i den synlige verden, der i den traditionelle udfolder sig i forskellige tempi, tydeligt parti mod den objektive virkelighed. *Freydoun Hoveyda* bemærkede å propos „Chronique d'un été“ af Jean Rouch og Edgar Morin: „Man har ikke nødig at gå tilbage til Heisenbergs „usikkerhedens betingelser“ for at vide, at den upartiske observation er en myte. Og hvis kameraets påståede objektivitet for en stund har kunnet bringe nyt liv i denne myte, har apparatets fundamentale tvetydighed, når det håndteres af en filmskaber, ikke været længe om at åbenbare sig.“ På samme måde er det, når *Rossellini* kommer frem til med så stor en intuition at gennemtrænge det tragiske i menneskene, at demaskere deres intime sandhed, det vil sige deres splittelse. Når han med den største takt respekterer deres modsigelser, er det fordi hans iagttagelsesmetode hviler på iagttagelsens stillen sig til disposition og på den tilsyneladende upåvirkelighed, som de sensitive naturer dækker sig under for at skjule varme og åbenhjertighed. Dette klart og simpelt at betragte et menneske, der lever, idet man overlader til publikum at afdække dets mysterium, det er at forlene mennesket med værdighed. Tørheden hos en *Buñuel* skjuler dårligt, det synes man endelig at have opfattet, en hudløst levende følsomhed. Sympatien gælder hurtigt for medfølelse. Variationen i metode og stil hos de italienske instruktører, der gør fordring på at tilhøre neorealismen, tillader os nu at måle, hvor mange beviser på deres objektivitet, de er i stand til at give.

Variationen i metoden.

Hos enhver kunstner er ideerne, minderne, anekdoterne og de blandede indtryk integreret i værket på det underbevidste plan i den originale eller typiske situation, som de repræsenterer, og i de poetiske, episke, dramatiske, filosofiske og moralske forlængelser, som de kan fremkalde. Skabelsesprocessens vanskelige udvikling, den mekanisme, der i de fleste tilfælde ved *cinéma vérité* kun kommer ind på klippingens stadium, består dog for filmskaberens i at støbe dette rå stof i sine forestillingers form, at underkaste det sin egen personligheds reagens.

Fra disse almindelige tanker om umuligheden af at indfange livets overflod er det ikke nødvendigt at gå meget længere for at kunne indse enhver gengivelses skitsemæssige karakter. De store filmskabere søger at fremkalde en vis *stilisering* af det virkelige eller det indbildte. „Siden disse mysterier går over vore hoveder,“ sagde *Cocteau*, „lad os dog foregive, at vi er deres organisatorer.“ *Eric Rohmer* skelner også mellem midlernes realisme og målets realisme. I den klassiske film repræsenterer montagen af sekvenserne og udstykningen a priori af det sansede i omhyggeligt differentierede billeder en metode til rekonstruktion af hverdagen, som er alt for vilkårlig. Ethvert utrætteligt gentaget billede opnår et maksimum af indre virkningsfuldhed og en relativ teknisk fuldkommenhed. For at bringe orden i denne udstykning af virkeligheden, er det montagens opgave at frembringe en homogenitet over det hele, at modificere den psykologiske eller dramatiske kurve og at skabe en indre sammenhæng i konstruktionen.

Den meget smidige teknik ved billede, sekvens og kombinationer, der nu er så almindelig, formindsker delvis betydningen af montagen, men overlader i første række stor frihed til personligheden: *Mizoguchi*, *Ophüls* og *Pre-minger* har efter *Welles* givet denne fremgangsmåde deres adelsmærke. Som de første har de fået et maksimum ud af deres skuespillere, idet de har ladet dem udfolde sig i dekorationer, der passer til dem. Kameraet kan anbringes, som man vil, og udtrykker almindeligvis mindre for at fremvise så meget mere. Sjældne er de filmskabere, der har prøvet at løse problemet og at overstige de hin-



„La pyramide humaine“ af Jean Rouch.

dringer, der er skabt af muligheden for klipning af billederne, og som i stedet har ladet dem spille deres så væsentlige rolle i tiden og rummet. Der har været Ophüls med hans lidenskab for skuespillernes og kameraets bevægelser, *Hitchcock* og hans indsats med „long-shots“ („Rebet“), og endelig *Renoir* med hans bearbejdelse af TV-metoder („Dr. Cordeliers testamente“). Og det er netop reportagefilmfolkenes store chance i løbet af kort tid at kunne lukre af de betydelige tekniske forbedringer, der tillader at optage hurtigt og uden at involvere alt for meget materiel. Det er en kendsgerning, at de lette og lydlose kameraer, og især *Coutant*-kameraet (der har sit navn efter opfinderen), de skjulte mikrofoner, de transportable båndoptagere og den ultrafølsomme film har været selve instrumenterne til udvidelsen af *cinéma vérité*'s verden. Det, som tidligere kun var en lidenskab for håndværkeren, er hurtigt blevet *en teknik*. Den klassiske dokumentarist kan fra nu af optage uden at have en stor skare hjælpere omkring sig. Det drejer sig nu ikke mere om at af-

vente de gunstige betingelser for at filme, men om at klare sig alene, om at drage nytte af tilfældige omstændigheder og om at improvisere. Filmskaberen bliver sin egen fotograf. Han konstruerer sin film efterhånden som han optager. „Hvis man er sin egen fotograf, løser man selv montagens problem,“ siger Jean Rouch. Det er det, som han kalder montage i indspilningen, men som i praksis kun i ubetydelig grad begrænser indførelsen af den egentlige montage.

Vil det derfor ikke være uretfærdigt at dadle *cinéma vérité*-filmene for deres skodesløse teknik og æstetik? Billederne er ofte flimrende og udviskede, bevægelserne alt for bratte, men fotografen har på en vis måde *stjålet* dem fra naturen. Man kan ikke sammenligne hans midler med dem, som man har, når man optager en film i atelier. Denne måde at filme på har i øvrigt helt sin egen æstetik: det er et brutalt billede, uden forberedelse, der er det værd, som det er værd for fotografen. Dette billede tager „auraen“ af personerne, denne irrealitet eller sophisticatede atmosfære, der omgiver spille-

filmens personer. Og det er et afmystificerende billede, der er i opposition til *star*-systemet, fordi det undertrykker myten om stjernen og myten om publikums ønske om identifikation.

Lytte eller se.

Beskedenheden, sympatien a priori er kun en attitude for at komme på nært hold, for at skabe tillid og ikke skræmme. Men det er ingen arbejdsmetode. Der er tre måder, hvorpå en filmskaber kan komme sandheden ind på livet: det direkte *interview*, som man bruger meget i Frankrig, den tålmodige og stædige *iagttagelse*, og en *rekonstruktion* ved hjælp af de autentiske personer, der genlever episoder i deres liv: dette er psyko-dramaet. Den amerikanske skole, med *Robert Drew*, med Flahertys gamle fotograf *Richard Leacock*, med brødrene *Albert* og *David Maysles*, og den canadiske skole med *Wolf Koenig*, *Roman Kroitor* og *Michel Brault* anvender den tilsyneladende meget empiriske metode at være billedjægere: iagttagelsen, reportagen af livet. Denne metode koster megen film, men resultatet har især værdi i kraft af sin spontaneitet, fordi de traditionelle indslag af kommentar er reduceret eller borte. „Primary“, der er et uvurderligt dokument om *John Kennedys* første valgkampagne mod senator *Humphrey*, og „Eddie“, der gransker en racerørers reaktioner i Indianapolis-løbet, lader begivenhederne tale for sig selv. *Drew* og *Leacock* nægter at omforme virkeligheden ved at gribe ind eller gøre den betydningsfuld. „Showman“ af brødrene *Maysles* betragter, hvorledes produceren *Joseph Levine* lever, uden på noget tidspunkt at forfalde til det anekdotiske. „Jane“ af *Don Pennebaker* følger skuespillerinden *Jane Fonda* og viser os en personlighed med et dobbelt ansigt: menneskets natur ytrer sig i anden række, og man ved aldrig, om man ser en genial skuespillerinde eller en kvinde, der hele tiden gøgler. Udgangspunktet for *Koenig* og *Kroitor* har i „Lonely Boy“ været det samme som for brødrene *Maysles* og *Pennebaker*: at lade en populær person, sangeren *Paul Anka*, udfolde sig uden på noget tidspunkt at jage eller trænge ind på hans intime liv, men først og fremmest at betragte betingelserne i hans omgivelser, hans forhold til sit publikum. Det er fil-

men, der lader os dømme. Denne måde at lave film på forudsætter en hæderlighed og den højeste grad af ydmyghed hos filmskaberens, som bør søge at udslette sig selv, at abstrahere fra sin egen personlighed, på samme måde som mediet gør det.

Men begivenhedens definitive og kortvarige karakter, dens uforudseelighed, sætter skaberens af den form for reportage i et kedeligt dilemma: skal han betragte livet, indfange det uden skrupler, idet han registrerer uden at gribe ind, idet han lader kameraet optage så længe som overhovedet muligt, ophobende et maksimum af billeder og lyde, eller skal han tværtimod skabe et mønster ud af dokumenterne, idet han fjerner de betydningsløse elementer. Den rolle, montagen spiller, afhænger dog af de metoder, man har anvendt for at udforske virkeligheden. Interview-teknikken har en tilbøjelighed til at formindske montagen og derved understrege vanskeligheden. Lad os endnu engang høre *Jean Rouch*: „Ordet reducerer i meget høj grad montagens muligheder. Det tager ret lang tid for folk at udtrykke sig.“ Men hvorledes, efter hvilket princip skal man operere med dette valg på montagens plan? Det drejer sig her ikke blot om filmskaberens hæderlighed, men om hans værd på en gang som kunstner og tekniker. „Vi vælger de tidspunkter, som vi finder mest betegnende eller stærkest. Det er naturligvis en teatralisering af livet. Og hertil kan tilføjes, at nærbilledet understreger det dramatiserende,“ siger *Edgar Morin* i forbindelse med „Chronique d'un été“. Denne films nederlag har vist os, at de mest rosværdige intentioner kan ødelægges af en begyndelsesfejl: det alt for systematiske udvalg af personer til filmen. Det, der i så overvældende grad begrænser interessen for budskaberne i visse film („Chronique d'un été“, „Le joli mai“), er den alt for store plads, som optages af pittoreske personer, og filmskaberens fristelse til at lade dem brede sig på lærredet, lade dem udstille sig i et naturligt gøgleri, som kun er en overbearbejdelse af jeg'et. De kan ikke skabe nogen illusion ret længe, og det er ofte tilstrækkeligt at lade dem vise sig på lærredet, for at vi kan se deres personlighed afmystificeret. Og på den anden side, at fortælle i nogle minutter foran et kamera, er det ikke at give en i særlig grad begrænset udgave af sig selv? Sproget har kun meget ufuldkomment held til at definere et

menneske. Selv et klartænkende menneske har dog betydeligt flere vanskeligheder med at definere sig selv. Intet beviser, at han ikke tager fejl med hensyn til sig selv, eller at han ikke gør sig skyldig i selvsuggestion.

Erfaringen fra „Dr. Cordeliers testamente“, der endnu ikke har haft følger for filmkunsten, synes ikke desto mindre at give rige muligheder for udarbejdelsen af en æstetik for cinéma vérité. I en direkte dramatisk udsendelse kan det lykkes for tre eller fire kameræer, der er skønsomt anbragt, uden mindste trick at indfange et forløb levende og sandt, kontinuiteten i en handling, der på én gang er forudset (da den baserer sig på en tekst) og uforudset (der skal kun et „hul“ i en skuespillers hukommelse eller et andet uheld til). Hvis kunstfærdigheden i midlerne er mere begrænset end ved filmen, må kompositionen, som man ikke kan „redde“ ved montage, være endnu mere streng. Kendelsen „direkte“ giver ingen mulighed for appel. I TV kan kun lang forberedelse og omhyggelige prøver begrænse de tekniske imponderabilier og komme en skuespillers svigten i forkøbet. Da det er et spørgsmål om „det direkte“, lad os da ikke glemme, at Mario Ruspoli foretrækker udtrykket „cinéma-direct“ fremfor slogan'et „cinéma vérité“, der nu også afvises af Rouch, Marker og mange andre. Reichenbach anvender nu om begrebet udtrykket „cinéma-aventure“.

Et er sikkert. For at indfange det levende i billedet må filmskaberens arbejde hurtigt som en reporter. En reaktion er kun sand, hvis den er spontan. „For mig synes det, som om det eneste middel til ikke at lyve er at skildre et enkelt tema meget hurtigt og i løbet af den tid, som selve handlingen finder sted i,“ siger Jean Rouch.

Sandhed og psykodrama.

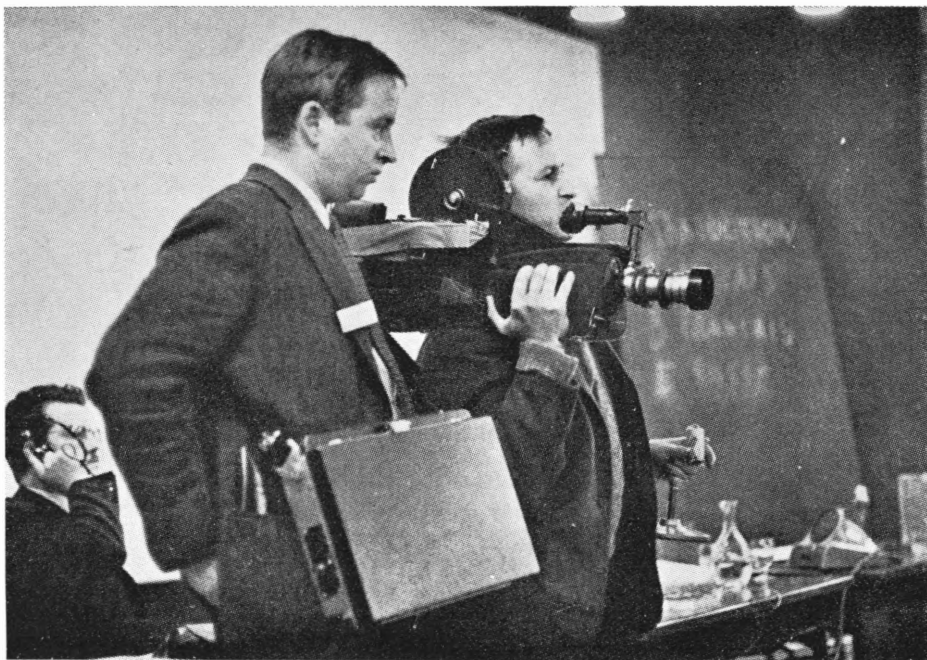
Der er endelig en metode, der er endnu mere ambitiøs end psykodramaets: at føre en eller anden til at „forløse“ en sandhed, til at udlevere sig uden selv at vide det. Man forlanger af personen, at han skal krybe ind bag huden på den person, som han gerne ville være, eller bedre, man lader ham genopleve forskellige begivenheder fra sit liv. Virkni-

gerne af denne metode er mangfoldige og overskygger langt problemerne for cinéma vérité. Det er Jean Rouch, der har forsket dybest på dette felt. Allerede „Les maîtres-fous“ præsenterede et psykodrama med en kollektiv seance, hvor mennesket, kastet ind i en anden tilstand, nåede frem til en trance af katharsis, der befriede det for al dets bitterhed. „Moi, un noir“ rejste problemet om negerens stilling i det moderne samfund og analyserede især den måde, hvorpå et menneske opførte sig, når dets personlighed er dobbelt, på én gang baseret på drømmen og på virkeligheden. Amerikaneren Lionel Rogosin anvendte et lignende princip i „On the Bowery“ og „Come Back, Africa“, men med den hensigt at appellere til en social eller politisk samvittighed, ved at lade en vagabond og en neger genleve visse afgørende øjeblikke i deres liv, men han anbragte disse personer i en sand sammenhæng, i deres livs mønster.

I „La pyramide humaine“, som bragte hvide og sorte gymnasiaster fra gymnasiet i Abidjan sammen for at opløse alle tilløb til racediskrimination, hævdede Rouch sig over det sociologiske eller etnologiske dokumentets niveau, da selve filmen først og fremmest henvendte sig til denne lille gruppe gymnasiaster som psykoanalytisk dokument og terapeutisk redskab. Efter afslutningen af optagelserne til filmen sagde Rouch: „For mig har det vigtigste resultat af dette foretagende været at kunne vise, hvorledes et fællesskab bliver sig segregationen bevidst og den absurditet, som den afføder.“ Man kan spørge sig selv, om denne metode når de mål, som den sætter sig, og om den ikke traumatiserer personerne, idet den lukker dem inde i deres situation og først og fremmest understreger deres uvilje. Adskillige lejlighedsvis skuespillere har således afsløret skuespiltalent, men ingen har indtil nu haft held til at gøre sig gældende uden for filmen.

Fra et strengt filmsynspunkt har Rouch, Rogosin og endog Reichenbach, der ikke giver sig ud for at lave cinéma vérité-film, men som i „Un coeur gros comme ça“ har ladet bokseren *Abdoulaye Faye* spille sig selv, haft held til flygtigt at fange reaktioner af naiv åbenhed og spontane refleksioner.

En anden filmskaber, *Jean Herman*, er gået frem efter samme metode, da han lavede „Les



Brødrene Maysles med udstyret.

chemins de la mauvaise route“. Denne frie bekendelse fra et læderjake-par kunne have været gribende, hvis Herman ikke havde gjort den fejl at blande metoderne og i særdeleshed ikke havde indført en montage baseret på idéassociationer, forgabt i det hurtige og med visuelt kontrapunkt til svarene. Det, som kunne være blevet en hæderlig enquête i TV-stil, blev nu et ret letkøbt essay, der i stedet for at udvide sammenhængen, gjorde den fattigere. Herman sammenstillede interviews, psykodrama, reportage, ja selv pamflet, og ville lade det betegne mere af virkeligheden, end han kunne udtrykke. Det er, kort sagt, anvendelsesformålene i denne film om adfærd, der begrænser værdien.

Undertiden, når emnet er for stort, når film-skaberen anstrænger sig for at filme grupper af mennesker og for at opdage samfund, er det en syntese af de forskellige metoder, der giver de bedste resultater. „Pour la suite du monde“, en langfilm af *Pierre Perrault* og *Michel Bra-*

ult, der beskriver livet blandt indbyggerne på øen Coudres ved Saint-Laurent, sammenstiller interview, psykodrama og klassisk dokumentarfilm. Kommentaren, der er *off*, en proces, der er sådan i vanry, fordi den er blevet anvendt så overdrevent og tendentiøst, bliver ved at være en lidt dialektisk fremgangsmåde, der beholder stor suggestionskraft, men som i kraft af kommentarenes talent kan opnå en dialektisk betydningsfuldhed, der kan styrke billedet („Las Hurdes“ af *Buñuel* og „Nuit et brouillard“ af *Alain Resnais*) i stedet for at knuse det. Man husker den celebre demystificering i *Chris Markers* „Lettre de Sibérie“, hvad angår kommentaren: på grundlag af de samme billeder anbragt i samme orden (en gade, en bus, der krydser forbi en stor vogn, en enøjet arbejder og forskellige vejarbejdere i arbejde) er det muligt at lave tre kommentarer med vidt forskellig mening. Marker udvidede her *Kuleshows* erfaringer med montagen. Ligesom det ikke er det enkelte billede, men sammenstillin-

gen af billeder, der giver sekvensen en mening, er det heller ikke billedet alene, men syntesen af billed-lyd-kommentar-musik, som er nødvendig for at forstå, hvad der har været instruktørens hensigt.

Fra enqueteen til essayet.

Italieneren *Gian-Vittorio Baldi*s film ville være klassiske dokumentarfilm, hvis ikke deres emner fremfor alt var genstand for minuttøse undersøgelser. Man når derfor frem til, at emnet næsten udtømmes. „La casa delle vedove“ og „Luciano“ løfter sig højt over det sociale emne til ontologisk tragik. „Når en begivenhed tiltrækker sig min opmærksomhed,“ siger Baldi, „bestræber jeg mig for at *kende* den i dybden . . . Jeg giver mig i kast med en undersøgelse, der imidlertid ikke skal tjene et dokumentarisk formål, men udelukkende mig personlig, og jeg tvinges således til ikke at lade mig indfange af det pittoreske.“ I sine to sidste film „Salvatore Giuliano“ og „Le mani sulla citta“ rekonstruerer *Francesco Rosi* omhyggeligt et socialt fænomen, idet han inkorporerer skuespillerne i sammenhængen, når han lader dem indgå i en fiktion, der baserer sig på reelle kendsgerninger. I modsætning hertil indfanger en anden italiener *Vittorio de Seta* i sine kortfilm og i „Banditi à Orgosolo“ („Drengen fra bjergene“) sine personer på stedet efter neorealismens eksempel. De to eneste mestre i denne nye generation er stadig Zavattini og Rossellini, for hvem en film kun kan overføre en social virkelighed i kraft af en analytisk rigeur.

Men Baldi og Marker er de to eneste filmskabere, der *fuldkomment* kan lede stoffet ind i rammen, og som ikke skiller individerne fra deres milieu, og som ikke gør dem usikre. I øvrigt lader Marker sig ikke hypnotisere af nogen af de metoder der for tiden benyttes af hans kolleger. Han benytter metoderne, men han forskanser sig ikke bag en illusorisk objektivitet. „Sandheden er måske ikke målet, den er måske vejen,“ sagde han, da han begyndte på den film, som er blevet den betydeligste, der er udgået fra *cinéma vérité*, „Le joli mai“. Han viser et maksimum af brikker i det puslespil, som Paris var i maj 1962. De sandheder, der fremsættes i interview'ene, afløser hinanden og ligner ikke hverandre. Men det er

ud af denne mosaik og ud af Markers egen holdning, at der hos tilskueren skabes overbevisningen om en højere sandhed. Gennem disse brudstykker af en virkelighed, hentet i alle milieuer, hvor det futile strejfer det patetiske, gennem den stendhalske ophobning af små sande træk, tilfældigt indsamlet, har Marker fået et førstehåndsmateriale, et grundlag, som han brygger sammen til en syntese, hvor det sociale dokument udmunder i essayet, poesien og kunsten. „Le joli mai“ er det første eksempel på en brechtsk film, på et vidne, der kommer længere end til sin rolle som vidne, idet det hos publikum skaber bevidstheden om en situation, som det er muligt at ændre.

Med sådanne individualister sprænges *cinéma vérité*. Det er det alternativ, som Edgar Morin så klart har talt om: „Den nye *cinéma vérité* er her nu enten for at adoptere den brutale facon og blive til *cinéma-document*, eller for at anvende montagen og blive til *cinéma-essai*.“ Sandheden findes i to tydeligt modsatte fremgangsmåder: forevisning af *rushes*, uden nogen indblanding i form af montage, eller i en integrering af hændelserne i en i dybeste forstand subjektiv syntese. Men at filme, idet man tillidsfuldt venter på tilfældets hjælp, på et poetisk lynglimt, på et øjeblik af evigheden, som skaber et tegn af billedet og en myte af emnet, det er at ville lægge en fælde for virkeligheden. Desuden er dette at lade sig betjene af filmen, ikke som af et autonomt sprog, men som af et apparat til mekanisk registrering. Endelig må det siges, at resultatet af sådanne iagttagelser på det brutale dokument's plan kun interesserer en minoritet af sociologer og etnologer. Fuldstændig som fotografiet kan denne form for film indfange ofte meget betegnende øjeblikke, men det er kun øjeblikke.

Der er f. eks. i „Moi, un noir“ nogle smukke billeder, som absolut ikke er optaget af det æstetiske. Disse billeder, bl. a. et ansigt i halvmørke, viser os, at livet undertiden imiterer kunsten, og at hverdagen rummer sin del af det forunderlige, ja endogså af det fantastiske (en tanke, som surrealisterne er så glade for). Det naturlige har et tonefald, der rummer skatte af skønhed, som det er filmskaberens opgave at bringe frem i lyset. Det er det, der fængsler Baldi, når han erklærer: „Jeg søger at opdage og gengive den skønhed, som findes i enhver

naturlig bevægelse, men som vor mentale overbygning eller sekundære detaljer forhindrer os i at se.“ Denne underkasten sig livet begynder nu i betragtelig grad at modificere manuskripterne i spillefilmene. „Der er ingen mellemvej,“ siger *Jean-Luc Godard*, „det er enten virkeligheden eller fiktionen. Enten iscenesætter man, eller man laver reportage. Man vælger fundamentalt kunsten eller tilfældet. Enten det konstruerede eller det, der er taget ud af livet. Alle store spillefilm tenderer mod det dokumentariske, ligesom alle store dokumentarfilm tenderer mod fiktionen.“ „Aandeløs“ og „Les carabiniers“ er optaget som reportagefilm. „Skygger“ af *John Cassavetes* er en film uden intrige og uden manuskript og lod skuespillere fra Actor's Studio improvisere foran kameraet. „Pull My Daisy“ af *Robert Frank* og *Alfred Leslie* er ikke andet end en fri improvisation over en tekst af *Jack Kerouac* i stilen fra *Greenwich Village*. Det er ikke helt den samme ungdom, som vi ser i „Adieu, Philippine“ af *Jacques Rozier*. Dette originale værk, der har betydet meget for *cinéma vérité*, især i kraft af sin optagelsesteknik med et flyvende kamera, giver indtryk af at være en sandfærdig reportage om tre unges liv i dag. Der er ikke desto mindre en

personlig tone i denne moderne film, hvor disse veludstyrede og sande personer skildres i deres *omgivelser*. Rozier ved, hvorledes han skal genskabe et klima, selvom filmen har nogle fejl og en lidt for løs konstruktion.

Alt dette refererer ikke mere til *cinéma vérité*, men til *cinéma-liberté*, der omfatter erobringen af det naturliges og det utvungnes frembrud i en fortællende filmkunst. Manuskriptforfatteren, der afviser en forældet psykologi, kan nu drage nytte af disse erobringer, ikke blot hvad angår udformningen af intrigen, thi den levede virkelighed overgår ofte filmenes fiktion, men endnu mere i den buket af personer, som overlades ham fra *cinéma vérité*.

Personerne i „Skyd på pianisten“ og „En kvinde er en kvinde“ havde ikke været så nærværende, hvis filmskaberne ikke tidligere havde filmet og interviewet folk fra gaden, folk, som ingen før havde interesseret sig for. Kun kunstneren er i stand til at komme ud over fænomenernes objektive niveau, til at vise verden i dens immanens, det vil sige at omskabe den.

Mens vi venter på en sprængning, der kun kan sammenlignes med neorealismens, hvor personlighederne skiller sig ud fra bevægelsen, lærer *cinéma vérité* os måske mere end de andre generer, at vi ikke skal glemme mennesket.

„Adieu, Philippine“ af Jacques Rozier.

