Det uskyldige kino-øje

Arthur Calder-Marshall: „The Innocent Eye – The Life of Robert J. Flaherty". W. H. Allen. London 1963.

Det er nu 13 år siden *Robert J. Flaherty* døde, efterladende sig en samlet produktion på mindre end 10 film, et værk der dog er ligeså vægtigt af betydning, som det er begrænset af omfang. I dag vil man af en ny stor og fornem bog om Flaherty vente sig den kritiske analyse og kunstneriske vurdering af hans films egenart, som er næsten totalt fraværende i den hidtidige så fattige Flaherty-litteratur. Denne forventning lever *Arthur Calder-Marshalls* bog ikke op til. Men man lader sig ikke skuffe heraf, for ved nærmere eftertanke kaster bogen en nøgtern og klar fornufts lys dybt ind i forholdet mellem kunstneren og hans værk. Det er *manden,* C.-M. har koncentreret sin opmærksomhed om i sin jævnt fremadskridende biografiske beretning, men netop derved er han nået til at sige noget uhyre centralt om mandens *værk.* Det lidt „The Innocent Eye" siger om filmenes *hvordan,* opvejes mangefold af det den siger om deres *hvorfor.* Og som en tilgift hertil tvinger den uden egentlig at ville det tanken til pany at komme til rette med selve begrebet *det dokumentariske.*

Dette hænger sammen med den ubrydelige forbindelse, der var mellem Flahertys liv og hans livsværk. C.-M.s bog handler helt enkelt om dette elementære forhold, og ikke om andet. Filmene *var* Flahertys liv, men ikke blot som håndgribelig beskæftigelse eller som „kunst", men også og især som eksistentiel forpligtelse, som idé. I virkeligheden var Flaherty ikke primært filmkunstner, ikke i sin egen bevidsthed i hvert fald. Han var først og fremmest forsker, eller rettere udforsker af naturen og mennesket og forholdet mellem dem. Derfor er det rigtigt, at C.-M. – ligesom *Richard Griffith* i „The World of Robert Flaherty" – gør så meget ud af de ydre omstændigheder ved hans rejseliv, især i de yngre år. Flaherty begyndte bogstaveligt som opdagelsesrejsende i det arktiske, og man tør sige, at det snarere var driften mod at trænge dybere ind i den naturgivne virkelighed der fik ham til at lære sig selv at bruge et kamera, end ønsket om at gøre kunst af sine observationer. Det er et spørgsmål, om Flaherty nogensinde arbejdede ud fra en egentlig filmkunstnerisk bevidsthed. Han var alle dage en autodidakt, en ægte amatør. Adskillige af bogens udsagn – af Flaherty selv, af medarbejdere på filmene som *John Goldman* (klippede „Man of Aran") og *Helen van Dongen* (klippede „Louisiana Story") og af forfatteren – vidner om, hvor „uprofessionelt" Flaherty forholdt sig til sine film. Hans optagelser havde altid en mere eller mindre improviseret karakter, og den endelige bearbejdelse af dem til et sammenhængende filmisk mønster fandt ikke sted ved klippebordet, men i biografens tobakstågede mørke ved forevisning efter forevisning uger igennem af alt foreliggende stof. For Flaherty var kameraet, optagelsen, ikke klipningen, sammensætningen, det afgørende, han tog hvad kameraet ville have, for det han ville var ikke at konstruere en historie, men at afdække et mønster i det som han og kameraet havde set. Når metoden kunne lykkes så godt, skyldtes det naturligvis, at kompetente medarbejdere som just Goldman og van Dongen kunne holde intentionerne op til de praktiske muligheder under den tekniske færdiggørelse. Men det skyldtes så sandelig også at Flaherty var begavet med en særlig lykkelig evne til at *se.* Med vennen og fortaleren *John Griersons* præcise formulering: „Vertov snakker om kinoøjet, men Flaherty snakker aldrig om det, han har det".

Dertil kom, at Flaherty var parat til helt at underordne sig det han så, sådan at forstå at ideen skulle udgå fra det sete selv og ikke fra hans personlige sekundære fortolkning af det. Han havde ifølge Goldman *the freedom to be aware,* en sælsom evne til at lade filmene vokse organisk frem af deres stof. Med et citat fra den canadiske eskimo-forsker *Edm. Carpenter* viser C.-M., hvordan Flaherty delte dette artistiske grundsyn med Nanooks slægt: „For eskimoen er kunst noget mere end blot ting at have: det er en måde at erkende og udtrykke livets værdier på, det er en rituel erkendelsesform, som sætter mennesket i stand til at åbenbare indre sammenhænge i naturens og menneskets liv. Når billedskæreren sidder og vender det rå elfenben nænsomt i hånden, hvisker han:

„Hvem er du? Hvem gemmer sig i dig?“ .... Det der fremstår af elfenbenet, eller rettere af skaberakten, er ikke bare en udskåret sæl, men det er en handling som smukt og enkelt forklarer livets mening for eskimoen ...“

Det turde være i denne „kunstfilosofi“ praktiseret på filmstrimlen, at Flahertys afgørende egenart som filmkunstner ligger. Tværs igennem filmenes ofte tvivlsomme Rousseauisme, naturromantik og lyrisme er det her han er *ægte dokumentarisk*. Her peger han fremad mod nutiden, er på én gang objektiv og følsom, realist og visionær, og dermed mere moderne i dag end den mest moderne. Det var formentlig også denne for tiden enestående og nye måde at anskue filmisk på, der fik den skarpøjede Grierson til i 1926 i en anmeldelse af „Moana“ at udmønte ordet og begrebet *documentary* og dermed gøre Flaherty til „dokumentarismens fader“. Det hører med til dokumentarismens historie, at den socialpropagandistiske, industribevidste Grierson i årene der fulgte skulle give begrebet en intellektuelt præcisere, men artistisk og følelsesmæssigt langt snævrere og mere tidsbestemt afgrænsning end Flaherty pr. instinkt havde fundet frem til. Men det hører også med til historien – som det smukt fremgår af C.-M.s bog (og Griersons korte forord til den) – at Flaherty takket være sit dokumentariske filmøje (og fælles whisky-smag) gennem alle årene havde en trofast våbendrager netop i Grierson, selvom den livsholdning, der kom til udtryk i Flaherty-filmene var den skotske profet eskapistisk og direkte viderværdig.

Om Grierson har ret i sit kærlighedshad til Flaherty-filmene, må hver enkelt, der ser dem naturligvis afgøre med sig selv og sit temperament. Men mon ikke et samlet gensyn med hele Flaherty-produktionen på stribe vil vise, at tiden har tæret bravt på de naturromantiske ideer og gjort dem fremmede og virkelighedsfjerne? Flaherty havde det vist selv på fornemmelsen – som „Louisiana Story“ viser det. Men alligevel tror jeg at en „Nanook“, en „Moana“, en „Man of Aran“ og en „Louisiana Story“ vil virke levende og vedkommende i dag – takket være netop den helt nutidige filmiske anskuelse, de er bygget på. Var det ikke en idé for museet at give os syn for sagen med en Flaherty-kavalkade, som naturligvis også måtte omfatte „The Land“, Flahertys henlagte, aldrig sete epos fra 1939–42 om det moderne Amerikas rovdrift på den natur, han elskede?

Werner Pedersen.

Filmindex LXIX

EMILIO FERNANDEZ

AF J. F. ARANDA

Adios Nicanor. 1937. I: Rafael E. Portas. Manus.: Rafael E. Portas efter story af E. Fernandez. I.ass.: Roberto Gavaldón. Foto: G. Martinez Solares. Dekor.: F. A. Rivero. Musik: Max Urban. Medv.: E. Fernandez, Carmen Molina, Ernesto Cortázar, Elvio Salcedo, Carmen Conde, Trio Calaveras. Prod.: Producciones Artísticas.

Abnegación. 1937. I: Rafael E. Portas. Manus.: Rafael E. Portas, ass.: E. Fernandez. Foto: G. Martinez Solares. Dekor.: F. A. Rivero. Musik: Max Urban. Medv.: Virginia Fábregas, Fernando Soler, Vincente Oraná, M. Teresa Veyro. Prod.: Bueno y Beltrán.

Aquí Llego el Valenton. 1938. I: Fernando A. Rivero. Manus.: F. A. Rivero og E. Fernandez. Foto: Jack Draper. Dekor.: M. Rodriguez. Musik: A. Camejo, F. Ruiz. Medv.: Jorge Negrete, María Luisa Zea, E. Fernandez, Magda Haller, Armendo Soto. Prod.: Indolatina.

El Señor Alcalde. 1938. I: G. Martinez Solares. Manus.: G. Martinez Solares og E. Fernandez efter story af Jorge Ferretis. Foto: A. Martinez Solares. Dekor.: Manuel Fontanald. Musik: Rosalia Ramires. Medv.: Domingo Soler, Andrea Palma, Joaquin Pardavé, Matilde Palou. Prod.: Salvador Bueno.

Con los Dorados de Ville. 1939. I: Raúl de Anda. Manus. og story af Raúl de Anda og E. Fernandez. Foto: R. Martinez Solares. Dekor.: M. Rodriguez. Musik: A. Esparza Oteo. Medv.: Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Susana Cora, Lucha Reyex, E. Fernandez. Prod.: R. de Anda.

Hombre del Aire. 1939. I: A. Rivas Bustamante. Manus.: R. Martinez Solares og E. Fernandez efter story af Roberto P. Mijares. Foto: Victor Herrera. Dekor.: J. Rodriguez Granada. Musik: Gonzalez Curiel. Medv.: Ramón Vallarino, Alma Lorena, Miguel Arenas, Eufrosina Garcia „La Flaca“, Joaquin Pardavé. Prod.: Alfonso Rivas Bustamante.

La Isla de la Pasión. 1941. I. og manus.: E. Fernandez. I.ass.: Carlos I. Caballero. Foto: Jack Draper og Jorge Stahl jr. Dekor.: Manuel Fontanals. Musik: Francisco Dominguez. Medv.: David Silva, Isabela Corona, Pituka de Foronda, Carlos López „Chaflán“, Pedro Armendáriz, E. Fernandez. Prod.: Espana-México-Argentina.

Soy Puro Mexicano. 1942. I., manus og story: E. Fernandez. Foto: Jack Draper. Dekor.: Jesús Bracho. Musik: Pedro Galíno. Medv.: Pedro Armendariz, Raquel Rojas, David Silva, Andrés Soler, Charles Rooner, Pedro Vargas. Prod.: Raul de Anda.

Flor Silvestre. 1943. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno og E. Fernandez. I.ass.: F. Palomino. Foto: Gabriel Figueroa. Dekor.: Jorge Fernandez. Musik: F. Dominguez. Medv.: Dolores del Rio, Pedro Armendáriz, M. A. Ferriz, Margarita Cortés, Augustin Isunza, E. Fernandez. Prod.: Films Mundiales.