

# PORTRÆTTET, DER IKKE BLEV FULDFØRT

Af Werner Pedersen

Forholdet mellem stoffet og fortolkningen, mellem dokumentet og kunsten har været centralt i dokumentarfilmens æstetik, lige siden genren manifesterede sig som »skole« for et kvartsekel siden med *John Griersons* Nordsø-film »Drifters« (1929). Grierson var den der formulerede arbejdsprogrammet og parolerne. Han definerede bl. a. dokumentarismen som »a creative treatment of actuality«, satte altså ikke noget skarpt skel mellem filmkunsten og dokumentarfilmen. Men alligevel var skolen klart anti-æstetisk, hvilket bekræftes af Grierson selv i hans kommentarer — i sidste nummer af »Sight and Sound« — til »Drifters«s og dermed til retningens nylig passerede 25-års dag. »To Hell with Art« var en af de paroler dokumentarfilmene arbejdede under, for det de sigtede mod var ikke at skabe kunst, men at gribe aktivt og journalistisk medlevende ind i dagens virkelighed. Man kan altså sige, at det anti-æstetiske ligefrem var et led i skolens filosofi. Den sociale, i ordets dobbelte forstand *humane* bevidsthed var bevægelsens *raison d'être*. På den har den levet lige til i dag, i og uden for England, den er blevet fremholdt med den troendes hele overbevisning igen og igen, når talen er faldet på dokumentarfilmens opgaver, dens krise etc.

Nu er der enighed, også blandt dokumentaristerne selv, om at set i lyset af programmet tager dokumentarfilmen i dag sig noget skrantende ud. Som forklaring herpå anføres oftest vanskelige produktionsforhold, som hverken har rum for den farlige mening eller det suveræne talent. Styrken og holdbarheden af dette argument kan man måle indirekte ved at undersøge, hvilke af de

25 års dokumentarfilm der endnu har evnen til at kalde på tilskuerens oplevelse og medleven. Man vil se, at de film der stadig lever er dem der har løst deres dokumentariske opgaver på et højt *kunstnerisk* plan. Eller med andre ord: dem der er stærkest farvet af een filmkunstners personlige engagement og temperament. Nu kan man naturligvis ikke hermed helt slå hånden af alle de mange dokumentarfilm som i dag er forældede og glemte, men som på deres tid løste en defineret opgave. Man må blot holde sig klart, at det hverken er dem eller teorierne, men *kunstværkerne* der holder genren levende. Som eksempler på de livskraftige enere kan nævnes *Basil Wrights* »Song of Ceylon«, *Robert Flahertys* film (»Man of Aran«, »Louisiana Story«), *Sucksdorff*-filmene — og ikke mindst *Humphrey Jennings'* film.

De sidste påkalder sig i denne forbindelse særlig opmærksomhed, fordi de er blevet til i selve den ortodokse dokumentære traditions hovedkvarter, *the GPO* (senere *Crown*) *Film Unit*. De kan allesammen beskrives med bevægelsens teoretiske vokabular: deres stof er den nærværende virkelighed, præsenteret i koncentreret filmisk form, og de er funktionsbestemte, forsåvidt som de prøver at påvirke mennesker i en aktuel social situation. Men — beskrivelsen er ikke udtømmende. Udover disse egenskaber har Jennings' film »sind«, et tilskud af følelse og grebthed som skiller dem ud fra alle andre dokumentarfilm. (Grierson har karakteriseret ham — ikke udelt venligt — som »a sentimental fellow«). Man sammenligne f. eks. den navnkundige »Night Mail« med »Listen to Britain« eller »A Diary for Timothy«, og man vil fornemme, at i de sidste er det ikke en teori, en skole der har ordet, men en kunstnerisk personlighed.

Det bærende i denne personlighed er en åben og kærlig forståelse for det enkelte menneske set som led i en større

social og historisk sammenhæng. Samspillet mellem enheden, individet og helheden, samfundet er emnet for alle Jennings' film, (som det også afspejler sig i hans associationsrige poetiske, men altid virkelighedstro billed- og lydteknik). Værker som de før nævnte og »Fires Were Started«, »Words for Battle« etc. er lejlighedsdigte, sprunget ud af en social aktualitet, men det er Jennings' store kunst, at han har formået at give de bedste af dem tankedigtets lange og almene perspektiv. Det menneskelige fællesskab som egen oplevelse og inspiration er den grund han har bygget dem på.

At denne oplevelse var Jennings' egentlige drivkraft som kunstner, mens øjeblikkets problemer og anledninger »kun« var igangsættere, har man netop fået lejlighed til at konstatere på første hånd — i bogen »London Symphony« af Hubert Foss og Noël Goodwin (The Naldrett Press, 1954). Det er en historisk skildring af det i 1904 startede London Symphony Orchestra's første 50 år, men i et tillæg bringer bogen en række kun let redigerede *working sketches* til en film om *The London Symphony Orchestra*, som Jennings havde planer om at lave. (Han havde allerede døbt filmen typisk Jenningsk: »Portrait of an Orchestra«). Bogens skitser består udelukkende af rå og helt uforarbejdede notater, som Jennings har gjort fra gang til gang under orkesterprøver og koncerter han har overværet. De siger en masse om ham som iagttager og film-digter. Det har tydeligvis været hans hensigt at skildre det store symfoniorkester, ikke som den store evige tonekunstens ydmyge tjener, men som en menneskelig organisme, for hvem musikken er et helt selvfølgeligt hverdagsklima. I selve dette oplæg ligger uhyre muligheder for de geniale kombinationer af det banale og det ophøjede som er så karakteristiske for Jennings. Det han noterer sig til senere brug er da ikke

symfoniernes og koncerternes virkning på sig selv eller musikerne eller musikalske detaljer i fortolkning og spillemåde. Det er derimod alle de småting som *er* orkestrets liv, og som allesammen direkte eller indirekte er bestemt af musikken. Det er musikernes praktiske placerings- og nodevendingsproblemer (»Yates gør vrøvl over højden på bassernes stole — han er jo kortbenet«), det er de skiftende dirigenters øjeblikskommentarer i ord og mimik til orkestrets præstationer, orkestermedlemmernes indbyrdes samtaler (om golf, cricket, biler m. m.); det er koncertmesterens forklarende oversættelse af udenlandske dirigenters anvisninger og hans demonstration af en bueføring; det er fløjtenisten der ryger pibe (!) under prøven og andenviolinen der taber sin bue i en pause; det er rengøringskonerne med deres gulvspande og blomsterdekoratorerne der gør salen klar til aftenens koncert, scenearbejderen der ordner stolene i rækker og de hamrende håndværkere der reparerer taget etc. Alt dette uendeligt små — og *ikke* Mozarts »Jupiter« eller Beethovens »Niende« — er det råstof som Jennings vilde have bygget sit filmdigt om the London Symphony Orchestra op af. Det er naturligvis ikke til at sige nu, hvordan den færdige film var kommet til at se ud. Men det er ganske åbenbart, at den i hvert billede og hver tone var blevet Jennings. At han havde en levende og original sans for den klassiske musik og dens effekt i nye overraskende sammenhænge, det vidste vi i forvejen fra hans store film — hør f. eks. »Listen to Britain« eller »A Diary for Timothy«. Denne evne kunde være kommet til sin fuldeste og mest særegne udfoldelse i filmen om orkestret, det menneskelige kollektiv som producerer musikken. Emnet er ganske vist her mere specielt end i krigsfilmene f. eks., men man har lov til at antage at det i Jennings' fortolkning ikke var blevet mindre alment.