



DET SØGENDE ØJE af Theodor Christensen

Da den sovjetiske filminstruktør *Dziga Vertov* for mere end en menneskealder siden forkyndte kinoøjet, det søgende kameraøje, som filmkunstens værktøj og radar, dens lange arm og primære inspiration, anlagde og indledte han en synsmåde, som forholdsvis hurtigt måtte slå over i sin modsætning. Den tilfældige registreren gennem kameralinsen, som først senere, i montagearbejdets ordnende, systematiserende, syntetiserende omstøbning blev forvandlet til en kunstnerisk helhed, havde noget tillokkende over sig. Det var en proces, som begyndte med at holde alle muligheder åbne. Hvad kunne kameraet ikke nå at indfange? Alt, betydningsløst og væsentligt mellem hinanden. Sorteringen kom senere, og selve optagelsen var ikke hæmmet af nogen forhåndsindstilling om, at dette havde man brug for, hint kunne man lade ligge. Alligevel viste det sig hurtigt, at metoden var snævert begrænset. En film begynder man ikke at lave ved klippebordet, tilblivelsen begynder før optagelsen. Der må vælges mellem stoffets muligheder, nogle må tilsidesættes. Vist forsømmer man en del af virkeligheden, men kun på den måde skaber man linie, retning, drama. Selv de mest yderliggående blandt de impressionistiske filmdokumentarister — hvoraf nogle kaldte sig expressionister — gik ud fra en plan, et helhedssyn. *Eisenstein*, *Ruttman*, *Basil Wright*, selv *Flaherty*. Hvor meget af planen, der stod på papiret, er underordnet. De sejlede i al fald efter kompas. Derigennem blev de stamfædre til den moderne dokumentarfilm (den blomstrende, ikke den degenererede) og såmænd også til neorealismen. En frugtbar balance mellem plan og idé på den ene side og frit søgende kamera på den anden førte til den sande dokumentariske filmform (som strækker sig langt ind i spillefilmen), og som Eisenstein med berettiget selvfølelse kunne definere ved en karakteristisk af „Potemkin”: Den er undfanget som og ser ud som reportage, men den fungerer som et drama.

Det modsatte kan også lade sig gøre. Det kom man til at tænke på ved Nordisk Films jubilæum. Jeg sigter ikke til den tilbageskuende aktivitet, som i rigt mål blev udfoldet ved denne lejlighed. Ikke til den i flere afsnit oplysende jubilæumsbog. Ikke til radioens samtalerække om, hvordan man kom til filmen i begyndelsen af århundredet. (Det så ud som en tilfældighed, men udviklede sig til et drama!) Ikke til den påkrævede og i høj grad berettigede nyvurdering af *Ole Palsbo* som instruktør, foretaget af *Bent Petersen* i „Social-Demokraten”s kronik. Jeg tænker på det nye, man rykkede frem med på selve jubilæumsdagen, filmen „Qivitoq”. Filmens instruktør, *Erik Balling*, har i et interview i „Information” oprullet visse folkelige perspektiver for Nordisk Films fremtidsproduktion. *Bjørn Rasmussen* har forlængst i radioen efterlyst et dementi eller i det mindste en rettelser af de misforståelser, som man måtte gå ud fra, det indeholdt. Og han fik det, men det må stadig undre, at *Erik Balling*, som i 1947 angreb dokumentarfilminstruktørerne for ikke at have noget på hjerte („Dansk Filmforbunds Bulletin”), i 1956 forsvarede *Asa*’s serielinie med folkelige film.

Men sådan er han jo ikke, *Erik Balling*, vel? Man kan mene meget om hans tidligere lystspil, men jeg mindes i al fald eet sted, hvor han havde noget på hjerte; det var i skildringen af den skinhellige missionsmand i „Adam og Eva”. Han var, som læseren formodentlig husker, den første indehaver af den uartige bog, der vandrer gennem filmen og trækker handlingens røde spor efter sig.

Da jeg ikke havde set „Qivitoq” ved premieren, gik jeg i biografen for fra selve lærredet at få det påkrævede dementi af interviewet i „Information”. Der blev jeg narret. For det var et fuldgyldigt eksempel på det, jeg kaldte det modsatte: En film der var undfanget som og ser ud som et drama, men fungerer som reportage. Det folkelige manglede

heller ikke. Filmen handlede om mennesker og deres problemer, men ikke så få steder var de forgrovet indtil tegneserieagtig ukendelighed. *Poul Reichhardt* var drevet frem til tølperagtige eksplosioner af dårlige manerer, hvorved hele kærlighedsforholdet mellem ham og *Astrid Villaume* blev placeret på et meget jævnt folkekomedieplan. *Gunnar Laurings* faderlige kolonibestyrer var en fremmed i omgivelserne, og i det hele taget var danskernes venlige nedladdenhed overfor grønlænderne et irriterende, som tilskueren kun en gang imellem fik bugt med: I nogle glimrende scener mellem Poul Reichhardt og Pavia, i den varm-hjertede replik om, at grønlænderne kalder deres land for *menneskenes* land. Men hoveddramaet var mellem danskerne og havde kun i negativ forstand noget med Grønland at gøre. Drama er måske også for stærkt et ord, jeg sigter til de forlovelses- og ægteskabsforlis, der blev trukket som grove streger hen over det grønlandske landskab, fra kolonihus til kolonihus. Landskabet ville ikke rigtigt spille med, trods et fremragende kameraarbejde. Det skyldes bl. a. at den stump dramatik, som virkelig havde rod i Grønland — fjeldgængrens — mislykkedes. Jeg har sjældent set et så dårligt klippet stykke dokumentarfilm som forfølgelsen over isfjeldet. Bræen kælvede i langsommelige indstillinger, der holdt tempoet tilbage, mens tilskueren ønskede at komme videre, lade Pavia få forspring, vinde ind på ham, buse ind i katastrofen, hvor Pavia nødsages til at komme Poul Reichhardt til hjælp. Det kan gøres, hvis rytmen i billedrækken følger en kvotientrække, Erik Balling. En differensrække gør det ikke. Og skal der være døde stop, må de indgå i handlingen, tilskuerens hjerte skal stå stille. Det er ikke nok, at bræen kælver og sætter en flodbølge i gang.

*

Om publikum var tilfreds med filmen som helhed, ved jeg ikke. Men det folkelige var i al fald til stede. Måske føler man sig ikke fristet til at fortsætte med en serie fra Grønland, men i princippet er der intet i vejen for det. Den ny linie, som Erik Balling bebudede i sit interview, er allerede lagt.

Ret skal være ret. Det var først og fremmest *Leck Fischers* manuskript, som påførte filmen denne uheldsvangre blanding af folkelige spillescener og god gammeldags „naturfilm“. Ad-

skillige steder, hvor der var mulighed for noget andet, fik instruktøren handlingen til at gro frem af miljø og situation. Kaffemikken og dansen er et eksempel. *Sv. E. Tårps* musik lod os ane et større drama, end det vi fik at se, og af og til kunne ordet også gribe, især når det blev viderebefordret ad mekanisk vej. Radiosamtalerne og den kontrapunktiske anvendelse af dem gav filmisk skub i handlingen. Der var kun få, som talte, flere lyttede, situationer og spænding blev skabt.

*

Ordet har en vældig, mere eller mindre udforsket indflydelse på film. Det findes i filmen som replikker og kommentarer. Det er til før filmen, som manuskript. Vi kender ordets billedskabende og lyd-associerende kraft fra litteraturen — gennem indirekte fremstillingsform, sammensatte og malende adjektivformer, nedbrydning af sætningsbygningen, præsensformer, der virker som regianvisninger, og imperativ. Jeg kommer tilbage til det i en senere artikel. Her er det tilstrækkeligt at slå fast, hvor meget ordet betyder på manuskriptstadiet. Et filmmanuskript skal være fantasistøttende, levende litteratur. Det henvender sig kun til et fåtal af læsere; først og sidst en films skabere. (Jeg tænker ikke på dialogen, men alt det øvrige). Derfor skal læsningen af manuskriptet kunne inspirere og drive til filmisk handling. Det skal både være „godt skrevet“, og der skal være filmisk valuta for ordene, deres billedskabende værdi skal være ægte.

*

Hørt tusind gange under optagelser til dokumentarfilm — af en tilskuer eller en, som i forbifarten har medvirket i en optagelse:

„Er det kun sådan reklamefilm, De laver? Laver De ikke rigtige film?“.

Man prøver at svare med en seriøs udredning af forskellen mellem reklamefilm og dokumentarfilm. Af og til er den desværre kun hårfin, men mange gange synes man dog, den skulle være iøjnefaldende nok. I de fleste tilfælde er ordene spildt. Modparten konkluderer:

„Jamen, De laver altså ikke rigtige film.“

En enkelt gang har jeg forsøgt mig med dette svar:

„Nej, det gør jeg vel ikke. Men hvem gør for resten det?“