

DEN KLASSISKE
DOKUMENTARFILM

Hvert brev i postsækken er en hel verden for den, der sendte det,
og for den, det blev sendt til. Alligevel kunne man have lyst til at
bytte rundt på dem, omadressere hist og her, så modtagerne opdagede,
hvor meget deres enestående historier ligner hinanden.
Jens Christian Grøndahl i essayet *Night Mail* (2006)

Til Ida og Simon

Søren Birkvad

DEN KLASSISKE DOKUMENTARFILM

Fra offervilje til offermentalitet i
genrens hovedværker 1930-1960

Syddansk Universitetsforlag 2014

University of Southern Denmark Studies in History and Social Sciences vol. 466

© Forfatteren og Syddansk Universitetsforlag 2014

Sats og tryk: Narayana Press

Omslag: Donald Jensen, Unisats ApS

ISBN 978-87-7674-618-6

Udgivet med støtte fra:

Avdeling for Samfunnsvitenskap ved Høgskolen i Lillehammer

Forskningsutvalget, Høgskolen i Lillehammer

Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond

Lillian og Dan Finks Fond

“Projekt Innlandsuniversitetet”, Høgskolen i Lillehammer

Billedleverandører:

Det Danske Filminstitut:

14, 163, 207 (begge), 209, 300, 341, 385 (begge),
394, 446, 450, smudsomslagets bagside.

British Film Institute:

71, 94, 97, 101, 112, 115, 122, 128 (begge), 142,
156, 173, 201 (begge), 213 (begge), 258, 266,
269 (begge), 334, 349, 368 (nederst), 381, 402,
404 (begge), 419, smudsomslagets for- og bagside.

Forsidebillede fra *The Plough That Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936)

Bagsidebilleder fra *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935)

og *O Dreamland* (Lindsay Anderson, 1953)

Mekanisk, fotografisk, elektronisk eller anden mangfoldiggørelse
af denne bog er kun tilladt med forlagets tilladelse eller ifølge
overenskomst med Copy-Dan.

Syddansk Universitetsforlag

Campusvej 55

5230 Odense M

www.universitypress.dk



Forord

Dokumentarfilmen handler om det, som samfundet til enhver tid tager alvorligt. Det virkelige liv, emner af offentlig interesse, de rene fakta. Selvom denne forventning til dokumentarismen igen og igen er blevet anfægtet af blandt andre filmvidenskabsfolk, så har den stået stærkt i den offentlige bevidsthed i over 100 år, fra stumfilmtidens hverdagstableauer til nutidens aktualitetsprogrammer i tv. Dokumentargenrens autoritet står og falder med denne tiltro til virkelighedsgehalten i den.

Det er også på denne baggrund, at dokumentarfilmen fremstår som en så rig kilde til kultur- og mentalitetshistorisk indsigt. Dokumentarfilmens historie giver os direkte adgang til den normative tankegang og de ideologiske idealer bag vore skiftende forestillinger om “det autentiske” og “oplysninger til borgerne om samfundet”. I over halvdelen af det forrrige århundrede var en rigtig dokumentarfilm noget, som konsoliderede publikums tillid til samfundets indretning og de offentlige myndigheder. I den klassiske dokumentarfilm var samfundet grundlæggende godt eller i færd med at blive det. I den moderne dokumentarfilm fra og med 1960'erne blev dokumentarfilmen derimod stadig mere “progressiv”, “samfundskritisk”, “afslørende” og på andre måder antiautoritær og trodsig. For mange i dag er en rigtig dokumentarfilm noget, som undergraver publikums tillid til samfundets indretning og de offentlige myndigheder.

Den klassiske dokumentarfilm tilbyder en film- og kulturhistorisk forklaring på, hvorfor og hvordan denne virkelighedsgenre i så høj grad har skiftet virkelighedssyn. Dette gør bogen ved især at pege på offermentalitetens afløsning af offerviljen i genrens ideologiske udvikling i den vestlige verden. Fordi dokumentarfilmen i så enestående grad spejler sin tids toneangivende idéer om det fælles vel, må man i en dokumentarfilmhistorie i høj grad indramme den lille historie i den store. Lad mig derfor i disse forord fremhæve to af den store histories fikspunkter, som virker særlig relevant i denne sammenhæng: Den første verdenskrig og 68-ungdomsoprøret.

Den første verdenskrig fremstår i en almen forståelse som den epokale katastrofe, som ryster de gamle begreber om ære og offervilje, men som

også i mellemlkrigstiden fremtvinger en umiddelbar genopfindelse af disse begreber. "68" fremstår i den offentlige bevidsthed som offerviljens negation. I ungdomsoprørets ideologi synes man at være et offer for samfundet, hvis man ofrer sig for Gud, konge og fædreland.

Af disse begivenheder spiller 68-oprøret den mindste rolle i denne sammenhæng. Det er således en hovedpointe i historiefortællingen bag filmhistorien, at 60'er-oprøret på mange måder blot fuldbyrder, hvad lange udviklingstræk forinden havde lagt op til. Ungdomsoprøret blev så hurtigt og overvældende en sejr, fordi de unge oprørere løb åbne døre ind. De forhadte autoriteter var allerede faldet. Oprøret skyldtes i højere grad tolerance end undertrykkelse. På vore nærmeste breddegrader havde fremsynede politikere allerede forstået, at det gammeldags hierarki og bureaukrati i universitetsverdenen trængte til udskiftning. Den antiautoritære kulturradikalisme i, og uden for, Skandinavien havde længe været dominerende i den intellektuelle offentlighed, og allerede i 1950'erne blev en selvstændig ungdomskultur etableret under det folkekære slogan "Rebel Witout a Cause".

Denne relativisme inddrages sjældent i den dagsaktuelle debat. Selvom denne filmhistorie i en vis forstand forsøger sig med en revisionistisk rehabilitering af det "forældede" – idet den direkte og indirekte minder om visse passiver i vor tid (offermentaliteten som den kommer til udtryk i visse symptomatiske dokumentarfilm) ved at pege på visse aktiver i fortiden (offerviljen som den kommer til udtryk i andre dokumentarfilm) – er det mit håb, at jeg til syvende og sidst undgår den ahistoriske fælde, som ligger i nutidens enten positive eller negative mytologisering af "68" som et af vor tids store vendepunkter.

Tiden indtil ungdomsoprøret var jo ikke alene præget af stabile værdier, idylliske kernefamilier og naturlig autoritetstro, ligesom den ikke alene var præget af højreorienteret nationalisme, mandschauvinistisk tyranni og unaturlig autoritetstro. Tværtimod synes vor tids idéer om det progressive at være resultatet af en zigzag-bevægelse af uro og orden og ofte indbyrdes reverserende forestillinger om fremskridtet, som i 1930'erne, 40'erne og 50'erne fulgte efter den første verdenskrigs periodedefinerende ragnarok. Af samme grund samler fremstillingen sig om netop disse tiår, det vil sige den afgørende latensperiode før 1968.

Ikke desto mindre vil man af disse introducerende bemærkninger forstå, at "68" er *min* historie. Som en rigtig "78'er" (født i 1955) har jeg levet min ungdom i oprørets umiddelbare og på mange måder mest problematiske efter-

virkninger som dansk- og filmvidenskabsstuderende på Københavns Universitet. Det er således på denne personlige baggrund, man må forstå min interesse for det progressives rødder i Vestens samtidshistorie og i dokumentarfilmen som “den progressive mediegenre”. Skønt bogen består af 90 % filmhistorie, vil den ikke bare være filmhistorie. Som filmhistoriker af min egen tid mener jeg blandt andet, udfordringen ligger i den kulturkritiske refleksion, som jeg synes, vi skylder vor universitetshumanistiske arv med mere end 10 %.

For mig står og falder det hele således med denne vekselvirkning: At tale som både fagmand og borger. At tale om det almene gennem den højst mulige grad af faglig specifikation, heri ligger det humanistiske ideal. I denne principielle forståelse udtaler jeg mig ikke om tidens offervilje og offermentalitet i almindelighed, for det har samfundsdebattører og forfattere, faghistorikere og fagfilosoffer allerede gjort, og på en bedre måde end jeg vil kunne gøre. Jeg taler om disse begreber i særdeleshed: Som *film*. På denne konceptuelle baggrund behøver fremstillingen efter mit skøn både fagsprogets specifikation og essayismens almengørelse. På denne måde kan man i bedste fald frigøre sig fra både det filatelistiske aspekt ved humaniora og debatkværnen.

Desuden kan man måske på denne måde tilnærmelsesvist frigøre sig fra det, som vi alle mere eller mindre er afhængige af, nemlig tidens mode. Begreber som “offermentalitet”, “modernitet”, “postmodernisme” og “politisk korrekthed” kommer på mode og går af mode igen, men det befriende i historisk tænkning er muligheden for at fastholde fænomenet i tid, selvom det som modefænomen hører op. Fordi alle og enhver i dag taler om offermentalitet i et beklagende toneleje, mister begrebet ikke af den grund relevans. Til gengæld består kunsten i det ubanale: At undgå den mekaniske gentagelse. At være uforsagt midt i alt det allerede sagte.

Denne kunst opnår man efter min mening bedst gennem en identifikation af fænomenet som *det konkrete*, det vil sige som noget, der som tekst er bundet af tid og sted. Ikke Ofret for Samfundet som et mekanisk omkvæd eller som et hånligt vrængeudtryk, men som en præcis iagttagelse med og uden ironiens gåseøjne: Der er han, ofret for samfundet, og her er hun, “ofret for samfundet”. At skille skidt og kanel ad – at finde figuren som udtryk for det banale eller det ubanale – er ikke en ontologisk øvelse, men en hermeneutisk-empirisk øvelse for den filmvidenskabelige tekstanalytiker. Den går ud på at fange fænomenet i filmens tid og rum.

Min fremstilling bygger på en dr.phil.-afhandling (Birkvad 2009). Der er foretaget ændringer og tilføjelser i forhold til denne, men bogen vedkender sig

sit akademiske udspring. Når jeg alligevel mener, den vil have almen interesse for kultur- og filmhistorisk interesserede læsere i Skandinavien, skyldes det for det første, at den er monografisk anlagt. Jeg tilbyder en samlet fortælling, selvom kapitlerne i høj grad lader sig læse hver for sig. Vil man for eksempel undgå det akademiske skoleridt, kan man springe bogens indledningskapitel over, og vil man gå direkte til hjertet i fremstillingen, er kapitel 8, "1945: Et barn er født – og et offer", et godt bud. For det andet har min filmhistorie almen relevans på grund af den bemærkelsesværdige opblomstring for dokumentarinteressen, som vi er vidner til i disse år, og som blandt andet underbygges af den revolution i tilgangen til film, som den digitale online-distribution indebærer. De berømte film, som analyseres i denne bog, har ofte i praksis baseret sit ry på *vonhörensagen*, men med de nye medieplatforme er også dokumentarfilmens klassiske periode blevet tilgængelig for alle.

Bogens brugbarhed indskrives sig desuden i en mere specifik, dansk og skandinavisk sammenhæng. Den lader sig læse i forlængelse af den lærebog i den internationale dokumentarfilms samlede historie, *Å fange virkeligheden. Dokumentarfilmens århundre* (2007), som den norske filmhistoriker Bjørn Sørensen har udgivet. Min bog tilbyder også et internationalt anlagt perspektiv i forhold til den danske mediehistoriker Ib Bondebjergs to autoritative værker om den danske film- og tv-dokumentarismes historie, *Virkelighedens fortællinger. Den danske tv-dokumentarismes historie* (2008) og *Virkelighedsbilleder. Den moderne danske dokumentarfilm* (2012). Endelig bidrager bogen til en dagsaktuel debat om offervilje og offermentalitet, som involverer både internationale specialister som den venstreorienterede, britiske filmhistoriker Brian Winston og en kulturkonservativ, dansk almenhistoriker som Henrik Jensen.

I forbindelse med denne bogudgivelse vil jeg gerne udtrykke min taknemmelighed over for både officielle instanser og mennesker i min personlige omkreds, som har støttet projektet. Lilian og Dan Finks Fond, Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond samt Prosjekt Innlandsuniversitet, Forskningsudvalget og Avdelig for samfunnsvitenskap ved min daglige arbejdsplads, Høgskolen i Lillehammer, har støttet udgivelsen økonomisk. Min kæreste og partner Sys Svinding har været en vigtig støttespiller undervejs. Det har mine børn, Simon og Ida, også været, foruden min mor Inge Birkvad. Tak skal I have.

Lillehammer, december 2013
Søren Birkvad

Indhold

Forord 5

INDLEDNING

1. **Historie, teori og analyse** 15
 - At ofre sig eller være offer. Nomos og anomi i det moderne samfund 17
 - Kanon og ideologi. Afgrænsning af tekstanalysen og synspunkter på den 28
 - For lidt indhold. Neoformalistisk filmvidenskab som inspiration og anstødssten 39
 - For meget indhold. Om en tyngende tradition i dokumentarismen 45
 - Poststrukturalisme og pragmatisme. Den anden og tredje retning i dokumentarforskningen 49

DEL I

MASSE OG RE-NOMISERING I DOKUMENTARFILMEN 1929-40 61

Indledning

Massen og medierne 63

2. **Forandre for at bevare**
 - Det griersonianske oplysningsprojekt 66
 - John Griersons dokumentarfilmbevægelse. En præsentation 68
 - John Griersons dokumentarteori. En idéhistorisk præcisering 73
3. **Afstand til individet, nærhed til samfundet**
 - Drifters, Industrial Britain* og *Night Mail* 86
 - Afstand som en konsekvens af praktiske og genrekonventionelle føringer 86

- Kroppe som forstår sig selv. Analyse af *Drifters* 88
Det er typisk britisk at bygge bærebjælker. Analyse af *Industrial Britain* 100
Hjemme i moderniteten og ude af den. Analyse af *Night Mail* med en tilføjelse om *The Song of Ceylon* 111
4. **Arbejderklassen som offer**
Om *Housing Problems* og Brian Winstons kritik af filmen 132
Griersonianismen, *Housing Problems* og Brian Winston. En analytisk drøftelse 135
Konklusion på det britiske casestudy 145
5. **Re-nomisering i USA**
New Deal-dokumentarismen 148
Det, som er større end mennesket. Analyse af *The Plow That Broke the Plains* og *The River* 150
En kulturkonservativ synger ud. Analyse af *Power and the Land* 160
At gøre rent i moderniteten. Analyse af *The City* 169
New Deal-dokumentarismen: En konklusion 182
6. **Ofrets triumf**
Nazi-propaganda i Tyskland 185
Almenviljen er offervilje. National mytologi i Det Tredje Rige 185
På støvlesåler og listepoter. Nazi-propaganda og filmen 192
Offerviljens triumf. Analyse af *Triumph des Willens* 199
Betydningen af *Triumph des Willens*. En konkluderende drøftelse 215

DEL II

HØJDEPUNKT OG VENDEPUNKT 1940-45:

AT OFRE SIG ELLER VÆRE OFFER 223

Indledning

Den anden verdenskrig som krydspunkt 225

7. 1940-45: Den klassiske dokumentarfilms store tid 227

Britisk dokumentarfilm under anden verdenskrig 228

Amerikansk dokumentarfilm under anden verdenskrig 231

Offerviljens erklæring. Analyse af *Why We Fight* 234

8. 1945: Et barn er født – og et offer
A Diary for Timothy versus *Let There Be Light* 252
 Humphrey Jennings og *A Diary for Timothy* 252
 John Huston og *Let There Be Light* 281
 En konkluderende sammenligning af *A Diary for Timothy* og *Let There Be Light* 303

MELLEMSPIIL

9. Hovedstrøm og avantgarde i 1950'erne 311
 Uro under overfladen. 1950'erne som kulturhistorisk periode
 i Vesten 314
 Fra Disney til McCarthy. Hovedstrøm og avantgarde i 1950'ernes
 film- og tv-dokumentarisme 323

DEL III

BØDDEL- OG OFFERMYTOLOGI I

DOKUMENTARFILMENS AVANTGARDE 1948-59 333

Indledning

Dokumentarfilmen som anti-konsensus 335

10. Individet som offer og medansvarlig

Analyse af *Nuit et brouillard* 337

11. Uden realismens omsvøb

Bøddel- og offermytologi i *Le sang des bêtes* og *Hôtel des Invalides* 358

Analyse af *Le sang des bêtes* 358

Analyse af *Hôtel des Invalides* 370

12. Ofret i drømmeland

Om Free Cinema og Lindsay Anderson 377

Free Cinema og arven fra Humphrey Jennings 378

Janushovedet Lindsay Anderson: *Every Day Except Christmas*
 versus *O Dreamland* 388

“Bare se på dem!” Om vred, ung velstand og
køkkenbordsrealisme i 1950’ernes Storbritannien 407
Kulturradikalisme på engelsk. En tværnational konklusion og
perspektivering 422

13. Hvid mands sorte samvittighed

Den amerikanske dramadokumentar *The Quiet One* 431
Dramadokumentaren fra *The Quiet One* til *Cathy Come Home*. Et
genreperspektiv 433
Kultur- og filmhistorisk baggrund. Selvopdagelsestemaet i den
amerikanske socialrealisme 438
Det socialpsykologiske portræt. Analyse af *The Quiet One* 445
Slid og læselyst i realismen. En tekstteoretisk præcisering 452
“Hvid skyld er sort magt”. Om politisk korrekthed og
offermentalitet i USA 456

14. Konklusion og perspektivering 465

Filmografi for kernematerialet 475

Litteratur 479

Noter 491

Navneregister 500

Titelregister 509