

KOSMORAMA

103 / filmtidsskrift

film og politik: vertov · brecht · godard · eisenstein · bazin



Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I-redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Piil.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykkes alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 4 67 38.

DANSK FILMS NEDTUR

Forventningerne var store til dette forårs danske filmhøst. Resultaterne af sidste sommers og efterårs usædvanlig store produktionsaktivitet skulle lægges frem og bekræfte det kunstneriske tobrud, som især »Balladen om Carl-Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Ang. Lone« havde tilvejebragt. Ville dansk film endelig for alvor løsgøre sig fra den stivnede selvhøjtidelighed og provinsielle trivialitet?

Og hvad skete så? Den helt store nedtur! Bortset fra tegnefilmen »Bennys badekar« har kun to af vinterens og vårens danske film kunnet inspirere til en smule mere end velvilje: Edward Flemings »Og så er der bal bagefter« og Chr. Braad Thomsens »Kære Irene«. To film vandt publikums gunst - Knud Leif Thomsens »Løgneren« og Henning Ørnbaaks »Det er nat med fru Knudsen«, og de er karakteristisk nok begge film, der i »seriøs« forklædning arbejder med de gamle forslidte danske folkekomedieklicheer. Resten af filmene vakte hverken begejstring hos publikum eller kritik (vi ser bort fra Dirch Passer- og pornofilm). Noget er galt. Hvad? Lad os tage det i rækkefølge.

FILMENE. Større eller mindre publikums- og kritikerfiaskoer som Thomas Windings »Revolutionen i vandkanten«, Henning Carlsens »Er I bange?«, Thomas Kraghs (med fleres) »Desertøren« og Finn Karlssons »I morgen, min elskede« er ret besat at betragte som workshop-eksperimenter, der ifølge deres natur kun kan interessere en begrænset kreds, eller i hvert fald ikke har tilstrækkelig bred appeal til at lokke det store publikum i *biografen* (hvilket ikke forhindrer, at f.eks. Carlsens film med godt resultat kunne vises i fjernsynet). De er søgende, ubeslutsomme, temmelig formløse film, med interessante passager og rosværdige intentioner, men uden kraft til at formidle en samlende idé, et originalt synspunkt eller en medrivende vision.

KRITIKERNE. Nogle af forårets debuterende instruktører har skældt voldsomt ud på dagbladsanmelderne. Og det kan ikke nægtes, at dansk filmkritik i dagbladene som helhed stadig ikke er synderlig inspirerende læsning. Men selv de mest inspirerende dagbladsanmeldelser kan næppe holde liv i en film mere end en uges tid - så må filmen klare sig alene ved hjælp af mund til øre-metoden. Og en film skal formidles til publikum på andre måder - bl.a. ved veltilrettelagt reklame og et rimeligt biografvalg. Men er det for eksempel rimeligt at lancere »I morgen, min elskede« som noget så fidusladet som »en dansk Love Story« og sætte filmen op på Saga, normalt et hjemsted for westerns og plattefarcer?

PRODUKTION og DISTRIBUTION. Her er det, de ovennævnte films fiaskoer bør få konsekvenser. Ikke den konsekvens, at film af denne art ikke længere skal støttes - det ville være katastrofalt, hvis Filmfonden begyndte at »stramme« sin politik som følge af en række fejlskud, der tilfældigvis er kommet til at ligge meget tæt på hinanden. Og det ville være lige så katastrofalt, hvis man drog den konsekvens, at det ikke længere er filmkunsten, men filmbranchen, der skal støttes. Fondsbestyrelsens produktionsgaranti på 250.000 kr. til Bent Christensens »Hovedsagen« på tværs af Filmrådets enstemmig negative indstilling tyder på, at der er en fare for, at Filmfonden vil slå ind på den vej.

Nej, vi tror, at hele det nuværende branche- og biografssystem har spillet fallit, hvad film af denne art angår. Derfor burde man overveje, hvordan disse film med størst rimelighed kan produceres og distribueres. For i det lange løb kan det naturligvis hverken være i producenternes, instruktørernes eller publikums interesse, at film, der har kostet over 500.000 kr. at fremstille, bliver set af omkring 5.000 mennesker.

Det vides, at nogle af forårets debutanter gerne ville have lavet deres film for et mindre budget end det, producenterne opstillede for dem. Filmbranchen arbejder stadig med forældede forestillinger om omkostningerne ved filmproduktion. Det ville ikke mindst derfor være en naturlig opgave for Filmfonden at oprette en workshop, der direkte kunne producere spillefilm, som var langt billigere end forårets fiaskoer. Og et produktionssamarbejde mellem Filmfonden og fjernsynet synes tillige at være en af de naturlige løsninger på dansk films øjeblikkelige økonomiske og publikumsmæssige problemer.

Distributionen af nye danske film er mindst ligeså utilfredsstillende. Eksperimenter uden udpræget publikumstække bør straks kunne tilbydes filmklubberne i de 16 mm-kopier, som filmene eventuelt er lavet i. Et af de største problemer omkring de nye danske film er simpelthen at få dem *set*, hvis man ikke lige tilhører den inderkreds, der inviteres til premierefest eller styrer ind i premierebiografen den uge, filmen holdes på plakaten. De danske filmeksperimenter bør straks nå ud over hele landet til det specielt filminteresserede publikum, de henvender sig til.

»Det er blevet for let at lave film herhjemme,« skrev Ib Monty i sin anmeldelse i Jyllands-Posten af Thomas Windings »Revolutionen i vandkanten«. Vi mener tværtimod, at det stadig er for svært at lave film herhjemme - på den måde, der er mest rimelig for både instruktør og publikum. M. P.

KOSMORAMA

Forsiden:

Fra Jean-Luc Godards forbudte fjernsynsfilm »Le Gai Savoir«. Scenen forestiller oprøret mod det amerikanske flag.

Bagsiden:

Lily Weiding som Else Hagedorn og Erik Mørk som Audun Hamre i Jens Ravns »Tjærehandleren«. Filmen, som formodentlig får premiere medio august, er iscenesat efter Aksel Sandemoses roman af samme navn. Fotograf: Jesper Høm.

En række filmblade, som ynder at sætte film i bås, har i de senere år regelmæssigt benyttet en ny etikette, når de ville placere en film. Foruden de gammelkendte betegnelser som »folkekomedie«, »gyserfilm« og »psykologisk drama« har de flittigt benyttet et nyt udtryk, »politisk film«. Det er denne glose, det foreliggende nummer af Kosmorama hovedsagelig beskæftiger sig med.

Så snart man nemlig rører ved dette begreb, er der i sneesevis af spørgsmål, der melder sig. For det første: Hvad er en politisk film? Har ikke alle film – i hvert fald indirekte – på den ene eller anden måde politisk (eller ideologisk) relevans? Og hvis dette vir-

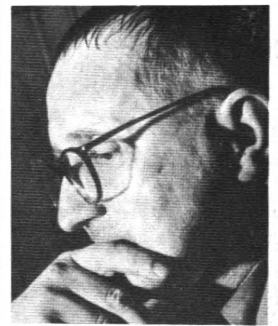
kelig er tilfældet, hvad er det så for en slags film, der har størst politisk slagkraft? Er det dem, der går ud på at servere virkeligheden råt og ubearbejdet (jfr. Fogo Island-projektet)? Er det dem, der omformer den virkelighed og derved kommer i et dialektisk forhold til den (Eisenstein)? Eller er det dem, der »skaber« den ved at benytte den omvej, der hedder fiktion (jfr. Godards udtalelser om Méliès i »Kineserinden«)? Og hvordan kan så den »engagerede« instruktør bedst påvirke sit potentielle publikum: Er det – efter Brechts kendte recept – ved at skabe distance mellem tilskueren og værket, eller er det tværtimod ved at spille

på filmens altopslugende suggestionskraft, som f. eks. en Costa-Gavras gør det? Må tilskueren helst »leve med« eller derimod »stå overfor og studere«?

Og så endnu et sidste spørgsmål, som Fogo Island-projektet tvinger os til at stille: Hvad er det vigtigste ved en film (set fra et politisk synspunkt)? Er det selve filmen, eller er det den måde, den er optaget på, – det færdige produkt eller optagelsesprocessen?

Det vil efter alt at dømme ikke være muligt at give et entydigt svar på disse spørgsmål. Hensigten med de her følgende artikler er altså på ingen måde at komme med patentløsninger, men bare at kaste mere lys over problemerne ved at gribe dem an ud fra flere – forhåbentlig nye – synsvinkler.

På grund af pladsnød har vi måttet udskyde såvel et par vigtige film anmeldelser som den bogsektion, vi havde lovet at bringe i dette nummer, til nr. 104.



Bertolt Brecht.

»Der spøger en helt forskert opfattelse rundt omkring, hvad filmreportagen angår. Fordi Lumière optog dokumentarfilm, siger man, at det var ham, der opfandt reportagefilmene. Men samtidig var der også en fyr, der hed Méliès. Om ham siger man, at han var en dagdrømmer, der beskæftigede sig med fiktion og luftkasteller. Jeg for min del mener nu, at det netop var det stik modsatte, der var tilfældet.

Han skabte selv sine reportager, men det var da i hvert fald uforfalsket reportage. Og jeg vil endda gå et skridt videre og hævde, at Méliès var en discipel af Brecht. Det er noget, vi aldrig må glemme, at Méliès var Brechts discipel.«

Guillaume i Godards »Kineserinden«

Dziga Vertov.



Indholdsfortegnelse

Film og politik

Dziga Vertov: Filmmanifest, spørgsmål og svar	225
William Saxtorph: Nogle bemærkninger om Brecht og filmen	227
Chr. Braad Thomsen: En analyse af Godards tre forbudte fjernsynsfilm	230
Colin Low: Fogo Island-projektet	233
Philip Lauritzen: Samtale med Anja Breien	238
Martin Drouzy: Film, politik og æstetik	240
Søren Kjærup: Film – virkelighed – ideologi	248
Karsten Fledelius og Per Nørgart: Er kildekritik borgerlig?	254

Close/Up	255
Debat	256
Katia Forbert: Samtale med Andrzej Wajda	258
Søren Kjærup: Claires knæ i tre vinkler	259
Filmene	
Johs. H. Christensen: Little Big Man	262
Chr. Braad Thomsen: Lonesome Cowboys	264
Poul Einer Hansen: Hvor fanden er fronten?	266
Peter Kirkegaard og Oluf Gandrup: Badeanstalten	267
Mogens Skov: Frækkert	269
John Ernst: Er I bange?	271
Kaare Schmidt: I morgen min elskede	272
Henrik Lundgren: Revolutionen i vandkanten	273
Tidsskrifter	274
Blå Bog	275
Minikritik	275



FILM OG POLITIK



I begyndelsen af 20'erne grundlagde den sovjetiske instruktør Dziga Vertov et filmatiseret tidsskrift, som blev vist med uregelmæssige mellemrum. Det hed »Kino Pravda«, et navn, der hentydede til avisen »Pravda«. Allerede så tidligt som i 1919 havde han imidlertid oprettet den såkaldte »Kinok-dokumentalisternes gruppe«, som snart offentliggjorde en første programerklæring. Det er dette allerførste manifest, vi bringer nedenfor. Det afslører Dziga Vertov som en af pionererne for den form for politiske film, der går ud på at skildre »det virkelige liv«, og dermed som banebryder for såvel filmdokumentarismen som »cinéma-vérité«. Det canadiske filmprogram, vi beretter om på side 233 fg., ligger mærkværdigt nok heller ikke så langt fra Vertovs filmideal.

Ti år senere blev Vertov – ikke mindst på grund af en række heftige angreb fra bl. a. Eisensteins side – tvunget til at moderere sit syn på filmen og indrømme, at spillefilmene også kan have deres eksistensberettigelse ved siden af dokumentarfilmene. Som det dog fremgår af det interview, vi gengiver nedenfor, har han ikke helt tabt troen på sin arbejdsmetode som grundlag for revolutionære film.

FILMMANIFEST (1919)

Vi kalder os for »Kinok'er« for at adskille os fra »cinéasterne«, der er en flok klunsere, som har travlt med at rode rundt i gamle ting.

Vi ser ingen som helst forbindelse mellem profitjægerens skurkestreger og beregninger og så den ægte Kinok-film.

Det tysk-russiske psykologiske film-drama, der i den grad er tynget af barndomsvisioner og -minder, er i vore øjne fuldstændigt tåbeligt.

Kinok takker de amerikanske eventyrfilm fulde af dramatisk dynamik og de amerikanske iscenesættelser à la Pinkerton for hurtigheden i billedforløbet og for totalbillederne. Det er godt lavet, men uden nogen form for orden, uden noget præcist studium af bevægelsen. De ligger lidt over det psykologiske drama, men mangler trods alt noget fundamentalt. Banaliteter. Kopier af kopier.

VI erklærer, at de gamle romaniserede, teatraliske film m. fl. er pestbefængte.

- Nærm jer dem ikke!
- Lad ikke jeres øjne falde på dem!
- Dødsfare!
- Smittefare!

VI hævder, at filmkunstens fremtid er en negation af dens nutid.

»Filmen« må nødvendigvis dø, for at filmkunsten kan leve. VI kræver, at dens død fremskyndes.

Vi protesterer imod den sammenblanding af de frie kunster, som mange betegner som en syntese. En sammenblanding af dårlige farver, selv om de ud fra farvespektret er ideelt valgt, vil aldrig give hvidt, men derimod en grumset og snavset farve.

Man når til syntesen, når hver kunstart står på sit højeste og ikke før.

VI renser Kinok'ernes film for uvedkommende ting som musik, litteratur og teater. Vi søger vor egen rytme, der ikke er stjålet noget sted fra, og den finder vi i tingenes bevægelse.

VI ønsker:

- at flygte fra –
romancens sukkersøde omfavnelser,
den psykologiske romans gift,
elsker-teatrets favntag
og at vende musikken ryggen,
– at flygte –

lad os da i vor søgen efter midler, målestok og en rytme, der kun tilhører os, nå frem til det store spillerum med de fire dimensioner (3 + tiden).

Det »psykologiske« forhindrer mennesket i at være lige så præcist som et kronometer, hæmmer dets stræben efter at komme til at ligne maskinen.

Med hensyn til bevægelsens kunst er der for os ingen som helst grund til at ofre det meste af vor opmærksomhed på mennesket af i dag.

Vi skammer os over, at mennesket ikke er lige så dygtigt som maskinerne: elektricitetens ufejlbarlighed gør større indtryk på os end den aktive del af menneskeheden uorganiserede slagsmål og den passive dels ødelæggende slaphed.

Den glæde, vi føler ved savnen dans i savværket, er mere forståelig og ligger os nærmere end den glæde, vi føler ved menneskenes vrikkende dansebevægelser.

VI ønsker for tiden ikke at filme mennesket, fordi det ikke er i stand til at styre sine bevægelser.

Vi vil ved hjælp af maskinens poesi nå fra den langsomme borger frem til det perfekte elektriske menneske.

Ved at få maskinens sjæl frem, ved at gøre arbejderen forelsket i sit arbejdsbord, bondepigen i sin traktor og lokomotivføreren i sit lokomotiv,

- så indfører vi den skabende glæde i ethvert mekanisk arbejde,
så nærmer vi menneskene til maskinerne,
så oplærer vi nye mennesker.

Det nye menneske, der frigjort fra sin klodsethed og kejtethed, vil have maskinens præcise og lette bevægelser, skal være filmens fornemme emne.

VI er, med åbent ansigt, taknemmelig mod maskinens rytme. Vi er betaget af det mekaniske arbejde, og vi værdsætter de kemiske processers skønhed. Vi besynger jordskælvene, komponerer film-digte med elværkernes flammer, beundrer kometernes og meteorernes bevægelser og projektørernes fejen, der overstråler stjernerne.

Alle de, der elsker deres kunst, søger at finde frem til kernen i deres teknik.

Filmen, der er et nervøst medium, har behov for et strengt gennemført system af præcise bevægelser.

Både bevægelsens målestok, rytme og natur, dens præcise opbygning i forhold til billedets koordinataksler, og måske koordinaternes himmelakser (tre dimensioner + den fjerde: tiden) bør tages op til revision og studeres af alle filmskabere.

Nødvendighed, præcision og hurtighed er de tre imperativer, vi kræver af den bevægelse, der er værdig til at blive filmet og vist.

Af klipningen kræver vi, at den ved hjælp af en fængslende vekslende af billeder bliver et matematisk nøjagtigt uddrag af bevægelsen.

For Kinok-gruppen er film kunsten at organisere tingenes nødvendige bevægelser i rummet ved hjælp af en kunstnerisk og rytmisk helhed, der passer til materialets særart og hver tings indre rytme.

Intervallerne, (overgangene fra en bevægelse til en anden), og på ingen måde bevægelserne selv, udgør materialet (bevægelses-kunstens grundbegreber). Det er dem (intervallerne), der fører handlingen hen mod den kinetiske afslutning. Tilrettelæggelsen af bevægelsen er tilrettelæggelsen af dens grundbestanddele, dvs. af intervallerne i beskrivelsen. I hver beskrivelse skelner man mellem bevægelsens opsving, højdepunkt og fald (der åbenbarer sig på dette eller hint punkt). Et værk består af beskrivelser, ligesom en beskrivelse består af bevægelsens intervaller.

Når Kinok har fået ideen til et filmdigt eller brudstykker deraf, bør det nedskrives meget nøjagtigt, for at det senere kan overføres til lærredet, når gunstige tekniske betingelser er til stede.

Det står klart, at selv det mest fuldkomne manuskript ikke kan erstatte disse optegnelser på samme måde som teksten ikke kan erstatte mimespillet, eller de litterære kommentarer til Scriabines værker ikke giver den midste idé om hans musik.

For at kunne fremstille en dynamisk tegning på et stykke papir, må man beherske bevægelsens grafiske tegn.

VI søger efter film-skalaen.

VI falder og rejser os i takt med bevægelserne – langsomt og hurtigt, løbende langt fra os, nær ved os, på os, i cirkler, ligeud, i ellipser, til højre og venstre med tegnene plus eller minus, bevægelserne bøjer sig, rejser sig, deler sig, udstykket, mangfoldiggøres, idet de tavst gennembyrder rummet.

Film er ligeledes kunsten at forestille sig tingenes bevægelser i rummet; ved at være i overensstemmelse med videnskabens imperativer er filmen legemliggørelsen af opfinderens drøm, hvad enten han er videnskabsmand, kunstner, ingeniør eller tømmer. Takket være Kinok-folkenes arbejde virkeliggør filmen det, der ikke kan virkeliggøres i livet.

Tegninger i bevægelse. Skitser i bevægelse. Snarlige fremtidsplaner. Relativitetsteorien på lærredet.

VI hylder bevægelsernes regelbundne improvisation. Båret på tankeeksperimenternes vinger jages vort blik drevet af propeller ud i fremtiden.

VI tror, at øjeblikket er nær, hvor vi kan slippe bevægelsernes storme løs i rummet fastholdt af vor tekniks lassoer.

Leve den dynamiske geometri, punkterne, linierne, overfladerne og rumfangenes løbebaner.

Leve den arbejdende maskines poesi, løftestængerne, hjulene og stålskærmenes poesi, bevægelsernes stemme af jern, de hvidglødende støbemassers blændende grimasser.

SPØRGSMÅL OG SVAR (1930)

– Står De i dag inde for det kunstneriske program i *Deres manifest af 1922*?

– Det drejer sig selvfølgelig om Manifestet om den ikke spillede film, *Kinok-Revolution*, der blev skrevet i 1922 og offentliggjort i tidsskriftet *Lef* nr. 3 i begyndelsen af 1923. Man bør selvfølgelig ikke betragte dette manifest, der angreb ugerevyerne på film og i radio, udelukkende i et statisk lys, dvs. som om der ikke derefter kom andre erklæringer eller andre former for stillingtagen.

Vort manifest blev uophørligt forbedret, tydeliggjort og befriet for fejl og uklarheder gennem *Vejledningerne til kredsen omkring »Film-Øjet«, Forslaget om den første eksperimentale filmstation for dokumentarfilm, Henstillingen om oprettelsen af en dokumentarfilmfabrik, Forslaget om den sovjetiske films reorganisering på grundlag af den leninistiske målsætning* og gennem talrige andre artikler, vi skrev i *Pravda* og i *Kino* og endelig gennem vor praktiske aktivitet (nær ved 150 dokumentarfilm af enhver slags, længde og form). Allerede fra 1924–1925 udvidede manifestet sig

til et helstøbt angrebsprogram og øvede en betydelig indflydelse ikke kun på dokumentarfilmen, men også på spillefilmen.

Vi Kinok'er er blevet enige om at bruge betegnelsen *autentisk film* om film, der er skabt på basis af tilrettelæggelsen af dokumentarmateriale fastholdt af kameraet.

Hvad angår film, der bygger på skuespillernes spil, er vi blevet enige om at betragte dem som et fænomen af *sekundær teatralisk orden*.

Vi erkender, at vi i løbet af vor kamp mod de svulstige underafdelinger skabt af tilhængerne af spillefilmen (kunst – ikke-kunst, kunstnerisk film – ikke kunstnerisk film) har anbragt disse udtryk i gåseøjne og hånet »den såkaldte kunst«, »den såkaldte kunstneriske film«.

Dette var på ingen måde i modstrid med den anelse, vi nærrede for visse (meget få) skuespillerfilm. Selvfølgelig sagde vi ikke bare: det er en god film. Vi præciserede altid: en god skuespiller-film, en god spillefilm.

Vi erkender, at vi under vor kamp for retten til fremskridt og udfoldelse for dokumentarfilmen ikke er krøbet i skjul bag meget udbredte, men forskelligt fortolkede udtryk som: »kunst« og »kunstnerisk«. Tværtimod understregede vi på det tidspunkt voldsomt og stædigt den opfindsomme, patetisk-revolutionære side (gennem deres form og indhold) af Kinok'ernes dokumentarfilm. Vi præsenterede disse film som *helte-digte til kendsgerningerne, begejstring for kendsgerningen*. Vort svar på kritikernes angreb var, at *Film-Øjet's* dokumentarfilm ikke kun er en dokumentarisk protokol, men snarere et revolutionært ledefyr, der lyser op midt i den verdensomspændende filmproduktions teatraliske banaliteter.

Selv i dag mener vi, at dokumentarfilmen er proletarfilmens grundlag, fastholdelsen af de dokumenter, der er fremkommet ved vort socialistiske angreb, vor femårs-plan, og at den må være gro-bunden for sovietisk film.

Dette betyder aldeles ikke, at teatret eller den dermed beslægtede spillefilm på nogen måde er fritaget for at deltage i kampen for socialismen. Tværtimod. Jo hurtigere den teatraliske spillefilm vender virkelighedsforfalskningen og den sterile efterligning af dokumentarfilmen ryggen for at bekende hundrede procent kulør, jo ærligere og mere kraftfulde vil dens handlinger på den socialistiske front være.

– *Efterkommer film som »Manden med kameraet« efter Deres mening de politiske imperativer, den revolutionære film opstiller?*

– Ingen dokumentar- eller spillefilm har endnu helt efterkommet disse politiske imperativer. »Manden med kameraet« kom op midt i en filmisk kriseperiode (ikke med hensyn til emner, dem var der nok af, men snarere med hensyn til udtryksmidlerne). I sin egenskab af en film med det *særlige formål* at skulle udfylde et hul inden for filmsproget og udbrede filmen over hele landet foregiver den ikke at erstatte eller overgå vore øvrige film. Størsteparten af disse film vover ikke engang at håbe på, at de fuldt og helt og på rette tidspunkt har efterkommet størsteparten af de politiske imperativer, som Partiet burde kræve og har krævet af den revolutionære film.

Energien må tredobles, filmproduktionen og distributionsnettet må reorganiseres på grundlag af »den leninistiske målsætning«. Der må oprettes dokumentarfilmfabrikker, og produktionspersonalet bør fordeles over hele femårs-periodens front. Den socialistiske kappelyst vil hjælpe dokumentarfilm-instruktørerne til i højere grad og på bedre måde at opfylde Partiets politiske imperativer.

– *Har De planer om at ændre Deres metode og generelle stil-ling, hvad angår filmen i forhold til de nye opgaver, der er sat i gang af den socialistiske genopbygningsperiode?*

– Dokumentarfilm-metoden – dvs. *Film-Øjet's* og *Radio-Øjet's*, der skabtes af Oktober-revolutionen og blev udformet under borgerkrigen og den socialistiske opbygning – vil slet ikke kunne undgå at blomstre under den socialistiske genopbygningsperiode, når dokumentarfilmfabrikker dukker op for at virkeliggøre »den leninistiske målsætning«, når de konkurrerende filmhold mangedobles og hærdes i deres uophørlige professionelle kamp for socialismen.

(Oversættelse: Mette Knudsen.)

William Saxtorph / Nogle bemærkninger om Brecht og filmen

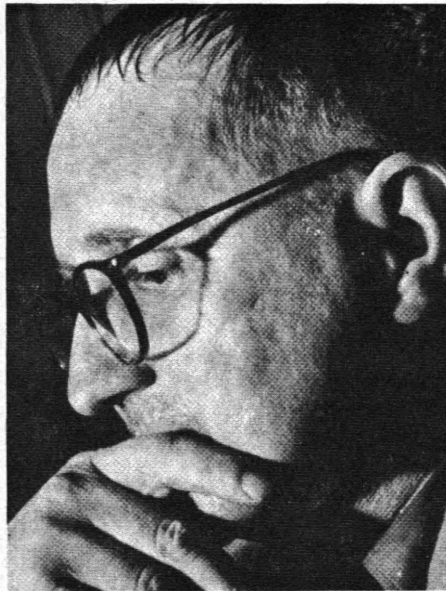
I 1969 udkom på Suhrkamp Verlag i Frankfurt under redaktion af Wolfgang Gersch og Werner Hecht to bind »Texte für Filme« af Bertolt Brecht på i alt over 650 sider: 5 større manuskripter – af udgiverne kaldet drejebøger, selv om de på ingen måde kan betegnes sådan i teknisk betydning – samt 39 mindre stykker, udkast og ideer.

Brecht var først og fremmest teatermand. Han tog afstand fra Pabsts filmatisering af »Dreigroschenoper« fra 1931 og førte proces mod det producerende selskab. Cavalcantis »Puntilla« fra 1955 blev ikke, hvad han havde tænkt sig. Under emigrationen i USA søgte han blandt andet at ernære sig i filmbranchen, men den eneste film, hvor hans medvirken var af nogen betydning, Langs »Hangmen Also Die« fra 1942, blev ikke realiseret efter Brechts hensigt, og det var hans medforfatter, John Wexley, der kom til at præge den endelige udformning. En film lavede Brecht i samarbejde med folk, han var helt på linje med, og den var han tilfreds med, »Kuhle Wampe« fra 1932.

Sammenlignet med det dramatiske og øvrige forfatterskabs omfang – 20 tættrykte bind i Suhrkamps »Werkausgabe« fra 1967 – måtte man betragte Brechts filmvirksomhed som værende af ret beskedent omfang.

De nu foreliggende to bind viser imidlertid, at Brecht lige siden begyndelsen af tyverne flittigt skrev udkast og historier med henblik på filmatisering. Det meste af de to binds indhold er nyt i betydningen ukendt for publikum, hentet frem af Brecht-Arkivet i Berlin. Og så er det offentliggjorte endda ikke det hele. Der mangler en række manuskripter, hvis titler man kender fra Brechts notater, desuden manuskript eller drejebog til en Richard Tauber film, som Brecht skal have lavet sammen med Fritz Kortner, samt endelig det omfattende – over 70 sider store – manuskript til »Hangmen Also Die«.

Brecht har altså faktisk gennem hele forfatterskabet – eller i hvert fald det meste af det – skrevet for filmen.



Bertolt Brecht.

I september 1922 skrev Brecht i en enquête i Berliner Börsen-Courier, at der stod en række hindringer i vejen for digternes beskæftigelse med filmmanuskripter, hvoraf essensen var, at den store, teknisk ind- og udviklede filmindustri, der fungerede rent forretningsmæssigt, ikke kunne tiltale den seriøse, for slet ikke at tale om den samfundskritiske forfatter.

Denne bedømmelse syntes indtil disse to binds fremkomst at svare meget godt til Brechts lidet omfattende indsats på filmområdet. At den i virkeligheden var et hjertesuk fra en forfatter, der var godt i gang med at skrive filmudkast til skrivebordsskuffen, forstår man nu, og man lægger mærke til enquêtesvarets afsluttende bemærkning, som mange vel den gang ikke fæstede sig særlig ved: »Meget ville være vundet, hvis man kunne organisere afsætningen af kunstnerisk antagelige filmfabler.« – Her talte en mand, der selv havde adskillige på lager.

I formen er alle disse filmmanuskripter

næsten uden undtagelse litterære, de fremtræder som skønlitterær prosa uden filmteknisk tilsnit, og bortset fra at mange måske er mindre omhyggeligt gennemarbejdet, ville det ikke have undret læseren at se dem trykt blandt fortællingerne i »Werkausgabe«s prosabind. Det viser sig da også, at der her dukker motiver op, man allerede kender fra prosaen, og omvendt meddeler udgiverne, at de mener, flere af fortællingerne oprindeligt er tænkt som filmideer eller filmmanuskripter.

Alligevel har denne prosa kvaliteter, der må fængsle fra et filmsynspunkt. Så forskellige teatret og filmen er, mødes de to kunstarter dog her gennem egenskaber, der gør disse tekster særegne og levende. Hvad der anskues, anskues nemlig udefra, gennem situationer, holdning, gestus. Det er teatermandens blik, men dette blik er også essentielt for filmen. Det er så et andet spørgsmål, hvor mange af disse ideer, udkast og historier, der kunne omsættes til film, så Brecht ville have vedkendt sig dem.

Indholdsmæssigt og stilmæssigt er de to bind en broget samling, hvad der kun er at vente i betragtning af den store tidsmæssige spredning og den voldsomme udvikling i Brechts forfatterskab i øvrigt. Første bind indeholder de større ting: En vildt romantisk stumfilmskærligheds- og skæbnetrekant »Drei im Turm«, formodentlig fra 1921, som man meget gerne ville have set opført for fuld udblæsning i tidens bedste melodramatiske stil, to udviklede og intrige fyldte stykker, »Der Brillantenfresser« og »Das Mysterium der Jamaika-Bar« med rig anvendelse af forvandlinger og alskens tricks (de minder i mange og meget om »Dreigroschenroman« og fortællingen »Safety First«) samt »Kuhle Wampe« og »Mutter Courage«. Andet bind indeholder så »Die Beule« – Brechts udkast til en Dreigroschenfilm – og de mange andre stykker og udkast. Overalt i stoffet findes handlingsforløb og ideer, motiver og holdningstyper, man genkender fra det øvrige forfatterskab, og de mange påvirkninger og benyttelser af

andre kunstneres ideer kan eftervises her som i alt, hvad Brecht har skrevet.

Når hele dette stof stort set aldrig blev til film, skyldes det dels, at det dramatiske forfatterskab og teatervirksomheden trods al interesse for filmen så absolut var nummer ét hos Brecht, dels at Brechts holdning over for filmindustrien – allerede antydet i enquêten fra 1922 – absolut ikke blev venligere eller mere imødekommende, efterhånden som hans egne meninger gik stadig mere konsekvent mod venstre. Hvis det i det kapitalistiske samfund med fiffighed, smartness og håndkraft nok var muligt at revolutionere teatret og sige sin mening dér, var en lignende indsats i den gennemmonopoliserede filmindustri totalt umulig. Hvordan filmindustrien køber kunstnerens ideer eller manuskripter, for siden at forvanske dem til uigenkendelighed og principielt kun fabrikerer *kitsch*, søgte Brecht at vise i sin »Dreigroschenprozess«, hvor han redegør for sin retssag mod Nero-Film i 1930.

Brecht havde i kontrakten med Nero-Film ment at have sikret sig afgørende indflydelse på udformningen af manuskript og drejebog. Da selskabet uden hans medvirken lod udarbejde en drejebog og begyndte at dreje filmen, anlagde Brecht sag med påstand om arbejdets standsning. Brecht tabte ganske vist sagen, og før den gik videre til næste retsinstans, forligte parterne sig, og Pabsts film fik premiere i februar 1931. Men Brecht havde opnået, hvad han ville: overfor hele den tyske teater- og filmverden og offentligheden i øvrigt at demonstrere, at det filmen principielt gjorde med forfatterens arbejde var at købe det, for at bruge det, forvanske det eller sylte det efter forgodtbefindende. Den tyske presse stillede spørgsmål som: »Kan industrien skalte og valte med kunsten efter forgodtbefindende?«, og citerede filmselskabets advokat for lige ud og afslørende at have erklæret, at »Brecht mod betaling havde afstået filmrettighederne til Dreigroschenoper til Nero-Film A.G. Hvad firmaet så gjorde med disse rettigheder, kom ikke ham ved. Det havde ret til at optage filmen om tyve år eller i morgen. Det kunne lade fremstille et nyt manuskript efter egen smag, uden at Brecht kunne indvende ét ord imod det.«

Filmene var en vare – herom var alle enige. Hvad med kunsten i øvrigt under de eksisterende samfundsforhold?

Efter processen var Brecht næppe mere samarbejdsvillig over for de kommercielle selskaber, og de havde nok heller ikke større lyst til at binde an med ham.

Som nævnt arbejdede Brecht også med film i USA. Hans indstilling til dette arbejde fremgår utvetydigt af følgende strofe:

*For at tjene mit brød går jeg
Hver morgen til markedet,*

hvor løgne sælges.

Fuld af forventning

Stiller jeg mig op blandt sælgerne.



Scene fra G. W. Pabsts film »Laser og pjalter«.

Tilbage i Tyskland efter emigrationens ophør interesserede Brecht sig – bortset fra spørgsmålet om eventuel filmatisering af hans egne ting – for DEFAs repertoire i almindelighed og stillede flere forslag om filmatisering af betydelige værker fra den tyske litteratur.

*

Efterhånden som Brechts teaterteorier tog form, måtte hans skepsis over for filmen, således som den sædvanligvis fabrikeredes, ganske uundgåeligt blive større. I »Kleines Organon für das Theater« (ganske vist fra en senere periode, men resumerende disse års teoretiske betragtninger) skrev Brecht om det eksisterende teaters publikum:

»... Lad os gå ind i et af disse huse og iagttage den virkning, det udøver på tilskuerne. Ved at se sig omkring får man øje på ret så ubevægelige skikkelser i en ejendommelig tilstand. De synes i stor anstrengelse at anspænde alle muskler, hvis de da ikke slapper dem i stærk udmattelse. Nogen kontakt indbyrdes har de knap, deres samvær er et samvær af lutter sovende, men sovende der drømmer uroligt. ... De har nok åbne øjne, men de ser ikke, de glør, lige som de ikke hører, men kun indsuger lyd. Som tryllebundne skuer de mod scenen ...«

Når Brecht bedømte teatrets publikum sådan, hvad måtte han da ikke mene om identificeringsnarkomanerne i biografen!

Hele Brechts praktiske og teoretiske teaterarbejde gik ud på at bryde denne narkomane døs og gøre teatret til en anstalt, hvor den videnskabelige tidsalders børn på fornøjelig og underholdende vis beskæftigede sig med deres store og alvorlige problemer. Dette ene formål og det alene tjente alt, hvad der af Brecht selv og andre er blevet karakteriseret som episk teater, verfremdungsteater, dialektisk teater o. lign.

Brechts indflydelse på filmen var og er stor og er af to slags. For det første har hans indflydelse været at skærpe kravet om, at filmene skulle handle om noget fornuftigt, at de skal beskæftige sig med tidens spørgsmål, gå ind i tiden, være engagerede og tage parti. I denne forstand har Brechts indflydelse – og naturligvis er denne hans indflydelse kun en af mange faktorer, der virker i samme retning – været overordentlig stor.

Den anden form for indflydelse er nok så diskutabel. Den har manifesteret sig i forsøg på at lave »Verfremdung« på film og andre lignende tekniske kneb, der mere eller mindre direkte er blevet overført fra teatret til filmen. Disse tendenser har dels været forbundet med et engagement af lignende art som Brechts, men har dels også manifesteret sig som et rent æstetisk-teknisk middel uden nogen form for »brechtsk« indhold.

*

Det er allerede nævnt, at de nu offentliggjorte filmmanuskripter fra Brechts side fremtræder i udpræget litterær form. Der er ikke én eneste af teksterne, der er udarbejdet i noget nær egentlig filmisk form, enten man så officielt vil kalde det en drejebog eller ej.

At Brecht ikke desto mindre havde meget bestemte meninger om, hvordan hans ideer burde omsættes til film, fremgår på forskellig vis. Det belyses ikke mindst af de fodnoter, hvormed Brechts manuskript til Dreigroschenoperafilmene »Die Beule« (Bullen) er forsynet. Her luftes ganske skarpe og ret kategoriske meninger, der ved nærmere betragtning lærer os adskilligt om, hvilke vanskeligheder Brecht (og i ikke mindre grad den instruktør, der indlod sig med ham) under alle omstændigheder ville støde på ved en eventuel filmatisering. – Det er en kendt sag, at Brecht på

scenen i vid udstrækning benyttede *titler*, skrevne plakater eller lignende, der angav sted og indhold for de følgende optrin, og blandt hvis mange funktioner – som det i øvrigt er umuligt at komme ind på her – det også var at skabe distance mellem tilskuere og scene, verfremdung og historiseringen, der efter Brechts mening var afgørende for, at tilskueren kunne komme til at *anskue* sagen og tage *begrundet* stilling i stedet for at lade sin fornuft og tanke døve af identificeringsprocessen. Nu anbefaler Brecht i sin første fodnote stærkt anvendelse af sådanne titler i stumfilmen, øjensynlig helt med samme formål som på scenen. Hvad han anbefaler er en direkte overførelse af et scenisk, rent teatermæssigt virkemiddel til filmen. At filmen muligvis kunne besidde *egne* og *andre* midler til at opnå en effekt af lignende art, falder ham øjensynlig ikke ind, han går i hvert fald overhovedet ikke ind på muligheden. Nogle sider længere henne fastslår Brecht resumerende, at første del af manuskriptet falder i tre små afsnit med hver sin titel og hver sin grundtone. Herefter konkluderer han, at hvert af disse afsnit »natürlich« fordrer sin egen filmteknik, og han anbefaler at karakterisere dem ved tre stykker forskellig stilkomedie. En sådan løsning er givetvis filmisk *mulig*. Men for Brecht var den indiskutabel, det var »natürlich« sådan og ikke anderledes. Det faldt ham øjensynlig ikke ind, at filmen har mulighed for ved ens teknik og ens stil at fortælle forskellige historier, fordi det *objektivt er forskellige ting*, der vises.

På scenen var et af Brechts mest yndede – og virkningsfuldeste – virkemidler at pille den mangfoldige virkelighed fra hinanden og kassere og kassere, indtil han var nået ned til enkelte såre konkrete og realistiske genstande (f.eks. Mutter Courages pengetaske og ske), der midt i et for øvrigt helt urealistisk sceneri ved selve deres konkretethed var og blev *symbol* på en holdning, på scenen og i livet. Denne teknik ønskede Brecht vist nok overført til filmen, og igen må man sige, at noget sådant nok er muligt på film – hvad er ikke det? – men at teatrets store begrundelse, at man må betjene sig af symbolet, fordi det netop drejer sig om teater, og teatret ikke er virkelighed, gælder *ikke* for filmen, der med kameraet er i stand til at indfange virkeligheden og til at give det fotograferede virkelighedskvalitet. Filmen har derfor andre muligheder for at gengive den holdning, der ønskes understreget – disse muligheder forstod Brecht ikke, eller ville ikke forstå dem, eller mente måske, at de nok var der, men at hans egne, gennemprøvede og udpekule-rede virkemidler fra teatret var bedre.

Det var vist nok problemer af denne art, der fik samarbejdet mellem Brecht og Staudte om en filmudgave af »Mutter Courage« til at strande. Fra 1949 arbejdedes der med flere projekter til en sådan film. Der blev også skrevet flere udkast

og hele filmmanuskripter (igen kaldet drejebøger), det sidste – aftrykt i foreliggende udgave – fra juni 1955. I august 1955 begyndte Staudte optagelserne, men uovervindelige meningsforskelle førte hurtigt til arbejdets standsnng. Brecht ville vist nok have hele filmen optaget i stærkt stiliserede, teateragtige kulisser. – I stedet fik man så den dokumentariske affotografering af Berliner Ensembles forestilling, i sig selv et enestående monument i moderne teaterhistorie.

Man må således ikke af den litterære form lade sig forlede til at tro, at der ikke hos Brecht fandtes en særdeles bestemt og stædig mening om, hvordan film – og specielt film over hans værker – skulle laves.

*

Det er værd at bemærke, at Brecht både i »Die Beule« og i sit filmmanuskript til »Mutter Courage« ønskede en handlingsmæssig stramning og meningsmæssig tydeliggørelse i forhold til sceneudgaven. Publikum havde tilladt sig at more sig over Dreigroschenoper uden at antagme stykkets antikapitalistiske budskab. Han tydeliggjorde sig i »Die Beule«, hvor den indbyrdes strid og konkurrence mellem Macheath, Peachum og Tiger Brown ender i idyllisk enighed om at finde sammen mod den egentlige fjende: de elendige og udsultede masser (en lignende stramning foretog Brecht nogle år senere i sin »Dreigroschenroman«). Og hvad »Mutter Courage« angår skrev han, at scenestykket viser, at det ikke er de små i samfundet, der gør de store forretninger i krigen, og »filmen må vise dette endnu tydeligere«. Sagen har mange aspekter – bl. a. bortset fra kunstnerens selvfølgeligelige ret til at file på og forbedre sine arbejder, f.eks. disse: mente Brecht, at der var så stor forskel på teatrets og filmens publikum, at filmpublikummet skal have meningen hamret ind, mens teaterpublikummet kan nøjes med at få den indgivet med skeer, eller mente han (eller frygtede han), at hans omhyggeligt tilrettelagte teaterarbejde alligevel ikke fremkaldte den tilsigtede reaktion hos publikum? – men det i denne sammenhæng vigtige er, at Brecht for at tydeliggøre sig i begge tilfælde foretog rent *handlingsmæssige* ændringer, men i forbindelse med filmatiseringen overhovedet ikke stillede det spørgsmål, om denne stramning og tydeliggørelse kunne have været opnået ved *filmiske midler* uden væsentlige handlingsmæssige forandringer.

*

Der er blevet lavet én Brecht-film, som han selv var tilfreds med. Det var Slatan Dudows »Kuhle Wampe« fra 1932, hvor Brecht selv tog afgørende del i arbejdet.

Det er en stærkt politisk film, om arbejdsløse i Berlin, om klassejustits, om arbejderungdommens seksual- og abortproblemer, om livet i en lejr- og havekoloni uden for byen (det er den, der hedder Kuhle Wampe), om arbejderungdommens

sammenhold i organisationer af sportslig og politisk art, men først og fremmest både direkte og indirekte gennem alt dette en diskussion af det altafgørende spørgsmål: Hvem tilhører verden? (filmens undertitel). De gamle kapitalister, der »ejere« og udnytter den, eller den ungdom, der har viljen til at forandre alle ting? Spørgsmålet er ikke blevet mindre aktuelt, siden Brecht stillede det.

Filmene var vigtige på grund af sit menneskelige og politiske indhold. Brecht havde bl. a. mod til at fremstille en ung arbejdsløs mands selvmord ikke som en individuel tragedie, men som den typiske og logiske konsekvens af hans håbløse tilværelse. Det – og meget andet – var politisk sprængstof i datidens Tyskland. Myn-dighederne forbød filmen, men der opstod en så mægtig debat i presse og offentlighed, at censuren måtte tage forbudet i sig igen, og den 5. maj 1932 fik filmen premiere i Berlin. Denne film kendes næppe af mange af nutidens danskere, men har dog været vist af Filmmuseet. Manuskript og drejebog er gået tabt, men Gersch og Hecht har på grundlag af en kopi i DDRs filmarkiv rekonstrueret drejebogen. Det er et overordentligt værdifuldt arbejde, der er offentliggjort dels i første bind af »Texte für Filme«, dels i en lille specialudgave i edition suhrkamp (nr. 362) fra 1969, forsynet med adskillige noter, materiale af forskellig art og en del billeder fra filmen.

Læsningen af den således rekonstruerede drejebog og ikke mindst iagttagelsen af billederne overbeviser en om, at Brecht kunne være blevet en stor filmand, men at han også her slæbte på en del, film-mæssigt set tungt stof af litterær og teatermæssig oprindelse. Herom kun ganske kort dette: Mens første og anden akt om den unge arbejdsløse og hans selvmord er filmisk overordentlig præcise, er filmen som helhed højst uegal fra afsnit til afsnit; i afsnittene om den revolutionære ungdom og dens organisationer forekommer meget uforløst amatørvirksomhed med sang, taler og faner, og de afsluttende, afgørende scener, hvor storbyen Berlins hverdagsmennesker på vej hjem i toget fra week-enden diskuterer »hvem verden tilhører«, forekommer rent teater.

Men hvad der end kan fremføres af kritik, står »Kuhle Wampe« tilbage som et mægtigt vidnesbyrd om de mennesker i Tyskland, der endnu på tærsklen til barbariet med kraft stillede dette centrale spørgsmål: Hvem tilhører verden? Kort tid efter kostede sådanne spørgsmål borgerlig tilværelse og det nøgne liv.

*

Denne artikel prætenderer ikke at være udtømmende. Til yderligere belysning af emnet Brecht og filmen ville det være nyttigt med en omhyggelig gennemgang af eksisterende Brecht-film og en mere indgående drøftelse af forholdet mellem Brechts teaterpraksis og filmens æstetisk-tekniske muligheder. ■

Chr. Braad/
Thomsen /

Analyse af tre forbudte fjernsynsfilm

Den sidste »ordinære« spillefilm, Godard har lavet, blev »Udflugt i det røde«. Med den film lod han på en måde sit eget kamera brænde op i blåene fra de rygende biler, som fandtes overalt i filmens periferi, og filmen sluttede meget passende med, at Godard efter det afsluttende FIN tilføjede »du Cinéma«. »Udflugt i det røde« viste sig i virkeligheden at blive Godards farvel til filmkunsten. Efter denne voldsomme undergangsvision har Godard bl. a. lavet tre TV-film for henholdsvis fransk-vesttysk, italiensk og engelsk TV: »Le Gai Savoir«, »Lotte in Italia« og »British Sounds«. Alle tre produktioner er imidlertid blevet forbudt af de TV-stationer, der har bestilt dem, og de indgår nu i en meget begrænset undergrundsdistribution uden om biograferne, der heller ikke vil røre disse nye Godard-produktioner med en ildtang.

LE GAI SAVOIR

»Le Gai Savoir« er Godards mest konsekvente nulpunktsfilm, en film, der har sig selv og sin egen krise som hovedtema. »Lad os begynde ved nulpunktet,« siger Emile. »Nej,« siger Patricia, »først må vi vende tilbage dertil.« Og for at komme der, er det nødvendigt »at opløse billeder og lyde«. Det er målet for Patricia, datter af Lumumba og kulturrevolutionen, og Emile, sønnesøn af Jean-Jacques Rousseau. Skønt man ikke har nogen egentlig tidsformemmelse, mens man ser filmen, postulerer den, at den strækker sig over en tre-årig periode. Det første år tilbringer Patricia og Emile med at indsamle billeder og lyde, det andet år går med at analysere dem og det tredje år med at indsætte dem i nye, meningsfulde sammenhænge. Hele filmen foregår i et TV-studie, og Patricia er ved sin ankomst til studiet blevet fyret fra sit job, fordi hun forærede båndoptagere til arbejderne, så de kunne skabe lydbilleder af deres undertrykkelse. Emile er blevet skudt i hjertet under en studenterdemonstration, men blev reddet, fordi han bar det sidste nr. af Cahiers du Cinéma på brystet. Endnu engang fremstiller Godard altså

kommunikationsmidlerne som effektive våben og forsvarsmidler.

I TV-studiet er Patricia og Emile omgivet af mørke til alle sider, mens de analyserer billederne på en TV-skærm og lydene fra en radio, men Emile frygter ikke mørket omkring dem, for han ved, at Patricias revolutionære teori vil lyse op foran dem og lede deres vej. Efter at have tilbragt natten i TV-studiet skilles de hver morgen med en bemærkning om, hvilke aktiviteter de vil udføre i løbet af dagen: Emile planlægger at bombe en stor italiensk biograf, for »siden talefilmen blev opfundet, har de aldrig i denne biograf vist en film med tale. De eftersynkroniserer alt og foretrækker en slavelyd frem for en fri lyd!« Patricia går samtidig ud og viser »Lola Montès« og »Diktatoren« for strejkende arbejdere. Hun tjener penge som fotomodel for »L'Humanité«, og mens hun reklamerer for undertøj, spekulerer hun over, at en revolutionær piges undertøj må kunne vises anderledes, end det bliver gjort i den reaktionære presse, men hvordan? Emile har samtidig fundet ud af at sælge to store popstjerners drømme og give pengene til Nordvietnam. Disse forskellige aktiviteter ser vi imidlertid aldrig i filmen. Vi forbliver i TV-studiet, hvor Patricias og Emilens billed- og lydkritik karakteriseres som »intellektuel guerilla«. De starter med en række tilfældige associationer: »Isoler« rummer i sig bogstaverne »ile« (ø), og det minder om Robinson, men det gælder om ikke at være som han, den fascist, for han gjorde Fredag til slave. Siden konstaterer de, hvordan sprogassociationer af magthaverne drejes i ganske bestemte retninger. En børnelærebog under de Gaulle rummer ud for A ordet »auto«, men ikke »art«. Ud for R findes ikke »revolution«, ud for S findes »sæbe«, men ikke »sex«, osv.

Associationslegen føres videre i to Cinéma Vérité-agtige scener, hvor henholdsvis et barn og en gammel mand skal reagere på ord, de hører. Barnets reaktioner er ofte meningsfulde og poetiske. Det associerer fra »film« til »lys«, fra »person« til »mor«, fra »revolution« til »oktober« og fra »kom-

munist« til »tryllekunstner«. Den senile gamle mand, der præsenterer sig selv som superfascist, er derimod ude af stand til at reagere overhovedet, bortset fra at han liver lidt op, da han hører ordet »sex« og begynder at kærtegne sig selv på ordet »ømhed«. Man kan nok stille spørgsmålstegn ved betydningen af disse to Cinéma Vérité-scener. Hvis hensigten med dem er at vise, at menneskers associationsevner »dirigeres« i en ganske bestemt retning af samfundet, ja, så siger de faktisk intet, og dertil kommer, at scenerne fornemmes som stilbrud i filmen, fordi det er den eneste gang, vi er uden for TV-studiet med kameraet. Ganske vist bombarderes vi i én uendelighed filmen igennem med still-billeder og diverse gadebilleder fra Paris samt aktuelle lydbilleder af alt muligt, men dette er et ubearbejdet råmateriale, som Godard sammen med Patricia og Emile henter ind fra den omliggende verden. Cinéma Vérité-afsnittene er derimod udtrykkelig *filmet* af Godard og foreligger ikke så at sige på forhånd.

»Le Gai Savoir« handler især om lydene og billederne som våben. Patricias og Emilens indledende målsætning er, at »vi må lære at kunne vende fjendens våben, sprøget, mod ham selv«, og de lærer bl. a., at væsentlige lyde og billeder bliver forfulgt af magthaverne. På et vist tidspunkt bliver filmen uden lyd, »fordi politiet slog tonemanden ned, da han ville optage arbejdernes stønnen under politikniplerne.« Filmen bliver også uden billede, fordi »fotografen fik sit kamera slået itu under en Québec Libre-demonstration«. Og i solidaritet med den revolutionære kamp verden over beslutes det, at filmen skal holde ét minuts stilhed på lydsiden for den fængslede sorte panter, og at billedet skal blive sort i ét minut for at mindes den torterede asiat og alle de billeder, som er blevet prostitueret gennem TV.

»Le Gai Savoir« er i øvrigt helt korporligt mærket af sin egen problematik: Hvor filmens lydside bliver provokerende, har producenten (det franske fjernsyn) indkopieret en hyletone, så man ikke hører Go-

dards egen lyd. I ti mens engelske kopi, der udlejes af The Other Cinema, trodser underteksterne imidlertid censuren og oversætter, hvad hyletonen ikke tillader, at man hører på fransk. TV har censureret bemærkninger om, at »TV er kommercielt og fascistisk orienteret«. Man har også fjernet bemærkninger om, at de Gaulle og Lyndon B. Johnson er røvhuller, luderkarle samt diverse andre obsceniteter, og endelig dækker en hyletone over opskriften på, hvordan man fremstiller en molotov-cocktail! Det franske publikum får heller ikke lov at høre, at TVs medarbejdere stort set er en samling krystere, og at Artauds spøgelse en dag vil komme og klæde TV-speakerne af. Ved disse censurindgreb er filmen – uden at Godard selv direkte har villet det – blevet et fantastisk bevis på dens egen tese: at billeder og lyde kan være farlige våben, som forfølges og undertrykkes af dem, de er vendt imod!

Efter at have udvalgt og kritiseret billeder og lyde går Patricia og Emile over til i filmens sidste tredjedel at skabe konstruktive modeller af deres materiale. De laver en guerilla-film, en eksperimentalfilm, en psykologisk film, men de når ikke særlig langt med deres konstruktive arbejde, for TV-studiet skal bruges til andre formål, og de må forlade den film, de medvirker i, med en bemærkning om, at Bernardo Bertolucci i Italien sikkert vil lave den film, hvor verden forklares ud fra Marx og Freud. Jean-Marie Straub i Tyskland vil lave den film, der analyserer familiens rolle i samfundet, og Glauber Rocha i Brasilien vil lave den film, der skildrer Den tredje Verdens befrielseskamp. Foreløbig er det nok kun Rocha, der har formået at leve op til Godards tillids erklæring. En hviskende speakerstemme, måske Godards egen, siger til slut: »Denne film har ikke ønsket og kan ikke ønske at forklare, hvad film er, eller at blive til det mål, den søger, men mere beskedent har den forsøgt at tilbyde nogle få effektive metoder til at nå dette mål. Denne film er ikke en film, som burde laves, men hvis nogen har en film at lave, så må denne film nødvendigvis betræde nogle af de stier, vi her har anvist.«

BRITISH SOUNDS

Mens »Le Gai Savoir« er en temmelig vanskelig film at få hold på, er »British Sounds« til gengæld overordentlig enkel i sin opbygning. Den er sandsynligvis optaget samtidig med »Sympati for Satan« og minder om denne film i sin enkle struktur, hvor ét billede udtømmes ad gangen ved at blive holdt så længe, at man er klar over, at *nu* har det ikke mere i sig. »British Sounds« indledes af en speakerstemme, der siger: »Bourgeoisiet skaber en verden i dets eget billede. Godt, kammerater, lad os begynde med at destruere dette billede.« Og samtidig fylder det britiske flag lærredet, mens en knyttet næve slår det i stykker. Herefter lader filmen uden besvær sig op-



»Le Gai Savoir« foregår i et mørkt TV-studie med Juliette Berto og Jean-Pierre Léaud som de intellektuelle guerilla-soldater Patricia og Emile.

dele i følgende næsten helt uklippede sekvenser.

1) Filmen åbnes af en 10 minutter lang travelling, der viser arbejdere på en automobilfabrik. På lydsiden høres henover fabrikslarven en oplæsning af Marx' og Engels Det kommunistiske Manifest. Det hedder bl. a. om arbejdernes situation i det kapitalistiske samfund, at »arbejdet er ikke en del af hans liv, men et offer af hans liv.«

2) Kameraet holdes i adskillige minutter statisk neden for en trappeopgang, og en nøgen kvinde går ud og ind mellem to døre i opgangen. Senere ses hun tale i telefon i et langt nærbillede, og i et lige så langt nærbillede holdes kameraet fast på hendes kusse. På lydsiden læser en kvindestemme op af en artikel om kvindens udbytning og suppleres senere af en mandsstemme.

3) En TV-speaker holder foredrag om dagens politiske situation, om arbejder- og

En sekvens i »British Sounds« handler om udbytningen af kvinden.





Opøret mod det britiske flag i »British Sounds«.

studenterdemonstrationer, om nødvendigheden af at udrydde disse langhårede sexmaniacs, om nødvendigheden af krigen i Vietnam og om nødvendigheden af lov og orden. Godard oplyser selv (i en synopsis i tidsskriftet »Afterimage« nr. 1) at talen består af citater fra Wilson, Heath, Pompidou, Nixon etc. Ind imellem hans oplæsning er klippet billeder af isolerede arbejdere, mens en speakerstemme opfordrer dem til at forenes og gå i strejke.

4) En gruppe militante arbejdere diskuterer deres situation og muligheden for at ændre den, mens kameraet tilsyneladende anstrenger sig for at holde den person, der taler uden for billedet.

5) En gruppe militante studenter fremstiller plakater og forsøger at sætte nye ord til en populær Beatles-sang, f. eks. »You say Nixon, I say Mao«.

6) I et nærbillede bevæger en hånd dækket med blod sig hen over jorden og griber om et rødt flag, som til sidst fylder hele lærredet. På lydbåndet synges bl. a. Marat/Sade-sangen »We want our revolution NOW«, mens det britiske flag igen og igen slås itu af den knyttede næve.

Mens ingen af Godards »kommercielle« film kunne have været lavet af nogen anden end Godard, kunne »British Sounds« have været lavet af så mange andre undergrundsinstruktører. Godard har forsøgt at holde sig selv helt uden for filmen og lader den fremstå som en mosaik af billeder og lyde, der på en måde ikke er skabt, men blot udvalgt af ham. I den forstand er filmen en opfyldelse af de ord, som dens speakerstemme udtaler: »Det drejer sig ikke mere om at lave film for folket, men at lave film fra og via folket!« »British Sounds« er overhovedet den første af Go-

dards film, i hvilken hans kamera befinder sig blandt arbejdere på en arbejdsplads, og set i relation til hans øvrige værk er det næppe tilfældigt, at denne arbejdsplads er en automobilfabrik, hvor arbejdere fremstiller de biler, som brænder op i »Udflugt i det røde« og som i »Sympati for Satan« udgør den losseplads, der er udgangspunktet for den revolutionære aktivitet i filmen.

LOTTE IN ITALIA

Også i Godards italienske TV-film »Lotte in Italia« spiller arbejdspladsen en væsentlig rolle. Filmen handler om en ung studine, der forsøger at leve revolutionært og frigøre sig fra den borgerlige kulturs snærende ballast. I filmens første del ses hun som en udenforstående i forhold til samfundet. Fordi hun er uden arbejde, er hun også alene med sine revolutionære teorier og kan ikke bruge dem til noget. I filmens anden del erkender hun, at »menneskets sociale eksistens bestemmer dets tankeverden«, og hun tager derfor arbejde på en fabrik. Hun erkender også, at »det vigtigste er ikke at forstå den objektive verdens love for at være i stand til at forklare den. Det vigtigste er at bruge sit kendskab til disse love for aktivt at omforme verden.« Tredje del af filmen er en kritik af de to første dele, og de sorte billeder, der har været i første del, bliver i tredje del fyldt ud med billeder af arbejdspladsen: Filmen bliver hel i det øjeblik dens hovedperson slutter sig til arbejderklassen ikke blot teoretisk, men også i praksis.

I fjerde del af filmen træder pigen ud af sin rolle og præsenterer sig som TV-skuespillerinde på en TV-skærm. Hun spørger, hvem der var på programmet før hen-

de, og hvem der vil følge efter hende: sandsynligvis en udsending fra det borgerlige samfund, der vil tale imod arbejderne, bønderne og deres allierede. Hun opfordrer til gennem arbejde og kamp at omsætte de abstrakte ideer til revolutionær praksis.

At omsætte ideer til praksis er også i dag Godards dybt personlige problem. Skønt jeg kun har set »Lotte in Italia« en enkelt gang med engelsk simultan-oversættelse, forekommer især denne film mig at være så abstrakt og teoretisk i sin ideologiske diskussion med sig selv, at den formentlig modarbejder det mål, Godard ellers har sat sig med sine senere film: at skabe militante film, der udspringer af arbejderklassens situation og fremmer dens kamp. I »Le Gai Savoir« siger Patricia og Emile mod slutningen, at »vi taler om folket, men vi ser det aldrig.« Med »British Sounds« og »Lotte in Italia« har Godard gjort et desperat forsøg på at komme til at se det folk, der tales så meget om. Ved en for-premiere på »British Sounds« inviterede han de medvirkende arbejdere til en diskussion om filmens problematik, men de forlod diskussionen ret hurtigt igen, fordi man diskuterede kunst og kunstnere i stedet for arbejde og arbejdere. »Lotte in Italia« bevæger sig også på et så teoretisk plan, at det ikke ville have været videre farligt for det italienske samfund, om fjernsynet havde sendt den. Den ville næppe kunne inspirere til revolution, højst til en debat om den revolutionære films imposter.

Den største praktiske værdi af Godards tre TV-film ligger i den kendsgerning, at de er blevet forbudt af TV-stationerne. Gennem dette forbud er filmene nær ved at have afsløret mere om det samfund, de er skabt i, end de ville have kunnet gøre, hvis de var blevet vist. Trods filmenes noget lukkede og selv-centrerende form er de dog på ét punkt meget demokratiske: de indeholder ikke blot en kritik af den TV-skærm, hvorpå Godard oprindeligt havde ventet, de ville blive vist. De rummer også en kritik af sig selv, af deres egen utilstrækkelighed. De har en indbygget opfordring til selvkritik, og dermed bliver filmene på en måde demokratiske diskussions-partnere med publikum i stedet for autoritære skolelærer-film.

Normalt hylder man filminstruktører for deres udvidelse af filmens sprog, men i dag står det helt klart, at Godards væsentligste indsats ligger i hans destruktion af filmsproget, i hans stædige nedbrydning af et sprog, han opfatter som kommercielt, upersonligt og ubrugeligt. Han har ført sig selv og sine personer til et absolut sprogligt nulpunkt, og dette er vort udgangspunkt i dag. Godards destruktionsarbejde har været så konsekvent, at det har revet ham selv og hans eget fundament med i købet. Grunden er ryddet, og nedbrydningsarbejdet er i sig selv så væsentligt, at Godard ikke bliver mindre, fordi han måske ikke selv magter at starte forfra i nulpunktet. ■

4

FILM PÅ EN ANDEN MÅDE

Colin/
Low/

Et canadisk film- og udviklingsprojekt

Filmen som kommunikationsmiddel er efterhånden blevet lidt af en smart frase, som bliver brugt til at markere en distance til æsteterne og dermed alle dem, der arbejder ud fra subjektive kvalitetskrav. I hvert fald er der ikke på dansk skrevet noget sammenhængende om denne funktion af filmmediet. Vi vil derfor bringe en udenlandsk artikel. I efteråret 1966 tog den ungariske dokumentarfilmmand John Kemeny inden for »National Film Board of Canada«s rammer initiativet til et kæmpeprojekt – »Challenge for Change« (Udfordring til forandring) – hvor filmmediet skulle bruges direkte som kommunikationsmiddel i en politisk, social udviklingsproces.

I maj måned lavede de to danske radiofolk Gytte Rue og Poul Trier Petersen et radiojournalistisk eksperiment på Samsø. I en uge sendte de hver aften uddrag af diskussioner mellem en snes mennesker om de danske øers og ganske særligt Samsøs problemer. Af de 19 deltagere i idéudviklingskonferencen var 13 ikke-samlinger, 6 samlinger, og princippet var diskussion.

John Kemenys tanker gik endnu videre. Han ville have mediet direkte ind i udviklingen, eller rettere sagt i stagnationen for at ruske op og skabe den diskussion, som kan føre de lokale folk til engagement i deres egne problemer.

Hele programmet har i dag ført til mere end 30 forskellige programmer. Her skal vi nøjes med et, det første, som blev optaget 1967 under ledelse af den canadiske dokumentarfilmmand Colin Low på øen Fogo ved Newfoundland-kysten.

Den artikel, som vi bringer nedenfor, er således en rapport fra Low's arbejde, og vi har hentet den fra den svenske kritiker Carl Henrik Svensteds bog »Arbetarna lämnar fabriken« (Pan, Stockholm, 1970). Det er en bog om film og politik og ganske specielt solidariteten med samfundets undertrykte.

Rapporten er ikke et stykke filmæstetik og siger intet om, hvorvidt de mange kilometer film, der kom ud af hele projektet, er »gode«, »harmoniske«, »filmiske«, eller overhovedet har nogen »kunstnerisk kvalitet«. Derimod anskueliggør den, at filmene

har haft en menneskelig kvalitet i den forstand, at de har sat udviklingen på denne ø i gang, en ø, der før havde alle de stagnationsproblemer, som Gytte Rue og Poul Trier Petersens udsendelse viste, at også danske øer har.

Princippet i hele projektet er kommunikation mellem befolkningsgrupper på et umiddelbart plan. Og filmfolkenes ambition var ikke – som ellers – at udtrykke sig selv, men at stille en teknisk viden til rådighed for nogle mennesker, der var kørt fast i deres egne og deres samfunds problemer, så de kunne udtrykke sig. Det er politisk film på en helt anden måde, og muligvis vil ingen af Fogo-filmene kunne gøre sig i en biograf. Der er ikke helt tale om en overførsel af John Griersons (det var i øvrigt ham, der grundlagde »National Film Board of Canada«) ord om dokumentarfilmens funktion: at fortælle den ene del af verden, hvad den anden gør. Fogo-filmene er ikke bearbejdede ud fra en lang række fortælletekniske og påvirkende teorier, og har muligvis kun interesse for dem, der lever i det, som filmstrimlerne ved at viderebringe interviews m. m. giver et billede af.

Men det behøver ikke have noget med principperne bag eksperimentet at gøre. Det siger blot noget om graden af intensitet i forsøget på bevidstliggørelse om befolkningens egne problemer. En popularisering vil automatisk føre til flere potentielle tilskuere. Man kunne f. eks. tænke den spændende tanke, at Danmarks 175.000 småfilmere pludselig gav sig til at lave film om de små problemer i deres lokale miljøer og vise dem samme sted. Filmanmelderne måtte måske blive mundlamme, men at der på en bred, lokal basis pludselig opstod en diskussion om lokale problemer, ville have en ikke ringe politisk betydning.

Fogo-projektet blev gennemført i nært samarbejde mellem NFBC og udviklingsinstitutionen (Extension Service) ved »Memorial University«. Dette universitet har gennem mange år været meget engageret i newfoundlandernes problemer og Colin Low fik herfra en rådgiver, Fred Earle.

Philip Lauritzen

MÅLSÆTNINGER

Fogo Island-projektet blev udformet for at undersøge reaktionerne i et samfund, når dets indbyggere og deres problemer filmes »ved roden« og materialet derefter fremvises til diskussion og kritik.

Vort mål var at fremme meningsudvekslingen mellem individerne og mellem småkommunerne samt at bidrage til viderebringelsen af information fra en del af samfundet til en anden.

Med denne enkle proces håbede vi at kunne give folk selvtilid nok til at formulere og udtrykke deres problemer, sådan som de opfattede dem; det var vores opfattelse, at formuleringen af et problem i sig selv indebærer et skridt mod forståelsen og løsningen. Vi mente desuden, at man ved at spille reaktionerne i kommunen ud mod hinanden kunne afsløre modsigelser i individuelle attituder og gruppeattituder. Det skulle kunne være en begyndelse til en tilnærmelse af meninger, ikke frembragt af infiltrerende information og propaganda, men af delagtighed og medansvar – som i sig selv indeholder mulighederne for aktivitet.

Vor målsætning var at engagere hele kommunen i en proces af selvanalyse og problemløsninger. Denne målsætning blev bestemmende for vor måde at lave filmene på og vor måde at vise dem. På hvert stadium i filmarbejdet blev vægten lagt på kommunens engagement i de beslutninger, som blev truffet.

Befolkningen valgte emnerne til filmene og deltog i redigeringsarbejdet. Det var også befolkningen, der bestemte i hvilket omfang filmene skulle vises for udenforstående – hvis de overhovedet skulle vises.

Det var vort håb, at indsigt i og forståelse af lokale problemer og viljen til at tage fat om dem, skulle opstå af denne type diskussioner. Vi håbede ligeledes, at problemer, som var fælles for flere kommuner, skulle identificeres og vække reaktioner. Ved siden af denne tilskyndelse til diskussioner og aktioner på Fogo Island ville vi med filmenes hjælp aktivisere forbindelsen mellem kommune og delstatsregering. Ved at deltage i vort filmarbejde skulle befolkningen få lejlighed til at komme i gang med kommunalt udviklingsarbejde, og derigennem skabe grundlaget for større deltagelse i og påvirkning af fremtidig regional planlægning.

Som en bivirkning regnede vi med, at filmene skulle sprede forståelse for problemerne og vilje til handling i andre kommuner med problemer svarende til dem på Fogo Island, hvis og når filmene blev vist der.

Med tanke på Memorial University's interesser og de begrænsede ressourcer, »Challenge for Change« rådede over, var det os magtpåliggende at fremstille Fogo Island-projektet som en model for fremtidigt lokalt udviklingsarbejde på Newfoundland. Med dette i tankerne satte vi på uddannelsen af en filmgruppe ved universitetet som kunne sættes ind i Extension Service's kommende projekter.

Endelig var det også vor hensigt at dokumentere, analysere og vurdere resultatet af vore forsøg.

HVORFOR VI VALGTE FOGO ISLAND

Fogo Island er et fiskerisamfund ved Newfoundland's nordvestkyst, 40 miles nord for Gander. Øen har 5000 indbyggere, som bor i 10 kommuner – Joe Batts Arm, Seldom, Little Seldom, Tilting, Shoal Bay, Fogo, Stag Harbour, Island Harbour, Deep Bay og Barr'd Island. Det er et gammelt samfund – 300 år – med en dyb følelse for sin historie og sine traditioner. Problemerne er mange, men også typiske for yderhavnene (isoleerede fiskersamfund) i hele kystområdet.

Økommunerne har intet fælles kommunalstyre; imidlertid er der oprettet seks forskellige skolebestyrelser. 60 procent af befolkningen får socialhjælp. Fiskerimetoderne er forældede, salgsorganisationer og faglig koordinering savnes helt.

Det er imidlertid et udpræget ønske i befolkningen at blive boende på Fogo Island. Fred Earle, rådgiveren fra Extension Service på »Memorial University« har hjulpet med til at give disse ønsker et organiseret udtryk. For nogle år siden oprettedes en planlægningskomité (development committee) for øen, og i marts 1967 krævede denne komité, at en fiskerikonference skulle studere Fogo's problemer og oprette et kooperativ til salg og bearbejdelse af råvarerne. Extension Service stod for denne konference og indbød specialister på forskellige områder til at diskutere med fiskerne. Et efterfølgende krav til delstatsregeringen om økonomisk støtte til oprettelsen af et kooperativ med navnet United Maritime Fisheries blev imidlertid afslået.

Eftersom Fogo havde mange problemer og eftersom delstatsregeringens politik nu var blevet udformet, mente vi, at vi kunne få indflydelse på øens fremtid. Takket være det arbejde, som Fred Earle og Extension Service havde udført, anså vi det lokale udviklingsarbejde for at være nået til et punkt, hvor vi kunne begynde at handle. Dertil kom, at Fogo Island med sine to byer var kompleks nok til at frembyde en type kommunal problematik, som i mindre format havde megen lighed med situationen for hele Newfoundland.

FILMARBEJDET

1. Alment:

Colin Low blev valgt til at være ansvarlig for projektet som instruktør. Efter at have gjort forhåndsstudier i maj måned (1967), rejste han til Fogo Island i slutningen af

juni for at orientere sig på øen og lokalisere de problemer, der skulle behandles.

Først i begyndelsen af august blev en fotograf, en lydtekniker og en B-fotograf sendt til Fogo Island. De filmede uden afbrydelse i fem uger og optog mere end tyve timers materiale. Materialet indeholdt emner som fiskemetoder, socialforsorg, uddannelse og kooperativt arbejde. Det belyste også den daglige tilværelse og Fogo Island's særpræg. Otte af de ti kommuner blev behandlet specielt i mindst én film. En film blev optaget på Change Island, nabokommunen til Fogo.

Et andet aspekt, som materialet tog op, var portrættering af lokale personligheder. Ved at påvise med- og modgang for enkelte medlemmer af kommunerne, kunne man demonstrere disse personers evner for tillids- og lederpositioner.

Filmarbejdet ville ikke have kunnet gennemføres uden hjælp af Fred Earle, den kommunale rådgiver. Han kendte af egen erfaring befolkningen og dens problemer. Han stammede desuden selv fra øerne.

Filmholdet udvidedes til også at omfatte en indfødt øbo, Randy Coffin. Han medvirkede ved filmarbejdet og gav råd ved valget af interview-objekter og emner til filmene. Det var underforstået, at Coffin samtidig skulle uddannes til filmarbejde ved kommende projekter.

2. Colin Low's kommentarer:

Jeg var forbavset over, hvor let folk havde ved at tale foran kameraet, hvor naturligt de udtrykte sig, uden nervøsitet og uden at posere. Jeg tror slet ikke, det skyldes nogen naivitet eller »naturlig enfold«. Mange af deres ideer er alt andet end naive. Jeg tror, mange af dem har en naturlig selvtillid, åbenhed og alvor.

Jeg havde mere besvær med at få afsat de mulige interviewobjekter end med at finde dem. Folk syntes åbenbart, der lå en slags status i at blive interviewet – de trængte sig ikke på, men havde de en gang sagt ja, ville de blive skuffede, hvis vi ikke dukkede op.

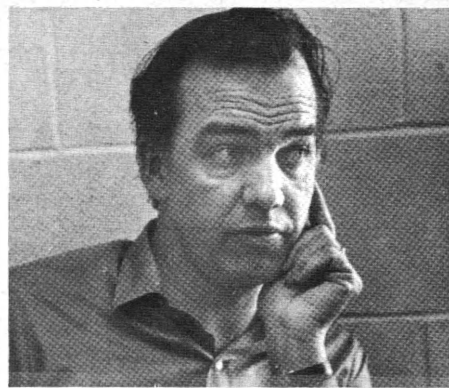
Af og til forberedte vi optagelserne med største omhu og forsøgte at bearbejde miljø og omstændigheder på en måde, som skulle få folk til at føle sig afslappede. Af og til benyttede vi os af en slags overraskelsesteknik. Vi »dukkede op« hos folk, mens de var i gang med deres arbejde. Vi lavede aldrig optagelser uden tilladelse. Vi brugte aldrig skjult kamera. Jeg tager bestemt afstand fra den teknik, ikke mindst i denne slags arbejde.

Det er naturligvis umuligt at undgå spontane og ureflekterede politiske udtalelser. Jeg tror, hverken vi skulle eller ville undgå dem.

Efter en tids erfaringer med filmarbejdet følte jeg, at vi var kommet meget nærmere til kernen i de problemer af langvarig karakter, som findes på øen.

Jeg beskæftigede mig ikke med socialforsøgs spørgsmål før hen imod den fjerde indspilningsuge. Først satte vi på interviewer, som var lette at få og ikke skabte særlige vanskeligheder. Emner, som berører den lokale stolthedsfølelse, er gode at begynde med.

Det er ikke let at lokalisere og udvælge personer, som kan udtrykke både individuelle og gruppe-attituder. Mange faktorer spiller ind. Personer, som er indstillede på at tale frit om kontroversielle emner, kan under visse omstændigheder ved deres optræden i filmen få påvirket og svækket deres



Filminstruktør Colin Low.

position i kommunen. Dette måtte undgås.

En person med et vist arbejde, kan risikere at miste det, hvis han berører spørgsmål, som for eksempel angår manglende arbejdsmentalitet i det firma, hvor han er ansat. Til tider er det vanskeligt at undgå sådanne udsagn, hvis det drejer sig om et vitalt spørgsmål for samfundet. Jeg tror alligevel, at det er væsentligt at beskytte den enkelte, og det faktisk, at kommunens sociale forsøgsarbejde modarbejdes af forskellige firmaers manglende forretnings- og arbejdsmentalitet må kritiseres på en sådan måde, at kritikerne ikke kan skades af det.

Religiøse særpræg i et samfund må behandles med største omhu, da fejltrin på det område som regel ikke er til at ændre. Det er naturligvis nødvendigt, at filmholdet ikke har nogen religiøse fordomme. De må også tro på, at religionen har været, og kan være, en positiv social kraft. Gør de ikke det, forstår jeg ikke, hvordan de skal kunne kommunikere med mange mennesker. Det er ikke nødvendigt, at de sympatiserer med en række religiøse overbevisninger, men de må have en vis respekt for religion som grundlag for disse menneskers forhåbninger og stræben.

Jeg anser det for nødvendigt, at den interviewede selv vælger, hvilken vej han vil følge i interviewet. Den interviewede kan tilføres en forsigtig planmæssighed gennem spørgsmål, som holder ham på sporet eller vækker interesse i ham for det diametralt modsatte aspekt, men »dirigerede spørgsmål« bør undgås. Men regel benytter interviewere sig af »dirigerede spørgsmål« for at spare tid og råfilm.

Der er en god fremgangsmåde at få »offeret« til at slappe af med en historie, en vittighed eller et glas, og så trække sig tilbage og være en god lytter. En aktiv lytter. Denne slags arbejde kan man udføre, hvis man interesserer sig for, hvad folk (alle slags folk) har at sige; trives man dårligt i arbejdssituationen, vil det hurtigt vise sig, at man keder sig og så fører interviewet ikke til noget.

Viljen til at få informationerne overført til filmen må være den eneste motivation. Man må være tålmodig, tilfreds med at tilbringe sin tid med den, som skal interviewes, selv når kameraet ikke kører. Kun denne generøsitet med ens egen tid og en ægte interesse kan give vigtige resultater.

KLIPNINGEN

Fra den 8. september til den 17. november blev materialet klippet ned til 5 timer af Denis Sawyer, assisteret af Colin Low og

Randy Coffin. For at kunne arbejde hurtigere, havde Sawyer tilbragt fem dage i august på Fogo for at sætte sig ind i projektet.

Det var en afgørende beslutning for klipningen, at materialet skulle redigeres vertikalt, snarere end horisontalt. Filmene blev med andre ord bygget op omkring en række personligheder, som diskuterede flere emner, og ikke omkring et bestemt tema, belyst af mange personer. Således var materialet også blevet optaget: at omstrukturere det ville have krævet mere tid end den afsatte. Vi mente også, det var vigtigt at koncentrere opmærksomheden ligeligt om personligheder og temaer, eftersom kommende aktiviteter ville kræve ledere og kommunens støtte til disse ledere. Metoden gør også, at man slipper den åbenlyse manipulation, hvor forskellige personer sættes op mod hinanden gennem klippene. Det kan dertil siges, at nogen af de interviewede personificerede visse spørgsmål og gjorde en horisontal klipning overflødig.

Den 18. november havde vi 23 film med en sammenlagt længde på godt og vel 5 timer.

FOREVISNINGERNE

1. Alment:

Det er vanskeligt at redegøre på en fuldt adækvat måde for de reaktioner, filmene udløste, eftersom en stor del af forevisningerne fandt sted på gaderne, i hjemmene, i forretninger og skoler, og meget af det, der skete, ikke kan opfattes som direkte udløst af forevisningen.

35 forskellige forevisninger af udvalgte film blev arrangeret for i alt 4500 tilskuere. Da mange indfandt sig til mere end én forevisning, ved vi ikke nøjagtigt hvor mange af Fogo Island's 5000 indbyggere så filmene.

2. Opsætning:

Under filmarbejdet og diskussionerne betegnede vi for folk, at dette var deres egen film – vi var kommet for at lytte til øboernes meninger og de var selv eksperter. Grunden til at filmene ikke var færdige og lå i to bånd var, at de selv skulle have mulighed for at redigere. Vi opfordrede dem til at sige, om filmene skulle forlænges eller forkortes. Vi spurgte dem også, om de ønskede, at filmene skulle vises uden for øen, og om det var en god idé at gøre det. Vi bad om forslag til, hvem der burde se dem. Vi stimulerede også til yderligere diskussioner omkring de filmede emner for at forberede os til forevisninger andre steder.

Af samme grund filmede vi kun folk med deres tilladelse og viste dem optagelserne inden de blev vist på øen.

Vi forsøgte at udvirke en række ting med programsammensætningen til hver forevisning. For at sætte tilskuerne i stemning begyndte vi som regel med en let og underholdende film. Derefter forsøgte vi at udvikle aftenens emne: fiskeriet, uddannelsen, kooperativerne, etc. Som regel viste vi to film om emnet med diskussion efter hver. Som oftest opstod der kun lidt diskussion efter den første, varierende efter den anden. Vi måtte ofte udstå lang tids tavshed, inden diskussionen tog fart, men når den først var godt i gang, deltog alle. Eftersom debatterne som regel skabte konflikter, sluttede vi aftenen af med endnu en let film. Det havde også den effekt, at publikum ville se mere –

et ønske, vi lovede at opfylde ved næste forevisning.

I store træk betragter vi denne opsætning som vellykket, da tilskuerantallet voksede, når vi flyttede os. I nogen tilfælde afveg vi fra forevisningsmodellen med katastrofalt resultat. Den 24. november i Seldom sluttede vi forestillingen med en kritisk film om socialforsorgen og mistede vort publikum – de forlod salen. Den 6. december i Joe Batts Arm viste vi alt for mange film om alt for mange emner og forårsagede forvirring og udeblivende debat. Folk gik med en følelse af frustration.

Da vi vidste, at vejrforholdene kunne afbryde projektet når som helst og derfor begrænsede vores tid, kunne vi ikke udnytte mulighederne for programsammensætninger fuldt ud. Vi forsøgte altså at arrangere et maksimalt antal forevisninger på den korte tid, der var til rådighed, og fik derfor et problem med at nå frem til mere uvillige grupper. Offentlige forevisninger er nødvendige, da de gøres til en lokal begivenhed og gør større indtryk end isolerede forevisninger, men deres effektivitet burde være blevet underbygget af særlige forevisninger og diskussioner med grupper med speciel betydning.

Kun sjældent viste vi filmene for mindre grupper af voksne eller børn, eller for organisationer – som der findes en del af på øen – og vi lavede heller ingen improviserede forevisninger. Jeg ville gerne have henlagt flere forevisninger og diskussioner til barerne eller have eksperimenteret med seminarer og samtalegrupper. Dette blev aldrig gjort.

3. Taktiske problemer:

A. Idealet var et centralt beliggende samlingslokale med centralvarme, elektricitet og en tilskuerkapacitet på mindst 300 på de større og 150 på de mindre steder. Fiskernes mødelokaler og skolerne blev som regel benyttet. Nogle af lokalerne havde ikke elektricitet, selv om de lå centralt. Andre havde andre ulemper, eftersom rygning ikke var tilladt og film med musik, dans eller drikkeri ikke måtte vises.

B. Plakater blev delt ud i byens forretninger to dage før forevisningen med angivelse af dag, tid og sted. På forevisningsdagen fik børnene de samme oplysninger med sig hjem. C. Et antal problemer opstod under selve forevisningerne. I en by syntes vi at udgøre en trussel mod præsteskabet. Da vi ankom, nægtede den lokale præst os adgang til at bruge lokalets ekstra stole til det tilstrømmende publikum; stolene var reserveret til særlig vigtige anledninger. Filmene blev vist og modtaget med latter og bifald fra tilskuerne, når de genkendte slægt og venner.

Efter forevisningen rejste en lærer sig op og talte om anvendelse af film til viderebringelse af de fælles problemer på Fogo Island.

Da rejste præsten sig og »forbød« os udtrykkeligt at vise filmene »i underholdningsøjemed« uden for øen. Han fastslog, at hans mening på det punkt var hævet over diskussion. Han antydede, at det var vores hensigt at fremvise fogoitterne for at gøre nar af dem uden for øen; hans opgave var nu at beskytte dem.

D. I en kommune havde vi kun få unge til forevisningerne, fordi en indflydelsesrig lærer havde rådet forældrene til at holde deres børn hjemme. Situationen tilspidsedes, da en

gruppe på 30 unge ønskede at blive sluppet ind til forevisningen. I den konfrontation, der opstod, befandt vi os midt imellem de unge og lærerne. Resultatet blev en serie specialforevisninger for ungdommen.

Det var en fejl at begrænse de begivenheder, som udløstes ved forevisningerne. Meget koncentreredes omkring forevisningspersonalet på grund af deres specielle forhold til kommunen. Der blev ført omfattende diskussioner, ikke bare om filmene men også om vor tilstedeværelse på øen.

4. Reaktioner ved forevisningerne:

Et antal reaktioner kunne noteres ved hver forevisning.

A. Folkets uvilje til at diskutere offentligt var konstant. Man vægrede sig mod at tage ordet over for 200 mennesker, naturligt nok, især da mange var sig deres mangel på uddannelse bevidst. Der kunne også spores en tendens til at undgå kontroversielle spørgsmål, eftersom hver enkelt kommune er lille og isoleret. Man syntes at være særdeles klar over det faktum, at enhver splittelse eller spænding truer stabiliteten mere end i større samfund. På grund af de traditionelle kønsroller undgår man at diskutere vigtige spørgsmål i kvindernes nærværelse. Det kan nævnes, at der ikke sidder nogen kvinder i øens planlægningskomité.

B. Mange diskussioner opstod helt uformelt efter forevisningerne, når folk blev hængende for at snakke. Det skete, at vi efter at forestillingen var afsluttet blev en halv til en hel time sammen med en lille gruppe interesse-rede, som talte om det aktuelle emne.

C. En anden gennemgående tendens var den almene begejstring og værdsættelse af filmene. Det udtryktes ved applaus, når der herskede almindelig enighed om en udtalelse: behov for en konserverfabrik, tilfældigheder i visse regeringsbeslutninger, det værdifulde i at bo på Fogo. Både når vi viste lokale personligheder som mr. Cobb eller familien McGrath og når vi viste specielle begivenheder som en bryllupsfest, var der almindelig begejstring. Folks begejstring bare over at se sig selv eller en slægtning eller en ven på film var enestående.

D. Filmene. Vort materiale havde en tendens til at indordne sig i visse kategorier; noget dækkede samtlige kategorier: 1) lokale begivenheder, 2) begivenheder som angik hele øen, 3) lokale samtaleemner, 4) samtaleemner som beskæftigede hele øen. Nogle film skabte reaktioner i hver kommune, mens andre bare kom tilskuerne ved i den kommune, hvor de var blevet indspillet. Film som »Billy Crane forlader øen«, »Dan Roberts taler om fiskeri«, »Jim Decker bygger en longliner«, »Tanker om Fogo og om Norge«, »Fiskernes møde«, »Andrew Britt ved Shoal Bay«, »Særlige komitémøder I og II«, »Udviklingsnævnet for Fogo Island«, »Nogle problemer på Fogo«, »En kvindes plads«, »To kabinetsministre« var lavet til og fungerede i hver by. Undertiden vakte de større opmærksomhed i hjembyen, men en film som »Andrew Britt ved Shoal Bay« udløste debatter og fik applaus, hvor den end blev vist.

E. Diskussionerne drejede sig om de emner, der blev præsenteret: fiskerimetoderne, behovet for en konserverfabrik, fordelene ved en longliner, socialforsorg, uddannelse, Fogo Island's fremtid, mulighederne for lokaler, ungdommens udflytning, behovet for sam-

arbejde og kooperativer, styrke og svagheder i planlægningskomiteens arbejde, samtlige emner, som blev behandlet i filmene. Diskussionerne belyste også de meningsforskelle og konflikter, der opstod i kommunen. De understregede manglen på kommunikation mellem planlægningskomiteen og befolkningen og afspejlede forskellene mellem yngre og ældre fiskere.

Dette belyses enklest gennem den forevisning, som fandt sted onsdag den 29. november ved Joe Batts Arm North. Filmene behandlede provokerende emner, og »Billy Crane forlader øen« sammen med »Dan Roberts taler om fiskeri« syntes især at sætte sindene i bevægelse – den ene film er en historie om modgang og frustration, den anden om fremgang. Fiskerne angreb socialforsorg og arbejdsløshedsunderstøttelse, skipperne klagede over, at de ikke kunne bemande bådene; andre fiskere fastslog, at det ikke kunne betale sig at arbejde, da de kunne tjene lige så meget ved at blive hjemme. Meningsforskellene kom til udtryk, når visse fiskere kritiserede den mere velhavende del af befolkningen, som Dan Roberts syntes at repræsentere.

De ældre fiskere angreb brugen af longliners, visse nettyper og planlægningskomiteens arbejde. Debatten blev så hed, at to af de tre komitémedlemmer fra Joe Batts Arm tilbød at trække sig tilbage på stående fod. Kritikerne afslog ganske vist tilbudet, men den manglende enighed mellem befolkningen og komiteen blev mere end tydelig. Man talte om komiteen som dem, der mødes på motellet og drikker øl i smug. Forevisningen vakte en del modvilje hos folk, som ville undgå offentlige modsætninger, mens andre generedes af at skulle lytte til »de der«. De sidstnævnte levede af socialhjælp eller var ældre fiskere, som syntes, at de nye nettyper ødelagde bankerne, at longliners ikke var noget svar på de aktuelle problemer og at planlægningskomiteen repræsenterede meninger, der var diametralt modsat deres egne. Der syntes kun at være små udsigter til en forståelse mellem grupperne, endnu mindre til en forsoning.

En anden af »de der« var kommunens værkstedssejer, som syntes at se en forandring i alle forsøg på forbedringer. Hans almindelige indstilling syntes at være den, at Fogo ikke længere var en livskraftig enhed og at folk burde indse det. Hans meninger mødte åben modstand og blev gennemgængelige.

Der opstod debatter, ofte hede debatter. Når dette skete, forstærkedes reaktionerne af vor tilstedeværelse, fordi folk så ikke bare diskuterende filmene, men også hvad der blev sagt om dem. Vi blev snart klare over, at vi var øens store samtaleemne. Dette blev bekræftet for os af forretningsindehavere, lærere, doktorer og gennem tilfældige samtaler med en række andre mennesker. I mere end et tilfælde blev vi spurgt om en bestemt film, som den spørgende endnu ikke havde set.

5. Afsluttende bemærkninger:

Mere tid ville have åbnet en række muligheder. Det ville i så fald have været ønskværdigt, om der var blevet afsat tid for projektpersonalet til at deltage i uformelle møder og diskussioner. Eftersom de selv var til genstand for befolkningens diskussioner, burde de også mere aktivt have taget del i sociale aktiviteter. Man kunne have lavet in-

terviews med båndoptager i dagtimerne og på friaftenerne.

Denne proces kan fostre forskellige former for deltagelse. Vi var hovedsageligt optaget af brede, almene diskussioner i kommunerne i håb om at samle kræfterne omkring bestemte opgaver.

BEMÆRKNINGER

1. Samarbejdet mellem film- og udviklingsarbejde:

Det lokale udviklingsarbejde er en vedvarende proces og som sådan står den i modsætning til traditionelle filmmetoder, hvis filmen får en egen funktion. Samarbejdet må være uden afbrydelse og adskillelse, dvs. at det engagerede filmhold og rådgiveren i udviklingsspørgsmål må arbejde hånd i hånd mod et fælles mål: Befolkningens aktive deltagelse i de processer, som bestemmer deres egen fremtid.

2. Handling:

Det er umuligt at fastslå vores direkte indflydelse på begivenhederne. Vi skabte ingen forløb, vi tilskyndede dem. Da vi kom, var Fogo ved starten af en række aktiviteter, som indførtes af planlægningskomiteen og af rådgiveren.

Ved at påvise udviklingstendenser og pege på problemerne kunne vi virke samlende over for opgaverne og intensivere anstrengelserne. Som eksempel kan nævnes, at vore indslag om uddannelsen irriterede skolebestyrelserne på øen. Nu indrømmer skoleinspektøren imidlertid, at han har fået mere hjælp og støtte, siden projektet blev gennemført, end han har fået i løbet af de sidste ti år. Han henfører dette faktum direkte til, at filmen gjorde uddannelsen til et almindeligt samtaleemne.

Kommunernes ledere har kunnet komme til orde. Jim Decker, Dan Roberts og Don Best blev velkendte gennem filmene. En majoritet på øen har hørt dem diskutere Fogos problemer. De tre fik flest stemmer ved valget af ledere til det nye kooperativ, som blev dannet.

Filmprojektet har endog påvirket holdning og stillingtagen i Newfoundland's regering. Kooperativets fornyede ansøgning om bidrag til lokaler blev nu imødekommet. Regeringens interesse blev fornyet, efter at filmene efter forevisningerne på øen blev vist specielt for en kommission af højere tjenestemænd.

YDERLIGERE SPØRGSMAAL

Vi indså det umulige i at filme under forevisningerne, eftersom vi på en forhastet måde ville komme til at dokumentere reaktionerne, og lige så forhastet ville begive os ind på nye emner, som dukkede op under de efterfølgende diskussioner.

Vore forsøg på at fange reaktionerne var mislykkede. Kamera og båndoptager hængte debatterne.

Det er muligt, at mindre dominerende udstyr i form af transportable videokameraer eller mindre båndoptagere kunne vise sig at være mere effektive.

Vi burde have afsat mere tid til at variere forevisningsprogrammerne. Det havde også været en fordel, om der kunne have været foretaget mere omfattende undersøgelser før og under optagelserne, men mangel på tid

forhindrede os heri. Dette kan blive specielt betydningsfuldt for fremtidige projekter, hvor der måske ikke er nogen Fred Earle ved hånden til at opveje et manglende kendskab til miljøet.

Systematisk analysering er nødvendig. Det er muligt, at vi burde have samarbejdet med en sociolog, som kunne have fulgt projektteamet. Mangelen på pålidelige metoder til at måle attituder og variable determinanter i et socialt mønster var en kilde til stadige bekymringer.

Vi ville også have varieret vor måde at nærme os problemet om social aktivisering. En lokal tillidsmand skulle have styret forevisninger og diskussioner, assisteret af filmholdet og rådgiveren. Hans arbejdsmetode skulle bestandig gennemdiskuteres af teamet og der skulle udformes et fleksibelt mønster af spørgsmål til hver forevisning.

Alle kommunens indflydelsesrige personligheder skulle forekomme i filmene. Vi blev kritiseret for ikke at have taget præsterne med, hvilket er en berettiget indvending i betragtning af den rolle, religionen spiller på øen.

1. Andre metoder:

Vi kunne have dækket visse emner anderledes. Det var mest tydeligt med socialforsorgen, og selv om vi ventede til efter fire ugers optagelser med overhovedet at tage det op, kom vi til at gå alt for hurtigt frem. Selv om 60 procent af indbyggerne på Fogo Island modtog socialhjælp, havde vi udelukkende vist folk, der ikke fik det, når vi diskuterede socialforsorgen. Som tidligere nævnt viste vi ved en tidlig lejlighed i Sel-dom en lokal butiksindehaver, som beskrev de skadelige virkninger af socialhjælp – og mange af tilskuerne gik ud.

For at få en dialog i gang mellem delte meninger burde vi have haft en film, hvor en person, der fik socialhjælp, diskuterede det pres, som dette kan medføre. Det mest vellykkede eksempel på sådanne konfrontationer var Billy Cranes og Dan Roberts delte meninger om longliners – de startede altid en livlig debat. Hvis vi havde udviklet den metode bedre, kunne vi også have fået flere diskussioner om religiøst samarbejde inden for undervisningen, om kvindens rolle og om lokalpolitik.

Dette rejser det vigtige spørgsmål om konflikts og konfrontationens rolle. Der er en stor risiko for at fremkalde uigenkaldelige konflikter ved at opmuntre folk til uenighed med deres naboer, og specielt i små og isolerede kommuner. Vi oplevede spændte øjeblikke, når følelserne kom i kog ved vore forevisninger, det var også derfor vi valgte at slutte af med en lettere film for at dæmpe modsætningerne. Konflikt er noget konstruktivt, når målsætningerne defineres og forklares på en meningsfuld måde. Med vor rolle i det givne miljø kunne vi imidlertid ikke tilbyde handlingsmuligheder for de følelser, vi vakte. Eftersom vort mål hovedsageligt var at udvide bevidstheden om problemer og spørgsmål, var vi tvunget til at forsikre os om, at disse følelser ikke gjorde tingene uklare og vanskeliggjorde samarbejdet.

Dette rejser på sin side spørgsmålet, om vi havde kunnet tilbyde handlingsmuligheder. Vi kan nu spekulere over, hvordan et andet samarbejde med planlægningskomiteen kunne have påvirket reaktionerne. Vi

kunne muligvis have skabt en situation, hvor folk deltog i udformning og gennemførelse af en aktion. Hvis forevisningerne havde givet offentligheden mulighed for at henvende sig direkte til komiteen, og hvis spørgsmålene havde været korrekt udformede, kunne diskussionerne have været mere rettet mod handling. Strategiske udlægninger kunne have været brugt til at bringe befolkningen nærmere bestemte mål og følelserne kunne være blevet kanaliseret mere direkte mod dette arbejde.

Det kunne have haft den effekt, at komiteen var blevet stimuleret i sit arbejde ved den større tilslutning fra befolkningen, og samtidig blevet garanteret en direkte kontakt med folkeviljen i kommunen.

Denne type kontakt kunne trække kommunen endnu mere aktivt ind i filmarbejdet. Befolkningen kunne i større udstrækning deltage i beslutningerne om, hvad der skulle filmes, og om hvordan filmene skulle redigeres, hvilket burde være en værdifuld prøve på samarbejde for komiteen. Filmholdet ville da være tvunget til at arbejde med en udpræget selvstændighed og lydhørhed over for komiteen, samtidig med at det nøje tog hensyn til situationens realiteter.

Det var et eksempel på en situation, hvor en »realistisk« metode benyttedes, da Fogomaterialet blev præsenteret for et antal regeringsmedlemmer. Memorial University og vi selv ville have dem til at tage stilling til materialet på en hæderlig, upolitisk måde. Vi antog, at der ville opstå en forsvarsholdning, hvis materialet blev forevist med Fogobeboere til stede. Vi måtte derfor overbevise repræsentanter for øen om, at deres tilstedeværelse ville virke hæmmende – selv om jeg ikke tror vi havde synderlig succes med det.

Regeringen reagerede ærligt og konstruktivt. Vi kan imidlertid kun gisne om hvad der ville være sket, hvis en delegation fra Fogo havde præsenteret materialet som et udtryk for deres meninger, deres standpunkt. Hvis vi havde arbejdet i tættere kontakt med planlægningskomiteen ville denne formodentlig mere eftertrykkeligt have krævet en sådan forevisning.

Vore forsøg på at uddanne studenter til filmarbejdet, til fortsættelse af arbejdet på Newfoundland, mislykkedes. Vi fandt, at deres ungdom og manglende erfaring ikke tillod dem at engagere sig tilstrækkeligt og

film 71

nr. 6 udkommer 15. juni og indeholder bl. a. et interview med klipperen Christian Hartkopp, formtaler af sommerens 16 spillefilm i TV samt anmeldelser af »Taking off«, »Monte Walsh«, »Veninderne«, »That's the way it is« og de øvrige maj-premierer.

film 71 redigeres af Flemming Behrendt og koster kr. 3,25 i løssalg, kr. 35,00 i abonnement (12 numre).

Ekspedition: Ellevadsvej 4, 2920 Charl.
Udgiver: Kirke og Film.



»Challenge for Change«: filmmediet bruges direkte som kommunikationsmiddel.

møde befolkningens komplekse problemer og kulturelle uensartethed. Da indspilningstiden var forbi, blev tre newfoundlandere imidlertid sammen med Randy Coffin knyttet til en filmgruppe ved Extension Service, Memorial University. I april 1968 kom gruppen til National Film Board til seks ugers teknisk uddannelse.

2. Teknologi:

For nylig vraslede tekniske fremskridt, at billige metoder inden længe kan tages i anvendelse til denne type projekter. 8 mm film og videotape er to eksempler. Det er enddog muligt at udnytte stills og lydband til lysbilledforevisninger.

3. Afsluttende bemærkninger:

For at sikre sig en udvikling i disse projekter må filmholdet have fuld frihed til at optage befolkningens meningsytringer. En af hovedårsagerne til, at vi blev accepteret på Fogo, var den loyalitet, filmfolkene afspejlede over for kommunernes meninger. Regeringskritiske følelser må have lov at komme til udtryk, også selv om de er baseret på fejlagtige informationer. Dette er lige væsentligt for kommunen og for regeringen.

Da materialet er blevet gransket og godkendt af de personer, som er implicerede i filmene, og desuden har fået kommunens almindelige anerkendelse, ville ethvert fremtidigt forsøg på en censurering af filmene til kommende forevisninger tjene befolkningen dårligt – og være intet mindre end en tilsidesættelse af dens meninger. Det ville også alvorligt undergrave befolkningens tillid til filmholdet og umuliggøre lignende, fremtidige projekter.

Da filmmaterialet dokumenterer individuelle meninger, viser det også individuelle modsigelser. Da filmholdet intensivt må arbejde for en meningsbalance, må man også undgå at modarbejde regeringsinitiativer og udviklingsprogrammer, men samtidig undgå at blive talerør for propaganda fra lokale pressionsgrupper eller statslige departementer.

For at de meninger, som indbyggerne på Fogo Island udtrykker, skal ydes al den respekt, de fortjener, for at forhindre enhver form for censur og for at undgå enhver antydning af propaganda, må de departementer, som direkte berøres af de rejste spørgsmål, have mulighed for at bedømme materialet med udtalelser, som føjes til filmene; derimod bør departementerne ikke have magt til at sortere materialet før forevisningerne. Det er rimeligt, hvis sagen angår ét departement, at dette så anmoder universitetet om at udsætte publicering af materialet til det spørgsmål, som filmen rejser, er klarlagt. Man kan enes om en vis tidsfrist for at give mulighed for en undersøgelse af situationen, men bestemmelse om forevisning bør ikke overgives til regeringen. Dette materiale må altid præsenteres som visse enkeltpersoners mening og ikke som et udtryk for universitetets eller NFB's politik. Denne slags arbejde kan kun bygges op med en fri debat og fuld ytringsfrihed som en forudsætning – kun da kan udtalelser fra enkelte personer og kommuner få sin betydning.

Vi mener, at dette projekt har mulighed for at blive et enestående foretagende og at dets følger kan blive vidtrækkende, såvel nationalt som internationalt. Der er et særdeles stort behov for virkeligt effektive kommunikationsmetoder i vanskelige sociale situationer i Nordamerika. Massemedieteknikken har indtil nu forfjet sine forsøg på at håndtere lokale, specifikke konflikter, da det er envejskommunikation.

Teknikken eksisterer – og har eksisteret et stykke tid. Det samfund, som indfletter dialog og debat i sine institutioner, kan modarbejde de tendenser til umenneskelighed, som synes at bevæge sig parallelt med tilvæksten af institutioner. Demokrati bygger på medansvar og debat. Samfundsborgeren må atter slippes ind på arenaen ved hjælp af den samme teknologi, som er tilbøjelig til at afskære ham fra den livsvigtige diskussion om hans muligheder for liv og udvikling på vor jord.

(Oversat fra svensk af Dola Bonfils)

Philip
Lauritzen/

Samtale med Anja Breien

Først Sverige, så Finland og Danmark og nu begynder også Norge at få en »ung film«. I det små er et filmmiljø (der viser sig at være åbent ikke mindst mod Frankrig) ved at etablere sig i Oslo og det har allerede fostret en del interessante kortfilm og et par spillefilm. Det er gået langsomt og det er måske for tidligt endnu at sige noget særligt koncist om det, men tendenserne er der. Norge er også i forhold til f. eks. Sverige og Danmark langt vanskeligere stillet. Danmark og Sverige har haft hver sin guldalder i henholdsvis 10'erne og 20'erne og hvad deraf følger af cementering af filminteresse og filmindustri. Derimod har Norge aldrig haft nogen rigtig tradition for filmmediet. Det eksisterende norske filmmiljø er derfor i ikke ringe grad præget af alternativerne: kommerciel filmproduktion og avantgarde, hvor den sidste hovedsageligt koncentrerer sig omkring det meget åbne og alsidige tidsskrift FANT. Avant-garden, der kun er avant-garde i norsk sammenhæng, har imidlertid hidtil beskæftiget sig primært med generelle problemer for et filmmiljø, som f. eks. udenlandske films tilgængelighed og i denne forbindelse ikke mindst censurspørgsmålet, der stadig er et stort problem i Norge.

Den nationale filmproduktion forudsætter endelig en positivitet fra det offentlige, al den stund det heller ikke i Norge er muligt at lave særligt mange film uden støtte. Og netop denne støtte er i de allersneste år ved at komme så meget på ruller, at vi i dag har nogle norske film, der adskiller sig væsentligt fra dem, der blev lavet for blot få år siden.

En af de seneste og mest vellykkede er en debutfilm, »Tilfældet Anders« eller »Voldtægt«, som den også hedder, optaget af den kvindelige instruktør Anja Breien, uddannet på bl. a. den franske filmskole IDHEC.

»Tilfældet Anders« er en politisk film i den forstand, at den handler direkte og dokumentarisk om en side af det norske samfund, retsmaskineriet. Dette er Anders kommet i klemme i, idet han er blevet anklaget for voldtægt og voldtægtsforsøg, som han ganske vist ikke er ansvarlig for, men som han imidlertid ikke kan modbevise at have begået.

Anders er en usikker, uformuleret og for så vidt uvidende ung fyr, der stille og roligt passer sit arbejde i Oslos vejvæsen. En dag

krydser en voldtægtsforbryder hans spor gennem en mose i Oslos omegn, politiet går fejl af sporene og anholder Anders. Han føres igennem alle afhøringerne, prøverne, varetægtsfængslet og endelig retssagen, men det er ikke Anja Breiens ærinde at nå frem til, hvorvidt han bliver dømt eller ikke – det får vi ikke at vide. Det, der interesserer hende, og det, som filmen handler om, er, hvordan systemet behandler Anders og hvordan det ved enhver lejlighed er ham suverænt.

»Tilfældet Anders«, der har været to år undervejs og således er undfanget før beslægtede film som »I lyver« og »Mishandlingen«, er kompositorisk meget raffineret. Fremstillingen af tilfældet Anders behandles ikke kronologisk fra efterforskning til retsforfølgelse. Den er bygget over to parallel-handlinger, der så vises modsatrettede. Kronologisk korrekt skildres hele politiets behandling af sagen og af Anders selv, mens retsforløbet skildres bagfra. Filmen starter således med, at nævningene går til votering og slutter med at Anders hører anklagen.

Anja Breien fortæller selv, hvorfor hun har valgt denne specielle komposition:

– Det var allerede på manuskriptstadiet helt givet for både mig og min medmanuskriptforfatter Per Blom, at filmens komposition skulle være noget i retning af en spiral, således at filmen ligesom snoede sig omkring Anders' person. Og efter flere gange at have overværet retssager var jeg klar over, at byggede jeg filmen op konventionelt og i overensstemmelse med den virkelige kronologi med efterforskningen først og derefter retssagen, så ville retssagen kun blive en slags repetition. Jeg måtte derfor have retssagen med fra begyndelsen.

– *Hvorfor så ikke holde sig udelukkende til retssagen?*

– Et af mine mål med filmen var at vise, hvordan hele systemet fungerer. Jeg ville have alle de brikker med, der er med til at forme det billede af Anders, som kommer frem i retssalen, f. eks. politiafhøringerne og livet i fængslet, altsammen steder, som dels den almindelige tilskuer og samfundsborger dels politi, forsvarer, anklager og dommer – ikke kender noget til. Det gør faktisk kun Anders, og det var et billede af ham som eksempel på et menneske, der kommer i klemme i systemet, jeg ville skildre. Derfor

er kameraet også sammen med Anders helt alene.

Jeg har ikke været interesseret i at lave en film, der handlede om, hvorvidt Anders er skyldig eller ej, men derimod har jeg villet fremlægge så nøgent som muligt den metode, som dette apparat bruger til at bestemme skyld eller ikke skyld med.

– *Kompositionen fungerer også som en slags spændingsophævende interferens?*

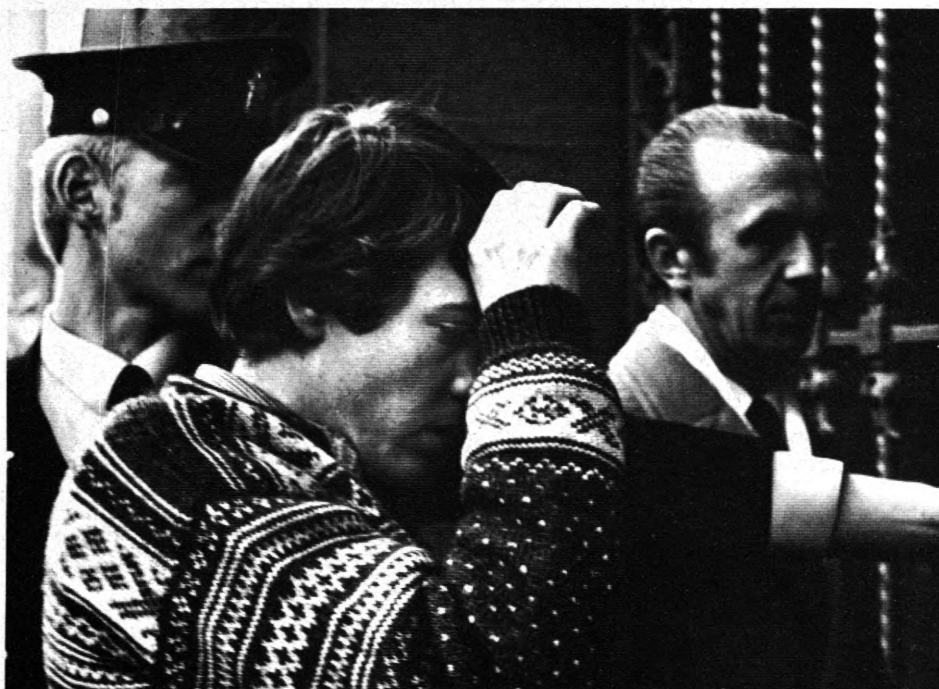
– Ja, jeg har været meget ivrig efter, at filmen ikke skulle fungere i kraft af en eller anden retssalsspænding, som i øvrigt næsten kun findes på film. De fleste retssager er meget kedelige, fordi de er så omstændige og langtrukne, mens man jo på film kan gøre dem til rene spændingscentre. Jeg har ikke villet lave en kriminalfilm, og det er »Tilfældet Anders« sandelig ikke, den er snarere for kedelig, men det har på en eller anden måde været prisen for at få systemet til at stå nøgent frem, og jeg tror, at man har en fornemmelse af, at nettet strammes omkring Anders.

– *Du gør tilsyneladende også alt for at undgå mulighed for identifikation med Anders?*

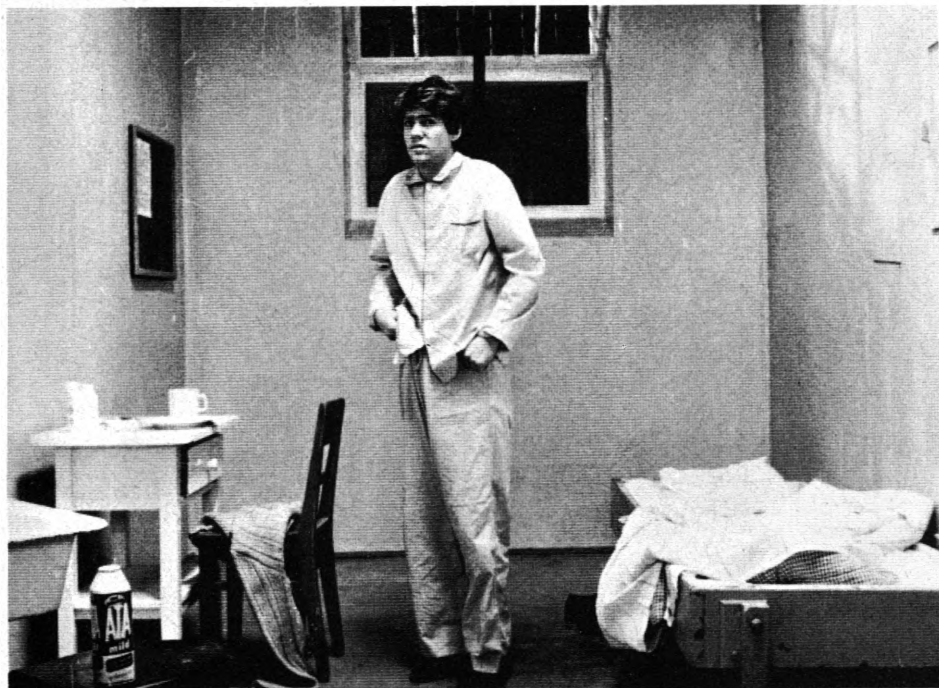
– Jeg tror nok, at det ikke helt er lykkedes, men jeg ville have en virkning frem, der fik tilskuerne til at føle, at de ligeså godt kunne være kommet i Anders' situation, og at de kan komme det nærsomhelst. Jeg har derfor ikke forsøgt at etablere muligheder for identifikation med filmens Anders, men med tilfældet Anders, og det er bl. a. derfor, at personen i meget store dele af filmen slet ikke er med.

– *Bygger filmen på autentisk materiale?*

– I høj grad. Selve historien er inspireret af en autentisk engelsk sag, som Per Blom henlede min opmærksomhed på. Dernæst er selve udformningen foretaget i samråd med jurister og med hjælp af politiet. Sammen med nogle politifolk udarbejdede Per Blom og jeg simpelt hen en »sag«. Vi præsenterede »vores« forbrydelse for en betjent og på baggrund af de oplysninger, vi kom med, skrev han en rapport, helt som han er vant til. Med denne rapport gik vi så videre, således at vi fik vor sag igennem alle de relevante instanser, og fik alle de forskellige rap-



Øverst: Svein Sturla Hungnes som Anders føres til forhørsretten. Midterst: Anders i varetægt i Oslo Kretsfengsel. Nederst: Forvareren Olav Hestenes.



porter og prøver lavet af dem, der gør det til daglig. Vi forelagde dernæst Oslos stadsadvokat vores politiuundersøgelse og spurgte, om han ville rejse sigtelse på det grundlag. Det ville han og han fik et eksemplar af sagen. Dernæst gik vi til en af Oslos mest benyttede forsvarere og bad ham forsvare Anders.

– Du har altså blot sat snebolden i gang og så har den selv rullet gennem retssystemet?

– Ja. Kardinalpunktet var selvfølgelig, at det skulle være helt sikkert, at der ville blive rejst tiltale i virkeligheden på baggrund af politiets oplysninger og argumenter. Det var alle imidlertid forvissede om. Og samtidig skulle det være på vippen, hvorvidt han ville blive dømt. Det er i denne forbindelse meget interessant at se reaktionen efter en kørsel af filmen på kriminalistisk institut. Institutets professor, Nils Christie, viste den for sine studenter, der både er sociologer og jurister. Efter forestillingen lavede han en afstemning om, hvorvidt Anders ville blive dømt eller ikke, og alle sociologerne mente, at det kunne han ikke blive, mens juristerne var enige om, at han kunne.

– Statsadvokaten og forsvareren medvirker jo i filmen i deres respektive roller. Har de også selv skrevet deres procedurer?

– Ja, de fik som sagt sagen og forberedte derefter henholdsvis deres anklage og deres forsvar. Filmen indeholder selvfølgelig ikke to fulde procedurer, men kun et resumé, som de imidlertid også selv har lavet.

– Hvordan har politiet og advokaterne stillet sig til at være med til at udlevere sig selv og dermed det system, de repræsenterer?

– Det har de kun gjort indirekte. De er ikke blevet hyrede for gennem deres kendskab til systemet at afsløre det. Og der er heller ikke tale om, at de har været med på hele filmen. De har kun udført hver deres arbejde, helt som de plejer, ud fra præmisser, som jeg først gav og som de siden fik fra hinanden.

Jeg har ikke snakket med nogen af dem, efter at filmen blev færdig, men jeg er helt sikker på, at de hver for sig vil stå inde for deres lille bidrag til mosaikken.

På den anden side er det klart, at de har vidst, at der var tale om en film, og det har nok betydet, at de har bestræbt sig for at være så korrekte som overhovedet muligt. Skævheden ved at bruge denne form for dokumentarisme er derfor, at man kommer til at vise systemet, når det er bedst, mest agtpågivende. F. eks. vil dommeren i grundlovsforhøret ikke altid være så høflig over for den tiltalte, som han er i filmen.

Alt dette kunne have medført, at filmen kom til at give et forvrænget billede af systemet, et for positivt billede. Imidlertid føler jeg, at det i dette tilfælde har gjort filmen meget stærk. For den røber mange umenneskelige og uretfærdige træk ved systemet og afslører, hvor fuldstændig magtesløs den enkelte borger egentlig står, og det altså selv når systemet er mest positivt skildret. Og skildret af sig selv. ■

Film, politik og æstetik

MARTIN DROUZY

»Hvis nogen spørger, om du er kommunist, er det bedre, at du fremviser dine malerier end dit partikort.«

Bertolt Brecht

For tiden tales der både i Danmark og andre steder meget om en »politisering« af kunsten – og ikke mindst af filmkunsten. Det er i disse år næsten umuligt at åbne et skandinaviske eller udenlandsk filmtidsskrift uden at støde på en artikel, som under en eller anden form handler om forholdet mellem film og politik. Sara Lidmans heftige angreb på Ingmar Bergmans senere film og på deres manglende sociale og politiske engagement er et karakteristisk eksempel på den her antydede forskydning. I Frankrig har de tre filmtidsskrifter »Positif«, »Cahiers du Cinéma« og »Cinéthique« i månedsvis kævles om, hvilket af de tre blades redaktionelle filmsyn der var mest i pagt med den rene marxistiske lære, og til sidst er de nu endt med at bandlyse hinanden indbyrdes. Heller ikke herhjemme er bølgerne nogen sinde gået så højt som nu, selv om de ikke helt kan sammenlignes med den stormflod, der er gået hen over de franske filmkredse. Blandt de danske blade, der i den senere tid har behandlet spørgsmålet film/ideologi, er »Film 70« og »Information«.

Rent skematisk kan man sige det på den måde, at filmkritikere og filmskribenter før i tiden først og fremmest var optaget af at finde ud af og gøre rede for, om en film var god eller dårlig (uanset hvad de for øvrigt så selv mente med det). I dag er derimod adskillige af dem primært interesseret i at besvare spørgsmål som: Hvor står filmen politisk? Står den på revolutionsiden eller på det etablerede samfunds side? Er dens grundholdning venstre- eller højreorienteret? Giver den ikke udtryk for en »progressiv« stillingtagen eller for en klar social bevidsthed i det hele taget, bliver den fejlet til side som »borgerlig« eller måske ligefrem »reaktionær« og fortjener ikke mere, at man beskæftiger sig med den. Om så det er en mand som Truffaut, der har instrueret den, får den nul stjerner i Kosmoramas mini-kritik. En æstetisk vurdering har med andre ord vejet pladsen for politiske synspunkter og normer. Begrebet »engageret kunst« har i en række filmkredse fortrængt begrebet »god kunst«.

Det ville være naivt at opfatte denne problemstilling som fuldstændig ny og at forestille sig, at man først i slutningen af tresserne har fået øjnene op for, at filmkunst og politik har noget med hinanden at gøre. Man behøver bare at åbne Leif Furhammers og Folke Isakssons bog »Politik og film«. Så ser man øjeblikkeligt, at flere generationer af filmfolk før os har stillet filmmediet i en bestemt ideologisk tjeneste. Allerede så tidligt som under den første verdenskrig lavede en mand som Griffith »En nations fødsel«, som,

hvad det ideologiske angår, er fuldt på højde med de mest engagerede film i dag – omend med modsat fortegn. Når spørgsmålet om film og politik i den senere tid igen er trådt så stærkt i forgrunden, skyldes det formodelig: 1) at der er opstået en ny generation af yngre filminstruktører og filmkritikere, som er mere politisk bevidste end den foregående, og 2) at vi igen – og måske tydeligere end nogen sinde – har opdaget, at alt i vort samfund hænger sammen, og at der bl. a. er en intim forbindelse mellem de vilkår, hvorunder en film er produceret, og det færdige produkt – kort sagt mellem filmkunsten og filmindustrien. Når talen er om kunst i almindelighed, kan man umuligt beskæftige sig med det æstetiske uden samtidig at komme ind på det stilistiske (og tekniske). Og når det drejer sig om filmkunsten i særdeleshed, kan man desuden dårligt tale om det tekniske uden samtidig også at tage det økonomiske med i betragtning (jfr. Chr. Braad Thomsen: Farvel til filmen? i Kosmorama 93).

Godard har for nylig i hele denne sammenhæng indført et par gloser, som kan bidrage til en vis afklaring af begreberne. Han skelner nemlig imellem »at lave politiske film« og »at lave film politisk«. At lave politiske film vil efter hans opfattelse sige at lave film, hvori man formulerer visse politiske synspunkter, men hvor det gøres inden for det eksisterende samfundssystem og med dette systems produktionsapparat til hjælp. Den slags film indeholder en skildring af og måske en forklaring på verden, som den er, men de forandrer den ikke. At lave film politisk vil derimod sige at bryde med det etablerede samfund og lave film, hvor man ikke alene opstiller alternativer til systemet, men som også fremstilles ved hjælp af en alternativ produktionsform. I det førstnævnte tilfælde indskrænker man sig altså til med sit kamera at registrere den forhåndenværende tingenes tilstand, – mens man i det andet tværtimod benytter det som et kampvåben. »Kameraet som fyldepen« bliver til »kameraet som maskingevær«, dvs. et led i revolutionskampen.

Godard har som bekendt selv siden studenterevolutionen i maj 68 prøvet på at producere en række film uden for og uden om det gængse produktionssystem. Resultatet må dog siges at være både skuffende og tvivlsomt. Skuffende, fordi ingen eller næsten ingen får lejlighed til at se disse film, som Godard selv går rundt og viser på fabrikker og skoler. Ingen producent eller biografjer får økonomisk udbytte af dem, og dermed har Godard allerede nået et af de mål, han har sat sig. Men på den anden side ser det nu heller ikke ud til, at revolutionsbevægelsen har ret megen gavn af disse strimler, som desuden er alt for eksklusive i deres sprogbrug, til at man gennem dem kan få masserne i tale. Man kan for øvrigt med

rette stille det spørgsmål, om Godard ikke trods sine idealer og sine smukke intentioner fører sig selv bag lyset. Hvad enten han synes om det eller ej, kan han ikke forhindre, at film også har noget med industri at gøre. Han kan f.eks. ikke undgå at bruge celluloidfilmstrimler, fremstillet af Kodak-Koncernen, som er et kapitalistisk foretagende. Og de penge, han investerer i disse senere film, stammer fra USA, hvor de er indtjent ved fremvisningen af hans tidligere værker. Det er fuldstændig illusorisk at forestille sig, at man med den nuværende tingenes tilstand helt kan slippe uden om »systemet« og skabe en alternativ produktionsform, som er 100 % uafhængig af det. Som jeg senere skal komme tilbage til, ser det dog ud til at være muligt inden for det eksisterende system til en vis grad at fremstille kontroversielle film, som ideologisk kan underminere det indefra, hvorimod det er overordentlig tvivlsomt, om det overhovedet kan lade sig gøre at lave film uden for dette samme for øjeblikket eksisterende økonomiske system. Hvis man virkelig ønsker at lave om på systemet, må man nok gribe til mere direkte og effektive midler som f.eks. at engagere sig aktivt på den politiske skueplads, for der slår filmen nok ikke til.

Jeg vil altså i det følgende se bort fra spørgsmålet om en alternativ ikke-kommerciel filmkunst og udelukkende beskæftige mig med filmene, som de foreligger og ikke, som de kunne eller burde være. Mit mål er for øvrigt slet ikke, at jeg ved artiklens slutning skal være nået til endelige og uomtvistelige konklusioner, men bare ud fra en analyse af tre nyere film, som hver på sin vis må betragtes som politisk relevante, at fremkomme med nogle betragtninger over emnet film og ideologi.

»Z«

»Z« er et typisk eksempel på en film, man kan kalde politisk, fordi der i den behandles et klart defineret politisk emne. At det sker i en stærkt engageret tone skader naturligvis næppe den sag, den vil gavne. Man skal være meget kold og ufølsom for ikke at lade sig gribe af den historie, der skildres i filmen. Hvordan skal man kunne lade være med at føle sig grebet af retfærdig harme, når man bliver stillet over for den afskyelige intrige bag et politisk mord? Hvordan skal man i sit hjerte kunne lade være med at identificere sig med den lille hæderlige og stilfærdige dommer, som trods alle hindringer til syvende og sidst formår at vinde over en flok kyniske uhyrer? Og hvordan skal man kunne undgå den tanke, at disse begivenheder, som fandt sted i Grækenland under Lambrakis-affæren, i mellemtiden har gentaget og stadig gentager sig i lande, hvor politiet er stærkere end loven? Grækenland har jo desværre ikke monopol på fascismen.



Pierre Dux optræder som general i Costa-Gavras' »Z«.

»Z« er altså en film, der umiddelbart appellerer til sympatien, og Costa-Gavras' redelige og stort anlagte intentioner kan på ingen måde drages i tvivl. Og dog er der her som på så mange andre områder god grund til at vogte sig for at drage alt for uoverlagte konklusioner. Det er en film, der får os til at spørge: Hvad bruger man »en politisk film« til? Hvordan fungerer den? Hvad siger den os egentlig?

Det hele begynder i »Z« med et nummer, hvor den udmærkede skuespiller Pierre Dux optræder som general. For en blandet kreds af officerer og civile holder han et foredrag, der former sig som en lignelse om vinstokskimmel og de ødelæggelser, den forårsager. Samfundet er som en vinstok, der må beskytte sig mod skadedyr og forrådnelse, og som selv må skille sig af med de giftstoffer, der ophober sig i den. Pierre Dux plejer som regel at optræde i på en gang højtidelige og lattervækkende roller, f. eks. som den bedragne ægtemand eller som det patriarkalske familieoverhoved. Med den omtalte lignelse, der afleveres lige efter forteksterne, har han straks udleveret sig til publikum. Hans uniform, der er dækket af dekorationer, og den højtidelige stemme, han optræder med, afslører ham øjeblikkelig som en af filmens skurke. Karikaturen er helt igennem vellykket og effektiv, og det er vel også det, der er hensigten med den.

Efter dette nummer føres vi over i en helt anden lejr. Nu er det folketingsmændene fra oppositionspartiet, der uden held prøver på at finde en sal, hvor de kan holde politisk møde, og som værgeløst må finde sig i alle mulige chikanerier fra administrationens side. Til disse roller har man valgt en række sympatiske skuespillere som Yves Montand, der kommer direkte fra »Krigen er endt«, Charles Denner og Bernard Fresson. På den måde får de to lejre fra starten deres tydelige stempel, og dermed har vi på forhånd programmet for hele filmen.

Man ser straks, at »Z« ikke er en psykologisk film, men en handlingsfilm. Den omstændighed er dog næppe nok til at retfærdiggøre den primitive dualisme, der hele vejen igennem kommer til udtryk i modsæt-

ningen mellem obersternes klike og de liberale folketingsmænd. Her kan muligvis indvendes, at en Eisenstein aldrig er veget tilbage for groft at give en grov karikatur af både de besiddende og imperialisterne. Arbejdsgiverne i »Strejken«, soldatermunkene i »Alexander Nevskij« og officererne og lægen i »Panserkyrseren Potemkin« er i så henseende fuldt på højde med Pierre Dux i »Z«. Samtidig må man dog også lægge mærke til, at hos Eisenstein er det *alle* hans skikkelser der gøres til genstand for en sådan forenklingsproces. Eisensteins verden er et hele. Han anlægger den samme målestok på alt og alle. Og han benytter den samme episke stil til at skildre både gode og onde. I »Z« bliver en skikkelse som Lambrakis tydeligt begunstiget, gennem at han gøres til genstand for en psykologisk dybdeboring à la Resnais med en række flash back, der har til formål at skildre ham selv som privatmand og alle hans personlige problemer af både ægteskabelig og følelsesmæssig art. Nøjagtig som i »Krigen er endt«! Javel, men i »Krigen er endt« handlede det *alt sammen* om de spanske partisaners kamp mod en usynlig fjende, – en fjende, som man hele tiden anede, men aldrig så. Det var netop dette bevidste udgangspunkt, der gav Resnais' film dens politiske force. Dens skildring af modstandsfolkene og deres skjulte kamp fik os til at fornemme, at fjenden – underfundig og u håndgribelig – var til stede overalt og ingen steder. Vi sad der vågne og i alarmberedskab midt i en daglig kamp, som de to modstandere måtte føre med ulige våben. Vi var klar over, at fjenden netop havde sin styrke i den omstændighed, at man aldrig kunne møde ham eller få ram på ham, men at han lå på lur overalt. Og vi forstod, at den første opgave i kampen mod fascismen er at finde og afsløre denne skjulte fjende. Men Resnais undte os aldrig den tilfredsstillelse at nå så langt.

Ved første øjekast kan »Z« virke som en fortsættelse af »Krigen er endt«. Nu får vi endelig at vide, hvordan man afslører fasci-

sterne. Det er netop det, der er meningen med den undersøgelse, der fortæller om i filmen. For øvrigt er det også den samme Jorge Semprun, der har skrevet drejebogen til de to film ... Det er alt sammen rigtigt nok! Men samtidig må man ikke overse, at undersøgelsen i »Z« ikke afslører noget som helst, som vi ikke ved i forvejen. I en af de første sekvenser, som er optaget med en slags alvidende kamera, så vi, hvordan og af hvem mordet blev begået. Vi har set de jammerlige forbrydere slå Lambrakis ihjel. Og for nu at sætte prikken over i'et har man heller ikke undset sig for at fremhæve, at den værste af dem var homoseksuel. Hvad skal vi så med den undersøgelse, eftersom vi alle sammen på forhånd har set alt, ved alt og har forstået alt? Formålet er simpelt hen at få publikum til at føle sig i sin gode ret og at bestyrke det i dets gode samvittighed. Hele filmens struktur hviler på det princip, at tilskueren skal føle sig tilfreds, en tilfredsstillelse, som i dette tilfælde består i, at han i fulde halvanden time bestyrkes i sin selvsikkerhed. Vi har set de onde oberster i fuld aktivitet, vi har set det politiske mord blive begået, og vi har set, hvordan man derefter prøvede på at få mordet til at se ud som et ulykkestilfælde. Vi ved det hele, og denne vished – vor vished – vokser og bliver stærkere end alt andet. Vi ved, at de onde vil få deres straf. Den tilfredsstillelse, vi oplever ved at se »Z«, er intet andet end tilfredsstillelsen ved at hævne sig.

For bedre at kunne forstå det farlige i denne fremgangsmåde (som sløver og lammer vor kritiske sans) kan vi f. eks. sammenligne Costa-Gavras' film med den ældre Hitchcock-film »Udenrigskorrespondenten«. Denne film blev til i årene lige før 2. verdenskrig, og hensigten med den var at henvende opmærksomheden på nazismens farer. De to værker har mange træk til fælles, bl. a. det, at de begge henvender sig til et bredere publikum med forholdsvis enkle midler, og at det ideologiske engagement i dem begge går hånd i hånd med en thrilleragtig hand-

Vi har set det politiske mord blive begået: Undersøgelsen i filmen afslører intet, som vi ikke ved i forvejen.



ling. Også hos Hitchcock møder vi en journalist og en pacifist i kamp mod en nazist. Men Hitchcock er begavet nok til ikke at undervurdere modstanderen og redelig nok til at fremstille nazisten som en fascinerende skikkelse, der i filmens første halvdel optræder som den urbane og forfinede mand, en del af nazismens hovedpersoner sikkert oprindelig har været. Hitchcock spiller på denne charme og får os sammen med filmens øvrige personer til at falde for det vindende ydre. I modsætning til nazisten er pacifisten en rar, men i øvrigt ret ynkelig gammel mand. Hitchcock ved nemlig meget godt, at det onde altid virker mere tiltrækkende end det gode, og at kampen fra begyndelsen aldrig udkæmpes på lige fod. Den afsløring af nazisten, der finder sted, efterhånden som filmen skrider frem, gør os nemlig – langt fra at bestyrke os i vore fordomme – *hele tiden mere klarsynede*.

Men, vil nu mange sige, de oberster, der i dag sidder inde med magten i Grækenland, er slet ikke af samme format som de tyske nazister. I virkeligheden er de jo ikke andet end marionetter! Det er også rigtigt, og vi har set, at Costa-Gavras heller ikke er vejet tilbage for at fremstille dem som sådanne. Men selv om han på det punkt ikke forråder den historiske sandhed, gør han det til gengæld i sin skildring af kampen mod undertrykkerne. I Vassilikos' bog, der er benyttet som forlæg for filmen, og som efter alt at dømme giver en troværdig skildring af, hvad der i virkeligheden er sket, er det massernes bevidstgørelse og det græske folks harme, der gør processen ikke bare mulig, men direkte uundgåelig. I filmen er det derimod en ubestikkelig undersøgelsesdommer og en ambitiøs journalist, der ved deres fælles indsats sætter det hele i gang. Denne forskel mellem bogen og filmen er af afgørende betydning. Costa-Gavras' film er nemlig til syvende og sidst underkastet den gængse borgerlige æstetik, den samme, som man finder i de fleste amerikanske westerns og Hollywood-film, og som går ud på, at man har brug for en helt, som tilskuerne kan identificere sig med. Men får man os virkelig til at tro på, at et politisk attentat af et sådant format som Lambrakis-mordet kan afsløres af et enkelt menneske? Er det politisk korrekt (og æstetisk rigtigt) at prøve på at bilde os ind, at en enkelt mand ved egen hjælp er i stand til at få en sammensværgelse af et sådant omfang til at strande? Ville det ikke have været mere redeligt simpelt hen at skildre tingene for os, som de i virkeligheden er, dvs. at vise os, at et enkelt menneske intet kan udrette i en diktaturstat som den græske, hvis han ikke har nogen til at hjælpe sig, og det uanset hans personlige mod, retskaffenhed og kampvilje, og at alle disse egenskaber vil blive gjort til skamme og vendt imod ham selv og den sag, han kæmper for, hvis han ikke har et helt folk eller i hvert fald en pressionsgruppe bag sig, som kan støtte ham i hans kamp for retfærdigheden. Desværre har Costa-Gavras i stedet foretrukket selv at gøre det samme, som han bebrejder de oberster, han anklager, dvs. at fordreje den historiske og politiske sandhed for på den måde at gøre den mere effektiv i propagandaens tjeneste. Det er altså et spørgsmål, om ikke »Z«, som er en film mod fascismen, til syvende og sidst selv bruger fascistiske metoder (bl. a. når det gælder effektivitet for enhver pris). Hvor stor sympati man end næ-

rer for instruktøren og hans politiske intentioner, må man indrømme, at filmen virker som et forræderi mod hans smukke hensigter. Man kan kun beklage, at så god og retfærdig en sag bliver forsvaret med midler, der er i åbenlys modstrid med de synspunkter, de skulle tjene.

»Mishandlingen«

Hvis man med rette kan anklage Costa-Gavras for at bevise for meget, så han dermed forvrænger virkeligheden og gør den til en karikatur af sig selv, føler man sig til gengæld næsten fristet til at bebrejde Lasse Forsberg det modsatte, når man har set hans debutfilm »Mishandlingen«. Lige så forenklet »Z« er i sin dualistiske fremstilling, hvor verden fremstilles som delt i to indbyrdes modstridende lejre, lige så nuanceret er »Mishandlingen« i sin skildring af livet og virkeligheden. Forsberg prøver hverken på at bevise eller overbevise, – han viser bare.

Filmene drejer sig, som man vil huske, ikke om noget hverken sensationelt eller opsigtsvækkende. Den handler ikke om en diktaturstat, men om et fredeligt demokratisk samfund – det svenske velfærdssamfund. Der er intet, der i mindste måde ligner den opsigtsvækkende Lambrakis-proces, men bare en lille jævn og dagligdags begivenhed, som den formodentlig forekommer i snevejs af tilfælde i dagens Skandinavien – Palmes Sverige eller Baunsgaards Danmark, det er det samme. Det velsmurte samfundsmaskineri kører nogenlunde, som det skal. Forsorgsinstitutionerne fungerer gnidningsløst. Fungere de for godt?

På en øde gade i Stockholm går en dag en ung arbejder, Knut Nilsen. Han henvender sig til en mand, direktør Hedqvist, som holder der med sin Jaguar, og fortæller ham, at denne Jaguar i virkeligheden tilhører ham, Nilsen, eftersom det er arbejderklassen, der har produceret den. Ved at beholde Jaguaren for sig selv skaber direktør Hedqvist en prop i det kapitalistiske system, og denne prop må fjernes, for at den sociale og økonomiske udvikling kan få frit løb. Den til at begynde med harmløse diskussion udløser en aggression hos Knut, som får ham til at slå direktøren, og dermed er spillet gående. Anholdelse, politirapport, mentalundersøgelse og til sidst spændetrøje på den nerveklunik, hvor han indlægges, er etaper på den vej, denne moderne Josef K' trods sine protester tvinges til at gennemløbe.

Enkelte kritikere herhjemme har været noget i vildrede med hensyn til Knuts tilpasningsvanskeligheder. Er manden psykopat eller ej? Man kan kun undre sig over, at dette spørgsmål overhovedet er blevet stillet. Filmens hele force ligger nemlig simpelt hen i, at der er noget i vejen med Knut. I velfærdssamfundet, som det er indrettet, er han en torn i øjet på sine omgivelser. Hvis Knut havde sine åndsevner fuldstændig i behold, hvis hans livsførelse var eksemplarisk, og hans politiske argumenter var indlysende logiske og fejlfri, ville det være ham, der havde ret over for samfundet, og dermed ville vi altså endnu en gang befinde os midt i Costa-Gavras' dualistiske verden med de godes kamp mod de onde, og midt i problematikken fra »Z«, hvor den retfærdige trodser hele verden og har ret over for den, selv da han knuses. At betragte Knut som helten – og offeret – i en tragedie ville være ensbe-

tydende med at forveksle budskabet i filmen med filmens »budskab«. For mig at se er det forkert uden videre at betragte Knut som instruktørens talerør. Det er ikke Knuts argumenter som sådanne, der gør filmen til en samfundskritik, – det er selve *værkets struktur*, der lidt efter lidt tvinger os til at reflektere over de hændelser, han kommer ud for. Forsberg spiller – til forskel fra Costa-Gavras – ikke på en letkøbt identifikationsproces. Vi tvinges til – med eller mod vor vilje – at bevare en vis distance over for Knut helt uden sammenhæng med, om vi umiddelbart sympatiserer med ham eller ikke. Instruktøren sørger nemlig på alle mulige måder for at understrege hans mindre fordelagtige sider. F. eks. foragter Knut ikke bare kapitalisterne, men også sine medmennesker i almindelighed – arbejderne indbefattet. Han er uberegnelig og uimodtagelig for straf. Han bestiller ingenting, – det hele er bare snak. Og han lader hånt om samfundets regler. Ikke engang skakspillets regler underordner han sig.

På denne fundamentale tvetydighed i Knuts natur spilles der hele filmen igennem. Strukturen i »Mishandlingen« er ikke dualistisk, men dialektisk. Til forskel fra begivenhederne i »Z«, hvor det lige fra begyndelsen stod klart, hvem der havde ret, og hvem der havde uret, er det hele i »Mishandlingen« langt mere kompliceret. Det er, som om alle i den på en gang har ret og uret. Knut har ret i sin naive hjemmelavede socialistiske ideologi. Men direktør Hedqvist har heller ikke helt uret. Han er slet ikke direkte skyld i det, der sker, idet han i første omgang overhovedet ikke har afvist Knuts pseudo-revolutionære tågesnak. Han har tværtimod forsøgt at høre efter, hvad han siger, og at få en samtale i gang med ham. Heller ikke hverken politifolkene, lægerne eller psykologerne handler forkert. De prøver ærligt og redeligt på at forstå Knut og at hjælpe ham. Men alligevel har man, når det kommer til stykket, en fornemmelse af, at de alle sammen har uret, fordi selve samfundet har uret. Når et samfund, der har et så veludbygget forsorgssystem som det, der for øjeblikket findes i Sverige, og som gør så meget for at hjælpe sine problem børn, i sidste instans ikke kan finde på andet for at hjælpe en mand som Knut end at give ham en ordentlig dosis morfin (dvs. at gøre, hvad det selv bebrejder narkomanerne), er det et tegn på, at der er et eller andet, der ikke fungerer, som det skal. Denne indre selvmodsigelse, som hele filmens dialektik munder ud i, afslører, at der er en fundamental fejl ved systemet. Det er ikke den enkelte, der er noget galt med, men samfundsstrukturen som sådanne. Den såkaldte velfærdsstat er i virkeligheden et menneskefjendsk system.

Denne konklusion, som man efterhånden og uimodståeligt nødes til at drage, påtvinger sig yderligere, når man ser de bifigurer, som udgør Knuts bekendtskabskreds, og som hver for sig kommer til at indtage deres originale plads i hele filmens sammenhæng som en slags kontrapunkt til hovedpersonen. Den første af dem er Björn. I forhold til den evigt kvarulerende Knut repræsenterer han aktivisten og den engagerede kunstner, som har givet afkald på en bedre uddannelse for at spille venstreorienteret gadeteater. Han stiller sin kunst i revolutionens tjeneste og lever et både nøjsomt, idealistisk og uselvsk liv – uden for det etablerede samfund. Hvad



Når et samfund for at hjælpe sine problem-børn ikke kan finde på andet end at give dem en dosis morfin, er det et tegn på, at et eller andet ikke fungerer, som det skal (Knut Pettersen i »Mishandlingen«).

kan han så udrette med det? Ikke ret meget, og det ender da også med, at han selv kommer i tvivl, hvorvidt det er muligt at ændre samfundet gennem kunstnerisk aktivitet. Pigen Berit, som han har fundet på et vaskeri, hvor hun »gjorde sig nyttig«, må betragtes som politisk analfabet. Björn prøver på at udvikle hendes kritiske sans og at lære hende at se uretfærdighederne i samfundet, men det eneste, han opnår, er at gøre pigen ulykkelig. En dag forsvinder hun efter en symbolsk »henrettelse«, hvor Björn har skåret grenene af hendes viftepalme. En tredje skikkelse er en engageret skribent, som i modsætning til Björn lever godt af sit engagement. Han er succesforfatter, skriver samfundskritiske bøger og samler sig efterhånden en kapital ved at skyde på kapitalismen. Hvad man end gør, er man altså altid prisgivet, fordi man hele tiden er i systemets vold. Som Bent Mohn har bemærket i sin anmeldelse i Politiken, består filmens pointe i, at »den ikke bare viser det selvmordsigende i det samfund, som skal styrtes, men også hos samfundsomstyrterne selv«.

Imidlertid er det umuligt at sige fra og at slippe ud af den onde cirkel. Velfærds- og forbrugersamfundet er således indrettet, at det automatisk er i stand til at neutralisere

sine modstandere og til at uskadeliggøre enhver oppositionel handling. Tilsyneladende er det både storsindet og tolerant, men i virkeligheden er det – det ser vi af Knuts historie – kun ude på at skaffe sig et alibi, så det bedre kan knuse og tilintetgøre ethvert forsøg på at gennemføre en anden livsform. At Forsberg af juryen på filminstitutet fik tilkendt den svenske Bodil som årets bedste instruktør kan netop ses som en bekræftelse på, at der er noget i de angreb, han i »Mishandlingen« retter mod samfundet. Det er et bevis på, at systemet, hvad man end gør, gang på gang gør forsøg på at afvæbne enhver modstand. Tilbage er nu kun at afvente, at Hollywood giver Knut Pettersen, der spiller Knut, en Oscar for hans præstation som skuespiller.

Hvad det formelle angår, står de midler, Forsberg arbejder med, i direkte modsætning til Costa-Gavras'. Der er ingen professionelle skuespillere, ingen stilistiske effekter og ingen forsøg på at manipulere med publikum, men kun et dokumentarisk billedsprog og et kamera, som bevidst gør alt for ikke at blive bemærket. Filmen virker faktisk lige så nøgtern som en politirapport. »Mishandlingen« er med sin ubarmhjertige dialektik og stilistiske askese en af de stærkeste og mest slagkraftige samfundsrevsende film, der i de senere år er blevet vist herhjemme. Den blotlægger en fundamental modsigelse i det samfundsmaskineri, vi selv har skabt, – modsigelsen mellem den enkeltes ret til frihed og de muligheder, han, når det kommer til stykke, har for at bruge den.

»Barnebruden«

Denne nyere film af Bresson er mærkeligt nok for en gangs skyld blevet overset af en næsten enstemmig dansk filmkritik – og det af tre grunde: 1) fordi den ved et rent og skært tilfælde havde premiere den 17. november 1969, samme dag som Kirsten Stenbæks »Den gale dansker«, som det åbenbart var samtlige anmeldere mere magtpåliggende at skrive om, – 2) fordi adskillige Bressonbeundrere, der hidtil havde betragtet det som et dogme, at mesteren kun kunne arbejde i sort/hvidt, blev fuldstændig desorienterede over denne første film i farver (i Kosmorama 100 fortæller Bresson selv, hvorfor han gik over til og vil fortsætte med at lave farvefilm), – og 3) fordi man i filmen kun genfandt ganske lidt af den novelle af Dostojevskij, som Bresson havde benyttet som forlæg. Det var der nu ikke noget mærkeligt i, for ligesom han tidligere havde omdannet sine forlæg af Diderot og Bernanos, havde han også i dette tilfælde omskabt den russiske forfatters novelle for at optage den i sit filmunivers. Derfor de mange ændringer fra bogen til filmen. I stedet for at spille på de indbyrdes modsætninger mellem generationerne (hos Dostojevskij er manden over 50) skildrer han to ganske unge mennesker (*han* er knap 30 og *hun* omkring de 17). Og i stedet for at fortælle om noget, der foregår i Rusland i tiden omkring 1880, har han henlagt handlingen i sin film til Paris 1969. Han har simpelt hen udskiftet Dostojevskijs hovedtema, skyldtemaet, med en lang og

smertelig beretning om et mislykket kærlighedsforhold mellem to ægtefolk i verden af i dag.

Ved første øjekast ser det ud til, at han og hun har alt, hvad der skal til for at være lykkelige: en velindrettet bolig, penge, hus-assistent, ingen børn og et harmonisk ægteskabeligt samliv. Men alligevel viser filmens første billede os, at deres ægteskab på tragisk vis er blevet ødelagt, og at hun har begået selvmord. Hvorfor hun har gjort det, er det spørgsmål, der filmen igennem søges besvaret ved hjælp af en lang monolog, han ved sin kones bære holder for sig selv og for husassistenten. Man kan rent skematisk udtrykke det således, at *han* og *hun* aldrig har formået at mødes. De har hver for sig levet i deres egen verden, – han i en verden, hvor det at besidde var det afgørende, og hun i en verden, hvor det først og fremmest drejede sig om at være.

Det er karakteristisk for *ham*, at han kun kan komme i forbindelse med sine medmennesker gennem tingene. Det er ikke noget rent tilfælde, at han er pantelåner (det var netop et af de træk, der fik Bresson til at filmatisere Dostojevskijs bog). I modsætning til lægerne og psykologerne i »Mishandlingen«, som trods alt prøver på at forstå Knuts frustration, bliver *han* ved med at stå fuldstændig fremmed over for andre menneskers problemer. Gennem sin virksomhed som pantelåner bliver han hvert øjeblik stillet over for andres nød og elendighed, men for ham indskrænker det hele sig til en ren og skær byttehandel, – han får tingene og låner penge ud til gengæld. Og på samme måde kommunikerer han udelukkende med sin kone ved hjælp af de ting, han rækker hende, eller som hun rækker ham (et fotografiapparat, et stykke sæbe, en kaffekop ...). Af det

krucifiks, hun afleverer på hans kontor, ønsker han kun at bevare metallet, – selve Kristusfiguren interesserer ham ikke. Tingene angår ham kun i kraft af den sum, de repræsenterer i penge, men aldrig i kraft af deres indhold: han forveksler pris og værdi. I sit erotiske forhold til sin unge kone har han kun det ene ønske at besidde hende (»Den aften som alle andre havde vi stor fornøjelse af hinanden. Men selv ønskede jeg kun at besidde hendes krop«). Det er det, der er grunden til hans mistænksomhed og hans anfald af jalousi. Vi får at vide, at han i sin tid har haft en stilling i en bank, men at han af ukendte grunde er blevet fyret. Dette forklarer, at han hurtigst muligt prøver på at sikre sin fremtid ved at samle sig en kapital. Han forsøger at udligne sin fiasko ved hjælp af rigdom og at erstatte det, han ikke selv har været, med besiddelsen.

Hun er en skikkelse, der er omgærdet med mystik. Vi får ikke engang at vide, hvad hun hedder, og vi forstår aldrig for alvor, hvad det er, der foregår inden i hende. Vi fornemmer kun enkelte tegn på det gennem mandens subjektive erindringer. Man opdager efterhånden, at hun er en rigt facetteret og for øvrigt meget flertydig personlighed. Hun er på en gang barn og kvinde, blufærdig, men samtidig fuld af erotisk udstråling. Hun holder af både jazz og barokmusik – af klassiske malerier og af moderne kunst. Hun er ved at kvæles i den lukkede verden, hendes mand har tvunget hende ind i, og af de »ægteskabelige lænker« i det hele taget. For øvrigt tøvede hun i sin tid med at binde sig, og hun indrømmer åbent, at hun ikke er skabt til at leve i ægteskab. En dag, da de er en tur på landet, ser hun, at en anden ung kvinde ligesom hun selv har plukket blomster, hvorpå hun straks kaster blomster-

ne fra sig, fordi hun ikke vil leve et liv på samlebånd som en af de mange. Til manden, der taler om penge, siger hun, at hun »blæser på penge«. Det er ikke penge, men frihed og en samtalepartner, hun har brug for. Ligesom hendes tøj altid sidder for stramt om hendes lidt buttede krop, har hendes sind for lidt plads til at udfolde sig i den tingenes verden, hun er blevet presset ind i. Lidt efter lidt vokser afstanden mellem hende og manden til en uoverstigelig kløft. Fra at titulere ham med *du* går hun over til at sige *De* og derfra til tavsheden. Hele den tematiske og stilistiske struktur i »Barnebruden« er bygget op omkring tavsheden som ledemotiv, den tavshed, hvor de begge lukker sig inde som i en højborg, fordi de har opgivet at kontakte hinanden.

Foruden dette første tema – isolationste-maet, som på ingen måde er noget nyt i Bressons univers – dukker der parallelt et nyt tema op i »Barnebruden«, et tema, som vi her møder for første gang hos Bresson, nemlig livet i en moderne storby. Bresson skildrer den indestængte verden, hvortil han og hun har trukket sig tilbage, ved hjælp af en meget subtil *billedvirkning*: en jernseng, der ligner et bur, en tur i zoologisk have med de indespærrede dyr, et besøg i museet for sammenlignende anatomi med skeletterne i glasmontrer, utallige gitre og balustrader, trappegelænderne og dørene i lejligheden, som ustandselig bliver smækket op og lukket igen. Billederne i filmen er hovedsagelig nær- og halvnærbilleder, som i det lange løb fremkalder en atmosfære af klaustrofobi, hvor genstandene i langt højere grad end personerne spiller den afgørende rolle. Stem-

»*Han*« lever i en verden, hvor det at besidde er det afgørende.



ningen i storbyen omkring dem antydes derimod først og fremmest gennem *lydsiden*. Støjen fra bilerne og busserne (der minder om togene i »En dødsdømt flygter« og om lastbilerne i »Mouchette«), larmen fra gaden og alle mulige andre lyde trænger sig ustandselig ind på personerne hele filmen igennem. Man kan absolut ikke forestille sig, at denne film skulle foregå på landet eller i rolige og stilfærdige omgivelser i det hele taget, som det var tilfældet med »Damerne fra Boulogneskoven«. Støjen er ikke bare en integrerende del af filmen, – den er faktisk et afgørende element for hele handlingsforløbet. De to partnere i ægteskabet ville ikke være så ustabile af sind og så undvigende og vagtsomme over for hinanden, hvis de ikke hele tiden var så adspredte og påvirkede af storbyens liv og dets angreb udefra.

Desuden viser det sig, at denne larmende verden samtidig er en verden, hvor alle konkurrerer med alle. I de tre TV-udsendelser, der er indlagt i filmen, ser vi som ved et sammentræf et bilvæddeløb, et hestevæddeløb og et krigsfly, hvorfra der kastes bomber, – altså alt sammen sekvenser, der har med indbyrdes kamp eller kappestrid at gøre. I teatersekvensen synes de skuespillere, der spiller Hamlet, ligeledes at kappes om, hvem der kan råbe højest, og hvem der kan fremkalde de mest forskruede effekter. Efter forestillingen gennemlæser den unge brud endnu en gang Shakespeares egen tekst, hvor hun ser, at skuespillertruppen direkte har forrådt værkets ånd ved bevidst at stryge en replik, hvor det siges, at de skal udføre deres roller med dæmpede stemmer. I den støjende og stressede moderne verden, vi lever i, er selv kunsten blevet anmassende. Den har mistet sin sjæl og dermed sin betydning, idet den i stedet for at virke samlende på sindet og ved en indadgående proces at føre tilskueren fra det ydre til det indre, virker adspredende og bare fungerer som en slags underholdning. Den sekvens, hvor Bresson viser os et uddrag af Melvilles film »Benjamin«, skal formentlig forstås i denne sammenhæng, dvs. ikke bare som et personligt opgør med en række instruktørkolleger, men som en direkte anskuelighedsundervisning i, hvor uægte og falsk selv en ikke helt ringe film som »Benjamin« i virkeligheden er. På baggrund af Bressons asketiske billedsprog virker skuespillernes kunstige stemmeføring og endda filmens egen musik totalt uudholdelig.

Gennem disse diskrete indskud giver Bresson udtryk for, hvor vanskeligt det er at bevare sin indre koncentration intakt og ikke at miste sin personlige identitet i verden af i dag. Hele bysamfundet i det 20. århundrede – og det gælder her både kunsten og teknikken – synes indstillet på at nedbryde enhver mulighed for at værne om vor egen indre verden. Pantelåneren har valgt tingenes verden fremfor følelsernes, – han har foretrukket *at besidde* fremfor *at være*. Men er han selv skyld i dette valg? Er det ikke den civilisation, vi lever i, der har ansvaret? Er det i det 20. århundrede stadig muligt at bevare sit jeg intakt? Dette er til syvende og sidst det spørgsmål, »Barnebruden« stiller, og det gælder ikke mindst slutbilledet: Hvem i denne verden er død, og hvem er levende? Er det *ham*, der har sagt ja til forbrugersamfundet, og som ukritisk er gået ind på spillets regler, eller er det *hende*, som bevidst og konsekvent har taget afstand fra den tingkultur, der karakteriserer vor tid? Er det



Hele den stilistiske struktur i »Barnebruden« er bygget op omkring tavsheden som ledemotiv.

ikke levende døde, der befolker verden af i dag?

Ved et første gennemsyn ser det ikke ud til, at »Barnebruden« har med politiske spørgsmål at gøre. Tilsyneladende beskæftiger filmen sig udelukkende med tidløse og universelle problemer som ansvar og skyld, kærlighed og erotik, liv og død, besiddelse og væren. Men ved nærmere eftersyn viser det sig, at den ud fra et ideologisk synspunkt slet ikke er så harmløs, som det ser ud til. Og når man så yderligere tager i betragtning, at Bresson såvel i denne film som i sine tidligere bruger »protagonister« i stedet for skuespillere (dvs. at han systematisk og konsekvent nedbryder alle de konventioner, den kommercielle filmkunst hviler på), bliver man efterhånden mere og mere overbevist om, at »Barnebruden« ud fra et politisk synspunkt langtfra er ufarlig. I virkeligheden udøver denne film – omend med helt andre midler – den samme radikale samfundskritik, som Forsberg giver udtryk for i »Mishandlingen«. I begge tilfælde er det de samme mekanismer, der angribes, dvs. en verden, hvor kvaliteten er blevet fortrængt af kvantiteten, hvor den enkelte integritet til stadighed trues af de kollektive livsvilkår, og hvor

mennesket til syvende og sidst bliver til en fremmed over for sit eget jeg.

Politisk film er mange ting

Dersom ovenstående analyser holder nogenlunde stik, er det muligt ud fra et politisk og ideologisk synspunkt at dele de film, vi ser, op i fire forskellige kategorier:

A/ De film, som er helt gennemsyret af den for øjeblikket herskende ideologi, efter-som de er et produkt af den, et udtryk for den og i blind lydighed har givet sig ind under den. Disse værker er altså på alle måder (produktion, drejebog, optagelse, instruktion, fortællemåde, sprogbrug osv.) mere eller mindre bevidste redskaber i hånden på det samfund, der har frembragt dem. De er fuldstændig kritikløst gået ind for establishment. Instruktørerne, der fremstiller disse film, forsøger undertiden at forsvare sig med, at det, de laver, bare er et svar på publikums ønsker, og det har de for så vidt også ret i. Publikum genkender sig selv i dem og viser dem derfor den interesse, der gør dem til kassesuccesser. Der er faktisk ingen forskel eller afstand mellem det, folk ønsker at se,

når de køber en biografbillet, og det, der vises på lærredet. Den slags film kan karakteriseres som en monolog, hvor den engang vedtagne ideologi fortæller om sig selv.

Film af denne art indskrænker sig imidlertid ikke til at udtrykke eller afspejle de tanker (og fordomme), der så at sige ligger i luften. De bidrager til at bekræfte dem. Man kan til en vis grad sige, at de skaber, hvad de nævner. Ved med stadig stigende virkning at gentage det samme øger de tilskuerens tryghed og bestyrker ham i hans gode samvittighed. Her sættes der ikke noget spørgsmålstegn ved den verden, vi lever i, eller ved filmkunsten som en af denne verdens komponenter. Der er simpelt hen tale om en problemløs filmkunst, både hvad formen og indholdet angår. Her bruges filmkunsten som sutteklud – for ikke at sige som narresut.

Inden for denne kategori kan man placere de fleste af de film, der i almindelighed vises rundt omkring, og det gælder ikke bare de udprægede forbrugerfilm, men også adskillige andre, hvad enten de nu betjener sig af en avanceret mondæn stil (Lelouch, Melville, Sautet) eller af et mere traditionelt filmsprog (som f. eks. »Hændeligt uheld« eller »Løgneren«). Tilsyneladende har disse film ikke noget med politik at gøre, men når det kommer til stykket er de alligevel ikke neutrale, eftersom de ved deres svigtende politiske holdning og deres dyrkelse af konformiteten er med til at støtte det bestående. Det er netop deres manglende politiske stillingtagen, der gør dem politiske.

B/ Så er der en anden gruppe, som står i direkte modsætning til den foregående. Til den hører de film, der i dobbelt forstand påvirker den ideologiske sammenhæng, hvori de er opstået, og det gør de dels ved deres indhold, som er omend ikke altid tabuemner så dog i hvert fald et hjørne af virkeligheden, som endnu ikke (eller måske kun i ringe grad) har været belyst, – og dels ved deres form, idet de tager afstand fra de gængse klicheer og prøver på at finde på nye udtryksmåder. Disse film er med andre ord kritiske på to måder, både hvad angår de vedtagne tanker og normer i et bestemt samfund, og hvad angår selve filmmediet som udtryk for disse ideer.

Disse to ting er tæt knyttet til hinanden. Der skal en ny form til at rumme et nyt indhold. Det er en selvmodsigelse, når en instruktør behandler et revolutionært emne i et konformt sprog, eftersom et sådant sprog også gør indholdet konformt. Man hælder ikke ung vin på gamle lædersække. Og forsøger man trods alt at gøre det, sker der et af to. Enten sprænges sækkene, værket går itu, og dets indre sammenhæng splittes, så filmen kommer i splid med sig selv (som det skete med Woodstock-filmen). Eller også holder sækken, men så går det til gengæld ud over den nye vin, der er hældt på den (jfr. »Blod og jordbær«).

Blandt de film, der udøver en sådan dobbeltsidet kritisk funktion, kan umiddelbart nævnes en række udenlandske film som »One + one«, »Antonio Dræberen«, »Smelteovnenes time« og her fra Skandinavien – omend på et mere beskedent plan, hvad sprogfornyelsen angår – »Den hvide sport«, »Mishandlingen«, »Voldtægt« og »Ang.: Lone«. Hvor vanskeligt det er at skabe politiske film i denne dobbelte betydning, og hvor sjældent det i virkeligheden lykkes nogen at

gøre det, kan man se af et interview med Glauber Rocha (Le Monde, 11.3.71), hvor den brasilianske instruktør fortæller, hvorfor han ikke mere kan fortsætte ad den vej, »Antonio Dræberen« førte ham ind på: »I 1971 er den politiske filmkunst blevet kommerciel, og inden for denne kommercielle filmproduktion var jeg selv godt på vej til at blive en luksusartikel. Den mest bekvemme position, en filmskaber i dag kan indtage, er at følge moden og lave politiske film.« At lave politiske film kan altså også udvikle sig til en ny form for konformisme, – og så er vi lige vidt. Ud fra dette forstår man så godt Godards tilsyneladende uløselige dilemma.

C/ Foruden de værker, som i kraft af deres emne er direkte og decideret politiske, er der også en del film, som er indirekte og underforstået politiske. I instruktørens bevidsthed har de muligvis ikke noget med politik at gøre, men alligevel kan det senere vise sig, at de har det, eller at de i hvert fald i mellemtiden har fået det, hvad enten det så er i kraft af en bevidst indsats for at forny filmsproget, eller det er i kraft af en fordybelsesproces på det ideologiske område. I det førstnævnte tilfælde kan man sige, at den nye lædersæk radikalt har forandret den gamle vins smag, og i sidstnævnte tilfælde er det den gamle vin, der har vist sig stadig at kunne sætte en gæringsproces i gang, som nu har fået den gamle lædersæk til at sprænges.

Som et eksempel på det første kan nævnes Robert Bresson, som med sin tillid til filmen i 25 år har arbejdet utrætteligt med filmsproglige og filmstilistiske problemer, og som derved har flyttet grænserne for, hvad det hidtil havde været muligt at udtrykke på et filmværk. Hans bestræbelser, som samtidig har været en reaktion mod de kommercielle films fordummende trivialiteter, er foreløbig mundt ud i »Barnebruden«. Som vi har set ovenfor, er dette film ikke bare en utilsløret kritik af meddelelsesmidlerne og kunsten i dag, men også af hele den fremmedgørende verden, vi lever i. Bressons kunstneriske engagement har altså indirekte ført ham over i et andet engagement, som utvivlsomt er af politisk tilslut.

Et andet eksempel er den svenske instruktør Ingmar Bergman, der som bekendt aldrig har været knyttet til nogen bestemt ideologi, og som man kan hænge op på utallige udtalelser om, at politik ikke interesserer ham en døjt. Til gengæld har han nu på godt 20 år virtuost og uden ophør fremstillet en stribe af film, der spiller på så godt som alle filminstrumentets strenge. Og nu endelig opdager vi, at hans sammenlagte værker danner den mest virkelighedstro skildring af »tilstanden Sverige«, som man overhovedet kan tænke sig. Henrik Stangerup opsummerer hans diagnose af svenske forhold i udtrykket »neutralitetsforgiftning«, dvs. følelsen af selv at stå uden for historiens gang blandet med bevidstheden om at være overprivilegeret, hvad der uvægerligt må føre til skyldfølelse og desperation. Bergmans seneste film »Skammen« handler netop direkte om en sådan forgiftning, som den behandler indefra, ægte og engageret – i modsætning til den militante kunst, som hverken har tid eller råd til at være kunst, fordi den har alt for travlt med at agitere.

Som eksponent for den modsatte modningsproces, den der foregår ud fra det ideologiske, kan nævnes en instruktør som John

Ford. Den gamle hollywoodske filmmand har tilsyneladende aldrig følt sig særlig anfægtet af at arbejde for »systemet« i den kapitaldominerede filmindustri skikkelse. Og han har heller aldrig lavet film, der kan opfattes som en radikal udfordring til det bestående. Men alligevel er der i de fleste og de bedste af hans film et og andet kritisk indslag, et lille sandkorn i mekanismen – også på det stilistiske område – der antyder, at det alt sammen ikke er helt så problemløst, som det ved første øjekast ser ud til. Både filmenes tema og deres fortællelemåde røber, at Ford ikke uden videre kan betragtes som den »liberale« ideologis ydmyge tjener... Og det samme kan siges om en mand som Rossellini, en Carl Th. Dreyer og adskillige andre. Det er i øvrigt ikke helt let at afgøre, om denne indirekte kritik er udsprunget af en anfægtelse af stilistisk eller af rent ideologisk art. En film som »Gertrud« virker den dag i dag yderst kontroversiel, men er det på grund af det sprog, Dreyer benytter, eller af det tema, han behandler: den fuldkomne kærligheds trange kår i et borgerligt-individualistisk samfund? Det er svært at sige. Man fristes til at besvare det med et både-og. Det er så sandt, at man, når det drejer sig om et virkeligt kunstværk, ikke kan skille denotation fra konnotation, – og at det altså er umuligt at skelne mellem indhold og form.

D/ I den sidste gruppe, hvori jeg uden at betænke mig vil anbringe film som »Undersøgelse af en borger...«, »Den revolutionære«, »Joe« og – med beklagelse – »Z« og »Tilståelsen«, finder vi de film, der direkte handler om politiske emner. De foregiver at være nonkonformistiske – ja ligefrem oprørske. Men i virkeligheden indeholder de ikke nogen veritabel kritik af det system, hvori de er blevet til. De bruger tværtimod nøjagtigt det samme sprog og de samme virkemidler som de mennesker og den ideologi, de bekæmper. De er – bevidst eller ubevidst – i splid med sig selv – og det både politisk og æstetisk. De mangler ærlighed. De siger noget og gør noget andet. Selv om deres indhold (som jeg selv for så vidt udmærket kan tilslutte mig) er udpræget politisk, vil jeg for min del anse den slags værker for at være det stik modsatte af det, jeg selv betragter som en virkelig politisk filmkunst. I stedet for at skærpe vort blik og få os til at se klarere på det politiske område, øger de vor åndelige og intellektuelle dovenskab og virker sløvende på vor kritik, – enten fordi de får problemerne til at løbe af sporet i en gal retning (»Undersøgelse af en borger...«), eller fordi de virker som et forsøg på at bibringe os nogle på forhånd fastlagte synspunkter (Costa Gavras' film).

Politik og æstetik

I forlængelse af det foregående kan det måske nu være på sin plads at komme med nogle afsluttende bemærkninger af mere almen karakter.

1/ Heller ikke når det drejer sig om forholdet mellem film og politik, kan man nogen sinde sige, at hensigten helliger midlet. Hvis man for enhver pris ønsker at være effektiv og kræver, at kunsten først og fremmest skal gøre nytte, bidrager man netop til at underkaste den det bestående samfund, som først og fremmest er baseret på nytte-

værdier og effektivitet. Uden at man af den grund behøver at føle sig forpligtet til at tilslutte sig hypotesen »l'art pour l'art« (dvs. den opfattelse, at kunsten er den højeste værdi i livet og dermed eskapisme), kommer man dog ikke uden om, at kunst er kunst, og at den som sådan har sine egne love. Når Costa-Gavras har ført os (og sig selv) bag lyset, beror det på, at han ikke i praksis har formået at bøje sig for dette krav, men først og fremmest har forsøgt at være effektiv.

2/ Men hvis man har ret, når man siger, at kunsten har sine egne love, må det som følge deraf være en *misforståelse at hævde, at ethvert emne kan behandles ligegyldigt hvordan*. Det må i hvert fald være en forudsætning, at kunstneren finder en passende form. Dette er for øvrigt det vigtigste af de problemer, han skal løse, eftersom det i ethvert kunstværk er den kunstneriske form, der giver de øvrige værdier (de være sig ideologiske, etiske eller religiøse) liv og betydning. *Skal* det være film, så lad det være film. Om de værker, hvor slutresultatet ikke svarer til de intentioner, der er lagt i dem, kan man kun sige, at de er uægte og uredelige, eftersom de ikke (eller kun lidt eller dårligt) står mål med det, de giver sig ud for.

3/ *Det er ikke altid de film, der handler om revolution* (det være sig i vandkanten eller andre steder!), *der er de mest revolutionære*. Ganske vist er der mange både gode og engagerede film, men lige så sandt er det, at det politiske engagement i mange film blot skal træde i stedet for en øjnefaldende mangel på talent. Kunsten kommer ikke i opposition til det bestående, bare fordi kunstneren fremkommer med et par oppositionelle synspunkter.

4/ »Sandheden er revolutionær i sig selv,« skrev Antonio Gramsci. Og Godard siger: »Lad kendsgerningerne tale for sig selv!« Her befinder vi os nu ved sagens kerne, hvad den ideologiske eller »engagerede« kunst angår. Overalt, hvor det drejer sig om at vinde en anden for en sag, en idé eller en person, gælder den samme regel: Det er *sagen* selv, der skal vinde. *Vi* skal ikke bruge sagen til at vinde den pågældende for os. Enhver har nemlig – før vi opfordrer ham til at tage stilling til noget – krav på at blive konfronteret med de værdier, vi selv tror og kæmper for. Hvis vi ikke synes, vi kan fremstille ideen for ham uden manipulationer, talemåder og afledningsmanøvrer, er det, fordi vi i virkeligheden *ikke* selv tror på vor egen sag (og fordi vi ikke respekterer den anden som et frit menneske). Det valg, vi stiller ham overfor, er faktisk illusorisk. Det er ikke sandheden, vi vil vise ham. Vi vil herske over ham.

Det er dette krav, som den »engagerede« kunstner ikke kan komme uden om. Hvis du med din film ønsker at vinde mig for en bestemt idé eller for en bestemt politisk – eller for den sags skyld religiøs – overbevisning, så lad denne værdi stå frem alene, så det ikke er *dig*, der taler for den, men sagen, der taler for sig selv. Den propagandistiske (eller moraliserende) filmkunst lugter altid ilde, fordi der i den ligger en krænkelse af menneskets frihed til at vælge, som gør den til et forsøg på indoktrinering eller hjernevask.

5/ Der findes *en eneste form for sand ideologisk kunst* eller digterisk forkyndelse,

som opstår, når kunstneren er blevet i den grad ét med sin overbevisning, at den ikke mere er noget tillært, en slags ydre form, som han tilslutter sig og prøver på at banke ind i hovedet på andre, men noget, han har oplevet indefra på en sådan måde, at det efterhånden har befruget de skabende lag i hans personlighed. Han må have så megen tillid til den overbevisning, han forfægter, at han tør sende den ud at stå på egne ben. Den franske filosof Jacques Maritain har allerede i 1920 til de kristne kunstnere (men det gælder for øvrigt også enhver anden ideologisk kunst) sagt: »Vil du skabe et kristent værk, så prøv ikke på at skabe noget kristeligt. Vær selv kristen, og prøv så bare på at skabe et godt stykke kunst og læg hele dit hjerte i det.« Også Bertold Brecht udtrykte sig på lignende måde, da han sagde: »Hvis nogen spørger, om du er kommunist, er det bedre, at du fremviser dine malerier end dit partikort.« Løsningen er altså, når det drejer sig om engageret kunst (kan kunst for øvrigt undgå at være engageret?), at understrege ordet *kunst* – og ikke »engageret«. Kunst skal først og fremmest være kunst. Politisk er så noget, den er eller bliver i tilgift.

6/ *Det er ikke alene dårlig taktik, men direkte absurd at forlange af en kunstner, at han for enhver pris skal skabe politisk kunst*. Man behøver i denne forbindelse bare at tænke på de erfaringer, man gjorde i Sovjetrusland i årene 1921–40. Lenin fordømte de avancerede kunstneres »infantile legeværk«, dvs. ekspressionismen og den abstrakte malerkunst. Det, han ville have, var en kunst, der kunne være med til at »bygge op«. Kunsten skulle stilles i den politiske propagandas tjeneste. I første omgang og i kølvandet på den begejstring, oktoberrevolutionen udløste, gik det slet ikke så dårligt – i hvert fald ikke for filmkunstens vedkommende. Men inden længe kølnedes den politiske begejstring betydeligt, og med den forsvandt også den kunstneriske inspiration. Man indførte igen en »traditionel« undervisning for at vende tilbage til den naturalistiske kunst med dens portrætter, historiske scenerier og trommesalsmalerier. Eisenstein måtte udvandre til Amerika for at få lov til at lave film. Resultatet af det alt sammen var så elendigt og så underlodigt, at regeringen allerede før Stalins død så sig tvunget til at opgive en politisering af kunsten! En af betingelserne for, at den politiske kunst kan trives, er nemlig, at kunstneren er fri. En sådan frihed til friheden til at være politisk, men også til at være upolitisk (dvs. til at behandle emner, som ikke har direkte med politik at gøre).

Det er nemlig en kendsgerning, at en kunstner paradoksalt nok aldrig er mere udsat for at føre sig selv bag lyset og for at forråde sin egen ideologi, end når han maler, filmatiserer eller skriver om et emne, der virkelig engagerer ham. De områder, hvor han menneskeligt set er mest følsom, behøver nemlig på ingen måde at være identiske med hans skabende og kunstneriske evner. Derfor er det altid meget svært for ham at komme helt på det rene med, om han virkelig har sadlet sin pegasus og lader sig bære af inspirationen, eller om han bare er ude at røre sin kæphest. Som Gide engang sagde: »De dårligste digte er altid skrevet ud fra den ædleste overbevisning.« Det er grunden til, at en kunstner som regel må behandle de emner, der optager ham mest, indirekte og ad omveje.

7/ Vi må dog ikke tro, at vi snyder os selv ved at kræve uindskrænket frihed for kunstneren, – ikke engang hvad værkets politiske rækkevidde angår. Tværtimod! *Kunsten kan pr. definition aldrig være konform*. Hvis det da ellers overhovedet er kunst, vil den altid – bevidst eller ubevidst – være kontroversiel i selve sin virkning. Derfor synes tanken om en konservativ eller højreorienteret kunst at være et begreb uden indhold. Kunsten er af natur anarkistisk. Det sagde allerede Platon. Octavio Paz gentog det på sin egen måde: »Blot ved at lukke øjnene er et lænket menneske i stand til at sprænge verden«, og Buñuel tilføjede: »Hvis filmklæredets hvide øjenlåg genspejlede det lys, det selv udsender, ville det være i stand til at få verden til at slå revner.« Hele filmkunstens historie vidner om dette. Alle de store filmværker – det være sig »Panserkrydseren Potemkin« eller »Monsieur Verdoux«, »Spilleets regler« eller »Morderenglen«, »L'Atalante« eller »Manden i månen«, »Jeanne d'Arc« eller »Lola Montès« – har hver på sin måde bidraget til at ændre vort syn på verden. Og ved at ændre vort syn på verden har de indirekte ændret verden selv. »En elektrisk guitar i en popgruppe har intet med politik at gøre,« sagde Philippe Garrel for nylig, »men alligevel kan den sætte en revolution i gang« (Kosm. 100). En revolution bliver nemlig sat i gang, når og fordi en gruppe mennesker er politisk engageret, og når de er politisk engageret, er det, fordi de har fået et nyt syn på tilværelsen og verden. Derfor er der heller ikke noget absurd i den tanke, at de film, der i *det lange løb* sætter de dybeste spor (og som altså politisk set er de mest effektive), ikke er dem, hvor man forsøger at indoktrinere publikum, men dem, der bidrager til at gøre tilskuerne mere klar-synede og bevidste og får dem til at se verden med nye øjne. Hvis man altså skulle spørge mig, om det er »Z« eller »Barnebruden«, der politisk set har mest slagkraft, ville jeg uden at tøve holde på »Barnebruden«.

8/ Ud fra kritikerens synspunkt er det ørkesløst, som man stadig er tilbøjelig til herhjemme at sætte filmkunst og »brugs-kunst«, æstetisk og politisk kunst, op imod hinanden. Derved fordømmer man ikke alene sig selv til at leve i en tilstand af konstant skizofreni, men man lukker sig også inde i en falsk problematik. Hvis det nemlig er rigtigt, at kunst altid er kontroversiel (hvad der ikke er ensbetydende med, at ethvert kontroversielt synspunkt har med kunst at gøre), er det eneste kriterium, man kan anlægge på et kunstværk, *det æstetiske*, som naturnødvendigt også må berøre værkets ideologiske (og politiske) dimension. Vurderer man derimod en film ud fra et rent politisk synspunkt, siger man dermed ikke noget om værkets egentlige værdi og kvalitet i kunstnerisk forstand. Og så risikerer man at falde for en film som »Z« og dermed at bedrage sig selv, – også hvad det politiske angår! Vi må altså gå ud fra, at god eller sand kunst ikke er noget alternativ til »engageret kunst«, og altså kan vi som filmkritikere roligt blive ved med primært at beskæftige os med *filmkritik*, dvs. med *at behandle filmene ud fra deres egne forudsætninger*. Der er ingen fare for, at vor politiske dømmekraft af den grund bliver sat ud af spillet.

Martin Drouzy

Film, virkelighed og ideologi

SØREN KJØRUP

At ikke alt er politisk, at der er et skel mellem det politiske og det apolitiske, er et af den borgerlige ideologis væsentligste dogmer – og et af de dogmer, der klarest tjener til opretholdelsen af netop den borgerlige ideologi og dermed den borgerlige magt. For ved at hævde en manglende forbindelse mellem politik og sport, politik og videnskab, politik og religion, politik og undervisning og politik og kunst, unddrager den borgerlige ideologi sig en diskussion af den faktiske forbindelse mellem disse emner, og dermed også en diskussion af muligheden for eventuelt at give sport, videnskab, religion, undervisning og kunst et andet politisk indhold end det, de på et givet tidspunkt har.

Bazin og det ideologiske filmsprog

På denne baggrund er det interessant at fremhæve den *borgerlige* franske kritiker André Bazins holdning. Thi for Bazin kan filmkunsten være et ideologisk instrument ikke blot ved det indhold, en given film har, men allerede ved selve det filmiske sprog, en given instruktør vælger at benytte: forskellige filmiske sprog eller stilarter, altså forskellige filmiske *idiolekter*, udtrykker for Bazin forskellige ideologier.

Gang på gang dukker det således op i Bazins essays om film – samlet i de fire bind »Qu'est-ce-que le cinéma?« – at han anser den klassiske montagestil, som man kender i dens rene form fra Pudovkins og Eisensteins stumfilm, for en stil, et filmisk idiolekt, der i sig selv, uafhængigt af hvad det i det enkelte tilfælde skal udtrykke af indhold, udtrykker en ideologi, nemlig en totalitær, elitepræget holdning, som for Bazin svarer til kommunismen.

Og gang på gang dukker det op, at han omvendt opfatter dybdefocus-stilen med de lange indstillinger, sekvensindstillingerne, som man kender den fra Renoir, Welles og især fra Wyler, som et filmisk idiolekt, der i sig selv udtrykker en demokratisk livsholdning.

Tydeligst ses dette måske i Bazins Wylers-essay i bind I, hvor han skriver om den klassiske montage teknik: »Instruktøren, som klipper for os, foretager i vort sted den skelnen, som vi foretager i det virkelige liv. Vi accepterer ubevidst hans analyse, fordi den svarer til opmærksomhedens love; men denne analyse fratager os et privilegium, der ikke i mindre grad hviler på psykologien, og som vi giver afkald på uden at gøre os det klart, nemlig friheden, i hvert fald den virtuelle frihed, til hvert øjeblik at ændre vor klipning. Dette har betydelige psykologiske og dermed æstetiske konsekvenser. Denne teknik tenderer mod specielt at udelukke virkelighedens immanente tvetydighed. Den »subjektiverer« begivenheden til det yderste, fordi selv den mindste del skyldes instruktørens stillingtagen. Den implicerer ikke blot et dra-

matisk valg af følelsesmæssig eller *moralsk* karakter, men også og mere dybtgående en *stillingtagen til virkeligheden som sådan*.« (side 158 – kursiveringerne er mine, og jeg bør bemærke, at Bazin har en fodnote til ordet »tenderer«, hvori han fremhæver, at en montage teknik som f.eks. hos Hitchcock kan bruges til at skabe tvetydighed.)

Og omvendt hedder det om Wylers stil i hans »De bedste År«: »Det drejer sig ikke om at provokere tilskueren, om at sætte ham på pinebænken. Wyler vil blot tillade ham: 1. at se alt; 2. at vælge »af egen fri vilje«. Det er en loyalitetshandling overfor tilskueren, en vilje til dramatisk ærlighed. Man spiller med åbne kort. Når man ser denne film, får man en fornemmelse af, at den almindelige klipning her ville have haft noget usømmeligt over sig som en stadig føren bag lyset: se dette, ville kameraet have sagt til os, og nu dette. Men hvad er der mellem indstillingerne? Hyppigheden af totalindstillinger og den fuldkomne dybdeskarphed bidrager enormt til at give tilskueren tillid og til at give ham mulighed for at betragte og at vælge, og ligefrem til at danne sig en mening, takket være indstillingernes længde, som vi senere skal se. *William Wylers dybdeskarphed opfatter sig altså som liberal og demokratisk som den amerikanske tilskuers bevidsthed og filmens helte!*« (side 160 – kursiveringerne er igen min).

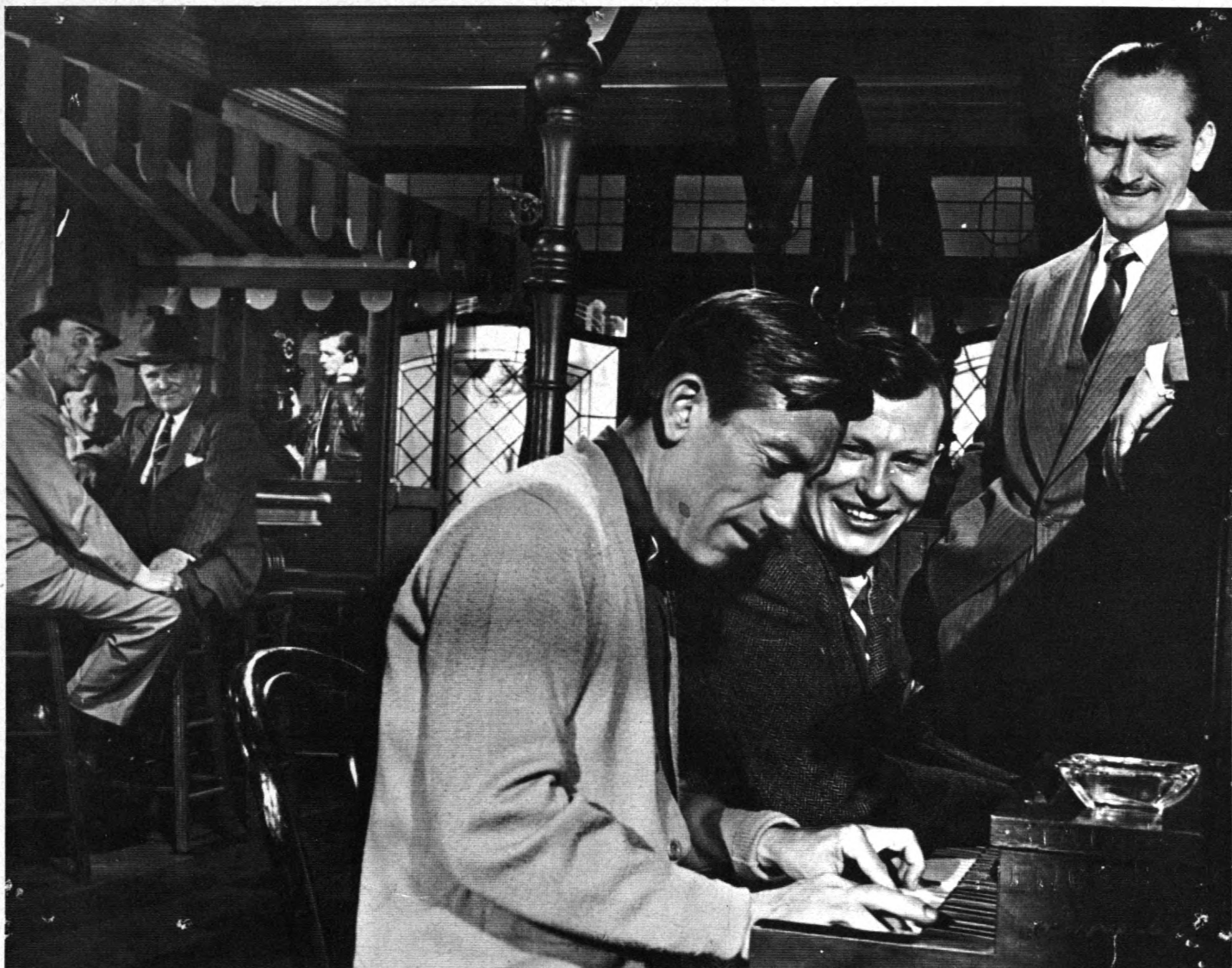
Kan ikke blot en films indhold, men også dens stil være et politisk våben? Skal virkelighedskildringen i dokumentarfilm eller tv-reportager nødvendigvis opbygges på autentisk filmmateriale? Dette er de to hovedproblemer, Søren Kjörup behandler i denne artikel, der tager sit udgangspunkt i André Bazins, Vsevolod Pudovkins og Sergei Eisensteins filmteoretiske skrifter og i overvejelser over den audio-visuelle meddelelses fundamentale tegn karakter. Og blandt hans konklusioner er, at en kildekritisk analyse af en dokumentarfilm som historikeren Niels Skyum-Nielsens »De fem År« ikke blot er forfejlet, men også er et udtryk for den borgerlige ideologi.

Det er værd at gøre sig klart, at når Bazin fremhæver de forskellige måder at lave film på som ideologiske, som afspejlende en livs- og verdensanskuelse, så er det ikke af ydre grunde. Det er ikke, fordi montagestilen er udviklet i en stat, som Bazin opfatter som totalitær, at denne stil udtrykker en totalitær, »manipulerende«, livsholdning. Og det er ikke, fordi dybdefocus-stilen er udviklet i et samfund, der for Bazin står som liberalt og demokratisk, at denne stil udtrykker en liberal og demokratisk livsholdning. Det er altså for Bazin ikke, således som for Christian Braad-Thomsen i hans artikel i Kosmorama 93, hele apparatet og dermed også statsapparatet omkring en bestemt filmstil, der gør, at en bekendelse til denne stil også nødvendigvis må blive en bekendelse til det pågældende statsapparats ideologi. For Bazin er det filmsproget selv, der rummer ideologien.

Filmen som indeksikalsk tegn

At dette er muligt, og at de forskellige filmiske idiolekter rummer lige netop de ideologier, som de rummer, begrundes Bazin med en henvisning til selve filmens *ontologi*, altså til filmens væsen og måde at eksistere på. For Bazin er fotografiet og dermed også filmen et *indeksikalsk* tegn for virkeligheden, hvilket vil sige, at Bazin mener, at filmbilledet »gengiver« virkeligheden ved så at sige at være virkelighedens fysiske spor: når et filmbillede af et virkelighedsudsnit fungerer som et tegn for dette udsnit, er det altså ikke primært, fordi billedet ligner dette udsnit (det ville da være et *ikonisk* tegn), end sige da fordi der er en semantisk sprogregel, altså en betydningsregel, der forbinder billedet og virkelighed (det ville da være et *symbol*), men fordi der er en fysisk-kemisk forbindelse fra det pågældende virkelighedsudsnit via lysstråler gennem kameraets linse ind til det lysfølsomme materiale, hvorpå virkelighedsudsnit i første omgang nedfældes, for så efter forskellige kemiske behandlinger igen at kunne projiceres op på et lærred. Bazin mener altså, at filmbilledet repræsenterer det pågældende virkelighedsudsnit på principielt samme måde, som et fodspor i sneen repræsenterer den person, der har gået der.

Nu er det imidlertid klart, at filmbilledet i hvert fald *også* er et ikonisk tegn, – det ligner dog det virkelighedsudsnit, det repræsenterer (og står herved i modsætning til et indeksikalsk tegn som fodsporet i sneen, der højst kan siges at ligne sålen under skoene på den person, det repræsenterer). Men dette aspekt af filmbilledet ignorerer Bazin på ingen måde. Tværtimod ser han netop, således som det f.eks. fremgår af hans artikel om »Det fotografiske billedes ontologi« i essayenes bind I, fotografiet som en konsekvens af det europæiske menneskes søgen i hvert fald siden renaissance efter at fremstille det per-



Billede fra Wylers »De bedste år«. »William Wylers dybdeskarphed opfatter sig som liberal og demokratisk ligesom den amerikanske tilskuers bevidsthed og filmens helte« (André Bazin).

fekte ikoniske tegn, altså det billede, der ligner det afbildede til fuldkommenhed. For Bazin står fotografiet – og dermed filmbilledet – ved slutningen af en udvikling, som starter ved »den vestlige malerkunsts syndefald«: perspektivtegningens opfindelse (side 14, – bemærk den for katolikken Bazin karakteristiske religiøse metafor).

For Bazin er fotografiet og filmen netop det perfekte ikoniske tegn, idet det nemlig kan overvinde malerkunstens svage punkt: fotografiets og filmens opfindere – eller i hvert fald første væsentlige benyttere – »Niepce og Lumière blev den vestlige malerkunsts frelsere (sic). Fotografiet har befriet de bildende kunster fra deres besættelse af ligheden ved at fuldende barokken. Thi malerkunsten anstrengte sig forgæves til det yderste for at give os en illusion, og denne illusion var tilstrækkelig for, at noget kunne være kunst, mens fotografiet og filmen er opdagelser, der definitivt og ved selve deres væsen tilfredsstillende besættelsen af realismen. Hvor dygtig maleren end var, forblev hans værk altid hypotetisk på grund af en uundgælig subjektivitet. Billedet forblev tvivlsomt på grund af menneskets tilstedeværelse.« (side 14).

Denne svaghed overvandt fotografiet netop ved at være et indeksisk tegn: »et aftryk af genstanden med lyset som tolk« (side 14, note). »Fotografiets originalitet overfor maleriet beror altså på dets væsenbestemte objektivitet. . . . For første gang kommer intet andet imellem den oprindelige genstand og gengivelsen heraf end en anden genstand.« (side 15). Dette betyder for Bazin, at fotografiet i egentlig forstand genskaber virkeligheden som den er i et givet øjeblik (side 15), og at filmen yderligere genskaber virkeligheden som den foreligger i tid (side 16). Og det betyder mere end dette, nemlig også at fotografiet og filmen slet ikke står som tegn overfor en virkelighed, som de gengiver eller genskaber, men at de selv er en del af virkeligheden:

»Malerens æstetiske univers er heterogent (anderledesartet) i forhold til det univers, som omgiver det. Billedrammen omslutter et mikrokosmos, som er substantielt og essentielt anderledes. Mens omvendt deltager den fotograferede genstands eksistens i modellens eksistens som et fingeraftryk. Og følgelig slutter fotografiet sig til naturens egen skabelsesproces i stedet for at erstatte den med en anden.« (side 18 – min oversættelse).

På baggrund af denne opfattelse af filmens »ontologi« bliver Bazins opfattelse af de filmiske idiolekters generelle og specifikke ideologiske karakter simple logiske konsekvenser: For Bazin er virkeligheden i sig selv

åben, tvetydig. Enhver gengivelse af virkeligheden må forholde sig til denne tvetydighed, og i sin forholden sig bliver gengivelsen nødvendigvis ideologisk. Filmen, som i sig selv simpelt hen er en del af virkeligheden, er i stand til at være lige så åben og tvetydig som virkeligheden, og lader man den være dette, lader man tilskueren tolke filmvirkeligheden nøjagtigt som han tolker »den virkelige virkelighed«, nemlig ved at benytte en stil som Wylers, viser man igennem selve sit filmsprog sit liberale og demokratiske sindelag. Griber man derimod ind overfor filmen – som ved montagen – manipulerer man, ikke blot med filmen, men også med virkeligheden og derigennem med tilskuerens bevidsthed, og man udtrykker altså herved sin totalitære ideologi.

På trods af at Bazin er en borgerlig kritiker, erkender han altså ethvert filmsprogs politiske eller ideologiske karakter. Men han mener, at der gives et filmsprog, der gengiver virkeligheden som den er, et »naturligt« filmsprog kunne man næsten sige, og ved at benytte dette giver man udtryk for en ideologi, som er i overensstemmelse med virkeligheden eller naturen, – nemlig den borgerlige. Hvor den almindelige borgerlige ideologi vil forsvare sig ved at benægte forbindelsen mellem politik og filmsprog i sig selv, forsvarer Bazin den borgerlige ideologi ved at hævde, at det »naturlige« filmsprog udtrykker netop denne, – der følgelig må være den naturlige?

Det er ganske interessant, at Eisenstein allerede en snes år, før Bazin udviklede sine ideer, havde afvist den bazin'ske opfattelse. I et essay fra 1929 om den dialektiske metode og filmformen, optrykt i samlingen »Film Form«, skriver han således: »I 1924-25 puslede jeg med ideen om et filmisk portræt af det *virkelige* menneske. På det tidspunkt herskede en tendens til kun at vise det virkelige menneske i *lange* uklippede dramatiske scener. Man mente, at klipning (montage) ville ødelægge ideen om det virkelige menneske. Abram Room opnåede noget i retning af rekorden i denne henseende, da han i »The Death Ship« (formodentlig »Bukhta smerti«, »Dødens bugt«, 1926, - S.K.) brugte uklippede dramatiske indstillinger så lange som 40 meter eller 135 fod (2 min. 15 sek., - S.K.). Jeg betragtede (og det gør jeg stadig) en sådan opfattelse som yderst ufilmisk.« (side 59).

Når Eisenstein betragter, hvad man kunne kalde Wyler-æstetikken som *ufilmisk*, må det være, fordi han i modsætning til Bazin ikke mener, at det er den »æstetik«, det filmiske idiolekt, der er i bedst overensstemmelse med filmens »væsen« altså med det filmiske sprogs tegn. Og det viser sig da også, at både den meget teoretisk sindede Eisenstein og den væsentligt mere praktisk tænkende Pudovkin ikke, som Bazin, opfatter filmsproget som indeksikalsk/ikonisk. Både i Pudovkins småskrifter om hvordan man kan eller skal lave film - samlet under de to titler »Film Technique« og »Film Acting« - og i Eisensteins essays - samlet først og fremmest i »The Film Sense« og i »Film Form«, men der er mange flere - fremgår det gang på gang, at en forståelig filmisk skildring ikke kan frembringes rent indeksikalsk, altså blot ved at et lysfølsomt materiale med kameralinsens hjælp simpelt hen registrerer et virkelighedsudsnit.

Pudovkin nægter ganske vist ikke, at filmkamera og råfilm kan bruges rent indeksikalsk registrerende - det var f.eks. således det blev brugt i filmens barndom til en slags registrering af en slags filmuafhængige teaterforestillinger (side 79-84). Men filmen som kunst - eller man kan måske sige: filmen som sprog - arbejder ikke indeksikalsk: »... det at optage en film behøver ikke blot være en simpel *fiksering* af en begivenhed, der finder sted foran linsen, men kan også være en *særlig form* for gengivelse af denne begivenhed. Mellem den naturlige begivenhed og dens fremtoning på lærredet er der en klar forskel. Og det er *netop denne forskel, der gør filmen til en kunst*« (side 86, - kursiveringerne i originalen).

For filmen som kunst eller som sprog er det da klart, at det filmiske råmateriale, det som filminstruktøren arbejder med, ikke er virkeligheden, men forskellige billeder af virkeligheden: »Filminstruktørens materiale består ikke af virkelige processer, der foregår i det virkelige rum og den virkelige tid, men af de stumper celluloid, hvorpå disse processer bliver optaget. Dette celluloid er fuldt og helt underkastet den instruktørs vilje, som redigerer det« (side 84). Og dette er ikke blot en mulighed, men en nødvendighed, idet den enkelte stump celluloid med sit virkelighedsspor i sig selv er uden betydning; betydning opstår først under redaktionen, i

sammensætningen af flere billeder, altså i den filmiske montage: »Montagen er det oprindelige, skabende moment hvorved den levende filmiske form bliver skabt af et *sjælløst* fotografi (det enkelte filmbillede).« (side 81, - kursiveringen er her min, idet jeg hermed vil fremhæve min tolkning af »sjælløst« som »betydningsløst«).

At dette gælder selv, hvor der ikke er tale om filmen som en (fiktiv) kunstart, men udtrykkeligt som et billedsprog, der handler om eller »beskriver« virkeligheden, bekræftes af Pudovkins bemærkninger om den dokumentariske film: »Selv når instruktøren har at gøre med virkelige genstande i virkelige omgivelser, tænker han kun på deres fremtræden på lærredet. Han betragter aldrig en virkelig genstand i henseende til dens faktiske, egentlige natur, men ser i den kun de træk, der kan overføres til celluloid. ... Den filmiske form er aldrig identisk med virkelighedens fremtoning, - den ligner den kun« (side 97-98). Men for at frembringe denne lighed - denne ikonicitet - må instruktøren igen ordne sit materiale ifølge visse love, nemlig det filmiske sprogs love: »Filminstruktøren ser kun på sit materiale *ud fra visse betingelser*, og disse betingelser er overordentlig specifikke; de fremstår fra en hel række af egenskaber, som er særlige for filmen« (side 97-98, - kursiveringen er Pudovkins).

Ligesom man må forstå Bazin på den måde, at filmens karakter af ikonisk tegn, af noget der »ligner virkeligheden«, er en funktion af dens primære karakter af indeksikalsk tegn, af fysisk-kemisk virkelighedsaftryk eller -spor, må man altså forstå Pudovkin på den måde, at filmens karakter af ikonisk tegn er en funktion af dens primære karakter af symbol: filmen er altså et tegnsprog, hvis tegn har betydning takket være visse regler eller koder.

Eisensteins kritik af Pudovkin

For så vidt er Eisenstein enig med Pudovkin, men også kun for så vidt. Thi for det første har de to forskellige opfattelser af hvilke koder, der faktisk er dem, der bestemmer den filmiske betydning, og for det andet drager Eisenstein en konsekvens af denne opfattelse af filmen, som Pudovkin næppe har indset; nemlig den at hvis filmsproget ikke er et »naturligt« sprog, men et sprog, hvis betydning skabes gennem visse koder, så må der dels være en grund til, at et sæt koder er de faktisk gældende og ikke et andet, og dels må det være muligt - i hvert fald i princippet - at ændre koderne eller at skabe nye.

Eisensteins påpegning af denne dobbelte pointe, og hans påpegning af grunden til, at et bestemt sæt af koder netop er de gældende på et givet tidspunkt, ser man nok tydeligt i en enkelt, yderst betydningsladet bemærkning om det »ikoniske« problem, realisme-problemet, midt i essayet om »Det cinematografiske princip og ideogrammet«: »Absolut realisme er på ingen måde sansningens korrekte form. Den er simpelt hen en funktion af en vis form for social struktur« (side 35). Med andre ord: hvad vi oplever som realistisk og hvad vi ikke oplever som realistisk, er en funktion af hvordan vi opfatter virkeligheden; og hvordan vi opfatter virkeligheden er afhængigt af den sociale struktur. Realisme i et billedsprog er altså med atter andre ord ikke en funktion af, at bil-

ledsproget er tilnærmet en heraf uafhængig virkelighed, men en funktion af, at både det »realistiske« billedsprog og virkeligheden opfattes på samme måde, og vel at mærke på en måde, der er regelstyret og som derfor kan ændres, men som dog ikke kan ændres uafhængigt af den sociale struktur.

Pudovkins opfattelse af de gældende regler for virkelighedsgengivelse på film var den, at der er regler der fortæller om sammenføjningen af billeder, der hver for sig kan betyde både alt og intet, således at deres betydning først præciseres gennem deres plads i billedforløbet, - eller i *syntagmet*, som man ville sige semiologisk: Filmens billeder svarer til det naturlige sprogs ord, og ligesom disse sidste af en digter vælges ud fra, hvad han vil sige, altså ud fra hvilke udsagn og dermed sætninger, han vil forme, vælger filminstruktøren udelukkende enkeltbilleder eller enkeltindstillinger ud fra hvilke sekvenser, han ved montagens hjælp vil opbygge. Det er det overordnede element, sekvensen, der styrer valget af det underordnede element, indstillingen, men sekvensen opbygges som et syntagma, dvs. på grundlag af betydninger der allerede ligger i indstillingerne, og som ved sammensætningen kun præciseres, men ikke ændres. Selvom sekvensens betydning nok er mere end summen af indstillingernes betydning, er den dog en funktion af dennes betydning.

For Eisenstein har denne analyse af filmsprogets koder imidlertid kun fat i et grænsetilfælde, kun i én ud af flere muligheder. Og det overordnede princip for disse muligheder er ikke - som hos Pudovkin - *sammensætning af billeder*, men *konflikt mellem billeder* (se f.eks. side 37 eller 49).

Eisenstein har to med hinanden forbundne begrundelser for denne opfattelse - og som hos Bazin er der tale om en billedsprogteoretisk og en politisk-filosofisk begrundelse. Den tegnteoretiske begrundelse er den, at selv om filmsproget betjener sig af regelstyrede tegn, symboler, der dog viser sig for os som lignende virkeligheden, altså som ikoniske tegn, så findes denne dobbelthed ikke på ethvert niveau; for mens ikoniciteten måske ligefrem er overvejende på enkeltindstillingernes niveau, så er den betydning der opstår, når enkeltindstillingerne kædes sammen rent regelstyret, altså rent symbolsk. Eisenstein kan godt gå med til, at et nærbillede af knyttede næver, et halvtotalsbillede af kæmpende kroppe og et supernærbillede af opsvulmede øjne ligner, hvad de betegner: hænder, kroppe, øjne. Men at disse billeder i et forløb kommer til under ét at betyde »en voldsom nævekamp« eller lignende, har ikke noget med afbildning, men kun med progeregler at gøre (det er da også noget, man må *lære* at forstå, - omend vi alle i det billedprægede moderne samfund lærer dette tidligt).

Eisenstein mener ikke, at hvad der her er sket er det, at forskellige betydende elementer er blevet sat sammen i et syntagma, hvis betydning blot er en funktion af elementernes betydning. Hvad der er tale om er, at elementer er blevet bragt i konflikt med hinanden (i dette tilfælde er konflikten en konflikt mellem størrelsesordene, men den kan også være mellem f.eks. linier, voluminer, dybder osv., - se side 39 eller 54), og gennem denne konflikt opstår der en helhed, der ikke blot er »mere« end dens dele, *men som er af en helt anden orden*. Semiologisk ville man sige, at der ikke er tale om op-



Fra Eisensteins film »Panserkryderen Potemkin« (1925).

bygningen af et syntagma (som en sætning af ord, der jo hver for sig betyder noget), men om en primær artikulation, der er skabt gennem en sekundær artikulation (som når et ord opbygges af bogstaver, der ikke betyder noget hver for sig).

Eisenstein genfinder dette princip i det japanske *ideogram*, hvor f.eks. tegnet for mund plus tegnet for et barn kommer til at betyde »at skrike«. Men han genfinder det også et andet sted – og her kommer så den politisk-filosofiske begrundelse – nemlig i de dialektiske principper, der stammer fra Hegel og Engels, og som er de principper, hvorpå marxismen-leninismen og dermed den sociale struktur, der måtte være Eisensteins udgangspunkt, hviler.

Det er altså Eisensteins dobbelte påstand om filmsproget og specielt om montagen, at det er muligt gennem sammenstillingen af billeder eller af billeder og ord (enten som

stumfilmens mellemtekster eller i en films lydside: »... overgangen fra stum montage til lyd-film, eller audio-visuel montage, ændrer intet i princippet«, – »The Film Sense«, side 61), – eller rettere: at det er muligt ved at skabe konflikt, modsætningernes kamp, mellem billeder eller mellem billeder og ord at skabe overordnede indhold, der ikke direkte ligger i de enkelte billeder eller i de enkelte tekstlige udsagn; og at denne skabelsesmetode afspejler den sociale struktur i det proletariske samfund, hvorfor den dels er politisk præget, dels kan tjene som politisk våben.

Enighed og uenighed

Det vil nok være rimeligt på dette punkt i en slags resumé kort at gøre enigheden og uenigheden mellem de to parter, Bazin og russerne, klar:

Begge parter er enige om, at ethvert filmsprog er politisk (dette er her ikke vist om Pudovkin, men det må nok med en vis ret kunne læses ind i hans bemærkninger side 100 om, hvordan instruktørens personlighed viser sig i hans montage). Endvidere er de enige om, at montage-filmsproget præsenterer tilskueren for instruktørens tolkning af virkeligheden og ikke for virkeligheden selv. Og begge parter – eller i hvert fald Eisenstein og Bazin – er enige om filmsprogets afhængighed af sociale strukturer.

Men de er ikke enige om, at et filmsprog som Wylers er det, der er i bedst overensstemmelse med filmsprogets grundlæggende karakter, for de er uenige om filmsprogets grundlæggende karakter. Thi for Bazin er filmsproget fundamentalt indeksikalsk, mens det for russerne (klarest udtrykt af Eisenstein) er fundamentalt symbolsk.

Og man kan nu spørge, hvordan vi i dag – på baggrund af nyere semiologiske diskussioner – må stille os til denne fundamentale konflikt. Og man kan spørge, hvilke forskellige konsekvenser de forskellige holdninger til konflikten må få for vor holdning til de konkrete film (eller andre audio-visuelle meddelelser), vi møder i biografen eller i tv.

Dokumentarfilmens meddelelse

Naturligvis leder det sig ikke med rimelighed benægte, at den typiske audio-visuelle meddelelse, den typiske dokumentariske film eller tv-reportage (og jeg skriver altså her kun om disse former for billedlig virkelighedsskildring, og ikke om fiktionsfilmen), på et vist niveau er indeksikalsk: billederne er i det typiske tilfælde opstået ved, at noget ude i virkeligheden har sat sit lysspor på råfilmen inde i kameraet.

Men i den typiske filmoplevelse kan billedernes betydning ikke føres tilbage til deres indeksikalske oprindelse. Når vi i en dokumentarisk film eller i en tv-reportage forstår et billede som f.eks. et billede af Hitler, så skyldes dette ikke, at vi ved, at det er optaget med et kamera, der befandt sig i en passende afstand fra Hitler i Kongreshalle i Nürnberg den 10. september 1934 på et bestemt tidspunkt af eftermiddagen, og i øvrigt var korrekt indstillet, men det skyldes, at vi genkender Hitler på billedet. I den typiske filmoplevelsessituation er det altså ikke billedets indeksikalitet, men dets ikonicitet, der giver det betydning. Og kontraproven på dette må naturligvis være, at vi også ville genkende billedet som et billede af Hitler, hvis det som indeksikalsk tegn ikke går tilbage til ham, men blot til en, der ligner ham til punkt og prikke.

Det enkelte billede har altså betydning takket være dets lighed med det, det betegner. Men en film er ikke et enkelt billede (for at forebygge en nærliggende misforståelse: det er et fotografi heller ikke; et fotografi må forstås som et billede plus en situation, hvori billedet fremlægges – altså i et familiealbum, i en avis el. lign.). En typisk film er et forløb af levende billeder plus reallid, musik og forskellige verbalsproglige meddelelser, og selv om man nok må tage en vis afstand fra Eisensteins noget håndfaste dialektiske model, må man alligevel give ham ret i dette: i den filmiske sammenhæng artikuleres en meddelelse, som ikke ligger i billederne eller i teksten alene, men som opstår rent symbolsk igennem disses konfrontation.



25 Som 24 (panoreret t.v., halvtotal, anden vinkel).

Hitler begynder fra bunden. Jeg vil se rovdyrglimtet gentændt i ungdommens øjne, siger Hitler.



26* Italienske ungfascister på øvelse med geværer og gasmasker (halvtotal, se s. 12).

26-27 SKUD
Børnene opdrages til at føre krig.



27* Som 26*, en ungfascist (nær).



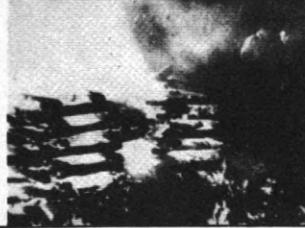
28* Kongresshalle i Nürnberg den 10. september 1934, Hitler taler (nær, se s. 12 og 181-82).

HITLER: »Es lebe Deutschland!«
TILHØRERNE: »Heil! Heil!«
FORTSÆTTES TIL 30



29 Berlin den 10. maj 1933, bogbrænding (halvtotal).

MW: Men død over kultur!
Jøder forfølges, og



30 Som 29 (halvnær).

modstandere sættes i koncentrationslejr.

En side fra bogen om »De fem År«. Fra hver indstilling er medtaget et fotogram. Den venstre tekststøje er en beskrivelse af indstillingerne en for en; den højre en gengivelse af lydsiden (»speakertekst«, »dialog«, reallide). Den lille stjerne ved nogle af indstillingsnumrene er Skyum-Nielsens tegn for indstillinger, der er »fejllplaceret i tids- eller indholdsmæssig henseende – eller hvad begge dele angår«.

Jeg vil prøve at godtgøre dette med et eksempel hentet fra Børge Høsts skoleudgave af Theodor Christensen film om Danmark under 2. verdenskrig, »De fem År«. Her vil man et sted fortælle om Hitlerjugend, og det gør man ved to billeder af liggende børn med gasmasker og geværer, kombineret med en lydside med skud og en speakertekst: »Børnene opdrages til at føre krig« (citeret fra Niels Skyum-Nielsen m.fl., »Filmen De fem År – Skoleudgaven; Billed- og lydside, en kildekritisk gennemgang« – se illustrationen).

Det er klart, at det i dette tilfælde ikke er billedernes indeksskalitet, der giver os meddelelsen, thi for det første er billederne faktisk ikke optaget i Tyskland med medlemmer af Hitlerjugend som motiv, men i Italien

med ungfascister som motiv, og for det andet aner vi intet om, hvor og hvornår billederne er optaget, når vi ser filmen. Men en smule eftertanke vil også vise, at billedernes ikonicitet heller ikke entydigt giver dem mening, for hvad »ligner« disse billeder, hvad betyder de som ikoniske tegn? Børn der leger muldvarpe? Børn der leger krig? Børn der trænes til krig? Børn der afprøver gasmasker? Børn der reklamerer for gasmasker? Børn der reklamerer for en deodorant? Børn der demonstrerer mod forureningen? Eller hvad? – Som Pudovkin påpegede, giver først sammenhængen billederne mening, – her altså sammenhængen med skudlydene og speakerteksten »Børnene opdrages til at føre krig« (underforstået i sammenhæng med det fore-

gående og efterfølgende: »i Hitlertyskland«).

Men betyder dette nu, at billedet blot er en illustration til en speakertekst? Nej, – ligesom teksten »styrer« billedets betydning, »styrer« billedet tekstens betydning. For tekstens »børn« kan jo f.eks. have enhver alder fra 2 til 18 år, og her præciserer billederne altså, at det drejer sig om børn i spejderalderen. Og hertil kommer så yderligere skuddene på lydsiden, der igen i sig selv kan betyde både alt og intet (de ville sikkert udmærket kunne ledsage billeder af fyrværkeri eller en næroptagelse af nøddeknækning), men som i sammenhængen fortæller os, at det skam er blodigt alvor detteher.

Denne lille filmstumps meddelelse er altså en funktion af sammenstødet mellem de forskellige filmiske elementer, billede, reallide og tekst, der måske nok hver for sig har et vist betydningspotentiale, men som i sammenhængen mister deres særskilte indekssikalske (billeder, reallide), ikoniske (billeder, reallide) og symbolske (tekst, men strengt taget også billeder og reallide) betydning for blot at udgøre den sekundære artikulation for den egentlige audio-visuelle meddelelse.

Hvis resultatet af denne analyse af en enkelt stump af en enkelt dokumentarfilm kan betragtes som gyldig for enhver dokumentarfilm eller tv-reportage – og det mener jeg, at den kan – må det altså for det første betyde, at en meddelelse i audio-visuel form er en meddelelse af nøjagtigt samme fundamentale karakter som en meddelelse i rent verbalsproglig form (som i en historiebog eller en avisartikel), nemlig som en symbolsk meddelelse, en meddelelse der kun kommer til veje takket være visse betydningsgivende regler (her de regler der fortæller os, hvordan vi kan »aflæse« den audio-visuelle meddelelse). Hvilket for det andet må betyde, at en kritisk holdning til en audio-visuel meddelelse må være af principielt samme karakter som en kritisk holdning til enhver anden symbolsk meddelelse, nemlig en holdning, der stiller spørgsmål som »Er meddelelsen sandfærdig?«, »Er der dækning for den i de faktiske begivenheder og i det tilgængelige kildemateriale?« og »Er der en bestemt tendens i denne meddelelse?«.

De »forfalskede« billeder

Dette stemmer imidlertid meget dårligt overens med den kritiske holdning, vi oftest ubevidst indtager overfor audio-visuelle medier og som har fået sit hidtil klareste udtryk i Skyum-Nielsens bog. For denne kritik lægger den altovervejende vægt på spørgsmålet om billedernes autenticitet, altså om de vitterligt i indekssikalsk forstand er tegn for det, de i den filmiske sammenhæng fungerer som tegn for, eller om de på den ene eller måde er »forfalskede«.

Men hvorfor skulle dette være så vigtigt? Den eneste grundelse, jeg kan se herfor, må være den, at man mener, at selvom man måske nok i speakerteksten i en dokumentarfilm har en meddelelse, der principielt kan være lige så usandfærdig som f.eks. historiebogens eller avisartiklens, så har man i billedet, hvis det vitterligt er autentisk, en meddelelse som nødvendigvis må være sandfærdig – og som måske oven i købet gennem sin sandfærdighed lægger visse grænser for, hvor usandfærdig speakerteksten kan være.

Eller sagt på en anden måde så ser altså den almindelige kritiske holdning til doku-

mentarfilm og tv-reportager den audio-visuelle meddelelse som en verbalsproglig meddelelse ledsaget af billeder, der dels fungerer som illustrationer, dels som kildemateriale på grundlag af hvilket, vi som tilskuere delvis kan vurdere den sproglige meddelelse, om vi ellers blot kan godtage billederne som autentiske.

Nu er det naturligvis klart, at det for historikeren, der skal søge at skabe sig et sandfærdigt billede af f.eks. besættelsestidens begivenheder, må være væsentligt, om det filmiske kildemateriale, han har til rådighed, nu også er autentisk. For historikeren må naturligvis de filmstrimler, han sidder med, være af principielt samme karakter som ethvert andet (med historikerens brug af ordet, der ikke er helt identisk med semiologens) *symbolsk* kildemateriale, der altså dels kan studeres som en *beretning*, som et menneske – fotografen og/eller hans arbejdsgiver – har efterladt, dels som en *levning*, og enhver levning er netop et indeksikalsk tegn, idet den aflæses som et spor, fortiden har efterladt uden nogen meddelelseshensigt (se herom f.eks. H. P. Clausen, »Hvad er historie?«, side 62–90).

Men en dokumentarfilms eller en tv-reportages publikum er *ikke* historikere, der på grundlag af et filmisk kildemateriale skal skabe sig et billede af en begivenhed. Dokumentarfilmens eller tv-reportagens publikum er mere eller mindre »almindelige« mennesker, der modtager en audio-visuel meddelelse, og hvordan de end bevidst eller ubevidst måtte opfatte sig selv og deres situation, så er det, de modtager, *ikke* en principiel fejlbærlig tekstlig meddelelse ledsaget af et enten ægte eller falsk kildemateriale i billedform: for den almindelige tilskuer er meddelelsen faktisk på én gang auditiv og visuel, den er, som Eisenstein ville sige det, den meddelelse, der opstår ud af et billedligt og et tekstligt materiale, når disse konfronteres.

Måske ses dette allerklarest, hvis vi vender problematikken og spørger, ikke om hvilken »fejls« f.eks. Theodor Christensen har gjort (eller hvilket »trick« han har benyttet – ordene er Skyum-Nielsens) ved at bruge billeder, der indeksikalsk kan føres tilbage til italienske ungfascister som et af udtrykselementerne i en meddelelse om Hitlerjugend, men omvendt spørger hvad der ville være vundet, hvis han havde brugt autentiske billeder af Hitlerjugend-medlemmer.

Det er klart, at for den historiker, der vil bruge billederne som levning, ville meget være vundet, for han ville nu kunne standse filmstrimlen i sit klippebord og få billederne til at vise sig f.eks. hvordan Hitlerjugends uniformer så ud eller hvilke fabrikater gasmasker eller geværer, Hitlerjugend var udstyret med (ganske vist kun under forudsætning af, at vi på billederne ikke kun har Hitlerjugend-medlemmer, men at disse også er repræsentativt udstyret osv.). Og dette er naturligvis umuligt ved hjælp af den faktiske filmstrimmel, således som den foreligger med sine indeksikalske italienerne.

Den typiske tilskuer til filmen har den imidlertid ikke i klippebord og skal ikke bruge den som en levning, hvorudaf han eller hun kan gøre sig håb om at presse en oplysning om fabrikatet af Hitlerjugends gasmasker. Den typiske filmtilskuer ser filmen i biografen og søger i de hastigt forsvindende billeder og lyden og teksten (på dette sted i filmen) en meddelelse om indoktrineringen af ungdommen i Hitlertyskland. Han kan

simpelt hen ikke nå at få mere ud af denne stump; han har ingen forudsætninger for at få mere ud af den; og han vil normalt ikke ønske at få mere ud af den. Og det, han søger – og det han får – er altså fuldstændig uafhængigt af, om billederne af disse børn er (indeksikalske) billeder af italienerne eller af tyskerne eller af danskere, om de er optaget med et kamera, der opholdt sig i Italien, i Tyskland eller i Danmark, før, under eller efter krigen, og om de (indeksikalsk) viser børn, der faktisk trænes til krig eller blot børn, der f.eks. *spiller* at de trænes til krig.

To indvendinger

Ja men, ja men, ja men – vil mange måske indvende, er der dog ikke stadig to ting at tage hensyn til her? Den ene af forteksterne til »De fem År« udtrykkeligt oplyser, at filmen er produceret »på grundlag af autentiske filmoptagelser fra den 2. verdenskrig« (citeret fra Skyum-Nielsen, side 23), således at i hvert fald de åbenlyse rekonstruktioner af f.eks. flygningstransporter til Sverige (bogens side 108 – se illustrationen) er falsknerier. Og det andet at, hvis vi har virkelig autentiske optagelser af et eller andet (som f.eks. af nedskydningen af Lee Harvey Oswald i fængslet i Dallas i 1964 – en begivenhed der jo tv-transmitteredes over hele verden), så kan tilskueren på en helt anden måde få et indtryk af den virkelige begivenhed, ufortolket af andre, end han kan, hvis den fremstilles i tekst, i tegninger eller i rekonstruktion.

Hertil er imidlertid at svare, at hvad det første angår, må det naturligvis være et fortolkningsspørgsmål om »på grundlag af ...« betyder »udelukkende på grundlag af ...«. Men lad os for eksemplets skyld blot skærpe indvendingen til at en speakterekt direkte hævder om en given sekvens f.eks., at »hvad De her ser er autentiske optagelser fra en flygningstransport natten til den 29. september 1943«, mens billederne faktisk viser en (korrekt) rekonstruktion fra efter krigen.

Her vil det måske nok være mest nærliggende at sige, at teksten klart lyver om billedet, men alligevel vil jeg fastholde, at dette er udtryk for en fordrejet opfattelse af den audio-visuelle meddelelse. For den audio-visuelle meddelelse af vores tænkte filmstump er *ikke* tekstens meddelelse om billedet (at det er autentisk), men to ting: en påstand om at flygningstransporten gik til, som det ses på billedet (f.eks. ved hjælp af fiskerfartøjer og om natten), og en påstand om, at der denne særlige nat var en fotograf til stede, som optog de billeder, vi ser. I vort eksempel er det sidste urigtigt, mens det første altså er sandfærdigt; og som man ser, skjuler den falske tolkning af sekvensen som en tekstlig meddelelse om et billede, at man igennem denne sekvens kan danne sig en korrekt opfattelse af flygningstransporterne – hvilket oven i købet må siges at være vor tænkte meddelelses væsentligste element.

Hvad den anden indvending angår, må man blot understrege endnu en gang, at hvad borgerlige filmteoretikere som f.eks. Bazin end måtte mene herom, så er selv det autentiske billede nu en gang ikke selve virkeligheden. I langt de fleste tilfælde er det end ikke i tid og rum af samme udstrækning som det skildrede: en begivenhed, der varer timer, dage eller år og udspilles over hele byer, lande eller kontinenter, må oftest vises

med et autentisk billedmateriale, der kun repræsenterer så og så mange gange 1/50 eller 1/100 sekund (altså fotos) eller så og så mange gange højst op mod nogle få minutter (altså filmstumper), og som kun dækker i bedste fald nogle få kvadratkilometer. Det er stadig kun, hvis det autentiske materiale ikke kun er autentisk, men også typisk, dvs. ikke blot indeksikalsk betegner en stump, men også symbolsk betegner en helhed, at det har nogensomhelst interesse.

Og selv hvor det autentiske billedmateriale som i tilfældet Oswalds nedskydning faktisk dækker begivenheden både i tid og rum, er den dog ikke identisk med denne, men altid kun en billedlig tolkning af den, en tolkning ud fra et synspunkt, i en bestemt vinkel osv. Og det billede, som fysisk-kemisk (-elektrisk) opstår fra dette punkt, i denne vinkel osv., er endog ikke nødvendigvis overhovedet forståeligt, det være sig nok så indeksikalsk.

For hvad var det egentlig, vi oplevede den mærkværdige aften, vi sad og så Lee Harvey Oswald blive skudt ned for øjnene af os alle sammen på vores fjernsynsskærme? Ingenting – eller rettere blot noget underligt forvirret noget, indtil altså speakeren fortalte os, at Oswald var blevet skudt. Så var det altså dét, vi havde set – på billedet med vore egne øjne? Nej – vi havde atter fået en audio-visuel meddelelse, hvor speakerteksten i overvejende grad havde styret billedets betydning. Havde speakeren sagt, at Oswald havde fået et mavelilfælde, havde det naturligvis været dette, vi havde set – med vore egne øjne!

Kritisk-pædagogiske konsekvenser

Det er klart, at den farligste holdning til film (og andre meddelelsesmidler) er den, der naivt bare opfatter hvadsomhelst som sandhed – for det stod jo selv i avisen, eller man kunne jo selv se det på fjernsynet! Men spørgsmålet er, om en kritisk holdning som den, Skyum-Nielsen her er blevet sat til at repræsentere, er stort bedre. Som allerede påpeget hænger den i hvert fald nøje sammen med en opfattelse af filmen som Bazins; og som også allerede påpeget må Bazins filmteori (visse afvigelser til trods) ses som et udtryk for den borgerlige ideologi. Det er da nærliggende at undersøge, om ikke også den pædagogiske praksis, som Skyum-Nielsen anbefaler, er udtryk for den borgerlige ideologi og en praksis, der vil tjene til den borgerlige ideologis opretholdelse.

Dette må jeg mene, at den temmelig klart er. Thi ved overhovedet at opfatte en film som skoleudgaven af »De fem År« som »historisk materiale« (hvorved vil må forstås historisk kildemateriale, – se bogens side 22), og ved overhovedet at fremhæve den opgave som den væsentlige for pædagogen at lære børnene at afsløre »fejls« og »tricks« (side 22) i dokumentariske film, bortleder Skyum-Nielsen opmærksomheden fra det, der i en kritisk undervisningssituation må være det vigtigste: at se filmen som en audio-visuel beretning eller meddelelse; at komme frem til en forståelse af denne meddelelse; at komme frem til en afsløring af en eventuel tendens og af eventuelle usandfærdigheder i meddelelsen; at tage stilling til meddelelsen; og at komme frem til en forståelse af de audio-visuelle mediers sprog.

Intet af dette har noget med autenticitets-spørgsmålet at gøre. Men ved at koncentrere

ER KILDEKRITIK BORGERLIG?

opmærksomheden om netop dette spørgsmål kommer Skyum-Nielsen – formodentlig uden at have dette bevidste formål – dels til at bortlede opmærksomheden fra det helt centrale spørgsmål, om oplysningerne er korrekte, og om de skildrede holdninger og handlinger er acceptable eller forkastelige, dels til at give indtryk af, at hvis blot billederne er autentiske, er alt i orden.

Det er det ikke! Man kan lyve nøjagtigt lige så udmærket med et autentisk billede, som man kan tale sandt med et forfalsket, – og om der lyves eller tales sandt, er ikke noget, der kan afsløres gennem en analyse af billederne. I bedste overensstemmelse med det gamle mundheld så kan billeder ikke lyve, men de kan heller ikke tale sandt. Det er ikke billederne, der lyver eller taler sandt, hverken når de er ægte eller rekonstruerede eller fejlanbragte eller retoucherede, – det er menneskene, der lyver eller taler sandt ved hjælp af billederne, nøjagtigt ligesom det ikke er sproget, der lyver eller taler sandt, men menneskene, der lyver eller taler sandt ved hjælp af sproget.

Den væsentligste kritisk-pædagogiske opgave i forbindelse med billeder og film og tv må altså være den at få eleverne til at forstå, at de døde eller levende fotografiske billeders sprog ikke adskiller sig principielt fra f.eks. tegnede billeders sprog eller verbalt sprog. Alle evidente forskelle til trods er disse medier fælles om først og fremmest at være *symbolske* medier, hvilket bl.a. har den konsekvens, at det hverken er lettere eller sværere at tale sandhed eller at lyve i ét snarere end i et andet af dem.

At få eleverne til at forstå dette er en ideologikritisk pædagogisk opgave, der må tage sit udgangspunkt i en kritisk filmteori. Det er altså ikke blot de forskellige filmiske stilarter eller særsprog selv, der kan være ideologiske eller kritiske, og ej heller blot filmene og filmkritikken, der kan være ideologiske eller ideologikritiske våben. Også filmteorien er en ideologisk (Bazin) eller en ideologikritisk (Eisenstein) faktor.

Derfor er filmteorien så vigtig.

Søren Kjørup

Litteratur:

Hvor intet andet er bemærket er Bazin, Eisenstein og Pudovkin citeret fra henholdsvis:

Qu'est-ce que le cinéma? I: Ontologie et langage. Editions du Cerf, 1969 (1. udgave 1958).

Sergei Eisenstein, *Film Form, Essays in Film Theory. Ed. Jay Leyda, A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc., New York (u.å., 1. udgave 1949).*

V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting. Ed. Ivor Montague, Memorial Edition, Grove Press, Inc., New York 1970.*

Endvidere er benyttet:

Sergei Eisenstein, *The Film Sense. Ed. Jay Leyda, Faber and Faber Limited, London 1968 (1. udgave 1943).*

H. P. Clausen, *Hvad er historie? Berlingske Leksikon Bibliotek, København 1963.*

Niels Skyum-Nielsen, Hans-Christian Eisen og Kaare Rübner Jørgensen, *Filmen De fem År. Skoleudgaven. Billed- og lydside, en kilde-kritisk gennemgang? København 1970.*

Christian Braad-Thomsen, »Farvel til filmen? – Betragtninger over en 35 mm Arriflex«, i *Kosmorama* 93, nov. 1969.

Væsentlige artikler af Bazin, Eisenstein og Pudovkin kan læses på dansk i *Monty & Pål, Se, det er film – i klip, København 1970.*

Det bør i øvrigt bemærkes, at visse ideer i min artikel er inspireret af et utrykt foredrag om billedsemiologi af Jens Toft.

Søren Kjørups essay om filmteori og dokumentarfilm tager sit udgangspunkt i spørgsmålet om, hvorvidt virkelighedsskildringen i dokumentarfilm eller TV-reportager nødvendigvis skal opbygges på autentisk filmmateriale. Søren Kjørup besvarer spørgsmålet negativt, hvilket er baggrunden for en skarp kritik af Niels Skyum-Nielsen og hans medarbejders bog om skoleudgaven af modstandsfilmene »De Fem År«.

Hvorfor er spørgsmålet om autenticiteten så vigtigt, spørger Søren Kjørup, og ser som den eneste begrundelse, at Skyum-Nielsen – ligesom Bazin – skulle tillægge filmens billedsubstans en særlig sandfærdig karakter. Han refererer herefter meget loyalt alle den historiske kildekritiks argumenter for autenticitetens vigtighed, men tager ikke konsekvensen heraf, idet han hævder, at dokumentarfilmens eller TV-reportagens publikum ikke er historikere, der på grundlag af et filmisk kildemateriale skaber sig et billede af en begivenhed. Dette mener vi er principielt forkert, idet alle mennesker er »historikere« i den forstand, at de som »zoa politica« med historisk bevidsthed automatisk inddrager det historiske forløb i deres omverdensfortolkning, hvilket naturligvis også gælder, når dette beskrives filmisk. Endvidere rækker efter Søren Kjørups mening den almindelige tilskuers ønsker om information normalt ikke ud over de meddelelser, som filmen umiddelbart giver ham, idet han kun har begrænsede forudsætninger eller muligheder herfor bl. a. fordi han, ganske rigtigt, ikke har adgang til et klippebord.

Til dette meget sympatiske forsøg på at forstå den almindelige tilskuers filmsituation, således som Kjørup opfatter den, kan indvendes for det første, at den »typiske« tilskuer til historiske film-dokumenter ofte er skoleelev eller lærer, og at disse ved hjælp af projektorer, der har mulighed for standning på enkeltbilleder, i nogen grad kan foretage en klipanalyse, – for det andet, at mulighederne herfor vil være stigende i de kommende år, video-båndkassetten perspektiver taget i betragtning. I den nuværende, teknisk endnu noget primitive analysesituation må det være faghistorikerens pædagogiske særopgave at finde gode eksempler til demonstration af filmmanipulationens tekniske og psykologiske mekanismer ved hjælp af de midler, der for tiden står til hans rådighed, og bogen »De Fem År« er derfor, foruden at være et debatoplæg om historisk filmanalyse, et første forsøg på at afhjælpe den helt klare mangel på forskningsfaciliteter ved så at sige selv at være en foreløbig klippebordsubstitut.

Faghistorikerens forskningsmæssige opgave bliver i tråd hermed af hensyn til samtid og ikke mindst eftertid at fastslå, hvilket audio-visuelt materiale, der står til forskerens, filmskaberens og forfatterens rådighed, når de ønsker at belægge deres teorier og synspunkter med historisk bevismateriale af denne art, og på baggrund heraf kan autenticitetsbegrebet ikke betragtes som ligegyldigt. Hvorfor er det ikke ligegyldigt om børnene med gevær og gasmaske tilhører en fascistisk eller en nazistisk ungdomsorganisation? For-

di historikeren ud fra sin principielle modstand mod begrebskontamination må vende sig imod den hyppige sammenblanding af fascistisk og nazistisk samfundsideologi, ungdomsopdragelse etc. Hvorfor er det så vigtigt om billederne af flytningstransporterne er autentiske eller ikke? Fordi billederne, i speakerkommentarens postulerede autenticitet indikerer, at der har været mulighed for at foretage filmoptagelser under selve begivenhederne, hvilket ikke er uden betydning for vurderingen af omstændighederne omkring disse transporter. Sammenfattende må vi altså konstatere, at mens Søren Kjørup postulerer et skel mellem den »typiske« tilskuers og historikerens interesse i at vide nøjagtigt, hvorledes en historisk begivenhed fandt sted, mener vi, at der hersker et principielt interessefællesskab mellem disse, og at uklarhed om autenticitetsforholdene vanskeliggør tilskuers udnyttelse af de audiovisuelle informationer i anden forbindelse – at den med andre ord vanskeliggør hans omverdensfortolkning.

Men fører nu denne beskæftigelse med autenticitetsbegrebet til en befæstelse af den borgerlige ideologi, således som Kjørup synes at mene, når han i sit essay slår Skyum-Nielsen og Bazin sammen i en bås, der befolkes af »borgerlige« kritikere? Om Bazin må Kjørup efter at have gennemgået hans teori indrømme, at han på trods af sit »borgerlige« ståsted dog har erkendt filmsprogets ideologiske karakter. På baggrund af de oven for anførte argumenter hævder vi, at dette også må kunne siges om Skyum-Nielsen, der for os at se aldeles ikke er en »borgerlig« kritiker, men snarere må siges at drive »forskning for folket«, idet autenticitetsproblematikken kan inddrages i analysen af film, der er producerede inden for et hvilket som helst politisk system, det »borgerlige« inklusive – og idet den på ingen måde udelukker andre betragtningsmåder (som f.eks. den semiologiske), men tværtimod lægger op til sådanne. Det har aldrig været bogens forfatteres mening, at analysen skulle standse ved konstateringen af, hvilket kildemateriale man kan fæste lid til og hvilket ikke. Tværtimod manes der til forsigtighed også over for det autentiske filmmateriale, f.eks. på side 14, hvor det om billederne fra Hitlers indtog i Paris bemærkes, at dette efter den tyske moderfilms oplysninger fandt sted meget tidligt om morgenen, mens den danske speaker tekst omtolker situationen, idet den kontrasterer de mennesketomme gader i Paris mod Hitlers triumftog i Berlin. Her er på slående vis antydning den retning, lærers og elevs videre arbejde med filmen bør tage: en analyse af anvendelsen af – og manipulationen med – det *autentiske* filmmateriale.

Det af Skyum-Nielsen påbegyndte og under hans ledelse fortsatte kildekritiske filmforskningsarbejde vil i det følgende nr. af Kosmorama blive nærmere belyst ved en oversigt over hidtil udført og kommende forskningsarbejde ved Historisk Institut i København samt en redegørelse for andre europæiske filmhistorikers resultater.

Karsten Fledelius
og Per Nørgaard

CLOSE/UP

GYMNASIEUNDERVISNING I FILM OG TV

Som bekendt forberedes der for tiden en revision af undervisningsplanerne for gymnasiet, som skal træde i kraft til august 1971. Planerne udformes af undervisningsministeriets rådgivende udvalg. Under dette har siddet »Faggruppen for dansk«, som først har udformet et udkast til »Bekendtgørelse«, som bliver det juridisk bindende, og siden en »Undervisningsvejledning«, som er bredere og ikke juridisk bindende. I »Bekendtgørelsen« står der om film- og TV-undervisning: »Andre kommunikationsformer (end de rent sproglige) som film og TV kan inddrages i undervisningen.«

På indeværende tidspunkt foreligger »Undervisningsvejledning« kun som udkast, der dog i alt væsentligt er tiltrådt af faggruppen. Det er det afsnit af dette udkast, der angår film- og TV-undervisning i dansk i gymnasiet, der bringes nedenfor.

Baggrunden for at indføre undervisning i film og TV er givet med disse mediers store og voksende betydning. Selv om det er muligt at udpege andre berøringsflader end faget dansk (f. eks. samfundsfag, kunstforståelse) forekommer det væsentligt at inddrage en påvisning af de billedlige mediers ligheder med og forskelle fra de sproglige i danskundervisningen. Samtidig har man dog af hensyn til den forsknings- og uddannelsesmæssige baggrund for denne undervisning valgt en så uforpligtende introduktion som muligt.

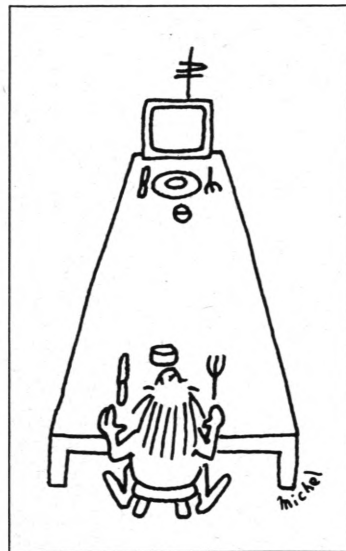
Den følgende specificering af undervisningen er søgt udformet, så den kan danne grundlag for at tilrettelægge undervisningen med forskelligt omfang og intensitet.

Formålet med undervisningen er primært at af-naturalisere billedlige meddelelser, dvs. at give eleverne forståelse for, at også disse meddelelsesformer er betinget af konventioner, og ikke direkte virkelighedsafbildning eller »naturlige tegn«.

Herved er givet det vigtigste fællestræk til danskundervisningens hovedemner, at film/TV også betjener sig af et sprog og rummer forskellige mere specifikke sprogbrug. Omvendt er det vigtigt at udpege de vigtigste elementære forskelle mellem dette »sprog« og vores normale sprog.

I stedet for at anskue billedtegnet som en ren afbildning kan man bestemme det ved en vis lighed med udsnit af virkeligheden samt ved dets kontinuerte struktur

Det er vigtigt at udpege de elementære forskelle mellem det visuelle sprog og vores normale sprog.



(en »analog kode«) – mens de fleste »normale« sproglige tegn er uden lighed med nogen virkelighed og er kombineret af i sig selv betydningsløse enheder (en »digital kode«). Endvidere kan man centrere opmærksomheden om film og TVs integration af sproglige og billedlige udtryk til en samlet udtryksenhed. Som i forbindelse med tekstlæsningen er formålet at træne evnen til at »læse« med forståelse, indlevelse og kritisk holdning – om end det færdighedsmæssige niveau naturligvis må blive meget lavere.

Det vil omvendt være et mål at udnytte det således erhvervede kendskab til billedlige meddelelser i tekstlæsningen.

I det følgende skal kort introduceres enkelte vigtige områder og problemer, som med fordel kan belyses ud fra konkrete eksempler.

Den kinematografiske kode kan udskilles som det specifikt billedlige aspekt i film-meddelelsen (dvs. ikke omfattende det sproglige, lydige osv. bidrag til betydningsdannelsen). Det kan her påvises, hvorledes sammenstillingen af enkeltbilleder (-tegn) foruden fortællingen giver et stærkt udvidet konnotationslag (det enkelte billede får især sine associationsmuligheder fastlagt gennem konfrontationen med andre billeder). Det vil formentlig være vigtigt her at konfrontere denne billeddannelse og -tydning med den sproglige, herunder specielt overgangen fra enkeltbillede til diakronisk billedsammenstilling. Dermed er også givet indgangen til den integration af specielt den sproglige og den billedlige kode, som skaber den filmiske meddelelse.

Filmens påvirkningsmåde, dens retorik, er især baseret på evnen til at give et bestemt tegn en betydning, der går ud over dens umiddelbare (denotative) indhold. Det er således et fænomen, der er velkendt fra læsningen af almindelige tekster (og ikke kun de fiktive). Introduktionen af dette problem danner et udmærket udgangspunkt for ideologi-kritisk analyse af såvel billedlige som sproglige meddelelser: Når en meddelelse udvides med en konnotativ betydning, hvorfra henter den da denne? Og hvilke virkninger har denne halvt skjulte med-betydning? – I tilknytning hertil kan rejses problemet, om film/TVs konnotative betydninger er mindre åbenbare i kraft af billed-tegnetets tilsyneladende naturalisme (en håndfast motivation for undervisningen). Denne diskussion kan føres videre over i en generel diskussion af holdningspåvirkning. Det er en almindelig antagelse, at film/TV egner sig bedre til at konsolidere allerede eksisterende holdninger end til at nedbryde disse i kraft af sin syntetiske karakter. Man kan f. eks. diskutere denne antagelse i sammenhæng med eksempler på analytisk anvendelse af mediet; endvidere spørgsmålet om den syntetiske meddelelsesform i sammenhæng med mediets psykiske styrke netop kan gennemføre en »total negation« af eksisterende holdninger og forestillinger, hvor den analytiske må nøjes med at opdele dem i enkelt-elementer.

Hensigten med at berøre disse centrale, men også teoretiske problemstillinger er naturligvis ikke at give eleverne egentlige analytiske redskaber, men kun at åbne for en række problemstillinger,

som dels kan have en refleksionsfremmende virkning på den almindelige tekstlæsning, dels kan starte overvejelser i forbindelse med film/TV-kikkeri i almindelighed. Det er derfor vigtigt, at man knytter hele undervisningen til eksempler, der åbner for problemer frem for at demonstrere fænomener.

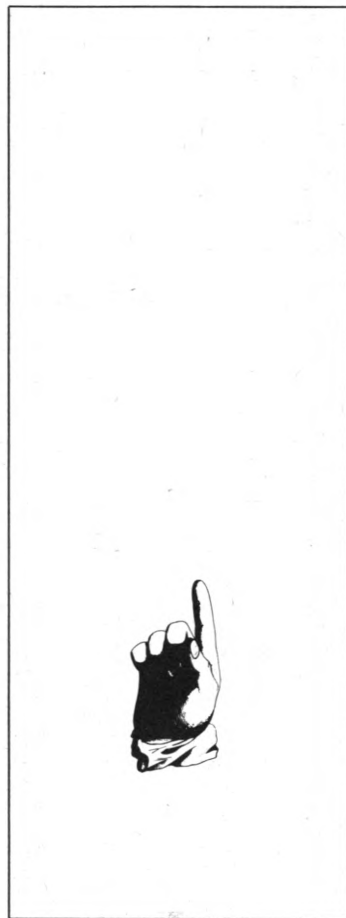
Skrift, typografi, lay-out, billedvirkning udgør et kontinuum af betydningsbærende strukturer fra det rent sproglige tegn, der (næsten neutralt) formidles af skriften, til det rent billedlige tegn. Disse overgangsformer kan danne et pædagogisk frugtbart udgangspunkt for diskussion af de to meddelelsesformer. Man kan f. eks. belyse det ved tekst-annoncer, billedtekst-annoncer (reklamer!) eller ved at sammenholde den rene tekst i en avis (f. eks. skrevet ud på A4-papir) med »avisen som helhed« (forskellige aviser) og herved vise de visuelle betydninger. Derefter kan man konfrontere dette med en TV-avis eller TV/film-dokumentarisme og diskutere forskelle og ligheder samt disses afhængighed af de pågældende medier. Denne diskussion kan meget hurtigt føres frem til en diskussion af mediernes påvirkningsmulighed og -midler.

Forskelle i tegnfunktionen kan belyses ved overgangen fra ord til stiliseret billede (f. eks. tegnet for Herrers/Damer på skolens toiletter) og videre isoleret portræt af mand/kvinde til statiske billeder af hele eller delvise herrer og damer i »naturalistisk« kontekst – og endelig sætte dette over for et billedligt forløb.

Forløbets betydning kan belyses ved montage-teorien, idet man med enkle eksempler illustrerer, hvorledes et billede eller en billedsekvens får betydning af sine omgivelser. Det er dog vigtigt at understrege, såfremt denne metode anvendes, at montage, klipning, kameraføring, belysning osv. kun er de tekniske realisationer af et tegnsystem, som er konventionelt og psykisk betinget.

Fiktivitet i film/TV adskiller sig som fænomen ikke fra den tekstlige fiktivitet – men billedets naturalisme giver naturligvis væsentligt andre muligheder for at gøre fiktive meddelelser påtrængende realisme (hvilket evt. kan føre til et behov for mere tydeligt at gøre opmærksom på fiktiviteten!). Det vil formentlig være hensigtsmæssigt at sammenstille film og fiktiv litteratur gennemgående for derved lettere at kunne iagttage de forskellige meddelelsesmidler – således specielt lyrik over for »lyriske film«.

DEBAT



IDEOLOGIKRITIK ELLER KRITIK?

Når »Kosmorama« ligefrem opfordrer læserne til at give deres syn på bladet til kende, skal jeg ikke undlade at give udtryk for min irritation over, at så godt som ingen af bladets kritikere tilsyneladende har blik for den ofte øjnø-faldende ideologiske aktivitet, der udfolder sig i mange af de film, de anmelder. Med andre ord: jeg savner bevidst ideologikritiske analyser i tidsskriftet. Min irritation forstærkes af, at Søren Kjørup i sin leder »Den kritiske kritik – og praksis« (i nr. 96) mere end antyder, at en del af redaktionen tilstræber en sådan analyse. For selv om det indrømmes, at det »er så som så med alle Kosmorama-redaktørernes konfessionelle tilhørsforhold til marxismen«, så postuleres det i lederen, at i det mindste en del af redaktionsmedlemmerne – med »Cahiers« som forbillede – vil forsøge at arbejde på marxistisk grundlag under udnyttelse af semiologiske synspunkter. At denne tanke for Kjørups vedkommende ikke blot er en døgn-

flue, understreger følgende passus fra hans svar i kritikerenqueten i nr. 100: »Jeg analyserer med andre ord film, dels for at vise, hvordan de kan opfattes, dels for at vise, hvad der skjuler sig i dem af værdiopfattelser, og hvordan jeg forholder mig til disse.« Kjørup bruger ikke ordet »ideologikritik«, men sammenholder man hans værditænkning med det marxistiske engagement, kan der ikke være noget forgjort i at hævde, at det er det, han mener.

Hvordan forholder det sig da med hans kritiske praksis? I den seneste årgang af »Kosmorama« har Kjørup anmeldt fire film. Kun over for en af disse, nemlig »Z« (nr. 94), er han decideret ideologikritisk. Selv om der til gengæld her – efter min mening – er tale om en af årgangens bedste anmeldelser, så er det nok symptomatisk, at Kjørup ikke har blik for det punkt, hvor filmen mest markant afslører sit ideologiske tilhørsforhold: der hvor den fremstiller arbejderklassen og en del af småborgerskabet som fascismens mere eller mindre frivillige håndlangere. Dette punkt er angribeligt, fordi filmen postulerer at være en (halv)dokumentarisk fremstilling af de modsætningsforhold, der førte til juntaens magtovertagelse i Grækenland. I filmen er oppositionen småborgerlig, socialdemokratisk og parlamentarisk, mens den faktiske primære opposition imod juntaen var og er det kommunistiske proletariat, som filmen systematisk udelukker. Filmen er således ikke blot kritisabel i forhold til de metoder, den benytter til at fremme sit politiske budskab, men også i det forhold, at den – under hensyntagen til snævre politiske interesser – forløjer det virkelighedsbillede, den hævder at præsentere.

Ideologikritikken bør imidlertid ikke blot koncentrere sig om eksplicit politiske film. Tværtimod er det langt mere påkrævet at analysere ideologien i de film, hvor den er den kolde understrøm, således som det for eksempel er tilfældet med en lang række nyere amerikanske film, »Butch Cassidy and the Kid«, »Goodbye Columbus«, »Midnight Cowboy« og »Alice's Restaurant« for blot at nævne nogle. I anmeldelsen af »Midnight Cowboy« skriver Peter Schepele, at filmen handler om »den uskyldige, ensomme unge mands møde med en kynisk depraveret verden« (nr. 95, s. 108). Det kan naturligvis ikke bestrides, at filmen handler om Joe Buck, men den handler også om – og er et opgør med den amerikanske cowboy-ideologi. Havde anmelderen spurgt sig selv om, hvorfor Joe trækker i cowboy-tøj, hvorfor han smider det væk i slutningen af filmen, og hvilke konsekvenser det får for ham, –

så var han måske kommet på sporet af dette forhold. Som sagerne står, ser han kun satiren over det religionsforgiftede samfund, som ligger helt på overfladen i filmen. Jeg skal forsøge at konkretisere ideologikritikbegrebet ved at skitsere en alternativ analyse.

De enkelte scener i »Midnight Cowboy« er stramt struktureret i forhold til hinanden. Deler man forløbet i to dele, kommer første del til at dreje sig om Joe's sociale fald: en bevægelse fra det punkt, hvor han ifører sig sit nye cowboy-tøj og rejser til New York i den tro, at han kan tjene styrtende med penge ved at knæppe de rige damer, til samfundets bund, hvor han kun overlever i kraft af italieneren Ratos hjælp. Det sociale fald går over to seksuelle forhold, hvor Joe bliver udbyttet. Forløbet i anden del er parallelt til første del, men med modsat fortegn: to seksuelle forhold, – som i første del et med en kvinde og et med en mand – med Joe som *udbytteren*, fører frem til rejsen fra New York. På rejsen bliver Joe ikke længere beskyttet af Rato, men beskytter ham. Endelig Joe's rolle- og tøjskifte, fra cowboy til »civil«. Analysen må nu i første omgang koncentrere sig om de fire seksuelle forhold. Det første er med en prostitueret, som i stedet for at betale Joe for hans ydelse blokker ham for *sin*. Det andet er med en homoseksuel student, som bl. a. bøjer sig ned og tager Joe's lem i munden. Heller ikke her lykkes det Joe at få penge. De to forhold betegner en udbytning. Cowboyen bliver snydt, står uden penge – bliver altså subsistensløs. Rato får dog Joe stablet så meget på benene, at han igen kan forsøge sig som tyr, og det lykkes ham virkelig at få fat i en kunde. Men da han skal betjene damen, rammes han af momentant impotens, hvilket får pigen til at antyde, at Joe's manglende kunnen hænger sammen med, at han er bøsse (det viser sig, at cowboydresset er trækkerdrengeuniform). Denne påstand sætter Joe i en tilstand af raseri, og han gennemfører et samleje, der har stærke sadistiske træk. Han får imidlertid sin betaling, er altså ikke længere den udbyttede, men udbytteren. Joe's udbytterrolle forstærkes i det fjerde forhold, hvor han inviteres op på et hotelværelse af en midaldrende forretningsmand, som han forlanger en større sum penge af. Da forretningsmanden ikke uden videre vil udlevere pengene, slår Joe ham ned og tager dem selv. Parallelliteten til det første homoseksuelle forhold understreges af, at Joe til afsked stikker – ikke sit lem – men en lampe i munden på den døde eller bevidstløse mand. Ved at »snyde« hævner Joe sig på studenten, der snød ham. Joe's overfald/

drab på den homoseksuelle forretningsmand straffes ikke. Inden for filmens rammer er forbyrdelsen altså poetisk retfærdig, hvilket måske kan forklares med, at den dels er et opgør med det »perverse« og dels er nødvendig for Joe's frigørelsesproces: han må have penge for at komme bort fra New York. På rejsen skifter Joe tøj, og i en af filmens sidste scener går han »i civil« ind på en kaffebar, hvor der mellem ham og servitricen opstår en gensidig sympati. Det civile tøj gør Joe i stand til at etablere den første »normale« erotiske relation i filmen.

Udbygning og seksuel perversion og frustration kædes således sammen med cowboy-ideologien – der bl. a. i kraft af sin dyrkelse af den stærke mands »ret« har paralleller til fascisismen – er i kraft af utallige westernserier i TV en konkret faktor i den amerikanske ideologiske overbygning. I den forbindelse kan man jævnføre en passage fra interviewet med Arthur Penn i nr. 98: »I en nixonsk ekspertrapport om volden i USA, siges det, at krigen mod indianerne har spillet en afgørende rolle for brutaliseringen af den amerikanske nationalkarakter.« Cowboyen er et specifikt amerikansk fænomen, som de borgerlige ideologier har forstået at hæge om med snesevis af myter om cowboy-helte. I »Midnight Cowboy« distancerer Schlesinger sig fra myten og ideologien bag den ved at fremstille den som perverterende og frustrationsfremkaldende. Men ikke nok med det. Han anviser også en vej ud ved at hævde, at Joe kan etablere en normal relation i det øjeblik, han vender cowboyen ryggen. Filmen bliver således ikke blot en fortælling om Joe Buck, men også en vision af hvorledes nogle af den amerikanske kulturs determinanter har udviklet sig og hvorledes man kan udvikle sig væk fra deres negativitet.

Udbygning, det vil sige undertrykkelse, og frustration er ubestrideligt karakteristiske træk ved Amerika i dag, – men i sit forslag til en løsning af disse problemer afslører filmen sin ideologi. Den postulerer nemlig, med Joe som eksempel, at en frigørelse fra volds- og udbyttertænkningen er mulig inden for det eksisterende kapitalistiske, amerikanske samfunds rammer. Filmen bliver da for mig at se et udtryk for en borgerlig middelklasseideologi, som er progressiv i forhold til den fascistiske holdning, men altså ikke er mere progressiv, end den er antirevolutionær.

Det ovenstående er ikke at betragte som mere end et groft skematisk eksempel på, hvorledes man kan analysere sig ind på sporet af ideologien.

Det mest fundamentale krav til ideologikritikken må være, at analysen ikke løsrives sig fra den konkrete historie og udelukkende drager sine slutninger ud fra filmens præmisser, hvad jeg mener en stor del af kritikken i »Kosmorama« har en tendens til.

Søren Kjærups leder om den kritiske kritik er imidlertid udtryk for en vilje til at ændre dette forhold. Og af og til støder man da også på udmærkede kritiske opsatser, – således Helle Munk og Erik Thygesens kommentar til »Woodstock« i nr. 99. Hurra for den!

Jens Torhauge – Odder

CHABROLS STILLING TIL SAMFUNDET

Chabrols væsentligste intention med »Dyret skal dø« er hverken at lave en film om jagten på en ulykkesbilist eller et drama efter klassisk græsk mønster. At filmen imidlertid kan ses på nævnte to planer, er et Chabrolsk stiltræk, der muligvis rummer en del af hans grundindstilling til filmen som kommunikerende medie. Filmens hovedintention er samfundsorienteret, debatterende, idet Chabrol ønsker at vise den overeksponerede lynchprægede folkestemning, der rejser sig, når (f. eks.) en bilist flygter fra et ulykkesdræbt barn.

Charles' reaktion på ulykken er forståelig, men at det kan lykkes Chabrol at projicere hans had og hævnfølelse over på tilskueren, er mere end uforståeligt – det er uhyggeligt. Det virkelig interessante er altså, at det er denne me-

get direkte måde – gennem identifikationsfænomenet – at Chabrol lader biografgængerne føle denne stemning. Han viser ikke folkestemningen på lærredet. Han lader den gå fra Charles og direkte over i tilskueren, for så i filmens slutning at afsløre tilskueren som en del af spillet. I den forbindelse må man bemærke, at de af filmens medvirkende (naturligvis bortset fra Charles), der kommer til lige efter ulykken, ikke får lejlighed til at vise deres følelser. Samtidig kan man mærke sig, at Héléne ikke hader Paul på grund af ulykken, men snarere på grund af det forhold, hun har haft til ham.

Det er vigtigt at bemærke, at man under den lange krydsklipning i filmens indledende scene ikke rigtig får lejlighed til at se personerne i bilen, men derimod dvæler længe ved personschildringen af drengen. Dette er helt i overensstemmelse med teorien om, at filmen skal genspejle folks følelser i forbindelse med en flugtbilist, idet situationen passer til første fase af en offentlig omtale af et uheld, hvor flugtbilisten af gode grunde er gemt i anonymiteten, mens ofret gerne får lidt karakteriserende omtale. Så følger næste fase – vores konfrontation med ulykkesbilisten. Ind imellem bruges en del tid til at beskrive selve jagten; den udnytter Chabrol samtidig til at oparbejde tilskuerens identifikation med Charles.

Personbeskrivelsen af Paul er gennemført sort. Det at han optræder som en usympatisk »brute«, hjælper i første omgang til at overføre Charles' had til tilskueren, men i anden omgang når man ser nøjere på hans synder,

finder man at det er ganske almindelige menneskelige fejl, der blot er overeksponeret. Vi kommer til den erkendelse, at vi har dømt Paul uretfærdigt hårdt, og dermed til filmens problematik, om folk for let lader sig rive med i en lynchstemning.

I filmen er det naturligvis instruktøren, der udvikler vores følelser, men spørgsmålet er om Chabrol i filmen peger på nogen stemningsfremmende kilder i samfundet. Omkring dette spørgsmål bliver fjernsynsscenen en nøgle-scene. Denne stærkt urealistiske (surrealistiske) scene, der foregiver at vise en fjernsynsreportage fra gerningsstedet, indicerer, at Chabrol kan mene, at massekommunikationsmedierne kan være en sådan kilde. I den forbindelse må man bemærke, at Charles, der altså står som en repræsentant for folket, ikke er med i den urealistiske udsendelse, men netop står som tilskuer. Når han kommer til stede, ændrer scenen atter karakter til det naturalistiske. Man må også her bemærke sig, at Héléne, der som passager i bilen må bære noget af ansvaret, tegnes sympatisk og tilgives, og at hun er skuespillerinde, der omtales i den romantiserende ugebladspressen (scenen hos bonden).

Hovedforskellen på dette syn på filmen (og på Chabrol) og det syn, Anders Bodelsen anlagde i sidste nummer af Kosmorama, er altså, om man vil betragte Chabrol som en samfundsorienteret debattør eller ej.

Jeg nævnte i indledningen, at Chabrol måske finder det meget vigtigt, at hans film kan fungere på flere planer, og derigennem kommunikere med det størst mulige antal tilskuere. I den forbindelse vil jeg bemærke, at jeg ikke tror, det faldt Chabrol særlig let at lave de kommercielle »tigerfilm«, og at han for alt i verden vil undgå at blive tvunget tilbage i den bås. Planinddelingen af filmene kan bl. a. være et middel til at lave debatfilm uden fare for at miste den brede kommunikation. Filmen skal naturligvis give udtryk for den samme holdning på alle planer, men chancen for misforståelser er større end i mere direkte politiserende film som f. eks. Costa-Gavras' eller Sjömans. Man kan som eksempel sammenligne Bodelsens gennemgang, der rigtigt peger på hævnmotivet (citater: »Selvfølgelig skal flugtbilisten findes. Men er det selvfølgelig, at man i sorg over sit barns død søger at udrydde endnu et menneske?«), med anmeldelsen i Aktuelt den 4.3., hvor følgende citater er hentet fra: »Problemet flugtbilist går fløjten. Det er skade.« og »Jean Yanne smører tykt på som den gemene flugtbilist.«

Kurt Øbirk

Personbeskrivelsen af Paul (Jean Yanne) er gennemført sort.



Samtale med Andrzej Wajda

I anledning af den polske filmuge, som fandt sted i København i ugen 29.3. - 4.4. i år, blev Andrzej Wajdas tre seneste film »Alt til salg« (1969), »Birkeskoven« (1970) og »Landskab efter slaget« (1970) vist på Filmmuseet. Den polske instruktør var i denne forbindelse selv på besøg i Danmark, og Katia Forbert benyttede lejligheden til at stille ham en række spørgsmål.

- Fra en af Deres tidlige film »Aske og diamanter«, husker man især hovedpersonen, som han spilles af Cybulski. Kan man sige, at hovedpersonerne i Deres senere film repræsenterer en slags videreudvikling af Cybulskis figur, der ligesom samler Deres opfattelse af en bestemt generations oplevelser?

- Jeg tror, at den røde tråd, som via hovedpersonerne går igennem alle mine film, er mit eget liv. På en måde skildrer filmene mine egne erfaringer, og det er

derfor heller ikke uden en vis betydning, at mine hovedpersoner bliver gamle sammen med mig - og derfor er det heller ikke helt det samme menneske, vi møder i f. eks. »Aske og diamanter«, »De 63 dage« eller »Alt til salg«.

- Hvorfor vender De så ofte tilbage til krigen som motiv, er det fordi De mener, at først i kampen for livet finder man frem til det ægte menneske?

- Det er rigtigt, at jeg ofte vender tilbage til krigsårene. Måske er det via en skildring af disse år, at jeg bedst kan berette om de problemer, der optager os. Endnu findes der mange af nuets problemer, der har rod i krigsårene. Det gælder både psykiske og politiske problemer, som det f. eks. afspejles i min sidste film »Landskab efter slaget«.

- Når De skaber Deres hovedpersoner, identificerer De Dem så med personerne?

- Der er noget rigtigt i, at mine films hovedpersoner er mine idealer, som jeg forsøger at leve op til, men det betyder naturligvis ikke, at de krigsfilm, jeg indtil nu har lavet, udelukkende handler om ting, jeg selv har oplevet. F. eks. var jeg for ung til at opleve krigens første fase i 1939, men alligevel har jeg lavet film om denne tid. Jeg var heller ikke med i Warszawa under opstanden i 1944, som »De 63 dage« handler om. Og jeg har heller ikke haft det så tragisk som personerne i »Aske og diamanter«, og jeg har ikke været i koncentrationslejre, som menneskene i »Landskab efter slaget«. Min andel i tragedien er, at jeg oplever disse film som om de var min egen historie.

- Finder De, at film generelt bør være engageret i aktuelle problemer?

- Ja. Jeg tror filmkunsten bør være engageret i nutiden, men på den anden side må kunstnerne heller ikke hungre efter aktualiteten for aktualitetens skyld. Der er desværre for mange filminstruktører, der snobber for ungdommen og for enhver pris vil være populære. Det er ikke sundt for kunsten. Til enhver alder hører et bestemt synspunkt, som man føler, man må og skal forsvare. Jeg tror blot ikke ungdommen automatisk har ret, fordi den generations mennesker biologisk set er yngre end os andre.

- Foretrækker De at lave film efter eget manuskript eller ud fra et litterært oplæg?

- Jeg tror ikke meget på den opdeling, De nævner. Hvis jeg finder noget litterært stof, der passer mig, så fornemmer jeg det næsten som om jeg selv kunne have lavet det, men selvfølgelig føler jeg mig mest knyttet til det manuskript, jeg selv har skrevet. Derfor er alle mine senere film lavet efter mine egne manuskripter. Og det hænger sammen med, at hvis manuskriptet ikke svarer til min egen opfattelse af tingene, så vil filmen kun rumme en lille del

af min person. Men jeg har ingen kompleksser over for andres manuskripter, når blot filmen udtrykker min personlighed.

- Hvilke af Deres film føler De Dem mest knyttet til?

- Jeg tror det først og fremmest er de film, der ikke har fået succes, som f. eks. »Lotna« (1959). Det er en film, jeg ofte tænker tilbage på, og som jeg gerne vil lave igen. Derimod interesserer succes-filmene mig ikke så meget, fordi disse film i kraft af succesen og af mange tolkninger til en vis grad lever et selvstændigt liv. De film, som ikke er blevet forstået, tænker jeg derimod ofte på og prøver at finde frem til, hvilke fejl filmene eventuelt rummer.

- I de senere år har polsk film stået i skygge af både ungarsk og tjekkoslovakisk filmkunst. Hvad tror De, det skyldes?

- Når der i et eller andet land opstår en interessant filmkunst, så stammer den fra intellektuelle og ideologiske ændringer i samfundet. Men disse forandringer er naturligvis ikke evige, og problemer, der forekommer interessante i dag, er uaktuelle i morgen. Nye mennesker kommer hele tiden med nye tanker og ideer, og der er forskel på de mennesker, der i midten af halvtredserne skabte film i Polen, og dem der i tresserne har skabt film i Tjekkosllovakiet, og netop nu har nogle unge mennesker måske skabt en helt ny filmbølge i andre lande. Man må også huske på, at filmbranchens størrelse i de enkelte lande øver indflydelse på kvaliteten. Men på trods af dette, er f. eks. et land som Japan alligevel inde i en kunstnerisk krise, trods en stor og professionel filmindustri. Men i mindre lande, hvor filmbranchen reelt endnu befinder sig på et delvis amatørstadium, sker det ikke så ofte, at der viser sig en ny filmbølge.

- Hvad forstår De ved amatørisme?

- Amatørisme er noget ukunstnerisk, kunstneriske film islet af amatørers holdning skaber ofte professionelle film, selv om det måske kan lyde som et paradoks. F. eks. er Andy Warhols film efterhånden fuldt på højde med film fra Hollywood. »Flesh« har givet mig ny inspiration. Se bare, hvordan skuespillerne taler og spiller i den film. Der er tale om oprigtighed. Jeg har også med stor tilfredsstillelse set »Easy Rider«. Dens ungdom gør oprør på samme måde, som jeg har prøvet at skildre det i »Aske og diamanter«. Slutningsscenerne i begge film viser den samme karakteristiske oprørstendens, som den findes i al ungdom.

- Tror De, at den seneste tids forandringer i Polen vil påvirke polsk filmkunst på en ny måde?

- Vi håber jo alle, at der må komme forbedringer efter enhver forandring i et samfund. Der opstår nye problemer og nye ideer, og om nogen tid vil man kunne se dette afspejle sig i de nye polske film.

Katia Forbert





SØREN KJØRUP / CLAIRES KNÆ I TRE VINKLER

1. STIL OG IDEOLOGI

Man kan med god grund have en mistanke om, at den indflydelsesrige franske kritiker André Bazin *ikke* havde ret i sin ofte fremførte påstand om, at en filminstruktør, der ikke bruger en påtrængende klippe-montage, men blot fortæller i lange uklippede sekvenser under anvendelse af dybdefocus, herved undgår at påtvinge sin tilskuer en bestemt opfattelse af den principielt flertydige virkelighed. Og søger man en bekræftelse af denne mistanke, kan man næsten ikke vende sig bedre steder hen end til Eric Rohmers film.

At Rohmer bruger Wyler-æstetikken, som man kan kalde den af Bazin foretrukne filmiske stil efter dens for Bazin klareste udnyttelse (se også min artikel 'Film - Virkelighed - Ideologi' i dette nummer af Kosmorama), og at han bruger den bevidst, fremgår klart både af hans udtalelser i interviews (se f. eks. »Kosmorama« 99, side 11) og af hans film (se f. eks. »Kosmorama« 85, side 182-85, og 96, side 120-22). Rohmers film fortælles i lange sekvenser af samtaler, hvor billedskiftene aldrig standser den faktiske

tids forløb (som et indføjede nærbillede ofte gør), men blot fornemmes som et offer på variationens, filmrytmens, filmspolelængdens og skuespillerhukommelsens alter. Ganske som Bazin forklarede det, siger Rohmers billeder ikke »Se dette!« og efter et billedskift »og nu dette!«; men de siger blot: »Her har I situationen, - se hvad I vil!« Men netop dette bekræfter ens mistanke, for hvad billederne siger er ét, hvad filmen siger noget ganske andet.

Tag f. eks. en scene i den sidste film, nr. 5 af de seks »Moralske fortællinger«, Rohmer er ved at afvikle, altså »Claire's knæ«, nemlig den scene hvor Claire har slået sin finger på bolden i volley-ball spillet og kommer hen og sætter sig på den plads, der efter en smule rokering med stolene bliver pladsen mellem Aurora og Jérôme. Det kunne ikke have været fortalt mere »naturligt«, end Rohmer gør det med sine halvtotale og totaler. Ingen indføjede nærbilleder fortæller os, hvad vi skal se, ingen musik fortæller os, at dette er uhyggeligt og spændende, ingen replikker og ingen nærbilleder af Aurora eller Jérôme røber for os, at dette for dem

er et intenst øjeblik, - ja der er end ikke en eneste tydelig blikretning i billedet der, som så ofte i film uden klippe-montage, kunne lede tilskuerens opmærksomhed mod ét snarere end mod noget andet. Og så sidder alligevel det givetvis ikke spor filmteoretiske publikum i Grand som på nåle med tilbageholdt åndedræt som til en Hitchcock-film og kigger på én ganske bestemt lille enkelthed i det store billede, - nemlig, selvfølgelig, Claire's knæ - og Jérôme's hånd på armlænet ud for det.

Hvorfor? - Ja, det er jo ikke så vanskeligt at forklare, for gennem Rohmers titel og hans fremragende manuskript og instruktion er dette knæ blevet ladet med en betydning og attraktionskraft, så der er mere ægte kildrende pornografi i dette simple billede end i alle de kneppescener tilsammen, som man samtidig kan se rundt omkring i byen.

Men Rohmer formår med sin Wyler-æstetik ikke blot at lede vor opmærksomhed bestemte steder hen i de »åbne« billeder, - hvilket i sig selv jo også er noget ganske uskyldigt. Han formår også at påtvinge os

vurderinger af disse ting, som ellers ville ligge os fjernt. Endnu i »Nymfomanen« havde han ganske vist ikke taget dette skridt fuldt ud, idet han f. eks. i Haydée Politoff havde en skuespillerinde, som i sig selv er lækker og usædvanlig. Men Laurence de Monaghan som Claire er jo ikke spor usædvanlig og lækker, – hun er blot en almindelig, sådan meget sød *kalveknæet* ung pige. Men gennem sin dialog og gennem sin iscenesættelses styrke kan Rohmer ikke desto mindre tvinge os til at opleve hende som lækker, – som han i »Min nat hos Maud« kunne tvinge os til at acceptere den kedelige Françoise som en udfordring til Maud (hvor han dog blev hjulpet godt på vej af den ikke uspendende Marie-Christine Barault). Men også dette er jo temmelig uskyldigt; man kan dårligt have noget imod, at Rohmer påtvinger os sin opfattelse af personerne (eller er det hans hovedpersoners opfattelse af dem?), da dette jo er en forudsætning for, at vi overhovedet kan forstå hans film. (Det er meget morsomt at se, at Marianne Ahrne i sin anmeldelse i »Chaplin« 105 helt har accepteret Rohmers påstand om Claires knæ og skriver om det, at det »unægtelig besidder en slags fuldkommenhed«!)

Men dette er stadig ikke alt, hvad Rohmer »påtvinger« os med sin Wyler-æstetik. Han påtvinger os også sin moralske opfattelse af personerne og hele sit syn på virkeligheden som på én gang skæbnebestemt og uudgrundelig. Og igen gør han dette ved at gøre forståelsen heraf til en betingelse for forståelsen af filmene. Man må simpelt hen fornemme, at det vil være moralsk forkert af Jean-Louis at gå i seng med Maud, eller moralsk forkert af Jérôme at forelske sig i de to unge piger i »Claires knæ« (og ikke for deres, men for sin egen skyld), – eller rettere: man må simpelt hen fornemme, at spørgsmålet om hvem man går i seng med og hvem man ikke går i seng med (f. eks.) er et dybt moralsk problem, ikke blot for forholdet mellem de involverede parter, men også for deres forhold til en eller anden ydre instans, for ellers glipper forståelsen af hele filmen. Ligesom den glipper, hvis man ikke på forhånd accepterer personernes og deres handlingers, ja hele den filmiske virkeligheds indeboende flertydighed. Og selv om man naturligvis ikke bliver omvendt til en menneske- og verdensopfattelse som Rohmers ved en gang imellem at gå ind på hans forudsætninger, den tid hans film varer, kan der ikke være tvivl om, at hans film – Wyler-æstetikken til trods, eller måske netop på grund af denne – har en vis ideologisk prægende effekt.

2. INTELLEKTUELLE FILM?

Når jeg skrev, at man må »fornemme« Rohmers ideologiske forudsætninger – og ikke blot »erkende« dem – var det ikke tilfældigt: alle påstande om det modsatte til trods er Rohmer *ikke* en intellektualistisk, men en emotionalistisk filmskaber. Selv hvor hans film stiller åbenlyse krav til intellektet – som især, naturligvis, »Min nat hos Maud« – er dette ikke filmenes pointe, men kun et af deres virkemidler. Diskussionerne i »Min nat hos Maud« (som det vitterligt er en stor intellektuel oplevelse at følge) er i den filmiske sammenhæng kun det, der skaber både situation og baggrund for det egentlige: den emotionelle, livsanskuelsesmæssige konflikt.

Situation derved, at Jean-Louis og Maud ikke mindst som begavede og velformulerede mennesker nu engang drages ved hinanden i første omgang, fordi de kan føre dybtgående diskussioner med hinanden; baggrund derved, at der i disse diskussioner præsenteres de holdninger og synspunkter, som må danne udgangspunkt for en del af den tolkende forståelse af filmen.

For så vidt som man altså i »Min nat hos Maud« gerne skulle kunne følge med i diskussionerne for at kunne forstå den egentlige, emotionelle, kerne i filmen, kan man altså til nød kalde denne film for en intellektuel film (og det samme kan til endnu mere nød gælde for »Nymfomanen«). Men det samme gælder ikke »Claires knæ«. Også her tales der ganske vist i store dele af filmen fanden et øre af, men selv om intet naturligvis er ligegyldigt i denne eller i andre film, hvorfor der her som overalt kræves opmærksomhed over for det sagte, så er dog langt størstedelen af dialogen »kun« person- og miljøschildrende og ikke i sig selv, ved selve sit sproglige indhold, en del af filmens indhold. *Hvad* der nøjagtigt siges, står oftest i betydning langt bag det, at der bare tales, og tales »intellektuelt«.

Klarest ses dette i Lauras figur, – vel nok den mest teoretiserende i filmen. Men hvis man mærker sig, hvad hun siger, vil man opdage, at hun praktisk talt modsiger sig selv konstant. Kun nogle få steder er det afgjort vigtigt *hvad* hun siger, nemlig hvor hun gør det klart for Jérôme (eller i hvert fald for tilskuerne), hvor meget han fejlbedømmer deres forhold; altså f. eks. på bjerget, eller sent i filmen, hvor hun siger, at der aldrig har været noget særligt forhold mellem netop de to.

Ellers er hendes talen først og fremmest en karakteristik af hende selv som ung fransk gymnasiast i den typiske teoretiserende periode af sit liv, – nemlig midt i den krise, som mennesket nødvendigvis må komme i lige efter puberteten, hvor den verdens- og menneskeforståelse, barnet ubevidst havde bygget op, uundgåeligt må bryde sammen over for alle de ny erfaringer, den unge gør sig, samtidig med at den unge endnu ikke har samlet sig erfaringer nok til at skabe sig et nyt helhedsbillede af tilværelsen (og hvor i øvrigt en af de første erfaringer netop er opdagelsen af muligheden for at teoretisere). For mig er Rohmers og Béatrice Romands portræt af Laura vistnok filmhistoriens til nu smukkeste og mest spændende skildring af den periode i ethvert menneskes liv, hvor enhver ny tilfældig erfaring øjeblikkelig gøres til grundlag for en almen teori, hvorfor teorien et øjeblik efter må erstattes med en ny, – oven i købet oftest uden at man opdager modsigelsen.

Men det er jo ikke kun Laura, der taler, – det er også moderen, Lauras ven, og så naturligvis Jérôme og Aurora. Og naturligvis er disse sidstes talen betydningsfuld på en anden måde end Lauras. Alligevel er også disses »intellektuelle« samtaler i allerhøjeste grad person- og miljø-karakteriserende, som også alle samtalerne i de forskellige spisesituationer er det. Filmen foregår nu engang i den dannede og veltalende franske overklasse, og specielt forfatterinder og diplomater har det givetvis med at tale temmelig meget.

Alligevel kan det naturligvis ikke nægtes, at det for Auroras og Jérômes vedkommende

i langt højere grad er vigtigt *hvad* de siger end for Lauras, for det er jo gennem dem, filmens problemer stilles op og dens – i hvert fald foreløbige – konklusioner drages. Det er igennem dem, filmens struktur fastlægges, og det er igennem dem, en tolkning af filmen må tage form.

3. STRUKTUR OG TOLKNING

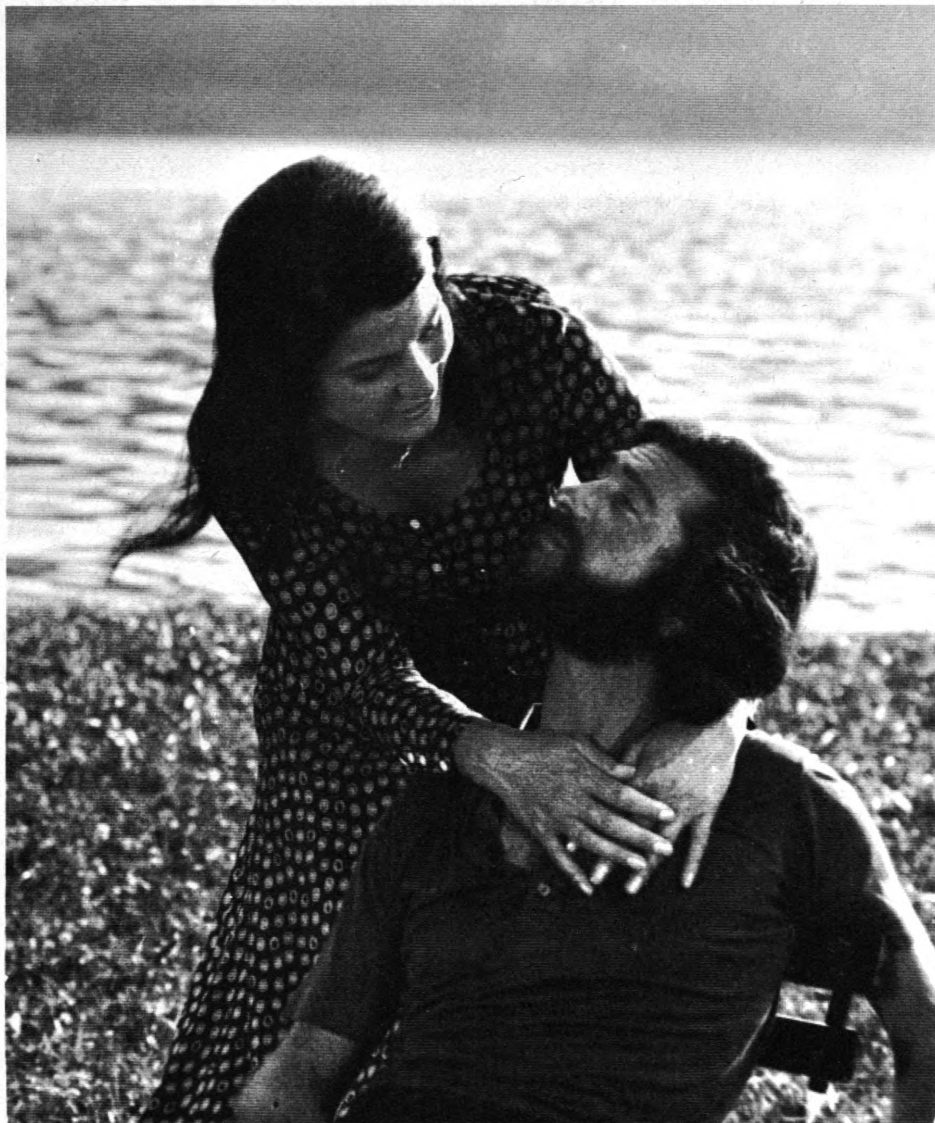
»Claires knæ« er – som nævnt – den femte af Rohmers seks »Moralske fortællinger«, hvoraf de to første er lavet i 16 mm og (mig bekendt – jeg har i hvert fald aldrig set dem) aldrig har været kommercielt distribueret, mens »Min nat hos Maud« er nr. 3 og »Nymfomanen« nr. 4, om end de er lavet i omvendt rækkefølge.

Hvad der er fælles for de »Moralske fortællinger« er velbekendt: en mand er på forhånd bundet til én kvinde, fristes af en anden under en ferie, og vender så tilbage til den første. I »Maud« og i »Nymfomanen«, som vistnok også i de to første film, ses begivenhederne endvidere tilbageskuende og fortælles af manden, og der kan så, som tydeligst i »Nymfomanen«, lægges et ironisk skær hen over ham gennem konflikten mellem det, billederne viser, og den tolkning, manden giver af begivenhederne.

Denne struktur er mindre klar i »Claires knæ« end i de foregående film. For det første er fristerinden blevet spaltet op i to, og samtidig har den faste anden mandlige hovedperson – en blanding af en »confident« og en »meneur de jeu«, en fortrolig og en spillet igangsætter (i »Nymfomanen« Daniel, i »Maud« Vidal) – forvandlet sig til en kvinde – Aurora. Endvidere er der indført endnu en central kvindefigur, pigernes mor (og stedmor), der i hvert fald for så vidt har en erotisk affinitet til manden i centrum, Jérôme, som hun kan forveksles med en pige, han som dreng var forelsket i.

Men først og fremmest er det tilbageskuende i fortællingen – og hermed den tydelige jeg-fortæller – næsten udvisket. Havde inddelingerne mellem de forskellige dages episoder været rene »trykte« mellemtekster, havde man næppe overhovedet haft grundlag for at fremhæve en af filmens personer som dens fortæller. Men nu er de altså håndskrevne, som f. eks. i en dagbog. En eller anden registrerer altså disse begivenheder dag for dag. Men hvem?

På baggrund af de andre film måtte man forvente, at Jérôme er fortælleren af sin egen historie, og som internt holdpunkt i filmen for denne tolkning finder man først og fremmest det, at Jérôme er til stede i alle filmens scener undtagen én. Denne ene er imidlertid næsten filmens vigtigste, nemlig slutscenen, da Aurora – efter at Jérôme er taget af sted i sin båd – overværer den smertefri genforening af Claire og hendes ven, altså den scene, der én gang for alle får det slået fast, at Jérôme helt har mistolket Claire, som Lauras lidt tidligere bemærkning til ham afslører hans fejltolkning af hende. Og når hertil kommer, at Aurora ikke blot er filmens sidste iagttagere, men også den første, idet hun fra broen ser Jérôme komme sejlene, hvor hun på overnaturlig vis på forhånd har vidst, at hun skulle møde en mand; og endvidere at Aurora ikke blot sætter, men også holder hele spillet i gang; at Jérôme fortæller hende alle de episoder, hun ikke overværer; og endelig at hun er



Jérôme (Jean-Claude Brialy) og »troldkvinden« Aurora (Cornu).

den eneste, der ses skrive i filmen, – så må man nok slutte at hun, og ikke Jérôme, er filmens dagbogsskribent.

Filmens overordnede struktur er altså den, at Aurora dag for dag beretter for sig selv (og os) om sine trolddomskunster med Jérôme. Den ironi, der i »Nymfomanen« ligger mellem mandens virkelighedstolkning og den virkelighed, billederne viser, forskydes altså her til en ironi mellem to planer inden for filmen, nemlig de episoder med Jérôme, vi ser (og den sidste uden Jérôme), og Jérômes tolkende genfortælling heraf for Aurora.

Hvilket imidlertid ikke uden videre betyder, at kun tilskueren (og den implicite, alvidende fortæller), og ikke også Aurora, er sig ironien bevidst. For ikke alene er slutscenen noget, Aurora overværer; hun præsenteres også gang på gang som troldkvinde (hun spår i kaffegrums, hun laver trylledrikke), ja hun indrømmer endog åbent, at hun er en sådan, hvilket også passer glimrende til hendes »dunkle« østeuropæiske herkomst, hendes statur, hendes magt over unge mænd (ikke kun over Jérôme), og selve hendes rolle som forfatterinde: Intet udelukker, at hun også ved en slags magisk selvsyn kan kende de scener, hun ikke selv deltager i, men alligevel noterer – eller i hvert fald daterer – i sin dagbog; intet udelukker, at hun er identisk med den implicite, alvidende fortæller.

Men troldkvinden Aurora er ikke blot den, der overværer og beretter om Jérômes oplevelser med de to unge piger. Hun er også igangsætter heraf. Som den blinde Don Quijote på indledningens vægbillede er Jérôme hendes blinde instrument, på en gang en person i hendes fiktionsnovelle og i den virkelighed, hun selv skaber for at føre novellen til ende.

Men hendes indgriben kan være mere eller mindre forfinet. Når hun skubber Jérôme mod Laura, er det helt åbenlyst gennem sine tydeligt arrangerede tilstedeværelser og ikke-tilstedeværelser, sin trylledrik og sine opfordringer. Da turen kommer til Claire, har hun imidlertid i den grad på forhånd spundet Jérôme ind i sine garn, at hun kan optræde langt mere diskret. Hun kan nu nøjes med blot at være helt fraværende under deres første par møder, for at Jérôme kan tro, at han selv kan påtage sig den rolle over for Claire, som han yderligere tror, at han kun spiller og spiller helt bevidst. Auroras uoverbevisende forbavelse, da Jérôme fortæller hende om det spil, han har besluttet at spille med Claire, turde vise, at det er så som så med frivilligheden.

Jérôme skubbes altså imod de to unge piger, og hans oplevelser med disse deler klart filmen i to dele: Jérôme og Laura; Jérôme og Claire. Samtidig er de to piger – der jo også kun er stedsøstre – så forskellige, at de

giver de to dele af filmen hver sin særegne karakter, og samtidig står klart inden for de »Moralske fortællinger«s ramme som udspaltninger af en og samme person: Laura er mørk, krushåret, uerfaren men gammelklog, åben og talende, og hun har et ualvorligt forhold til en kedelig lys fyr. Claire er lys, glathåret, skeptisk og usikker, lukket og tavs, og hun har et alvorligt forhold til en flot mørk fyr. For Jérôme kommer de da også til at repræsentere henholdsvis en åndelig og en kropslig udfordring til hans forlovede i det fjerne, fjerne Sverige: det er karakteristisk, at hele hans forhold til Laura udspilles på ordvekslingens plan, mens hendes krop aldrig nævnes (kontakten med hendes hånd karakteriseres som kontakten med en menneskelig person, ikke med en del af et kvindeligt legeme) og deres fysiske kontakt, f. eks. på bjerget, aldrig kommer ud af det legende eller det far-og-datter agtige, hvad Jérôme så end forsøger at lægge i det; hvorimod hans forhold til Claire er på det rent kropslige plan, ikke blot derved, at målet for hans attrå er erstatningslegemsdelen, knæet, men alene derigennem, at Claire over for ham ikke mæler stort andet end ja og nej og nogle små dagligdags bemærkninger.

En redegørelse for det stringente i opbygningen af filmen og det stramme tankeskema i den variationsrække, hvori den indgår, må dog ikke skjule dens dybde og dens humor. Dybden i skildringen af Laura er allerede nævnt, og dybden i skildringen af Aurora i hvert fald antydtes, men netop Auroras afslappede forhold til det at leve alene, at vente eller at fiske tilfældige fyre op, sætter hende i modsætning til pigernes mor, som hun ellers knyttes til ved det træk, at begge mod slutningen afslører deres ny faste venner eller tilkommende.

Også moderen er imidlertid en dybt, omend ret knapt skildret person, der netop fordi hun står lidt uden for intrigernes centrum forekommer ny i Rohmers verden. I sig selv er hun dog ret nær Maud: hun har mistet sin mand tidligt og har siddet tilbage med en datter, og hun har nu yderligere et mislykket ægteskab bag sig, samtidig med at hun stadig ikke kan bære ensomheden, – eller for at være præcis: ikke kan bære det at leve uden en mand. Hun er stadig særdeles attraktiv, og hendes lille triste replik om ensomhedens forbandelse viser, at havde hun ingen halvvoxsen datter og ingen steddatter haft, kunne hun være blevet Jérômes fristerinde. Det er et meget smukt portræt, Rohmer og Michèle Montel har skabt i hende, ligesom der er megen finhed i hendes kun lige skitserede tilkommende.

Rohmers centrale mandlige hovedpersoner er derimod altid skildret komisk, og Jérôme er den mest komiske af dem alle. Jean-Louis var blot en ironisk opfattet figur med sine vanskeligheder med at få teorierne til at stemme med de meriter, han selv turde berette om, og med sit stærkt forsinkede forsøg på alligevel at udnytte sin overnatning hos Maud på den mest nærliggende måde, men han havde dog en del sympati på sin side takket være sin næsten konsekvent fastholdte forelskelse i Françoise. Og Daniel var ganske vist også en ironisk opfattet figur med sine himmelråbende uærlige tolkninger af spillet med og omkring Haydée, men han var dog en så flot og spændende fyr, at han meget vel kunne have haft et afslappet ferieforhold til den lækre ledsagerinde.

Jérome, derimod, er helt igennem komisk, og nu ikke blot fordi hans opfattelse af situationerne, som han gengiver dem over for Aurora, ikke stemmer særlig godt med det, vi har set og ser, men allerede fordi han, ikke af alder, men af sind og statur, er alt for gammel for disse teenagere. Naturligvis skulle en alder af 35 år ikke i sig selv udelukke et forhold til 16-18 årige piger, men med sine hatte og sin gang og sine vaner og gode, voksne manerer skildres Jérome i forholdet til pigerne som en gammel nisse, - om ikke som det, der er værre: en gammel gris. Han har ikke en chance og har aldrig haft en chance, og alene det, at han kan tro noget sådant - endsige at han undertiden kan føle sig som situationens herre - gør ham urkomisk.

Men det er ikke blot figuren Jérome, der er opfattet humoristisk; der er også virkelig humor i mange af de situationer, der bygges op omkring ham. Ikke en humor, der fører til den braldrende latter, ganske vist, men en stille, godmodig humor, der på en gang udleverer Jérome til publikums og de andre personer - især Lauras og Auroras - smil og latter, og forsvarer ham villigt. Han er vidunderligt morsom og sød, hvor han tuller bedstefar-agtigt rundt under de kirsebærplukkende unge; han er godmodigt udleveret for Lauras og vor latter i scenen, hvor Aurora første gang har forladt de to for at fremtylle sin første frugtdrik eller hvor Laura arrangerer deres bjergtur; og han er kluntet deltager i filmens næsten farceagtige scene, der dog ikke afvikles på nogen af figurernes bekostning, altså den hvor Aurora med sin anden trylledrik får ham ud af balance, så han må gribe efter Claires knæ.

I modsætning til »Nymfomanen« og »Min nat hos Maud« forekommer »Claires knæ« mig dog ikke fejlfri. Claire-delen forekommer mig at trække lidt af den kun altfor velkendte grund, at det nu engang er næsten umuligt at skildre kedsommelighed underholdende - og endnu mere umuligt at gøre en kedsommelig skildring af det kedsommelige acceptabel. Og Claire er ikke spændende - knæ eller ikke knæ. Men først og fremmest forekommer Aurora Cornu mig uheldigt valgt som troldkvinden, der bærer hendes eget fornavn. Af type kunne man naturligvis ikke forestille sig nogen anden, men rumænerindens stærke accent og monotone memorerer sig igennem indledningens lange forklaringer forekommer, ligesom hendes stadig gentagne, men ikke just varierede udbrud, i hvert fald mig temmelig trælse.

Til gengæld er filmen som helhed rigere end de andre - om ikke i tankeindhold og udfordring, så i personskildringen. Så det kan være svært at vælge imellem dem. Hvad man da heldigvis heller ikke er nødt til. I hvert fald kan man roligt glæde sig til den sidste fortælling.

Søren Kjørup

■ CLAIRE'S KNÆ

Genou de Claire, Le. Frankrig 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Les Films du Losange [= Barbet Schroeder & Pierre Cottrell]. P: Pierre Cottrell. Instr/Manus: Eric Rohmer. Foto: Nestor Almendros. Kamera: Jean-Claude Rivière/Ass: Philippe Rousselot. Farve: Eastman. Klip: Cécile Decugis/Ass: Martine Kalfon. Tone: Jean-Pierre Ruh/Ass: Michel Laurent. Medv: Jean-Claude Brialy (Jérome), Aurora Cornu (Aurora), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Michèle Montel (Mme Walter), Gérard Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent). Længde: 107 min., 2900 m. Censur: Rød. Udl: Palladium. Prem: Grand 24.3.71.

FILMENE

LITTLE BIG MAN

Groft sagt er det inderste spørgsmål i Arthur Penns film altid spørgsmålet om identitet - spørgsmålet om hvem et menneske er, og hvor det har hjemme. Herom handler også tydeligt nok »Little Big Man«. Splittelsen angives straks i første øjeblik: »I knew general Custer for what he was, and I also knew the indians for what they was«. Sådan åbner Jack Crabb sin beretning, og mellem disse to poler er hans historie spændt ud, så længe den varer.

Fra Jack var en knægt på en halv snes år, blev han blandt cheyenne-indianerne oplært som en af stammens egne i al dens visdom og harmoniske levevis. Tapper færd på krigstien skaffede ham navnet Little Big Man: Nok var han en splejs, men hans hjerte var stort og tappert.

Særligt knyttes Little Big Man til stammens overhoved Old Lodge Skins, der adopterer ham på lige fod med de sønner, han har lavet selv. Old Lodge Skins er i inderste forstand høvding, for i ham har alle stammens egenskaber sat hinanden stævne, og som handlingen skrider frem, vokser han humoristisk i patriarkalsk myndighed og mildhed til fællesnævner for indianerlivet i al dets fylde.

Men i en alder af sytten rykkes Jack ud af sin præriesalighed og hvirvles hovedkulds tilbage i de hvides verden, hvis forskellige departementer han i den følgende tid får lejlighed til at undersøge nærmere. Frem for noget forvirres Jack i sit nye miljø af dets dobbeltbundethed og dets forbud. Selv er han vant til, at tilværelsens foreteelser har hver deres plads og deres tid, og at ordene enkelt og ligefremt nævner tingene ved navn. Hos pastor Pendrake og frue stifter Jack bekendtskab med en kristelig puritansk moralisme og erfarer hvilken voldsom tyrannisk magt, begrebet »synd« udøver, især over seksualiteten, der er noget syndigt svineri. Men til sin forundring opdager han også, hvordan det forbudte formår at camouflere sig i det prisværdige, som når der f. eks. bag pastorindens fromme lader syder liderlighed i topotens. Jack kommer hurtigt efter spillets regler. Godt nok er det en rystelse for ham, da han opdager pastorinden i syndigt lag med købmanden. Men til trods for at hun kalder ham djævel og skriger om hjælp, slutter Jack af hendes lystne hvin, at hun nok ikke mener noget med det.

Konsekvenserne af sin lære drager Jack ved at slå sig sammen med plattenslageren Mr. Merriweather, der udmærker sig ved skamløst at have udmøntet den kyniske nihilisme, der forgiftende gennemtrænger hele det hvide samfund, til en lukrativ, omend lidt respektabel filosofi, der sætter ham i stand til med god samvittighed at profitere

af den rene svindel. Mr. Merriweather er temmelig fortrydelig over, at Jack fra Old Lodge Skins har overtaget den vrangforestilling, at der skulle herske en moralsk orden i universet. Det gør der ikke, garanterer han. Der er kun tomhed under stjernerne, så det gælder bare om at udnytte menneskers naragtige drømme og fantasier, og jo mere hasarderet des bedre, for de tror helst på de vildeste skrøner. Og Jack, der er ved at have akklimatiseret sig hos de hvide, bekender: »Maybe we are all fools, and nothing matters«. De ord er som talt ud af Mr. Merriweathers hjerte - intet under lemmerne falder af ham, men som repræsentant for det hvide samfund er han fuldgyltig, for »they are crazy. They don't know where the center of the earth is«, som Old Lodge Skins hævdede. Man begynder at fatte, hvorfor indianerne titulerer sig selv »human beings«.

Da filmens to længste afsnit er ført til ende: Little Big Mans opvækst hos indianerne, og den unge Crabbs omflakkende læreår blandt de hvide, står det også klart, at der mellem de to verdener er en afstand som fra himlen til jorden. Begge har de tag i Jack, uden at han selv tilhører nogen af dem, og med den rodløse omskiftelighed er han tilbøjelig til at give sidste ærede taler ret. Han fristes af Mr. Merriweathers trække belæring og tiltrækkes af Old Lodge Skins' magtfulde forkyndelse af troen på det samme, fælles liv i alle ting. De hvide derimod, hævder den gamle indianer, går ud fra alt som dødt og underlagt deres forgodtbeholdende. Disse to hver for sig skematiske måder at anskue verden på er fortællingens yderpunkter. Inden for dem lader det sig gøre at kontrollere, hvordan udsagn og begivenheder i filmen nøje modsvares af andre: Mrs. Pendrakes lumre hor overfor Little Big Mans »great copulation« med Sunshines søstre, Crabbs hvide kone, Olga af Sverige mod hans indianske og Old Lodge Skins mod general Custer.

Da Jack er blevet snydt fra hus og hjem og intet andet har i behold end den hylende Olga, er det, general Custer for første gang dukker op, som en åbenbaring ud af solskinet, der som en glorie omkring ham blænder Jack. »I never forget the first time I set eyes on general Custer«, erklærer gamle Crabb. I en vis forstand er der noget ophøjet ved Custer, omend af temmelig pervers karakter: Han er den yderste konsekvens af det hvide samfund. Råddenskab, som indtil nu har været fordelt på forskellige personer, flyder i Custers skikkelse sammen til en bred stinkende strøm. Blandt de hvide er han, hvad Old Lodge Skins er blandt indianerne. Fra Custer lyder det orakelvisse ord til Jack: »Go west!« og det gør han, men stadig uden at finde blivende sted. Olga kidnappes af indianerne, Jack strejfer længe tålmodigt rundt på eftersøgning, og oplever på nærmeste hold

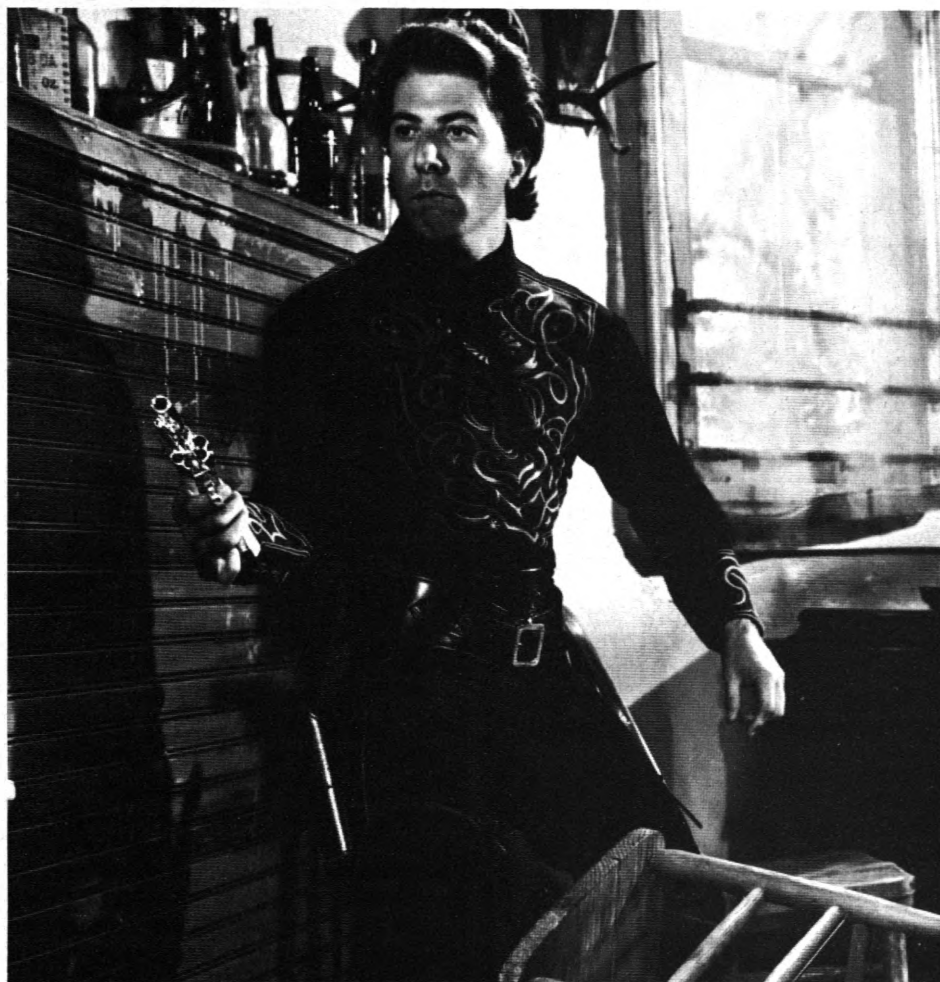
Custers udryddelseskrig mod dem. Under et af disse myrderier finder han tilfældigt indianerpigen Sunshine, fødende. Hendes mand er dræbt, men Jack tager sig af både hende og barnet og slår sig ned hos sine gamle stammefrænder og render her en skønne dag på Olga, men uden at give sig til kende. Et år forløber alt vel. Sunshine er rede til at føde ham en søn og han har egentlig så småt besluttet sig for at blive hos hende og indianerne for good.

Men Custers udryddelseskrig rammer også Cheyenne-indianerne, uanset de med lyriske forsikringer havde fået områder overladt som deres egne. Custer og kavaleriet foranstalter et veritabelt blodbad i lejren og massakren kulminerer med nedmejningen af Sunshine i vildt løb mod floden med sine børn – hvor Jack desperat skrigende venter dem.

Jack og Old Lodge Skins redder sig, og tilbage er for Jack alene den retfærdige hævn. I den hensigt indfinder han sig i Custers lejr, men da øjeblikket er inde, synker Jacks mod og bliver til the-vand. En handlingens mand har han aldrig været. Generalen gennemskuer hans hensigter, men gider ikke engang hænge ham og derved lade ham dø en hæderlig død. Dermed har Custer definitivt amputeret Jacks selvtægtelse.

Blev hans liv med indianerne lagt øde af massakren ved Washita River, så havde han dog stadig chancen for at bekræfte sit tilhørsforhold til dem ved at hævne og dø. Men af Custer tvinges Jack Crabb til at færdes som en levende død, en åndelig Mr. Merriweather. Hans fortvivlelse når til sidst vanviddets dimensioner, da han stiger op på et højt bjerg for at kaste sig ud. Men i samme øjeblik erindres han om sin hævn. Harmen vækkes på ny i ham, og som en anden Mikkel Thøgersen hader han sig rask. Han får held til at lokke Custer i fælden ved Little Big Horn, men Jack vinder ingenting ved det, for er selvtægtelsen en gang gået fløjten, er det uigenkaldeligt. Ikke engang den død, han ellers er indstillet på, forundes ham. For sidste gang føres Jack sammen med Old Lodge Skins, der sagtmodigt gør sig rede til at forlade denne verden. Han indser at slaget er tabt, trods sejren: »Today we won, tomorrow we loose«, og at verden uden »human beings« vil være en verden uden midtpunkt.

Det mest betydningsfulde træk ved filmen »Little Big Man«, den omstændighed, der må være udgangspunkt for ethvert forsøg på en mere indtrængende forståelse, er, at det er en film i første person. Det er Jack Crabb, der som 121-årig olding, runken og gul i huden, beretter om sit liv flere menneskealder tilbage. Og som film i første person fungerer den langt bedre end de fleste af slagsen. Undervejs er man sig hele tiden fortælleren bevidst, man er ikke et øjeblik i tvivl om, at dette her er Jack Crabbs historie. Det er en virkning, Penn har opnået på to måder. Før det første har han ganske enkelt ladet Crabbs hæst pibende gammelmandsrøst kommentere handlingsgangen. Hans bemærkninger er af forskellig art, snart forklarende, snart tilføjende, snart tørt konstatende eller ironiserende, men alle bidrager de til at holde tilskueren fast på, at hvad han ser, ser han på Crabbs vilkår. Ved at vælge det satiriske stilleje, har Penn for det andet uden noget mærkbart brug opnået at forlænge tonefald og humør i Crabbs ironisk



Dustin Hoffman som Little Big Man i Arthur Penns film.

parlerende kommentarer ind i filmens billeder. Desuden har han på denne måde kunnet neutralisere det element af patos, filmens emne inviterer uforbeholdent til. Ved at indskyde en fortæller, så tusse-gammel, at det hele uvægerligt får præg af skrøne, har Penn fundet frem til en paradoksal fremmedgørelseseseffekt – paradoksal fordi Jack Crabb er jo på den anden side vor samtidige, hvilket nok kan få det til at risle koldt ned ad ryggen på en.

Fastholder man, at filmen er Crabbs fortælling, bliver dens satiriske, parodiske og romantisierende tendenser vidnesbyrd om drømme, sympatier og aversioner hos Jack Crabb, der som enhver anden smører tykt på, når han fortæller historier med sig selv som midtpunkt. Men det er klart, at hvad der har haft indhold og mening i Crabbs liv, knytter han til indianerne. Af Crabbs subjektivitet følger imidlertid, at tilskueren bliver klog på ham. Og her er det, at instruktøren træder ind som filmens højeste bevidsthed. I og med at Crabb fortæller om sit liv, fortæller Penn om Jack Crabb selv, og det er hverken særlig venligt eller særlig morsomt. Allerede valget af Dustin Hoffman med hans kejtet generte facon og hans let undersætsige krop lader ane et forbehold overfor figuren, en fornemmelse der filmen igennem vokser til ikke helt behagelig vished. Karakteristisk for Jack Crabb er det, at det altid er begivenhederne, der bestemmer hans slingrende kurs. Det er aldrig ham, der skaber begivenhederne i sit eget liv. Det er altid tilfældigheden, der sender ham af sted i en ny retning. Det er en tilfældighed, at Olga bliver

kidnappet, og det var en tilfældighed, at han fandt Sunshine, for bare at nævne et par vigtige eksempler. Det er yderst sjældent, at han selv beslutter sig for noget, det sker dog – han vil ikke være gunman – men det er undtagelsen. Og da han endelig bestemmer sig for den store handling, som er skæbnesvanger, viger han tilbage, da det kommer til stykket eller er for sent på den. Derfor får han ingen historie, ingen skæbne, og derfor er filmen i virkeligheden heller ikke nogen episk sammenhængende helhed, i hvert fald ikke for hans vedkommende, men en række anekdoter af nogenlunde samme værdi. Udvikling er hvad man forgæves søger i Jack Crabbs lange liv.

Hvad der er af perspektivering i filmen, skyldes Penn, når han så at sige tager historiens tømmer ud af hånden på Crabb. Den forenkling af henholdsvis indianernes liv og det hvide samfund, som i første omgang skyldes Crabb, fastholder Penn nemlig i en nutidig moralsk/politisk sammenhæng. Han tager Crabb på ordet og lader fantasi, følelse, kærlighed, venskab, tålsomhed og sammenhæng samle sig til et billede af indianernes væsen og levevis, mens modsætningen bliver det hvide samfund i dets svindel, tve-tydighed, forkvaklede sex, krigslidende og menneskeforagt. Det kunne man kalde vulgærromantiseringer, om det ellers skulle tages efter pålydende. Pointen er imidlertid, at det drejer sig om objektivering af lag, som findes i ethvert menneske og dermed i ethvert samfund. De sidste halvandet hundrede års historie, er historien om, hvordan den del, som i filmen fremtræder som de hvides

samfund, drastigt har destrueret den del, som omfattes af indianerne, men – og det er en af de mere subtile pointer i Penns film – samtidigt fortæret sig selv. Man vil i »Little Big Man« se, hvordan samtlige hovedpersoner i det hvide samfund ødelægges af, hvad de selv er: Custer af militært vanvid, svindleren Merriweather sætter det ene efter det andet af sine lemmer over styr, Mrs. Pendrake havner følgerigtigt i et horehus og Wild Bill Hickock falder tilfældigt for en ukendts kugle.

Når Penn et enkelt sted helt oplagt tager ordet ud af munden på Crabb, nemlig under Washita-massakren, for selv at berette om, hvad vold er, så afdækker han dermed et skyldmønster, der i dag er så aktuelt som nogen sinde: Det er jo My Lai, Penn dér fortæller om.

»Little Big Man« er bestemt en bragende morsom og underholdende film, men der kan være grund til at minde om, at den ikke bare handler om gubben Jack Crabb, så kunne den have været meget morsommere. Den er heller ikke blot et internt amerikansk opgør, så ville den have været langt slagkraftigere. Det er værre! Filmens inderste stemning er nemlig identisk med dens slutning: Billedet af Jack Crabb – foruden den trangbrystede wissenschaffler den eneste nulevende person, vi møder i filmen – hvilende hovedet i hånden: et offer for sit eget liv, som med fuld ret kunne have citeret Poul Martin Møllers Ahasverus-fragment: »Eders dumme Præster tro, at der er en absolut Forskel mellem Godt og Ondt, men de lægge ikke Mærke til, at jeg just staaer på Nulpunctet af Livets Thermometer.«

Arthur Penns film har dårlig samvittighed på civilisationens vegne.

Johs. H. Christensen

■ LITTLE BIG MAN (En god dag at dø)

Little Big Man. USA 1970. Dist: National General Pictures. P-selskab: Hiller Productions Ltd./Stockbridge Productions/Cinema Center Films. P: Stuart Miller. As-P: Gene Lasko. P-leder: Dick Gallegly. P-ans: Jean Sharpe. P-kons: Alvin Josephy. Instr: Arthur Penn. Manus: Calder Willingham. Efter: roman af Thomas Berger. Foto: Harry Stradling, Jr. Kamera: Ralph Gerling/Ass: Richard Meinardus. Farve: Technicolor. Format: Panavision. Klip: Dede Allen, Richard Markes/Ass: Stephen Rotter. P-tegn: Dean Tavoularis/Ass: Stephanie Kline. Ark: Angelo Graham. Dekor: George R. Nelson. Rekviz: Don Nunley. Kost: Dorothy Jeakins (design), Frank Delmar (garderobe). Musik: John Hammond. Supplerende musik/Arr: John Strauss. Musikbånd: Ted Whitfield. Dialogbånd: Marc M. Laub, Marvin I. Kosberg. Lyd-E: James A. Richard, Frank E. Warner. Tone: Al Overton, Jr., Bud Alper, Richard Portman. Sp-E: Logan Frazee. Instr-ass: Mike Moder. Makeup: Dick Smith (for Dustin Hoffman), Terry Miles. Frisurer: Lynn Del Kail. Råd: Jerry Gatlin (ang. kavalleriet). Stunt: Hal Needham. Fortekster: Wayne Fitzgerald. Maler: Roger Dietz. Medv: Dustin Hoffman (Jack Crabb), Faye Dunaway (Mrs. Pendrake), Martin Balsam (Mr. Allardyce Merriweather), Richard Mulligan (General George Armstrong Custer), Chief Dan George (Høvdingen Old Lodge Skins), Jeff Corey (Wild Bill Hickok), Amy Eccles (Sunshine), Kelly Jean Peters (Olga), Carole Androsky (Caroline Crabb), Robert Little Star (Little Horse), Cal Bellini (Younger Bear), Thayer David (Præsten Silas Pendrake), Ray Dimas (Jack Crabb som dreng), Alan Howard (Jack Crabb som ung mand), Ruben Moreno (Shadow That Comes in Sight), Steve Shemayne (Burns Red in the Sky), William Hickey (Historikeren), James Anderson (Sergeant), Jesse Vint (Løjtnant), Alan Oppenheimer (Major), Philip Kenneally (Mr. Kane), Jack Bannon (Kaptajn), Jack Mullaney (Kortspiller), Steve Miranda (Younger Bear som yngling), Lou Cutell (Deacon), Emily Cho (Digging Bear), Cecilia Kootenay (Little Elk), Linda Dyer (Corn Woman), Dessie Bad Bear (Buffalo Woman), Len George (Crow spejder), Norman Nathan (Pawnee), Helen Verbit (Madame), Bert Conway (Bartender), Ken Mayer (Sergeant), Bud Cokes (Mand ved baren), Rory O'Brien (Morderen), Tracy Hotchner (Ung pige), M. Emmett Walsh (Vagt), Earl Rosel (Kavalerist). Org. Længde: 147 min. → 139 min. Længde: 139 min., 3840 m. Censur: Hvid. Udl: Athena. Prem: Palladium 12.4.71.

Indspilningen startet 14. juli 1969, eksteriorscener optaget i Montana, i Californien og i Alberta, Canada.

LONESOME COWBOYS

Da jeg for et par år siden interviewede Jacques Demy, som nylig var kommet tilbage til Frankrig fra USA (die asta, okt. 1969), fremhævede han mødet med Andy Warhols film som noget af det mest spændende i USA. Demy, hvis egne film bæres oppe af instruktørens store ømhed for personer, fremhævede netop ømheden som det centrale i Warhols film. Man føler sig næsten fysisk sammen med Warhols personer, sagde Demy.

Næppe nogen kunstner uden for Hollywood er så Hollywood-influert som Jacques Demy, og næppe nogen kunstner personificerer i den grad opgøret med Hollywood som Andy Warhol. At disse to yderpunkter mødes, er kun én af mange paradoksale ting omkring Andy Warhol. Paradoksal er også Andy Warhols egen udtalelse om Hollywood: »Jeg holder mest af amerikanske film. Jeg synes, de er mægtige, de er så klare, så sande, deres overflader er mægtige. Jeg kan lide, hvad de har at sige: de har virkelig ikke meget at sige, og derfor er de så gode. Jeg føler, at jo mindre noget har at sige, jo mere perfekt er det.« Warhol knuser den traditionelle amerikanske film med denne kærlighedserklæring: At Warhol holder af Hollywood-filmene på grund af dens tomhed, vil næppe fryde de cineaster, der fortsat mener, at Hollywood-filmene kan have et væsentligt indhold!

Alligevel skal Warhol-udtalelsen næppe læses som ironi, og dette er det næste paradoks. Også når Warhol taler om sig selv og sine egne film, fremhæver han konstant tomheden, overfladen: »Vi laver film og malerier og skulpturer for ikke at hænge omkring på gadehjørnerne ... Det er ikke, fordi jeg ikke bryder mig om at snakke om mig selv. Det er bare det, at der faktisk ikke er noget at sige om mig. Hvis du vil vide alt om Andy Warhol, så kig bare på overfladen af mine malerier, mine film og mig: der er jeg. Der er intet bag ved. Interviewer'en burde bare fortælle mig de ord, han ønsker jeg skal sige, og så skal jeg gentage dem efter ham. Det ville være mægtigt, synes jeg, for jeg er så tom, at jeg simpelt hen ikke kan finde på noget at sige.«

At tømme tingene for betydning synes at have været Andy Warhols mål fra hans første film til i dag. Det betyder ikke, at han uden videre er nihilist, eller at han rent faktisk er i stand til at gøre alting betydningsløst eller tomt. Den væsentligste spænding i hans filmkunst opstår måske netop mellem hans erklærede hensigt: at klæde tingene af og finde ind til deres tomhed, og så den kendsgerning, at tingene gør modstand mod hans aflædningsforsøg, at tomheden ikke findes!

Warhols mest konsekvente forsøg på at udforske tomheden findes formentlig i hans første gruppe af film fra 1963-64. Den omfatter »Kiss« (50 min.), »Sleep« (6 timer), »Empire« (8 timer) og »Taylor Mead's Ass« (70 min.). Der er tale om absolut statiske indstillinger på mennesker, der kysser hinanden, på en mand, der sover, på Empire State Building og på digteren Taylor Mead's røv. Disse film, som ingen har set, men alle har læst om, turde være skruet ned på det absolutte minimum rent handlingsmæssigt, og skønt Warhol har gjort, hvad der er menne-

skeligt muligt for at tømme dem for indhold, er de alligevel ikke helt tomme! I sin bog om Andy Warhol (Studio Vista) gør Peter Gidal opmærksom på, at f. eks. »Sleep« ikke nødvendigvis behøver at være kedelig, for når indholdet er skruet ned på det absolutte minimum, kan det være et chok at iagttage de mindste bevægelser: en arm eller et hoved, der bevæger sig, eller blot selve åndedrættet. Tilsvarende skulle også »Empire« rumme bevægelse i lyset, der skifter og svinder ind i de otte timer, filmen varer. Filmene turde i øvrigt være symptomatiske for den Hollywood-polemik, Warhol antyder med følgende udtalelse:

»Hollywood tager fejl, når de behandler mennesker som objekter. De anbringer dem i smukke lande, i rolls royce'er eller flyver dem til Ægypten. Man behøver ikke alt dette. Folk er så fantastiske. Man kan ikke tage et dårligt billede.« Dette er ikke en nihilistisk konklusion, tværtimod. Nihilistisk er heller ikke dette Warhol-citat om hans første film: »Mine første film, i hvilke jeg brugte stationære ting, blev også lavet for at få folk til at lære hinanden at kende. Når man normalt går i biografen, anbringes man i en fantasiverden, men når man ser noget, der forvirrer en, bliver man involveret med de mennesker, der sidder ved siden af en. Når folk går i biografen i dag, er de aldrig mere rigtigt involveret, men når de ser »Sleep«, bliver de involveret igen. Man kan foretage sig mere, når man ser mine film end under andre film. Man kan spise og drikke og ryge og hoste og se væk og så se tilbage, og de er der stadig.«

Andy Warhol har i dag fjernet sig langt fra sin første demonstrationsperiode, og det synlige bevis for dette er »Lonesome Cowboys«, – den første film lavet af Warhol selv, som kommer ud i almindelig biografdistribution herhjemme. Billedmæssigt rummer »Lonesome Cowboys« ikke så mange demonstrativt statiske indstillinger, og under forestillingen har man faktisk sjældent lyst til at foretage sig andet end at se på filmen. Warhol kan nu lade sit filmsprog være født af filmens emne og altså hverken af konventionen eller af oprøret mod konventionen. Derfor er »Lonesome Cowboys« bl. a. en meget afslappet film. Der klippes ofte hyppigt i filmen, men der klippes aldrig konventionelt »rigtigt«, og visuelt kan filmen minde en del om Poul Morrises »Flesh«, bl. a. i disse hvide glimt, der markerer kamera-udløb før klippet. På forteksterne er Morrises i øvrigt nævnt som »executive producer«, hvad det så end betyder. Netop dette, at de enkelte scener ikke er klippet rigtigt sammen, giver tilskueren en fornemmelse af, at han ser på »rushes«, hvilket sikkert også i høj grad er tilfældet. »Lonesome Cowboys« er i godard'sk forstand »en film i færd med at blive til« og ikke en færdig film.

Til trods for en mere publikumsvenlig form er »Lonesome Cowboys« altså lige så Hollywood-polemisk som Warhols første film, og den markerer på en måde afslutningen og opløsningen af en af Hollywoods store filmgener, western-filmene. En Hollywood-instruktør som Sam Peckinpah har indefra og med megen nostalgi filmet »den sidste western«, mens Andy Warhol udefra og mere drilsk end nostalgisk demonstrerer western-genrens umulighed. I sin metode er »Lonesome Cowboys« beslægtet med Go-

dards »Vent d'Est«: Godards film handler om, at Godard og hans politiske venner forsøger at lave en revolutionær western, hvilket ifølge Godard er en umulighed, fordi western-sproget traditionelt er fascistisk. På samme måde handler Warhols film om, at Warhol og hans udflippede bøsse-venner forsøger at lave en seksuel western, hvilket er en lige så stor selvmodsiggelse, fordi western-sproget traditionelt er puritansk. Ingen western har nogensinde dristet sig til at beskrive heltens seksualliv derude på prærien, uden kvinder. Brugte man hinanden eller hestene? Warhol mener, at man benyttede begge udveje. Og hvilke sange gjaldede ved bålet om aftenen, når man skulle sove? Jo, vi kender selvfølgelig de stolte og kønne melodier fra alle Fords film, men sang man aldrig sjofle sange, når man var alene med hinanden og hestene? I »Lonesome Cowboys« præsenteres vi på den kendte melodi »The Girl I left behind me« for en rigtig karlekammersang om, at »jeg åbnede hendes liljehvide ben og stak kødhammen ind.«

Sådan var der nok snarere derude på prærien, men en traditionel western vil naturligvis ikke kunne beskrive disse detaljer, for western-genren har sine egne myter, sine egne grænser og sit eget sprog, og det er alt andet end neo-realistisk. Derfor lægger Warhol da heller aldrig skjul på, at dette selvfølgelig ikke er en rigtig western, men en realistisk film om nogle bøsser, der morer sig med at lege cowboys (eller cow-girls, som Viva, filmens eneste rigtige pige, foragteligt kalder dem). Sheriffen er den skæggeste af dem alle. I stedet for at passe sine pligter klæder han sig ud i kvindetøj og tager paryk på, og Viva kommenterer, at han vist tror, han ligner Mary Poppins! Denne bemærkning er kun én af filmens mange selvpunkterende anakronismer: der drikkes også dåseøl i denne western, og en af bøsserne drømmer om at slå sig ned et roligt sted og »få

børn, grundlægge byer og forberede os på 1. verdenskrig«. Filmen slutter med, at de allesammen danser rundt til tonerne af Beatles' »Magical Mystery Tour« på grammo-fonen.

»Lonesome Cowboys« er frem for noget et portræt af Viva. På samme måde som Warhols film er den sidste western i verden, er Viva den sidste store filmstjerne, den sidste efterkommer af Greta Garbo. Mens Warhol punkterer western-filmen, punkterer super-stjernen Viva stjerne-myten ved at give sit spil denne ekstra tand, som myten ikke kan tåle. I sin Warhol-bog karakteriserer Peter Gidal hende rammende som »en ørneagtig skønhed, der kun er ét skridt fra at være grim.«

Viva præsenteres i filmens åbningsscene i et ganske smukt samleje holdt i én indstilling, hvor ømheden mere end de fysiske udfoldelser er dominerende. Og derpå starter filmen: Viva og Taylor Mead kommer ud af en forladt kirke i en western-kulisse, der synes helt uddød. Viva kalder Taylor Mead for sin »nurse«, og hun synes ikke at have megen seksuel fornøjelse af ham. Hun længes efter noget andet: »Selv en messedreng kunne bruges,« sukker hun. »Ja, for os begge,« siger Taylor Mead forhåbningsfuldt, hvormed filmens tone turde være anslået. Viva liver op, da nogle ryttere pludselig dukker op i horisonten, faretruende som hos Hawks. Hun konstaterer, at det sikkert er onde fremmede, og måske er de rigtige mænd. Men da de kommer nærmere, viser det sig, at den ene har mascara, den anden kunstige øjenvipper og den tredje læbestift, og Viva siger fornærmet op i deres åbne ansigter, at hun ved Gud foretrækker deres heste. De kalder sig brødre, men Viva mener nok, at familie-sammenholdet måske er lovlig stærkt!

Viva er konstant betagende at skue i sit overdådigt frække krukkeri, der virker helt

improviseret. Hun balancerer hele tiden mellem rollen som femme fatale og victoriansk gammelmjødfru. Kostelig er hendes forargelse over sheriffen, der ikke gider tage affære, da de fem cowboys forsøger at voldtage hende. Han mener, at han måske tjener mere på at opklare nogle hestetyverier. »Hvad er vigtigst, min mødom eller dine penge,« raser Viva forarget og spiller på, at alle og enhver gætter på, at hun mistede sin mødom i konfirmationsalderen. Voldtægten er i øvrigt som alle Vivas seksuelle eventyr i denne film temmelig mislykket, og samtidig med at hun på skrømt stritter mod cowboy'ernes grove blufærdighedskrænkelser, så råber hun alligevel til sidst frustreret og skuffet, at de jo bare er nogle udelige og åndssvage bøsser.

Viva er konstant utilfredsstillet i denne film (men får revanche i den efterfølgende Warhol-film, »Blue Movie«, som blev forbudt, fordi den faktisk er ét langt samleje på halvanden time!). Meget gribende er Viva i sin slut-sekvens med den smukkeste af cowboy'erne. Hun synger »Kyrie Eleison« for ham og udbreder sig om, hvor skønt det er at være til katolsk gudstjeneste. »Man får sådan en lyst til at elske i kirken, men det må man selvfølgelig ikke.« Viva er helt guddommelig, da hun flipper ud i en bevidstheds-strøm om, at vi må forene os med kosmos. Hun tilstår undskyldende, at hun godt ved, det lyder som noget, hun har læst i en corny indisk bog, men derfor mener hun det nu alligevel. Og hun ved, hvad hun taler om, for hun har haft besøg af engle, siger hun på en måde, så vi ved, det er sandt. Igen balancerer hun mellem det frivole og det ophøjede. Hendes bøsseven er ikke meget for at tage bukserne af, men hun lokker patetisk: Har haren bukser på, har fuglene på himlen og markens liljer bukser på? Hvorfor har du så? Til sidst længes hun skuffet efter at dø og vil have, at han skal dø sammen med hende, men resigneret finder hun ud af, at hun ligeså godt kan dø alene, – hun er jo i forvejen vant til at gøre alt andet alene!

»Lonesome Cowboys« er en ganske underholdende film, hvilket især skyldes en dialog, der stort set forekommer improviseret. Det resulterer ganske vist i en del tomgang, men også i øjeblikks-detajler, som man ikke kunne have opnået ved en anden arbejds metode. Viva er mest oplagt til improvisationerne, men også Taylor Mead har skønne øjeblikke, f. eks. da han byder cowboy'erne inden for i sit hus med sætningen: »Why don't you come in and make yourself...« Han skal lige til at tilføje det sædvanlige »comfortable«, da han tager sig i det og starter forfra: »Why don't you come in and make yourself, 'cause there's no-one else to make you.« »Make yourself« betyder masturbere, og ordspillet lader sig selvfølgelig ikke oversætte.

Skal man til slut sætte »Lonesome Cowboys« ind i en bredere sammenhæng end den, der er filmens egen, kan det være interessant at sammenligne den med Robert Kramers to spillefilm »The Edge« og især »Ice«. Det mest spændende filmiske signalement af USA forekommer mig i dag at ligge i Warhols og Kramers film, der kompletterer hinanden ved netop at være så forskellige. I Warhols film er seksualiteten revet ud af enhver social og politisk sammenhæng og bliver et mål i sig selv, hvorfor den ender i lystig dekadence. I Kramers film er omvendt

Louis Waldon og Tom Hompertz i »Lonesome Cowboys«.



de sociale og politiske sammenhænge løse-
ret fra seksualiteten. »Ice« handler bl. a. om
seksuel impotens og kastration som et resul-
tat af en desperat politisk situation, mens
»Lonesome Cowboys« handler om en seksua-
litet, der drives ud i meningsløsheden, fordi
den må eksistere uden for den politiske sam-
menhæng.

Warhols mennesker kommer til at røbe
meget om det amerikanske samfund i deres
håbløse forsøg på at unddrage sig det, og
Kramers mennesker røber lige så meget om
samfundet i deres håbløse forsøg på at gøre
oprør imod det. Vi har ventet længe på at få
Andy Warhols film til danske biografer. For-
håbentlig skal vi ikke vente lige så længe på
Robert Kramers. Chr. Braad Thomsen

■ LONESOME COWBOYS

Lonesome Cowboys. USA 1968. Dist: Sherpix Film.
P-selskab: Factory Films. Ex-P: Paul Morissey. P/
Instr/Manus/Foto: Andy Warhol. Farve: Eastman.
Medv: Viva (Romona), Taylor Mead (Nurse), Tom
Holpertz (Julian), Louis Waldon (Mickey), Joe D'Al-
lesandro (Little Joe), Eric Emerson (Eric), Julian
Burroughs (Broderen), Francis Francine (Sheriffen).
Længde: 110 min. Censur: Ingen. Udl: Camera. Prem:
Dagmar 12.5.71.

Eksteriorscener indspillet i Tucson, Arizona.

HVOR FANDEN ER FRONTEN?

De Lewis-begeistrede franskmænd priorite-
rer kraftigt de af komikerens film, som han
selv har instrueret – Noël Simsolo går i sin
prætentiose »Le monde de Jerry Lewis« så
vidt, at han praktisk talt kun gider behandle
Lewis' eget *oeuvre*. Det er naturligvis urime-
ligt, særlig over for Tashlins mange fortjene-
ster, men samtidig må man jo indrømme, at
Lewis er bedst i de film, hvor han selv helt
og holdent har bestemt farten. Det har han
i »Hvor Fanden er fronten?«, og resultatet
er blevet glædeligt godt, en af de bedste
Lewis-film overhovedet.

Det drejer sig om en krigsfilmparodi. Ska-
belonen »en lille håndfuld tapre mænd på
dødsensfarlig mission bag fjendens linjer«
nåede som bekendt sin apoteose med Ald-
rich's frastødende »Det beskidte dusin«, hvis
kup var at lade dødspatroljen bestå af spe-
cialtrænede tugthusfanger, og hvis efterlig-
nere er blevet talrige. Her vendes sagen på
hovedet: Jerrys seksmandshær består af lige
så irregulære tropper, men af en helt anden
grund. Hulbrystede og skvattede som de er,
kasseres de til deres sorg på sessionen som
fysisk og psykisk ubrugelige til enhver form
for militærtjeneste – »vi bliver ikke indkaldt,
for Hitler står i Connecticut«, bemærker en
af dem modløst.

Jerry har meget svært ved at finde sig i
ordet »afvist«. Heldigvis og rimeligvis er han
verdens rigeste mand, og han udruster nu
sine lidelsesfæller og danner sin egen private
hær. Efter intensiv træning sejler man til
Italien, hvor de allieredes fremmarch er gået
i stå takket være tyskernes mesterstrateg,
feltmarskal von Kesselring. Hvem tror De
nu, ligner Kesselring på en prik? Korrekt!
– »hæren« kidnapper ham, Jerry indtager
hans plads og giver ordren til tilbagetræk-
ning – og inden missionen er ovre, får han
en chance til at sprænge selveste Hitler i lu-
ften, hvilket han så gør. Ved filmens slutning
mangler Jerry kun at ekspedere et par hyg-
gelige japs-admiraler. Det var den krig!

»Hvor Fanden er fronten?« er satirisk på
forskellige planer. Der er tilløb til politisk
satire: i et anfald af patriotisme væver Jerry



Jerry Lewis sammen med »Hitler« i »Hvor fanden er fronten?«

om »denne krig, der skal gøre en ende på
alle krige«; minihæren bruger atomkampag-
nens symbol som klanmærke; hærcheferne
tænker mere på fodbold end på at vinde
krigen. Scenerne er pudsige, men så harm-
løse at de kunne stamme fra en juleevy op-
ført af majorer for generaler. Politisk galde
er ikke Lewis' sag.

Mere hug er der i begyndelsens udfald
mod amerikanske hverdagsfænomener, som
Lewis ofte er ude efter. Gangstere optræder
regelmæssigt i hans film; her får vi dem i en
mærkeligt realistisk scene, som man synes at
have set masser af gange i kriminalgangster-
film. Også et småborgerligt inferno præsenteres vi
for, en gispende trekant af forkuet mand,
edderskrap kone og skrappere mor, med en
glimrende Steve Franken som lusen mellem
de to hårde negle.

Men mest oplagt er dog parodieringen af
krigsfilm- og andre klicheer. »Træningen« af
hæren, der vises i episodiske glimt, rummer
ganske vist nogle klamme biobiere, men i
hele anden del af filmen, Kesselring-affæren,
er der udvikling og høj damp på foretagend-
et. Det i krigsfilm ofte urimelige i, at fjen-
den ikke opdager heltenes manøvrer, drives
her til det absurde da gitterlemmen skal åb-
nes; der hamres og skærebændes, så det kan
høres flere kilometer væk, men tyskerne aner
ikke uråd. Komplikationen ved det farlige
maskespil består, som så ofte før, i en amou-
røs dames uventede tilsynekomst, her borg-
mesterinden signora Messina (hvis ankomst
adjudanten midt i et stabsmøde melder Kes-
selring/Jerry, til dennes konsternation: »Don't
you see I'm with ze boys? Crazy Schroeder!«).

Jerrys version af amerikansk film-»tysk« er
i sig selv fænomenal. På sejlturen til Italien
øver han sig via en *brush up your german-*
grammofonplade, et nummer der er typisk
for hans særlige evne til at accelerere kom-
isk, og senere er det højdepunkter, hver
gang han som Kesselring overfører omgivel-
serne med sin kvækkende røst: »Wot ze Hell
is goin' on hyar?« »Schweinhund! You dare

schmoke in front of me!« Eller hans respekt-
fulde, let forkortede hilsen til sine fire ade-
lige medkonspiratorer: »Von! Von! Von
Von!«, ledsaget af adrætte smæld med støv-
lehælene.

Klimaks er mødet med Hitler, en fint ti-
met Sidney Miller, der henrevet hilser Jerry:
»My strategist! Kessy-baby!« Scenen starter
med en lidt distraherende Chaplin-allusion,
slow motion-dans til *romantic strings*, men
udvikler sig til et maksimum af psykopatisk
vanvidskomik. Her sendes atter et skævt blik
til krigsfilm, hvor »missionen« som regel til-
lægges en så enorm betydning, at man un-
drer sig over, at dens heldige gennemførelse
ikke med det samme bringer verdenskrigen
til en ende. Denne kliché tager Jerry kon-
sekvensen af ved faktisk at sprænge Hitler
og alt hans væsen i luften i bunkerens. Dette
er suveræn foragt ikke blot for historiens
facts, men også for tilskuerens forventninger,
som da Hitchcock i »Sabotage« lod den lille
dreng ryge til vejrs med bus og hele pipe-
tøjet.

Filmens »baggrunds-stil« er Lewis' sæd-
vanlige veloplagede og velfornøjede. Hans ef-
terhånden uadskillelige fotograf W. Wallace
Kelley (hvis Lewis-film nr. 12 det er) har
sikkert sin store del af æren for denne at-
mosfære; hans billeder er *straight*, tegneserie-
agtigt letoverskuelige, i klare kraftige techni-
colorfarver: orange supermandsdragter mod
lyseblå kasser i baggrunden; knaldblå unifor-
mer med røde skjorter; helt a-mondæn glæ-
de over et flot palisander-interior, en lækker
swimming pool etc. Også musikken fører i
samme retning med sin kvikke *entertainment*
jazz og sine vittige accenter, f. eks. til den
militære patos eller napolitaner-mandolinen,
der introducerer den trivelige *mafioso* Mr.
Colonico.

Med til Lewis' lethed hører unægtelig og
så en vis løshed, og det er som før nævnt
ikke alle ideer, der er lige gode. Men fuserne
er langt i mindretal i denne film, der er
morsom nok til at kunne ses flere gange.

Poul Einer Hansen

■ HVOR FANDEN ER FRONTEN?

Which Way to the Front. USA 1970. Dist: Warner Bros. P-selskab: Jerry Lewis Films/Warner Bros. P: Jerry Lewis. As-P: Joe E. Stabile. P-leder: Russ Saunders. P-ass: Bob Harvey, Mike Romersa. Instr: Jerry Lewis. Instr-ass: Hall Bell. Manus: Gerald Gardner, Dee Caruso. Efter: fortælling af Richard Miller, Gerald Gardner, Dee Caruso. Foto: W. Wallace Kelley. Kamera: Dick Johnson, Kyme Mead. Farve: Technicolor. Klip: Russel Wiles/Ass: Mike McLean. P-tegn: John Beckman. Dekor: Ralph S. Hurst. Rekvis: Richard M. Rubin. Kost: Guy Verhille. Komp/Dir: Louis Y. Brown. Musik-sup: Sonny Burke. Tone: Al Overton, Sr. Fortekster: Don Record. Makeup: Jack Stone, Fred Williams. Medv: Jerry Lewis (Brendan Byers III/Feltmarskalk Fenselring), Jan Murray (Sid Hackle), John Wood (Finkel), Steve Franken (Peter Bland), Willie Davis (Lincoln, chaufføren), Dack Rambo (Terry Love), Robert Middleton (Colonico), Kaye Ballard (Borgmesterkonen), Harold J. Stone (General Buck), Paul Winchell (Schroeder), Sidney Miller (Adolf Hitler), Kathleen Freeman (Blands mor), Neil Hamilton (Stabschef), Bob Lewis (Blands kone), George Takei (Yamashita), Gary Crosby, Artie Lewis, Mickey Manners (SS-vagter), Ron Lewis, Roy Gleason (Tyske soldater), Art Passarella (Tysk officer), Bob Lauher (Sergent), Danny Dayton (Mand i bil), Milton Frome (Havnevagter), Joe Besser, William Wellman, Jr., Benny Rubin, Fritz Feld, Martin Kosleck. Længde: 96 min., 2640 m. Censur: Red. Udl: Warner & Constantin. Prem: Carlton 14.4.71.

Indspilningen startet 1. december 1969.

BADEANSTALTEN

Hvis man er godt »skæv«, har sansepåvirkninger af billed- og lydæssig art en overvældende effekt, man svinger lykkeligt forvirret med i bølgen, i kaos. Men rusen har også sine isklare momenter, hvor man træder uden for sig selv og kan få overblik. I denne rytmiske vekselvirkning er der stof til reel indsigt, erkendelse af både egne drifter og omverdens nærende/hæmmende kvaliteter.

Er man derimod behersket af en omfattende stemning, f. eks. pubertetens altfortærende, da bliver tingene blot sære, surrelle og farligt dæmoniske. De to skitserede tilstande kan nok ligne hinanden, og det er grunden til at man forvirres af en film som »Deep End«. Den er blevet opfattet som medrivende, identifikationskabende (tilskuer-hovedperson), men også som grusom og hårdhændet, lidt ubehagelig.

Ser man den i en veloplagt biograf, kan man hos sig selv og andre opfatte et skel, hvor man går fra subjektivitet til objektivitet. Skellet ytrer sig som små erkendende fnis, man ler ikke af filmens uerfarne Mike, for han laver ingen gags, men man gøtter sig over først at have ladet sig fange – og derpå at være blevet sat fri, fri til at vælge sin solidaritet.

»Deep End« har som »Starten« i centrum en ung mand, der har sat sig et bestemt mål, som han hårdnakket stræber efter, tilside-sættende alle andre hensyn. Hvor Jean-Pierre Léaud ville køre Porsche i bilvæddeløbet, vil Mike for alt i verden have Susan. Begge står de qua deres ringe status i samfundssystemet over for en omverden, der ikke er til sinds at opfylde deres ønsker. De skuffes gang på gang, og vi ser med deres øjne verden som et hurlumhejhus, hvor alting ruller og bevæger sig i overraskende og abrupte ryk, vi forbløffes konstant, glad genkendende og skræmt.

En sådan énsporet stræben har i sig noget navt idealistisk. Vi søger alle (mindst) én ufejlbarlig værdi i vor tilværelse, som vi kan indrette vore handlinger efter, det greb, der kan samle alle livets mangfoldige hændelser og ordne dem i et meningsfyldt mønster. Det ved Skolimowski, og han har let ved at lokke os med Mike ind i hurlumhejhuset.

Filmens drivkraft bliver således heltens sammenstød med omverdenen, en fast epik, der *tilsyneladende* får lov til at løbe så temmelig meget af sig selv, hid og did (herom senere).

Historien i »Deep End« er nu den, at den 15-årige Mike, lige færdig med skolen, et ordnet univers (med fast rangfølge og solidt værdihierarki), kastes ud på dybt vand, nærmere bestemt en smånuset badeanstalt i et småborgerligt London-kvarter. Her møder han en verden, der er fundamentalt forskellig fra de spejderidealer, han tropper op med. Han er lettere forvirret, men alligevel ved godt mod, han skal ud »at prøve kræfter«, og han modtages med en smule sympati af sin kvindelige kollega Susan, som sætter ham ind i stedets officielle spilleregler. Snart finder han dog ud af, at der spilles med for-dækte kort, at der bag det officielle regelsæt er et overordnet, uofficielt. Det røber Susan for ham straks, under deres første møde. Men han vægrer sig ved at følge det, fordi det besudler den skønne (han bliver næsten med det samme forelsket i Sue), og fordi det slår revner i spejderæren. Officielt kommer man på badeanstalten for at bade, og for at betjene kunderne hermed får Mike og Sue deres løn. Uofficielt kommer man der for at få tilfredsstillet sine mere eller mindre perverterede seksuelle tilbøjeligheder, og for det får Mike og Sue »tips«, beløb, der kan være nok så store som den usle løn. Sue, der kender kunderne, vil fortælle Mike »when to swop«, bytte roller, så Mike kommer på kvindeafdelingen – og omvendt.

I begyndelsen vægrer Mike sig af et godt grønt hjerte, men snart især, fordi han ikke kan udholde tanken om Sue sammen med en anden mand, han bliver jaloux. Hun ved-bliwer imidlertid uanfægtet at gøre, som hun altid har gjort, og i vekselspillet mellem denne ligegyldighed for Mike og hendes sporadiske moderlige omsorg for ham vokser hendes billede i Mike's bevidsthed til en svimlende størrelse. Hun svæver væk som en ballon, med Mike hæsbælende forgæves styrtende efter, over stok og sten, terrænløb, cykelkørsel, løb ud og ind af diskotek, ned i undergrundsstation, han er konstant på mærkerne; så meget, at han hensynsløst arrogant tramper på sin gamle skoleveninde Cathy, der nu velvilligt byder sig til.

Tre gange falder Mike og slår sig, så det gør ondt. Første gang, da hans forældre er på besøg på badeanstalten, og han beder Sue om at give sin mor »The treatment«, og hun blot vrængende svarer: »Your mother is a cow«. Anden gang, da han ser Sue i ømt favntag med hans tidligere skolelærer, og tredje gang, efter han endelig har været i seng med hende, men har en kraftig, ikke ubegrundet fornemmelse af, at han ikke var »god nok«, filmens slutning. Hver gang reagerer han hysterisk panikslagent, river Sue's nittede tøjdyr (som hun laver for at tjene et par ekstra bobs) i stykker, så indmaden flyver til alle sider, taber det spejl, han har brugt til at lure under døren med, så det knuses, og endelig med fatal udgang, da han sender den lampe af sted, som grumt brækker nakken på Sue.

Som spejlet knuses, falder Mike's verden fra hinanden; han søger på én gang at fastholde hjemmet, moderen, den gamle orden, og Sue som idealer, og da de i deres ufor-enlighed støder sammen, giver det et brag. For Mike er gymnastiklæreren inkarnatio-

nen af spejderære og sportsmanship (hvilket vi får at vide, han ikke er, i scenen med de badende skolepiger, hvor han giver den som kynisk charmerende levemand), for Mike en idé, uden køn. Han kan simpelt hen ikke fatte ham og Sue sammen, det er i bogstaveligste forstand utroligt, og han prøver at standse karrusellen, slår hånden til blods på alarmklokken i et forsøg på at trække nød-bremsen. I slutsekvensen lukker verden sig for alvor som et kvælertag om Mike, da han endelig svigter sine medbragte idealer, køber et knald af Sue for en diamant, og opdager at han intet har nået, men blot står på endnu barere bund end før, fordi han også har opbrugt nødhjælpskassen. Det er en slagkraftig pointe ved filmen, at det, der begyndte med og til forveksling lignede komedie, ender som tragedie.

Som sagt, det er en fikseringshistorie, og som to tandhjul, der løber hver sin vej, gensidigt driver hinanden fremad, løber filmens sammenbruds- og drømmescener ind i hinanden.

For at den vildfarne idealitet kan få lov til at køre så katastrofalt langt som den gør, behøver den næring, og da den ikke får det i virkeligheden, søger og finder den det kompenserende, berusende i fantasien.

Som der er tre sammenbrud i filmen, er der også tre drømme. Og som det har sig med den slags drømme, er de til forveksling hinanden lig. De handler alle om en fredfyldt harmonisk forening i det modertrygge, altomfavnende vand mellem Mike og Sue. Han drømmer den første gang efter at have forsvaret hendes ære over for tre ubehageligt vulgært realistiske skoledrenge, næste gang efter han, forgæves søgende en dementi (af den famøse, kætterske »poster«, forestillende idealet som gemen stripper) fra Sue i undergrundsbanen, går på vandring, inde i hovedet, tilbage til badeanstalten med attrappen. Endelig efter han har dræbt Sue, kan drømmen blive til virkelighed, men kun på den måde, at han nu ligger med en sjæl- og viljeløs krop i stedet for en papfigur. Rusen er væk, vi er pinligt ædru, alt for velvidende, at sådan kan man ikke gøre drøm til realitet.

Det nærliggende spørgsmål, filmen stiller og på ubehagelig overraskende vis besvarer, er naturligvis: Hvem er morderen? Lige så evident som spørgsmålet stiller sig, gives en del af svaret: først og fremmest forældrene, skolen og samfundet, der har påført Mike deres hykleriske og løgnagtige idealer, der som en pæn facade dækker det kapitalistiske samfunds bagbutik, hvor det, det hele afhænger af, er udbud og efterspørgsel, også når talen er om kærlighed, noget der derfor kun eksisterer i perverteret form som lummer, fremmedgjort liderlighed (kasserersken, maskinmesteren, biografen og dens direktør etc.). Som de eneste befriende ærlige personer i denne sump står Diana Dors, der trods alt vedkender sig sine tilbøjeligheder, og luderer, der meget vidende indretter sig som objekt og opfylder af andres trang. Badeanstalten er det kapitalistiske samfund i miniformat.

Mike kan heller ikke sige sig fri, for så vidt som han ikke, i sin forståelige forelskelse, formår at gennemskue dobbeltspillet. Man kan synes, han løber lidt for hurtigt, lidt for længe – er lidt for naiv.

Det er der intet overraskende nyt i (selv

om samfundet ikke kan kritiseres for ofte, og selv om det ikke ofte nok kan påpeges, at man altid selv har del i det, der sker med én), men *det* er der i filmens slutning, der med sin chokeffekt i bogstaveligste forstand stemmer til *eftertanke*. Chokket sætter sig som væmmelse over de hændelser, vi grinende har nægtet at se de makabre konsekvenser af. Det er filmens dialektik, og på *den* måde er »Deep End« en revolutionær film.

Indledningen er et fremragende eksempel på Skolimowski's kunnen, hans tætte sansesættende stil, der labyrintisk driver tilskueren fra overraskelse til overraskelse. Det er skønt af og til ikke at blive taget pædagogisk ved hånden af en film, men tværtimod blive kørt voldsomt gennem steder og begivenheder, man ikke har overblik over. Man må hænge på, og vi hænger på Mike, for for ham er alting også nyt.

Forteksternes indviklede kamera-køretur fører os rundt i en cykels geografi (men det aner man først sent), malet i skrappe pop-artfarver, primært den skarpt røde, musikken gunger fodtrampende, vi er på vej til eventyr, hvorhen, det er spændende. Så får vi endelig et totalbillede, Mike kommer cyklen. Og så er vi uden overgang på et kontor, ser en lampe (og Mike), hører en gammelmandsstemme kværne, ser genstande (et snusket rod), og så endelig opklaring, et dømonisk nærbillede af den kværnende direktør, der både ved fysik og faderlig-»kærlig« tale (»Maybe some day you'll end up behind this desk like me, ha-ha«), er grotesk og latterlig. Men det er ikke forbi. For nu kommer Susan pludselig ind, slukker den kedel, der længe har tudet infernalsk, chefen giver barske ordrer, mens der klippes »vanvittigt«, uoverskueligt, fra det ene til det andet, og lynhurtigt er vi med Sue som guide ude at bese lokaliteterne. En kort stund hviler vi i et totalbillede (første gang overhovedet) af Mike og Susan, der småsnakker undervejs. Og så videre.

Det er Skolimowski, som vi kender og elsker ham, »ulogisk« springende, absurde detaljer allevegne. Den stil *kan* han bedre end nogen anden, hans billedfantasi er utrættelig. Synsvinklen er ustandselig forvrænget på en eller anden måde, det vrimler med abnorme fysiognomier og veloplagt (seksuel) symbolik, der er masser af nærbilleder, klipningen er hurtig og hård. Stilen er som før tæt knyttet til hovedpersonen, vi identificerer os automatisk med ham. Dertil medvirker også den primær-farveskala, der konsekvent benyttes. Der er rød, grøn, gul (og blå). Det er der elementær sanseglæde i, men især karakteristisk af Mike: gul er hans ideals rene farve, Sue er i gul frakke, og de elsker på gule håndklæder, rød er den farlige erotik farve, blodets, grøn hele den falske verden, der omgiver Mike, badeanstaltens vægge har den farve.

Men Skolimowski er ikke *bundet* til Mike. Der er forbavsende mange scener, hvor han ikke er til stede, eller i hvert fald ikke er hovedfigur. Da er formningen ofte parodierende, som f. eks. i skolelærers badebade, hvor snusket voyeurisme og pubertetsfedme indgår en gruelig alliance, filmet udelukkende i detaljer, kun bundet sammen af overstyrede pige-fnis og -hvin. Det gælder også miljøet på diskotek »Skol«, betjentenes lille terror mod porno-biografdirektøren, scenerne mel-

lem kasserersken og Sue, og det store brandalarm-kaos. Overalt er tonen alligevel den samme, scenerne opfattes let som forlængelser af det centrale, skønt de egentlig er handlings-fremmede.

På en anden, mere radikal måde afviger Skolimowski dog fra Mike's synsvinkel. Filmens to andre hovedpersoner, Sue og skolelæreren, tildeles hver deres lille *subjektive kameravinkel*. Sue, da hun leger grusomt med en cockerspaniel (som hun leger med Mike, hvis blide idealisme appellerer til hendes hårdhed), læreren, da han overfuses af Sue, der set fra balkonen bliver til en arrigt hoppende frø (en scene, hvor begge er ofre for hans potensdyrkelse). De steder får vi virkelig indblik i personer, der ellers er os fremmede.

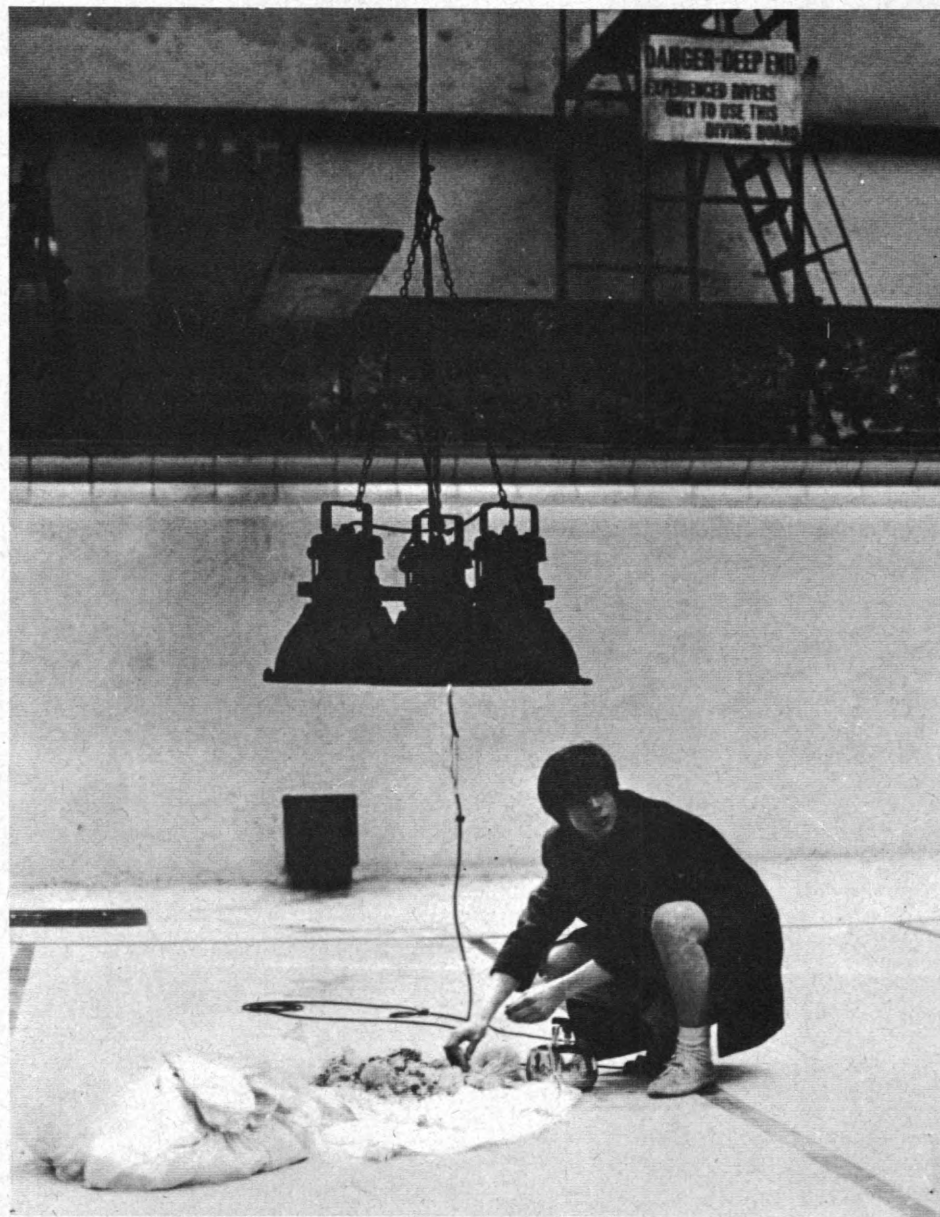
Den bekendte »Fedthas«-teknik, med flere planer i samme billede, peger naturligvis også hen på en overordnet meningsgiver. Eksempelvis ser vi i biografen (fra ryggen), nærmest Mike, lykkeligt opslugt af Sue på rækken foran, hvor også hendes stupide forlovede sidder, ivrigt optaget af den hæmningsløst platte sexfilm på lærredet (»The Science of Sex«!). Alle tre planer har interesse i sig selv, betyder noget, men jo især

glidningen fra det ene til det andet, en trinrække over erotikkens væsen. Intet i scenen er »snydt«, men indeholder en ganske ubesværet ironisk kommentar, Skolimowski's, ikke Mike's.

Mest afgørende, og mest subtilt, skilles helt og instruktør dog derved, at selve den nære identifikationsteknik langsomt gennem filmen løses op, og erstattes af en rolig, nøgtern, totalbillede-stil, specielt i filmens lange, sammenhængende slutning, diamantjagt, elskov, død. Her træder vi med Skolimowski tilbage og kan for alvor se fuldt og klart. Hvad vi ser, er et psykologisk mønster, fra Mike's beslutsomhed og aktivitet, over frustrationen til det uheldige resultat, mordet. Det mønster er hele filmens, men for første gang holdt ude i strakt arm, »objektivt« frosset.

Det er denne distance, der skønt den er forudskikket på forskellige måder undervejs, kan få folk til at føle ubehag og væmmelse, den nøgne brutalitet skræmmer; der er ikke mere at grine af. Men det er sig selv, man bør skræmmes for, for enhver er nok, pubertetsbundet, parat til at stå solidarisk med Mike's idealitet et godt stykke vej, men de barske konsekvenser viger man tilbage for.

Fra slutscenen i Skolimowski's »Badeanstalten«.



Hvad der i starten lignede lystbetonet, risikofri identifikation var et farligt spil.

Skolimowski har et image som ung, dynamisk anarkist; hans (polske) helte var unge ubeslutsomt-desperate mennesker, på kant med autoriteter og traditioner. Fortid og nutid konfronteredes, bureaukrati gjorde det nødvendige engagement vanskeligt. I disse konflikter var der et klart forsøg på at dele sol og vind ligeligt, men vi kunne alle føle med helten, selv om han var slap. Folk over 40 var skindøde.

I »Starten« fik materialismen et fur, mens kærlighed var problemløst frelsende. Således kunne manglen på kompleks historisk baggrund føles som et savn, den viltre billedmetaforik blev ikke så suggestivt svævende (men det er måske, fordi vi ikke kender Polen). Men i »Badeanstalten« er kærligheden problematisk, forvansket af kapitalismens markeds mekanismer. Og skønt London er filmet i München, så er den poetisk-logiske barokkonstruktion kompleks nok. Alt skulle således være ved »det gode, gamle«, men der er sket et afgørende skift i Skolimowski's syn. Han er blevet *moralist*, omend en meget speciel sådan. Mike er så afgjort ikke nogen oprørske outsider, men en sød mors dreng med kønne idealer. Men at have sådanne kønne idealer er ikke meget bevendt i den verden, han lever i. Skolimowski viser ingen veje ud, men fører en samfundsbetinget, inderlig gammelmodig, ideal-fiksering til den bitre ende. En sådan historie kunne i sig selv let blive symptomatisk, i stedet for kritisk, men det undgås med effekt ved den omtalte perspektivforskydning, skiftet fra identifikation til distance.

Efter sigende har Skolimowski en notesbog, fuld af ideer, hentet fra og inspireret af alle de film, der gjorde indtryk, da han gik på filmskole. Den ligner ham endnu, og i den kan der være stof til endnu mange »unge« film. Men noget tyder på, at han er ved at skifte ham, blive »voksen«. Synsvinklen er stadig anarkistisk, men nu med en *bevidsthed*, en reflekterethed, der vel stadig kan omfatte unge usikre mennesker med sympati, men står *over* dem i klarhed. For 3-5 år siden ville han givetvis ikke have vist så klare, eksplicitte billeder af Mike's undervandsdrømme, men blot antydet. Antydninger er gode nok, men tydelighed og moral kan ligge på højere plan. Måske er »Badeanstalten« Skolimowski's sidste borgerlige film.

Peter Kirkegaard og Oluf Gandrup

■ BADEANSTALTEN

Deep End. Altern. titel: Starting Out. USA/Vesttyskland 1970. P-selskab: Kettledrum, Inc. (Los Angeles)/Maran Film (München) - Bavaria Atelier GmbH (München). Ex-P: Judd Bernard. P: Helmut Jedele, Lutz Hengst. P-leder: Michael Bittins. Instr: Jerzy Skolimowski. Manus: Jerzy Skolimowski, Boleslaw Sulik, Jerzy Gruza. Foto: Charly Steinberger. Farve: Eastman. Klip: Barrie Vince. Ark: Tony Pratt, Mac Ott, Jr. Musik: Cat Stevens and the Can. Tone: Carsten Ulrich, Christian Snitzler. Medv: Jane Asher (Susan), John Moulder-Brown (Mike), Karl Michael Vogler (Skolelæreren), Christopher Sandford (Susans forlovede), Diana Dors (Kunde på badeanstalten), Louise Martini («Model»), Erica Beer (Kassererske på badeanstalten), Anita Lochner (Kathy), Anne-Marie Kuster (Receptionsdame i natklub), Cheryll Hall, Christina Paul (Piger ved pølsevognen), Dieter Eppler (Stoker), Karl Ludwig Lindt (Direktør for badeanstalten), Eduard Linkers (Biografdirektøren), Erika Wackernagel (Mikes mor), Peter Martin Urtel (Mikes far/2. politibetjent), Will Danin (Politibetjent), Gerald Rowland (Mikes ven), Bert Kwouk (Pølsemanden), Ursula Mellin (2. kunde på badeanstalten), Jerzy Skolimowski (Avislæser i toget), Uli Steigberg. Længde: 90 min., 2500 m. Censur: Hvid. Udt: Obel. Prem: Alexandra 18.3.71.

FRÆKKERT

Af mange er Lelouch blevet kritiseret for at lave overlækre, overfladiske og romantiske film med tendens mod det sentimentale. Men Lelouchs styrke er måske netop, at han evner at fortælle en historie på en enkel, fræk og hensynsløs måde. I sine film henvender han sig først og fremmest til hjertet hos et menneske, da hjertet har større tilgivelseskraft end intellektet. Ved at åbne en tilskuers følelser for en film gør han det muligt for denne at arbejde mere åbent med værket, i modsætning til de film, der kun taler til intellektet, og hvis behandling let får et vist dogmatisk præg. I modsætning til mange af de såkaldte revolutionære film, der ofte har en tendens til at agitere, bliver Lelouchs film, der sprudler af spontaneitet og lyst til at fortælle i billeder, farlige, fordi historien hele tiden trænger sig på hos tilskueren og indeholder et metaplan, der tvinger ham til at leve med og tage stilling til hvad han ser.

Dette så man allerede i »Manden og kvinden«, der er en kærlighedshistorie om to mennesker, som begge har levet i et lykkeligt ægteskab, men hvor den ene i begge forhold er død. Filmen er ofte blevet betegnet som banal og sentimental. Men det er spørgsmålet, om en enkel og lykkelig kærlighed altid skal kaldes banal. Filmen forsøger hverken at være dybsindig eller »vanskelig«, den er bare en enkel og ærlig film om et vanskeligt og smukt emne. Ved behandlingen af et sådant emne må man være oprigtig, og det er dette, der er det centrale i Lelouchs film.

Spørgsmålet for ham kommer til at dreje sig om virkeligheden i og uden for filmen og altså om forholdet kunst/virkelighed. I filmen er dette bl. a. opnået ved at sætte form og indhold, dialog og billede op mod hinanden. I scenerne uden for den egentlige historie, bl. a. de autentiske eksteriører, rally- og banket-billederne og scener fra stranden, anvender han tonede og overlækre teled billeder. I en af disse scener er der en samtale mellem Anne og Jean-Louis om en udtalelse af Giacometti, og manden fortæller, at hvis han skulle vælge mellem at redde en kat eller et billede af Rembrandt ud af et brændende hus, vil han redde katten. For virkeligt at fremhæve dialogen i forhold til sin film, lader Lelouch den ledsage af en affotografering af en gammel mand, der kommer spadserende med en hund, og ved med sit kamera at nærme sig manden og ved sollyset at skabe en uskarp baggrund, får han dem til at ligne en skulptur af Giacometti. Denne og lignende ting benytter instruktøren til at sætte filmen under lup: Man må vælge, og han vælger selv livet på bekostning af kunsten.

Valget af livet får imidlertid konsekvenser. For Lelouch betyder det, at man må betragte sit materiale på en ny måde, hvis man stadig vil arbejde med film. Man må udbrede en *holdning* i stedet for *ideer* og må derfor hele tiden i en film gøre opmærksom på, at man arbejder med et medium, og prøve at nedbryde dets indflydelse ved at påpege dets manipulerende kraft.

I »Frækkert« uddyber Lelouch den holdning til mediet, der kom frem i »Manden og kvinden«. Han har valgt en genre, hvor man

plejer at fjerne sig fra virkeligheden, og som man har forenklet, skematiseret og romantiseret over. Lelouch har derimod valgt gangstermiljøet, fordi han mener, at de, der kan dække sig ind under og benytte sig af opinionen, er dem, der har magten. Dette betyder, at bestemte metoder accepteres, når de bruges af nogle, og forkastes, når de bruges af andre. Lelouch selv siger: »Den kriminelle ser i dag sig selv mere og mere i rollen som forretningsmand, arbejdende uden for virkelighed og lovgivning, men trods alt organiseret og med stil. Han foretrækker ikke at bruge vold, hvis det kan undgås, men hvis han er nødt til det, gør han det skånselsløst.«

For at nå sit mål, har Lelouch på indholdsplanet valgt en historie fra virkeligheden. Han har enddog fortalt, at han har købt filmrettighederne af en af Frankrigs virkelige gangstere mod at denne undlod at udføre det kup, filmen skildrer.

Efter at man i 4-5 minutter har siddet og set på en rammefortælling, som dukker op flere gange med en række smukke, flotte, glatte, superlækre, uvirkelige musical- og balletagtige scener med gangstere, biler og piger, klippes der lige efter at vi har fået forklaret ordet »Le voyou« som et parisisk udtryk for frækkert, til en lejlighed, hvor vi møder filmens »frække helt«, »Simon le Suisse«, en ensom og koldblodig forbryder, der igennem sin stilling som sagfører er kommet i forbindelse med gangstermiljøet.

Kidnapningsplanen, som Simon udfører sammen med sin elskerinde, Martine, og hendes far, Charles, er det centrale i filmen. Kidnapningen bygges op omkring et Sacha Distel-show (lignende reklame-show har været brugt af den franske forbryderverden). Han overholder genrekonventionerne, bl. a. ved parallelklipping, ved at lade tilskuerne have kendskab til noget i handlingen og bruge det til at skabe spænding, ved at indlægge små pointer, f. eks. hunden og uret, og ved at overholde genre typologi, ølet uden skum. Samtidig med at han har hold i genren, benytter han den til at give filmen en ekstra drejning. Han får nemlig en bankbestyrelse til at blive involveret i handlingen. Hele episoden bruger Lelouch til at understrege dobbeltmoralen i det moderne samfund, der er domineret af storkapitalen, reklame og massemedier og som benytter »hykleriske kommercielle fupnumre« (Piil). Han viser, at disse instanser for at nå deres mål udnytter de samme udspekulerede metoder som gangsterverdenen, men udadtil dækker sig ind på en måde, der er acceptabel. For at sammenligningen skal blive så ærlig som mulig, har han iblandet nogle virkelighedsnære elementer og flere steder benyttet sig af en reportageagtig stil, bl. a. i scenerne med pressefolkene, politiafhøringerne osv. For at narre publikum endnu mere lader Lelouch den stakkels far være med i kidnapningen, men lader også denne, da planen går ham imod, angive Simon. Simon får 20 års fængsel, men flygter under dramatiske og komiske omstændigheder efter 5 år.

Gennem filmens form giver Lelouch fortællingen en ny idé, der viderefører ideerne fra »Manden og kvinden«. Det essentielle i hans udtalelse om den kriminelle syn på sig selv, bringer han derved over på filmens verden. Med rammefortællingen bringer han



I »Frækkert« afslører Lelouch dobbeltmoralen i det moderne samfund, der er domineret af storkapitalen, reklame og massemedier.

os i løbet af 4 minutter ind i en uvirkelig musical-verden for derefter brat at klippe til den »virkelige« historie. Ved at sætte den virkelige historie i relation til filmen »Le Voyou«, som fortsætter filmen igennem, bringer han det uvirkelige og tvivlen til mediet ind i filmen.

Han har som de kriminelle på indholdsplanet arbejdet uden for virkeligheden og lovgivningen og som magthaverne benyttet mediet for derved at manipulere med os. Men da hans mål – i modsætning til disses – er ærlighed, livet, benytter han dette til at skabe tvivl om mediet. Han må hele tiden gøre os opmærksom på, at han manipulerer med os. Dette sker ved, at han i formlen benytter sig af vold (nemlig ved at foretage frække handlingsspring og store tidsspring), således at man i første øjeblik ikke med sikkerhed ved, hvor man befinder sig og hvorfor man er her. Ved hjælp af tidsspringene, handlingsspringene, de realistiske scener fra politiafhøringerne af Martine efter Simons flugt, køreturen med Martine, samtalen i Janines lejlighed mellem Simon og Charles, forføres vi ind i flash backet, kidnappings-scenen. Først et stykke henne lader han os opdage, at vi faktisk er blevet manipuleret med på indholdsplanet ved hjælp af formlen. Denne forvirring, som i filmen er ganske logisk, viser, hvor let vi tror på det, vi ser.

Dette benytter han yderligere ved hele tiden at komme med gags og overraskelser, som bevirker, at vores tanker om flash backets slutning og filmens afslutning forvirres. Den nøje sammenhæng mellem indhold og form benytter han også i forbindelse med Daniels far, den stakkels Gallois, hvis søn »tilfældigt« blev valgt som offer af nogle forbrydere, men som i virkeligheden viser sig at være en af de medskyldige.

I »Frækkert« behandler Lelouch som sagt problemet omkring filmens virkning på mennesket og den virkelighed, der skabes på lærredet. Han afslører, at vi blindt tror på mediet og accepterer det som virkelighedsskabende. Men så længe vi tror på mediet virkelighed er film »farlig«, og kan ikke benyttes til noget samfundskritisk formål. Hvis man ønsker at være kontroversiel og stadig arbejde med film, må man gøre sig klart, at der ingen virkelighed findes i film, og derfor må man hele tiden nedbryde tendensen til at skabe en sådan. For at nå dette, må man som oftest bruge magt. I filmen sker det ved vold mod mediet, ved at nedbryde formens autoritet og ved at gøre indholdsplanet uvirkeligt. I »Frækkert« findes det revolutionære og kritiske element ikke på indholdsplanet med f. eks. udleveringen af storkapitalen, men i arbejdet på formplanet med en aktiv nedbrydelse af dette. Ved at overføre indholdet på filmens form består det revolutionære altså ikke i at proklamere revolutionære ideer, men bare i at give mulighed for udbredelse af en kritisk, antiauto-

ritær holdning, der muliggør en dynamisk udvikling. Det første, proklamationen af ideer, risikerer i virkeligheden at blive en reaktionær stabiliserende handling, hvis den bygger på en blind tro på mediet, og hvis instruktøren bruger samme forbryderiske metoder som dem, han angriber. Lelouch bliver derimod kontroversiel ved gennem sit medium, både selvkritisk og selvironisk, at gøre opmærksom på den fare, som mediet i virkeligheden bærer med sig. Dette bruger han også, når han i sin film lader Simon, der står over for valget mellem den såkaldte revolutionære »Tilstælsen« og »Le Voyou«, vælge den sidste.

Mogens Skov

■ FRÆKKERT

Le voyou/Storia di una canaglia. Frankrig/Italien 1970. P-selskab: Les Films Ariane – Les Productions Artistes Associés – Les Films 13/P.E.A. P: Alexandre Minouchkine, Georges Dancigers. P-leder: Pierre Pardon. Instr/Dialog: Claude Lelouch. Manus: Claude Lelouch, Claude Pinoteau, Pierre Uytterhoven. Foto: Jean Collomb. Farve: Eastman. Klip: Marie-Claude Lacambre. Ark: Albert Volper. Komp/Dir: Francis Lai. Tone: Jean-Louis Ducarme. Lyd-E: Pierre Rosso. Koreo: Victor Upshaw. Instr-ass: Claude Pinoteau. Ass: Raymond Leplont, Daniel Vigne, Daniel Bocly, Jean-Louis Trinquier, Michel Aurard, Jami Blanc, Nicole Carmet, Arlette Gordon, Robert Atellian, Michel Vocoret, Janine Ruault, Robert Pourret, Alex Pront, Christian Caubert, Babette Siramdane, Sabena, Martine Lelouch, Phillips, Lucie Saint-Clair, Victor Azria, Ted Lapidus. Medv: Jean-Louis Trintignant (Simon), Danièle Delorme (Janine), Christine Lelouch (Martine), Judith Magré (Madame Gallois), Yves Robert (Politiinspektøren), Charles Gerard (Charles), Amidou (Bill), Jacques Doniol-Valcroze (Bankmand), Pierre Zimmer (Martines mand), Charles Denner (Monsieur Gallois), Sacha Distel, Paul le Person, Gabriella Giorgelli, Luciano Pigozzi, Mimmo Palmara, Aldo Maccione, Gérard Sire. Længde: 120 min., 3300 m. Censur: Grøn. Udl: United Artists. Prem: Biografen, Århus 5.3.71.

ER I BANGE?

Betrakter man »Er I bange« isoleret, kunne man måske nøjes med den ultrakorte karakteristik, som Jesper Sølling fra Projekt Hus gylpede op i »Hovedbladet« for den 4. april: »Glansbilleder fra fodfomsrevolutionen med rynker i panden af bar positiv samfundsgenerthed. Ymerkolektivistar garneret med et par af byens originaler. Far bliver glad, når han ser den film.«

Selvfølgelig bliver far glad, når han ser den film. Når han ser, hvad det var, Kløvedalerne også selv troede, at de allesammen ville. Det kunne de jo bare have sagt med det samme. Så kunne det hele have været klaret med et lån i »Ungdommens bank«.

Man kan nemlig vanskeligt frigøre sig fra en fornemmelse af at være vidne til noget, der bedst kan karakteriseres som en – indrømmet temmelig avanceret – form for spejderliv, men ikke som noget radikalt nyt. Småborgerligheden stikker ustandselig hovedet frem gennem de farverige gevanter. Og den unge – alt for unge – følsomhed og selvbevidste generthed og frelsthed, der er så sart, at den er for fin til denne usle verden, forfølger man ikke uden midlertidigt sammenbrud i tarmkanalerne.

Det hele er bare for ligegyldigt til at være et offentligt anliggende, siger man til sig selv. Sødt som en kop oversukret mynteté, kvalmt som en røgelsesvind.

Og for resten temmelig utroværdig, når undtages de outsiders, der ikke hører til Kløvedals-kollektivet. Som de dog har lært at hjælpe og forstå hinanden, de unge mennesker. Og de! Hvem sagde *mine* bukser?

Sammenlignet med »Er I bange?« er de seneste og nok så indædt selvkredsende, unge danske debutfilm om typiske problemer, der hører alderen til, om mænd og damers helt elementære forhold til hinanden – altså film som »Kære Irene«, »Desertøren« og »I morgen, min elskede« – næsten verdenshistoriske dramaer. Der er ganske vist mere *Drang* end *Sturm* her, men i »kollektivfilmen« er der hverken det ene eller det andet. Her går solen aldrig ned. Eller som en af de store zenbuddhister formulerede det: »Mørket er en vej, lyset er et sted...«

Og stedet er altså lige nu »Maos Lyst«, en stor gammel herskabsvilla i et nydeligt forstadskvarter for bedre folks bedre børn. Kom ud af mørket, alle I fortabte! Kom herud til os, hvor slumstormere ikke engang er noget, man kan læse om i distriktsavisen!

Det er vel nok en smule tarveligt at formulere det på den måde, for sådan har det afgjort ikke været ment, hverken fra Henning Carlsens eller Kløvedalernes side. På den anden side: en mere traditionel dokumentarfilm kan vanskeligt tænkes i vore dage, der har oplevet anderledes radikale eksperimenter med mediet, fra Jean Rouch til Andy Warhol.

Nu ligger der ingen bebrejdelse i konstateringen af, at filmen er traditionel, men denne kendsgerning står unægtelig i et løjerligt modsætningsforhold til den omtale, filmen har fået. Når man således har været vidne til en større avisdiskussion om *mediet* netop i denne anledning (jfr. især interview ved Philip Lauritzen, Information 26.3. og kronik af Preben Nygaard Andersen, Produktionskollektivet Husfilm, Information 22.4.),

ja så gætter jeg sørme på, at det paradoksalt nok skyldes noget ganske andet og mediediskussionen aldeles uvedkommende, nemlig »indholdet«, den ubestridelige kendsgerning, at det er *Kløvedalerne*, der medvirker. Det skal jo altid være noget særligt, også når det ikke er det.

Det helstøbte, filmen en overgang så ud til at kunne få, selv om den under alle omstændigheder fortaber sig vel rigeligt i fotografisk skønmaleri à la »Klabautermanden«, blev tydeligvis forstyrret af den omstændighed, at der undervejs kom flere Kløvedalere til end dem, Carlsens arbejdede med fra starten. Og da de allesammen partout skulle foreviges, måtte filmens struktur blive derefter: den begynder meget godt, men taber og taber, og i den sidste tredjedel går den simpelt hen i opløsning.

Blandt de senere tilkomne i Kløvedalsfamilien er Ebbe (Reich) Kløvedal, og inkorporationen af ham er vel nok lykkedes bedst, selv om han derigennem får en funktion, der næppe er helt i den kollektive ånd, filmen påberåber sig. Flere steder, hele vejen igennem, holder han en lille enetale helt alene, omtrent som en anden guru, der taler til eleverne. Og grunden skal jo nok være den, at alle kender Ebbe Reich. Hvor mange kender f. eks. *Hans-Jørgen Kløvedal* (Svendsen)?

Så ankommer Pernille og flere andre, og det synes at gå rigtig udmærket alt sammen – lige indtil Henning Kløvedal (Prins) – kendt som en af Thy-lejrens fædre – toner frem på skærmen. Selv Ebbe virker pinligt berørt! På den anden side tilfører dette *intermezzo* i slutningen filmen et hårdt tiltrængt islæt af realisme. Man kan ligesom

fornemme, at her begynder (eller slutter?) kollektivet.

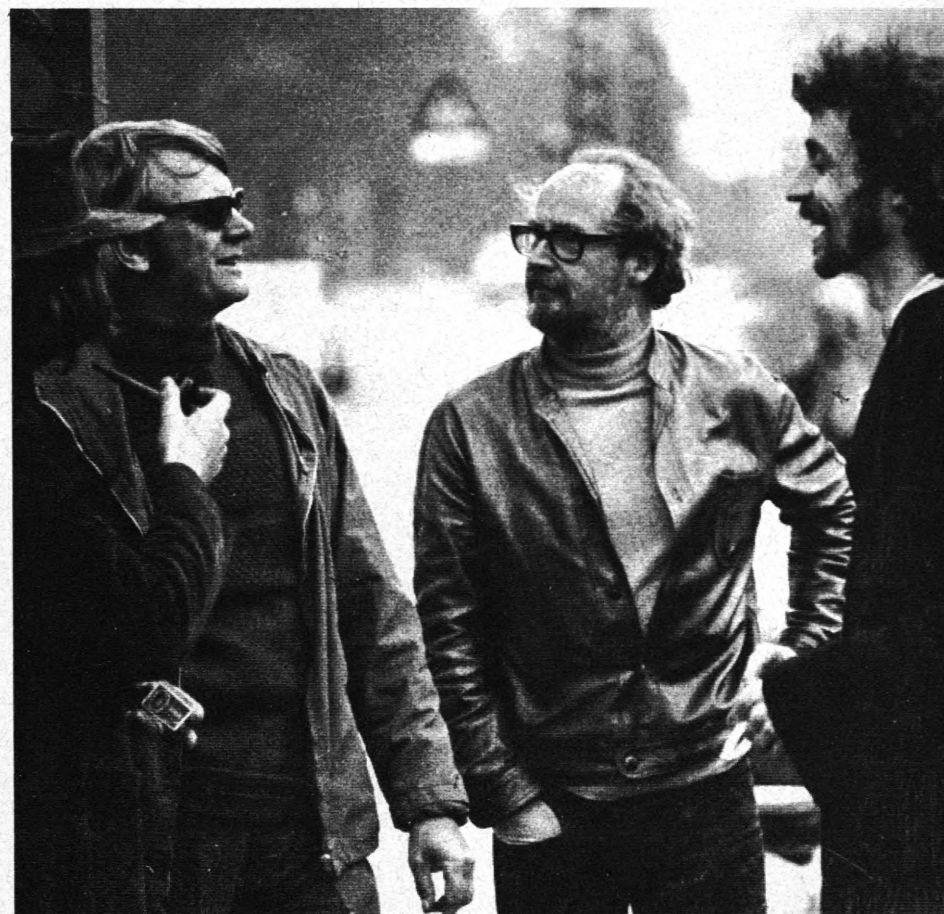
Rigtigt overbevisende er dog kun de outsiders, der ikke er knyttet til Kløvedals-kollektivet. Først og fremmest Carl Metz, gammel anti-stalinist, Brandler-kommunist og veteran fra den spanske borgerkrig. Det er ham, der ligner Grundtvig og har to koner. Her er der noget, der virkelig forekommer at hvile i sig selv på den smukkeste måde.

Komponisten Nikolaj Ulnitz (hvis eneste offentligt fremførte musik var den, han skrev til Carlsens »Familiebilleder«) hviler ikke i sig selv, men han havde alligevel været spændende nok til at blive lige så nuanceret karakteriseret som den vidunderlige kattermor, der hævdes at have haft sin gang hos Kløvedalerne indtil sin død før filmens færdiggørelse.

I det hele taget er filmen bedst, hvor Carlsen koncentrerer sig om én person ad gangen eller blot lader kameraet registrere et talende menneske i al artistisk fordringsløshed. Dette gælder også et par af de oprindelige Kløvedalere, hvor de bare fortæller. Men det tilstræbt naturlige i *gruppe-scenerne* kan i hvert fald ikke tilsløre iscenesættelse. Hvor nødtørftigt det end måtte have været, kan ingen af de medvirkende gøre sig så fri af det, at det ikke mærkes på strimmelen. Og dette har nok hæmmet Kløvedalerne mere end godt er. Især da meningen med filmen vel også skal være den, at kattermor og andre har fundet det, som Kløvedalerne stadig leder efter. Instruktøren smitter i negativ forstand af på opfattelsen af personerne.

Nogle meter fra landets ældste og formentlig bedste fungerende kollektiv, Elsa Gress'

Henning Carlsen i samtale med filmens fotograf, Jørgen Roos (tv.), og Ebbe Kløvedal.



»Decenter« i Glumsø, ville også have været relevante at tage med. Men der er ingen. Vi hører ikke engang om stedet, og måske er det heller ikke sagen i en tid, hvor erfaring er kommet i miskredit som aldrig før og amatørerne synes at have overtaget specialistens rolle.

Og det er trods alt temmelig fatalt, at filmene ikke i langt højere grad definerer Kløvedalernes forhold til omverdenen. Der er ikke engang nogen egentlig konfrontation mellem dem og de ældre generationer af outsiders.

Når en konfrontation endelig finder sted, sker det hver gang på den måde, at man opsøger noget for at betragte det, eventuelt undersøge det. Naturligt samkvem med mennesker uden for klanen ser man intet til. Et besøg hos f. eks. ismejeridamen havde gjort godt.

Men der er f. eks. den pinligt udenforstående episode, hvor nogle Kløvedalere snakker med arbejdere på en fabrik. Bortset fra, at udflugten har karakter af en slags *sight seeing*, kunne man godt lide at vide, hvorfor Carlsen og/eller Kløvedalerne har valgt to arbejdere, der cementerer forestillingen om arbejderen som reaktionær. Det kan tænkes, det er det almindeligste. Jeg mener bare, der er jo så mange outsiders i den film, hvorfor så ikke også et par arbejdere, der er det?

Men man bør vel komplimentere filmskaberne, fordi det er lykkedes dem at få Haunstrup-Clemmensen til i fuldt alvor at servere så mange hule fraser på rekordtid, at de endog fordunkler Hilmar Baunsgaards ufri-villige skammekrogsbemærkninger i Ørsted/Rifbjerg-filmen »Danske billeder«.

Ind imellem optræder Burnin' Red Ivanhoe under træernes kroner i den fri natur. Dette afsnit minder mest af alt om tidens reklamefilm for diverse artikler til indvortes brug. Nu skal det lige indskydes, at Burnin' Red Ivanhoe virker så sammenspillet som aldrig før, og at de gode ord fra Inger Christensens »Det«, de har sat i musik, mange steder stjæler interessen fra billedet. Jeg gætter på, at en lp fra filmens lydside vil give næsten lige så meget som hele filmen – desværre.

Ikke desto mindre vil jeg fremdeles – i lighed med Søren Kjærup, der vurderer Carlsens kunstneriske statur i »Kosmorama 92« – anse Henning Carlsen for disse års betydeligste danske filmkunstner. Altså også efter og på trods af »Er I bange?«.

John Ernst

I Kosmorama 104 kommer vi tilbage til emnet, idet vi agter at bringe en længere analyse af centrale motiver i Henning Carlsens filmproduktion.

ER I BANGE? (Hvad er I bange for?)

Arb.titel: Jeg – en film. Danmark 1971. P-selskab: Henning Carlsen Film. P/Instr: Henning Carlsen. P-ass: Irene Brydegaard. Efter: synopsis af Nils Kløvedal, Henning Carlsen. Foto: Jørgen Roos/Ass: Jesper Find. Supplerende foto: Peter Roos. Lys: Troels (Eriksen) Kløvedal. Farve: Eastman. Klip: Christian Hartkopp/Ass: Dola Bonfils. Musik: komponeret og spillet af Burnin' Red Ivanhoe. Tekster: fra Inger Christensens digtsamling »Det«. Tone: Niels Ishoy, Erik Jensen. Musikindspligning: Wifoss. Instr-ass: Nils (Eriksen) Kløvedal. Grafik: Bent Barfod Film. Medv: Ebbe (Reich) Kløvedal, Lene Kløvedal, Nils (Eriksen) Kløvedal, Hanne Kløvedal, Knud Kløvedal, Mette Kløvedal, Kristian Kløvedal, Resten af Kløvedalfamilien, Folk fra »Huset«, folk fra privatlivet, folk fra samfundslivet, Annissekollektivet, Henning Carlsen, Erik Haunstrup, Clemmensen, Burnin' Red Ivanhoe. Længde: 94 min., 2675 m. Censur: Rod. Udl: Warner & Constantin. Prem: Dagmar 26.3.71.



I MORGEN – MIN ELSKEDE

»I morgen – min elskede« er på en måde typisk dansk. Så lykkedes det heller ikke denne gang. Alligevel placerer den sig for sig selv. For Finn Karlsson har magt over filmsproget og kan aflevere en historie. Hans foregående »Stine og drengene« havde romanforlæg og trods nogen debut-usikkerhed var filmen spændende ved sin friskhed og fornemmelse for situationerne. Men »I morgen – min elskede« originalmanuskript (med et uafklaret forhold til Tristan & Isolde) af Peter Ronild og Karlsson selv er for dårligt. Selve historien savner stringens og pointe, og en umanerlig stiv dialog hjælper just ikke på det. Men den bittersøde fortælling om, hvordan skæbnen via ubeslutsomhed (Michael) og laden-stå-til (David) overvinder kærligheden, er godt fortalt.

Fem unge (in order of appearance) Gerd, flygtningepige fra DDR, Isabel, skuespiller-elev, Michael, regissør, David, outsider-type, og Marca, balletpige – mødes, finder sammen og styres uafvendeligt ind i tragedien. I en knap og direkte krydsklipping præsenteres personerne (sammenstillingen af de foreløbig uafhængige småepiser og personer giver det et skæbnebestemt præg) og bringes sammen i København, med et foreløbigt klimaks i scenen på Frascati, hvor Michael introducerer David for Marca og Isabel. I levende nærbilledklipping oplever David og Marca kærlighed ved første øjekast.

I en række skægge episoder, der ind imellem grænser til det absurde (f. eks. pigen, der smider tøjet og stopper det i vaskemaskinen), anslås en let og uforpligtende stemning. Gerd er uden for kredsen, men danner par med Michael. Marca og David etablerer et forhold. Den sprudlende forårsstemning går over i lad sommer, episoderne bliver længere og færre, mens den mørke Isabel roterer mut om fredsommeligheden. Skæbnen er mørkhåret, lykken lyshåret, finder David ud af, da Michael på stranden spørger ham om skæbnen. Og således går det.

Legen bliver som sædvanlig til alvor, dramaet tilspidses. Understreget i modsætning

gen mellem første halvdel lyse dagscener og de mange aften- og nat-scener i anden halvdel – samt i underlægningsmusikken: »poetisk« Vivaldi afløses af barsk Albinoni! Aftenscenen i huset, hvor der drikkes gravøl over den ophuggede 2CV, hvorfor alle er i sort (!), danner vendepunktet. Isabel virker udgrundelig truende og David fatter begyndende interesse for hende.

Den lyshårede Marca rejser på turné med balletten og lang tid går der ikke, før David og Isabel finder hinanden i sengen. David kan ikke gøre op med sig selv, hvilken af de to piger han holder mest af. Og Michael er direkte bange for at »blive involveret« (bl. a. med Gerd): »Det går nok skal du se«.

Men det går naturligvis ikke. Gerd flygter tilbage til DDR, Michael tager endelig konsekvensen af sin begyndende erkendelse af sin kærlighed til hende, og han og David sætter af sted på redningsekspedition. For sent. Hun skydes og dræbes under deres harsarderede flugt. Tilbage i København læser de på lysavisen om Marcas død ved flystyrt. For David er lykken død, skæbnen kan han ikke løsrive sig fra.

Det tidligere omtalte skæbnebestemte i klipningen videreføres i den usædvanlig gode lydside, der virkelig anvendes. Til i en slags lydlig flash-forwards at underbygge det uafvendelige. Tematisk stærkest efter DDR-turen: da David er kommet hjem i seng hos Isabel, begynder lufthavnens ubesvarede kaldesignal til det forsvundne fly med Marca om bord, som vi først i næste scene informeres om.

Den forstemmende tur til DDR optager sidste fjerdedel og skulle vel føre trådene sammen til dramaets katastrofe. Men et drama kræver en konflikt. Og en gennemgående konflikt tyktes det mig vanskelig at finde nogetsteds i »I morgen – min elskede«. Der savnes et fokuseringspunkt. En samlende person, både som umiddelbart identifikationsobjekt og som konfliktbærer. David går igennem flest scener af de fem, men de enkelte scener er hver gang afbalanceret, så én person ikke får større vægt end den anden/ de andre. Og aldrig ses en begivenhed fra én persons synsvinkel, det er altid fortællerens.

Morten Grunwald som David og Lykke Nielsen som Isabel i »I morgen min elskede«.

Herved opnås en distance, der blot resulterer i manglende dybere engagement fra tilskuerens side.

Uden dramatisk konflikt og analyse er der i personerne ingen dækning for det alvorstunge skæbnetema. Dette tynger dog kun sidste del, hovedsagelig i den i øvrigt ikke særlig velbegrundede Østtysklands-tur (selv Hitchcock har haft besvær med sligt). Ligesom i »Stine og drengene« er det besværet med at finde ud af kærligheden, der optager personerne. Og i enkeltituationerne, det får liv. De løse skitser fungerer smukt takket være filmisk hittepåsmid og fine skuespillerpræstationer (der kun brydes af det fatale instruktørvigt i Grunwalds pinlige hysteriscene). Så de mange episoder, som med forkærlighed er opbygget omkring en visuel vits, og ofte fikst sammenklippet ved at tingene bringer handlingen videre (f. eks. klip fra den af Michael hjemmestallerede afvisning til blinklyset på 2CV'eren), giver filmen et særdeles underholdende forløb. Synd at skæbnet modarbejder det liv, som det sikre filmsprog, den spændende situationsfølelse, humoren og skuespillerne fik sat i personerne.

Hvorvidt Finn Karlsson har noget på hjerte, står uvist hen (tredje gang måske?), men en dansk kvalitetsunderholdningsfilm er ikke at kimse ad. *Kaare Schmidt*

■ I MORGEN MIN ELSKEDE

Arb.titler: Tristan og Isolde; Før døden os forener. Danmark 1971. P-selskab: Research Film. P-leder: Esben Højlund Carlsen/Ass: H. P. Møller-Andersen. Instr: Finn Karlsson. Instr-ass: Peter Ringgård. Manus: Finn Karlsson, Peter Ronild. Foto: Carsten Behrendt Poulsen/Ass: Leif Hansen, Frank Paulsen. Lys: Ove Hansen/Ass: Kaj Larsen, Bo Riemer. Farve: Eastman. Klip: Anker [= Anker Sørensen]. Rekviz: Kaj Guldstad, Ane Villund. Kost: Kirsten Anthonisen. Sp-E: Peter Højmark. Musik: Vivaldi, Albinoni. Tone: Ib Makwardt. Ass: Anne Ansfelt, Annegrethe Nissen, Charlotte Grumme, Jesper Bech Sørensen, Jan Juhler, Rene Jakobsen, Pia Melander, Søren Medv: Jesper Langberg (Michael), Morten Grunwald (David), Kirsten Peuliche (Marca), Lykke Nielsen (Isabel), Pernille Grumme (Gerd, den østtyske pige), Poul Petersen (Marcas far), Bent Christensen, Axel Henriksen, Henrik Iversen (Korrekturlæser), Bo Bonifils (Gustav), Helge Scheuer (Boghandler), Preben Mahrt (Isabels far), Erni Arneson (Isabels mor), Erik Dibern (Kunde i bogladen), Niels Andersen (Løjtnanten), Pernille Skov (Pigen i vasketeriaet), Erik Larsen (Portner), Poul Reichhardt (Poul Reichhardt), Esben Højlund (Scenograf), Knud Larsen (Scenearbejder), Niels Bjørn Larsen (Balletmester), Ole Bendix (Balletrepertor), Olaf Ussing (Lærer på elevskolen), Per Bentzon Goldschmidt (Tjener), Bill Pohani (Inderen), Herman Iversen (Autoophuggeren), Poul Højlund Carlsen, Ivar Søb (Østtyske grænsesvager), Allan Draslow (Østtysk dommer), Ib Christensen (Hotelporier), Jette (Servitricen), Ingo Wenstrup, Niels Fagherolt, Flemming Mortensen, Mogens Sehested (Østtysk politi), Troels Møller, Benny Hansen, Joen Bille, Torben Jetzmark, Ole Schjörer, Bent Holstein (Skuespiller), Inga Jensen, Lizzy Lykke, Nanna Salomon, Birte Sponholtz, Anemari Vingård, Anne Marie Vessel (Balletpiger). Længde: 105 min., 2880 m. Censur: Rød. Udl: Dansk Svensk via Filmcentret. Prem: Saga 16.4.71.

REVOLUTIONEN I VANDKANTEN

Thomas Winding kalder i sin programnote »Revolutionen i vandkanten« for en folkekomedie. Betegnelsen bør tages med kraftige forbehold: Er det en komedie, snæpper den i hvert fald i retning af den barske satire, og dens folkelighed manifesterer sig hverken i en upåfaldende eller indsmigrende form, men i at den som emne har valgt at beskæftige sig med folket som totalitet.

Af samme grund er Thomas Windings film et pioner-arbejde. Når han betegner den

som »den bedste film, som er lavet herhjemme i mange år«, skal man naturligvis ikke tage denne provokation for mere, end det den er. Men man gør klogt i at tage ham alvorligt, når han i en kronik (Information 2. april 1971) sætter skel mellem »Revolutionen« og den øvrige danske filmproduktion i de sidste år. Winding ser sine kolleger »ligge i filmkunstens lænker på samme måde som enhver kronikør ligger bastet og bundet af fristilens love. De har kæmpet mod formproblemer, som er filmens, snarere end den histories, som de har villet fortælle«. Efter Windings mening har instruktører som f.eks. Knud Leif Thomsen og Palle Kjærulff-Schmidt overtaget et fortidigt formmønster. Hans egen film bryder derimod med de aristoteliske principper, som dominerer disse filmskaberes værker: Den appellerer ikke til tilskueren ved en regelmæssigt (rytmisk) opbygget spændingskurve eller ved at besidde hovedpersoner, som man fristes til at identificere sig med.

Ifølge Thomas Winding er film, der bevarer disse principper, medvirkende til at fastholde et borgerligt oplevelsesmønster, som udelukker enhver form for dybere engagement. I sin kronik går han til angreb på den amerikanske spændingsfilm, som ved sin konventionsbundne fremstilling fikserer tilskueren i en bestemt forestillingsverden, hvor såvel vold som heltedyrkelse er hævdivundne størrelser. Synspunktet genfindes i »Revolutionen i vandkanten«, hvor han har skildret det gængse underholdningspublikums totale afstumpethed over for de produkter, det beskæftiger sig med, i scenen, hvor den indiske præst (»ramovishnaen«) beretter sin samurai-historie for børnene. Den traditionsbundne fortælle-måde får dem til at acceptere skildringens brutalitet, som de endog kunne ønske sig mere uhyggelig.

Hvad Winding har tilstræbt i »Revolutionen i vandkanten«, er at skabe en film, som ikke blokerer tilskuerens opfattelsesevne ved at hilde ham i velkendte illusioner. Fremgangsmåden kan bringe anti-aristotelikeren Brecht i erindring: Når den tyske digter i sine bemærkninger om det »episke« teater, bekender sig til en udtryksform, hvor »hver scene står for sig« i stedet for »at føre over i den næste«, hvor udviklingen finder sted ved »montage« og ikke ved »vækst«, hvor »tilskueren står overfor og studerer« i stedet for at »leve med«, og hvor helheden fremstiller »et verdensbillede« mere end »en oplevelse«, så er det i virkeligheden principper, som også har gyldighed for Thomas Winding. Begge søger de at drive deres publikum til social erkendelse ved i vekslende episoder at konfrontere det med det bestående samfunds menighed. Som Brechts »Joan Dark fra kødbyen« er Windings kamera nedstøjet i det småborgerlige helvede for at indfange et billede af en befolkning, som er fastlåst af fordomme og konventioner – som dyrker deres egoisme og snæversyn, deres hellige køer og selvopfundne spøgelse.

Det er samtlige »Sieben Todsünden der Kleinbürger« (og et par stykker til!), som passerer revy over lærredet i »Revolutionen i vandkanten«: Dovenskab (i episoden mellem Bodil Udsen og hendes gigolo), hovmod (den sjofle nedlædighed over for den fredelige tysker, som bygger sandslotte i strandkanten), vrede (de to unge pars meningsløse skænderier), grådighed (soldaten, som sælger sin uniform for den engelske mariners chokolade), utugt (dobbeltmoralen i scenen

mellem pornobladslæseren og badeskønheden), havevage (striden mellem ruvsamlerne) og misundelse (den smålige dav-skal-ikke-gøre-noget-jeg-ikke-må-indstilling i skænderiet mellem Cæcilie Nordgreen og Torben Hundahl; konkurrencementaliteten i forholdet mellem de to minesprængere). Den satiriske udlevering er gennemført aggressiv, for ikke at sige misantropisk. Thomas Winding demonstrerer åbenlyst sin foragt for disse smålige konformister, hvis tilværelse er underlagt flokler og selvskabte fordomme. Det er fristende at opfatte det som instruktørens egen inderste mening, når den ene af de to gæster fra planeten Saturn erklærer, at »denne klode ikke kan være beboet af egentlig tænkende væsner«.

Om man vil anse hans billede af det borgerlige, senkapitalistiske samfundssystem for dækkende, lader sig naturligvis diskutere. At enkelte episoder er lovlig overfladisk formuleret og ikke ganske lykkeligt integreret i helheden, vil Winding sikkert selv være den første til at indrømme. Alligevel præges »Revolutionen i vandkanten« af en overbevisende stilistisk homogenitet, hvad der vel primært hænger sammen med den fundamentale irritation eller bedre: indignation, som gennemstrømmer forløbet. Specielt bemærkelsesværdig i denne forbindelse er anvendelsen af skuespillerne, som udprægede temperamentsforskelle til trods er samstemt i en karakteristisk maskekomedie-inspireret spillestil.

Frem for alt er Thomas Winding dog billedskaber og som sådan udstyret med slående visuel fantasi. Hvad der stærkest fæstner sig i hukommelsen fra denne film, er en serie diset belyste, men farveklart komponente indstillinger: Sommerhimlen, indfanget i et legemsstort spejl; en blomsterkrukke, som langsomt synker til bunds i vandet; slutbilledet af marsvinene, der kommer til syne og forsvinder i bølgeslaget ... Afgørende indflydelse på den visuelle totalitet udøves af Vibeke Windings fotografering og Elin Bings originale make-up og kostumer.

Betraget som helhed er Thomas Windings debut-film et konsekvent og fantasifuldt forsøg på at give en satirisk samfundsskildring i billedmosaikkens form. At den er behæftet med fejl, er der vel ingen, der vil benægte, og man kan godt ønske for instruktøren, at hans næste projekt vil tage udgangspunkt i et noget strammere struktureret manuskript. Men det skal ikke skygge for, at »Revolutionen i vandkanten« er et dristigt nyskabende arbejde, som kunne fortjene at blive set og diskuteret af en god del flere end den udvalgte skare, som nåede at fange den i løbet af de syv sølle dage, den gik på premierebiografen. *Henrik Lundgren*

■ REVOLUTIONEN I VANDKANTEN

Arb.titler: Stranden; Revolution i strandkanten. Danmark 1971. P-selskab: ASA Film Studio. Ex-P: Sven Gronlykke. P-chef: Leif Feilberg. P-leder: Morten Schyberg. Instr/Manus: Thomas Winding. Foto: Vibeke Winding. 2nd unit foto: Jørgen Palner Christensen. Farve: Eastman. Klip: Anders Refn. Rekviz: Per Manstaedt. Kost: Elin Bing. Komp: Kasper Winding. Tone: Peter Sakse, Kai Gram Larsen. Musikindspilning: Ole Hansen. Instr-ass: Per Bendtsen, Leif og Michael. Fortekster: Sara Winding, Elin Bing. Medv: Olaf Nielsen (Gigoloen), Flemming Quist Møller (Badeloven), Pernille Grumme (Hans pige), Jens Okking (Tyskeren på stranden), Karl Stegger, Jesper Klein (Minesprængere), Ove Sprogøe (Mand fra en anden klode), Cecil Chen (Mand fra en anden klode), Peter Ronild (Pornolæser på stranden), Niels Ufer (Kupgeneralen), Otto Brandenburg (Hans hjælper), Per Bentzon Goldschmidt (Skuespiller), Bodil Udsen (Gigoloens pige), Kasper, Sara, Alberte, Luise, Carl, Zazi, Nicole, Line, Anders (Børn på stranden), Jytte Abildstrøm, Cæcilie Nordgreen, Torben Hundahl, Jan Bredsdorf, Bibo. Længde: 85 min., 2320 m. Censur: Rød. Udl: Athena. Prem: Carlton 22.3.71.

TIDSSKRIFTER

ved Claus Hesselberg og Claus Ib Olsen

Følgende »guide« til udenlandske tidsskrifter indeholder henvisninger til artikler, interviews m. m., som efter udvælgernes skøn kunne tænkes at være af interesse for filminteresserede (i. e. »Kosmorama«s læsere). Der er under udvælgelsen taget hensyn til artiklernes indhold (emne), længde, samt i mindre udstrækning skribent.

Analiseringsperioden – fra januar til marts 1971 – kan dog ikke siges at dække alle til indexeringen udvalgte tidsskrifter, idet visse blade først ankommer til biblioteket på et ret sent tidspunkt – hvorfor et vist forbehold tages.

Tidsskrifter, som indholdsmæssigt må kunne betegnes som dyrkende specialemer (fotoblade, filmtekniske nyheder, biblioteksnyheder m. m.) samt tidsskrifter som udgives på vanskelige sprog (finsk, tjekkisk etc.), er ikke medtaget i dette index.

46 forskellige film-tidsskrifter er blevet analyseret.

Alle de i dette index nævnte tidsskrifter kan læses (ikke hjemlånes) i Filmmuseets bibliotek.

Anthologie du Cinéma (fr.)

Udgives som supplement til L'Avant-Scène. Hvert nummer på ca. 60 sider (ill.) og indeholder én længere artikel af biografisk karakter samt en udførlig filmografi. Nr. 61 jan. *Louis Delluc* af Jean Mitry. Nr. 62 mar./apr. *Buster Keaton* af Michel Denis.

L'Avant-Scène (fr.)

Udkommer ca. 11 gange om året. Indeholder drejebog samt udpluk af anmeldelser og filmografi over instruktøren. Nr. 110 jan. *Tristana* (Buñuel). Nr. 111 feb. *Indagine su un Cittadino Al Di Sopra di Ogni Sospetto* (Elio Petri). Nr. 112 mar. *Sweet Hunters* (Ruy Guerra).

Cahiers du Cinéma (fr.)

Udkommer ca. 10 gange om året. Bladet har igennem det sidste år haft en lang række artikler om og af Eisenstein. Nr. 226–227 jan./feb. Et 122 sider stort særnummer om Eisenstein. Nr. 228 mar./apr. Indeholder bl. a. en interessant artikel af Christian Metz med overskriften »Cinéma et idéographie« – et interview om italiensk film med Paolo og Vittorio Taviani – blandt anmeldelserne bemærkes »Which Way to the Front« (Jerry Lewis) og »The Private Life of Sherlock Holmes« (Billy Wilder).

Chaplin (sv.)

Udkommer ca. 12 gange om året. Nr. 103 (1970–71). Af størst interesse må være en artikel af Ulf von Strauss, i hvilken han afviser »Ma nuit chez Maud« (Rohmer), idet han argumenterer for, at Robert Rossen's »The Hustler« i langt højere grad udtrykker Pascal's idéverden.

Cineforum (it.)

Udkommer ca. 8 gange om året. Nr. 99/100 jan./feb. Indeholder bl. a. et interview med 7 italienske filmfolk som diskuterer nyere amerikansk film – længere anmeldelser af »Il Conformista« (Bertolucci) og »Riten«/»En Passion« (Bergman).

Cinema 71 (fr.)

Udkommer 12 gange om året. Nr. 152 jan. En række historiske artikler om ældre franske filmfolk (Méliès, Alice Guy, Abel Gance m. fl.) – dobbelt interview med Gloria Swanson og Charles Bronson, som snakker om dels det gamle, dels det nye Hollywood. Nr. 153 feb. Levende interview med Eric Rohmer samt artikel om »Le Genou de Claire«. Nr. 154 mar. Længere artikel om westerns, hvoraf afsnittet om »spaghetti-westerns« er særdeles orienterende – 1. del af en artikelserie om film og psykoanalyse.

Fernsehen + Film (ty.)

Udkommer 12 gange om året. Nr. 2 feb. En række artikler om trivialbegrebet (også som det manifesterer sig i TV); det bør nævnes, at problemet angribes delvis ud fra film af instruktøren Douglas Sirk.

Film Comment (am.)

Udkommer ca. 4 gange om året. Nr. 4, vol. 6 (1970–71). Særnummer om Hollywood Screenwriters. Forskellige skribenter har portrætteret de mest kendte manuskript-forfattere, alle artikler efterfølges af filmografier. Af de mange personer, vi præsenteres for, kan nævnes: George Axelrod, Borden Chase, Carl Forman, Ben Hecht, Ring Lardner Jr., Dudley Nichols, Preston Sturges, Delmer Daves og Stirling Silliphant. Et perle-nummer for den filmhistorisk interesserede.

Nr. 1, vol. 7. Filmografi over Yasujiro Ozu – artikel om James Whale – anmeldelse af Andrew Sarris: »The Searchers« (Ford).

Film Heritage (am.)

Udkommer kvartalsvis og udgives af University of Dayton. Indeholder især længere analyser af enkelte film. Vol 5, no. 2. Indeholder en artikel om Peckinpah og »The Wild Bunch«, en artikel om Hitchcocks »Topaz« og en analyse af »Stjålne Kys«. Vol 6, no. 1. Analyser af »Cable Hogue« og »Zabriskie Point«.

Film Kritik (ty.)

Feb. 71. En analyse af Buñuels »Subida al Cielo« foretaget af Enno Patalas. Marts 71. Patalas: Notater vedr. Dreyers mindre kendte film (de tidlige stumfilm og hans kortfilm) samt en artikel om Bertoluccis »Il Conformista« og et interview med instruktøren. Desuden en artikel om udviklingen inden for massemedieområdet.

Filmograph (am.)

Udkommer kvartalsvis. Vol II, no. 2. Artikler og filmografier om Ruth Miller og Edmund Cobb.

Film Quarterly (am.)

Udkommer kvartalsvis. Jan. 71. Indeholder bl. a. artikler om Godard, hans specielle kamerateknik med udgangspunkt i »Weekend«, et interview med René Clair samt en artikel om Pirandello-filmatiseringer.

Films in Review (am.)

Udkommer månedligt. Jan. 71. Artikel om Richard Widmark med filmografi. Feb. 71. Artikel om Gig Young med filmografi. Marts 71. En længere artikel om Bob Hope.

Films and Filmings (eng.)

Udkommer månedsvis. Jan. 71. Interview med Norman Jewison. Feb. 71. Første af en række artikler om temaer i horror-filmen. Peter Watkins fortæller om arbejdsvanskeligheder i »Stor Brit«. Marts 71. Fortsættelsen af horror-artiklen.

Interview (am.)

Udkommer månedligt. Vol I, no. 7. Indeholder en artikel af Robert Coaciello om »Antonio das Mortes« og Gerard Malanga bringer et interview med Glauber Rocha.

Jeune Cinéma (fr.)

Udkommer månedligt. Feb. 71. Er helliget den unge amerikanske film og bringer tillige interview med Pontecorvo i anledning af hans film »Queimada«.

Movie (eng.)

No. 18. Indeholder bl. a. interview med Claude Chabrol og Arthur Penn samt artikler om Hitchcocks »Topaz« og Kazan's »The Arrangement«.

La Revue du Cinéma (fr.)

Udkommer månedligt. Feb. 71. En 68 siders gennemgang af Marx Bros. og deres film, samt et interview med Jacques Demy.

Show (am.)

Månedligt tidsskrift om film og kunst i almindelighed. Marts 71. Bringer en række artikler om Hollywood's new Freedom.

Sight and Sound (eng.)

Udkommer kvartalsvis. Winter 70–71. Bringer et interview med Chabrol og tillige en længere artikel om Kubrick's »2001«. Spring 71. En artikel om Kuleshov og en samtale med Howard Hawks.

blå bog

Skrien (hol.)

Udkommer månedligt.

Feb./marts 71. Specialnummer om »The Superstar«. Ud fra den betragtning at det gamle stjernesystem er forsvundet, men at de gamle stjerner lever videre, behandles en række skuespillere og skuespillerinder: James Dean, Marilyn Monroe, Mae West, Marlene Dietrich, Rudolph Valentino og Asta Nielsen.

Take One (can.)

Udkommer månedligt.

Vol 2, nr. 8. Bringer en artikel om den nye tjekkoslovakiske bølge.

Téléciné (fr.)

Udkommer månedligt.

Feb. 71. Bl. a. en anmeldelse af Buñuels »Tristana« og en artikel om Frankenstein og horror-filmen.

KARSTEN FLEDELIUS, født 1940, cand. mag., amanuensis ved Københavns Universitet. Er tilknyttet Det historiske Institut, afdelingen for filmkritik. Har været blandt medarbejderne til bogen om filmen »De fem År«.

KATIA FORBERT, født 1949 i Warszawa. Uddannet som fotograf. Studerer

film ved Københavns Universitet. Har tidligere skrevet i »die asta«.

J. WILLIAM SAXTORPH, født 1919, oversætter, skribent, foredragsholder. Har en overgang været lærer ved folkeskolen. Har udgivet bl. a.: Bertolt Brecht, Fire Kalenderhistorier. Sokrates i krig og andre fortællinger. Har holdt et kursus om Brecht på Danmarks Biblioteksskole.

KAARE SCHMIDT, født 1948. Læser film ved Københavns Universitet. Har lejlighedsvis skrevet artikler til dagblade. Medarbejder ved de filmstuderendes blad »Hitch«.

MOGENS SKOV, født 1947. Læser film ved Københavns Universitet.

	Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Peter Kirkegaard	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Pjil (Information)	Chr. Braad Thomsen
--	--	-----------------------------	-----------------------------	---------------	--	---------------------------------	------------------	------------------	---------------	----------------------------	---------------------------	--------------------

Ugetsu – en bleg og mystisk månens fortælling efter regnen (Mizoguchi)	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Little Big Man [En god dag at dø] (Penn)	★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Five Easy Pieces (Rafelson)		★★★	★★★★	★★	★					★★	★★★	★★★
Claire's knæ (Rohmer)	★★★	★		★★★	★★★★	★★★★	★★		★★	★	★★	★★
Vestens hårde drenge (Fraker)		★	★★		★★★		★★			★★	★★	
Jeg er lykkelig – Rød (Sjöman)	★★			★★	★★	★★	★★		★★	★	★★	★★
Tchaikovsky [Music Lovers] (Russell)	★★	★	★★	★★★★		★				★★	★	
Frækkert (Lelouch)	★★	★★		★★	★	★					★★★	●
Veninderne (Chabrol)	★	★	★★	★★			★★		★★	●	★★★	★
Hvor fanden er fronten? (Lewis)		★★	★★		●	★★	★★			★	★	★★
Lonesome Cowboys (Warhol)	★	★		★★		★★	★★			●	●	★★★
De fordømte (Losey)	★	★	★	★	★★	★★			★★	★		★
Hvad chefen gør er altid det rigtige (Mel Brooks)			★★		★						★	
Lige på grænsen (Losey)	●	★★★★	★	★★	●	★★	★			●	★	●
Waterloo (Bondartjuk)	●		★★	★	★★	●						
R. P. M. (Kramer)	★		●		★★						★	
Sæt en pige i banken (Hall)	●		★★		★							
Jeg er loven! (Winner)	●		★		★	★						
Små ting i livet (Sautet)	★	★		★	★				★	●	●	●
Gæt hvad vi lærte i skolen i dag? (Avildsen)	●	★★	★	●			●			★	★	
Revolutionen i vandkanten (Winding)	●		●	★	●	★			★	●	★	★★
Er I bange? [Hvad er I bange for?] (Carlsen)	●		●	★★	●		★		★	●	★	
I morgen min elskede (Karlsson)	●		★	★	★					●	●	
Love Story (Hiller)	●		●		★					★		
Frygtens timer (Sarafian)	★					●						
Havet og menneskene (Aagaard)		●	●		●						★	
Som venner vi dele (Kotcheff)			●		★						●	●
Desertøren (Kragh m. fl.)	●		●	★	●	●				●	●	
Et døgn med Ilse (Hövmand)	●				●					●	●	
Hvor er liget, Møller? (Kaas)	●		●		●	●					●	
Vestens værste sjover (Kennedy)	●		●		●						●	
Myra Breckenridge (Sarne)		●	●			●	●					

17. årg. juni 71

Kr. 8.00

