

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 korpørligt 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.





Oprøret 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 autobilmfabrik, 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. ■