

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 skandinavisk 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 kævledes 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 revolutionens 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, var fuldt på højde med de mest engagerede film i dag – om end med modsat fortegn. Når spørgsmålet om film og politik i den senere tid igen er trådt så stærkt i forgrunden, skyldes det formentlig: 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 glosser, 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 biograf ejer 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 strømmer, 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 »Panserkryderen 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 fortælles 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 nærer

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 formentlig 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. Fungerer 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 spændetroje 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 problembørn, 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 kværlende Knut repræsenterer han aktivisten og den engagerede kunstner, som har givet afkald på en bedre uddannelse for at spille vunstreorienteret 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 selvmodsigende 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 Bresson-beundrere, 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 Dostoevskij, 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 Dostoevskij 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 Dostoevskijs 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, husassistent, 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 formodentlig 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 billedprog 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 forbruger-samfundet, 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 enkeltes 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 suttekuld – 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 forstås 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 sprænge.

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 uilsøret 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 fortællelemåder 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 nøjagtig 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 fort 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 iøjnefaldende 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 befrugtet 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 Sovjet-rusland 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 underlødigt, 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 er 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 ældste 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 film lærereds 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«, »Spillets 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