

som dels kan have en refleksionsfremmende virkning på den almindelige tekstillæsning, 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.

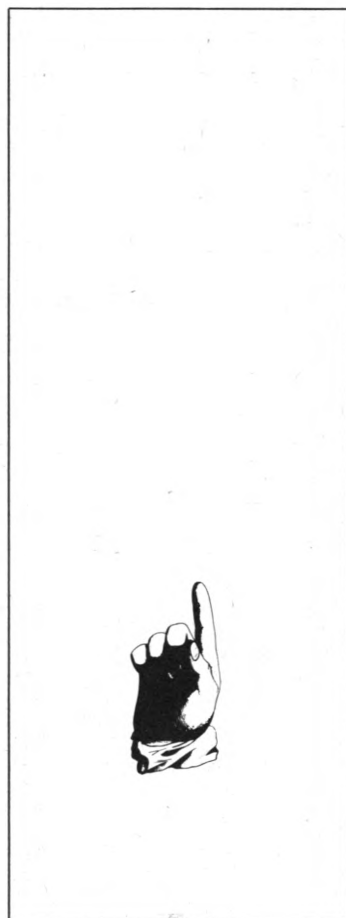
Skrift, typografi, lay-out, billedvirkning udgør et kontinuum af betydningsbærende strukturer fra det rent sproglige tegn, der (næsten neutralt) formidles af skriften, til det rent billedlige tegn. Disse overgangsformer kan danne et pædagogisk frugtbart udgangspunkt for diskussion af de to meddelelsesformer. 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 realistiske (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 øjnefaldende 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 *udbyttøren*, 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 sneviser 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.

