opstand i Brasilien, hvis symbolske lanse han bærer – den samme lanse negeren i »Antonio Dræberen« dræbte godsejeren med. Med Zumbas ord om, at lansen »vil kløve jorden i to dele. På den ene side vil være bødlerne, på den anden side det frie Afrika« slås det fast, at lansen er symbolet på frigørelsens kamp og – med reference til Ganga Zumba – på forbindelsen mellem Afrika og Brasilien.

Da lansen tages fra Zumbi af de to repræsentanter for det afrikanske bourgeoisi og siden overgives til Marlene og landets udbyttere, viser Rocha i tableau efter tableau, hvordan afrikanerne, når de ikke har gjort modstand, er blevet udnyttet (CIA-agenten der stjæler befolkningens elfenbenssmykker) og narret af kolonisatorerne (den tyske lejesoldat der med venlige smil og lader hjælper de sorte ned fra træerne – dvs. fra »abekultur« til civilisation for derefter koldt og brutalt at skyde dem ned fra ryggen). Uden modstand mod udbytterne vil forholdene aldrig blive bedre.

Men modstand og afrikansk enhed kan ikke skabes af én mand alene. Latinamerikaneren Pablos tilstedeværelse i filmen tjener både til igen at understrege forbindelsen mellem det afrikanske og det latinamerikanske kontinent og til at fremhæve den solidaritet, der må herske mellem alle undertrykte folk, samt endelig til at påpege, at et uorganiseret individuelt oprør ingen steder fører hen. Da Pablo finder et maskingevær og helt alene begynder at skyde løs, bliver han taget til fange og føres indtil slutningen af filmen bagbundet rundt med et reb om halsen.

Først da lansen atter fratages Marlene, løsnes Pablos reb, hvorefter han går med i kampen sammen med Zumbi og Samba, der heller ikke længere står alene. Lansen er gået fra høvding til høvding og til sidst blevet overgivet til Zumbi som tegn på, at de nu står samlet til kamp. Folket er med de revolutionære ledere, og først nu kan der handles. Stammedansen udvikler sig til krigsdans, hovedprydelser og lændeklæder udskiftes med kamouflage-uniformer, og udbytternes ildvåben bliver ikke mere mødt med lanser og trolddom, men med tilsvarende geværer. Hvad der først hørtes som en ganske svag tone – både i overført og konkret betydning – vokser sig stærkere og kraftigere for til slut at klinge ud som en fortrøstningsfyldt hymne til det Afrika, som forhåbentlig en dag fuldstændig har slettet de bloddryppende spor efter kolonimagternes hærgen.

Slutningsbilledet er et stort 7-tal, der fylder hele lærredet, og som også godt kunne stå for et ufuldstændigt Z – det græske bogstav for frihed – især da *syv* på fransk udtales på samme måde som Z, blot med en stemt konsonant til forskel.

Stilmæssigt er »Løven har syv hoveder« – på nær enkelte undtagelser – langt simplere og mere afmystificeret end Rochas tidligere film, der alle har gjort sig bemærket ved et meget bevægeligt kamera. Det sagte ord er placeret i centrum, og det underordner kameraet sig i lange diskrete indstillinger afbrudt af nogle få zoom-ture og et par enormt smukke travellings, af hvilke den mest iøjnefaldende er kamerabevægelsen bort fra en scene ved søbredden, hvor kolonisatorerne flænser i de frugter, der dækker en dræbt afrikaners krop, mens de samtidig elsker med Marlene omkring liget. I en lang travelling fra dette billede hen over den næsten helt hvide vandoverflade modtager kameraet Samba, der kommer sejlende i en båd fra søen for at igangsætte kampen for Afrikas frigørelse. Hans hvide skjorte, det lysende vand og betydningen af hans rolige ankomst fylder denne kamerabevægelse med en mysticisme og en følsomhed, der hæver billedet op på et næsten religiøst plan. Den simplificerede stil bør dog ikke forlede nogen til at tro, at den er »kedelig« eller et venstrehåndsarbejde, som nogle franske kritikere har påstået. For har Rocha ønsket at lade sin kameraform virke ved dens »plakat«-agtige insisteren, har han givet fantasien frie tøjler, hvad angår billedkompositionerne, hvis elementer og opbygning er af sjælden opfindsomhed og slagkraft. Det er nærliggende at hævde, at et kompliceret kamera-arbejde ville have ødelagt eller i hvert fald vanskeliggjort tilskuernes opfattelse af billedets indholdsmæssige rigdom.

Med mange lighedspunkter til f. eks. det politiske gadeteater og i sine agitatoriske intentioner til Fernando Solanas »Smelteovnens time« har Glauber Rocha skabt en af de stærkeste politiske film, jeg endnu har set. Faktisk er jeg meget fristet til at give Ruy Guerra ret i, at det simpelt hen er Glauber Rochas bedste politiske film til dato.

FLEMMING BEHRENDT:

En mondæn film

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.

Glauber Rocha til Le Monde, marts 71

Kosmorama har bedt mig – i erklæret polemik til den opfattelse af Rochas film, som kommer til udtryk i Chr. Braad Thomsens artikel i Kosmorama 99 og Mette Knudsens anmeldelse ovenfor – forklare min mangel på begejstring for »Løven«.

I en sammenligning mellem Rocha (»Land i Trance«) og Visconti (»De lange knives nat«) skriver Braad (Kos. 99, s. 62): »Forskellen er nemlig, at mens Rocha som dialektiker destruerer sin stil, så giver Visconti den aldeles udialektisk hele armen. I stedet for at forholde sig kritisk til sin stil, svælger Visconti i sine excentriske påfund og tvinger dermed os andre ind i et absolut camp-agtigt forhold til hans film.«

Efter min opfattelse er Rocha i »Løven« aldeles udialektisk og ukritisk i forhold til sin egen stil. Hans film er derved blevet uklar, stedvis komplet uforståelig, sentimental og helt uden den voldsomme dynamik, der i »Antonio Dræberen« gjorde modsætninger og spændinger i et samfund og et folk nærværende også for en europæisk tilskuer. »Løven« er en statisk marionetkomedie, en slagordsfilm, der bekræfter den politisk frelste i hans meningers rigtighed. Det er en menighedsfilm, men rigtignok uden omvendelseskraft.

Rochas film er enkel og afklaret, siger Braad, men udvikler sig samtidig på et dybere symbolsk og mytisk plan. Det er politisk plakatkunst. Og Mette Knudsen tilføjer *simpel* og *afmystificeret* som stilistiske kendetegn.

Lad mig vælge tre formelementer i Rochas film til at eksemplificere min uenighed: den franske præst, den latinamerikanske revolutionære og lansen.

Den franske præst er ifølge Knudsen både en selvstændig figur og et symbol. Figuren gennemløber en udvikling til den sande forståelse – han »får øjnene op for de fundamentale uretfærdigheder mod underklassen« – men er dog til det sidste kendetegnet ved et religiøst vanvid. Hvad får ham da til, må man spørge, at nå til sand erkendelse, og hvorfor betyder den ikke et ophør eller dog en mindskelse af den religiøse optagethed, der ifølge Knudsen gør ham ude af stand til at se magtmisbrug? – Som symbol tegner han »fragmentarisk« udviklingen inden for kirken: hans anfald i begyndelsen af filmen mod den latinamerikanske revolutionære står nemlig for kirkens blodige undertrykkelse af de indfødte (!). Men han introduceres som en tungetalende prædikant, de indfødte blot ler ad, og bliver samtidig for tilskueren med sine citater fra Johs. Åbenbaring, kap. 13, filmens talerør (tilskueren har på det tidspunkt filmens titel som eneste udgangspunkt for sin forståelse af filmen). Er det klarhed, simplicitet, afmystificering? Jeg spørger blot, og nævner slet ikke præstens violinspil.

Den latinamerikanske revolutionære skal, mener Knudsen, opfattes som »indfødt« og gør de indfødtes bevægelse med fra urevolutionær undertrykt passivitet til aktiv, væbnet oprør. Nu hører det til filmens statiske (plakatagtige) karakter, at ingen gennemgående person skifter kostume. Det kan derfor nok falde vanskeligt at betragte den guerillauniformerede, våbenopgravende, »Resistance«-råbende latinamerikaner (der alene ved sit udseende må lede tanken hen på en Ché Guevara-skikkelse), at betragte *ham* som afrikansk indfødt, og det kan også kun falde naturligt, hvis man – som Knudsen – holder sig Rochas udtalelse for øje, at »Løven« er hans »mest brasilianske film«, at Afrika er Brasiliens moder, og at altså en guerillaklædt hvid latinamerikaner er ligeså gyldig en repræsentant for det undertrykte Afrika som en sørgeklædt sort enkemand. På det symbolske plan forstås. Samtidig er latinamerikaneren, Pablo hedder han, ifølge Knudsen (og jeg er ikke uenig med hende) billedet på det uorganiserede individuelle oprør, der lider nederlag. Endelig skal han bære den blonde lejesoldats beskyldning, at væbnet oprør altid er inspireret udefra. – Er det klarhed, simplicitet, afmystificering? Jeg spørger blot.

Lansen er, forklarer Knudsen, »symbolet på frigørelsens kamp«, selvom den jo i nogle scener er i hænderne på de forkerte (samarbejdsfolkene, Marlene). Men den er også (»med reference til Ganga Zumba«, som filmen ikke nævner med ét eneste af sine mange ord) symbolet på forbindelsen mellem Afrika og Brasilien. Jeg spørger igen: er det klarhed, simplicitet, afmystificering?

Lad mig endelig omtale den scene, som Braad og Knudsen betegner som »filmens smukkeste/mest iøjnefaldende smukke travelling«. Ingen af dem beskriver scenens billedsprog særligt præcist. Scenen bygger ikke på en travelling – kameraet kører overhovedet ikke. Den består af en zooming (der isolerer Pablo i halvnær tele) uklippet efterfulgt af en panorering – i stadig stærkere tele – til venstre for at indfange båden med Samba, der i en tilbagepanorering følges til søbredden, hvor – efter en baglæns zooming, der fører scenen tilbage til udgangsindstillingen – Samba griber lansen og befrier Pablo; i en krydsbevægelse forlader de billedet for at hente henholdsvis folk og våben til mobiliseringen. I denne scene indtræder ifølge Knudsen »en mysticisme og en følsomhed, der hæver billedet op på et næsten religiøst plan.« En egentlig kamerakøretur havde næppe fristet Knudsen til denne sprogbrug, hvis hun da vil fastholde billedstilen som bæreren af mysticismen og følsomheden. Jeg er ikke uenig i fremhævelsen af denne scenes visuelle udtrykskraft, men har mere end vanskeligt ved at se det formålstjenlige ved i en sammenhæng, der netop ifølge filmens fortalere tager afstand fra sværmeriet, at gøre »mysticisme og følsomhed« til et stilistisk (og derfor indholdsmæssigt) højdepunkt i filmen. Det bekræfter mig tværtimod i min opfattelse af filmens uklarhed og Rochas sentimentalitet – dvs. hans falske følsomhed, der eksempelvis også kommer til udtryk i den indledende dyrkelse af stammedans og begravelsesritual som optakt til præsentationen af den da endnu »folkefjerne« Zumbi – jævnfør den udmajede, uforståeligt talende høvding (?), der passivt kværner løs, mens den blonde lejesoldat bortfører og skyder hans søn (?). Revolutionens sorte er jo netop europæisk klædt og stilles derved i modsætning til den »forældede«, sig i skæbne (eller passivitet) hengivende (enkemanden, høvdingen) afrikaner.

Det er ikke svært – og slet ikke for tiden – at være enig i den analyse af (ny)kolonialismen, som ligger til grund for (holdningen i) Rochas film. Men filmen forudsætter, at man er det. Den er for mig at se helt uden den agitatoriske effekt, der præger »Smelteovnens time« og milevidt fra den dramatiske dynamik i »Antonio Dræberen«. Hovedfejlen ved »Løven« er ufrivilligt iagttaget af Knudsen, når hun skriver: »for at gøre det så nogenlunde overskueligt og forståeligt også (!) for et ikke så (?) politisk velorienteret publikum, har Rocha valgt at præsentere (!) denne udvikling i en række grumt ironiske og slagordsfyldte sketches«. Grum ironi og mangel på politisk velorienterethed kan ikke forenes. Tværtimod forudsætter ironi at man kender det, der ironiseres over. Jeg morer mig også bedst over de ironiske passager, men kan intet episk-didaktisk se i deres funktion. De fleste af filmens raffinementer er da også ironiske (tyskerens syngen, de tre lejesoldaters åndeligt-legemlige tortur af Pablo, Dr. Xobus »trontale» etc.), men den klarhed og enkelhed, der skulle kendetegne filmen og gøre den til »Glauber Rochas bedste politiske film til dato«, modarbejdes af ironien, som er med til at gøre filmen til fad selvbekræftelse for dem, der ynder at kalde sig venstreintellektuelle. Derfor er »Løven« en mondæn film, der ukritisk giver efter for sin egen stil og opløser sig i udialektisk slagords- og billedlyrik – ganske smukt og vittigt indimellem, men uden dybere kraft.

METTE KNUDSEN: En replik

Der er lige et par punkter i Flemming Behrendts indlæg, som kræver svar.

1. *Præsten.* Kirken har altid befundet sig i en vanvittig og skizofren situation, splittet mellem den himmelske og de jordiske kongers bud. Derfor behandles præsten som »vanvittig«, indtil han korsfæster Marlene. Bagefter ser vi ham ikke mere. At han skulle være filmens talerør, er helt vildt, og understøttes på ingen måde af filmen.

2. *Pablo.* Det virker, som om Behrendt med vilje vil misforstå mig, når jeg fremhæver kirkens rolle gennem tiderne som undertrykker af de koloniserede lande. Pablo står som eksponent for de latinamerikanske lande, der så vidt jeg ved også har været underlagt diverse kolonimagter, bl. a. Spanien og Portugal. I de tilfælde var landenes indbyggere »indfødte« i forhold til kolonimagten og dens præster. Da jeg taler om kirkens rolle generelt, og da filmen opererer med symboler på ideologier, og ikke med enkeltpersoner, mente jeg det udelukket, at min brug af ordet »indfødte« kunne fortolkes som udelukkende afrikanske indfødte.

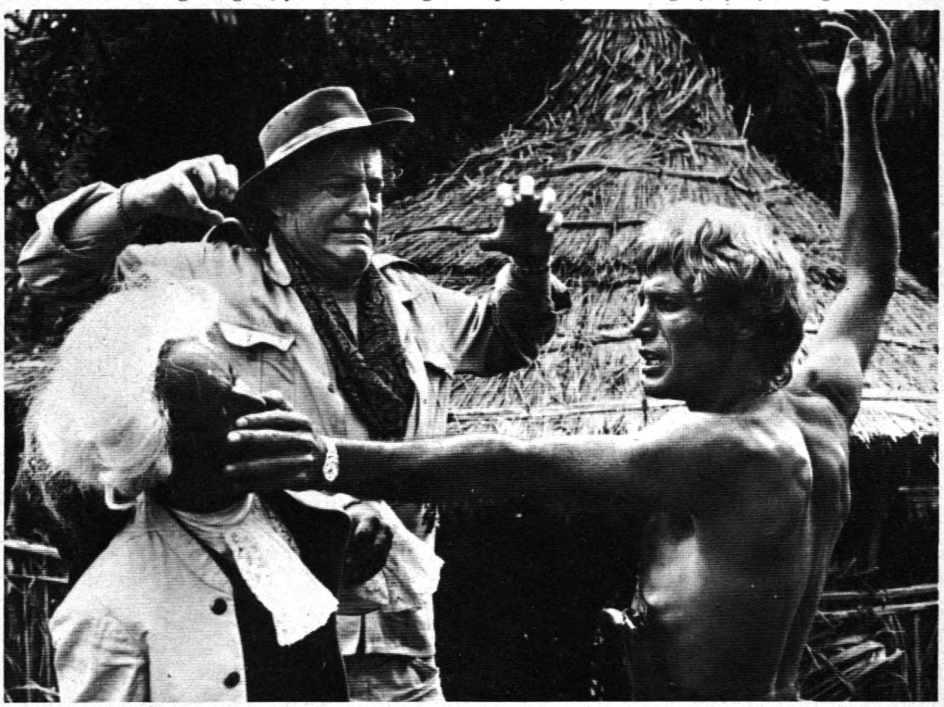
3. *Lansen.* Når Behrendt fremhæver »Antonio Dræberen« som en film man kunne forstå, må han også have bemærket, at den hvide godsejer blev dræbt af en sort lansebærer, men det har åbenbart aldrig undret Behrendt, hvad en sort bestilte i en film om brasiliansk historie. I begyndelsen af »Løven« holder Zumbi lansen op og siger, at den vil »kløve jorden i to dele. På den ene side vil bødlerne være, på den anden side det frie Afrika«. I hele resten af filmen skifter lansen hænder, i takt med hvilken retning frigørelseskampen tager. For at forstå dette behøver man ikke at vide ét ord om Ganga Zumba.

4. *Udmajede (!) høvdinge.* Behrendt fremhæver stammedansene og den traditionelle afrikanske påklædning som et udslag af Rochas »falske følsomhed«. Jeg ved ikke, om Behrendt mener, at alle afrikanere uden undtagelse går europæisk klædt, og kun trækker i spraglede dragter, når filminstruktørerne kommer på besøg og kræver det. Rochas formål har nok snarere været gennem dr. Zobu, landets høvdinge og Zumbi at give et billede af de forskelligartede lag i det afrikanske samfund: et supereuropæisk, et 100 % traditionelt og et lag, der ønsker at beholde sin nationale identitet samtidig med at udviklingen følges. Lige så lidt hensigtsmæssigt det er at møde geværer med lanser, lige så upraktiske er de virkeligt traditionelle »nationaldragter« i den moderne hverdag.

5. *»Løven«s hovedfejl.* Essensen af det, filmen ønsker at formidle, er, at Afrika gennem århundreder er blevet udsuget af fremmede kolonimagter, og at det er svært at komme af med deres spøgelser, de være sig hvide eller sorte. For at fremhæve dette, vælger Rocha at lave satiriske sketches, hvis medvirkende er symboler, idet han måske har ræsonneret som så, at denne form ville trætte et ikke specielt politisk interesseret publikum mindst, samtidig med at han ikke selv gik på kompromis med sine stilmæssige krav. Alternativet ville være en historisk minutiøs gennemgang af Afrikas politisk-økonomiske udvikling, eller en traditionel handlingsfilm med »50 år senere«-sekvenser. At dette valg skulle udgøre filmens hovedfejl, har jeg svært ved at se.

Endelig virker det højst forunderligt, at Behrendt både kan tilstå at more sig over filmens ironi og samtidig finde, at den »er med til at gøre filmen til fad selvbekræftelse for dem, der ynder at kalde sig venstreintellektuelle«.

■ **LØVEN HAR SYV HOVEDER**

Der Leone Have Sept Cabecas. Altern. titel, italiensk: Il leone dalle sette teste. **Altern. titel, fransk:** Le lion à sept têtes. Italien/Frankrig 1970. **P-selskab:** Polifilm (Rom)/Claude Antoine (Paris). **P:** Claude Antoine, Gianni Amico. **Instr:** Glauber Rocha. **Manus:** Glauber Rocha, Gianni Amico. **Efter:** egen synopsis. **Foto:** Guido Cosulich. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Glauber Rocha, Eduardo Escorel. **Medv:** Rada Rassimov (Marlene), Giulio Brogi (Pablo), Gabriele Tinti (CIA agent), Jean-Pierre Léaud (Præsten), Aldo Bixio (Lejesoldaten), René Koldhoffer (Guvernøren), Miguel Samba, André Segolo, Bayak. **Længde:** 103 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Palladium. **Prem:** Alexandra 3.8.70.

Den europæiserede overklasseafrikaner, den tyske lejesoldat og CIA-manden i »Løven har syv hoveder«. Ironi og allegori, javel – men også simpelhed, klarhed og afmystificering?