

# KOSMORAMA

105 / filmtidsskrift

film · tv · radio · massekultur og kulturpolitik

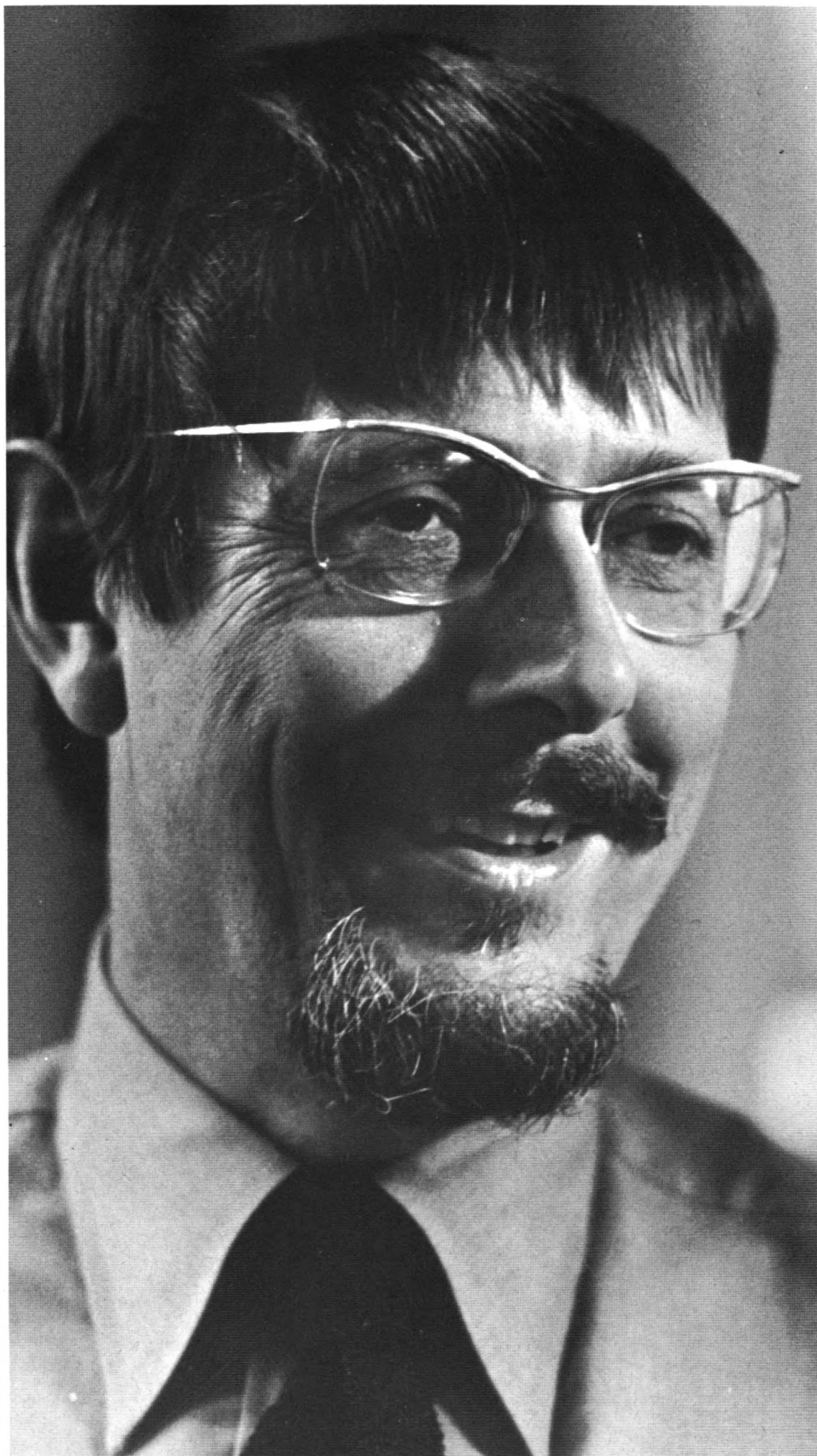


Redaktion af dette nummer: Philip Lauritzen  
Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy  
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset

# VOR LEDER

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

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



*– har ikke spor forstand på film, ved det godt og skal heller ikke hav' det.  
Jobbet er udelukkende administrativt,  
men han går selvfølgelig ind for kreativ embedsførelse ...*



# KOSMORAMA

## Forsiden:

Billede fra Busby Berkeley's film »De piger, de piger« (1934), en camp-film om damer, der giver tonen an for dette nummers øvrige illustrationer: filmen som »drømmefabrik« eller kitsch-vare.

## Bagsiden:

Joe Dallesandro (tv.) i Poul Morrisseys film »Trash«.

Kosmorama 106 udkommer ca. 15. december. Bladet indeholder bl.a. en sektion om nyere italienske film (af Visconti, Pasolini, Bertolucci, Rosi m. m.) og en lang række film anmeldelser.

Med Hauerslevs cæsar-til-snit og høviske blik trygt hvilende skal dette Kosmoramas idé kort forklares.

Temaet er massemedier, og lad det være slået fast straks – ikke mindst af hensyn til nye læsere –, at der er tale om et enkelt, helt isoleret eksperiment, der tager sit udgangspunkt i det synspunkt, at det er vigtigt en gang imellem at hæve sig op over specialiseringen og forsøge at sætte sin hobby ind i en større sammenhæng. Normalt beskæftiger vi os udelukkende med selve filmene, hvordan de er og ser ud og med hvad vi, på baggrund af hvad vi i øvrigt har set, nu mener om det. Et par gange har vi bevæget os ud til at se på de omstændigheder, hvorunder dansk film bliver til, og på de muligheder, danske instruktører og skuespillere har i dag. Grundsynet bag dette nummers redaktion er at gå endnu et skridt for så at konstatere, at filmen blot er et af de mange medier, som alle har fælles problemer, og som i hvert fald udgør et mere og mere centralt led i det moderne, teknologiske samfund.

Det største og med filmen mest beslægtede medium er selvsagt fjernsynet, dette ikke mindst i filmkredse så foragtede og forsmåede

medium, som desværre har det trumfkort på hånden, at det har taget hele det publikum til sig, som i sin tid var filmens, og derved har berøvet den forudsætningen for at blive et massemedium.

Da filmen kom frem, tog publikum den til sig, mens de intellektuelle og borgerskabet rynkede på næsen: masserne lugter ikke godt. Efterhånden fik filmen også blandt de intellektuelle nogle få forkæmpere, der bl.a. førte hårde dystre mod de traditionelle kunststarters ringeagtende penne. Filmkritikerne vandt, og i dag står filmen for Gud og hver mand som en fascinerende kunst- art. Men en ny kamp står for døren: opgøret med de accepterede kunststarters penne for at få dem til at tage fjernsynet alvorligt, og det har ikke mindst de »progressive« filmkritikere og -elskere svært ved. Altså det hele en gang til, de samme argumenter, samtidig med at selv modparten ved, at uanset hvad man skriver, så vokser TV blot støt og upåvirket.

I filmens første 20 år blev der ikke skrevet meget andet end petitjournalistik om den, så egentlig er det vel ikke forbavsende, at der i dag heller ikke er skrevet noget særligt om fjernsynet. Der er selvfølgelig en del forsøg på at undersøge fjernsynsme-

diet, men i forhold til TV's indflydelse i samfundet – en indflydelse, der fører mediets speakere ukritisk over i den lovgivende forsamling, gør mediet altafgørende for den parlamentariske flertal m.m. – er det forbavsende lidt, man hidtil har præsteret.

Desværre har vi ikke kunnet råde bod på dette. Men vi vil med dette nummer gerne henlede opmærksomheden på, at fjernsynet altså også eksisterer.

Fjernsynet er i sin nuværende form næppe toppen på de teknologiske mediers kranskegale. Vigtige supplement som satellitter, der gør fjernsynet globalt, kassetter, der gør apparatet individuelt, kabel-fjernsyn, der gør individualiteten billigere, o.m.a. mangler endnu. Men det er næppe patetisk at påstå, at de visuelle mediers kulturelle funktion i samfundet er enorm, at de er en ny magt, der næsten er vægtigere end den lovgivende, fordi den på en måde er blevet dennes forudsætning.

Det er derfor ikke muligt i dag at tale om film, fjernsyn, radio, ugepresse, presse o.lign. uden i hvert fald en gang imellem at komme ind på bredere kulturpolitiske, og det vil til syvende og sidst sige politiske, principper. Det

er i hvert fald forudsætningen for at undgå, at medierne – og medarbejderne – styrer landet, befolkningen, og ikke omvendt.

Visconti, Pasolini, Widerberg og alle de andre bliver indgående behandlet i næste nummer. Filmen glemmes ikke, faktisk ikke en gang i dette nummer. Det smukkeste af de to visuelle medier er imidlertid i dag ved ganske langsomt at blive så eksklusivt, at man kan blive helt bange for, at det ikke kan klare sig – ikke kunstnerisk, men politisk. Derfor har vi denne gang valgt en anden vinkel end normalt.

Philip Lauritzen

## Indholdsfortegnelse

### 1. Massemedier

Ejvind Larsen: Massemedier eller massens medier	4
Terence Hawkes: Drama i TV-kameraet	5
Marshall McLuhan: Dele af et foredrag	8
Elsa Gress: Medielære: Der er én guddom, TV, og McLuhan er dens profet	10
Ebbe Kløvedal: Skriften vinder, før revolutionen sejrer!	13

Kjeld Koplev: Tilløb til en folkets radio	14
Helmut Krauch: Befolkningens deltagelse i beslutningsprocesser via TV	15

### 2. Kulturpolitik

Dwight MacDonald: Massekultur	18
Hans Hertel: Kulturpolitisk forskning og kulturpolitisk målsætning	24
Erik Thygesen: Skal vi have en kulturpolitik?	30

### 3. Film

Chr. Braad Thomsen: Organismens mysterier	32
Jan Aghed: Samtale om Trash	37
Blå Bog	39
Minikritik	39

# 1. MASSEMEDIER

## Massemedier eller massens medier

af Ejvind Larsen

*Intet forhindrer i dag, at beslutningsprocesserne i samfundet foregår som på Athens torv – ved at alle deltager i dem. Udviklingen af det distributionsmedium, vi nu råder over, til et kommunikationsmedium, er ikke længere noget teknisk problem, men et politisk!*

Hans Magnus Enzensberger:

»I Vesteuropa træder den socialistiske bevægelse, med sprogligt, indholdsmæssigt og formelt eksklusive tidsskrifter, hovedsageligt frem for en offentlighed af indforståede. Disse korrespondancer og meddelelsesblade forudsætter en medlems- og sympatisørstruktur og en mediesituation, der svarer til det historiske stade omkring 1900; deres fiksering af Iskras forbillede (russisk tidsskrift »Gnisten« 1901—05, oprindeligt redigeret af Lenin) er åbenlys. Formodentlig hører deres producenter The Rolling Stones, følger på skærmen invasioner og strejker og går i biografen til westerns eller Godard; kun i deres egenskab af producenter ser de bort derfra, og i deres analyser skrumper hele mediesektoren ind til stikordet integrationsmistanke. Denne mistanke er ikke ubegrundet. Men den kan også tilsløre dens egen ambivalens og usikkerhed. Angsten for at blive opslugt af systemet er et svagheds-symptom; den forudsætter at kapitalismen formår at klare enhver modsigelse, en overbevisning der på historisk grundlag let kan modbevise og er teoretisk uholdbar.«

Dette skriver Hans Magnus Enzensberger i en artikel »Byggesæt til en medieteorik«, Vindrosen nr. 3 i år. Hans udgangspunkt er de eneste marxister, Walter Benjamin og i hans følge Bert Brecht, der har været opmærksomme på, at det stadig skærpede modsætningsforhold mellem produktivkræfter og produktionsforhold også – og måske især – gør sig gældende i bevidsthedsindustrien. »Den elektroniske teknik kender ingen principiel modsætning mellem sender og modtager. Enhver transistorradio er, efter sit konstruktionsprincip, samtidig også en potentiel sender; den kan ved tilbagekobling indvirke på andre modtagere. Udviklingen af det

blotte distributionsmedium til et kommunikationsmedium er ikke noget teknisk problem.«

Men et politisk. Når kabelfjernsynets muligheder allerede nu for at gøre enhver til producent ikke realiseres, og når laser-teknikkens formentlig snarlige mulighed for det samme ved at give plads til 80 millioner fjernsynskanaler af den nuværende bredde på det samme bånd heller ikke ser ud til at blive realiseret, skyldes det sabotage fra både kapitalismen og den sovjetiske revisionisme, der med fuld ret forudser begge systemers ødelæggelse, hvis massemedierne bliver massernes medier.

Men hvoraf kommer så det nye venstres medieangst og -fjendskab, som Enzensberger omtaler?

Spørgsmålet bliver så meget mere pinligt, som jeg ikke tror, at modsætningsforholdet mellem produktivkræfter og produktionsforhold er større i bevidsthedsindustrien end i den materielle produktion. I Vindrosen nr. 4 i år beskriver Leif Hansen og Ilja Wechseltmann sammenhængen mellem teknologisk udvikling og arbejderbevidsthed. Fra den stærkt håndværksmæssigt prægede industri i industrialiseringens første fase, over specialiserede enkeltmaskiner og samlebåndsteknik i den anden, til den tredje fase, vi står i begyndelsen af, – »kendetegnet ved overgangen til den automatiserede produktionsproces, dvs. den selvregulerende produktionsproces, hvor arbejderen ikke længere fremtræder som produktionsprocessens hovedagent, men snarere forholder sig til selve produktionsprocessen som vogter og regulator,« – er ifølge Leif Hansen hovedtrækkene i de sidste 200 års udvikling af den materielle produktions medier. Det kan diskuteres, i hvor stor udstrækning den begyndende automatisering fører til rekvalificering af arbejdet, men det kan ikke diskuteres, at kapitalisterne i hvert fald er klar over den tredje fases revolutionerende konsekvenser. De taler selv om »revolutionen i erhvervs-livet«, og udarbejder på livet løs management-teorier om betingelserne for at fremkalde øget motivation, selvstændighed, kreativitet og samarbejdsevne hos den menneskelige arbejdskraft. Derfor udvikles og praktiseres teorier om medindflydelse, medbestemmelse, demokrati på arbejdspladsen, industrielt demokrati, økonomisk demokrati, job-udvidelse, job-berigelse, sensitivitetstimer, selvstyrende grupper, producentkollektiver, kontrolurenes afskaffelse, øget trivsel osv. osv. Altsammen i et fortvivlet forsøg på at bringe produktionsforholdene i overensstemmelse med produktionsmidlernes krav. Altsammen raffinerede forsøg på at integrere de egentlige producenter i et system, der stadig tvinger dem til at sælge deres arbejdskraft på markedet, og som stadig fratager dem magten over deres produktionsmidler og produkter. Men altsammen også en syste-

matisk undergraven af netop de samfundsforhold, som skulle reddes.

For en producentstolthed, en fagbevidsthed og en selvbevidsthed om deres arbejdes værdi og betydning, bliver i hvert fald følgen. Når det foreløbig ikke har fået større betydning for organiseringen af klassekampen, skyldes det det nye venstres medie-fjendskab. Stadig forsøges kampen organiseret i hierarkisk opbyggede partier og lignende, hvis hovedproblem er ledelsens, homogeniseringens og disciplinens. Altså principper, der er fikseret af det historiske stade omkring 1900.

Men hvorfor denne medieangst og -fjendskab.

Fordi et konkret arbejde på at frigøre produktivkræfternes muligheder ikke blot er en destruktion af kapitalismen og den sovjetiske socialkapitalisme, men også destruerer de intellektuelles, teoretikernes og kunstneres elitære positioner. Det vil ikke være muligt at udnytte den sprængkraft, som både bevidstheds- og materiel-produktionen rummer, uden at opgave forestillingen om intellektets, teoriens og kunstens særlige betydning og værdi.

Den venstreorienterede skal nok gå grueligt meget ondt igennem, men han har dog som skribent, kunstner, teoretiker og leninistisk partileder den tilfredsstillende, at han gør noget for de underkuede masser. I det øjeblik at det lige så meget er for sin egen skyld, at han skal arbejde for arbejderklassens frigørelse, er han selv blevet arbejder, og må lære lige så meget af arbejderne, som de måske kan lære af ham.

Ved at erklære bevidsthedsmedierne for manipulatoriske og følgerne af de nye produktionsmidler på arbejdspladserne for integrerende, bevarer den venstreorienterede sin selvrespekt: han er den, der har gennemskuet manipulationen og integrationen, han er den, der skal frigøre den indoktrinerede, ideologiserede arbejderklasse fra alle borger-



lige mystifikationer, lede den ud af varefetichiseringens helvede og ind i det socialistiske paradys. Er han ikke arbejder, så er han dog arbejderens velgører, hjælper og fører. Han kan føle sig skyldbevidst ved sin højere prestige, løn og åndelige formåen, men henter syndsforladelse i det revolutionære arbejde – for de andre.

Men der findes kun et revolutionært arbejde: kampen for sin egen frigørelse. Først når de umiddelbare producenter selv ejer og administrerer deres produktionsmidler, når de ikke længere er forbrugere af bevidsthedsprodukter, men skabere af dem, bliver det åndelige arbejde ikke en bemægtigelse af det legemlige, men stillet i en direkte vekselvirkning, der frigør både det åndelige og legemlige fra magt-underkastelses pervertering af det menneskelige.

Alternativet til det nuværende samfund kan ikke være det, at en såkaldt socialistisk ledelse varetager det arbejde, som en kapitalistisk, bureaukratisk ledelse tidligere foretog. Alternativet må være det samfund, hvor alle beslutninger fra værkstedsgulv til samfundsplanlægning involverer alle. Som beslutningsprocessen på Athen torv. Og det torv er i dag i kraft af de elektroniske kommunikationsmidler muligt at skabe. *Intet forhindrede i dag alle beslutningsprocessers direkte deltagelse ved udsendelse af relevante informationer og organisering af debatter over de elektroniske medier.*

Men venstrefløjens fantasi på det område er omtrent lige så tør og gnækkende som den borgerlige. Naturligvis vil praktiseringen af det direkte demokrati rejse mange problemer, men det er først ved at beskæftige sig med dem, at løsningen melder sig. Naturligvis må visse beslutninger træffes af nogen, som de særligt berører, mens de, beslutningerne først senere og svagere berører, vil foretrække at beskæftige sig med noget andet. Men fuld tilbagekaldelsesret af repræsentanter, rotationsprincipper og grundig informationsvirksomhed er løsningen på de spørgsmål.

I praksis eksperimenterer arbejderne i og uden for de traditionelle arbejdspladser i dag med nye organisationsformer. De er karakteriseret af tre ting:

1. De tager deres udgangspunkt i konkrete urimeligheder: tidsstuderede akkorder, manglende kapacitet på undervisningsstederne, forurening, dårlige boligforhold.

2. De kræver alle de aktivt deltagendes direkte stillingtagen til enhver afgørende beslutning, således at ingen kommer i den forhandlingssituation at skulle træffe betydningsfulde afgørelser for andre.

3. De kommer både i karambolage med statsmagten, den direkte kapitalistiske klasse og med de forskellige organisationer, der hævdes at skulle varetage interessen for dem, der er tvunget til at sælge deres arbejdskraft som en vare på markedet.

Hvordan kan så den intellektuelle arbejde nu, således at han med sin påstand og praksis ikke netop bekræfter den borgerlighed, hvis manipulering og ideologisering, han hævder at have gennemskuet?

Han kan for det første opgave forestillingen om, at han i særlig grad har gennemskuet noget som helst. Netop ved at insistere på sin særegenhed, afslører han sin håbløse afhængighed af just borgerligheden.

Hun eller han er ikke mere frigjort, ikke mindre bevidstløs end de arbejdere, som hævdes at være så fandens eller tragisk borgerliggjorte. Derfor er frigørelsesarbejdet først ens eget arbejde. Og i dette arbejde opdager man nødvendigheden af at organisere sig med andre, der også er åndeligt og legemligt undertrykte.

Det bliver simpelthen et behov at stille det, man nu engang kan, direkte i basisgruppens, den faglige oppositions, arbejderrådets tjeneste. Det kan give sig mange forskellige udtryk, som når den svenske NJA-gruppe allierer sig med arbejdere i Norbotten eller fra Volvo og skriver nogle tekster og især sange om og for de elementære arbejdspladserfaringers videreudvikling. Rødstrømpernes største fortjeneste er måske, at de har skrevet nogle sange til brug for kvindernes kamp for ligeløn. Mens arbejdernes største fortjeneste måske er, at de har fortalt om deres virkelighed, således at mange vordende åndshøvdinge og mediepapere har mistet troen på, at de har noget væsentligt at give arbejderne.

Eller med Sartres ord efter at han hurtigt har undskyldt sin »småborgerlige eskapisme« at have lavet et mammutværk om Flaubert:

„Det er i dag i virkeligheden et udtryk for manglende selvtillid og derfor kontrarevolutionært, hvis den intellektuelle hænger sig i sine egne problemer i stedet for at erkende, at han kun er intellektuel i forhold til masserne og gennem dem og at han derfor skylder dem sin viden og må være hos dem og sammen med dem.“

„F. eks. har jeg arbejdet for mine arbejderes folkekomiteer i Lens (hvor militante arbejdere havde fået en række sager på halven). Jeg stillede mig til rådighed for folkekomiteernes anklagere og forklarede på løbesedler, hvorfor det var cheferne, der var de sande forbrydere. Jeg skrev dommen. Osv. Det var mig, der skrev materialet, men jeg var udelukkende talerør for mine arbejderne.“

„Jeg har også skrevet artikler i revolutionære aviser ... Jeg har stillet mit navn til rådighed for samtlige revolutionære aviser, der har bedt om det. Hvorfor? Ja, i begyndelsen har det naturligvis været et led i stjernesystemet ... Men i det lange løb er det målet at kollektivisere disse blade fuldstændig, at eliminere navne, at skabe aviser skrevet af politisk aktive, dvs. de kæmpende masser. Redaktionskollektivet skal kun stille sig til rådighed på det tekniske plan. Hver gang en fabrik besættes af arbejderne f. eks., er det vores opgave at sørge for, at det er arbejderne selv, der forklarer hvorfor de gjorde det, hvad de følte ved det, lærte af det.“

(Citaterne er fra et interview i „The Guardian“.

# Drama i TV-kameraet

af Terence Hawkes

*Fjernsynet er et teater, der med hele verden som scene bringer orden i kaos – det er i al korthed Terence Hawkes synspunkt i denne artikel fra 1967 om TV, som han formoder er »årsag til mere skjult skyldfølelse end noget andet kommunikationsmiddel i vor kulturs historie«.*

TV er formodentlig årsag til mere skjult skyldfølelse end noget andet kommunikationsmiddel i vor kulturs historie. De, som i begyndelsen hævdede, at de ikke ville have det inden for døren og senere gav efter for blot en enkelt kanal eller to, må se sig selv på et stadigt tilbagetog, som deres skyldfølelse tvinger dem til at betragte som en støt forfaldsproces. Et liv i tavs fornødelse breder sig velbehageligt forude.

Skyldfølelsen opstår sædvanligvis i forbindelse med andre vægtigere og mere værdifulde beskæftigelser, som TV formodes at fortrænge. Af disse er de to altoverskyggende læsning og konversation. TV formodes at dræbe begge, eller i hvert fald reducere dem til noget hult og værdiløst.

Det ville ikke være svært at forsvare mediet mod disse specielle anklager, men min opgave her er at henstille, at tiden nu er inde til at fjerne det brede og generaliserende angreb, der ligger bag: at TV ødelægger værdifulde elementer i vort samfund og dets livsmønster blot ved sin dominans over andre medier; at vi, på trods af »enkelte gode programmer«, blot ved at se TV, forråder os selv, vor kultur og vort samfund.

Visse åbenlyse selvmodsigelser kan man afsløre øjeblikkeligt. For det første er de fleste af disse angreb præcis de samme, som i sin tid blev rettet mod bøger, da bogtrykkerkunsten vandt almen udbredelse, og mod teatret, da det begyndte at trække Shakespeare's samtidige bort fra deres daglige arbejde. De fleste nye medier må kæmpe mod fordomme skabt af de gamle, og meget af det, der i dag siges om TV, blev i sin tid også sagt om radioen. For det andet er det fordommene fra et samfund opvokset med læsning og skrivning. I denne forbindelse kan det bemærkes, at læsning og konversation under alle omstændigheder er aktiviteter, der udelukker hinanden. Hvis noget modarbejder konversation, så er det bogen, og omvendt: man kan ikke på én gang tale og læse effektivt. Faktisk besidder læsning mange af de karakteristika, som tilskrives TV, idet læsning har en helt igennem asocial effekt og ødelægger fælles aktivitet. Og der er ingen tvivl om, at størstedelen af de bøger, der findes i bogladerne, kunne betegnes som fordrings- og åndløse, måske endog nedværdigende skidt. Faktisk kan fjernsynet næppe siges at have ødelagt noget værdifuldt, der





eksisterede før dets tid. Det har simpelt hen fyldt et tomrum, som allerede var til stede i de fleste menneskers liv.

TV dræber heller ikke konversation. Det er, ifølge Marshall McLuhan, et socialt medium, der opfordrer til gruppedeltagelse – sædvanligvis i familiegruppen. Hvis læsning kan siges at sprede familien, bringer TV dem bogstaveligt talt sammen igen i det samme rum, og opmuntrer til snak om sig selv og på grund af sig selv, mere end til tavs fordøjelse foran skærmen, skønt dette er den populære skyldbetonede forestilling: den målløse seer bedøvet til tavshed af den ondskabsfulde magiske kasse. Tværtimod opmuntrer mediet til en slags vokal deltagelse, som også var en fremtrædende del af den traditionelle teateroplevelse på Shakespeare's tid (publikums indskudte bemærkninger om stykket og deres »deltagelse« i det var så almindelig praksis, at det blev medtaget i stykkerne selv, f. eks. »A Midsummer Night's Dream«, »Hamlet«, »The Taming of the Shrew« og andre). Faktisk er »teatret« for de fleste af vor tids mennesker blevet det samme som TV.

I de fleste henseender betyder dette et afgjort fremskridt. Kernen i argumenterne mod teatret var, at det er »litteratur« og derved er afskåret fra menneskers dagligdag. Drama er en folkelig kunstart, og sagen er, at teatret i det moderne samfund simpelt hen ikke er en del af den folkelige hverdag. Et minoritetsteater (i sig selv en prisværdig ting) har hverken den samme vægt eller den samme rækkevidde som Shakespeare's teater. Dette være ikke sagt for at rose det elizabethanske teater umådeholdent, eller for at gøre det til et »folkets teater«. Kun en lille procentdel af befolkningen havde kontakt med det. Ikke desto mindre var såvel dets publikum som dets stykker bogstaveligt talt »populære«; de var produkter af en sammen-smeltning af datidens kulturelementer og en kunstnerisk forsvarlig gengivelse af dem. Et sådant teater kan ikke genskabes, men dets egentlige arvtager i vor kultur kan kun være fjernsynet, det eneste virkelig nationale teater vort samfund kan få.

For det første er den dramatiske oplevelse, TV tilbyder, kvalitativt forskellig fra den, teatret selv kan give i øjeblikket, og den har flere og større muligheder. Det vil ikke være helt forkert at påstå, at TV's dækning af verdensmesterskaberne i fodbold i 1966 gav millioner af forskellige mennesker deres første mindeværdige oplevelse af både »dramatisk« og national art. Uden at blive højtide-

lig synes det nærliggende at hævde, at mange mennesker dengang blev rørt af primitivt dramatiske situationer i en grad, der forbavsedede og foruroligede dem, da de aldrig havde følt disse ting i det »officielle« teater.

En væsentlig faktor er, at der for de færreste er noget usædvanligt ved at se TV. Det er en del af dagliglivet og man reagerer dagligdags på det. Der er ingen dyb adskillelse mellem kunst på TV-skærmen og livet i dagligstuen, eller hvor apparatet nu står. I modsætning til teatret kræver TV ikke for fuldt at kunne nydes, at man opgiver dagligdagens vigtige ting såsom hverdagstøj, hverdagsmad og dagligdags samkvem med andre. Som regel går man ikke »ud« for at se fjernsyn. Det er en del af det virkelige liv og blander sig med det på en for dramaet effektiv måde.

Ganske vist iførte elizabethanerne sig deres bedste tøj, når de gik i teatret, men alligevel var dette teaters grundstemning en anden. Det var ikke litterært, men helt igennem dramatisk. Handlingen udspillede i fuldt dagslys foran et publikum, som selv vidste, at det var publikum, og som ikke blev opfordret til at betragte det, de så, som noget omhelst andet end netop et teaterstykke, dvs. hverken som en »særlig« eller »kunstnerisk« begivenhed, der krævede særlige eller kunstneriske reaktioner ud over de dagligdags. Teatret var således ikke adskilleligt fra hverdagen, og kunne ikke, som de fleste moderne skuespil, ignoreres som værende uden for det daglige liv.

Egentlig regnedes dramaet slet ikke for en kunstart på den tid, og størstedelen af publikum reagerede helt ubevidst på, hvad de så. De havde ikke forhærdet sig med et særligt sæt reaktioner, således som et moderne publikum ironisk nok har, over for Shakespeare – skuespilforfatteren, der, ifølge Alfred Harbage, i sin samtid snarere regnedes for »en populær entertainer end en litterær kunstner«. Efter alt at dømme var atmosfæren i det elizabethanske teater lige så afslappet som i en moderne biograf. Og stykkerne selv, historier om paladser, konger og prinser, var hentet lige ud af hverdagen, for så vidt som kongers og prinseres handlinger havde umiddelbar og synlig virkning på dagliglivet for alle i det lille samfund. Få skuespil i vore dage besidder denne umiddelbarhed, og intet teater kan konkurrere med TV i den henseende.

Også rent teknisk undgår TV visse af teatrets faldgruber. Det arbejder langt fra litterært og kun sjældent filmisk. I teatret tvinges scenehandlingen ind i en vildledende sammenhæng med lyseffekter, publikumsreaktioner og de førnævnte sociale og psykologiske faktorer. En aften foran TV-skærmen vil have en kvalitet af mangfoldighed inden for en meget større og langt væsentligere sammenhæng, nemlig familien, de kendte omgivelser, hjemmet, hvor man normalt ser TV. En isoleret billedramme har ikke monopol på opmærksomheden, for skærmen kaster selv lys på og inddrager det kendte og beboede miljø. Publikumsdeltagelse opmuntres af dette og af det faktum, at publikum sædvanligvis udgør en gruppe, der kender hinanden godt. Denne viden og disse reaktioner tjener til at nedbryde den hypnotiske optagethed af en altopslugende drømmeagtig handling eller situation, og i stedet stimulerer den en mere kritisk og selvstændig holdning.

Som Marshall McLuhan har gjort opmærksom på, har TV faktisk en implosiv virkning på en kultur; en nation af TV-seere deler fælles erfaringer på samme måde som et landsbysamfund, og drama er for dem ikke begrænset til skuespil.

En aften foran skærmen vil afsløre mediets betydelige bredde. I direkte modsætning til teatret, hvor man længe har oprettholdt en kunstig skelnen mellem ægte dramatik og underholdning, frembyder fjernsynet en næsten elizabethansk opfattelse af verden; det er det nye *theatrum mundi*, »The Globe«, som Shakespeare's teater hed. For TV viser ikke blot skuespil, som vi normalt opfatter dem, men drama i dette ords allervideste betydning: nyhedsudsendelser, shows, musik og forskellige andre ting inden for den samme aften. Ganske vist er denne enhed – aftenens program – påtvinget af mediet selv og dets programlæggere og ikke af de forfattere, der leverer manuskripter: men dette er netop sagen – mediet selv kræver enhed og sammenhæng eller dialog i form af en foruroligende sidestilling, hvilket er essensen af den ægte dramatiske oplevelse. Et skuespil skrevet for TV forstærkes af de omgivende begivenheder på skærmen, hvad enten de stemmer overens med skuespillet eller ej, og det forstærkes ligeledes af de omgivende begivenheder og ting, der ikke er på skærmen, men udenom, dvs. den hjemlige baggrund. Denne styrke ligger ganske simpelt i mediets umådelige dramatiske og foruroligende almenhed og bredde.

Endelig fjerner TV dramaet fra dets sociale elitepublikum og fremfører det for et publikum, der ligner Shakespeare's ved at være et bredt udsnit af befolkningen. Dette publikums meget omdiskuterede størrelse er relativ og derfor mindre betydningsfuld. Det reelle TV-publikum er som regel fåtalligt, indskrænket som det er til familiegruppen eller bekendtskabskredsen. Men – og dette er en afgørende forskel – forfatteren og alle andre medvirkende ved en produktion må hele tiden have publikums bredde for øjnene. De færdige programmer må have bred tiltrækning ganske som Shakespeare's skuespil, og det er ikke gjort med blot at »spille lidt for galleriet« ind imellem. Det gode TV-program har af såvel kunstneriske som økonomiske årsager en almen tiltrækning. Sammenligningen med Shakespeare's teater passer ganske nøje.



For endelig også at betragte sagen i en lidt bredere sammenhæng kan man tilføje, at TV som al folkelig kunst hjælper til at konfrontere et samfund med sig selv. Dette kunne man kalde dramaets mål, men det er et mål, det moderne teater ikke kan nå. Faktisk kan vel kun TV nå det. Vort samfund er nemlig – i modsætning til det elizabethanske England – splittet, og enhed synes snarere at være en sociologisk og kulturhistorisk opfindelse end en aktuel realitet. TV's virkning på et sådant samfund viser sig at være på én gang diagnosen og lægemidlet.

F. eks. var det indtil for få år siden naturligt i England at betragte livet uden for London og dets forstæder som ytring for den yderste provinsialisme. Birmingham, Manchester, Cardiff og Liverpool var steder, hvor intet af interesse skete for en London-centreret presse, og hvor intet kunne ske for en London-orienteret intelligentsia. Under disse omstændigheder tjener ellers banale programmer som »Z Cars«, »Coronation Street« og »Softly, Softly« et livsvigtigt formål ved at samle og integrere vort nationale liv, ganske som radioen gjorde det under krigen ved at sammensveje tilsyneladende uforenelige nationale særheder til et bemærkelsesværdigt hele.

TV's betydeligste egenskab er således også den, vort samfund har mest brug for, og den viser sig som evnen til at bringe ellers uforenelige ting sammen, til at skabe enhed og bringe helhed ind i verden.

Ikke alene kan mediet således bringe folk, områder og endog kontinenter sammen. Det kan også på forskellige måder sidestille tidligere begivenheder med aktuelle hændelser, skabe samtidighed og således frembringe enhed og kontinuitet i tid. Og ved at lade os se forskellige hændelser fra forskellige steder på kloden samtidig (hvilket sker i enhver nyhedsudsendelse) kan TV endelig også skabe sammenhæng mellem begivenhederne. TV er oprigtigt samlende og ægte folkeligt, fordi det, hvad dets enkelte programmer angår, endelig også er ægte dramatisk. TV er en værdig efterfølger til det såkaldte »levende teater«, som det åbenbart har udkonkurreret, og eventuelle skyldfølelser i den anledning er aldeles grundløse.

(Oversat af Bjarne Nielsen)

■ Originaltitel: Drama in Camera, trykt i The Listener den 8. juni 1967 og genoptrykt i det amerikanske Television Quarterly samme år.

## Dele af et foredrag

af H. Marshall McLuhan

*McLuhan giver i denne cause-rende artikel en beskrivelse af »medieverdenen«, af de nye mediers betydning for den »gamle« verdens kulturmønster. I den efterfølgende artikel gør Elsa Gress op med Marshall McLuhans medieteorier og hans viden om medierne – den »er ikke værd at vide«.*

Først for nylig begyndte jeg at beskæftige mig lidt med den virkning, radioen havde i 20'erne. Radioen medførte jazzalderen, jazz babies og Hitler. Det vil sige, Hitler var en mand, der spillede efter gehør. Han var et stammemenneske, der gav tyskerne en mulighed for at genvinde deres stammeidentitet. Et nyligt CBS-show om Tyskland var skrækindjagende. Det afslørede, at tyskerne desperat søger efter en ny stammeidentitet.

Det var Ray Bradbury, og måske osse andre, der fremhævede, at vold er en søgen efter identitet. Og hvadenten denne søgen foregår i John Wayne-stil eller som negeroptøjer – hvadenten det sker individuelt eller kollektivt – så kan denne identitetssøgen kun tilfredsstilles gennem vold. Det behøver ikke at være i form af øretæver. Det kan være vold mod ens egen natur. Selvdisciplin, askese m.m. er osse udslag af vold. I 20'erne begyndte folk, der var blevet fremmedgjorte over for den synlige verdens mål og enkle retningslinier, at sætte gang i den. De blev drejet på og gav sig til at leve livet i jazzalderen. Det drejede negrene på. Det var en af deres store perioder, men langt fra så stor som deres TV-periode overhovedet. Tyvernes nye stamme-mentalitet inspirerede Gertrude Stein til at fortælle sin egen aldersklasse: »I tilhørte alle den fortabte generation.« Da disse jazz-babies 10–15 år senere nåede op i sikre jobs, ankom de med meget involverede livsvaner uden nogen specialiserede retninger eller præferencer i den gode gamle John Wayne-stil – en mand, der nøjagtigt vidste, hvad han ønskede. Og når stammemennesket inden for områder, hvor det er nødvendigt at tage beslutninger, hurtigt afslører sin tabte retningsans, blir der helt bogstaveligt dårlige tider. Det var 20'ernes store budskab.

Sådan forholder det sig osse i dag med folk over 21. De er blevet en tabt generation, fordi de er for gamle til at danne stammer, – til i stamme-form at modtage jazz-baby-budskabet om involvering. Folk på 21 eller derover er i dag alt for gamle til at modtage fjernsynets stammebudskab om involvering. Vi er en fortabt generation og kan i den forstand undværes.

Når størsteparten af disse TV-opfostrede unge mennesker når op i den alder, hvor de skal have et job, blir der sammenbrud, og

det sker om ca. fem år. Det moralske, der blir resultatet af TV-generationen, blir langt større end 20'ernes, medmindre vi bestemmer os til at gå anderledes til værks. Den tyske verden genvandt sin retning og sin identitet gennem vold, gennem krig. Gennem handling fik den sig selv på fode, og jeg formoder, at den samme krig hjalp os med at genvinde vor retningsans – på trods af jazz-babyen.

Denne brug af luftveje – undervisningsmaskinens totale menneskelige miljø (en programmeret undervisningsmaskine er, hvad det er blevet til) – denne udvidelse af vort eget nervesystem til et totalt informationsmiljø er på sin vis en udvidelse af den evolutionære proces. Men i stedet for at det sker biologisk over mange tusinde år, sker det lige nu. Det har faktisk kun fundet sted med os det sidste tiår. Nu er det muligt at rejse gennem millioner af år i løbet af få sekunder blot ved at anbringe udviklingsforlængelser af os selv som undervisningsmaskiner uden for vore miljøer. De menneskeskabte miljøer (environments), der nu er planetariske, er med hensyn til evolutionær udvikling et langt større skridt end nogetsomhelst af det, der er sket i vort biologiske liv i hele vor biologiske fortid.

Fordi de er miljøer, er de usynlige. Miljøet er altid usynligt for dets beboere. Kun de gamle miljøer springer i øjnene (som set gennem bak-spejle). For dem, der beskæftiger sig med TV, er filmverdenen meget tydelig, men TV er utydelig. TV-verdenen er en røntgenverden. TV er en røntgen-opfindelse. TV-seeren bliver røntgenfotograferet hele tiden. Strålerne går lige igennem ham. Børnene opfatter budskabet med det samme og praktiserer budskabet i skolen, hvor de ikke finder nogen lighed med TVs røntgenstråle. De emner, de skal lære om, blir præsenteret i små klassificerede former. De er ikke involveret i matematik, historie o.s.v., og vore børn er ligesom teeny boppers. De under 21 er fuldstændig forvirrede af modsætningsforholdet mellem det miljø, de oplever som underholdning, og så klasseværelsets miljø.

Denne forvirring er endnu større, når det gælder Vietnam. Vietnam udsættes for vestlig behandling. Det får et helt igennem massivt undervisningsprogram gennem en undervisningsmaskine. Sådan gjorde Julius Cæsar og sådan gjorde Alexander den Store. Krig er som undervisningssituation betragtet den mægtigste af alle, fordi den som en opdragende undervisningsmaskine tager sig af hele det miljø, der er i aktion. Og en anden skal nok fange budskabet.

Ved hjælp af vore seneste teknologiske opfindelser orienterer vi os med henblik på indre i stedet for ydre trips. I stedet for individuel specialisering sikrer TV – som en verden af elektrisk netsystem – automatisk, at hele den menneskehed, der udsættes for den, orienteres. Når negeren oplever vore nye elektriske miljøer, drejes han på som aldrig før. Black Power-fyren simpelt hen ruller frem, når han føler de elektroniske omgivers involvering og medfødte gæstfrihed. Når han ser sig omkring og betragter de gamle, boglærde, mekaniske omgivelser, der altid stødte ham fra sig, degraderede ham og fremmedgjorde ham, så er han naturligvis rasende. Hvis mulighed gives, ødelægger han dem, fordi de er fjenden.



Indien, Kina og Afrika vil gøre det samme i langt højere målestok, så snart de møder et elektronisk miljø. Indtil nu kender de kun det 19. århundrede, ikke det 20. Det 19. århundrede var den gamle maskinalder, fragmenteret, litterær og specialiseret – en alder, det visuelle gemt aldrig er nået ud over, fordi det aldrig har undersøgt de senere miljøer. Det visuelle gemt er litterært, visuelt-isoleret og ikke-involveret. Det visuelle menneske er det eneste uengagerede menneske, der nogensinde har levet på denne planet. Alle de andre sanser udover synet – lugt, hørelse, berøring og bevægelse – er involverende. De er diskontinuerlige og uden forbindelse med hinanden. Kun det elektroniske miljø muliggør et totalt møde med det diskontinuerlige og usammenhængende.

Kontinuitetens væg begyndte at forfalde med telegrafan og avisen. Artiklerne i avisen er fuldstændigt diskontinuerlige, fordi de er samtidige. De er alle af samme dato, men der er ingen rød tråd til at forbinde dem. Sådan er TV naturligvis. Det er et mosaikmønster på en skærm, hvor lyset angriber gennem seerens skærm. Joyce kaldte det lysbrigadens angreb. I virkeligheden er »Finnigans Wake« den mest fantastiske mediehåndbog, der nogensinde er udtænkt på denne planet, og den er et fantastisk studium i den indvirkning, ethvert medium har på menneskets psyke. Den er vanskelig at læse, men den er det værd.

Nu flytter vor evolutionære proces os ud af vort miljø i stedet for at bringe os ind i det. Darwin betragtede mennesket i dets miljø. Det faldt ham aldrig ind, at det ville være muligt at programmere selve miljøet. Darwin var en boglærd mand fra 19. århundrede, og han havde ingen anelse om det elektroniske informationsnet som hos det totale menneske. Teilhard de Chardin er lidt mere klar over betydningen af elektronikken, end Darwin havde nogen mulighed for at være. Det bedste eksempel på bakspejl-perspektivet er denne Darwin'ske besættelse af mennesker, tømmefingre, fingre og vedhæng som biologisk evolution, der dukkede op midt i det store evolutionære skridt ind i det elektroniske netsystem. Darwin forbliver besat af denne opfattelse af de gamle miljøer.

Hvis mennesket for første gang i dets historie er i stand til at programmere undervisningsmaskinens totale menneskelige miljø, så er det osse i stand til at foretage en vis form for fornuftsvalg, hvad angår miljøets programmering. Det rationelle menneske gør måske virkelig sine første landvindinger i dette computer-dirigerede univers. Op til i dag har mennesket været som et lille græsstrå, der blev blæst omkring af teknologerne. En af grundene til, at mennesket nu bemærker de omgivelser, der udvikles af nye teknologer, er, at de viger så hurtigt for hinanden, at det er næsten umuligt ikke at bemærke forandringen af »the scene«.

Tidligere tiders mennesker forstod disse menneskelige bestræbelsers indvirkning på miljøet, da disse bestræbelser indvirkede på den foregående tidsalder. De forstod kun påvirkningen på den foregående tid, men aldrig påvirkningen på dem selv. Historien om Utopia er historien om bakspejle. Hvert eneste Utopia er et billed af den foregående tidsalder, ligesom Bonanza-land. Man finder aldrig et Utopia, der har noget at gøre

med nutiden. Mennesket synes at have denne indbyggede anordning af bakspejle, fordi det frygter konfrontationen med det totale menneskelige miljø. Den eneste person, der sædvanligvis synes at være stødt på tegnene til en ny tid, er kunstneren. Og når han gir udtryk for dette, blir han straks betragtet som gal, fordi nutiden altid er uigenkendelig. Det er aldrig ufarligt at betragte den.

Når man forstår, hvorledes disse nye miljøer indvirker på vort menneskelige udstyr, blir det let at forudsige og spå om de forandringer, der vil finde sted på programmerings mange niveauer – selv underholdningsniveauet. Filmverdenens stjernesystem ophørte automatisk med TV's fremkomst. TV er et køligt medium. Det er involverende. Det gir ikke den blinkende, lysende, varme stjerne nogen udfoldelsesmuligheder. De unge i dag er ikke interesseret i stjerner. The Smothers Brothers er slet ikke stjerner i den gamle forstand, – hvad de unge er interesseret i, er deres teknik. De er dybt interesseret i de forskellige tilblivelsesprocesser – hvordan tingene bliver lavet, sker eller ikke sker. Denne følgen med i komplekse processer hører med til en elektrisk tidsalders interessebehov.

»Expo 67« i Montreal blev en stor succes af den simple grund, at den viste mangelen på »story line« i vort univers. Det blir ligesom en Fellini-film – der er ingen story. En story line »varmer« tingene op og efterlader tilskueren hjælpeløs udenfor som en betragter uden nogen form for involvering. »Expo« var en mosaik uden forbindelsesled ligesom Side Eet, derfor den totale involvering. Alle ønsker at komme tilbage til den atter og atter for at følge med i den eller den pavillons aktiviteter. New Yorks verdensmesse blev ikke nogen særlig stor succes, fordi den røde tråd var for synlig, der var for mange forbindelser, hvilket umuliggjorde involvering og deltagelse. »Expo« var akkurat det samme som fjernsynsskærmen. Det var en mosaik, ikke et billede. Der er ingen billeder på fjernsynet. Selv når TV kører film, er det ikke billeder. Film virker også som en lysbarrikade, en involverende mosaik-situation, hvor story'en og forbundne flader ikke er til stede. Dem skal seeren selv finde frem til. Det er på den måde, han blir involveret. Tro endelig ikke, at jeg forsøger at fremlægge et handlingsprogram eller foreslå en retning for handlingen. Jeg forsøger blot at foreslå måder til at bedømme den situation, der har udviklet sig.

Jeg har nu den ubehagelige følelse af at have affyret et par atomladninger – især

ved at forudsige at den næste depressionsperiode ikke ligger længere borte end det øjeblik, hvor vor TV-fodrede ungdom er ude på arbejdsmarkedet. Men de ønsker ikke at arbejde, og næste fase af denne forandring blir drop-out-kontorchefen. Grunden hertil er meget enkel. En stor kontorchef har ikke ét arbejde – han har 60. En husmor har ikke ét job – hun har 40 eller 50, og det blir en rolle. I den elektroniske tidsalder, hvor alle aktiviteter blir knyttet til hinanden og har forbindelse med hinanden, er det ikke muligt at have jobs. Man kan kun have roller. Hele job-strukturen blir en story-line, der må forsvinde, hvis business skal overleve. Organisationskortet er så dødt som baseball – og af samme grund. Een ting ad gangen. Baseball kan ikke leve i en TV-alder, fordi det er ét spil ad gangen. Eet slag, én træffer, ét greb går ikke.

I en alt-på-én-gang-verden går det ikke med én ting ad gangen på job-fronten, sports-fronten eller uddannelses-fronten. Jeg forsøger at være behjælpelig her. Jeg forsøger ikke at spille komedie. Jeg ville ønske, at nogen havde fortalt mig om de her ting for et par år siden; det har været spændende at opdage dem, men jeg føler osse, det er en smule tidsspilde. For eksempel burde der i TV-generationen indføres undersøgelser over forskellen mellem dem, der så TV efter at de havde lært at læse og skrive, og dem, der begyndte at se TV først, altså før de kunne læse og skrive. Jeg tror, man vil finde ud af, at der er et stort vandskel der. To fuldstændigt forskellige former for mennesker følger efter os. De børn, der lærte at læse og skrive, før de så TV, havde en slags immunitet, en pude på deres sanser, som gjorde TV's indflydelse meget mindre. Jeg tror, at disse nøjagtige datoer hos aldersgrupper burde omhyggeligt skaffes til veje og studier foretages, for hele den fremtidige programmering af arbejde og uddannelse afhænger heraf.

Vietnam er desuden vores første TV-krig. Det er derfor, folk ikke vil vide af den. Den er for involverende. Alle tidligere krige blev udkæmpet i varme medier som film, billeder, fotografier, presse. Nu oplever folk krig som noget, der involverer dem dybt, og de vil ikke have noget at gøre med den. Det er ikke et spørgsmål om at forsøge at finde frem til dem, der er for, og dem, der er imod, – de rigtige og de forkerte – det har intet med sagen at gøre. Det er bare en ny fase af total involvering og deltagelse, som ikke er til at tage. Og det nye slæng, der er på vej, de unger, der virkelig er drejet på, vil finde den krig – eller en hvilkensomhelst anden krig – meget mindre tålelig end den nuværende generation.

Det forekommer mig, at vi spilder en masse tid på at udvikle naragtige grunde til disse begivenheder og osse på at udvælge overflødige mål for vor energi. Vi har, når det kommer til stykket, et ganske dybt ønske om at skabe et beboeligt balancerum for de menneskelige samfund. Vi gennemgår så meget besvær med at skabe voldelige opstande og manglende balancerum. Men jeg er ikke sikker på, hvor succesrig en reprogrammering vil være i vor levetid.

(Oversat af Mette Knudsen og Chr. Braad Thomsen)

■ Originaltitel: Parts of a Talk, fra et foredrag holdt sommeren 1967, trykt i det amerikanske Television Quarterly nr. 4, 1967.

# Medielære: der er én guddom, TV, og McLuhan er dens profet

af Elsa Gress

Den skinbarlige McLuhan går igen, forlyder det. Og så må der jo reageres. Men egentlig skulle man have troet, der ikke længere var behov for at mane mcluhanismens spøgelse i jorden. I alt fald kunne man have troet, når man har gjort sit for at berette om dette fænomen, mens det var frisk, og kort efter har oversat den tykkeste og mindst oversættelige af McLuhans opuser, således at danske læsere ikke skulle slæbe rundt med andenhånds forestillinger om sagen, men kunne lege med fra starten – og få dillen overstået, mens tid var. Det må bemærkes i denne forbindelse, at *Understanding Media* (»Mennesket og medierne« på dansk – en vildledende titel, som forlaget har ansvar for) ikke var svært oversættelig på grund af sin filosofiske tyngde eller komplicerede tankeverden, men fordi den ikke er skrevet i noget menneske-mål, men flikket sammen, mestendels efter tapes af foredrag, som ikke er argumenterende eller på anden vis sammenhængende, men på god gammelt demagogisk vis består af hyppigt gentagne erklæringer – McLuhan kalder det »probes« – fremsat med autoritativt eftertryk. Den slags er det ikke let at få sat over, så det kan læses.

Det er en af de mange ironiske omstændigheder ved fænomenet McLuhan som kommuniker, at han insisterer på at bruge bogen og det trykte ord overhovedet til at kommunikere sit evangelium, der i al sin overvældende enkelthed, bag alle krummeligheder, går ud på at mediet er sit eget budskab, og at et gammelt medium som bogen ikke bare har overlevet sig selv, men har været og stadig er direkte farligt – livsfarligt og kulturfarligt, mens de nye elektroniske medier simpelt hen er kulturens frelse. Og det er en af de mange ironiske omstændigheder ved fænomenet mcluhanisme som »bølge«, at den trods al mediesnakken har været i usædvanlig grad uafhængig af de medier – altså primært bogen og artikler og foredraget – som McLuhan har betjent sig af under sine kampagner for mcluhanismen. McLuhan er sit eget medium og budskab, set fra alle sider, uanset hvad han siger og om han er i god eller dårlig tro, og det budskab er kommet igennem – i en sådan grad af acceleration og omfang, at det udtømtes for inspirerende og informerende kraft i løbet af et par år, og derfor allerede kan udsættes for genoplivelse og renæssance. Det er kommet igennem ganske uanset de anvendte medier (som McLuhan har tjent nettesummer på at anvende), for det er forbløffende få af McLuhans erklærede og uerklærede troende tilhængere, der har læst ham eller for den sags skyld hørt ham. Hvad der er kommet igennem er en lille håndfuld slag-

ord, der lyder som forklaringer, eller dog nøgler til forklaringer, på alt mellem himmel og jord: »Mediet er budskabet«, »den globale landsby«, »sansernes krig«, »det fragmenterede menneske«, »selvamputation og selvudvidelse ad elektronisk vej«, »menneskets sansvidelser«, »stammemenneskets genopstandelse«, »varme og kolde medier« osv. For at fange og bruge sådanne slagord behøver man ikke høre efter sammenhænge, endside tænke selv. Ja, det er en fordel at man ikke gør nogen af delene. Det ville nemlig være »gutenbergsk«, og det er i mcluhanistisk forstand meget, meget slemt.

For McLuhan er moralist, selvom han hellere ville dø end indrømme det – nu. I 1940'erne, i begyndelsen af 50'erne, før han opdagede TV's velsignelser, indrømmede han det, og gik endda så vidt som til at angribe kommercialiseringen og forbrugerhallojet og popkulturen som »forsøg på at kontrollere de barnagtige åndsprocesser hos dem der er låst inde i massedrømmen«. Han appellerede dengang (*The Mechanical Bride*, 1951) til fornuften, kundskaben, humanismen – kort sagt til alt det, han siden har gjort alt for at latterliggøre, undergrave og odelægge. Men selv efter at alle signaler er skiftet, er og bliver McLuhan moralisten, om end med omvendt fortegn. Nu er hans skydeskiver netop fornuft, viden og humanisme, som han forklarer som negative resultater, først af det fonetiske alfabet, siden af Gutenbergs omflyttelige typer, der muliggjorde udbredelsen af »sekvenstænkning«, »fremmedgørelse« og »fragmentering«, mens idealet er alt, hvad der er løsevet og forskelligt fra den gutenbergske elendighed og den humanistiske fragmentering, dvs. massedrømmen! Pseudotekniske, og pseudovidenskabelige udtryk som implosiv, total, synæstetisk, retribaliseret, globaliseret – alt hvad der har med den »elektroniske revolution« at gøre iflg. McLuhan, er for ham gode, og kodeordet for alle disse (moralsk) gode fænomener er *cool*, mens kodeordet er *hot* for de modsvarende onde fænomener (eksplosiv, fragmenteret, visuel, detribaliseret osv. – alt sammen »mekanisk« og gutenbergsk).

Betegnelserne *hot* og *cool* har McLuhan overtaget fra jazz-slang og brugt på en totalt hemningsløs måde, der intet har med hverken jazz eller andre realiteter at skaffe, men netop er kodeord for, hvad han henholdsvis fordømmer og bifalder, vel at mærke *efter* at han har opdaget hvor frugtbar jordbund TV-generationen var for hans mediefilosofi, der gør mediet (som altså er budskabet, og i tilfældet TV det gode, cool, budskab) til noget meget mere end det, der ligger i ordet, nemlig mellemled, redskab. Ifølge mcluhanismen er det aldeles ikke enkelte mennesker eller grupper af mennesker, der programmerer medierne, men medierne, der programmerer menneskene. Det »beviser« han ved at blive ved at gentage det, gennem adskillige hundrede sider, i næsten uvarieret form, men med inddragelse af »dokumentering« og citater fra mange felter – i de fleste tilfælde dokumentering, der er ærligt hugget fra et vidt udvalg af andre forskeres arbejder i helt anden ånd og hensigt og som aldeles ikke dokumenterer McLuhans påstande, og citater hvis forbindelse med samme påstand enten er ikke eksisterende eller direkte modbevisende. Men slikt bemærkes ikke i farten, og slet ikke af autoritetssøgende, ungdommelige sjæle uden sammenligningsgrundlag.

Man kan vise dyb foragt for sit publikum, uden straf, ja med højeste belønning til følge, bare man husker at smigre og forskrække dem samtidig. McLuhan gør alle tre dele i passende blanding. Han viser de selvtænkende, vidende og følsomme læsere foragt ved sin letfærdige omgang med citater og med historiske og andre facts, samtidig med at han forskrækker dem ved at »bevise« deres overflodighed og »syndighed« i fremtidens elektroniske stenalder, og han terroriserer de tekniskorienterede ved at citere litterære klassikere for dem, og de humanistisk orienterede ved at bruge tekniske udtryk fra den anden af de to kulturer. Og hele tiden smigrer han de unge tilhørere og tilhængere (de er ikke læsere) ved at forklare dem, hvor frelste de er, hvis de er vokset op med TV og aldrig åbner en bog. Thi bogen er for McLuhan efter omvendelsen ganske bogstaveligt det ondes rod, ligesom TV er det godes kilde. Det er trosartikler, som McLuhan har haget sig fast i med hele konvertittens fanatisme. Som lokkemad har dette evangelium, med dets omfattende destruktive konsekvenser, der tilsælres af den tilsyneladende – men kun tilsyneladende – idealisme i åbenbaringerne om den globale landsby, den fordel at det er *let* at følge: det kræver overhovedet ikke andet end skæbnehengivelse i fremtidsmediets magt, efter opgivelse af fortidsmediernes, hvoraf bogen er det centrale, som har befængt alle andre før-elektroniske medier. En opgivelse, der falder dem, der aldrig læser og knap har lært at læse, overordentligt let.

McLuhan appellerer altså først til mangeligheden, dernæst til den totale passivitet hos sit publikum. Ingen diktator eller overmægtig magtgruppe kan forlange bedre forberedelse til magtovertagelse end almindelig udbredelse af mcluhanismen, så meget mere som McLuhan i hele sin behandling af medie-evangeliet, fra og med *The Gutenberg Galaxy*, ikke bare præker mediets altafgørende og historiedirigerende indflydelse, men konsekvent, med eller mod bedre vidende, fortier alle sociale, religiøse, kunstneriske eller videnskabelige fænomener, der ikke passer i hans kram, og fordrejer de tilbageblevne facts og omstændigheder indtil de passer.

Hvis McLuhan havde præsteret en tiltrængt medie-analyse og medie-teori, med skyldig hensyntagen til de nye elektroniske medier, havde hans gode eller dårlige tro, hans ulæselige sprog, ja selv en del af hans fejltagelser og bevidste fordrejninger af kendsgerninger alt sammen været mindre væsentlige. Men det er netop ikke en medie-analyse, endside en medielære, han har præsteret, og en sådan ville heller aldrig have nået den popularitetsgrad mcluhanismen har nydt. Det er en historie-, kultur- og menneskefortolkning af åbenbaringskarakter, han kommer med, og mediernes tekniske karakter og anvendelse i sociale og/eller kunstneriske øjemed rager ham i grunden ikke en høstblomst. En dansker kan læse mere og bedre



om de dele på et par sider hos Steen Eiler Rasmussen, der virkelig har *set* på TV og gjort sig tanker om både formen og indholdet (cf. »Med mange venlige hilsner«, p. 96 ff. og 125 ff.). McLuhan strejfer kun – i postulatform – de allermost elementære ydre træk ved de forskellige medier, og hvor et medium som filmen kommer ham på tværs ved at være en blanding af »ond« mekanik og »god« elektronik, dødsdømmer han det uden at vise fjerneste begribelse af dets resultater og muligheder, ligesom han dødsdømmer litteraturen og, i forbifarten, klassisk musik og bildende kunst og teater. Hvorefter han triumferende går over til at bruge medierne og den naturlige interesse, de afføder i en teknikorieret tid, til at holde sin *Untergang des Abendlandes*-prædiken over den bogorierede, mekaniske, usensuelle, fragmenterede osv., osv. moderne vesterlandske kultur, og fremme det elektroniske stenalerparadis' velsignelser, der vil løse alle problemer ved små nemme tekniske medieskift der ikke vil kræve nogen mors sjæls tanke- og følelsesindsats, men tværtimod vil programmere alle værende og kommende menneskers tanker og følelser og i sidste instans overflødiggøre ordet, sproget, som man jo ikke vil behøve, når de samme indtryk rammer alle i den globale landsbys lallende stammelykke, hvor alle umiddelbart og synæstetisk forstår alle uden vanskelighed, idet der ingenting er at forstå, men kun idel sanseinvolverende komsammen i én geléagtig cool masse, et konstant syn- og lyd-kontinuum, der for de ikke længere unge, derunder McLuhan selv, lyder som et sandt helvede, men for de dertil konditionerede er at ligne ved de saliges evindelige kaffebord med lagkage og harpeklang i himmerige i go' gammel indremissionsk opfattelse.

I 1966, hvor jeg havde været ude for McLuhan, der nys var opstegen til berømmelsens højder, og havde oplevet hans uigennemtrængelige demagogiske præsentation, ikke af nye facts, men af den ny tro til erstatning af alle religiøse og politiske og sociale evangelier, kaldte jeg ham en blanding af kulturlivets Bob Hope og Allahs ene rette profet i én person og påpegede som en slags undskyldning for, eller dog forklaring på, hans missioneren, at han åbenbart, i sin glæde ved at gøre mediet til det centrale og styrende princip i menneskelivet og sin trang til at se øjeblikkelige beviser om sig, begik den bommert at antage en pt. iøjnefaldende livsstil med tilhørende moder hos ungdommen for en epokegørende ny livsform, der skulle vise at TV allerede havde skabt det muterede menneske, der skal arve jorden. I dag vil jeg ikke engang søge bare halve undskyldninger for hans fortsatte virke – eller for dem, der falder for de slogans, han har lært at danne af reklamebranchen. Ved gensyn er hans udtryksform endnu mere ulidelig med sin tomgang og forvrøvelighed og ufølsomhed, og selv de af hans »probes«, der engang syntes udfordrende, forekommer nu mere hule end tankevækkende. De såre få, og ikke originale ideer han kører på, ses alle at tjene denne passivitetskult, som han ihærdigt har arbejdet på at fremme, hvad enten det er af dumhed eller uhæderlighed.

Eksempelvis skal jeg her kort gennemgå en artikel, *Dele af et foredrag*, der ikke bare er et trist opkog af nærmest monoman medie-snak, men også viser McLuhans menneske-

foragt grellere end før og i glimt røber det storhedsvanvid han har lagt sig til som *guru*. Han starter artiklen med, at han fornylig er begyndt at kigge på virkningen af radioen (hot, uha) i 20erne der »medførte jazz-alderen, jazz-babies og Hitler«. Et typisk tomt postulat, der kun kan narre den, der ikke har været udsat for den sammenstilling før. Det var selvfølgelig ikke radioen, der medførte jazzen osv., men jazzen der brugte radioen, ligesom ingen radio, ja end ikke det coolste cool TV, kunne have »medført« Hitler. Videre hører vi, at Hitler »spillede efter gehør« som retribuieret og tilbød tyskerne stammesalighed. Kun den sidste del af sætningen rummer en banal sandhed. McLuhan beretter derefter, at han af en nylig CBS-udsendelse fra Tyskland tydeligt ser, at tyskerne desperat leder efter ny stammeidentitet, hvad der får ham til at filosofere over vold som »søgen efter identitet«, en søgen der kun kan tilfredsstilles ved vold. En meningsløs ringslutning, der er farlig i sin appel til den vestlige verdens evindelige retfærdiggørelse af den vold, vi så flittigt har udøvet, hvad den jo ikke bliver rigtigere af. »Identitetssøgen«, *my foot*. Og sådan kører McLuhan løs ad de slidte skinner, hvor ingen modstand generer ham, med snak om hvordan 20'ere-generationen satte negrene i gang og næsten blev cool, hvilket affødte depressionen (ganske enkelt, kære Watson). Osv. over stok og sten om hvordan »tyskerne opdagede deres målsætning og identitet gennem vold og krig«. Hvilken identitet om man må be' (men det må man ikke, man har at tage åbenbaringerne ad notam). Samme krig hjalp også USA på fode igen trods radioens hede jazz, og nu har vi altså hele denne her elektroniske udvidelse af vores nervesystem (man mærker, McLuhan selv er ved at blive træt af at forklare alt som udvidelse-somfølge-af-amputation). Og denne i hele den biologiske historie vigtigste udvidelse, der har indlemmet verdensrummet i vores nervesystem, har sat dem under 21 i stand til at fatte alle mulige ting samtidigt, men ude af stand til at fatte én ting ad gangen. Den har også vendt dem indad i stedet for udad (stadig udvidelsen, især i form af TV) og tøret negrene on, så de bliver vrede og slår »det gamle, litterære, mekaniske miljø i stykker«. Han glemmer at fortælle, at det første, negrene slår i stykker, hvor de kan komme til det, er det elektroniske udstyr på de colleges de frekventerer. Her følger rigmarolen om det »visuelle« menneske, der er fremmedgjort, som intet andet dyr i skabelsen, men nu skal til total encounter i stammen og blive sensuel og rund og implosiv – hvis han ellers kan omvendes, hvad McLuhan tvivler om og er ligeglad med, da de under 21 jo er omvendte og vi andre dør. Altsammen en uoplagt og træt version af hans yndlingstese om »krigen mellem sanserne«, som han påstår er resultatet af det fonetiske alfabet (eller måske omvendt eller begge dele, det totale menneske tager ikke sligt så nøje) og har affødt alskens ulykker såsom domkirker, symfoniorkestre, litterære værker, videnskabelige teorier, der ikke anerkender McLuhan og samlebandet. Indimellem et par nedladende bemærkninger om modernistiske forfattere (Gertrude Stein og Joyce), som han påstår beviser hans medietro, der ville få dem til at rotere med dobbelt hastighed i gravene. Og de trætte, gamle, håbløst »syge« vittigheder om, hvordan Vietnamkrigen er et

totalleksperiment i »crash education« i vestlig teknologi, og hentydninger til, hvordan hans formørkede forgængere op og ned i historien, derunder dem, han har hver eneste halvvejs brugelig idé fra, aldrig har forstået en klap af noget, bortset fra enkelte håndplukkede kunstnere, mens TV-generationen – ikke den indeværende, men den næste der aldrig vil lære at læse – vil afskaffe krig, ikke af medlidenhed, men i deres TV-cool stammeviddom, hvorom McLuhan ellers ustandseligt fortæller os, at den kun kan opnås gennem vold som identitet. Og den vanlige uhæderlige sammenblanding af forskellige betydninger og opfattelser af ting og begreber, det rene sofisteri, hvorpå hele McLuhans medie-evangelium i sidste instans hviler. Til slut en beskeden bemærkning om, at han nu har affyret en række atomladninger, mindre kan ikke gøre det. I betragtning af at han har affyret de selv samme ladninger i årevis, må det eksplosive resultat siges at være ringe. Men sådan noget generer ikke profeter.

Den konsekvente undergravning af al humanistisk tænken og stræben, af alt det holdbare i vores kulturarv, den propagandamæssige forvanskning af alle tilgængelige ideer og kendsgerninger med det ene formål at reducere mennesket til et produkt af sine egne redskaber, og den afledende manøvrering væk fra egentlige problemer til en problemløs skinverden, som udgør kernen i mc-luhanismen, er blevet intelligent og indigneret gendrevet punkt for punkt i Sidney Finkelsteins lille bog *Sense and non-sense of McLuhan*, der ikke noksom kan anbefales, da den også i sig selv er et smukt og inspireret forsvar for de humanistiske værdier og en opfordring til at bruge vores kulturarv i stedet for at lade denne verdens McLuhan'er mishandle den i slettest muligt ærinde. Lad os realisere vore muligheder, appellerer han, og slutter med at påpege ironien i, at McLuhan, der har titlen (bl. a.) Albert Schweitzer professor i de humanistiske fag ved Fordham-universitetet, netop er den, humanisterne må advare mod og bekæmpe ud fra dyrt vundne erfaringer, logik og medfølelse. Finkelstein slutter:

»Ironien er del af vor tids større ironi, nemlig at når en uholdt viden på alle felter står til samfundets rådighed, opstår der i selve den intellektuelle verden kræfter, der vil kvæle brugen af denne viden. Det er obskurantismens kræfter. Der er investeret meget i obskurantismen ... McLuhan har æren af en ny og bizar vest for obskurantisme: at frembringe en travesti over viden og erkendelse.«

Da jeg for fem år siden første gang hørte McLuhan udslynge sine *probes* for en begejstret, om end lidet forstående, ung forsamling i Denver, Colorado, sad jeg ved siden af en idealistisk New Yorker-forlægger, der var søn af tyske emigranter og var kommet over til Staterne som stor dreng efter Hitlers magtovertagelse – hvorom han huskede en hel del. Halvvejs gennem talen, greb han mig i armen og hviskede: »Han er jo ikke engang kryptofascist – han er åben fascist!«

Det kunne jeg ikke helt underskrive på stedet. I dag kan jeg underskrive det. Og tilføje, at hvad McLuhan, rent parentetisk og uengageret, véd om medierne på tredjejerde hånd og bruger som lokkemad for folk, der gerne vil vide noget om vore redskaber og udtryksmidler, også de nyeste – det er ikke værd at vide. ■





# Skriften vinder før revolutionen sejrer!

af Ebbe Kløvedal

## Betragtninger over mediernes indbyrdes betydning og værdi i et samfundskritisk ærinde.

Medie er et stort og uånderligt begreb med flydende kanter og masser af uafklarede betydninger. Jeg har en mistanke om, at grunden til, at McLuhans slogan »mediet er budskabet« en overgang blev anset for at være så smart, var, at ingen rigtigt vidste, hvad et medie var. Jeg ved det i hvert fald ikke rigtigt. Det kan være alt fra en hundefløjte over en tungetalende kvinde til et fjernsyn.

Derfor vil jeg hellere tale om udtryksmidler. Jeg vælger altså at se det hele fra senders synspunkt (det modsatte ville være unaturligt, eftersom det er mig, der skriver og læseren, der læser). Set fra senderens synspunkt er enhver middelbarhed, ethvert apparat, der stilles op, en forhindring, der skal overvindes, før man når til modtageren. Set fra senderens synspunkt er mediet – tværtimod at være budskabet – forhindringen.

Jeg har haft at gøre med mange forskellige slags forhindringer (bog, tidsskrift, avis, film, radio, TV, video, teater) og jeg skal her prøve at vurdere dem ud fra et bestemt sendersynspunkt, nemlig mit eget. Hvis jeg skal sige det kort og håbløst bastant er mit synspunkt, at folk skal advares mod et smuldrende klassesamfunds sidste krampe-trækninger og styrkes i troen på det klasse-løse samfunds mulighed. Det er for dette synspunkt, jeg søger udtryksmuligheder.

I kraft af denne søgen lykkedes det mig i september at blive inviteret med til et seminar om video-kassetten, som Gyldendal, der er med i den nordiske video-research-gruppe Nordvideo (som også omfatter Bonniers, Norsk Gyldendal og Gutenberghus) havde arrangeret for forfattere og filmfolk.

Det foregik på Scanticon, som er en kongres-hotel-bygning, der er bygget for fjorten millioner kroner af Lægeforeningen og Ingeniørforeningen med diverse finansiering fra bl. a. Gyldendal. Scanticon ligger uden for Århus og ligner udefra og indefra spionhovedkvarteret i den næste James Bond-film. Udefra: Beton, kamufleret med græstag. Indefra: Orgier af elektronisk udstyr, TV på hvert værelse med mulighed for closed circuit, optagermateriel og kontrolborde til hvert mødeværelse. Og for at der ikke skal være tvivl om, at det er en James Bond-film: Masser af opvartende kvinder i chikt, halvmilitært antræk og mænd i hvide kitler. Over det hele præsiderer Piet Heins superæg, opstillet i overnaturlig størrelse på den komfortable parkeringsplads og i små stør-

relser til salg hos portieren (eller kongressekretariatet, som det vist nok kaldtes). Det var et grotesk og spændende sted at være, betjeningen var fremragende, og Gyldendals initiativ var ret beset en håndsrækning til de inviterede kunstnere.

For nogle år siden kom jeg ofte på besøg i den kælder og på det loft, hvor Hætsj blev lavet. Det var i de ældste huse i St. Kongensgade-kvarteret. De folk, der ikke havde noget sted at være, kunne være der og også få en madras. De var samtidig gadesælgere. Der var et bord med et antal stole, nogle stakke Hætsj, et gasapparat og en cigarkasse til pengene.

Jeg tror ikke, jeg i min fantasi kan komme meget nærmere den prototypisk kapitalistisk bureaukratiske kulisser end Scanticon. Og Hætsj redaktion lignede til forveksling det prototypisk revolutionære undergrundshovedkvarter. Det er naturligvis ikke tilfældigt, at den første var rammen om video-udtryksmidlet, den anden om produktionen af en offsettryksag.

Eller et andet eksempel, der viser det samme i mindre udpræget grad: En produktion tager længere tid end planlagt. Det bliver ud på natten. Drejer det sig om en film, bliver der bestilt bord i det nærmeste værtshus, der har plads til hele holdet og serverer sent. Drejer det sig om en avis af de mindre (f. eks. Information) sender man den, der taber klunsningsen, ned efter pølser og bajere.

Det peger alt sammen hen på en hovedregel, som jeg altid har fundet bekræftet: Jo mere teknificeret og kapitalkrævende udtryksmidlet er, des mere overklassebestemt bliver hele produktionsprocessen. Des større er altså også forhindringen, hvis ens synspunkt er revolutionært. Og forhindringen er ikke af en sådan art, at den kan elimineres blot med lidt god, anarkistisk vilje. I så fald ville Glauber Rochas film og Jørgen Leths måde at administrere sin del af Kortfilmrådets kasse på have været mere utvetydigt kommunikerende, politisk kvalitet. Når den revolutionære kunstner roder med filmmedit, er det ofte, som om han har tilvendt sig et apparat med urette, som om han er gået bag nogens ryg eller har snydt nogen.

Groft taget er det de skriftlige udtryksmidler, der gøres fri for kapitalindflydelse i disse år – og de udtryksmidler, der bruger kombinationen billedsekvens-lyd, der tiltrækker den store kapital (den være sig privat eller statslig).

Ganske følgerigtigt er tidsskrifter, bøger og aviser – i den rækkefølge – de letteste udtryksmidler for en revolutionær sender. Derefter følger radioen, denne mærkelige, hændende hybridform. Og til sidst kommer film, TV og det nyeste elektronik.

På Scanticon fik vi besøg af Niels B. Treving, en meget faktuel og effektiv svensker, der kom fra EBAV, et lille, smart og moderne kontor i Stockholm, der tager sig af Nordvideos generalplanlægning. Han var flink og skarp og havde lysegul skjorte med beige-farvet slips og lys letvægts habit og en fin-fin, tynd mappe af sort læder og rustfrit stål. Han skulle tale om bogens overlevelsesmuligheder set i lyset af video og fremtiden i almindelighed.

Han sagde: »I USA udråber markedsføringspecialisterne: »Book production: Marketing in the stone-age«. I England skriver bog-fagtidsskriftet Campaign: »Certainly the book industry as it now exists is a marketer's

nightmare.« I Tyskland har die Zeit en stor artikel med temaet: »Auch literarische Produkte müssen modern verkauft werden« ... alle tegn tyder på, at højeste prioritet må lægges på at forbedre distribution og markedsføring.«

Og lidt senere sagde han i et mere truende tonefald: »Det er blevet påpeget før, men det må siges ofte: I sammenligning med andre lande har Sverige og Danmark en aldeles urimelig stor bogproduktion. I Sverige udgiver vi årligt 8000 titler – sammenlignet med 30.000 i USA med en 25 gange så stor befolkning.« (Det danske titelantal viste det sig, at ingen kendte. Det skal ligge mellem 4000 og 5000).

Han mente, at bogen var i knibe, fordi den var løbet ud af penge-markeds-eksperternes, oplagstællernes og kapitalisternes kontrol. Men hvor han så kaos og manglende stordrift og professionalismisme, må man fra et revolutionært synspunkt se frodighed og ustyrlig energiudfoldelse. Det er ikke særlig svært at skaffe sig midler til at starte et tidsskrift eller udgive en bog uden at skulle stå skoleret for nogen angående hensigter og pris, før man overhovedet er kommet i gang med at producere. Enhver har råd til at udgive en bog eller en pjece nogle gange i sit liv.

Anderledes forholder det sig med billed-udtryksmidlerne. Her skal projektet begrundes af kunstneren og bedømmes af repræsentanter for kapitalhaveren før det realiseres. Min erfaring er, at det afsætter en selvcensur i dem, der arbejder med disse medier, således at de ikke opnår at udtrykke sig præcis på den måde, de inderst inde havde lyst til. Selvcensuren bortforklarer de med æstetisk tågesnak og henvisning til tekniske vanskeligheder. Deres produkter tenderer mod større ensartethed i grupper, dvs. mere fastlåst genrestruktur, mere fremherskende stereotypi.

Inden for de sidste par år har introduktionen af bånd-kassetter og super 8-film demokratiseret optageteknikken i billede-lyd-udtryksmidlerne. Da der imidlertid næsten ikke er udviklet nogen distributions-teknik for optagelser af denne art, virker de næppe ud over det private felt, hvor man lige så godt kan udtrykke sig mundtligt og med fagter (det virkelige teater). Derfor anfægter de ikke konklusionen på disse betragtninger: Billede-lyd-udtryksmidlerne er befængt med penge, store dele af deres kommunikationsevne for en revolutionær sender tilstoppes af respekt for den kapital, der er på højkant.

Jamen, vil man sige, opvejer den mængde mennesker, man har mulighed for at nå med billede-lyd-udtrykket, ikke forhindringerne? Jeg er efterhånden begyndt at hælde til den anskuelse, at antallet af en-gangs-modtagere til det, jeg sender, er en af de mindst betydningsfulde faktorer i regnskabet.

Lad mig anskueliggøre vurderingen med et eksempel: Da jeg fik mit »TV-gennembrud« med forestillingen Dimensionspigen fik jeg i et kort stykke tid meget feed-back i form af folk, der roste og lykønskede mig. Så var det bal forbi, og siden har jeg kun hørt den nævnt af høflighed i forbifarten. Med en bog, ja selv med en avis-kronik, forekommer det mig at være anderledes. Den feed-back, man får, kommer mere indigt, men varer til gengæld længere. Og den består i højere grad af spørgsmål, debat og oplysninger end af lobhudlinger.



Af dette slutter jeg, at jeg kommunikerer dybere i tiden, når jeg kommunikerer på skrift, end når jeg kommunikerer i billede og lyd (feed-back på film minder om TV, feed-back på radio eksisterer stort set ikke). Det hænger først og fremmest sammen med to ting: Det skrevne har lette opbevaringsmuligheder og tilbyder fri adgang til tilbagekobling for modtageren. Læseren af dette kan, når det passer ham eller hende, gå op til begyndelsen af dette afsnit igen, fordi meningen er gået i skuddermodder undervejs. Men tilskueren til et TV-program eller en film og radiolytteren er prisgivet det lineære tidsforløb. De har højst mulighed for at gentage hele programmet næste aften eller ved genudsendelsen.

Derfor forekommer det skrevne ords udtryksmiddel mig stadig som uovertruffet, når det gælder om at videregive et revolutionært synspunkt med vægt og nuancer.

Lyd-billede-udtryksmidlets force er ikke sandheden, det bestandige, det, der kan stå for en nærmere prøve. Det er skønheden, den hastige, flagrende, prangende. Skønheden i »Antonio Dræberen« over for sandheden i Ches Dagbog, »Love Story« over for Den kvindelige Eunuk af Germaine Greer, familien Ashton over for Maos lille Røde.

I Truffauts bogfolk i »Fahrenheit 451« – som i Godards sidste film – ser jeg tydeligt den revolutionære ånds dårlige samvittighed over at have allieret sig med de teknokratiske illusionsmagere i filmen i stedet for at holde sig til den frie og seje skrift.

Nu må jeg minde om, at alle disse betragtninger finder sted fra senderens synspunkt. Set derfra alene er en mediemæssig konservatisme, ja måske ligefrem en aktiv bekæmpelse af de teknificerede, fremmedgørende kombinationer af reproduceret lyd og reproducerede synsindtryk, som forvrænger vores sansning af den gudgivne, skinbarlige omverden, efter min mening på plads.

Men jeg må erkende, at jeg også er modtager. Som sådan betragter jeg ikke mediet fra udtryksenden, men fra indtryksenden. Jeg forlanger at opleve noget – og helst noget kønt. Jeg magnetiseres af fjernsynsskærmen, jeg bliver rørt til tårer under film. Jeg bilder mig ind, at jeg henter hovedparten af mine holdninger fra mine direkte kontakter og fra det, jeg læser. Men jeg tør ikke sige, at jeg ikke er hypnotiseret af billederne: Jeg trækkes mod det skønne, bort fra det sande.

På Scanticon fortalte Paul Hammerich, at de videobånd, der var produceret rundt om i verden, faldt i to helt klare kategorier: På den ene side instruktionsprogrammer (»Om bekæmpelse af bladlus« etc.), på den anden side skøn kulturarv: Laurence Olivier foredrager Biblen, En aften med Bolshoi-balletten, Mozarts Don Juan. Virkelighed og illusion. Jeg ville falde for illusionen på stedet. Det gør jeg hver gang, men mindst, når jeg læser og samtaler. Der er ikke så mange fælder i skrift og tale.

Faktisk tror jeg, at vi med video-kassetten nærmer os den foreløbige afslutning af den elektroniserede kommunikation af følelser. Illusionen er drevet så langt ud, at der kun er plads til uomtvistede »mesterværker«. Og dem er der alt for få af, til at det kan blive ved. Vores apparat er blevet for stort og dyrt og flot. Vi kan af bare befælpelse ikke huske, hvad det egentlig var, vi ville sige hinanden. Men man kan vel altid stikke Laurence Oliviers Bøgenes Bog i hånden. ■

# Tilløb til en folkets radio

af Kjeld Koplev

*Forfatteren, som er programsekretær i radioens Kultur- og Aktualitetsafdeling, foreslår etableringen af en radio, hvor der kommunikeres og ikke som i dag kun distribueres synspunkter.*

I et læserbrev – jeg tror det var i Jyllands Posten – skrev en indsender for et års tid siden, at det var ulige nemmere, at få elektricitetsværkets bestyrelse til at grine ved at kilde en el-mast, end det var at få paverne i Danmarks Radio i tale. Læserbrevet blev distribueret i den interne udklipstjeneste, og alle i »huset« fik rig lejlighed til at grine af det. Hvilken vittig mand, sagde man til hinanden, og så fortsatte man arbejdet, som om intet var hændt.

Man talte, talte, talte og talte ud i æteren til folk. Og i talepauserne håbede man, og bad man til, at folk dog gad høre efter, og måske endda drage bare en lille smule nytte af al den møje, der nu engang er nedlagt i hver eneste udsendelse. Ikke alene programmandens arbejde, men også samtlige led i hele det store tekniske apparat, håbede man dog gjorde en smule gavn.

Og alt det havde man så travlt med, at ingen fik den tanke at invitere læserbrevskribenten ind i det store hus i Rosenørns Allé for at høre, hvad han egentlig mente. Om han savnede et eller andet, eller havde ønsket han gerne ville have fremmet. Næh, da grinet havde lagt sig – så var han glemt igen, som så mange andre lyttere og seere hver eneste dag må føle sig glemt og gemt af vejen. Han undgik, brevskriveren, ganske vist den skæbne, der overgik den i hine tider herostratisk berømte Rindal: nemlig at blive kulet ned i det største hul, man kunne finde til ham, og det blot fordi han gav en første skærv til den kulturdebat, hele kultureliten

i så mange år havde sukket efter. Da den endelig kom, ja så mobiliserede man alt, hvad dette venlige land kan mønstre af selv- og samfundsetableret kulturelite til at rejse land og rige rundt og fortælle enhver, der gad høre på det, at denne Rindal, denne formastelige dumme mand af folket, ikke havde forstået en pind af det hele, og at de mange, der delte hans syn, såmænd heller ikke havde forstået en tøddel.

Først år efter vågnede nogle af kulturelitens folk op med deres tømmermænd, og mumlede et og andet om, at manden på sin mærkværdige facon nu måske ikke havde helt uret. At han – og altså med ham hele folket – måske ikke var helt så dumt og uforstående, og at der måske nok var noget galt et eller andet sted i kulturformidlingen, al den stund så få åbenbart havde hentet sig et udbytte af alt det, man til folkets bedste – for sådan var det jo – havde komponeret, skrevet, produceret og malet.

Når denne gentagelse og genopfriskning af Rindals historie skal hives frem af mølposen endnu engang, så er det, fordi den vel måske den dag i dag kan hjælpe os en smule. Hvis den ikke længere siger andre kulturarbejdere noget, så burde den kunne fortælle et og andet til de ætremedarbejdere, der mener blot en smule mere med deres arbejde i Danmarks Radio end blot dette at sende, sende og sende – så hurtigt, så meget og så længe det er teknisk muligt.

Var der – og er der fortsat – en kulturkløft mellem f. eks. forfattere og deres læsere i dagens Danmark, så findes der en endnu dybere kløft mellem os, der sidder i Danmarks Radio, og de lyttere, og seere, vi er sat til at betjene.

Vi bliver snart nødt til at finde en måde at nedbryde eller opfylde den kløft på. Hvordan det på længere sigt skal gøres – eller rettere måske kan gøres – må man tage op til nøje debat, medarbejdere indbyrdes, og medarbejdere og seere/lyttere indbyrdes.

Men et skridt på vejen til en mere demokratisk radio, til en slags folkets radio, ville være forsøget på at nedbryde det, der i øjeblikket forekommer at være den største belastning: dette at hele ætremediesystemet er baseret på en et-vejskommunikation. Fra os ud til dem, og nul mere.

Der bruges i disse år umådelige summer og megen energi på at diskutere tv's fremtid i en såkaldt kassettealder. Lige så megen – og måske lige så skønt spildt tid – som man for føje år siden brugte på at diskutere radioens rolle i en tv-alder. Men som bl. a. Hans Magnus Enzenberger har gjort opmærksom på, endte sådanne diskussioner ikke med udarbejdelsen af en ny medieteorie, en socialistisk. Som det nu er, ender det hele meget nemt med, at de folk, der ikke ønsker at røre en finger for at ændre det bestående samfund, men højst vil drage i ledning for at genoprette det borgerlige frisind – hvad det så er – får deres vilje under dække af at skabe fiktive ændringer og »markedsføre« disse fiktive ændringer med en energi, der får dem til at se plausible ud. Som allerede salige PH sagde, udviklingen kommer af sig selv. Det kniber ulige mere med fremskridtet. Man ser således allerede nu, snak om at radioens fremtid ligger i, at det er det hurtigste medie, og at man derfor i princippet skal sørge for at holde det i gang døgnet igennem, og dermed udvide og legalisere denne snakken til folk – i stedet for med folk.



Radioens store mulighed ligger *ikke* i at udnytte nogen hurtighed, at døve folk og tale dem ihjel i nogle flere timer end i dag. Overlevelsesmuligheden ligger i, at radioen er et billigt medie – billigt i anlæg som drift og kobler man det sammen med en telefon, og en sådan har næsten hele befolkningen i dag, så vil man oven i købet have kimen til en helt ny slags radio. En radio, der i langt højere grad end i dag vil kunne styres og medredigeres af folk, der ringede direkte ind i enhver udsendelse, og dermed sætter deres præg på den.

Tænk blot på hvilke muligheder der ligger i at f. eks. hver eneste nyhedsudsendelse kunne kommenteres, diskuteres, forbedres og ændres af folk, der ringede ind med deres spørgsmål og forslag, deres krav og egne erfaringer. For programfolkene vil opgaven ikke være let, som det ikke er let for lærerkræfterne på f. eks. de små skoler at behandle børn som små voksne, i stedet for som lydigt kræ, eller for den sags skyld for andre, der aktivt deltager i en demokratiseringsproces.

Forestillingen om, hvordan f. eks. en nyhedsudsendelse vil tage sig ud i fremtiden, hvis den konstant medredigeres af lyttere, der ringer ind, stiller spørgsmål, vil have at vide hvad f. eks. betalingsbalance er, vil have det forklaret, skåret ud i pap, indtil både de selv og alle andre lyttere har forstået det, forestillingerne om, hvordan en sådan udsendelse vil forme sig er næsten alt for god til at være sand.

Eller hvordan med forestillingen om, at folk begyndte at tale sammen, i kommunikation sammen gennem æteren, hvordan de langsomt opdagede, at andre end de selv ikke havde forstået et kuk af alt det, der i så mange år var blevet sagt ud til dem, opdagede at også andre var blevet ført bag lyset af fine ord, af mange ord, de aldrig rigtigt havde fattet, men som efterhånden var indgået i deres daglige sprog og hverdag ved de stadige gentagelser. Tænk hvis folk – takket være en så teknisk simpel ting som sammenkoblingen af telefon og radio – fandt ud af, at de havde fælles problemer. Meget ville ændre sig ... ■

# Befolkningens deltagelse i beslutningsprocesser via TV

af Helmut Krauch

*Et forsøg på en konkret model, der giver folket medbestemmelse via feed-back i TV på langtidsplanlægningen. Projektet, der er efterprøvet i Köln, er udført af Studiengruppe für Systemforschung, Heidelberg, og Unit for the Study of Science Policy, University of Sussex – under professor Helmut Krauchs ledelse.*

I tre dage i træk i februar i år etableredes for første gang en direkte feed-back kommunikation mellem TV-seere og TV-station på en vesttysk TV-station i Köln. Over 2000 personer deltog i eksperimentet.

I en organiseret konflikt, der blev transmitteret på TV, diskuterede eksperter forurening og miljøplanlægning. Den fornødne baggrundsviden leveredes af en databank. Forskernes argumenter var ikke objektive. Tværtimod indtog de bestemte politiske holdninger.

De seere, der fulgte udsendelsen hjemme, kunne give deres meninger og vurderinger til kende via telefon. De, der ringede, blev bedt om at give visse sociale data samt deres vurderinger af de spørgsmål, der i udsendelsen blev fremsat med regelmæssige intervaller. Disse data blev sammen med deres vurderinger fodret i en computer, hvor de blev behandlet og derefter fremlagt for deltagerne i den organiserede konflikt og det almindelige publikum. Gennem hele udsendelsen kunne et repræsentativt panel gribe direkte ind i den organiserede konflikt med erklæringer via telefon og var således i stand til at kontrollere og lede diskussionen.

Udvælgelsen af spørgsmål var afhængig af dette panels argumenter og diskussionens gang.

Over tre fjerdedele af deltagerne mente at denne procedure kunne – og skulle – anvendes i den politiske beslutningsproces.

Blyfrit benzin nu eller senere? Forbrændings- eller elektriske motorer? Burde regeringen oprette fonds til udviklingen af nye motorer? Hvilke metoder har vi til at måle luftens og vandets indhold af giftstoffer, og hvilke nye metoder kan og skal vi finde? Hvor er de farlige huller i vor nuværende lovgivning? Svarene på sådanne spørgsmål kræver i høj grad videnskabelig og teknisk viden. Enkelt personer råder sjældent over tilstrækkelig specialviden til at træffe en kompetent beslutning – og alt eftersom problemets kompleksitet øges og flere forskellige faktorer må tages med i betragtning, vil

han heller ikke være i stand til fyldestgørende at bedømme de forskellige handlingsmuligheders konsekvenser.

En regeringsembedsmand, der beskæftiger sig med forurening og miljøplanlægning, erklærede sig efterår kategorisk: »Min assistent og jeg besidder den fornødne specialviden«. Omtrent samtidig oprettede vort institut (Die Studiengruppe für Systemforschung, Heidelberg) en gruppe bestående af videnskabsmænd fra forskellige discipliner – biologi, kemi, medicin, ingeniørvirksomhed og økonomi – for at finde frem til de steder i udviklingen, hvor forureningen spiller ind, og for at finde passende forholdsregler. Skønt alle medlemmer af vor gruppe besad stor viden på deres specielle felt (tilsammen uden tvivl større viden end embedsmanden og hans assistent) var de ikke destomindre klare over, at der i laboratorier og foretagender af alle slags fandtes en endnu større sum af viden og know-how. Derfor kontaktede vor gruppe øjeblikkeligt både enkeltpersoner og institutioner, der arbejdede med forurening. 150 videnskabsmænd og ingeniører tilbød frivilligt at deltage i en undersøgelse af »Vort miljøes kemiske forurening«.

Hundreder, ja tusinder af enkeltforholdsregler skal tages øjeblikkeligt. Men hvor er faren størst? Hvor lider befolkningen mest? Er det flod- og havforureningen eller støjen fra bytrafikken og bylivets stress? Hvor og hvordan skal vi først og fremmest koncentrere vore begrænsede ressourcer af penge og arbejdskraft? Sådanne spørgsmål kan ikke afgøres af eksperterne alene, end ikke af ekspertgrupper. For at finde svaret på disse spørgsmål må befolkningen som helhed tages med i beslutningsprocessen om mulige forholdsregler, og man må forsøge at definere befolkningens fremtidige ønsker og behov. Man skal med andre ord ikke blot finde retningslinjer for de problemer, der allerede er fremtrædende, men også forsøge at forudsige problemer, der endnu ikke er blevet problemer, fordi vi ikke gør os mulige fremtidige udviklinger klart. Derfor må vi – det være sig både enkeltpersoner og deres repræsentanter – gradvis lære at forstå og bedømme de mulige konsekvenser af de forskellige handlingsmuligheder, og at være opmærksomme på de involverede faktorer indbyrdes afhængighed og påvirkning. Vi må lære de variable størrelser at kende, der kan forme vor fremtid og undersøge mulige fremtidige udviklinger, der kan påvirke disse variable størrelser. Først da vil vi være i stand til at artikulere, hvad vi virkelig ønsker.

Ikke desto mindre er det umuligt for alle borgere samtidigt at deltage i alle vigtige problemers planlægnings- og beslutningsprocesser.

## ORAKEL-SYSTEMET

Her er en slags arbejdsfordeling nødvendig, d.v.s. at et borgerråd, der hvad alder, køn, uddannelse, indkomst og geografisk spredning angår, er repræsentativt for en befolkning. Dette repræsentative udsnit af befolkningen (som vi kalder panelet) er forpligtet til at deltage i planlægningsprocessen i et bestemt problem, og når det således er blevet bekendt med problemets forskellige aspekter, vil det være i stand til at artikulere borgernes mangfoldige ønsker og behov.

Det væsentligste af alt er at forsyne dette panel med den for problemet relevante tekniske og videnskabelige viden.

For at lette forståelsen af disse informationer og vurderingen af de farlige mangler i udviklingen kan man arrangere en »organiseret konflikt«, d.v.s. en diskussion eller debat, hvor politikere, videnskabsmænd og repræsentanter for specielle interessegrupper indtager særlige politiske standpunkter og argumenterer om prioriteringer, mens de samtidig fremlægger de relevante tekniske data og den videnskabelige baggrundsviden og udarbejder planer og alternativer.

Hvis denne debat transmitteres i TV eller af radioen, kan alle borgere og/eller repræsentative grupper af borgere deltage. Denne deltagelse er ikke blot passiv, for ved hjælp af telefonen har hver enkelt borger mulighed for at give sin vurdering af visse sider af de problemer der diskuteres.

Disse mangfoldige og i mange tilfælde modsigende udtalelser må gives i standardiseret form, således at de nemt kan programmeres ind i en computer. Den udvalgte befolkningsgruppe – panelet – som kun bestod af en mindre gruppe personer, har udover muligheden for at give standardiserede vurderinger også ret til direkte at blande sig i den organiserede konflikt. Enhver i panelet kan frit udtrykke sin mening og kritik. Opkaldene fra offentligheden i al almindelighed behandles øjeblikkeligt i datamaskinen, ganske som panelets vurderinger, der dog behandles separat, og sendes direkte tilbage til udsendelsen, hvor de derefter bliver analyserede.

De borgere der aktivt og frivilligt deltager vil næppe være repræsentative for befolkningen som helhed, da mange borgere hverken har telefon eller TV. Og endelig må man formode, at kun de meget kommunikative, de extroverte, vil deltage eller de, der er medlemmer af veletablerede grupper. Dog kan den forvrængning af de almene vurderinger, som dette måtte medføre, nemt fastslås ved sammenligning med de vurderinger, det repræsentative panel giver.

Naturligvis er en kort udsendelse om et så komplekst problem som f.eks. forurening og miljøplanlægning ikke tilstrækkeligt til at belyse alle de indbyrdes afhængige forhold eller til at overskue alle konsekvenserne ad de mulige forholdsregler. Men hvis de, der er interesseret i det debatterede problem, får tilstrækkelig tid til gradvis at indse sagens kompleksitet, vil det være muligt at nå frem til dybere og vægtigere vurderinger, særligt hvad fremtidige udviklinger angår.

I februar i år prøvede vi vort system i tre dage i træk på et regionalprogram i en vesttysk TV-station i Köln. Vi døbte vort system ORAKEL, hvilket står for »Organiserede Repræsentative Artikulation Kritischer Entwicklungs-Lücken« (Organiseret Repræsentativ Artikulation af Kritik af Farlige Udviklingsmangler). TV-stationens begrænsede tekniske og organisationelle faciliteter tillod dog kun en noget reduceret version af systemet.

Udgangspunktet for vort første ORAKEL-eksperiment var vor tidligere nævnte ekspertudtalelse om forurening. Vi prøvede at aktivere den størst mulige sum af ekspertviden, der eksisterede på dette felt i forbundsrepublikken. Således skrev vi til enkeltpersoner såvel som grupper af forskere, der

arbejdede på dette felt, og ialt 150 forskere var villige til at deltage.

I to spørgerunder udbød vi os deres mening om visse aspekter af problemet og modtog nogle til tider ret omfattende ekspertudtalelser om de relevante problemer med forslag til eventuel kontrol og/eller forbedring af situationen, d.v.s. en meget dybtgående beskrivelse af den gensidige afhængighed mellem ting som motorkonstruktionen, skatter, blyindhold o.s.v. Vort hold analyserede og klassificerede materialet systematisk.

I begyndelsen af udsendelsen blev det nuværende parlamentariske system i forbundsrepublikken kritiseret, d.v.s., det blev påvist, at systemet ikke var i stand til at klare problemer af så stor videnskabelig og teknisk kompleksitet, der involverede så mange forskellige samfundsgrupper som netop forurening. Derefter fulgte en kort redegørelse for ORAKEL-systemet.

Den næste halve time blev brugt til at genopfriske erfaringer – erfaringer forstået som på den ene side personlige erfaringer, på den anden side de kendsgerninger og data, der på et eller andet tidspunkt havde været tilgængelige i massemedierne. Dette blev gjort ved hjælp af en film fra et engelsk benzinfirma, hvor den glorificerende slutning var skåret fra, og som klart demonstrerede de forskellige former for forurening fra industri, olieraffinerings o.s.v., således at hele forureningsproblematikken blev genopfrisket for seerne.

Derefter startede debatten, hvori repræsentanter for industrien, indenrigsministeriet, statslige laboratorier, medicinalvareproduktionen, forbrugere og en kritisk skribent diskuterede problemet på en måde, der snarere var konfliktskærpende end forsonende.

Mod den baggrund af forskellige interesserepræsentanter af deltagerne var det den planlagte konflikts opgave at styre diskussionen gennem de komplekse og vanskelige videnskabelige og tekniske aspekter, der var relevante for problemet. Men endnu vigtigere var det, at den skulle fremlægge betingelserne for de mulige former for indgriben og pege på deres indbyrdes afhængighed samt prøve at forudsige mulige komplikationer og konsekvenser af de forskellige handlingsmuligheder.

## DATA BANKEN

Databanken blev »spillet« af medlemmerne af vor projektgruppe, der havde udformet den tidligere nævnte rapport om forurening. Denne rapportens materialer var blevet analyseret og klassificeret og skrevet ned på kort, hvor »databanken« nemt kunne finde de informationer, deltagerne i den organiserede konflikt måtte ønske for at underbygge deres argumentation.

Udover at forsyne den organiserede konflikt med de fornøede informationer skulle databanken bryde ind i diskussionen i følgende tilfælde:

- 1) Hvis en af deltagerens udtalelser byggede på usande oplysninger.
- 2) Hvis generaliseringer var uberettigede.
- 3) Hvis man kendte fakta og data, der viste det modsatte.

## PANELET

På grund af TV-stationens dengang tekniske og organisatoriske begrænsede faciliteter var panelet for lille til at være repræsentativt rent talmæssigt. Det bestod kun af 30 borgere. De der ikke havde telefon og/eller TV fik et sådant udleveret.

Panelet havde en dobbelt funktion. For det første skulle det garantere den nødvendige kontrol af de aktive borgeres deltagelse, fordi det som allerede tidligere nævnt måtte forudses, at disse ikke ville være repræsentative for hele befolkningen. For det andet skulle panelet udfylde den endnu vigtigere funktion at deltage direkte og verbalt i den organiserede konflikt. Panelet gjorde fuldt ud brug af denne mulighed for direkte medvirken. Vigtigheden af dette skal vi behandle senere.

## TELEFONOPKALD

Den stadige kommunikation mellem TV-stationen (den organiserede konflikt) og seerne og tilbage igen blev etableret i såkaldte opringsningsfaser.

Med visse mellemrum blev seerne udbød deres mening om visse spørgsmål. Disse spørgsmål blev skrevet på skærmen sammen med TV-stationens telefonnummer i Köln. Således behøvede seerne blot kalde dette nummer, hvortil 30 linier var forbundet, der blev passet af studenter. Først blev seerne bedt om visse sociale data i en kodeform, der tidligere var blevet forklaret (f.eks. 1=mand, 2=kvinde) og derefter om deres bedømmelse efter en fem-punkts skala, der også tidligere var blevet forklaret. Højeste og laveste bedømmelse blev klart defineret for hvert enkelt spørgsmål.

De sociale data og vurderingerne blev indført af studenterne på dertil indrettede kort, der blev hullet og derefter direkte sendt ind i computeren, hvor de blev behandlet og sorteret efter indtægtsgrupper, alder og geografisk spredning o.s.v. Resultatet blev så sendt tilbage til udsendelsen og forelagt deltagerne i den organiserede konflikt og seerne. De sociale data, der blev bedt om i begyndelsen af hver spørgerunde, tillod en bestemmelse af de seere, der besvarede adskillige spørgerunder anonymt. Hver runde bestod af tre eller fire spørgsmål.

I begyndelse af hver udsendelse blev der stillet fire almene spørgsmål, der var udarbejdet på forhånd. Spørgsmålene i de følgende runder udvalgte blandt et stort antal spørgsmål, der var forberedt i forvejen om de forskellige aspekter af problemet, der kunne blive diskuteret i udsendelsen, og diskussionens retning og resultatet af de tidligere spørgsmål var nu afgørende for valget.

I denne henseende spillede panelet en stor rolle. Som nævnt havde panelet ikke blot mulighed for at give deres vurderinger efter samme standarregler som de deltagende seere, de havde også mulighed for at gribe direkte ind i den organiserede konflikt. Disse indgreb blev, hvad enten de kom i form af kritik eller et ønske om at uddybe et bestemt punkt, samlet af specielle operatører, og hvis et tilstrækkeligt antal enslydende indvendinger blev modtaget, blev den organiserede konflikt afbrudt og meddelt dette. Panelet dirigerede med andre ord diskussionens retning i høj grad, og følgelig var



deres indgreb bestemmende for valget af spørgsmål.

Således er den organiserede konflikt i ret høj grad bestemt af følgende tre faktorer:

- 1) Panelets indgreb.
- 2) De deltagende seeres ganske vist standardiserede svar på visse relevante spørgsmål.
- 3) Databankens indgreb.

## FORBEDRINGER

Ved visse tekniske forbedringer kunne tidsrummet fra telefonopkaldet til stationen til fremlæggelse af data i udsendelsen reduceres fra idag 12 minutter til blot få sekunder. Således ville f.eks. indføringen af direkte opkald til computeren forkorte proceduren væsentligt, da det ret tidskrævende arbejde med modtagelse af opkald, kodning, programmering og indførelse i computeren ikke længere ville være nødvendigt.

Direkte visualisering af resultaterne ved hjælp af en fremviserenhed på computeren ville også forkorte proceduren og nemme forståelsen og tilegnelsen. Selv indførelsen af flertonesignalering på telefoner (touch-tone telefoner o.a.) således som det er planlagt indført i forbundsrepublikken i 1973, ville nedsætte forsinkelsen væsentligt.

Ved at analysere faktorerne kan man gennemskue visse latente aspekter af vurderingerne. Man kan automatisk sætte grupper af borgere med ensartede værdistrukturer sammen således, at de stimuleres til at danne nye interessegrupper og organisere deres arbejde.

## RESULTATER

Det vigtigste resultat af eksperimentet synes at være seernes spontane og talrige deltagelse. Ialt modtog vi ca. 3000 opkald, og man må betænke, at ikke alle borgere, der skedede at give deres besyv med om visse problemer, kunne komme igennem, da de 30 telefonlinier, vi havde til vor rådighed, viste sig at være for lidt.

Hvad de generelle resultater af spørgsmålene i runderne angår, synes det mest slående at være vurderingerne af selve systemets egnethed og pålidelighed. Over fire femtedele af dem, der ringede, mente at seernes mening virkelig kunne tages i betragtning ved hjælp af ORAKEL-systemet, og at systemet burde benyttes i den politiske beslutningsproces.

## SYSTEMETS MULIGHEDER OG BEGRÆNSNINGER

ORAKEL-systemet blev groft skitseret udviklet efter følgende retningslinier: Vi står overfor en situation, der er kendetegnet enten ved en latent konflikt, hvor visse problemer gradvis er ved at trænge sig på, eller ved at konflikten allerede er manifesteret. Vi antager dernæst, at der i befolkningen eller lovgivningsmagten eksisterer visse forventninger til, hvorledes problemet skal løses. Eller befolkningen ønsker måske information om de muligheder, der findes for at gribe ind i situationen. I en sådan situation fungerer ORAKEL-systemet i første omgang som problem-generator, d.v.s. det fremstiller de problemer, der kan være årsag til situationen. Det næste trin bliver en prioritering, hvor de væsentligste problemer findes frem og lægges ud for et større forum.

Denne prioritering kan nemt udføres indenfor dette system.

Derefter følger en videre analyse af de udvalgte problemer. I denne henseende er det af yderste vigtighed at blotlægge alle de individuelle interesser og gruppeinteresser, der kan påvirkes af en beslutning om, hvorledes problemet skal behandles eller evt. slet ikke behandles. Dette er i første række den organiserede konflikts opgave.

Endelig kan man efter en systematisk indsamling af teknisk og videnskabelig viden om problemet (f.eks. ved hjælp af en ekspertudtalelse som tidligere beskrevet) gå videre mod en løsning af problemet, hvadenten det bliver gennem planer, der forøger kompleksiteten, eller i form af normer som f.eks. støjgrænser i lydforureningsspørgsmålet. Dette kan også gøres ved hjælp af ORAKEL-systemet. Som et sidste trin kan systemet bruges til at kontrollere gennemførelsen af planerne.

Disse trin skal ikke ses som en logisk rækkefølge. De kan alle bruges enkeltvis alt efter hvilket problem, der skal løses og hvilke politiske, tekniske eller organisationsmæssige betingelser, der gør sig gældende.

Denne oprensning af ORAKEL-systemets funktioner er stadig ukomplet. Ifølge forfatterens mening kan i hvert fald en trediedel af de funktioner, der i øjeblikket ligger hos den regerende forsamling, udføres meget bedre ved hjælp af ORAKEL-systemet end af regeringsmaskineriet.

Således bliver de næste trin i udviklingen af systemet

- 1) udarbejdelsen af en liste over de regeringsfunktioner, der bedre kunne udføres af ORAKEL-systemet,
- 2) en videreudvikling af de metodiske aspekter,
- 3) og endelig de måder, hvorpå disse funktioner gradvis kan overføres til og optages af det foreslåede system.

På hvilke områder mener vi da, at systemet kan bruges med succes? For at besvare dette spørgsmål må vi betragte de forskellige betingelser for dets anvendelighed.

Empiriske og eksperimentelle studier af beslutningsprocesserne i forbundsrepublikken tyder på, at det vil være svært at etablere systemet på et plan, der overgår de sædvanlige politiske udsendelser. Vi analyserer for tiden betingelserne for dets anvendelighed i socialistiske samfund som f.eks. Jugoslavien og i centraladministrerede socialiststater, d.v.s. Sovjetunionen. Især i Jugoslavien kunne mangelen på integration mellem selvstyret og de centrale administrationsorganer forbedres væsentligt ved sådanne systemer. I denne forbindelse kan man nævne, at der i Sovjetunionen allerede eksisterer TV-ledninger, der forbinder grupper af borgere i byer, der ligger fjernt fra hinanden. Endelig undersøger vi mulighederne for systemets anvendelighed i skoler, universiteter og højere læreanstalter, hvor det kan tjene flere formål: på den ene side som hjælpemiddel ved udarbejdelsen af læseplaner og på den anden side ved at studenter gennem brugen af ORAKEL lærer de demokratiske procedurer at kende, brugen af computere, sociale, politiske og statistiske videnskabers metodik, og endelig kan det bruges direkte ved planlægningen af nye universiteter og skoler.

(Oversat af Bjarne Nielsen)

■ Redegørelsen blev publiceret i forbindelse med Den fjerde internationale »Science and Society«-Konference om »Science, Man and his Environment« i juni 1971 i Herceg-Novii, Jugoslavien.

# 2. KULTURPOLITIK

## Massekultur

af Dwight MacDonald

*Denne artikel fra 1953 er udtryk for den kulturradikale erkendelse af de nye massekulturer, som er opstået på baggrund af de teknologiske massemedier, og at de må tages alvorligt – om ikke andet så for at kunne værne den individuelle kultur mod dem.*

I omkring et århundrede har den vestlige kultur egentlig været to kulturer: den traditionelle – lad os kalde den »finkultur« –, som bliver behandlet i lærebøger, og en »massekultur«, der sigter på det store marked. Massekulturens håndværkere har længe arbejdet inden for de gamle kunstarter: inden for romankunsten spænder de fra Eugene Sue til Lloyd C. Douglas, inden for musikken fra Offenbach til Tin-Pan-Alley-komponisterne, inden for billedkunsten fra farvelagte fotografier til Maxfield Parrish og Norman Rockwell, og viktoriansk gotik og imiteret Tudor-stil repræsenterer massekulturen i arkitekturen. Massekulturen har også udviklet sine egne medier, som seriøse kunstnere sjældent vover at benytte: radio, film, tegneserier, kriminallitteratur, science fiction og fjernsyn.

Undertiden kaldes den »populær kultur«\*, men jeg synes, at massekultur er en mere præcis betegnelse, fordi dens mest karakteristiske træk er, at den i lighed med byggegummi udelukkende fremstilles med henblik på masseforbrug. Et finkulturelt kunstværk kan trods alt undertiden blive populært, skønt dette bliver mere og mere sjældent. Således var Dickens, skønt han var kunstner og videregav sin personlige vision til sit publikum, mere populær end sin samtidige Henty, der blot fremstillede en upersonlig vare til masserne.

### Massekulturens natur

Den historiske baggrund for massekulturens fremvækst i begyndelsen af 1800-tallet er velkendt. Politisk demokrati og almindelig folkeoplysning brød overklassens gamle kulturmonopol. De nyligt vækkede massers kulturelle behov skabte et godt marked, og tekniske fremskridt gjorde det muligt at fremstille billige bøger, tidsskrifter, noder og møbler i tilstrækkelig stor mængde til at

\* Som jeg selv gjorde i »A Theory of Popular Culture« (Politics, februar 1944), som nærværende artikel delvis bygger på.

tilfredsstille markedet. Teknikken frembragte også nye medier som film og fjernsyn, der er specielt velegnede til fremstilling og distribution af massekultur.

Fænomenet er således specielt for vore dage og er aldeles forskelligt fra, hvad man førhen har forstået ved kunst eller kultur. Massekulturen begyndte som en parasit eller en kræftsvulst på finkulturen og er det til en vis grad stadigvæk. Clement Greenberg påpegede det i »Avant-Garde and KITSCH« (Partisan Review, Fall 1939): »Forudsætningen for kitsch er tilstedeværelsen af en fuldt udviklet kulturtradition, hvis opdagelser, resultater og endelige udvikling den selvbevidste kitsch kan benytte sig af.« Kitschen er imidlertid ikke et blad på kulturens gren, men snarere en snyltende larve på kulturens blad. Kitschen udnytter finkulturen, lige som pionierne udnyttede den uopdyrkede jord ved at udvinde dens rigdom uden at give noget igen. Efterhånden som kitschen udvikler sig, begynder den også at udnytte sin egen fortid og fjerner sig så meget fra finkulturen, at der tilsyneladende ikke findes nogen forbindelse mellem de to.

Man kan med nogen ret hævde, at massekulturen er en fortsættelse af den gamle folkekunst, der indtil den industrielle revolution var det brede folks kultur; men også her er forskellene mere slående end lighederne. Folkekunsten kom nedefra. Den var et spontant, oprindeligt udtryk for folket, skabt af folket selv til at opfylde dets behov, næsten uden hjælp fra finkulturen. Massekulturen bliver påduttet folket ovenfra. Den er skabt af teknikere og betalt af forretningsmænd; dens publikum er passive forbrugere, hvis andel i processen er begrænset til valget mellem at købe eller lade være at købe. Kitsch-fyrsterne udnytter kort og godt massernes behov af økonomiske grunde og/eller for at opretholde deres magt – i kommunistiske lande dog kun for at opretholde deres magt. (Der er stor forskel på at tilfredsstille den folkelige smag, som Robert Burns poesi gjorde det, og at udnytte den, som Hollywood gør det.) Folkekunsten er folkets egen; den er folkets private, lille urtehøve og er vel afgrænset fra finkulturens store, klassiske have. Men massekulturen bryder grænsen og giver folket en forringet udgave af finkulturen, og derved bliver den et politisk magtmiddel. Havde man ikke andet at gå ud fra, kunne massekulturen alene afløre, at det kapitalistiske samfund ikke er det harmoniske samfund, det somme tider påstås at være, men derimod et klassebefængt udbyrtersamfund. Dette gælder i endnu højere grad for sovjetkommunismen og dens specielle form for massekultur.

### Massekulturen i U.S.S.R.

Alle og enhver ved, at Amerika er præget af massekultur; kun få ved derimod, at Sovjetunionen også er det. De kommunistiske le-

dere ved det i hvert fald ikke; en af dem sagde engang, at det amerikanske folk ikke behøvede frygte, at det fredselkende Sovjetunionen skulle berøve det deres Coca-Cola og tegneserier. Ikke desto mindre er Sovjetunionen endnu mere præget af massekultur, end USA er. Det er mindre øjnefaldende, fordi den formelt er lige modsat vores, idet det er en propagandakultur og ikke en underholdningskultur. Det er imidlertid hverken en finkultur eller en folkekultur, men en massekultur, fordi den er fremstillet for masserne af teknikere ansat af den herskende klasse, og fordi den hverken giver udtryk for den individuelle kunstner eller for folket selv. I lighed med vor egen udnytter den massernes kulturelle behov i stedet for at tilfredsstille det, skønt den gør det af politiske grunde snarere end af kommercielle. Kvalitativt er den endnu ringere: Vor højesteretsbygning er smagløs og pompøs, men ikke i så vanvittig grad som det planlagte, nye sovjetpalads, der er en enorm byrullupskage af søjler, der bærer en 25 meter høj statue af Lenin; sovjetiske film er så meget kedelige og så meget mere grovkornede end vore, at selv amerikanske »kammerater« tager afstand fra dem; sovjetiske, seriøse tidsskrifter bevæger sig på et så barnligt plan, at man må se det, før man tror det, og hvad angår ugebladene, så er de så ringe, som de amerikanske ville være, hvis de alle blev redigeret af oberst McCormick.

### Greshams lov overført på kulturen

Den temmelig vandtætte skodde mellem folkekunst og finkultur svarer til det skel, der engang eksisterede mellem folket og aristokratiet. Men massernes entré på den politiske arena har nedbrudt dette skel med frygtelige resultater kulturelt set. Mens folkekunsten havde sin egen specielle egenart, er massekulturen i bedste fald blot en vulgær afspejling af finkulturen. Og mens finkulturen førhen kunne se bort fra hoben og koncentrere sig om at behage de udvalgte få, må den nu konkurrere med massekulturen eller lade sig opløse af den.

Dette problem er akut i USA, ikke blot på grund af vor produktive massekultur. Hvis der var en klart afgrænset kultur-elite, kunne masserne få deres kitsch og eliten sin finkultur, og alle ville være glade. Men grænselinjen er udvisket. Jeg tør vove at påstå, at en ikke ubetydelig del af befolkningen til stadighed står over for valget mellem at gå i biffen eller til en koncert, mellem at læse Tolstoj eller en kriminalroman, mellem at gå på kunstudstilling eller at se et TV-show; deres kulturliv er med andre ord åbent for så mange forskellige muligheder, at det faktisk er gennemhullet som en si. God kunst konkurrerer med kitsch, seriøse ideer konkurrerer med kommercielle klichéer – og massekulturen har de bedste kort på hånden. Greshams lov synes at gælde for kulturen såvel



som for pengecirkulationen: det dårlige fortrænger det gode, fordi det er lettere at forstå og nyde. Kitsch kan sælges i stor stil, fordi det er let tilgængeligt; men det er også grunden til, at det ikke kan opnå kvalitet.\*\* Clement Greenberg skriver, at kitschens specielle æstetiske kendetegn er, at den »fordøjer kunsten for tilskueren og sparer ham enhver anstrengelse ved at vise en genvej til kunstens glæder, der fører udenom det, der nødvendigvis må være svært fatteligt i ægte kunst«, fordi den indbefatter tilskuerens reaktion i selve kunstværket i stedet for at tvinge ham til selv at reagere på kunstværket. Følgelig mener Greenberg, at »Eddie Guest and the Indian Love Lyrics er mere »poetiske« end T. S. Eliot og Shakespeare«. Og ligeledes er vor »universitets gotik« som Yales Harkness gårdsplads mere malerisk gotisk end katedralen i Chartres, mens Pettys luftigt skitserede pinup-girls er mere sexede end en virkelig nøgen kvinde.

Kitschens frodige fremvækst er let at forstå, når man betænker, at den ikke blot er let fordøjelig, men også let at producere på grund af dens standardiserede karakter. Den truer finkulturen med sin overtalelsesevne og sin brutale, overvældende kvantitet. Overklassen, der tog kitschen i brug for at tjene penge på massernes grove smag og for at beherske dem politisk, ser til sidst det middel, de selv tankeløst tog i brug, true deres egen kultur med undergang. (En lignende situation genfinder man i moderne politik, hvor de fleste sværd synes at være tveæggede; nazismen var således først et redskab for borgerskabet og militæret for senere hen selv at anvende dem som redskaber.)

## Den homogeniserede kultur

Som det nittende århundredes kapitalisme er massekulturen en dynamisk, revolutionerende kraft, der nedbryder gamle klasseskel, traditioner og smagsretninger og opløser kulturelle forskelle. Den blander alting sammen og frembringer, hvad man kunne kalde en homogeniseret kultur, i analogi med en anden amerikansk opfindelse, nemlig homogeniseringsprocessen, der fordeler fløden jævnt i mælken i stedet for at lade den flyde ovenpå. Derved ødelægger den alle værdier, idet en vurdering indebærer en skelnen. Massekulturen er meget, meget demokratisk: den nægter fuldstændigt at skelne mellem noget som helst eller nogen som helst. Alting er mel på møllen, og det er meget fint malet, når det kommer ud.

Tænk blot på »Life«, der er et typisk homogeniseret massekultur-blad. Man finder det på mahognibordet i de riges biblioteker, på dagligstuebordet hos middelklassen og på de fattiges køkkenbord. Dets indhold er lige så gennemgribende homogeniseret som dets udbredelse. I et og samme nummer finder man en detaljeret udredning af atomteorien ved siden af en afhandling om Rita Hayworths kærlighedsaffærer; fotografier af sultende koreaner-børn, der roder i skraldespande i Pusans ruiner, og af veltrimmede

fotomodeller iført stramtsiddende brystholdere; en leder hylder Bertrand Russell på hans 80 års fødselsdag (ET STORT GENI, DER STADIGVÆK PLAGER OG PRYDER VOR TIDSALDER), og på modsatte side et helsidefoto af en husmor, der diskuterer med en baseball-dommer (MOR BLIR UDVIKT); på forsiden annonceres med samme typestørrelse: »EN NY UDENRIGSPOLITIK, AF JOHN FOSTER DULLES« og »KERIMAS MARATHON KYS ER EN FILMSENSATION!«; ni farvelagte Renoir-billeder med kommentarer ved hans søn, fulgt af et helsidebillede af en hest på rulle-skøjter. Reklamerne giver naturligvis redaktørens homogeniseringstalent endnu større udfoldelsesmuligheder, som f. eks. når et helside-billede af en laset, boliviansk peon, lallende beruset af coca-blade (som Mr. Lucas samvittighedsfulde reporter meddeler, han tygger for at dulme den kroniske sult), ses ved siden af en reklame, der viser en sødt smilende, velklædt, amerikansk mor med sine to sødt smilende, velklædte børn (en dreng og en pige, naturligvis: børn er jo altid homogeniserede i amerikanske reklamer!), der henrykt betragter en klovn på en fjernsynsskærm (RCA VICTOR GIVER DEM EN NY SLAGS FJERNSYN – SUPER-TV MED »PICTURE POWER«). Peonen ville sikkert finde sammenstillingen stødende, hvis han havde råd til at holde »Life«, hvad han til alt held for vor Latinamerika-politik ikke har.

Indtil omkring 1930 prøvede finkulturen at forsvare sig mod massekulturens fremtrængen på to forskellige måder: med »akademismen«, som var et forsøg på at konkurrere ved at imitere, og med »avantgardismen«, som gik ud på at trække sig ud af konkurrencen.

Akademisme er kitsch for eliten: en falsk finkultur, der overfladisk set virker ægte nok, men som i virkeligheden er fuldt så meget et industriprodukt som den billigere kultur, fremstillet for masserne. I dens samtid kan kun avantgardisterne gennemskue den. Efter et par generationers forløb erkendes dens egentlige natur af alle, og den forsvinder i glemsel lige som dens ærligere søster, massekulturen. Som eksempler kan nævnes malere som Bourgeois og Rosa Bonheur, kritikere som Edmund Clarence Stedman og Edmund Gosse, arkitekter af Beaux Arts-skolen, komponister som afdøde Sir Edward Elgar, digtere som Stephen Philips og romanforfattere som Alphonse Daudet, Arnold Bennet, James Branch Cabell og Somerset Maugham.

Avantgarde-bevægelsens betydning (jeg tænker på folk som Rimbaud, Joyce, Stravinsky og Picasso) består i, at den nægter at konkurrere. Idet den forkastede akademismen – og dermed naturligvis også massekulturen – gjorde den et desperat forsøg på at

afgrænse et område, hvor den ægte kunstner stadig kunne virke. Den foretog en ny inddeling af kulturen, baseret på en intellektuel elite snarere end på en social. Forsøget var bemærkelsesværdigt vellykket; alt, hvad der er levende i de sidste 50 års kunst skyldes avantgardisterne. Nutidens finkultur er faktisk identisk med avantgardismen. Bevægelsen opstod på et tidspunkt (1890–1930), da de borgerlige værdier blev udfordret kulturelt såvel som politisk. (I USA kom den kulturelle udfordring ikke før Den første Verdenskrig, så vor avantgarde blomstrede først i tyverne.) Efter begge at have mistet deres virkelige kraft forenedes de to retninger kortvarigt i trediverne under kommunismens faner for mod slutningen af perioden at gå til grunde i den kulturørken, vi stadig lever i. Nazismens fremgang og afsløringen af Moskva-processerne og sovjetsamfundets egentlige karakter indvarslede den kulturperiode, vi stadigvæk befinder os i, hvor folk klammer sig til de onder, de kender, i stedet for at risikere nye, og måske værre onder. Den kroniske tilstand af kold eller varm krig, verden har været i siden 1939, har heller ikke ansporet til fornyelse eller eksperimenteren hverken inden for kunst eller politik.

## – og så lavede man en sammenslutning

I den nye periode slår konkurrenterne sig sammen, som det så ofte sker i forretningsverdenen. Massekulturen lader sig påvirke af begge varianter af finkulturen, både af akademismen og af avantgardismen, mens disse bliver mere og mere udvandede af massekulturen. Der opstår efterhånden en lunken og slatten halvintellektuel kultur, der truer med at drukne alt i sit tyktflydende dynd. Bauhaus-modernismen viser sig efterhånden i forringet udgave i vore møbler, cafeterier, biografer, brødrister, butikker og jernbanetog. Psykoanalysen bliver forstående og overfladisk forklaret i ugeblade, og psykiateren overtager den excentriske millionærs rolle i mange film. T. S. Eliot skriver »Cocktail Party«, og det går hen og bliver en Broadway-succes. (Skønt det har sine gode sider, er det givetvis ringere end »Murder in the Cathedral«, der i trediverne, da kultursammenlægningen endnu ikke havde fundet sted, måtte have kunststøtte for overhovedet at blive sat op.)

Den typiske kitsch-fabrikant af i dag er, i hvert fald inden for de gamle medier, en ubestemmelig person. I dag er ingen indflydelsesrige kritikere så aldeles rædselsfulde som f. eks. afdøde William Lyon Phelps. I stedet har vi sådanne grå personer som Clifton Fadiman og Henry Seidel Canby. Eddie Guests naive numre druknes af Benets »John Brown's body's« mere kunstlede, men i virkeligheden lige så banale toner. Maxfield Parrish må vige for Rockwell Kent, Arthur Brisbane for Walter Lipman, Theda Bara for Ingrid Bergman. Vi har sågar, hvad man kunne kalde »L'avantgarde pompier« (falsk avantgardisme) som f. eks. Raymond Hoods arkitektur og Archibald Macleishs senere digte, ligesom der er opstået en akademisk avantgardisme inden for litteraturkritikken, så de »små« tidsskrifter nu har deres rutineskrifter ligesom de store.

Alt dette forbedrer ikke massekulturen, som man måske ville tro; men derimod udvander det finkulturen. Intet er så vulgært som raffineret kitsch. Sammenlign Conan

\*\* »Readers Digests« popularitet illustrerer denne lov. Dette tidsskrift har opnået et fantastisk stort oplag – hele femten millioner, hvoraf dets udenlandske udgaver udgør en stor del, hvilket beviser, at kitsch ikke kun appellerer til amerikanere – simpelt hen ved yderligere at udvande andre tidsskrifters allerede meget overfladiske tilsnit. Ved at behandle et emne på to sider, som de andre ville have ofret seks på, bliver »Readers Digest« tre gange så »læseligt« og tre gange så overfladisk.





Doyles velskrevne og upretentive Sherlock Holmes historier med den falske intellektualisme, man finder hos Dorothy Sayers, der som mange andre nutidige kriminalforfattere er en mislykket romanforfatter, der ødelægger sine bøger ved at forsøge på at virke literær. Eller tænk på forholdet mellem Hollywood og Broadway. I tyverne var de skarpt adskilte: film produceredes for det store publikum, mens teatre spillede for et overklassepublikum i New York. Teatret var finkultur, fortrinsvis af akademisk karakter (Theatre Guild), men dog også med islet af avantgardisme (den »lille« eller »eksperimentelle« teater-bevægelse). Filmen var udpræget massekultur og for det meste meget ringe, men den indeholdt dog lidt avantgardistisk (Griffith og Stroheim) og lidt folkekunstnerisk (Chaplin og andre komikere) surdej. Da lyden kom, nærmede Broadway og Hollywood sig hinanden. Skuespil bliver nu fortrinsvis sat op, for at filmrettighederne kan blive solgt, og mange stykker bliver simpelt hen finansieret af filmselskaberne. Sammenlutningen har i den grad standardiseret teatret, at selv den gamle »Theatre Guild« nu forekommer ganske vital, når man tænker tilbage på den, og det eksperimentelle teater er næsten helt uddødt. Og hvad har filmen vundet derved? Den er blevet mere raffineret, spillet er mere subtilt, dekorationerne er i bedre smag. Men også filmene er blevet standardiserede: de er aldrig så rædselsfulde, som de forhen var, men heller aldrig så gode. Filmen er blevet bedre underholdning, men ringere kunst. Filmen besad i tyverne undertiden folkekunstens friske charme eller avantgardismens intense fantasi. Lydens komme, og dermed Broadways entré, reducerede kameraet til en formidler af en anden kunstart, nemlig teatret. Skønt den var massekultur, havde stumfilmen i det mindste en teoretisk mulighed for at blive kunstnerisk betydelig; det har talefilmen derimod ikke.

## Arbejdsfordelingen

Problemet kan anskues ud fra arbejdsfordelingen. Jo mere teknisk avanceret, jo større er fordelingen. Tænk blot på den store Blackett-Semple-Hummert-fabrik – sådan kalder de sig virkeligt – der masseproducerer radiospil, eller på et en Hollywood-komponist ikke har lov til selv at orkestrere sin musik, lige som en filminstruktør ikke selv må klippe sin film, eller på at de store ugeblade beklipper og omredigerer deres noveller og artikler, så de bliver lige så standardiserede som biler fra Detroit. »Time« og »Newsweek« har drevet denne standardisering så vidt, at deres skribenter ikke længere underskriver deres artikler, men artiklerne er jo egentlig heller ikke deres, eftersom indsamlingen af oplysninger er foretaget af et specialiseret hold journalister, og eftersom den endelige artikel ofte lige så meget er et resultat af redaktørens overstregelser og omskrivninger som af den oprindelige forfatters anstrengelser. »The New Yorker Short Story« er en genre for sig; den er glat, overfladisk og har en antydning af drama og følelser, men aldrig så meget, at den bliver virkelig dramatisk eller sentimental. Gennem års tålmodig og omhyggelig udvælgelse har redaktorerne skabt genren, ganske som en gartner eksperimenterer sig frem til en ny rose-sort.

Modstående side: Carole Lombard.

Ja, de har faktisk gjort deres arbejde alt for godt; forfattere drukner dem nu i en syndflod af livløse efterligninger, så de har måttet bede dem om ikke at følge stilen helt så tæt.

Sådan »kunsthåndværkere« er lige så fremmedgjorte for deres åndsarbejde, som en industriarbejder er for sit arbejde. Resultatet er kvalitativt lige så ringe, som det kvantitativt er imponerende. De eneste virkelig gode film fra Hollywood blev lavet, for den industrielle elefantsyge havde reduceret instruktøren til én blandt mange teknikere, der arbejder på lige fod. Vore to største filminstruktører, Griffith og Stroheim, var kunstnere og ikke specialister; de gjorde alting selv og havde personligt magt over manuskriptet, skuespillerne, kameraarbejdet og frem for alt klipningen (montagen). Enhed er essentiel for kunsten; den kan ikke skabes på et samleband betjent af specialister, hvor dygtige disse end er. Der er blevet skabt god, kollektiv kunst (græske templer, gotiske kirker og måske Iliaden), men dens ophavsmand arbejdede inden for en tradition, der var stærk nok til at påføre værket enhed. En sådan tradition har vi ikke i dag, og følgelig skabes kunst – i modsætning til kitsch – kun, når én kunstnerisk begavelse præger værket. Inden for film kan teoretisk set kun instruktøren opnå denne position; han indtog den her i landet, i Tyskland og i Sovjetunionen i tiden før 1930.

Griffith og Stroheim var begge fantastiske egoister. Skønt de var grove, naive og ikke helt fri for at være fidusmagere, overlevede de, indtil industrien blev tilstrækkelig velorganiseret til at kunne modstå deres livfulde personligheder. Allerede omkring 1925 var de på vej ud; thi fremstillingen af en vare, der er så dyr, og kan indtjene så meget, er for vigtig en sag, til at den kan betros kunstnere.

»Jeg vil gi' dig et råd, von,« sagde Griffith til Stroheim, der havde været assistent på »Intolerance«, da Stroheim kom for at fortælle, at han havde en chance for selv at lave en film. »Lav dine film efter dit eget hoved. Læg din sjæl i dem. Tag et standpunkt og vig ikke fra det. På den måde skaffer du dig nogle fjender, men du får lavet nogle gode film.« Var det virkelig kun tredivede år siden?

## Forvoksede børn og barnagtige voksne

Kitschens homogeniserende effekt har også udvisket aldersforskelle. Det kunne være interessant at vide, hvor mange voksne, der læser tegneserier. Det vides, at tegneserieblade er vore soldaters foretrukne lækture, at omkring 40 millioner tegneserieblade sælges hver måned, og man regner med, at omkring 70 millioner mennesker (og de fleste må være voksne, for så mange børn er der simpelt hen ikke) læser avisernes tegneserier hver dag. Ligeledes ved man, at westerns og radio- og TV-programmer som »The Lone Ranger« og »Captain Video« absolut ikke udelukkende ses af børn. (Bemærk, at det er de nye kunstarter, der udvisker aldersforskellene, fordi de stiller så få krav til tilskuerens kulturelle forhåndsviden; der er således mange børnebøger, men kun få børnefilm.)

Sammensmeltningen af børnepublikummet og det voksne publikum har medført følgende: for det første er de voksne blevet barnlige, fordi de, når de ikke kan hamle op med

den moderne tilværelses pres og problemer, søger tilflugt i kitschen, som bestyrker dem i deres barnlighed; og for det andet bliver børnene for hurtigt voksne. Eller som Max Horkenheimer formulerer det: »Der er ikke længere nogen udviklingsmuligheder; et barn er voksent, så snart det kan gå, og den voksne forbliver stort set den samme hele tiden.« Bemærk også vor ungdomskult, der anser 18–22 for den mest beundringsværdige og eftertragtede alder, og vor sentimentale tilbedelse af mødre (Momism), som om vi ikke kunne tåle selv at blive voksne og stå på egne ben. Peter Pan ville være et bedre symbol på Amerika end Uncle Sam.

## Forbrugersamfundets idoler

Man har ofret massekulturens forbindelse med det amerikanske samfund for lidt opmærksomhed. I »Radio Research« 1942–43 (redigeret af Paul F. Lazerfeld) sammenlignede Leo Lowenthal de biografiske artikler i »Collier's« og »The Saturday Evening Post« fra 1901 med dem fra 1940–41, og fandt, at i løbet af de fyrré år var antallet af artikler om folk fra forretningsverdenen og politikere faldet med 50 %, mens dem om folk fra underholdningsbranchen var steget med 50 %. Desuden var repræsentanterne fra underholdningsbranchen i 1901 for det meste kunstnere som operasangere, billedhuggere og pianister, mens dem fra 1941 alle var filmstjerner, baseballspillere og deslige; og selv de »ægte« helte i 1941 er slet ikke så »ægte« endda: forretningsmændene og politikerne er sære outsiders og ikke de virkelige magtfulde ledere fra 1901. Heltene fra »Satevepost« i 1901 kunne man kalde »produktionens idoler«, mens dem af i dag snarere er »forbrugets idoler«.

Lowenthal påpeger, at de mennesker, der nu skrives om i »Satevepost«, ikke har fået succes på grund af deres personlige evner, men fordi de »fik chancen«. Konkurrencen i det moderne samfund fremstilles som et lotteri med nogle få vindere, der ikke er mere talentfulde eller mere energiske end de andre, men ganske simpelt har trukket de heldige lodder. Dette trøster læseren (det kunne jo lige så godt ha' været mig) og sløver ham og gør ham mindre arbejdsom (hvorfor deltage i kampen, når der ingen regler er?). Det er slående, hvor tæt denne udvikling følger landets økonomiske udvikling. Lowenthal påpeger, at »produktionens idoler« stadigvæk var dominerende i tyverne. Vendepunktet var 1929-krakket, der pludselig gjorde det til et større problem at forbruge varerne end at producere dem, og som fik masserne til selv at mærke kapitalismens kaotiske tilfældighed. Så masserne foretrak nu »forbrugets idoler«, eller de accepterede

dem måske blot, fordi de fik dem tilbudt af massekulturens bagmænd. Lowenthal beskriver det således: »Forbrugets idoler« synes at føre til en drømmeverden for masserne, der ikke længere er i stand til eller villige til at opfatte biografier som orienterende og belærende . . . det amerikanske massemand er, at dømmen efter »forbrugets idoler«, ikke længere et center for udadrettet energi og effektivitet, hvoraf menneskeheden fremskridt er afhængigt. I stedet for »givere« stilles vi over for »modtagere« . . . »Forbrugets idoler« symboliserer en verdensomspændende social sikkerhed – en livsindstilling, der ikke forlanger andet end lidt underholdning, og hvad der er nødvendigt for bevarelsen af status quo, en livsindstilling, der har mistet enhver interesse af at opfinde, skabe, eller selv at anvende de redskaber, der fører til denne massetilfredshed.«

### Fra Sherlock Holmes til Mike Hammer

Videnskabens rolle i massekulturen har ligeledes ændret sig fra at være rationel og formålstjenlig til at blive passiv, tilfældig og sågar katastrofal. Tænk blot på udviklingen inden for detektivhistorien, der kan føres tilbage til napoleonstidens mesterdetektiv Vidocqs memoires. Poe, der var underligt fascineret af videnskabelig metode, skrev de første og stadigvæk bedste detektivhistorier: »The Purloined Letter«, »The Gold Bug« og »The Mysteries of Rue Morgue«. Conan Doyle skabte en stor folkehelt, Sherlock Holmes, der i lighed med Poes Dupin er en vismand, hvis trylleformular er videnskabelig deduktion. Disse historier appellerer kun, ja de kan faktisk kun forstås af et publikum, der er vant til at tænke ad videnskabelige baner, dvs. få overblik over de givne oplysninger, opstille en teori, og efterprøve, om man derved kan fange morderen. En genre, der går ud på, at et problem skal løses udelukkende ved intellektuel tankegang, kan kun opstå i en videnskabelig tidsalder. Denne type detektivhistorie, som man kunne kalde den »klassiske«, skrives stadigvæk af mange forfattere (godt af Agatha Christie og John Dickson Carr, og dårligt af den mere populære Earl Stanley Gardner), men i den seneste tid er den blevet overskygget af nogle værker i den modbydelige »sensationelle« stil. Denne stil blev opfundet af Dashiell Hammett (som André Gide var så dum at beundre) og er blevet gevaldigt peppet op af Mickey Spillane, hvis seks bøger til dato er blevet solgt i over tretten millioner eksemplarer. Afsløringen af forbrydelsen, som i den »klassiske« detektivhistorie var hovedsagen, er i den »sensationelle« detektivhistorie blot et påskud til en detaljeret skildring af blodsudgydelse, brutalitet, begær og drikfældighed. Den kølige, snu og underfundige Dupin-Holmes er blevet udskiftet med et brutalt handlingsmenneske, hvis dygtighed ikke består i klogskab, men i evnen til at slå, drikke og nedlægge kvinder. Han kan både »take it« og »dish it out«, som der står i Hammetts »The Glass Key«, der stort set er en beskrivelse af alle de tærsk, helten får, før han til sidst vakler frem til gådens løsning. Mike Hammer, som Spillanes helt så passende hedder, er så stor en klodsmajor, at selv Dr. Watson kunne have gennemskuet ham. Richard W. Johnson skriver om ham i »Life«, 23. juni 1953: »Mike har et bemærkelsesværdigt, bizart karaktertræk, som ad-

skiller ham fra alle andre detektiver i kriminalitteraturen: han er aldeles inkompetent. I de fem sager, Hammer foreløbig har optrådt i, er 48 mennesker blevet dræbt, og der er grund til at tro, at hvis Mike havde holdt sig væk, ville 34 af dem – der alle var uskyldige i den oprindelige forbrydelse – have overlevet.« For ti år siden påviste afdøde George Orwell ud fra en af datidens sensationelle detektivhistorier, »No Orchids for Miss Blandish«, hvordan denne genres brutalisering afspejlede en generel degenerering af det nittende århundredes etiske normer. Hvad han ville have skrevet, hvis han havde kendt Mickey Spillane, er ikke godt at vide.

### Fra Frankenstein til Hiroshima

Hvad angår udnyttelsen af det videnskabelige, så er den »klassiske« detektivhistories arvtager i dag science fiction-litteraturen, hvor fremtidens vidundere og rædsler altid skal være »videnskabeligt mulige« – i lighed med, at Sherlock Holmes ikke besad nogen overnaturlige evner. Dette syn på videnskaben er typisk for de mere oplyste, der betragter videnskaben som et middel til at løse problemer med. Masserne er mindre fortrolige med videnskaben, og deres syn på den er derfor præget af ærefrygt, hvilket er grunden til, at det fantastiske i den ringere science fiction-litteratur ikke er begrænset til det videnskabeligt set plausible. For masserne er videnskaben en moderne »arcanum arcanorum«; på én gang et fuldstændigt mysterium og de vises sten, der kan forklare dette mysterium. Dette syn på videnskaben kommer til udtryk i tegneserier om »Superman« og i »heksedoktorens« humbug-videnskab. På den ene side giver videnskaben mennesket magt over dets omgivelser og er derfor en god ting. Men på den anden side forstås videnskaben ikke og er derfor frygtindgydende på grund af dens magt. I sin egenskab af fantastisk mysterium bliver videnskaben en kliché i »horror«-film og tilsvarende tegneserier. Det er faktisk blevet sådan, at et laboratorium i en film får publikum til at gyse, og videnskabsmandens hvide kittel er lige så frygtindgydende som Draculas sorte kappe. Disse »horror«-film er fantastisk populære; skønt 21 år gammel vises »Frankenstein« stadig, og »King Kong« ventes at indbringe to millioner dollars, når den får premiere.

Når massekulturen har gjort videnskabsmandens laboratorium til noget ækelt og uhyggeligt, er det så ikke egentligt udtryk for en dybtliggende folkelig følelse? Der er ikke langt fra Frankensteins laboratorium til Maidenek og Hiroshima. Er der i masserne en måske ubevidst mistanke, om at det nittende århundredes tiltro til videnskab og oplysning var en fejltagelse, og om at videnskaben let lader sig anvende til umenneskelige formål, måske lettere end til menneskelige? Thi Mrs. Shelleys Frankenstein, videnskabsmanden, der bringer ulykke over sig selv og andre ved at drive sin videnskab for vidt, er en videnskabelig folkehelt, der er ældre og lige så berømt som Mr. Doyles dygtige og menneskevenlige Sherlock Holmes.

### Massernes problem

Konservative som Ortega y Gasset og T. S. Eliot mener, at siden »massernes oprør« har ført til rædsler som diktatur (og den kaliforniske arkitektur), består det eneste håb i at

genoprette de gamle klasseskel og igen bringe masserne under aristokratiets kontrol. For dem er »folkeligt« synonymt med »billigt« eller »vulgært«. Yderliggående marxister og andre liberale mener derimod, at masserne i bund og grund er sunde, men blot kulturelt udnyttede af kitsch-fyrsterne – altså noget i retningen af Rousseaus idé om den »ædle vilde«. Hvis blot masserne fik tilbudt noget godt i stedet for kitsch, ville de modtage det med glæde! Og hvor ville massekulturens kvalitet ikke stige! Begge disse diagnoser forekommer mig imidlertid fejlagtige: de forudsætter, at massekulturen (fra konservativt synspunkt) er og (fra liberalt synspunkt) kunne være et udtryk for folket, lige som folkekunsten var det; mens den i virkeligheden er et udtryk for masserne, hvilket er noget andet.

Der er teoretiske grunde til, at massekulturen ikke er og aldrig kan blive noget værd. Jeg finder det fundamentalt grundlæggende, at kultur kun kan skabes af og for mennesker. Men såfremt mennesker organiserer sig i masser (hvis organiserer er det rigtige ord), mister de deres menneskelige identitet og værdi. For masserne er i historisk tid som en mængde i det tomme rum: en stor flok, der er ude af stand til at ytre sig som menneskelige væsener, fordi de hverken står i forbindelse med hinanden som individuelle mennesker eller som medlemmer af et fællesskab. Ja, de kan slet ikke ses i relation til hinanden, men kun i relation til noget fjernt, abstrakt og umenneskeligt som en fodboldkamp eller et udsalg, hvis det drejer sig om en menneskemængde – eller en industri, et politisk parti eller en stat, hvis det drejer sig om masserne. Massemanden er et enkelt atom, der er identisk med tusinde eller millioner af andre atomer, der tilsammen udgør »den ensomme mængde«, som David Reisman så rammende kalder det amerikanske samfund. Et folk er derimod et fællesskab, dvs. en gruppe mennesker, der står i forbindelse med hinanden gennem fælles interesser, arbejde, traditioner, værdier og følelser. Det er noget i retningen af en familie, hvis medlemmer har en speciel plads og en speciel funktion som individer, mens de samtidigt deler gruppens interesser (familiebudget), følelser (familieskænderi), og kultur (familievittigheder). Det er altså småt, at det er af betydning, hvad den enkelte gør, hvilket er forskellen på menneskelig sameksistens og masseeksistens. Den enkelte er på én gang af større betydning som individuel person, end han ville være i et massesamfund, og samtidig er han bedre integreret i fællesskabet, og hans skabende evner bliver befrugtet af forholdet mellem ham selv og fællesskabet. (Fortidens store kultureliter har været samfund af denne art.) Massesamfundet derimod er så ensartet og løst struktureret, at dets medlemmer med hensyn til menneskelig værdi er tilbøjelige til at følge den laveste fællesnævner; dets moral bestemmes af de simpleste og brutaleste medlemmer, dets smag af de dumme og mindst følsomme. Og ydermere er det altså sammen for stort: der er simpelt hen for mange mennesker.

Og alligevel bliver denne kollektive uhyrlighed »masserne« eller »folket« antaget for menneskelig norm af massekulturens kunstneriske og videnskabelige teknikere. På én gang nedvurderer de folket ved at anse det for en genstand, der kan behandles lige så nøgtern og objektivt, som et lig, der disseke-



res af en medicinsk student, og samtidig smigrer de folket ved at lefle for dets smag og ideer ved at lægge dem til grund for viden (der tænkes her på »spørgeskema-sociologien«) og for kunst (der tænkes her på kitsch-fyrsterne). Når en spørgeskema-sociolog forklarer, hvordan han vil foretage en undersøgelse, får man indtryk af, at han betragter folket som umælende dyr, hvis følelsesliv består af betingede reflekser, der skal stimuleres af hans spørgsmål. Men samtidig tillægger han den statistiske majoritet stor betydning; det er jo den, han forsøger at finde frem til. Som kitsch-fyrsterne opererer han overhovedet ikke med værdier, men er villig til at acceptere en hvilken som helst tåbelig mening, hvis blot tilstrækkelig mange mennesker har den. Både aristokraten og demokratens kritiserer den folkelige smag, den ene fjendtligt, den anden venligt, men begge går de ud fra et sæt værdier. Dette er mindre fornædrende for folket end Hollywoods og »spørgeskema-sociologens« »objektive« indstilling, ganske som det er mindre nedværdigende for et menneske at blive skældt ud end blot at blive betragtet som en del af et maskineri. Men masserne får deres dialektiske hævn: fuldstændig ligegyldighed over for deres menneskelige kvalitet medfører, at man fuldstændig må underkaste sig deres statistiske kvantitet; så filmmagnaten, der kynisk »gi'r folk, hvad de vil ha'«, idet han antager, at det er mæg, de vil have, bliver rædselsslagen, når indtægterne pludselig falder med 10 %.

### Finkulturens fremtid tegner sig mørkt

Det konservative forslag om at frelse kulturen ved at genoprette de gamle klasseskel er historisk set bedre funderet end det marxistiske håb om en ny, demokratisk og klasseløs kultur, for med en enkelt mulig (og vigtig) undtagelse, nemlig Perikles' Athen, var alle fortidens store kulturer elitekulturer. Politisk set er det konservative forslag derimod meningsløst i en verden, der domineres af to store masse-nationer som USA og USSR og som hele tiden bliver mere industrialiseret og »massificeret«. Den eneste mulige løsning i denne stil ville være at genoplive den kulturelle elite, avantgarden skabte. Som jeg allerede har sagt, er avantgarden ved at uddø, dels af indre årsager og dels fordi den bliver kvalt i konkurrencen med massekulturen, hvis den ikke bliver opslugt af den. Denne proces er endnu ikke fuldført og vil utvivlsomt heller aldrig blive det, hvis ikke landet bliver fascistisk eller kommunistisk. Der er stadig øer over syndfloden for dem, der er beslutsomme nok til at nå frem til dem og slå sig ned der: Faulkner har vist, at en forfatter kan udnytte Hollywood uden selv at blive udnyttet, hvis han er tilstrækkelig målbevidst. Men homogeniseringen af finkulturen og massekulturen er nået vidt og når videre hele tiden; og der er ikke grund til at forvente en genoplivelse af avantgarden, i hvert fald ikke som et effektivt modtræk mod massekulturen. I særdeleshed ikke her i landet, hvor de udviske klasseskel, manglen på en egentlig kulturtradition og de store muligheder for fremstilling og salg af kitsch alle peger i den modsatte retning. Resultatet er, at vor intelligensia er ualmindelig lille, svag og usammenhængende. En af de mærkelige ting ved den amerikanske kultur er, at antallet af åndsarbejdere er så stort i for-

hold til intelligensiaen, hvis man ved åndsarbejdere forstår specialister, der stort set er begrænsede til deres eget lille felt, og ved intelligensiaen forstår dem, der anser alt kulturelt som deres område. Ikke blot er der meget få intellektuelle, men de synes ikke at have ret meget med hinanden at gøre, de mangler et »esprit de corps«, de har ikke følelse af at tilhøre et fællesskab; de er så fjernet fra hinanden, at de ikke engang gider skændes – de har faktisk ikke rigtig været oppe at toppes siden Moskva-processerne!

### Massekulturens fremtid tegner sig endnu mørkere

Hvis det konservative forslag om at frelse vor kultur ved hjælp af den aristokratiske avantgarde synes historisk set lidet sandsynlig, hvad så med det demokratisk-liberale forslag? Er der rimelig udsigt til, at man kan højne massekulturens standard? I sin nyligt udkomne bog »The Great Audience« gør Gilbert Seldes sig til talsmand for, at der er det. Han mener, at massekulturens fortidensværende ringe kvalitet skyldes, at kitsch-fyrsterne undervurderer massernes mentale alder, at de intellektuelle næsvist afslår at arbejde for massemedier som radio, TV og film, og at masserne selv er for passive, idet de ikke forlanger bedre massekultur-produkter. Denne diagnose forekommer mig overfladisk, fordi den skyder hele skylden på subjektive, moralske faktorer: Dumhed, forskruethed og mangel på viljestyrke. Jeg personlig mener, at lige som det er forkert at gøre det tyske (eller det russiske) folk ansvarlig for nazismen (eller kommunismen), er det forkert at bebrejde én social gruppe disse resultater. Menneskene er blevet fanget i et ubønhørligt maskineri, der tvinger dem til at rette sig efter det med en kraft, som kun en helt kan modstå (og skønt man kan håbe på det, kan man ikke forlange, at alle skal være helte). Jeg opfatter massekulturen som et pendul; når først det er sat i gang, hvem kan så vide, om det er udslaget til den ene side eller til den anden side, der holder det i gang?

Kitsch-fyrsterne sælger kulturen til masserne. Det er en forringet, trivial kultur, der forfladiger livets dybe realiteter (sex, død, nederlag og tragedie) såvel som dets små, spontane glæder, fordi realiteterne ville være for virkelige og glæderne for livlige til at fremkalde den bedøvende tilstand, som Mr. Seldes kalder »tilfredsstillethed«, hvilket vil sige, at man sløvt accepterer den erstatning, massekulturen giver for det virkelige livs foruroligende og uforudsigelige (og derfor usælgelige) glæde, tragedie, morsomhed, originalitet og skønhed. I masserne, der gennem generationer er vænnet til misbrug af disse erstatninger, opstår et behov for trivielle og behagelige kulturprodukter. Hvad der så kom først, hønen eller ægget, behovet eller tilfredsstillelsen af behovet (der forøger behovet), er et problem, der er lige så akademisk, som det er uløseligt. Pendulet er blot sat i svingninger og synes ikke at ville standse.

Snarere end at håbe, at massekulturen forbedrer sig, bør man være lykkelig, hvis den ikke bliver værre. Hvornår oplever vi en folkelig humorist som Sholem Aleichem, hvis bøger stadig oversættes fra jiddish, og i hvis begravelse i 1916 tusinde af Bronxs indbyggere deltog? Eller Finlay Peter Dunne, hvis

Mr. Dooley beskrev den amerikanske dagligdag med et sådant vid, at Henry Adams blev en trofast læser, og at Henry Jamse, da han endelig vendte hjem til sit fædreland, kun ønskede at træffe en amerikansk forfatter, nemlig Dunne? Eftersom massekulturen ikke er en kunstart, men et industriprodukt, tenderer den altid imod det billige, standardiserede og let fremstillelige. Således har T. W. Adorne i sit strålende essay »On Popular Music« (Studies in Philosophy and Social Science, New York, No. 1, 1941) påpeget, at alle schlager-omkvæd uden undtagelse har det samme antal takter, lige som Mr. Seldes bemærker, at Hollywoodfilm er klippet i et ensartet, hurtigt tempo med 45 sekunder som højeste varighed for et enkelt klip, hvilket gør dem meget ensformige i modsætning til europæiske film, der er klippet i et mere varieret tempo. Den slags standardisering medfører, at hvad der begynder som noget friskt og originalt, gentages til det bliver talentløs rutine – se blot, hvordan Fred Allan udviklede sig som radiokomiker. Det eneste tidspunkt, hvor massekultur er noget værd, er lige i begyndelsen, før klichéen er stivnet, før publikums-analyse-, økonomi- og effektivitets eksperterne er rykket ind. Da kan det for en kort tid opnå at blive folkekunst. Men vore dages folkekunstnere har ikke den tilstrækkelige kulturelle arv og intellektuelle styrke (på disse punkter er avantgardisten bedre udrustet) til i længden at modstå massekulturen. Hans smag bliver let ødelagt, og han mister let forståelsen af sit eget talens begrænsninger, som det skete for Walt Disney mellem de morsomme og opfindsomme, tidlige Mickey Mouse-film og »Silly Symphonies« og den vulgært prætentive »Fantasia« eller den tungt sentimentale »Snow White«, eller som det er sket for Westbrooke Pegler, der begyndte som en strålende sportsjournalist med en sikker sans for form og et godt øje for jargon, men som i dag kun er en vrøvlede, grovkornet, ordrig, og politisk vismand. Skønt folkekunsten har mange dyder, er modstandskraft ikke en af dem; og modstandskraft er en vigtig dyd, hvis man vil holde stand mod massekulturens altopslugende dynd.

(Oversat af Ul Jørgensen)

■ Originaltitel: A Theory of Mass Culture, trykt i Diogenes nr. 3, 1953, og genoptrykt i antologien Mass Culture, New York og London 1957.

# Kulturpolitisk forskning og kulturpolitisk målsætning

af Hans Hertel

*I denne grundige redegørelse for kulturpolitikken herhjemme rejser forfatteren kravet om at kombinere kulturpolitik med socialpolitik.*

Kulturpolitisk forskning er – endnu – ikke rigtigt et begreb i Danmark. Vi savner den – selvom det bare er ét af de mange områder, hvor de humanistiske og sociologiske fag herhjemme kvier sig ved at komme i gang med målforskning, der kunne få praktisk kritisk funktion. Vi debatterer kulturpolitik op og ned ad stolper, men det sker – uden at vi så meget som har dårlig samvittighed – frit i luften svævende. Kultursektoren har sit eget ministerium og betragtes følgelig oftest uden sammenhæng med det øvrige samfund.

Der kan skrives lange lister over alt det, vi ikke véd på det kulturpolitiske område: Hvilke kulturelle former, vaner og behov findes i hvilke befolkningsgrupper? I hvor høj grad er de klassebestemte, f.eks. i forhold til uddannelsesgrad og øvrig social status? Hvordan *virker* den nuværende og den planlagte kulturelle aktivitet og hvorfor? Fremmer eller modvirker den de kulturpolitiske målsætninger? Hvilke målsætninger? Hvilke forskelle er der på de kulturelle tilbud i hovedstadsområde og provins, og hvilke forskelle i brugen? Hvem udnytter dem? Hvordan virker f.eks. TV: aktiviserende eller passiviserende? Hvordan påvirker den kulturelle aktivitet konkret den generelle sociale og økonomiske udvikling? Er der, som det hævdes, korrelation mellem kulturel vækst, økonomisk vækst og sociale forbedringer, eller er det (mest) de i forvejen velbjærgede, der har glæde af de kulturelle tilbud, som hele befolkningen betaler til?

På disse områder er der blevet sat ind af den begyndende svenske kulturpolitiske forskning i løbet af 60'erne, med sociologer som Harald Swedner i spidsen, og mere er sat i gang af Utbildningsdepartementets Kulturråd (nedsat af Olof Palme i 1968). Også Nordisk Sommeruniversitet har et større projekt i gang på området, finansieret af Nordisk Råds Kulturkommission. Men herhjemme har vi stadig – stor set – kun Socialforskningsinstituttets fritidsundersøgelse 1964 og Danmarks Radios løbende lytter- og seerundersøgelser at ty til.

Men en kulturpolitisk debat og praksis er i grunden en absurditet uden en kulturpolitisk forskning, der kan danne grundlag for beslutningerne. Tværvidenskabelige undersøgelser af behov og virkninger er nød-

vendige for stadig at kunne justere lovgivningen og administrationen af den med revisioner og reformer. Ja, hvordan overhovedet opstille en kulturpolitisk målsætning uden konkret viden at argumentere ud fra? Hvordan koordinere kulturpolitikken med den øvrige uddannelses- og socialpolitik – for det er efter min opfattelse i den sammenhæng, kulturpolitikken skal ses – og foretage en prioritering af, hvad der skal ofres hvornår og hvorfor, når vi nøjes med at *gætte* os til hvordan, hvornår og hvorfor? For det er jo sandheden: vi kombinerer gætterier med ønsketænkning. Skønt det offentlige i 1970 anvendte 900 mill. kr. alene til de finkulturelle aktiviteter, er der ikke sat en krone af til forskning af, *hvordan* pengene virker. På dette område stiller vi os tilfreds med at drøvtygge problemerne i den specielle, uldne nationalgenre, der hedder »Kulturdebatten«.

Da en arbejdsgruppe under det nyligt rekonstruerede Socialdemokratiets Miljø- og Kulturudvalg i sommeren 1970 – på initiativ af Niels Matthiasen – gik i gang med at samle materiale til en skitse til en ny kulturpolitik med bredere socialt sigte, savnede vi ustandselig konkrete oplysninger. Men mindst lige så praktisk uundværlig som de empiriske data om efterspørgsel, udbud og vaner, sociologerne samler ind, er den *historisk-kritisk* kulturpolitiske forskning. Det siger i grunden sig selv: når man skal definere en ny kulturpolitik, må man vide, hvor vi står nu, og hvordan vi er kommet der. Man må analysere den kulturpolitik der hidtil er ført her i landet, enten den er udformet bevidst eller blot ved at lade tingene gå deres »egen« gang på markedets betingelser: analysere ikke blot dens resultater, men også dens grundlag og mål, kontrastere dens praksis og dens teori, og se den i lyset af partiernes generelle ideologier, som del af et samlet politisk forløb – og netop i det fagperspektiv som den historiske afstand giver.

For os i arbejdsgruppen følte denne analyse dobbelt nødvendig, for jo mere vi beskæftigede os med den hidtidige politik, jo mere forekom den os ikke blot praktisk ført på grundlag af gætterier og ønsketænkning, men også – ideologisk – i noget af en jungle af vanetænkning, begrebsforvirring, slendrian og nødløsninger, selv hos de partier der kippede med et såkaldt selvstændigt kulturprogram. Derfor vil man i den *Skitse til en social kulturpolitik*, der er blevet resultatet af gruppens diskussioner og vil udkomme senere på vinteren som oplæg til videre debat og siden til en – forhåbentlig gennemgribende – revision af Socialdemokratiets kulturpolitik, se det måske usædvanlige at den første trediedel af en bog om fremtidig politik bruges til at analysere fortidens, men vi er altså blevet enige om at en kritisk situationsbeskrivelse er nødvendig for at vide hvor vi står og komme løs af gamle fejltagelser.

Analysen omfatter hovedtræk af udviklingen og debatten fra mellemkrigsårene til 1971, både den *officielle* kulturpolitik – partiernes og myndighedernes praksis – og det man kan kalde »den uofficielle kulturpolitik«: kritikken af den »etablerede« orden på området, som den især har fået gennemslagskraft gennem ungdoms- og studenterørret og yngre kulturarbejders opgør med finkulturens dominans og dens statusfunk-

tioner. I 30'erne vendte Socialdemokratiet mest det døde øre til denne »uofficielle« kulturpolitik, som den f.eks. kom fra Poul Henningsen og hans gruppe, og det ville være dumt at gøre det igen – især fordi det nye venstre med detaljeret analyse har bidraget til den grunderkendelse der må være udgangspunktet for en demokratisk socialistisk kulturpolitik: at classesamfundet er en realitet, også i det kulturelle classesamfund med dets forskelsbehandling, hvor de rige og veluddannede bliver rigere og de fattigere gøres dummere, sådan som det manifesterer sig i kulturkløfterne og i de jævnlige protester mod kulturstøtten fra ikke-privilegerede socialgrupper.

## STATENS KUNSTFOND

Et knudepunkt for en kulturpolitisk udviklingsanalyse må naturligvis blive Statens Kunstfonds dannelse op til 1964 og chocket for den ellers så optimistiske kulturformidling med kunstfondprotesterne 1965. Det er så meget mere givtigt at analysere disse forløb som de borgerlige partier her markerede et brud med deres hidtidige kulturpolitiske linie.

Mens der allerede efter 1. verdenskrig var en voksende bevidsthed i Socialdemokratiet om kulturpolitikens betydning som led i det folkelige oplysningsarbejde, må de borgerlige partiers kulturpolitik (i mindre grad Det radikale Venstres) endnu langt op i 60'erne defineres *negativt*: ved alt det man *ikke* vil yde tilskud til, men overlader til det private initiativ og markedsmekanismene om udbud og efterspørgsel. Endnu kan man i konservative og Venstre-dagblade og fra borgerlige politikere høre disse klassiske argumenter mod at spille offentlige midler og tanker på en egentlig planmæssig kulturpolitik: kulturlivet må regulere sig selv. »Afstemning ved billetlugen er det eneste gyldige udtryk for publikums smag og behov«, er argumentet fra de mere artikulerede, ud fra lad-falde-hvad-ikke-kan-stå-ideologien. Fra den mindre artikulerede ende kommer synspunktet at »kunstnerne ikke kan klare sig, så må de arbejde som andre mennesker«. Underforstået: kunst er ikke arbejde.

Og helt op i 60'erne var borgerlig kulturpolitisk indsats præget af slagordene om velfærdsstaten der tog initiativet og ansvaret fra folk: socialdemokratiske (og marxistiske) bestræbelser på at åbne for adgangen til de kulturelle aktiviteter betød, hævdede man, nivellering af kulturværdierne, og offentlige initiativer på dette område førte til »statsdirigering« og *politisering* (med Sovjet som fast skræmmebillede). Enhedsskolen var marxisternes idé til *uniformering* og *standardisering* af os alle. »Jeg tror« skrev Poul Hartling i 1960 i en typisk udtalelse mod Socialdemokratiets tanker om en aktiv kulturpolitik, »at den »aktive« kulturpolitik let vil gøre folk passive, mens den »passive« kulturpolitik snarere kan give plads for aktivitet. Man gør et menneske stærkt med at lade det bruge sine kræfter, ikke ved at løfte alle opgaver fra det«. Kultur var den *enkeltes* kultur og hans såkaldte »frie valg«. En individualistisk elite-kultur, baseret – også den – på det private initiativets velsignelser.

Det radikale Venstre havde traditionelt været kunstvenligt, og med Kunstfonden



skete der et klart omsving også i Venstres og Konservatives stilling. De to partier havde så sent som i 1956 – ved forslaget om Eckersberg-Thorvaldsen fondet og det første kunsthåndværk (for bildende kunster) – afholdt sig fra at stemme. (De radikale var gået fuldt ind for forslaget). Men ved revisionen af disse fonds i 1962 og ved vedtagelsen af det udbyggede Kunsthåndværk 1964 stemte begge partierne for (sammen med Socialdemokratiet, de radikale og Socialistisk Folkeparti, kun 6 uafhængige stemte imod). Den ny holdning prægede også VK-argumentationen: Venstres ordfører, Helga Petersen, erklærede sig (5. 2. 1964) enig i at de 4 mio. kr. ikke skulle ses som en »almisse til kunstnerne«, men var »en hensigtsmæssig investering, som også samfundet venter sig noget af«.

## DEFENSIV POLITIK

Enigheden om Kunsthåndværket var symptom på at de borgerlige partier nu ønskede at hæve kunsthåndværket – og kunsten – over (parti)politik, og siden har kulturen opnået forbindelse med Venstres og de konservatives partiprogrammer. Siden 1965 er der stort set blevet ført *defensiv kulturpolitik*: Både Bodil Koch og VKR-regeringens kulturminister gik stille med dørene, og også kulturcenter-tanken (lanceret 1963 af regeringens Kulturudvalg) blev taget af bordet af Bodil Koch, fordi allerede ordet var belastet. Den politik Kulturministeriet i VKR-regeringens tid 1968–71 følte sig tvunget til at føre var præget af stilfærdige justeringer og diskrete reformer. Det vigtige Projekt Hus for ungdommen i København kom i gang, gik i stå og kommer måske i gang igen (trods borgerlige avisers og politikeres – og politifolks – kampagne). Naturfrednings-, kunsthåndværk-, teater- og filmlovene blev ajourført, og Radiokommissionen afsluttede arbejdet bl.a. med at anbefale et selvstændigt TV-2 ad åre. Vigtige var ikke mindst de gentagne garantier om at en sådan kanal (eller Danmarks Radio) *ikke* vil blive finansieret med reklameindtægter (Hilmar Baunsgaard og Henry Christensen i Folketinget 4. 10. 1968 og K. Helveg Petersen sammesteds 13. 3. 1969). Det er afgørende kulturpolitiske tilsagn: fordi de modsiger ønsker fra borgerlige politikere og i det konservative program »70'ernes Folkeparti« om kommerciel radio og TV, og fordi de – ligesom forureningsbekæmpelsen – betegner indskrænkninger i den liberalistiske »fri konkurrence« ud fra klare samfundshensyn.

Men derudover måtte den borgerlige regeringens kulturminister – bestandig truet af sparekniven, der har kostet særlig alvorlige indgreb i radio- og TV-dækningen – indskrænke sig til at forsvare de positioner – og bevillinger – som de socialdemokratiske (og socialdemokratisk-radikale) regeringer op til 1968 havde opnået. Udvidelser har der ikke været råd til, og når Kulturministeriet – trods beskæringer – gennemgående har kunnet holde skindet på næsen synes det, paradoksalt nok, at skyldes just Kunsthåndværk-stormen 1965: netop de uarticulerede protester gjorde det til en forpligtelse også for VKR at fastholde den kunsthåndværk-lovgivning som der netop var nået tværpolitisk enighed om. Lad os også minde om at der i 1968 jo heller ikke blev noget af den i

borgerlige blade ofte foreslåede nedlæggelse af Kulturministeriet.

Et mere markeret træk i K. Helveg Petersens ministerperiode har været den større vægt på *kulturformidlingen* fra institutionerne. Hvad man derudover har kunnet – eller kunnet få råd til at byde på har været sympatiske, men uforpligtende visioner, som især ministeren rundhåndet har delt ud af i kronikform. Dem har vi også brug for, hvis de mange tilløb skal blive til en *politik*, men VKR-regeringens fantasiløse sparepolitik gjorde det svært at befri sig for en fornemmelse af at visionerne samtidig skulle tjene som røgslør over hvor lidt der konkret kunne *realiseres*.

## BETÆNKNING 517

Det er før blevet sagt – og det er så sandt som det er sagt – at enevældens kunsthåndværkspolitik var langt mere konsekvent end demokratiet. Og ligeså sparsomt og tilfældigt bevillingerne lod sig fravriste myndighederne, ligeså spredt har den kulturpolitiske debat været. Ingen principdiskussion. Ingen mål-sætning. Selv efter oprettelsen – og anfægtelsen – af Kunsthåndværket har det, måske bortset fra polemikken omkring kulturcenterplanerne, næsten altid været den snævre *kunsthåndværk* støtte man har debatteret, næsten aldrig en samlet kulturpolitik ud fra et rummeligere kulturbegreb og som led i velfærdsstatens påståede lighedspolitik.

Det var bl.a. det K. Helveg Petersen ville råde bod på, da han efter sin tiltræden som kulturminister i 1968 satte embedsmænd samt specialister udefra til at kulegrave ministeriets arbejdsområder og opstille forslag til reformer. Resultatet blev *Betænkning nr. 517: En kulturpolitisk redogørelse*, der udkom i januar 1969 og i marts 1969 blev debatteret i Folketinget.

»517« har især betydning ved at være det første officielle danske forsøg på at vurdere den kulturpolitiske lovgivning og bevillingspraksis, i princip og i detail, i forhold til vores fysiske og sociale omgivelser. Det er – med en række modifikationer som vi kommer til – en energisk rapport, fuld af god vilje til forbedringer og fornyelser, især på konkrete punkter. Åbenheden har også givet sig udslag i viljen til at indarbejde nye tanker i tiden. Det blev en håndbog der gjorde det lettere at finde rundt på Kulturministeriets område – men også lettere at få øje på modsigelserne i den borgerlige kulturpolitik.

»517« er tilsyneladende generøs i sit bredt kulturbegreb og i sin tillid til værdien af alle eksperimenter. Om teatret hedder det at »en hvilken som helst form og teknik må kunne tages i brug«, og man stiller sig liberalt til alle slags teatre: gruppe-, miljø-, dokumentar-, debat-, børne-, opsegende og »laboratorie-teater«. Ingen smalle steder – tilsyneladende. Og dog står »517« hele tiden i defensiven. Man er på tærerne for at komme en eventuel kritik for »spild« i for-købet eller modvirke grimme mistanker om at »stå på det avanceredes side«. Man forsikrer nervøst at de stigende kulturudgifter delvis er »en følge af den løn- og prismæssige udvikling i samfundet«. Og man vil gerne have Kunsthåndværkets repræsentantskab frigjort for pligten at indstille om tildeling af finanslovsydelse til kunstnere, ikke fordi ordningen ikke fungerer, tværtimod, men

fordi de »tilsyneladende er belastende for fondets omdømme« (!). Forskræmt indrømmer man misforholdet mellem på den ene side et værks værdi og den brug samfundet gør af det og på den anden side den betalende kunstneren får, og man mumler om at revidere ophavsretten, men man tør ikke ynte et ord om at sætte biblioteksafgiften og andre offentlige godtgørelser i vejret.

Tilsvarende diplomatisk manøvrer »517« i forhold til erhvervslivet. Den erklærer på visse områder nødvendigheden af »forsigtig markedsregulering« (som det hedder om filmindustrien), og den motiverer støtteindgreb i kulturlivets kommercielle betingelser »ud fra samfundets synspunkt«. På den anden side er man næsten insinuerende på et område, hvor der gennem tiderne har været udfoldet megen ægte idealisme: forlagsområdet. Om det presserende problem udgivelsesstøtte hedder det: »Når man hidtil er vejet tilbage for at søge en sådan støtteordning realiseret, er grunden hertil, at støtten jo i den sidste ende havner i forlagets kasse, og at et forlag, hvor idealistisk det end måtte være, dog altid er en erhvervsvirksomhed, hvor der i den samlede udgivervirksomhed skal disponeres ud fra kommercielle synspunkter.«

Men på den tredje side synes »517« at stå med hatten i hånden over for erhvervslivet. Man betoner kunstens betydning for industri og eksport (især via Danish Design), med samme argumenter som departementschef Henning Rohde i bogen *Ej blot til lyst – også til nytte* (1969). Man hylder den kulturelle indsats »fra den begyndende industrialiserings store erhvervsdrivende«, ja man foreslår ligeud at »skattelovgivningen var venligere stemt over for de almennyttige kulturelle formål. De nuværende regler i ligningsloven om fradrag af gaver på mindst 100 kr. og højst 1.000 kr. til almennyttige formål ansøger ingen mæcener.« Det var en interessant løsning på VKR-regeringens kulturelle nedskæringspolitik: at lade dem der i forvejen har råd have ekstra fradragsfordele af deres kulturelle interesser. Hvis det blev realiseret behøver man næppe være synsk for at se hvilken tendens der ville få officiel opbakning: kulturen som statusværdi, kunsten som public relations.

## MODSIGELSER

Der er i det hele taget noget splidagtigt ved »517«s opfattelse af kunstens funktioner. På den ene side anerkendes den som uundværlig for skabelsen af »et miljø, som mennesker kan leve og trives i«, den er »personlighedsudvidende« og »medvirkende til at holde samfundet levende og bevægeligt«. Men et levende kulturliv har skam også, pointeres det, betydning »for selve den økonomiske vækst«. Som K. Helveg Petersen udtalte ved Folketingsdebatten om »517« (11. 3. 1969):

Er det luksus at støtte kunsten? Nu er det vanskeligt at tale om økonomisk vækst i samme åndedrag, som vi taler om kunst. Kunstens mål hviler i sig selv, og støtte til den skal ikke motiveres af materiel gevinst. Men det kan alligevel godt være nødvendigt at minde om sammenhængen mellem kultur og erhvervsliv. (Folketingstidende, sp. 4526).

Argumentet er sådan set reelt nok. Lad os ikke være større puritanere end at vi vil indrømme det. Men den stadige svingen





mellem det musiske og det nationalproduktive synspunkt er endnu et udtryk for forsvarspositionen over for erhvervslevet og dets værdinormer. »517« har det med kulturen, forstår man, som det i sin tid i studenterevyen »Gris på gaffen« hed om ungdommen: den er go' nok — — og så er der penge i den!

Modsigelsen antræffes også i »517«s begreber om kvalitet. Man ser det som »en kendsgerning« at »befolkningens kulturelle behov er yderst differentierede og stærkt varierende fra befolkningsgruppe til befolkningsgruppe og fra individ til individ«. Alligevel synes man at gå ud fra som givet at der kun kan være én mening om hvad der er støtteværdigt: sagskundskabens. »Afgørende er det at der er tale om kvalitet«, hedder det flere steder. *Hvis* kvalitetsbegreb, når nu behovene er »yderst differentierede«? »Samfundets udbud af muligheder for kulturel eller kunstnerisk aktivitet må være tilstrækkelig varieret til at dække alle rimelige behov«, hedder det et andet sted. Rimelige — for hvem, ud fra *hvis* kriterier? De spørgsmål har man ikke stillet sig selv under udarbejdelsen af kulturrapporten.

Når »517« tilsyneladende ikke engang har fået øje på problemet hænger det sammen med dens grundlæggende splittelse. Udgangspunktet er et polemisk bredt kulturbegreb. Som K. Helveg Petersen skriver i forordet:

Det er i denne forbindelse grund til at understrege som noget karakteristisk for den hidtil førte kulturdebat, at der ofte sættes lighedstegn mellem kunst og kultur.

Derved bliver kulturdebatten for snæver og for lukket. Kunst og de dertil knyttede udfoldelsesmuligheder er en væsentlig side af kulturlivet, men der er andre.

Målsætningen for en alsidig kulturpolitik må, ud over bestræbelsen for at styrke den kunstneriske udvikling, omfatte mange andre bestræbelser for at fremme de enkelte menneskers udviklingsmuligheder, deres optagethed af og deltagelse i udformningen af vor fælles tilværelse.

Den sociale tankegang går igen når »517« klassificerer »boligproblemet som et af øjeblikkets vigtigste kulturproblemer« og betoner demokratisering, decentralisering og medbestemmelse. Også ved folketingsdebatten lagde Helveg Petersen vægt på hele styringsproblemet. Men heller ikke her tør »517« tage konsekvensen af denne målsætning.

Den er næsten nervøst påpasselig med at favne alle tænkelige behov og aktiviteter, også de »rekreative« og »det rent underholdende«. Alle områder må tage deres tårn i fritidssamfundets store beskæftigelsessterapi. I afsnittet om museer indskræpes det endog at »museerne ligesom biblioteker, teatre, radio og fjernsyn ved siden af den kundskabsformidlende funktion har den meget vigtige opgave at underholde.« »517«s kongstanke overfor underholdningsbehovet og kulturkløftproblemet hedder *formidling*. Det indskræpes — igen og igen — at nu gælder det »formidlingsprocesserne«. Det er en pligt for samtlige institutioner. Man anbefaler udbyggede uddannelser af kunst-, musik-, teater- og museumspædagoger. Tendensen er naturligvis til en vis grad sund — som modtræk mod års forsømmelser i inde-

lukkede, selvtilstrækkelige kulturinstitutioner. Men det er spørgsmålet om det ikke er problematisk så *ensidigt* at lægge vægten på formidlingen.

Det fremmer naturligvis afsætningsmulighederne, så en række af de eksisterende kunstnere har lettere ved at eksistere (uden støtte). Men risikoen er at denne »formidling for enhver pris« blot gør kulturapparatet til en offentligt støttet udbygning af *konsumsamfundet*. Kulturens vej til forbrugerne sammenlignes direkte med supermarkedets *markedsføring*, og der doceres mere service, mere public relations. Det er hele tiden »tilbud, der formidles til befolkningen« som det nyeste vaskepulver. På den måde bliver det den *herskende* kultur der bringes ud — om man vil: *ned* — til »folket«, på de *herskende* og *herskendes* betingelser, ekspederet af de ved knopskydning ynglende kunstpædagoger der indprenter forbrugerne »større forståelse og tolerance« over for den *herskende* smag i varesortimentet.

Derved kan den formidlende kulturpolitik let blive ikke samfundsendrende, men *samfundstilpassende*. Og hvor det gælder anden del af »styringsproblemet«: den lige så tiltrængte decentralisering i *produktionen* af ny kultur så den fik tættere tilknytning til de differentierede sociale behov, dér er »517« påfaldende tilbageholdende og fantasiløs, bange for at pålægge sig selv eller de lokale myndigheder forpligtelser (end-sige *lovgive* om forpligtelser der kan sikre ensartet decentralisering over hele landet). Her overlades ethvert udspil til det private initiativ og de forhåndenværende søm.

Og »517« er helt blind for den erkendelse som især svenske kultursociologers undersøgelser har drevet igennem: at der ikke er én kløft (mellem den »rigtige« kunst og den ubevidstgjorte befolkning, mellem finkultur og pop og hvordan kløfte teorien iøvrigt formulerer modsætningen), men *mange* kulturformer, *mange* kulturbegreber og *mange* kulturkløfter; og at formidling ikke nødvendigvis er universalmiddel til at springe over de kløfter, for formidlingssystemet er i sig selv en del af det sociale system med dets klasse- og lagdeling, efter uddannelse, bopæl, indtægt, alder, køn o.s.v. Også her er det relativt få der sidder inde med medier, færdigheder og andre forudsætninger for at kommunikere til de mange. Afstanden og indelukketheden er derfor — påviser sociologerne, og vores egen begyndende literatursociologi siger det samme i sin kritik af litteraturformidlingen — *indbygget* i selve den herskende kulturelle kommunikations- og udvekslingsproces. Derved fungerer formidlingsledene som en stadig *filtrering* og *indskrænkning* af både ytrings- og valgmulighederne, helt parallelt til skævhederne inden for uddannelsessystemet, og disse selvforstærkende mekanismer uddyber igen tendenserne til centralisering i kulturproduktionen — geografisk, socialt, smagsmæssigt.

Alt den slags går »517« henover på hare-fod i påtaget (?) »uskyld«, og alle de indre modsigelser gør den til en nok idérig, men også inkonsekvent, ja forsagt betænkning. K. Helveg Petersen undrede sig efter udgivelsen over at den ikke vakte større diskussion, men hvordan skulle der komme en konsekvent målsætningsdebat ud af et oplæg der skræver og sprækker fordi det på samme tid vil ligne et stykke social kultur-

politik — og skal være et stykke liberalistisk politik?

## PERSPEKTIVPLANEN

»517«s grundsynspunkter går igen i VKR-regeringens bekendte rapport *Perspektivplanlægning 1970–1985* (marts 1971), men så meget mere summarisk og så meget mindre florumvundet at tendensen bliver endnu klarere — og endnu mere deprimerende.

Naturligvis rekapituleres »517«s kongstanke: det gælder ikke bare om at styrke »den kunstneriske udvikling« (man adopterer tilsyneladende kritikløst de autonome forestillinger om at kunsten bare »udvikler sig«), men også »mange andre bestræbelser for at fremme de enkelte menneskers udviklingsmuligheder, deres optagethed af og deltagelse i udformningen af vor fælles tilværelse« (direkte citat fra »517«). Man beklager afstanden mellem borgere og »beslutningstagerne«. Man omtaler manges vanskeligheder med at få deres »livsgrundlag«, erhvervet »gennem miljø og opdragelse og undervisning«, til at passe i en virkelighed der hele tiden forandrer sig. Man antyder at en kulturpolitik »forudsætter en samvirken på tværs af lovgivning og administration«.

Men når det kommer til konkretionerne er der ikke megen helhedsbetragtning tilbage. »Perspektivet« består i ekstrapolering af situationen nu, fremadskrivninger. Man tager en lineal og forlænger udviklingstendenserne, som man nu har fantasi til (det er ikke alverden).

Der formanens venligt om »større hensyntagen til personlige opfattelser af kulturbegrebet med heraf følgende større bredde i udbuddet af tilbud og former, der inddrager en stadig voksende kreds«. Men når det kommer til stykket opereres der tilsyneladende kun med ét kvalitetsbegreb og altså ét kulturbegreb: man fastslår som generel tendens i støttepolitikken at »jo »lødigere« en aktivitet er, desto større er støtten«. Gåseøjnene omkring »lødigere« er eneste indrømmelse af at der måske ligger en hund begravet et eller andet sted, men da der ikke graves noget forsøg på at finde den og tage fat på *kulturstøttekriterierne* bliver det blot et forbehold til at dække sig ind med. Der er intet reelt alternativ til den nuværende kulturpolitiske overprioritering af uddannelseselitens interesser og det dertil hørende kvalitetsbegreb.

Det er i det hele taget denne gruppe som den fremskrivende perspektivløshed mest hælder sit hoved til: der er, hedder det, »næppe tvivl om, at et højere uddannelsesniveau udløser en forøget interesse for disse kulturydelser«. Og derfor kan man, tilsyneladende tryk, sætte sig med hænderne i skødet og vente: »Med den øgede fritid, de højere indkomster, den tiltagende urbanisering og stigningen i det almindelige uddannelsesniveau opstår et øget behov for kulturelle aktiviteter«. Dette behov er noget P-planen både glæder sig venligt over og frygter en smule, for planen var jo at *be-grænse* de offentlige udgifter. Her øjnes dog visse lyspunkter: foruden muligheden for at vippe stadig flere af udgifterne over på amter og kommuner kan man — som i »517« — lokke med at »der er en sammenhæng mellem kunstnerisk udvikling og samfundsudvikling i almindelighed«. Det kan enhver

kultursociolog skrive under på, men hvad der konkret tænkes på fremgår da afsnittet munder ud i »517«s gamle løfte: »en rig kunstnerisk udvikling« vil bringe udgifterne hjem igen i form af bedre design for erhvervslivet.

Og der er mere håb: den udvidede *formidling*, som også P-planen betoner, giver ikke blot »større forbrug« (det sættes et enkelt sted synonymt med »større deltagelse«, men holdningen virker overalt rent passiv). Formidling fremmer også – fremgår det – befolkningens (og dermed politikernes) *accept af kulturudgifterne*. Og som begrundelse for at lægge flere af dem over på amter og kommuner siges ligeud at »det er en erfaring, man har høstet, at man lettere vinder forståelse for en økonomisk indsats, hvis virkninger direkte kan spores i det lokale miljø«. Kæden ser altså sådan ud: større formidling giver større forbrug giver større forståelse for kulturudgifterne giver færre kunstfondprotester og mindre politisk vrøvl.

Det er kulturpolitikken som sit eget formål.

For nok hedder det: »Det må være en opgave at virke for, at befolkningen giver højere prioritet til deltagelsen i kulturel udfoldelse«. Men der er ingen præcisioner af *hvordan* der skal sættes ind, endsiges *hvorfor*. Der er ikke antydning af en tanke om hvordan der på dette område kunne gennemføres en *lighedsskabende* politik, og hvordan kulturpolitikken målsætninger forholder sig til evt. generelle mål. Skønt der siges forbindtlige ord om »at sikre den enkelte medindflydelse på omgivelserne, på de rammer, hvorunder han lever og virker« (bemærk det præstesprog der helst skal tales om kultur i), så konkretiseres kulturpolitikken i rent kvantitative og tekniske udvidelser af eksisterende behov, udbud og aktiviteter: et nyt TV-2 ad åre, udvidet voksenundervisning gennem radio og fjernsyn, udvidelse af folkebibliotekerne (og til dels af deres virkeområde), nye museumsbygninger, en rigskoncertinstitution, jysk opera med egen bygning, tre nye landsdelsteatre, eksperimentalscene og to omegnsteatre i Københavnsområdet samt nyt opera- og balleteater til Det kgl. Teater.

I P-planen er det mere end nogensinde Ministeriet for finkulturelle Anliggender.

Det er den store fantasiløshed og den store bedøvende tilfredshed den eksisterende målsætning og dens snævre rammer. Som det hedder på filmområdet: »Filmfondens virksomhed forventes ifølge kulturministeriet ikke at undergå større ændringer i henseende til indhold og omfang.« Jo, forresten: »Statens Filmscentral overflyttes til undervisningsministeriet i 1972-73.« Men det er så også den eneste revolution. P-planen kan kun forestille sig lidt større bevillinger og 4,4 pct. personaleudvidelse til de eksisterende institutioner, så kan vi ikke nå længere her i den bedste af alle verdener. Som det hedder om den grønlandske udvikling, der er betænkt med ti linier:

»Udviklingen i de kulturelle aktiviteter i Grønland er præget af arbejdet på at nærme standarden til den for det øvrige danske samfund gældende.« Der er ikke brug for alternativ målsætning dér heller: Koloniseringen af grønlandsk kultur fortsætter med den hidtil gældende vækstrate; recepten er kendt og gennemprøvet fra den københavnske kolonisering af provinsen.

Det kulturpolitiske afsnit er så perspektivløst som noget i rapporten med det tragikomiske navn *Perspektivplanlægning*.

Alligevel lod de kancelligrå, intetsigende formuleringer til at rumme ildevarslende perspektiver. De genkommende formuleringer om at »lægge en del af de i dag under staten hørende aktiviteter over til kommunerne« blev motiveret med ønsket om at imødekomme kommunalreformens ånd: større selvstyre. Det kan kun vække begejstring fra en kulturpolitisk synsvinkel, hvor problemet netop er decentralisering og nedbrydning af hovedstadens dominans. Men det skulle vise sig at det også lignede en snild måde at krybe uden om forpligtelserne på.

### VKR-HYKLERI

Det viste sig da finansminister Erik Ninn-Hansen ved starten på valgkampen lancede en spareplan i form af »en kritisk gennemgang af de krav, som staten stiller til kommunerne om omfanget og kvaliteten af de forskellige offentlige ydelser«. Formålet var at lægge loft over de offentlige udgifter, også for kommunerne, og man luftede at det muligvis blev nødvendigt at gribe ind i lovfalede ydelser og f.eks. overlade til kommunerne selv at afgøre hvor meget de mente at kunne ofre på områder som plejeinstitutioner og biblioteker: »Om bibliotekerne siges det bl.a., at det overvejes at give kommunerne det fulde ansvar på biblioteksområdet, og at det i forbindelse hermed vil være rimeligt at ophæve den gældende lovs bestemmelse om, at kommuner med over 5000 indbyggere er forpligtet til at oprette heltidsbiblioteker. Bestemmelsen kan alligevel ikke overholdes på grund af bibliotekarmangelen.« (Politikens referat 31. 8. 1971).

Formuleringen røber hykleriet: først sinker man den udbygning af bibliotekaruddannelsen som loven medfører, og derefter bruger man – uden at blues – disse mangler som argument for at afskaffe loven.

Konsekvensen af VKR-regeringens forslag var altså ikke blot et brud med den kun ½ år gamle P-plan der netop regnede med »forstærket« udvidelse af bibliotekaruddannelsen og af bibliotekernes virkeområde. Det var også en fornægtelse af selve den kulturpolitiske grundtanke der foreløbig har fået sit mest konsekvente (og sit eneste *fuldt* konsekvente) udtryk i bibliotekslovgivningen: gennem lovmæssige minimumskrav at tilstræbe ensartet biblioteksbetjening over hele landet, på linie med undervisning og andre sociale ydelser. Med en afskaffelse af denne lovgivning ville biblioteksopbygningen igen blive overladt til lokal vilkårlighed – med risiko for igen at ende underst i bunken når der skal prioriteres. Og det ville ske på det måske mest afgørende stadium af biblioteksudbygningen, hvor man arbejder på at gøre folkebibliotekerne til oplysningscentraler, udlånssteder for nye medier og lokale kulturcentre.

Og skønt daværende kulturminister K. Helveg Petersen netop havde søgt at fremskynde denne udvikling – hans ministerium havde længe arbejdet med en revision af biblioteksloven – bedyrede han i en udtalelse at han fandt finansministerens forslag helt i overensstemmelse med sine tanker om kommunalt selvstyre (Information 10. 9. 1971). Det antydede at andre borgerlige politiske synspunkter inden for regeringen havde fået overtaget selv over »517«s nok så beskedne visioner.

Valgkampen bragte andre former for klassisk liberalistisk tankegang frem til overfladen hos regeringspartierne. P-planen går på kattepoter omkring spørgsmålet: hvordan skal et kommende TV-2 administreres og finansieres? Det konservative Folkeparti lancerede i valgagitationen slogans som *Frit TV-2* og *Fri konkurrence i æteren*, med argumentation mod Danmarks Radios monopol: »Tænk hvis der kun var én avis eller ét ugeblad i Danmark (...) Vi må have monopoliet ophævet, så der kan blive konkurrence i æteren.« Det stod klart at konkurrencen skulle finansieres med reklameudsendelser.

Et andet kulturpolitisk forslag blev fremsat af Det konservative Folkepartis kulturpolitiske ordfører, Hans Jørgen Lembourn, MF, ved et pressemøde (10. 9. 1971). Det hed i notatet: »Det grundlæggende princip i en kulturpolitisk reform må være, at den offentlige støtte gives til værket i højere grad end til kunstneren som person.« Det fremgik ikke efter hvilke kriterier og af hvem denne støtte skulle tildeles, heller ikke om der var tale om »produktionspræmier« efter offentliggørelse (som Kunstfonden praktiserer det) eller om forhåndstilskud til offentliggørelse. Men hvis forslaget – som det kunne se ud – skulle ses i forbindelse med de hyppige klager fra borgerlige politikere over hvad der kom fra de folk Kunstfonden har givet treårige stipendier og frihed til at udvikle sig som de vil, er det ikke blot uldent formuleret, men har en ildevarslende bismag af forhånds- eller eftercensur.



Et andet punkt i det summariske konservative forslag hed: »Danske forfattere må have en rimelig betaling gennem biblioteksafgiften for det gratis udlån af deres bøger. Samfundets direkte betaling for læsningen af værkerne bør stort set træde i stedet for statsydelse på finansloven.« Heller ikke her blev det sagt direkte hvor denne betaling fra »samfundet« skulle hentes, men det måtte opfattes i forbindelse med tidligere konservative forslag om indførelse af en afgift for bibliotekslånerne.

Anlsen materialiserer sig til en velbegrundet mistanke når man lægger disse skitsemæssige slagord ved siden af den kronik den konservative kulturpolitiske ordfører samtidig med P-planens udgivelse skrev i Berlingske Tidende (17. 4. 1971). Hans Jørgen Lembourn gør her op med »Gratisprincippet« der gør »det stadig vanskeligere for borgerne at erindre, hvad godet er værd« og derved stadig mere utilfredse. Hans forslag er,

at vi over en årrække afskaffer såvel gratisprincippet som lavprisprincippet, og at borgerne efterhånden kommer til at betale for de goder, de modtager fra den offentlige sektor, med en pris der svarer til, hvad godet koster. At man altså gennemfører det omkostningsprincip som gælder på det private varemarked til den offentlige sektor. Og at de mangfoldige former for offentlig virksomhed udskilles som selvstændige økonomiske enheder, der fører deres egne afsluttede regnskaber og en økonomisk prispolitik, der får enheden til at hvile i sig selv.

Det vil sige, at hvis det koster en ti-femten kroner at række en bog over bibliotekets disk til låneren, ja så må han betale denne pris. Hvis det koster to til tre hundrede kroner om dagen at ligge i en hospitalseng, må man betale den pris.

Lembourn hævder at det »ikke er tanken at genindføre en hårdkogt liberalisme, som jeg aldrig har været tilhænger af« og foreslår derfor kompensationer »til de indkomstgrupper, der vil blive ringere stillet ved kostprincippet«. Det er dog svært at overse den liberalistiske tankegang – og svært ikke at frygte dens virkninger, så længe den ikke engang er ledsaget af en skitse til en drastisk forøgelse af skatteprogressionen.

Og også disse tanker var i ildevarslende overensstemmelse med tendenser i VKR-regeringens kultur- og uddannelsespolitik, som da man ved en revision af den ny aftenskolelovgivning *genindførte* afgifter for deltagere. Det medførte efter oplysningsforbundenes og de kommunale aftenskoler foreløbige skøn ved indgangen til efterårssæsonen 1971 at ca. 1/3 færre meldte sig til kurserne.

## KLASSESYNSPUNKT

En demokratisk socialistisk kulturpolitik må naturligvis analysere denne borgerlige grundholdning for at gøre op med den når man finder den, også hvor den fungerer ubevidst eller kamoufleret – og også hvis den trives i partier til venstre for V, K og R. Det gør den.

Borgerliggørelsen af Socialdemokratiets kulturpolitik gennem de sidste 40 år er et kapitel for sig, og den får sit kapitel i den historiske del af *Skitse til en social kulturpolitik*. Det er afgørende at blive klar over farerne i den socialdemokratiske kulturpoli-

tiks princip om, at »demokratisere kulturen« ved at *fordele* den eksisterende kulturproduktion til alle der gider tage imod, frem for at sætte ind på at skabe nye betingelser for geografisk og social decentralisering af produktionen af ny kultur. Farerne er de samme som ved »517«: at man låser sig fast i en passiv formidling af det der regnes for Kulturen til en passiv befolkning, for Kulturen har ofte vist sig at være den kulturelt herskende klasses kultur, borgerkabets konservative kulturformer og nu den akademiske og intellektuelle overlases værdinormer, som det bestemt ikke altid kan være i alle grupper interesse at overtage uden videre. Der er stadig noget sandt i hvad Poul Henningsen drillede Socialdemokratiet med i *Hvad med kulturen* (1933): at partiets kulturpolitik bestod i at tilfredsstille honnøret ambitioner og sociale ønskedrømme ved at give også arbejderne stukgesims, klaver og spisestel til fireogtyve personer.

Denne udvikling var for Socialdemokratiets vedkommende et resultat af at man i 1930'erne droppede *klassesynspunktet* og gjorde sig til et parti »for alle« (*Danmark for folket-linien* fik sin pendant i *Kulturen for folket*-sloganet fra midten af 30'erne). Borgerliggørelsens konkrete manifestation har været den *af-politisering* og *af-ideologisering* af kulturpolitikken der har kunnet spores i alle de store politiske partier gennem 60'erne.

Af-ideologiseringens fordele har været indlysende. Det var forudsætningen for at Julius Bomholt i 1964 kunne afslutte sit kulturpolitiske reformprogram med oprettelsen af Statens Kunstfond – og dermed gøre ende på 115 års kniberi, sjakren i Finansudvalget om kunstnerstøtte, lapperier og nødløsninger. Partiernes enighed om Kunstfonden har også gjort det muligt at fastholde denne lovgivning – ja, endog at ajourføre den – med et minimum af usmageligt tovtrækkeri og politisk stemmefiskeri, selv ikke ved kunstfondstormen 1965 (når man ser bort fra tilløb som finansudvalgsformand Kresten Damsgaards trusler i sommeren 1970, som det lykkedes Kulturministeriet at afvise).

Men denne enighed har også skygget for *farerne* ved den kurs der føres – og for den uenighed der *burde* være mellem partierne. Enigheden har betydet at kulturkløftproblemerne er blevet løst med formidlingsindsats i stedet for analyse. Frem for at erkende de – stadig uløste – sociale konflikter der fik udtryk i »rindalismen«, som nok også var et *socialt* oprør, de underprivilegeredes opgør med de bedre uddannede og deres kulturelle status, bundtede man »rindalisterne« som »kulturfascister« og jorden

som vankundige, og man fortsatte med at betragte finkulturen som *alles* kultur og sætte yderligere fart på at sprede den så hurtigt og så bredt som muligt.

Resultatet er en formyndersituation, hvor de få i toppen af pyramiden kommunikerer deres værdier ud – eller rettere: *ned* – til »folket« i bunden. Det er næppe tilfældigt at oprettelsen af Statens Kunstfond, der dengang tog sig ud som selve løsningen på selve kulturproblemet i bestemt form, falder sammen med kulminationen af den autonome kunstbetragtning der gør kunsten – den finkulturelle ikke-brugskunst – til sit eget værdimål. Det var det der også fik udtryk i den megen snak om »menneskeligheden« og »det musikke« i hverdagen der har fået lov at vokse til et kolossalt officielt hykleri, understøttet af myndigheder og politikere og fagbevægelse, som velfærdsstatens nye søndagskristendom. Et hykleri fordi det dækker over reel dobbeltmoral, når man glemmer at give befolkningen *forudsætninger* for at træffe de frie valg der tales så smukt om og glemmer at stille samme krav om »skabende udfoldelse« til arbejdet som til fritidsforøjelserne. Det er derved formidlingen af »kultur-goder« bare er blevet sukker på ofte utilfredsstillende arbejdsforhold, en ny form for forbrug og bilisme.

Alt dette er sket i ly af af-ideologiseringen af kulturpolitikken, og faren turde være indlysende når Hans Jørgen Lembourn ved flere lejligheder – som ved Folketingets debat om Betænkning 517 – udtaler ønsket om at vi kunne »nå så langt at vi skiftede ideologierne ud med kulturpolitik« (Folketingstidende, 13. 3. 69, sp. 4680).

Lad os afskaffe uenigheden, venner, og snakke kultur i stedet for!

Kunne vi »nå så langt«, så kunne det sandsynligvis også være ligegyldigt altsammen, for så ville al politisk konsekvens være afskaffet sammen med ideologierne. Drømmen om at kunne »undvære« ideologierne er en fast bestanddel af klassisk konservativ ideologi. Et stående led i bestræbelsen på at gøre mennesket til et evigt væsen underlagt »evige« vilkår – og gøre de sociale betingelser til naturlove som vi ikke kan og ikke skal røkke ved.

Den demokratiske socialismes opfattelse er – eller burde være – nogenlunde den stik modsatte: at (næsten) alle anliggender i sidste ende er ideologiske, og at også de kulturelle forskelle, kløfter og privilegier er udtryk for at vi lever i et classesamfund. Det er der også socialdemokrater der jævnligt overser. Og den historiske analyse viser at kulturpolitikken hidtil har vendt ryggen til problemet. Det er forklaringen på at kulturpolitikken under almindelig uideologisk enighed har fået lov primært at blive serviceorgan for de i forvejen finkulturelle klasser. Hvo meget har, skal mere gives.

Det er i denne erkendelse en ny social kulturpolitik må sætte ind med en ny lighedsskabende, decentraliserende målsætning: åben kommunikation i stedet for formynderi og kommerciel styring, fri adgang for alle til at opleve og skabe og formulere sig i stedet for kulturel aktivitet som forbrug og statusræs og privilegium for de få. Jeg bilder mig ind at en aktiv, social kulturpolitik kan fungere som en permanent udvidelse af voksenuddannelsen og blive et afgørende redskab i nedbrydningen af classesamfundet.

# Skal vi have en kulturpolitik?

af Erik Thygesen

*Erik Thygesen sætter her et spørgsmålstegn ved den centralistiske kulturpolitik, som eksisterer i dag: Finkulturen bør vige plads for mere »utraditionelle« aktiviteter.*

Skal vi have en kulturpolitik? spørger Kosmoramas redaktion venligt og interesseret uden at forklare hvem »vi« er. Kosmorama? Filminteresserede i det hele taget? Eller dét, der så rammende og rørende i Radioavisen hedder »herhjemme«? Eller er det, det redaktionelle vi, man hentyder til?

Da Kosmoramas mere eller mindre tilfældige tidligere, nuværende og kommende kulturpolitiske linje ikke rigtigt kan være mit anliggende og da filminteresserede som storgruppe ikke kan afgrænses fra andre hobbyretninger, skal jeg forsøge mig med en blanding af Radioavisen og det redaktionelle.

Ja, selvfølgelig skal vi have en kulturpolitik. Selvfølgelig er kulturpolitik et offentligt anliggende – både på det ideologiske og det økonomisk-politiske plan. For øvrigt har vi allerede én, men da den ikke er særlig god, må vi nok udvide det til et: Ja, vi skal bestemt have en ny kulturpolitik. Ligesom vi skal have en ny socialpolitik og uddannelsespolitik og udenrigspolitik og faglig politik. Selv om jeg af pladsmangel og tidnød i det følgende alt for meget opfører mig som om de andre områder ikke eksisterer, så er det i virkeligheden både urimeligt og selvmodsigende – som den departementale specialopdeling er det.

En ny dansk kulturpolitik må primært være interesseret i at lægge bomber under »kulturen«, under kulturbegrebet – det begreb den traditionelle kulturpolitik har arbejdet med. En politisk bombe. Ikke sådan at forstå, at kulturelle manifestationer absolut skal gøres politiske på indholdssiden, at den politiske binding skal være normativ (en sådan målsætning ville være i direkte modstrid med den decentralisering og demokratisering af beslutningsprocesserne, som må være en del af den ideologiske over- og underbygning), men sådan at forstå at rammen skal politiseres – at selve beslutningsprocesserne omkring disse rammer skal politiseres. Og det vil i den aktuelle sammenhæng sige det kulturbegreb, det centralistiske kulturministerium (tydeligst i »517«) har lagt til grund for sit arbejde. Efter mange flotte og fint skårne flokklær er det længste, man fra den side er gået med hensyn til decentralisering, et forslag om oprettelse af lokalråd under Statens Kunstfonds udvalg for den bildende kunst – lokalråd som i en begrænset udstrækning skal kunne foretage indkøb af kunst i forbindelse med lokale udsmykningsudgaver.

En »decentralisering«, som hårdnakket fastholder ideen om offentlige smagere, om et statsautoriseret kvalitetssyn. Forslaget er i øvrigt aldrig blevet til noget.

Det statsautoriserede kvalitetssyn skal afløses af en kvantitativ betragtningsmåde, som også – i så vid udstrækning som muligt – inddrager sociale kriterier.

Den økonomiske støtte, som faktisk er nødvendig (jeg er udmærket klar over, at kulturstøtteordninger ikke er hele kulturpolitikken, men der er grænser for, hvor vidt omkring man kan komme, og jeg vil tillade mig at opfatte den som repræsentativ for hele politikken), hvis ikke en række aktiviteter, som hjælper mennesker til at få tiden til at gå eller få noget at snakke om eller komme i kontakt om eller som måske endda udvikler dem som sociale og politiske størrelser, skal gå i stå, må fordeles gennem andre kanaler og mere radikale kanaler, end det hidtil har været tilfældet. Først og fremmest må der skabes muligheder for, at initiativer kan komme nedfra, at disse initiativer sikres en fuldstændig autonomi, at den kvalitative bedømmelse af disse initiativer holdes på kontrol- eller effektivitetsplanet – stort set efter de principper, vi kender fra loven om fritidsundervisning og i forbindelse med børnehaver- og skoleinitiativer, hvor der ikke er noget at raffe om, støttedmæssigt, hvis visse kvantitative mindstemål overholdes.

Staten føler en slags forpligtelse i forbindelse med de (fin-)kulturelle aktiviteter. Staten må fratages denne følelse af forpligtelse. Især da hvis vi skal ud over den finkulturelle, centralistiske kulturdefinition. Den rammedannende virksomhed må i så vid udstrækning som muligt overlades til de lokale initiativtagere. Når det har været muligt f. eks. at få offentlige tilskud til driften af private børnehaver, hænger det naturligvis sammen med en vis afmægt fra statens side over for en stor og organisatorisk problematisk opgave. Men staten er afmægtig på mange andre områder – uden at staten har villet indrømme det. Kønsrolle- og social-aktivister har haft et så forholdsvis let spil fordi statsmagten umiddelbart har erkendt denne afmægt, denne mangel på effektive våben mod aktivisternes anfald. En aktiv offentlig kulturpolitik er den, der erkender denne afmægt og ud fra denne erkendelse åbner muligheder for at afgive den store rammedannende virksomhed til lokale initiativtagere.

Den individuelle støtte, som – i hvert fald i den offentlige debat om end ikke i kontanter – har været den mest iøjnefaldende form for kulturstøtte her i landet i de seneste år, må stort set bortfalde. Der må fortsat være visse muligheder for støtte til konkrete projekter, som ikke på anden måde vil kunne realiseres – den støtteform, vi kender fra visse private, videnskabelige fonds. Den individuelle kunstnerstøtte, som vi kender den, er imidlertid i sin yderste konsekvens – bl. a. fordi den er en del af kunstnermyten – direkte systembevarende. Den skaber ikke i sig selv nye ind- og/eller ud-fald, højst har den været med til at cementere et par reputationer. En undersøgelse af det konkrete udbytte af den individuelle kunstnerstøtte, som den har fungeret i Statens Kunstfonds tid vil næppe resultere i ret mange værker, som ikke under alle omstændigheder ville være kommet igennem. Mere ærligt ville det være at lade resultatlisten indeholde en fortegnelse over nye huse, motorcykler, ejerlejligheder,

der, sommerboliger, biler, køleskabe, vaskemaskiner, Spies-rejser. Man har nægtet at inddrage sociale kriterier i denne fordeling og derved kun medvirket til at skabe lidt luksusforbrug hos folk, der som regel allerede er kommet så langt, at de kan klare sig selv.

Kunstfondens individuelle støtteordninger privilegerer en lille i forvejen privilegeret gruppe (på samme måde som Ungdommens Uddannelsesfond gør det i og med, at den udelukker lærlinge, og dermed direkte virker til opretholdelse af dybe classeskel) – oven i købet en latent oprørsgruppe – på bekostning af mindre privilegerede grupper. Den kulturministerielle check er, hvordan man end vender og drejer den i fede flovser om kunstnerisk værdi, en form for understøttelse. At der i de fleste tilfælde er tale om en understøttelse til for en periode at køre et normalforbrug op i et luksusforbrug, understreger kun det asociale i dette fænomen. Forskellen mellem individuel kunstnerstøtte og socialhjælp er forskellen mellem den intellektuelle overklasse og den økonomiske underklasse og det er forskellen mellem en årlig check med posten og tre timers ventetid hver uge på et socialkontor med lange, ydmygende forhør. At opretholde et særligt socialt system for kunstnere, et socialt system som også inddrager en række modebestemte kvalitetsbegreber, er at køre et socialt system efter del-og-hersk-princippet, som bl. a. skal få de mindre heldige kunstnere til at holde kæft i forventningen om bedre held i lotteriet næste år, samtidig med at det er en fantastisk raffineret kile mellem en proklameret (men bastet og bundet) oprørergruppe og så dens ofre.

Er kunstnere socialt i klemme, må socialkontoret være vejen. Som socialkontoret må være vejen for studerende, som ikke kan klare sig. Som det må være vejen for alle mennesker, der enten ikke kan eller ikke i en periode eller permanent har lyst til at klare sig selv. Hvis den artikulerede kunstner og den halvstuderede student skulle tilbringe tre timer på socialkontoret hver uge, er det i øvrigt ikke usandsynligt, at vores socialsystem så lidt bedre ud, lidt mere menneskeligt ud, end det er tilfældet i dag. Det er muligt socialpavernes spørgsmål var mere afbalancerede. Det er ikke usandsynligt, at en del ydelser ville være betydeligt højere. Hvem ved – måske adgangen til socialydelser oven i købet ville være betydeligt lettere. Men det er et sidespring (selv om det ikke er ret stort).

I øvrigt har den individuelle støtte i mine øjne også været forfæjlet i og med at den har været centreret omkring finkulturelle aktiviteter. Og et sidste sidespring: Størstedelen af de sociale problemer, statsanerkendte og mindre statsanerkendte kunstnere inden for de tre traditionelle genrer slås mod, vil kunne løses gennem en mere aktiv faglig politik fra disse menneskers side. Forfatterne – som er det, jeg kender mest til – har brugt al deres møde- og forhandlingsenergi på at plukke kriseramte forlæggere for yderligere et par procenter på deres i forvejen vanskeligt sælgelige tynde digtbøger, mens de tilsyneladende ikke har turdet røre ved de områder, hvor pengene faktisk ligger og venter på dem, og hvor deres værker faktisk benyttes: skolerne, bibliotekerne, radio-tv. Det kan ikke være meningen, at Statens Kunstfond gennem et utilstrækkeligt stjerneatteri skal



kompensere for en utilstrækkelig faglig politik. Situationen for billed- og musik-folk er givet den samme.

En accept af den individuelle kunstnerstøtte er en accept af stjernesystemet og en accept af kunstnermyten. En opgivelse af stjernestøttesystemet til fordel for støtte til gruppeaktiviteter og til konkrete projekter vil betyde kunstnerens endelige død som politisk størrelse. På høje tid skulle man mene.

Ser vi på den form for gruppe- og projektstøtte til »traditionelle« aktiviteter, som faktisk har fundet sted bl. a. i form af de kulturministerielle ø-lejre og det kulturministerielle Projekt Hus, er det karakteristisk, at disse statsinitiativer først er kommet i stand efter at parallelinitiativer er blevet etableret (ø-lejrene blev som bekendt startet i 1970 som en direkte konkurrent til den langt større Frøstrup-succes) eller knust (Farvergadelokalene). Helveg Petersens patetiske iver efter at sætte sig på andres initiativer med embedsmænd og tropsførere og styrelser er et praktisk og konkret dementi på alle hans decentraliseringsproklamationer.

Kun i et meget begrænset omfang kan det være de bevilgende myndigheders opgave at optræde rammeskabende. Og rammerne må i så tilfælde kun være af økonomisk og administrativ art. I øvrigt er det netop på rammeplanen, Helveg Petersen har oplevet sine mest ynkelige fiaskoer: Projekt Hus blev lukket, ø-lejrene blev til nogle afkristnede spejderlejre – med undtagelse af kvindelejren, som – hvad der er meget vigtigt i denne sammenhæng – netop blev etableret nede fra.

Lige som staten ikke skal etablere rammerne, skal den også holde sig fra indholdet. Niels Matthiasens føl, Hans Hertel, har i et socialdemokratisk kulturmanifest været meget optaget af nogle decentraliserings tanker, som jeg har lidt svært ved at skelne fra Helveg Petersens. En væsentlig del af manifestet er – direkte eller indirekte – optaget af forsøg på at indbygge sikkerhedsnet: folket skal beskyttes mod pop og papir og »falsk bevidsthed« og guderne må vide hvad. Hvad er det, *han* er bange for? Folket? Dét folk, som for nogle år siden med så sikker en hånd slog ned på et parallelt socialsystem, som kun havde ét formål: at udbyde klassekløften? Dét folk, som for nylig med så sikker en æstetisk fornemmelse protesterede mod opsættelsen af en fisemodernistisk skulptur i et miljø, det ikke ville have slået i stykker? Hvad er det, *man* er bange for? At folket skal udnytte åbne kulturstøtteordninger til andet og mere end teaterudflugter og bogklubber? At folket, hvis ikke alle mulige centralistiske, kulturdefinitoriske klausuler er indbygget i kulturmaskinen, skal udnytte en eventuel lovgivning til at flette peddigrør (som det så folkeforagteligt hed, da aften-skoleloven i sin tid kom igennem) eller bøje neonrør eller lave motorcykelbaner eller modeltogsklubber? Eller værtshuse? Eller kvindebefrielsesgrupper?

Selvfølgelig er der grund til at være bange for, at dette bliver resultatet af den åbne godtepose. For det skulle gerne blive resultatet. Selvfølgelig er der grund til at være bange, hvis man har nogle privilegier og eksamenspapirer og ejerlejligheder og selvbeholdende definitioner, man skal forsvare. Selvfølgelig er der grund til at være bange, hvis man føler, man ved bedre end og bør opdrage og skole det folk, der ikke ved bedre. Ellers ikke. Tværtimod.

Men for at komme tilbage til det praktiske: Kulturstøtten må fordeles gennem en masse mindre råd, som højst må sidde f. eks. ét år ad gangen, som skal have mulighed for at ophæve sig selv igen, som automatisk skal bevilge støtte til grupper, som falder inden for lovgivningens rammer, som – i forbindelse med enkeltprojekter – skal have en vis begrænset mulighed for selv at starte visse initiativer (måske skal de endda være så fleksible på dette lidt mere problematiske område, at også enkeltmedlemmer af disse råd udstyres med autoritet til at iværksætte projektstøtter, jfr. Kortfilmrådets producerordning, jfr. Abcinemas gamle filmlovsforslag). De små råd skal ikke udpeges af kunstige repræsentantskaber; de skal ikke indstille til disse repræsentantskaber eller til kulturministeren personligt – de skal i den periode, de sidder, være helt selvstændige; de skal for det kulturområde, de repræsenterer, være fuldstændig rensede for økonomiske eller fagligt-organisatoriske interesser. Dvs.: rådene skal nok i første periode udpeges af kulturministeren – simpelt hen for at få det hele i gang. Derefter vil nye råd kunne vælges ved en almindelig afstemning blandt samtlige de mennesker, som har modtaget en eller anden form for støtte af det afgående råd. En vis alders- og idémæssig fornyelse skulle være sikret på denne måde.

De små råd skal dels være de allerede etablerede råd omkring Statens Kunstfond og Teaterråd og Filmfond og Radioråd og museer osv. (som dog alle trænger til en kraftig omorganisering, jfr. én gang til Abcinemas filmlovsforslag), dels råd, der for en kortere eller længere periode beskæftiger sig med områder, der ikke traditionelt har været betragtet som særlig støtteværdige: eksperimenter med boligformer, familieformer, oplevelsesformer, miljøeksperimenter, gruppeaktiviteter (kunstneriske, hobbyprægede osv.), eksperimenter med produktionsformer, med legepladser, med gade- og bygningsudsmykning (som ikke nødvendigvis behøver at blive udført af mere eller mindre kendte malere fra København, men også kunne udføres af f. eks. elektrikere med speciale i neonrør eller sprøjtemalere eller helt andre, f. eks. amatører, f. eks. dem der bor i gaden), med aktiviteter omkring arbejdspladser, med nye uddannelser, som falder uden for lov om fritidsundervisning (både Forfatterskolen og Den fri sociale højskole er gået ned bl. a. på grund af manglende muligheder for at skabe rimelige praktiske og økonomiske faciliteter omkring disse initiativer). Og så videre. (Det er nok tvivlsomt om disse sager vil kunne laves via kulturministeriet alene. Også handels-, social- og justitsministeriets områder vil blive berørt. Så meget des bedre.)

Støtten skal gives på et så uforpligtende plan som muligt og må (så vidt det nu kan undgås – den hurtige udskiftning af rådene skulle modvirke det) ikke gives til fremme af én bestemt politisk, kunstnerisk eller kulturel opfattelse, ikke til fremme af bestemte »værktyper«. Støtten skal være noget, man har ret til, ikke noget man kvalificerer sig til. Kvantiteten må være den afgørende. (Til beroligelse af de folkeforskrækkede: der skal nok komme noget kvalitet ud af det alligevel.) Drømmen om den umiddelbare succes, den umiddelbare resultater, som er den drøm, den aktuelle kulturpolitik er baseret på, er mere utopisk end det program, jeg netop har opstillet. ■

## Organismens mysterier

af Chr. Braad Thomsen

*En kommenteret tekstmontage om den jugoslaviske instruktør Dusan Makavejev, den amerikanske psykiater og filosof Wilhelm Reich og Anders Bodelsen – på baggrund af Makavejevs »Organismens mysterier«.*

Dusan Makavejevs nye film »Organismens mysterier«, der havde verdenspremiere i København i juli, er en af de mest udprægede collage-film, der er lavet. Makavejev får hele tiden sine argumenter og pointer frem ved at sammenklippe filmcitatater, lyde og regulære fiktionsafsnit i et meget kompliceret mønster. I stedet for en regulær anmeldelse af filmen vælger vi derfor at beskrive »Organismens mysterier« ved hjælp af dens egen metode: en citat-mosaik, i hvilken de enkelte dele skal kontrastere, supplere og udvide hinanden. Alle Wilhelm Reich-citataterne er hentet fra den fremragende bog »Orgasmens funktion«, som er udsendt af Rhodos. Udtalelserne af Dusan Makavejev er taget fra et båndinterview, jeg lavede med ham, da han var i København i forbindelse med premieren, og filmens danske og engelske dialogliste ligger til grund for de direkte citater.

Makavejevs tidligere film »Mennesket er ingen fugl«, »En erotisk affære« og »Ubeskyttet uskyld« har alle været sendt i dansk TV, og »En erotisk affære« har desuden været vist i biografene. Den er anmeldt af Poul Malmkjær i »Kosmorama« nr. 85. Filmkritikeren Robin Wood har i Movieantologien »The Second Wave« skrevet en grundig introduktion til Makavejevs tre første film.

### WILHELM REICH – WORLD REVOLUTION

MILENA: Hans navn er World Revolution. Han døde i et amerikansk fængsel i den tro, at Moskva stod bag.

Wilhelm Reich (1897–1957) er en af den psykoanalytiske forsknings store skikkelser. Han var oprindelig elev af Freud, men brød

med denne og ekskluderedes af Det psykoanalytiske Selskab i 1934. Reich ønskede i modsætning til Freud at drage sociale og politiske konsekvenser af psykoanalytikernes forskningsresultater. Han opponerede mod Freuds dødsdrifts-teorier og fandt ikke, at dødsdriften er biologisk bestemt, men er bestemt af seksuelle og sociale fortrængninger. Reich så også fascismen og stalinismen som et produkt af menneskers seksuelle problemer. Han måtte selv flygte fra fascismen, først til Danmark og Norge, siden til USA, hvor forfølgelsen af ham fortsatte. Han anklagedes officielt for kvaksalveri på grund af sin konstruktion af kasser til opfangelse af universets orgon-energi, og han døde i fængslet 1957. Hans skrifter brændtes på bålet i Portland på den lokale dommers anmodning. Det skete ved to lejligheder i 1956 og 1960. Den almindelige opfattelse er, at Reich var sindssyg de sidste år af sit liv.

WILHELM REICH: Ifølge Wiens statistik fra 1927 boede mere end 80 procent af Wiens befolkning fire eller flere pr. rum. Det betyder, at for over 80 procent af befolkningen er en fysiologisk korrekt seksuel tilfredsstillelse selv under de bedste indre betingelser skadet, ja endog umuliggjort. Hverken medicinen eller sociologien bare nævnte denne kendsgerning, der herskede kun den dybeste tavshed. Mental og seksuel hygiejne forudsætter en ordnet, materielt sikret tilværelse. Et menneske, som bekymret spekulerer på, hvor det næste måltid skal komme fra, kan ikke nyde lysten og bliver let seksuel psykopat. Det vil altså sige, at den der håber på at kunne forebygge neuroserne, må regne med en radikal omvæltning af alt det, der forårsager neuroserne. (»Orgasmens funktion« side 199).

DUSAN MAKAVEJEV: Wilhelm Reich vil ganske givet opleve en renaissance i den nærmeste fremtid, og jeg tror, at eftertiden vil vurdere ham som en langt mere betydelig forsker end Freud. Og når man kender Ronald Laings opfattelse af galskab, er det vanskeligt at afskrive Reich som gal. Laing beskriver galskab som en social etikette, der sættes på folk, som ikke opfører sig efter forventning, og hvis et normalt menneske konstant betragtes som vanvittigt af sine omgivelser, kan det meget muligt ske, at han begynder at opføre sig vanvittigt, fordi alle forventer det af ham. Jeg tror ikke på begrebet »galskab«, for alle er gale, og hvad er der så i vejen med det? Det er umuligt at være normal 24 timer i døgnet, og i søvne har vi i hvert fald alle sammen vanvittige drømme, så enhver er gal i en tredjedel af sit liv.

Wilhelm Reich var en fremragende, ja, genial ung mand i 30'erne i Tyskland og Østrig. Han forstod psykoanalysen ikke bare som en mulighed for at kurere det enkelte menneske, men hele samfundet. På det tidspunkt udviklede samfundet sig i præcis den

modsatte retning som han selv med den europæiske fascisme, nazisme og stalinisme, men i dag skulle det være lettere at forstå ham, fordi vi er ved at udvikle alternativkulturer som f. eks. hippie-bevægelsen. Alternativ livsførelse er ved at blive noget normalt, og gruppefællesskab er virkelig en del af den vision, Reich havde i 30'erne. Han var en af de sjældne socialistiske utopikere i dette århundrede, og få årtier efter hans død er mange unge i alle verdensdele i færd med at opbygge den form for fællesskab, som han drømte om. For mig er han en stor profet og en stor videnskabsmand, fordi han netop ikke var i stand til at inddele verden i videnskabelige, humane, elskende og poetiske aspekter. Men så kom fascismen og destruerede hans arbejde, og han var nødt til at rejse til USA. For at blive amerikansk statsborger forstod han, at han måtte glemme sine politiske ideer om en stor politisk bevægelse, der kan hjælpe menneskene. Fra starten var han under et sådant tryk, at enhver social aktivitet fra hans side ville blive opfattet som u-amerikansk aktivitet, så han forsøgte at blive en meget korrekt videnskabsmand, hvilket allerede var i strid med hans egne ideer. De mennesker, der forfulgte ham i USA, havde meget lave, voyeuristiske motiver, som de forstod at forklæde som ædle ønsker om at bevare moralen og loven. Nogle af dem var nysgerrige, fordi de troede, han foretog æle former for seksuelle eksperimenter så som masturbation i orgon-kasserne og videnskabelige forsøg med børn. Dette tryk på Reich forenet med småborgerligt fjendskab og McCarthy-atmosfæren mod u-amerikanske personer og tidens almindelige hysteri bidrog til, at Reich blev lige så gal, som nogle anså ham for at være. Men faktisk var han et stort menneske med mindre og mindre social støtte og menneskelig kontakt. Han havde øjeblikke af totalt vanvid, men de folk, der var omkring ham, forstod udmærket, at han var under et sådant ydre pres, at den eneste løsning for ham bestod i at tage flugten til fantasien nu og da. Hans datter Eva Reich fortalte mig, at i fængslet var han som et dyr i bur. Han skrumpede fysisk ind på grund af mangel på frihed, mangel på rum. Som menneske var han så levende, at han ikke kunne udholde tremmer, så han var nødt til at dø i fængslet. Samfundet havde taget en ansigtsløs og grusom hævn, og hans død var et virkeligt justitsmord.

ANDERS BODELSEN: Filmen er som sagt tilegnet Reich, men dens ironi er for dyb til at tage Reich virkelig alvorligt... Den er også ideologisk suspekt – i sin mangel på ideologisk holdning og derfor politisk mod. Den har så mange meninger, at den ingen mening har, hverken om politik eller om sex. Den er så ironisk, at ingen behøver at være uenig med den eller bange for den. (Politiken 29. juli 1971).



WILHELM REICH: Der tales meget om soldatens pligt til at ofre sit liv for sit land. Der tales for lidt om videnskabsmandens pligt til under alle omstændigheder og uanset hvad prisen måtte være, at forsvare det, han har erkendt er sandt. (»Orgasmens funktion« side 26).

DUSAN MAKAVEJEV: Det undrer mig ikke, at den offentlige anklager i Jugoslavien har forbudt min film om Reich, – det er en logisk fortsættelse af den forfølgelse, som Reich selv måtte døje. Min film bliver bekæmpet af de samme irrationelle kræfter, som Reich bukkede under for. Og disse kræfter kan måske forbyde min film i nogle måneder eller nogle år, men i det lange løb vil sandheden dog vinde.

## FIKTION OG DOKUMENTATION

Makavejevs to første film »Mennesket er ingen fugl« og »En erotisk affære« handler begge om en tragisk kærlighedshistorie mellem en partitro arbejder og en seksuelt mere frigjort kvinde. Dette skema tager Makavejev op til udvidet behandling i »Organismens mysterier«, hvor han i fiktionsafsnittet beskriver den tragiske kærlighed mellem den jugoslaviske Reich-elev Milena og den sovjetiske skøjteløber Vladimir Iljitsch. Milena er ikke mere tiltrukket af den arbejder, som elsker hende. I stedet holder hun en propaganda-tale om fri kærlighed for alle i boligkarreen, og ved et is-show møder hun skøjteløberen, som i begyndelsen er meget frygtløs over for hendes tilnærmelser, og som til sidst dræber hende i et erotisk orgie.

Ind i denne fiktive historie har Makavejev klippet et sandt virvar af dokumentarisk materiale. Første halvdel af filmen består af Wilhelm Reich-materiale. Makavejev interviewede nogle købmænd på Reichs hjemegn i USA og taler med hans barber, som også er byens politimand. Der er desuden samtaler med hans datter Eva Reich og med forskellige af hans videnskabelige medarbejdere, bl. a. dr. Robert Ollendorff, og man hører Reichs stemme på bånd. I USA-afsnittet medvirker beat-digteren Tuli Kupferberg, der går rundt i soldateruniform, og som også høres på lydbandet, hvor han sammen med The Fugs synger »Kill for Peace«. Et transvestit-par synes at repræsentere den udflippede pervertering af sex-livet i det amerikanske forbrugersamfund, mens skøjteløberen repræsenterer den tilsvarende puritanske pervertering som produkt af Sovjet-samfundet.

Foruden den fiktive historie og det dokumentariske materiale, Makavejev selv har filmet, er filmen klippet sammen af arkivmateriale. Fra en amerikansk undergrunds-TV-gruppe har Makavejev lånt det autentiske samleje, som han præsenterer i filmens start underlagt en kommunistisk sang. Han bruger desuden filmoptagelser, som Hitler lod foretage i nazi-tidens lukkede sindssygehospitalet, dokumentar-optagelser med Stalin og citater fra Stalin-spillefilmen »Den store arv«, instrueret af Tjauréli. Endelig er der dokumentaroptagelser med Mao og tusinder af kinesere i Peking og en kort filmstrimmel med Wilhelm Reich.

DUSAN MAKAVEJEV: Når man bevæger sig frem og tilbage mellem fiktion og dokumentation, bliver fiktions-afsnittene på en

måde mere virkelige og på en anden måde mere symbolske. I det virkelige liv sker der en masse tilfældig handling samtidig med det, man filmer, men i fiktionsformen foretager man en udvælgelse, og ved at blande disse to elementer, forstår man, hvordan film er et fantasi-produkt, en utroværdig selektion og en ritualistisk organisation af livet. Så begynder man at se på fiktionen som en særlig form for dokumentation af et ritual, der svarer til kirkelige eller folkloristiske ritualer. Når man ser folk i ritualistiske bevægelser, forstår man altid mere om den kultur, som instruktøren er et produkt af. Hvis du husker den franske og amerikanske måde at lave film på, vil du se, at der er meget stor forskel på Yves Montands og Jean Gabins spil over for Clark Gables og Gary Coopers. De har alle en meget afslappet måde at opføre sig på, men Montand-Gabin udstråler fransk livsform, der er mere optaget af vin og god mad, mens Gable-Cooper repræsenterer succes og konkurrence, som er mere amerikanske egenskaber. Denne dokumentariske læsning af fiktions-scener er mere indlysende, når der inden for samme film finder en direkte konfrontation sted mellem dokumentarisme og fiktion. Vi kan lave mange telefon-samtaler via samme linje, og mennesker er millioner af gange mere komplicerede end telefonråde, så hvorfor ikke have en million gang mere kompliceret kommunikations-erfaringer. En film bør ikke længere fortælle en enkel historie med en enkel konflikt og en typisk amerikansk lønsning. Når vi ser gode gammeldags amerikanske film som Minnellis musicals, ser vi ikke bare godt skuespil og gode musikalske danse. Vi betragter også the American way of life med dens høje levestandard og forbrugersamfundsgoder. Så hvorfor skulle vi ikke skabe en mere intelligent og ansvarlig måde at lave film på og inkludere mange flere oplevelsesplaner på samme tid?

## SEX OG KÆRLIGHED

MILENA (iflg. filmens engelske dialogliste): Back to our true human nature! Back to the right of free love for all! The freedom of each is the condition for the freedom of all!

RADMILOVIC OG KOR:

Life without love is a life of sorrow.

There's no telling what's in store

for tomorrow.

Life without fucking is a life of sorrow.

MILENA (iflg. filmens danske undertekster): Tilbage til den sande menneskelige natur. Tilbage til retten til fri sex for alle. Frihed for individet er frihed for alle.

RADMILOVIC OG KOR:

Et liv uden sex er et liv i sorg.

Ingen ved, hvad morgendagen bringer.

Et liv uden knæppen er et liv i sorg.

FRU BOJANA MAKAVEJEV (efter premieren i Dagmar-teatret): Jeg forstår ikke dansk, men det var mit indtryk, at når der tales om kærlighed på jugoslavisk, så er det oversat ved »sex« på dansk. Dette er en misforståelse af filmens holdning.

WILHELM REICH: For eksempel havde nogle af mine kvindelige patienter, gifte som ugifte, indtil helbredelsen kunnet gå i seng med hvem det skulle være, fordi de intet følte ved det. Orgasmerapien havde nu givet dem seksuelle fornemmelser og en seksuel alvor, som gjorde det umuligt for dem uden videre at sprede benene. At de med andre ord blev »moraliske« i den forstand, at de kun ville have en partner, som elskede og tilfredsstillede dem. (»Orgasmens funktion« side 174).

Det jeg tænker på, når jeg taler om seksualitet, er ikke »knæpperi«, men derimod favntag i kærlighed, ikke det at urinere i kvinden, men det at gøre hende lykkelig. Med andre ord, medmindre vi skelner mellem den sekundært opståede seksuelle unatur og det naturlige kærlighedsbehov, der ligger gemt dybt nede i ethvert menneske, kommer vi ikke videre. (»Orgasmens funktion« side 185).

DUSAN MAKAVEJEV: Den seksuelle frihed, vi foreløbig er nået til, er en rent teknologisk frihed, som intet har med Reich at gøre. Det er friheden til at udlade os selv som maskiner i et teknologisk samfund, hvor også sex bliver en forbrugsvarer. For mig er begrebet »fri kærlighed« ikke knyttet til seksuel frihed alene. Begrebet er knyttet til gruppesamvær, der rummer alle menneskelige funktioner, og hvor kærligheden er sat i forbindelse med vort arbejde, vor leg og alle vore skabende funktioner.

FILMENS FORTEKST (iflg. engelsk dialogliste): This film is dedicated to the discoverer of cosmic life, love energy, Wilhelm Reich 1897–1957.

FILMENS FORTEKST (iflg. danske undertekster): Denne film er tilegnet opdagelsen af kosmisk liv, sex-energi.

## MILENA, MAO OG STALIN

Inspireret af Milenas flammende tale tager nogle arbejdere hende i hånden og begynder at danse og synger: »Et liv uden kærlighed er et liv i sorg.« Derpå klipper Makavejev til formand Mao og tusinder af jublende kinesere i Peking, og derfra klipper han videre til en meget stiv scene, hvor Stalin og nogle ministre kommer gående, – og videre igen til patienter på et sindssygehospitalet for til sidst at standse associationsklipningen på Tuli Kupferberg, beat-digteren i soldateruniform, der foretager onanibevejelser op og ned ad et maskingevær. Første og anden gang jeg så filmen, forekom den mest nærliggende fortolkning af denne klipning at være, at Makavejev vil kontrastere formand Mao og kineserne med Milenas tale om kærlighed og trække paralleller mellem Mao og Stalin samt se sindssygehospitalet og den militaristiske onanist som et resultat af maoismen og stalinismen. Men en nærlæsning af sekvensen synes at indicere noget andet: Kineserne viderefører den jubel, som påbegyndes i scenen med Milena, og lyden fra Mi-





lenas scene overlapper scenen med kineserne. Maoindslaget danner altså snarere kulminationen og ikke kontrasten til Milena-scenen. Kontrasten dannes derimod af Stalin-scenen; her skifter lydsiden nemlig brat til »Lili Marleen«, mens billedet også skifter karakter og bliver stift og sort-hvidt. Men disse nuancer fik jeg ikke øje på, før Makavejev havde fortalt mig sin mening med klippene, og det er derfor et åbent spørgsmål, om meningen med sekvensen kan læses direkte fra filmstrimlen uden kendskab til Makavejevs fortolkning.

DUSAN MAKAVEJEV: Milena holder en politisk tale om fri kærlighed, og denne tale er ikke bare en emotionel kamp for frihed, men er også en form for politisk demagogi. I stedet for at elske holder hun tale om det, og dette er fra min side ment satirisk. Samtidig opererer jeg med parallel-klipping til to mennesker, der elsker uden tanke på hendes tale. Mit forhold til Milena svarer lidt til mit forhold til lederne af opstandene i Europa maj-juni 1968. Nogle af lederne holdt meget smukke taler, men ofte opdagede jeg, at jeg ikke brød mig så meget om de mennesker, der holdt talerne, selv om jeg var helt enig med dem i alt, hvad de sagde. Jeg opdagede, at de udførte noget meget nyttigt, fordi folk begyndte at synge, danse og udføre forskellige aktioner, men igen har vi dette dialektiske forhold mellem den person, der forsøger at lede folk, og så folkets bevægelse i sig selv. Ofte er folkets bevægelse bedre og stærkere end de enkeltpersoner, der sætter den i gang og leder den.

Nå, men da arbejderne i min film bliver vækket af Milenas tale og begynder at synge og danse, ønskede jeg en glørværdig fortsættelse af denne smukke sociale aktion, og så fandt jeg i filmarkiverne disse optagelser med millioner af mennesker i Peking. For mig var disse optagelser så magtfulde, at jeg syntes, at når man anbringer denne film-dokumentation efter Milenas tale, ville det være en smuk kulmination på hendes kærlighedstale. Der er en masse biologisk energi bag alle politiske og sociale bevægelser, og kineserne repræsenterer ikke politisk energi i en begrænset betydning. De udgør millioner af mennesker, der forsøger at overleve og som derfor samler sig i en magtfuld bevægelse. Og jeg ønskede at bringe en reich'sk association i forbindelse med den kinesiske revolution: tænk hvor megen kærlighedsenergi, der blev brugt af forældrene til disse millioner af mennesker, eller tænk hvilken mægtig kærlighedsenergi de selv repræsenterer. Samtidig er det en slags udløsningsklip, også i reich'sk forstand, for efter al den spænding, som Milena opbygger, har man brug for en slags lettelse og afslapning.

Og så klipper jeg til Stalin, hvilket kan opfattes som et science fiction-klip. Han repræsenterer en forfærdelig mulighed, en frysende, ritualistisk situation, som vi må forsøge at undgå. Et tilsvarende spring findes, da pigen masturberer manden og kommer gips på hans erigerede penis. Hendes masturbation betyder en meget behagelig ophidselse, og så standses glæden brat af gips'en. Inden for samme scene har vi dette hurtige skift fra ophidselse til blokering. Gips'en

*Modstående side: En transvestit repræsenterer den udflippede pervertering af sex-livet i det amerikanske forbrugersamfund.*

betyder en negation af glæden, og fra gips-penis'en klipper jeg til Stalin. Han repræsenterer en frysende og forfærdende simplifikation.

*Overfortolker Makavejev sin egen film, når han lader gips'en på penis'en være en stalinistisk gips? Hvor mange tilskuere fanger disse associationer, og hvor mange opfatter gips-scenen som en uforpligtende joke? Under alle omstændigheder giver en nærlæsning af den tilsyneladende så lette og løse klipning Makavejev ret: Fra gips-penis'en, der tages ud af sin form, klipper Makavejev til et lille barn (fra »Den store arv«), der udbrøder: »Se, bedstemor, der kommer Stalin!« Og fra den klappende Stalin klippes atter til gips-penis'en, der placeres på et bord, og tilbage til Stalin, der er placeret i præcis samme billedmæssige position som den frosne penis, dette symbol på impotens og masturbation. Stalin forkynder de ord, der i netop hans mund må virke dybt komiske: »Kommunismens første etape er gennemført med succes. Vi takker det store parti, som har bragt glæde i alle hjem.« Derpå klippes til en dokumentarisk optagelse, som Hitler lod foretage på et sindssygehospital: en patient hamrer igen og igen sit hoved mod muren. Næste billede viser en henrykt Tuli Kupferberg, der i soldateruniform onanerer på sit gevær, der som gips-penis'en og Stalin repræsenterer den stivnede seksual-drift, som får aflob i voldshandlinger og diktatorisk optræden. Næste spillescene er den afgørende »Apasionata«-sekvens, der slutter med, at den seksuelt frustrerede Vladimir Iljitsch hals-hugger Milena med sin skøjte. Den scene kommenteres nærmere i det følgende.*

WILHELM REICH: Karakterstrukturen hos vore dages mennesker, som foreviger en sekstusinde år gammel patriarkalsk autoritær kultur, er karakteriseret ved en karaktermæssig pansring mod det naturlige i det indre og mod den sociale elendighed udenfor. Dette karakterpanser danner grundlaget for ensomhed, hjælpeløshed, higen efter autoritet, frygt for ansvar, mystiske længsler og seksuel elendighed, for neurotisk-magtesløs oprørskhed såvel som for naturlige og sygelige former for resignation. Menneskene har indtaget en fjendtlig holdning over for det i dem selv, som er levende, og er blevet fremmede over for det. Denne fremmedgørelse er ikke af biologisk, men af social og økonomisk oprindelse. Den findes ikke i menneskehedens historie før den patriarkalske samfundsordnings udvikling. Siden da har pligten erstattet den naturlige arbejdsglæde og aktivitet. Menneskets almindelige karakterstruktur har ændret sig i retning af afmagt og frygt for livet, således at autoritære diktaturer ikke blot er i stand til at etablere sig, men endog kan henvisse til eksisterende menneskelige holdninger såsom uansvarlighed og barnlighed. (»Orgasmens funktion« side 17).

Den enhed mellem kultur og natur, arbejde og kærlighed, moral og seksualitet, som menneskehedens altid har længtes efter, denne enhed vil forblive en drøm, så længe mennesket ikke tillader opfyldelsen af sit biologiske behov for naturlig (orgastisk) seksuel tilfredsstillelse. Så længe vil også et demokratisk og ansvarsbevidst frihed vedblive at være en illusion, og så længe vil hjælpeløs underkastelse under eksisterende kaotiske sociale vilkår karakterisere den menneskelige

tilværelse. Så længe vil livets udelukkelse være det fremherskende, det være sig i form af tvangs-opdragelse og -uddannelse, i form af tvangsmæssige sociale institutioner eller i form af krige. (»Orgasmens funktion« side 18).

## FREUD OG HITLER

WILHELM REICH: Freud sagde ikke bare, at han ikke havde nogen anskuelse. Han afviste den »politiske« verdensanskuelse og gik ind for den »videnskabelige«. Han følte sig i modsætning til politik. Jeg forsøgte at vise, at bestræbelsen på at demokratisere arbejdsprocessen er og må være det videnskabeligt rationelle ... Jeg afviste Freuds upolitiske standpunkt, som forsøgte at knibe uden om de videnskabelige opdagelsers samfundsmæssige konsekvenser. (»Orgasmens funktion« side 205).

*I Milenas lejlighed hænger der foruden et billede af Wilhelm Reich også et af Freud, som der er tegnet cirkler på, så det kan bruges som skydeskive. Der hænger desuden et billede af Hitler i selskab med en gruppe tyske kvinder. Vladimir Iljitsch tager Hitler-billedet ned fra væggen og ser let desorienteret på det.*

VLADIMIR ILJITSCH: Undskyld, jeg forstår ikke. Hvorfor gemmer du dette hæslige fotografi?

MILENA: Se på disse kvinder, disse stupide køer, disse slaver. De beundrer, elsker og respekterer autoritet. De investerer i den med deres seksuelle urkraft. Takket være dem bliver denne umenneskelige, brutale kraft mildere. Med deres uvidenhed, deres irrationalitet støtter kvinderne alle de ideologiske bedrag i verden.

VLADIMIR ILJITSCH: Hvor meget jeg end værdsætter din lidenskab, så finder jeg den ikke retfærdiggjort. Når alt kommer til alt, er vi kommunister, ikke sandt.

WILHELM REICH: Hitler lovede, at manden skulle undertrykke kvinden, at hendes materielle uafhængighed skulle afskaffes, lovede at binde hende til hjemmet, at lukke hende ud fra samfundslivets beslutninger. Kvinderne, hvis personlige frihed har været undertrykt i århundreder og som i særlig stærk grad har udviklet en angst for en fri levevis, var de første til at hylde ham. (»Orgasmens funktion« side 230).

## SEX OG SADISME

WILHELM REICH: Men allerede dengang var der ingen tvivl om, at enhver undertrykkelse af seksuelle impulser fremkalder had, aggression som sådan, dvs. motorisk uro uden noget rationelt mål, og destruktive tilbøjeligheder. Der viste sig snart talrige eksempler fra klinisk praksis, dagligt liv og dyrenes liv. Man kunne ikke undgå at se, hvordan patienternes had mindskedes, når de erhvervede sig evnen til at opnå naturlig seksuel lyst. Enhver forvandling fra tvangsneurose til hysteri var ledsaget af en mindskelse af hadet. Sadistiske perversioner eller fantasier under kønsakten mindskedes i samme grad som tilfredsstillelsen tiltog ... Jeg forhørte mig om vilde dyrs adfærd og erfa-

rede, at de er uskadelige, når deres sult og deres seksuelle behov er tilfredsstillt. Tyre er kun vilde og farlige, når de føres til koen, ikke når de føres fra den. Hunde er meget farlige, når de holdes i kæde, fordi motorisk og seksuel afspænding hæmmes stærkt. De grusomme karaktertræk hos mennesker med kronisk seksuel utilfredsstillethed blev således forståelige. De er velkendte hos f. eks. skarp-tungede gammeljomfruer og asketiske moralister. Mildheden og venligheden hos mennesker, der er i stand til at få genital tilfredsstillelse var en påfaldende modsætning hertil. Jeg har aldrig set mennesker, der kunne få genital tilfredsstillelse, være i stand til at optræde sadistisk. (»Orgasmens funktion« side 156).

#### TULI KUPFERBERG:

Kill, kill, kill for peace,  
kill, kill, kill for peace.

Kill, it will give you a mental ease,  
kill, it will give you a big release.

Kill, kill, kill for peace,  
kill, kill, kill.

(The Fugs, ESP-Disk 1028).

WILHELM REICH: Før nul-punktet nås, klinger ophidselsen af i en jævn kurve og erstattes umiddelbart af en behagelig legemlig og psykisk afspænding; sædvanligvis er der nu et stærkt behov for søvn. I modsætning til dette oplever det orgastisk impotente individ en blytung udmattelse, væmmelse, afsky, lede eller ligegyldighed, og lejlighedsvis had mod partneren. (»Orgasmens funktion« side 110).

VLADIMIR ILJITSCH: Jeg ved ikke noget smukkere end »Apassionata«. Jeg kunne høre den hele dagen, et smukt, overmenneskeligt værk. Jeg tænker altid på den med en smule patetisk stolthed: »Mennesket kan altså skabe vidundere!« Men samtidig kan jeg ikke udholde at høre musik. Det ophidser nerverne. Jeg får lyst til at sige søde ting og kærtegne dem, der kan skabe skønhed i et beskidt helvede. Men nutildags kan man ikke kærtegne nogen. De slår til én. Man burde slå folk i hovedet, uden nåde ... selv om vi i princippet er modstandere af vold.

Ifølge Dusan Makavejev er skøjteløberen Vladimir Iljitsch's ord om »Apassionata« et citat fra en anden Vladimir Iljitsch, nemlig Lenin. Milena besvarer i denne scene Vladimir Iljitsch's omhedsbehov ved at lægge hånden på hans genitaler, men han støder hende voldsomt fra sig, og da Milena derpå ser på ham, klipper Makavejev ikke til Vladimir Iljitsch, men til et nærbillede af Stalin, som han fremstilles af skuespilleren Gelovani i den sovjetiske film »Den store Arv«. Stalin har overtaget magten i Vladimir Iljitsch's sind, da denne besvarer kærtegn med vold, og i Stalins ansigt afspejles en blanding af grusomhed og neurotisk angst. Den følgende montage fortæller om Milenas voldsomme død: Vladimir Iljitsch og Milena favner hinanden med tårer i øjnene, og derefter klipper Makavejev hurtigt til en elskovsdans på skøjter, hvor Vladimir glider af sted over isen, mens han virtuost bærer sin partnerske foran sig og holder hende fast i hendes spredte ben. Dansen ser faretruende ud. I næste klip strækker Vladimir sine blodende hænder frem mod tilskuerne, og derefter

klippes til lægen, der står med Milenas hoved og finder ud af, at det er skilt fra kroppen med en skøjte, og at hendes krop er fyldt med fire gange så meget sperm som normalt, uden at der er spor efter voldtægt eller gruppepøl.

DUSAN MAKAVEJEV: Jeg tror, at både »Organismens mysterier« og andre af mine film i virkeligheden handler om frihedens farer. Hvis vi pludseligt springer ud i friheden, har vi muligvis ikke evner til at leve frit. Vi kan dø i frihed, på samme måde som man kan dø af for megen frisk luft, hvis man ikke er vant til den. Meget ofte kan mennesker, der overvældes af følelser, ikke standse igen, og jeg tror, at overkontrollerede mennesker har meget god grund til at sige, at frihed er farlig. Hvis overkontrollerede mennesker får udløsning for deres irrationalitet, bliver de ofte kaotiske, narcissistiske, mordriske eller selvmorderiske, fordi de ikke kan standse. Reich havde en dyb forståelse af livet som et frugtbart pulsslag mellem opladning og udladning, arbejde og fritid, kærlighed og hvile. Alt vibrerede og pulserede i hans vision, og spørgsmålet er nu: Hvordan bygger vi et samfund, der kan kanalisere individers eller grupper vibrationer ud i meningsfyldte sociale handlinger, så at den fortrængte energi ikke samles i en mægtig kanal af totalitær destruktion.

MILENAS AFHUGGEDE HOVED: Kosmiske stråler gennemtrængte vore sammenslyngede kroppe. Vi var ét med universet. Men han kunne ikke tåle det. Han tog bare ét skridt og ... Vladimir er en meget utålmodig mand, en mand med høje ambitioner og stor energi, en romantiker, en asket, en ægte rød fascist. Kammerater, selv nu skammer jeg mig ikke over min kommunistiske fortid!

At Stalins fortrængning af de gode sider hos Vladimir Iljitsch ikke er definitiv, fremgår af Vladimirs bevægende slutsang, som han ikke selv synger. Han bevæger blot læberne, mens sangen er taget fra en plade af den sovjetiske undergrundsdigter Bulat Okoudjava. Det pågældende nummer hedder »François Villon« og findes på langpladen »Le Chant du Monde« LDX 7-4358, der kan fås via Den franske Boghandel i København. Okoudjava er ifølge Makavejev »en sovjetisk Bob Dylan«, og ifølge pladehylstret handler hans sange om »Moskvas gader, om hadet mod krigen og tyrannerne, om længslen efter frihed, om kærlighedens sorger og glæder, om det menneskelige broderskab«. Filmens afsluttende sang er en bøn til Vorherre om at give hvert enkelt menneske, hvad det har brug for, så det kan leve videre: »Mens jorden stadig drejer rundt, og lyset endnu er levende, Herre, giv til hver enkelt, hvad han savner, - og glem ikke mig.« Og den myrdede Milena synes at høre Vladimir Iljitsch's fortvivlede bøn om tilgivelse. På sangens sidste ord klipper Makavejev i hvert fald til det afhuggede hoved, hvis mund bevæger sig i et forsonende smil, og fra dette smil tones blødt over til Wilhelm Reichs portræt, der ligeledes synes at smile mildt forstående og alligevel sejrssikkert til den offentlige anklager i Jugoslavien og til alle andre, der forsøger at undertrykke ytringsfriheden og lade mennesket forblive indespærret i snærende sociale og erotiske bånd. ■

## Samtale om »TRASH«

ved Jan Aghed

Interview med Andy Warhol-instruktøren Poul Morrissey om hans sidste film »Trash«, der får Danmarkspremiere i løbet af vinteren.

- Hvordan blev »Trash« lavet, hvordan begyndte det?

- Det kan jo betale sig at lave film om narkotika for tiden, så Andy foreslog, at vi også skulle lave en. I virkeligheden hader vi emnet. Vi har kun haft med narkotika at gøre i én film tidligere, det var »Chelsea Girls«, 1965. Alle vore øvrige film har intet med narkotika at gøre, de er sexkomedier. Men »Chelsea Girls«, som blev en stor succes, førte til, at folk følte sig overbeviste om, at alle i Fabrikken<sup>1</sup> anvender narkotika, og at man ikke kan lave undergrundsfilm, eksperimentalfilm eller i det hele taget usædvanlige film, uden at man har taget stoffer eller er høj.

I Fabrikken afskyr vi narkotika. Vi opdagede for seks eller syv år siden, at personer, som har taget narkotika, er frygtelig besværlige at arbejde med og ikke særlig skarp-sindige. Det fungerede i »Chelsea Girls«; dér kunne de opføre sig praktisk taget, som de ville, eftersom det var filmens pointe. Den gav sig aldrig ud for at ville fortælle en historie. Men når man skal bruge folk til at fortælle en historie på film, mærker man, at en stof-påvirkning får dem til at køre ud på et sidespor og gør dem unaturlige. Vi kan aldrig benytte os af folk, som er på stof, og hvis vi bruger dem én gang, og de begynder at tage narkotika, så bruger vi dem aldrig mere.

Andy spurgte altså, om jeg ikke ville lave en film om narkotika. Se på, hvordan de trækker publikum til, »Easy Rider«, »2001« og alle de andre. Det der rædsomme emne, sagde jeg. Jeg mener en realistisk narkotikafilm, det er der jo ingen, der laver, sagde han, og - well, det var naturligvis grund nok til at lave en film. Det slog mig med det samme, at man burde lave en film om narkotika-bundskrab (»drug-trash«), det vil sige disse unge mennesker, som vegeterer på gaderne, og første scene, vi lavede, var derfor scenen, hvor hovedpersonen Joe Dallesandro sidder på fortovet.

Så gik vi bare i gang, helt enkelt. Vi lavede filmen på lørdags-eftermiddage mellem kl. 2 og 5. Ind imellem arbejdede vi til klokken seks. Vi arbejdede 6 lørdage.

- Anvendte I noget manuskript?

- Nej. Historien voksede frem, efterhånden som vi filmede.

- Var det tanken, at »Trash« på en eller anden måde skulle være en »budskabsfilm«

1. Den »fabrik«, Morrissey omtaler, er naturligvis Andy Warhols berømte hovedkvarter på Manhattan, »The Factory«.



imod narkotika? Lå der på nogen måde en sådan idé til grund for improvisationerne?

– Vi ville ikke specielt pointere, at det er dumt og farligt at anvende narkotika. Tag som eksempel at man laver en film om cancer: det ville jo være helt unødvendigt og ikke så lidt besynderligt i en sådan film at fastslå, at det ikke er godt at have cancer. Det ved alle jo i forvejen.

Der er jo en anden narkotikafilm her i Cannes, »The Panic in Needle Park«, og den arbejder netop med den moraliserende attitude overfor emnet, som vi på vores side har bestræbt os på at undvige. Vi har lavet en komedie. Vi førte sexkomedie-elementerne fra vore foregående film ind. Og vi har ingen, som siger til helten: »Jamen kære ven, det der narkotika, det må du virkelig holde op med!«. Det ville naturligvis lyde barokt, ikke mindst i det miljø. Som det er nu, er personernes replikker, hvor uinteressante de end måtte lyde på grund af heroinmisbrugets sociale virkninger, præcis det, som de ville sige i virkeligheden. Tag nogle af Holly Woodlawn's replikker, f.eks. hvor hun siger: »Min søster var på besøg hos mig i dag – vent, lad mig rive den af på dig«. Og den fremmede unge mand siger: »Hvor er din søster nu?« Og Holly siger: »Well, hun er ude og lave lidt junk-handel«. Altså dette er netop, hvad de ville sige i virkeligheden, og det faktum, at de er høje, at de sælger narkotika, at de bliver gravide midt i al elendigheden, eller rettere sagt foregiver at være gravide for at kunne få socialhjælp – alt det der er deres anden natur. Samtidig med at vi lavede en komedie, ville vi lave en realistisk film. Men at betone er urealistisk. Kun ved at forholde os realistisk til emnet vidste vi, at vi var ved at lave en anti-narkotikafilm.

Samtidig benyttede vi os af samme tema, som vi tidligere havde anvendt – sex-fortællingen, som vi altid bruger på samme måde. For øvrigt er sex ikke særlig sexede i nogen af vores film ...

– Nej, og det til trods for, at personerne ofte er yderst afklædte ...

– Jo, men det hele er næsten fuldstændigt u-sexuelt. Og det beror vel på, at historien aldrig er centreret omkring sex. Sex skildres ikke som noget betydningsfuldt. Alting tages på sin vis for givet. Og sådan må det fremstilles i en realistisk film. Jeg mener, at i det virkelige liv bliver man jo ikke oprevet over sådan noget.

– Er det dig alene, som står for historiens hovedlinier?

– Ja, så godt som.

– Hvor og på hvilken måde kommer skuespillernes bidrag til historien ind i billedet?

– Ved det de siger foran kameraet. Ud over det siger de ingenting. Den historiestruktur, som de får af mig, er som regel meget enkel: »Du møder den eller den fyr, du gør det eller det ...«. Det er i virkeligheden ikke meget, kun konturerne af et handlingsforløb, og derefter er det deres, Joes og Hollys og Janes og de øvriges, opgave at brodere videre, at få kød på benene, hvilket de gør med deres egne replikker og frem for alt med en fantastisk fornemmelse for, hvordan replikkerne skal være.

Det sker aldrig mere nu, at de siger: »Jo, når nu kameraet kører derhen, så vil jeg sige dette og hint og gøre dit og dat«. For hvis de gjorde det, ville jeg med det samme

råbe: »Stop! Tal ikke om det – sig det bare!«. Fordi hvis nogen i forvejen udtænker, hvad han eller hun skal sige, så skal de naturligvis ikke lade nogen anden skuespiller få at vide, hvad det er, eftersom den skuespiller i så fald vil vente på replikken. Under alle omstændigheder behøver man ikke at give skuespillerne noget at sige. Skuespil er formodentlig en meget stor kunst. Ikke at spille teater, men at spille film – det vil sige optræde<sup>2</sup> på film. Antagelig er det århundredets eneste store kunst. At optræde på film, ikke filmens skabelsesproces som sådan. Og eftersom det at være optræde på film, er en så fantastisk storslået kunst – måske er det forresten ikke en kunst, men noget endnu bedre, ja, som at føde et barn – er det unødvendigt, at folk hele tiden løber omkring med et manuskript i hånden. Hvis man nemlig accepterer tanken om, at rolleindehaverne, de optrædende, er det vigtigste i en film, det eneste som virkelig interesserer publikum – ja, så er det jo ganske logisk, at man frit kan få lov til at høre, hvad de har på hjertet. Jeg mener altså helt enkelt, at vi bør holde op med at begrænse de optrædendes frihed. Lad os give dem den størst mulige frihed i stedet for at give dem manuskript. Der er to ting, som det at lave film absolut ikke bør dreje sig om: instruktøren og hans manerer. Gud, hvad jeg virkelig afskyr i den moderne films tilblivelsesproces, er, at man fuldstændig forkaster den optrædende; ikke nok med at hans navn skal stå under filmens titel, men han er næsten aldrig på lærredet – man sidder under en hel to-timers film uden at få lov til at lære disse mennesker at kende! De jager omkring hele tiden, og når ned ad trapper, de kører i bil, de går uafbrudt rundt i skoven, de står i det hele taget næsten aldrig stille, og »hvad sagde du?« er praktisk taget hele dialogen. Milde Moses, hvor må de optrædende føle sig tilsidesat i dag, hvor ingen anden end publikum, som tydeligvis er magtesløst, interesserer sig for dem. Det er skammeligt. Hele det her moderne auteur-påfund, med at det er instruktørerne og deres manerer, der er det væsentligste, når man går i biografen, er ikke mindre end en æstetisk skandale. I virkeligheden er instruktøren en relativt ubetydelig figur, en slags halv-obskur person sammenlignet med kunstneren – eller stjernen – foran kameraet.

– Du er altså selv en halv-obskur person. Hvorfor blev du så instruktør?

– Jeg har altid elsket film. Og jeg fik den vidunderlige baggrund, det var, længe at have arbejdet sammen med Andy Warhol, som var ivrig for netop at frigøre den optrædende fra begrænsninger, at han tit og ofte sagde: »Der er ingen historie! Gør lige præcis, hvad du har lyst til!« Og med min kærlighed til film, hvad andet kunne jeg gøre end at blive producent eller instruktør? I størst mulig udstrækning forsøger vi at vælge optrædende, som ser exceptionelt godt ud, og det gør jeg ikke. Joe Dallesandro f.eks. er så smuk, at han ikke behøver make-up. Jeg ville ønske, jeg kunne sige det samme om hovedpersonerne i amerikanske film i øvrigt.

2. Morrissey skelner her mellem acting = skuespil og performing: at optræde; og mellem actors = skuespillere og performers, her oversat med: de optrædende. Rolleindehavere = cast.

Faktum er, at jeg føler mig forulempet af den linie, amerikanske film er slået ind på de seneste år: kun at ville vise grimme mennesker på lærredet. I årevis hed det: »Man skal se godt ud for at få lov til at spille film i Hollywood!« Og det var jo ganske rigtigt. Det var også en aldeles fornuftig og naturlig tradition, eftersom det var publikum, der ville have det sådan. Publikum ville ikke betale penge for at se grimme mennesker i biografen.

Men så fik kritikerne og de enfoldige instruktører den barokke idé, at de ville forsøge at gøre meget grimme personer til filmstjerner, så nu er der en forfærdelig masse af den slags. Jeg har set, at man i morgen her i Cannes viser en amerikansk film med en mandlig rolleindehaver, som næsten trods al beskrivelse. Jeg ved ikke, hvem fanden han er (William Tepper i Jack Nicholsons »Drive He Said«) og vil heller ikke vide det, men hans navn står med fede bogstaver på plakaterne. Han er tydeligvis filmens stjerne. Utroligt. Så langt er man altså nået.

– »De optrædende« i »Trash« og »Flesh« og i Warhols film virker totalt afslappede og ukunstlede foran kameraet.

– Ja. Det er en af vores films pointer. Takket være, at vi er så uformelle og ikke fortæller dem, hvad de skal gøre, og hvordan de skal agere, bliver de aldrig nervøse. De ville blive nervøse, hvis vi begyndte at »instruere« dem. Det vigtigste er at få dem til at lade være med at spille.

– Der er en prægnant scene i »Trash«, hvor pigen Holly virker dybt og ægte såret, og det er, hvor hun ser Joe ligge med sin søster. Hvordan placerer Holly sig den sindsstilstand i den situation?

– Det husker jeg faktisk ikke. Det var vel ikke noget større problem. I al almindelighed foregår vores indspilninger på den måde, at f.eks. Holly og Joe ikke ved bestemt, hvornår kameraet er i gang eller står stille. Vi plejer ikke at fortælle, hvornår vi starter eller stopper kameraet – vi filmer bare løs, hvad enten de optrædende ved det eller ikke. På den måde får vi en masse materiale, som ligefrem vibrerer af naturlighed og spontaneitet. Vi får naturligvis også en masse skidt. Men det kan vi jo altid redigere væk ved klippebordet.

– Hvad er forholdet i »Trash« mellem indspillet film og anvendt film?

– Vi tog omkring syv timers film, og den færdige film er på under to timer.

– Hvad var jeres budget?

– Vi arbejder aldrig med budget. En skønne dag, når vi har lyst, tager vi ud og filmer. Vi holder ikke særlig omhyggeligt øje med omkostningerne. Men vi plejer at beregne lidt groft, at vi filmer en historie for mellem 4.000 og 5.000 dollars, og at klipning, opblæsning fra 16 til 35 mm samt fremstilling af kopier står os i yderligere ca. 30.000 dollars, men vi kan godt begynde at lave en spillefilm for 2.000 dollars, og hvis vi ikke synes, den virker tilstrækkelig kommerciel, så lægger vi den bare på hylden. Man skulle tro, at mange film blev lavet på den måde for tiden, eftersom det er en virkelig god idé set ud fra et økonomisk synspunkt, men nej – idioterne i filmbranchen selder rask væk 2 millioner dollars op, endnu inden de bliver klare over, hvor elendig

filmen vil blive. Det er så håbløst dumt alt sammen.

– *Hvordan fik du først kontakt med Joe Dallessandro?*

– Det var vel, da vi var ved at filme en af vores 24-timers film i 1967. Joe var kun 17 år den gang, og sammen med en gruppe kammerater dukkede han pludselig op i lejligheden, hvor vi filmede. Vi ville ikke smide ham ud, eftersom vi var midt i en vigtig scene, og efterhånden opdagede vi, at vi behøvede flere mennesker, så vi bad Joe og en af hans kammerater om at blive og være med i en anden scene. Vi syntes, han var udmærket, og da vi senere skulle lave »Lonesome Cowboys«, så ringede vi til ham og bad ham komme og spille ensom cowboy. Det hele var altså en ren tilfældighed.

– *Og derefter anvendte du ham i »Flesh« ...*

– Nej, inden da var han med i en film om surf-boys, som vi lavede efter »Lonesome Cowboys«, men som vi aldrig har brudt os om at udsende.

Det var i det store og hele de samme medvirkende som i »Cowboys«, plus Joe, og handlingen var den, at Viva lejede et hus ud til en gruppe surf-boys, som hun senere selv begyndte at rende efter, medens hendes mand måtte tage sig af barnet. Senere var det *hende*, som måtte tage sig af barnet, medens *han* løb efter surferne.

Problemet var, at vi filmede historien på stranden i La Jolla, som er en meget eksklusiv strand, og hver gang vi tog udendørs-scener, stod der en masse folk omkring os og så på, og derfor vidste vi ikke, hvad vi skulle gøre med alle vores sexscener, alt »dirty« måtte vi afstå fra, eftersom der altid var børn i nærheden.

Så filmen havde ingen rigtige sexscener. Den handlede om sex, og meningen var, at den skulle være morsom, hvilket den også blev, men eftersom sexscenerne blev mere tamme og mindre forargelige, end vi havde tænkt os, troede vi ikke på, at publikum ville komme og se filmen, så vi lagde den på hylden. – Først efter den lavede vi »Flesh«.

– *På hvilken måde er Dallessandro forandret fra den gang, I anvendte ham i Fabrikken, til i dag? Har han udviklet sig meget som »optrædende kunstner«?*

– Nu virker han meget mere sikker foran kameraet, hans selvtillid er vokset kolossalt. Det ligger i fortsættelse af, hvad jeg sagde tidligere om vigtigheden af at få Joe og de andre til at holde op med at spille. Joe er så god på film for tiden, at det skær i mig, hver gang folk kommer hen til mig og påpeger, hvor god han er, for umiddelbart derefter at tilføje: »Han burde læse til skuespiller!« Og blive ødelagt?, svarer jeg. Over mit lig!

Hvad jeg mener er, at skuespil ødelægger evnen til at optræde på film. Når jeg ser skuespil i biografen, bliver jeg faktisk dybt krænket. Af ren og skær barmhjertighed vil jeg end ikke nævne navnene på de amerikanske stjerner, jeg tænker på netop nu, men de øver sig – de øver sig i at »se ud« foran et spejl, inden de stiller sig foran kameraet, og derefter siger de en replik, som står i et manuskript. Det hele er falsk. I virkeligheden er det højeste grad en kreativ og kunstnerisk handling at være sig selv foran et kamera. Alle de store optrædende

kunstnere i biografen, de ægte stjerner, har i første omgang været sig selv, hvad enten de hed Mary Pickford, Joan Crawford, Greta Garbo, Tallulah Bankhead, Rita Hayworth, James Dean, Marlon Brando eller John Wayne.

Så hvis man insisterer på at have skuespillere med i en film, så bør de i det mindste ikke tildeles nogen ledende roller. Man må aldrig være så dum, at man gør en skuespillerinde til den centrale person i en film, i så fald får man nemlig et fuldstændig overfladisk centrum. I stedet bør man vælge en virkelig person, en optrædende kunstner, som har evnen til at dominere centrum bare ved at være sig selv. Derefter kan man omgive ham eller hende med skuespillere i en varierende afstand fra periferien.

– *Holly Woodlawn i »Trash« er i virkeligheden en mand. Hvorfor lader du en mand spille en kvinde?*

– Well, amerikanske kvinder i dag er så negativt indstillede i forhold til den feminine tradition. Amerikanske kvinder er fjendtligt indstillede overfor den, efter deres opfattelse, gammeldags idé om ægte kvindelighed. Men det er denne gammeldags opfattelse af kvinden, som egner sig bedst til dramatik på film. Nutidens amerikanske piger er ikke dramatiske. De er *blaserte*. De bliver sjældent dramatisk oprørte. De tager tingene på en mere u-emotionel måde, end kvinder gjorde før i tiden. De forsøger at efterligne mændene. At finde gammeldags, emotionelle kvinder er derfor uhyre svært i dag. De eneste, som opfører sig som overfølsomme og overspændte kvinder i den gode, gamle stil, er kvindelige »imitatorer«, som Holly der elsker at glo på gamle Hollywood-film.

– *Selv elsker du åbenbart både gamle Hollywood-film og den traditionelle type filmstjerner.*

– Ja, enormt meget. Og jeg er oprørt og indigneret over, at de for det meste bliver så skammeligt undervurderede som kunstnere betragtet.

Men desuden er jeg overbevist om, at de største stjerner også er meget fine mennesker. Jeg synes om alt, jeg kender til John Wayne, for eksempel. Jeg kan lide alt det, han siger. Jeg ved, at han er meget konservativ, men når han siger noget, som hører hjemme indenfor en konservativ referenceramme, så virker det i hans sammenhæng fuldkommen rigtigt. For ham er det en intelligent position.

– *Hvad skal du lave nu?*

– Formodentlig en italiensk western. Jeg elsker italienske westerns, eftersom publikum elsker dem. Jeg elsker film, som har et publikum og afskyr al film, som savner publikum, eller som er lavet for de indviede.

Lad mig citere, hvad en god ven, som er biografgænger, sagde til mig fornylig. Han viste såkaldte sexfilm, og nogen i hans bekendtskabskreds mente, at filmene var ob-skøne. Så sagde biografgænger, at de eneste *obskøne* film er de film, som *ikke går godt*. Og det er jeg fuldstændig enig i, fordi det at lave film for »Kunsten« eller for »Politikken« skyld og ikke for Publikums er som at masturbere: det er en selvisk, dum og afskyelig handling, og den burde forbydes.

(Oversat af Claus Hesselberg)



# blå bog

*Elsa Wright Gress*, f. 1919, mag. art. i saml. litt. hist., forfattervirksomhed som skønlitterær forfatter, kritiker og essayist, kortfilminstruktør.  
*Terence Hawkes*, lektor i engelsk ved University of Wales, England. Har

bl. a. udgivet »Shakespeare and Reason« og en antologi af »Coleridge's writings on Shakespeare«.  
*Hans Hertel*, f. 1939, mag. art. i saml. litt. hist., universitetsadjunkt i litt. vid., siden 1966 kritiker ved Information, har bl. a. udgivet antologierne »Den nye Prosa« (66), »Tilbageblik på 30'erne« (67) og udgiver i løbet af vinteren sammen med kulturminister Niels Matthiasen »Skitse til en social kulturpolitik«.  
*Ebbe Kløvedal, f. Reich*

1940, forfatter, historiestudier 1961-64, redaktør af politisk revy 1965-67, folketingssuppleant for Det radikale Venstre 1965-68, højskolelærer 1967-68, udenrigsredaktør ved Information 1970, har bl. a. udgivet »Vietnamkrigen i perspektiv« (65), »Kina - den ideologiske stormagt« (65), Viggo Hørup-udvalg (68), »Hvem var Malatesta?« (69), »Svampens tid« (69), TV-spillet »Dimensionspigen« (70), teaterstykket »Den lysegrønne ø«, udsender til for-

året en bog om Grundtvig.  
*Kjeld Koplev*, f. 1939, journalist, Land og Folk 1962-65, Ekstra Bladet 1965-68 og fra 1970 programsekretær i Kultur- og Aktualitetsafdelingen, Danmarks Radio.  
*Helmuth Krauch*, professor i sociologi ved universitetet i Strasbourg.  
*Ejvind Larsen*, f. 1936, journalistuddannelse 1957-61, historiestudier 1961-62, chefredaktør ved Information 1966-67, siden lederskribent sammesteds og fra 1969

medredaktør af Vindrosen.  
*Dwight MacDonald*, amerikansk forfatter, pionér inden for amerikansk filmkritik siden 30'erne, i 60'erne filmkritiker på Esquire.  
*H. Marshall McLuhan*, f. 1911 i Edmonton, Alberta, Canada, fra 1946 professor i litteratur ved Toronto Universitet, i dag leder af universitetets institut for kultur og teknologi. Har foruden »Mennesket og medierne« bl. a. udgivet »The Mechanical Bride« og »The Gutenberg Galaxy«.

	Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Poul Einer Hansen (Berlingske Weekend)	Frederik G. Jørgensen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Information)	Chr. Braad Thomsen
* Den tavse mand (Ford)		★★	★★★★		★★	★★★★			★★★		★★★	
Ingenmandsland (Rosi)	★★			★★★	★★★★	*		★★★		★★★		★★★★
Den røde cirkel (Melville)	★★	★★★★		★★★	★★★	★★		★★★		★★	★★★	★★
Punkt 22 (Nichols)	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★		*	★★★	★★	★★★	★★
* Ford Apache (Ford)			★★★		*	★★★★			★★		★★	★★
Døden i Venedig (Visconti)	★★★★	*		★★★★	★★	★★★		★★	★★★	★★★	*	●
Gimme Shelter (Maysles, Zwerin)	*		★★					★★	★★★	★★	★★	★★
Queimada (Pontecorvo)	★★			★★	★★	*				★★★	*	★★
Gunfight (Johnson)			★★		★★							*
Jeg elsker - min kone (Stuart)		★★			*					●	★★	
Uroligt hjerte (Malle)	●	★★★	★★	*	●	★★		*	★★	★★★	★★	●
Happy Ending (Brooks)	●		★★		★★★★	●				★★	★★★	●
En drøm om frihed (Haldoff)	*	★★	*	★★	★★	●		*	★★		★★★	●
Calcutta (Malle)	●			★★★	●	★★		★★		★★		●
Intime veninder (Aldrich)	★★	★★		*	★★	●				●	★★	
Speed (Sarafian)	*	*	★★			●				★★		
Det store hvide håb (Ritt)			★★		*	*				★★	●	
Politigangsteren (Boisset)	●	★★	*	*								*
Tintin i soltemplet						●				★★	*	
Jagten på den store hvide haj (Gimbel, Lipscomb)						●				★★		
* Cimarron (Mann)			*								*	
WUSA (Rosenberg)	●	★★	*			●				●	★★	●
Anderson klanen (Lumet)	●		*	*	●	*				●	★★	
The Hire Hand (Fonda)	★★	*		★★		●		*		●	*	●
Ryan's datter (Lean)			*		●					*		
Fire frække numser fik et gok (Vadim)		★★			●	★★				●	●	
Kærlighedens pris (Cayatte)	*	●	*							●	●	
Tjærehandleren (Ravn)	●	*	●	★★	*	●			★★	●	●	●
Gør Carter kold (Hodges)	●	●		*		●			*	●		
De hængtes by (Parrish)			●		●	●		*				
Krebsens vendekreds (Strick)		●			●	●				●		
Percy (Thomas)	●	●	●							●	●	

\* = repremierer

---

**18. årg. november 71    Kr. 8.00**

---

