

Det viser sig at modstandshelten er en forræder. Kilpatrick dømmes til døden af sine egne, han underskriver sin egen dødsdom, men beder om, at hans død ikke må komme til at skade sagen og fædrelandet. Et kompliceret forløb iscenesættes (med lån fra Shakespeares »Julius Cæsar« og »Macbeth«), hvor Kilpatrick holder sit indtog i Dublin, holder opflammende taler til folket, deltager i diskussioner og fører sig offentligt frem indtil hans skæbneforløb, som han selv er medvidende om og som gennemføres som en gigantisk teaterforestilling, afsluttes i en teaterloge, hvor han rammes af et dræbende skud. Han er henrettet for sit forræderi, men hans død gjorde ham til helt og støttede oprørsbevægelsen.

I Bertoluccis version er dette ændret til et antifascistisk attentat mod Mussolini, der skulle overvære åbningsforestillingen »Rigoletto« i den lokale operasæson. Som Ryan i Borges' fortælling vil sønnen i Bertoluccis film afsløre sandheden under en mindetale for faderen, men afholder sig fra det, i erkendelse af at sandheden om faderen var mindre vigtig end den sag, han stod for. Den såkaldte historiske sandhed forbliver hvad den er, et falsum. Sønnen er selv blevet vævet ind i det intrikate net, den egentlige sandhed forlængst er spundet ind i. Tara holder ham fast. Da han vil tage toget bort, får han af stationsforstanderen at vide at toget er forsinket. En forsinkelse på fyrretyve minutter annonceres, derefter meddeles det, at det vil vare to timer. Han går ud på banelegemet og ser, at det er fuldstændigt tilgroet af græs og ukrudt. Her har der ikke gået tog i årevis.

Med erfaringerne fra »Partner« kan Bertolucci suverænt løse de fortælle tekniske problemer, der ikke alene vedrører fortid-nutid relationerne, men også historiens mange – og mangetydige – lag, der hele tiden synes at dække ind over hinanden. Enkelte detaljer viser tilbage til de tidligere film. På samme måde som de næsten statiske billeder fra Rom undertiden brød ind i handlingen i »Partner«, skanderes forløbet i »La Strategia del Ragno« af billeder fra landskabet uden om Tara. Og igen spiller en operaopførelse en central rolle. Her er det »Rigoletto«, i »Prima della rivoluzione« var det Verdis »Macbeth«. Mere interessant er det imidlertid at se »La Strategia del Ragno« sammen med »Medløberen«. Den første er lavet som TV-film og produceret af RAI, næsten samtidigt med »Medløberen«. Begge analyserer et politisk problemkompleks og det enkelte individs placering i forhold til den sag, det tjener. Begge film er sonderinger i en historisk periode, som ligger umiddelbart forud for Bertoluccis egen og som ikke kan have undgået at påvirke hans opvækst. »La Strategia del Ragno« fører sin hovedperson tilbage til 1936, »Medløberen« foregår omtrent samtidig, og har som »efterskrift« den afgørende begivenhed i 1943, da Vittorio Emmanuel III satte sig i spidsen for samtlige troppestykker, afsatte Mussolini og udnævnte marskal Pietro Badoglio til premierminister i stedet for ham. Bertolucci selv er født 1941. Denne interesse for tiden udspringer selvfølgelig ikke af en personlig interesse alene, men kan tages som udtryk for at fascismen stadig er et særdeles håndfast problem i dagens Italien og at den italienske kulturelite ikke er blind for denne arv. ■

Jan Aghed

# Samtale med Emile de Antonio

Den amerikanske filmskaber Emile de Antonio var i foråret i København og viste fire af sine film på Filmmuseet, nemlig »Point of Order«, der handler om McCarthys kommunistjagt i hæren, »Rush to Judgment«, der handler om Mark Lanes kritik af Warren-rapporten om drabet på Kennedy, »America is hard to See«, der handler om en anden og mere liberal McCarthy, nemlig Eugene McCarthy valg-kampagne og nederlag, og endelig »Millhouse: A White Comedy«, der er et onskabsfuldt portræt af præsident Nixon. Desuden har museet tidligere vist »In the Year of the Pig«, der er en kritik af USAs tilstedeværelse i Vietnam. Alle de Antonios film er politisk debatterende dokumentarfilm, der for en stor del består af arkivmateriale, som ikke er optaget af de Antonio selv, men som han klipper ind i den sammenhæng, han vælger. Jan Aghed har optaget følgende interview med Emile de Antonio under hans ophold i Skandinavien. Dele af interviewet har tidligere været offentliggjort i Berlingske Weekendavis.

– Du har en gang sagt, at USAs historie er at finde i »the out-takes«, i det filmmateriale fjernsynet foretrak ikke at vise. Vil du forklare det lidt nærmere?

– Jeg har nu i ca. 5 år ført en enmandskampagne for oprettelsen af et nationalt elektronisk arkiv. Hvis man skabte et sådant arkiv og dér opmagasinerede alt, hvad fjernsynskameraerne overhovedet registrerede, så ville man have noget, der nærmede sig tidens sandhed. Og det skulle forskere, film-skabere, journalister, studenter, ja, alle der var interesserede, have adgang til, hvornår de ville, hvilket kunne være dem til uvurderlig gavn.

Det forholder sig jo nemlig sådan – måske i særdeleshed hvad angår politisk tale – at ikke alene ordene er vigtige; ordene lyver ofte, men hvis man betragter den talendes ansigt, lytter til nuancerne og tonefaldet i hans stemme, studerer hele den måde, hvorpå han taler, så får man mange gange fortræffelige lejligheder til at forstå politiske forløbs natur. At se Nixon i aktion – eller Eisenhower eller Franklin D. Roosevelt – det er særdeles lærerigt!

Ikke mindst ud fra dette synspunkt forekommer det mig rimeligt, på lovfæstet vis, at tvinge de tre store amerikanske TV-selskaber, som har en profit på hundrede af millioner dollars om året, til at oprette et nationalt elektronisk arkiv tilgængeligt for alle borgere. Som det er nu, destruerer TV-

selskaberne systematisk alt det, de har brugt. De siger, det er alt for dyrt at opmagasinere. Deres arkivers indhold udskiftes hele tiden, men udelukkende til fordel for det sidste nye. Og afbenyttelse af det, som er i arkivet, er alt for kostbart for udenforstående.

Dertil kommer alt det, der optages, men ikke vises, enten på grund af tids-hensyn, eller fordi det bedømmes som værende uinteressant, eller fordi TV ikke tør vise det. I disse »out-takes« befinder historien sig sammen med en stor del af sandheden efter min mening, og jeg ved en smule om, hvad jeg taler om, idet jeg gennemså 188 timers film for at kunne lave »Point of Order« og gran-skede 125 timers film, inden jeg lavede »Millhouse«. Det skjulte, det, der aldrig kommer på skærmen, siger os meget mere om sandheden end det offentligt præsenteret. Det er faktum bag faktum, som afslører faktum.

– Den meget afslørende scene i »In the Year of the Pig«, hvor oberst George Patton Jr. grinende siger om sine soldater, at »they're a bloody good bunch of killers!«, er jo netop et eksempel på dette. Var det et »out-take«?

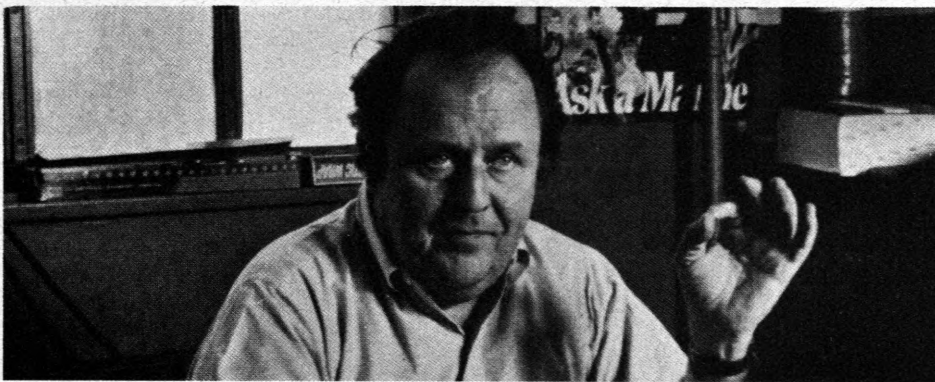
– Ja, ja. Den scene fik det amerikanske folk ikke at se.

– Hvordan fik du fat på den?

– Jeg var ved at gennemgå alle film optaget i Vietnam år 1967, hvor kampene var meget hårde, og dér var scenen pludselig – lige for næsen af mig. Nogle foretagsomme TV-journalister havde bestemt sig for at forsøge at lave et interview med sønnen af den berømte feltherre fra 2. verdenskrig, men efter de havde filmet ham, blev de bange og turde ikke anvende materialet.

Det er selv-censur, hvilket er den dårligste og mest lumske form for censur. På en vis måde er det meget bedre med rigtig censur. Der har man visse grundlæggende regler at holde sig til, som medfører, at man lærer sig at skrive et nyt sprog for at éns budskab trods alt skal trænge frem til adressaterne eller filme antydninger og underforståede hentydninger. Men når man er underlagt selv-censur, så er der virkelig fare på færde, så har den moralske cancer virkelig sat sig fast.

Det amerikanske samfund roser sig selv af, at det har et frit TV som er ligefremt og ærligt. Men faktum er, hvilket enhver, som har tilstrækkelig integritet til at studere TV-programmerne for alvor, ved, at de, der er ansvarlige for amerikansk TV, konstant tilbageholder alle former for materiale. Deres begrundelse for denne undertrykkelse er naturligvis, at der desværre ikke er plads eller endnu mere almindeligt: at folk ikke vil være interesseret.



Men den virkelige begrundelse er ofte en anden. Selvopholdelses-drift. Angst. Hvorfor skulle man ellers undlade at vise en så fantastisk scene som den med oberst Patton; en scene som siger mere, ikke alene om USA, men om krigens natur og soldater, end to millioner krigsfilm fra Hollywood?

Mere end noget andet er det TV, det er galt med i dagens USA. Det appellerer til de groveste og dummeste sider hos den menneskelige race. Det tærsker langhalm på shows, »soap-operas«, tegneserier dagen lang. Det undgår bevidst kontroversielle emner. Med lange mellemrum sender man et fornuftigt program som f.eks. den afslørende udsendelse om Pentagons indflydelse. Sådan noget sker stort set en gang om året og indgår i det skyggespil, som fjernsynet sætter i scene for at virke respektabelt.

– »Millhouse« har du kaldt en dokumentar-komedie. Hvilke udvælgelsesprincipper benyttede du ud fra grundmaterialet, og hvilke hovedlinier fulgte du under klipningen?

– Som sagt havde jeg 125 timers film at arbejde med. Ud af det skulle jeg have en film på normal længde, ca. 90 minutter. Først og fremmest udelukkede jeg alt, som ikke havde noget med perioden 1962–69 at gøre med undtagelse af et par tilbageblik, f.eks. på Nixons barndom og den utrolige Checkers-tale 1952. I øvrigt ville jeg, generelt set, have, at Nixons dobbelte personlighed kom tydeligt frem: skuespilleren Nixon og opportunisten Nixon. Det var en vejledende forudsætning.

Allerede fra starten gør jeg det klart for publikum, at denne her film vil være en satire, en komedie mod Mr. Nixon og derved placerer »Millhouse« sig naturligvis med det samme uden for den traditionelle amerikanske dokumentarfilmgenre. Så vidt jeg ved, er det en af de første politiske komedier med dokumentarisk materiale. Den er hæderlig, men ikke upartisk. Den er ærlig, men ikke objektiv. Den indeholder ingen klip, som forvansker eller begår vold mod materialet. Den indeholder ingen scener, som er revet ud af deres sammenhæng. Eller ud af deres tidsfølge.

Derimod er scenerne af og til sammensat på en måde, som har til hensigt at afsløre f.eks. Richard Nixons hykleri. En af de medvirkende i filmen er en person, der interviewes af mig ved navn Jules Whitcover. Han har skrevet den hidtil bedste bog om USAs præsident »The resurrection of Richard Nixon« (»Richard Nixons genopstandelse«). Whitcover, som er en brillant politisk, nærmest konservativ, journalist, siger i »Millhouse«, at Mr. Nixon betragter sig selv som en intellektuel, og at præsidenten har sagt, at når han en dag trækker sig tilbage

*Emile de Antonio.*

fra politik, så vil han gerne undervise ved et universitet i stil med Oxford og skrive to, tre bøger om året.

Hvem kan skrive to, tre bøger om året? Dette er ganske enkelt en udtalelse fra en mand, som ikke har begreb om at skrive; fra Whitcover klipper jeg så umiddelbart til Det Hvide Hus og Nixon, den intellektuelle, som siger: »You know, the hobby here is history«, og derefter klipper jeg til Bob Hope, præsidentens favorit-historiker, netop medens denne er i gang med at foredrage en af sine utallige antihomoseksuelle vitser for Nixon-administrationen. Derefter takkes Hope af historieforskeren og den kommende forfatter Nixon med ordene: »Vor dyrebareste nationalskat er vor humor«.

Denne scene giver en del af Nixons virkelige jeg i en nøddeskal. For hvad er det for en slags humor, der er tale om? Det er den tarvelige og fornedrende. Det er bl.a. kendetegnende for Nixon, at han er så forbandet vulgær. Så følelsesløs. Hvis man skal have en reaktionær i Det Hvide Hus, så lad ham da i det mindste have en vis klasse, så lad ham dog være en Metternich og ikke en Nixon.

I filmen interviewes også en dame, som kendte den unge Nixon, og hun fortæller, at hun gik til skolebal med ham, og at hun kendte ham godt, men at hun ikke kan huske een eneste anekdote om ham.

For mig at se er det en meget afslørende udtalelse, og det er derfor »Millhouse« indledes med, at Nixon bliver monteret i Madame Tussauds vokskabinet i London, for at vise, at USAs nuværende præsident er en opfindelse, delvis en opfindelse gjort af ham selv, men for størstedelen et produkt af den politiske maskine i USA og en syntetisk medie-opfindelse.

Nixon selv er sig sin syntetiske karakter bevidst, hvilket er årsagen til, at han i årevis har forsøgt – og det er lykkedes ham – at tilbageholde TV-optagelserne fra Checkers-talen, altså den tale i hvilken den daværende vicepræsident-kandidat forsvarer sig imod anklagerne for politisk korruption og økonomiske fiffigheder ved praktisk taget at vende vrangen ud af sin tegnebog foran de amerikanske seere.

Jeg har været så heldig – på illegal vis, det skammer jeg mig ikke over at indrømme – at få fat i talen, og nu da »Millhouse« vises for fulde huse i USA indser jeg klart, hvorfor Nixon ville tilbageholde den. Den grandiose soap-opera-stil fra 1952 plager tydeligvis dagens publikum. De fniser af talen, men samtidig mærker man, at smilet har en undertone af forlegenhed, af stedfortrædende skamfølelse: At tænke sig, denne mand

er USAs præsident, og han taler med teatersnøft i stemmen om sin kones enkle republikanske uldfrakke og deres lille vovse Checkers!

Jeg sagde vist, at »Millhouse« er en komedie rettet imod Nixon. Men ser man filmen med opmærksomhed, kan man måske fornemme, at den ikke er et angreb på Nixon personlig. Det, den angriber, er systemet, systemets troværdighed, den moralske tilstand mellem det, systemet siger, og det, systemet i virkeligheden mener, og dette gør filmen ved at sætte det selvfølgelig og perfekte symbol for systemet i fokus.

– Det, Newsreel og Robert Kramer gør, er andre eksempler på fri amerikanske film, som angriber systemet. Hvad synes du om dem?

– Newsreel-filmene er værdiløse efter min mening. De slæbes rundt fra universitet til universitet, hvor de ses af små grupper, som allerede deler ophavsmandens eller ophavs-mændenes synspunkter.

På den anden side er der heller ikke andre end venstre-radikale masochister, der kan holde ud at se på dem. De er jo didaktiske på en fuldkommen barbarisk måde. Og lavet af yderst inkompetente personer: De eksemplificerer tydeligt, hvad der sker, når unge filmskabere har de rette politiske opfattelser, men totalt savner viden om selve det at lave film, teknikken, alt det praktiske. Det sørgelige er, at Newsreel-folkene har haft chancer for at lave film, som kunne have flyttet bjerge. De løb omkring i Nordvietnam og kom tilbage med en film, i hvilken det politiske som sædvanligt var OK set ud fra den radikale anti-krigs-bevægelses synsvinkel. Men filmen var håbløs. De skulle ikke engang have lov til at forære den væk.

I tilfældet Kramer derimod har vi en meget dygtig og begavet person: Hans »Ice« er tydeligvis lavet af en, som er på vej til at blive en betydningsfuld filmskaber. Samtidig tror jeg, det er en af de farligste politiske film, jeg nogen sinde har set. Enhver, som er med til at fremme det romantiserede billede af unge ny-venstre-intellektuelle, som går omkring i New York med våben i hænderne og konfronterer politiet, gør den radikale bevægelse i USA en bjørnetjeneste. Politistyrkerne i New York og Chicago er store som hæere. De har tunge våben, de ville være i stand til at udkæmpe en krig. Bare det at tænke tanken om revolutionær vold i dagens USA er i virkeligheden det samme som at indtage et reaktionært standpunkt. Det er dømt til at ende med tilintetgørelse, og derfor er »Ice« på trods af sin talentfuldhed en dybt ansvarsløs film.

– Har du set brødrene Maysles' »Gimme Shelter«?

– Ja, og jeg hader den. De ville flå mig levende, hvis de finder ud af, at jeg har sagt det her, eftersom vi kender hinanden godt ... men ... OK: Jeg hader den.

Og til at begynde med hader jeg den, fordi jeg synes, det er svinagtigt at udnytte det der mord – og at forsøge at beskytte Rolling Stones, der ansatte Hell's Angels, som dræbte Meredith: For mig at se er det det samme som en moralsk abdikation.

Dernæst hader jeg den ud fra et teknisk synspunkt, det er en meget »trick-agtig« film. Og så ved jeg noget, som ingen andre ved. Jeg mødte Al Maysles i den bygning,

jeg arbejder i, og han bar på 4 ruller film og var meget deprimeret. Så jeg sagde: »Hvad er der sket?« og han sagde: »Denne her forbandede lusepuster til Mick Jagger vil ikke lade os afslutte filmen, fordi han synes, det er ufordelagtigt for Rolling Stones, at den her fyr dør praktisk taget på scenen«. Og Maysles tilføjede: »Tænk bare, vi har et virkeligt mord på filmstrimmelen!«

Derefter fik de den fine idé – den for dem fine idé, selv synes jeg, den er kunstlet og falsk – at lade Mick Jagger kommentere filmen fra klipperummet; og så gik Stones – som tydeligvis betragtede deres image bevaret intakt – med til at lade Maysles fortsætte.

Ligeledes er det efter min mening en meget dårlig film – og det er svært for mig at sige det, eftersom jeg anser Al Maysles for at være en af de bedste filmfotografer i verden; men filmen er uuhæderlig, teknisk utilfredsstillende og desuden, i alt der har noget at gøre med Hell's Angels, ja, selv Rolling Stones, dybt umoralsk.

– Efter »Millhouse« har du lavet endnu en film.

– Ja, den handler om amerikansk malerkunst. Næsten alle film om malerkunst, som jeg hidtil har set, har været ekstremt kedelige. Prætentiose. Jeg kan for resten lige så godt indrømme det med det samme: den malerkunst, jeg kan lide, er borgerlig, for eliten. Den malerkunst, som præsenteres i Sovjetunionen og Kina, får mig til at kvæles af lede.

– Hvad synes du om de film, som laves i Kina?

– Frygtelige. Tag f.eks. »Det røde kvindekompagni«: en nedslående film. Det er jo ikke lige, hvad man havde ventet sig af kinesisk filmkunst, eller er det? Jeg har diskuteret spørgsmålet med kineserne selv, blandt andre en god ven, som har stået Chou-en-lai nær, og nu er professor i Canada. Jeg sagde til ham: »Hør her, du og dit folk har med kulturrevolutionen lavet den største revolution i menneskehedens historie, så hvorfor i helvede viser I ikke film om den? Hvorfor kan vi ikke få en dokumentarfilm om den i stedet for »Det røde kvindekompagni« og andre i samme stil, for sådanne film er aldeles håbløse!«

Faktum er, at kineserne bad mig introducere disse film til distributører i New York i håb om at få dem solgt. Jeg gjorde det, de bad mig om, som en politisk handling, om jeg så må sige, men inderst inde skammede jeg mig. Og ganske rigtigt: Da jeg havde arrangeret en forevisning for to af de bedste distributører i New York, så forlod de begge to biografen midt under forestillingen.

Og hvorfor ikke? »Det røde kvindekompagni« varer næsten to timer og er absolut dræbende kedsommelig. Den hører til den mest ensidige og groveste type politisk-agitatoriske underholdningsfilm. Rigtig politisk, ganske vist – med dårlig kunst. Og det er nøglen til hele spørgsmålet. Hvis man har et land, i hvilket indbyggerne har lavet en socialistisk revolution, så vil man jo fra det land se den bedste socialistiske kunst og den bedste revolutionære kunst. Man vil have, at kunsten skal være radikal og eksperimenterende, at den skal udtrykke folkets vilje og behov og tjene folket, og den kan være alt dette på samme tid – men det må ikke være dårlig kunst. Så tjener den ikke nogen.

Det samme gælder for Sovjetunionen. Der

er en udstilling i New York netop nu af radikal russisk malerkunst fra årene 1905 til ca. 1924. Disse værker er bedre end alt der er præsteret inden for malerkunsten i Sovjet mellem 1924 og 1972.

Og dette ræsonnement gælder, uanset hvilken politisk anskuelse man selv eller kunstneren har, hvad enten man er højre eller venstre. Er kunst dårlig, så spiller det overhovedet ingen rolle, hvilken ideologi den repræsenterer. Affald fra venstre er ikke desto mindre affald.

Både Cuba og Chile er langt mere interessante som kunstlande end Sovjet og Kina. Mange siger, at det beror på, at de er mindre nationer, og at deres problemer er af en anden karakter, og det får så være, hvad det være vil: kan Allende klare den chilenske revolution, kan han gøre det under stadig frihed, kan Pablo Neruda få lov til at skrive den form for poesi, han vil, kan andre chilensere skrive, hvad de vil, og kan man skabe en ægte revolutionær kunst i Chile – så er det tusindårsriget, efter min opfattelse.

A propos Newsreel igen, så aktualiserer problemet med Newsreel-filmene et spørgsmål, som for mig at se er et af de vigtigste, man overhovedet kan stille, nemlig forholdet mellem kunst og politik, mellem kunst og marxisme og mellem kunst og samfund. Jeg husker, at Herbert Marcuse har sagt, at et ægte kunstværk ikke kan være reaktionært (»Det autentiske kunstværk er ikke og kan ikke være til støtte for undertrykkerne,« Marcuse i afhandlingen »Repressiv tolerance«, trykt i bogen »Kritik af den rene tolerance«, Aldusserien 1968, Sverige).

Selv har jeg set og i høj grad beundret politiske film, hvis politik jeg afskyr. Hvorledes kan det gå til? Her er man inde på

»In the Year of the Pig«.



hele det problem med det æstetiske og det etiske, som Kierkegaard behandler i »Enten eller«. Han behandler det i religiøs forstand, men det er naturligvis i højeste grad også et politisk problem. Marcuse har ikke ret. Den største film, som nogen sinde er lavet om idræt, er Leni Riefenstahls film om Berlinolympiaden 1936. Den er et ægte kunstværk – med fascistiske undertoner. Marcuse gør det for enkelt for sig selv. Jeg mener, den katolske kirkekunst i middelalderen var en reaktionær kunst, men det var samtidig stor og ægte kunst. Riefenstahls »Triumph der Willens« er en fortræffelig film. Jeg ville gerne møde den, som for alvor vil bestride, at den er et ægte kunstværk, men den er altså lavet af en nazist.

Tag to af de største forfattere i engelsk poesi i 1900-tallet – William Butler Yeats og T. S. Eliot. Eliot var fascist. Han var antisemit. Han var i det store og hele et svin. Og alligevel: hans »The Waste Land« og »Prufrock and other observations« og »Four Quartets« hører hjemme blandt den største lyrik, der nogen sinde er skrevet på engelsk siden tidernes morgen.

Jeg ved, hvordan Marcuse, som jeg i øvrigt sætter stor pris på, ville svare mig. Han ville sige, at Eliots lyrik er skrevet for en dekadent klasse, det er ikke kunst, eftersom det ikke når ud til folket. Men faktum er, at der er millioner af mennesker, der læser Eliot. Vi er så fremme ved det virkelige problem. Jeg tror afgjort, at det stærkeste våben for de marxistiske partier er sandheden, og sandheden består ikke mindst i erkendelsen af kompleksitet. Det værste, marxister kan gøre, er at forenkles alting, så man skaber en falskhed, som er lige så styg som borgerskabets falskhed. Det, der må være af betydning, er at afsløre den borgerlige falskhed og bl.a. skabe en følelsesrevolution, men en revolution i hvilken man ikke er bange for sandheden.

Måske er hele mit perspektiv idealistisk og naivt, men hvis der er noget, som er værd at kæmpe for, hvis der er noget af værdi, for hvis skyld man går imod det borgerlige samfunds flertal, så må det minsandten være noget, som er bedre end det, som dette samfund har kunnet formå og ikke blot det at erstatte en bestemt form for uærlighed med en anden form for uærlighed. Man kan kun erstatte uærlighed med sandhed. Og sandheden er ofte enormt kompliceret. Marx selv havde, naturligvis, fortræffelige ting at sige om kunst. Og Mao – ja, hvad er det, Mao siger? »Kunstnerisk arbejde, som savner kunstnerisk værdi, har ingen styrke, hvor progressivt det end måtte være politisk set.« Det kunne tyde på, at Mao havde set Newsreel-film, ikke?

Og skal man tro på Mao, så er »Det røde kvindekompagni« en udpræget ikke-maoistisk film.

– A propos kompleksitet så er det jo noget, som i høj grad udmærker dine film. For at tage et eksempel fra bunden, så er »Point of Order« en film med ofte meget subtile associationsbaner og desuden en film, som man knap nok kan forstå til fulde, med mindre man er fortrolig med amerikansk politik og senatets sammensætning og procedure. Et vigtigt aspekt ved filmen er forresten, at den ukyndige, som ser den, let kan opfatte senator Symington og advokat Welch som liberale eller måske til og med progressive personer, hvilket de jo bestemt ikke var.



»Point of Order«. Midt på billedet ses senator McCarthy; ved siden af ham står Robert Kennedy.

Det, som skete med McCarthy, var, at en stort set korrumpet og aristokratisk og ikke særlig demokratisk herre-klub, USAs senat, syntes, at han havde opført sig lidt upassende og derfor gav ham et par rap over fingrene med pegepinden. Hvorom alting er, hvor mange amerikanere kan i virkeligheden fordoje »Point of Order« eller »In the Year of the Pig«? Lidt provokerende og sat på spidsen: Eksisterer der ikke en umådelig kommunikationskløft mellem den socialistiske filmskaber Emile de Antonio og befolkningen i Appalachia eller det omkringflakende landarbejderproletariat i USA?

– Well, det er et nøglespørgsmål. Og jeg har ikke et færdigt svar, eftersom det drejer sig om noget, jeg har grublet over i 10 år.

En film som »Point of Order« er meget kompliceret, og jeg kan godt se, at den henvender sig til et begrænset publikum. Men der er noget inde i mig, måske det faktum at jeg har dybe borgerlige rødder, som gør, at jeg har meget svært ved at overtale mig selv til at lave en film, som henvender sig til en anden sektor af den amerikanske befolkning.

Dernæst indeholder dit spørgsmål også noget, som ikke er helt korrekt. Den radikale bevægelse i USA har f.eks. vist »In the Year of the Pig« for soldater på militære baser, unge mænd næsten uden uddannelse, og reaktionen har været fantastisk. Der er en underjordisk gruppe, som viser filmen i Vietnam og Laos såvel som på militære forlægninger i Europa, og stort set er dette det samme som at vise filmen i Appalachia.

Men jeg vil ikke undervurdere problemet. »Point of Order« er ganske rigtigt en håbløs film, hvis man ikke er blevet grundigt indført i amerikansk indenrigspolitik. Den ene store vanskelighed ved mine film er, at de er så intensivt amerikanske. Den anden vanskelighed er, at de er så intensivt verbale. Lyden interesserer mig meget. For mig er lydbåndet i en film lige så betydningsfuldt som billederne.

Summen af dette svar er, at jeg ganske klart indser de vanskeligheder og begrænsninger, som det medfører at lave komplicerede film, men jeg kan ikke lave dem på en mere enkel måde uden at føle mig uhæderlig. Jeg kan ikke være en person, jeg ikke er. Jeg er en kompliceret person, mine interesser er intellektuelle, og det kan jeg ikke forandre.

– Lad os vende tilbage til din film om amerikansk malerkunst.

– Næsten alle de medvirkende er mine venner. Malerkunsten i USA blev den mest interessante i verden omkring 1945 og fortsatte med at være det til omkring 1970. Der er intet arkiv-materiale i denne film. Den bliver fotograferet af en af de bedste kameramænd i USA, Ed Emshwiller, og den handler om en bestemt gruppe malere, men den handler også – eftersom jeg er en venstreorienteret person – om sælgere, samlere og kunstmarkedets manipulatorer. Den handler om Bill de Koenig, Jackson Pollock, Rauschenberg, Jasper Johns, Warhol etc. Og folk vil sige: »Hvorfor tog du ikke X med?«

Well, jeg tog ikke X med, fordi jeg ikke

kunne lide hans værker. »Hvorfor nævner du ikke Y?« Fordi Y ikke interesserer mig tilstrækkelig meget. Og så videre. Det drejer sig altså om en meget personlig film, den eneste film, jeg har lavet, hvor jeg er mig selv helt og holdent. Der pimpe en hel del i filmen, fordi en hel del af de her personer er mine gamle drikkebrødre – og både Jasper Johns og Rauschenberg nægtede at være med i filmen, hvis vi ikke satte os ned og drak os fulde først.

Det er en film, som måske oven i købet U. S. Information Agency ville være interesseret i. Den er født af mine varme og patriotisk velmente følelser for den abstrakte malerkunst i USA. Inden denne maleri-form gjorde sig bemærket, var amerikansk malerkunst i det store og hele eet stort hykleri. Som en siger i filmen: »Vi malede indianere lige så hurtigt, som vi kunne tage livet af dem«. Amerikansk malerkunst var også en masse sentimentalt stads. Først efter at den amerikanske kunst lærte at leve sammen med den store franske abstrakte tradition og udviklede sig hinsides, blev den det, den var i perioden 1945–70. Parallelt med, at vi var den mest falske nation i verden, hvad f.eks. Vietnam angik, så var vi den mest interessante, når det drejede sig om malerkunst, og det er det, filmen handler om. Dens titel er »Painters Painting«.

– Hvad er dit næste projekt?

– Jeg er ikke rigtig klar over, hvad jeg skal lave.

Til at begynde med ville jeg til Kina. Jeg havde en indbydelse fra kineserne til at komme derover med tre kamerahold, men jeg rejser ikke, hvis de ikke vil give mig en bindende aftale.

Jeg vil nemlig lave en film om den lange march. Jeg havde til hensigt at besøge Suzuan og Shensi, jeg havde tænkt at klippe film, som jeg ved kineserne har bevaret fra marchen, men som ingen har set, sammen med film, der viser, hvordan det hele ser ud i dag, og derefter knytte det hele sammen med ideen bag kulturrevolutionen, som efter min mening er det politisk mest interessante, der har fundet sted i min levetid. Og jeg traf den kinesiske ambassadør i Canada, jeg tilbragte en syv timer lang frokost med ambassadefolk, og de var meget hjertelige, vi havde det rart sammen. Der er kopier i Peking af »In the Year of the Pig«, og ambassadøren sagde, at han syntes, filmen var en af de bedste vestlige studier, som nogen sinde var blevet lavet af et asiatiske spørgsmål. Men kineserne kunne ikke få sig selv til at bevillige mig nogen bevægelsesfrihed i Kina.

En film af den type ville komme til at koste en kvart million dollars. Jeg kan ikke bede folk, jeg ikke kender, om så mange penge, hvis jeg samtidig risikerer at blive låst fast i Hangchow, Shanghai eller Peking, som Nixon blev. Jeg kan ikke komme tilbage til USA med en pæn 35 mm farvefilm i National Geographic Magazine-stil. Så jeg har måttet opgive tanken om dette projekt.

I stedet tænker jeg så småt på til sommer at forsøge mig på noget så radikalt som at skrive en politisk fiktionsfilm og indspille den til efteråret. Formentlig, både af økonomiske og politiske årsager, i Canada. Jeg har et interessant emne, men jeg kan ikke sige, hvad det går ud på lige nu. Filmen er stadig alt for fjern.

(Oversættelse: Claus Hesselberg).