

ge mellem dem, kombinere dem eller forlade dem begge. Tværtimod: Karin har faktisk den frihed, men hun er ikke interesseret i den for dens egen skyld. Det, hun vil, er at virkeliggøre sin menneskelige potens i størst mulig omfang, og intet i filmen tyder på, at denne potens er noget andet end moderskabet. Andreas gør, hvad han kan, og er en forbilliget rødstrømpe-mand: han giver Karin fuld frihed til selv at bestemme. Når han besøger David, angrer han allerede under besøget, at han kom. Når han stiller Karin sit ultimatum, er det, fordi han er træt og har hovedpine. Senere trækker han åbenbart ultimatummet tilbage, da jo Karin i filmens slutning bor hjemme igen.

Men nu har Andreas sit eget soveværelse, fordi den ømhed, der i begyndelsen af filmen var mellem dem, er forsvundet, samtidig med at ægteskabets tryghed blev brudt af David. Ømheden i berøringen hænger sammen med trygheden og er udtryk for fællesskabet, hvis formål det er at holde de destruktive kræfter, aggressionen, hadet og tanken på det timelige og døden i ro. Trygheden er, i hvert fald i Bergmans verden, den første livsbetingelse, og det er klart, at prisen, der skal betales for den, er friheden og lidenskaben. Ved at vælge friheden får Karin ikke sin tryghed tilbage, og heller ikke ved at vælge lidenskaben. Derfor afviser hun Davids tilbud om sammen med ham at flytte til Århus (dette tilflugtssted for hjemløse: Rudi Dutschke!).

Trygheden, endnu en gang, beskytter det bergmanske individ til syvende og sidst mod døden. Det er påfaldende, at alting i affæren med David er tidsbegrænset. Aldrig har Karin set så meget på uret som efter at han er kommet i hendes liv. Det er sikkert ikke helt tilfældigt, at der ved indgangen til ejendommen, hvor David bor, hænger et skilt for et firma, der handler i ure en glos.

Det er heller ikke tilfældigt, at filmen begynder med Karins mors død. Det er ikke bare en begivenhed, der bringer hende fra ligevægten, så hun bliver mere modtagelig for den mørke, spændende fremmedes avancer, det er først og fremmest en bevidstgørelse af det timelige, af tiden (de slukkede, døde apparater ved hospitalssengen ved siden af uret på nabordet, der stadig går). Samtidig betyder moderens død, at Karin, datteren, nu selv er blevet moder i en dybere, overpersonlig forstand. Nu er turen kommet til hende, hun skal bære moderskabet videre. Nu trænger længselen efter at fuldstændiggøre moderskabet sig på; der behøver bare at komme nogen og tage madonnaen frem i lyset.

Der ligger sikkert noget masochistisk i Karins længsel efter lidenskaben; den er samtidig en længsel efter lidelsen. Ordet »passion« forener disse to betydninger. I »Lys i mørket« havde Märtas passion en virkelig frelsende, religiøs virkning, den kunne virkelig være en stedfortrædende lidelse. I »Stilheden« er denne frelsende virkning af passionen allerede overført på et mere abstrakt plan. I »En passion« kommer det destruktive i passionen fuldt frem. Her i »Berøringen« trykker Karin hånden i glasskårene, da hun opdager, at David har forladt hende. De destruktive kræfter findes ikke kun i David, den fortabte, de findes i hende selv, den passionerede, helgenen.

TOUT VA BIEN - eller ALT GÅR SOM SMURT

Jean-Luc Godard og Jean Pierre Gorins nyeste film

Efter film som »Lotta in Italia«, »British Sounds« og »Pravda«, der af nogle betragtes som Godards nulpunkt og af andre som noget af det mest interessante, han har lavet, har Godard lavet spillefilmen »Tout va bien«, der er ikke så lidt anderledes end de ovenfor nævnte. For det første er det en rigtig biograffilm i 35 mm med teknikken i orden. For det andet er der brugt velkendte stjernesuespillere som Jane Fonda og Yves Montand. For det tredje har den en nogenlunde forståelig og »traditionel« story line. For det fjerde er den lavet i samarbejde med en anden person, Jean Pierre Gorin.

At Godard har valgt i nogen grad at underordne sig det kommercielle filmsystems betingelser kan enten skyldes, at han har indset det utilfredsstillende i at lave politiske film, der både på grund af deres form og distribution ikke blev set af ret mange mennesker, eller at han, som nogle Cinéthique-folk sagde til mig i Paris i vinter, ønskede at lave denne film inden for det kommercielle biograffilmsystem for at skaffe økonomiske midler til at lave mere revolutionære film for.

Men hvad enten hans valg er motiveret af det ene eller det andet, så lægger man ikke skjul på, hvem det er, der må bøje sig for hvem i et samarbejde med filmindustrien. Filmens begyndelse er en klar brugsanvisning på, hvordan man rejser penge og får producenter, når man ønsker at omsætte en idé til film: man får penge med stjerner, så derfor er det vigtigste at kunne fremvise et par publikumstrækkere. Ved at insistere på denne altoverskyggende betingelse, kapital, for overhovedet at kunne stable en film på benene, søger Godard for lige fra begyndelsen at placere sig og sin film inden for det økonomiske system, som det samfund, han lever i, styres af. Den indledende sekvens er både en kommentar til det kapitalistiske system og en anvisning på, hvordan man er nødt til at underkaste sig visse spilleregler, hvis man vil udnytte det. På trods af det faktum, at Godard er en »kendt instruktør«, er det ham, der inden for dette system, er nødt til at komme til producenterne, dvs. han må engagere sine stjerner for at få den sum penge, han mener at behøve. Produktionsmidlerne eksisterer uden Godard, men Godard eksisterer ikke umiddelbart som instruktør uden produktionsmidlerne.

Denne erkendelse er ikke i sig selv særlig opsigtsvækkende, men det ironiske element er, at den klart fremføres i et af de af filmindustrien finansierede produkter.

»Tout va bien« handler kort fortalt om ham, filminstruktør, og hende, amerikansk pariser-korrespondent, der under og efter et møde med strejkende arbejdere i en besat fabrik finder frem til, hvor svagt deres engagement reelt har været indtil da, og hvordan de herefter begynder at se sig selv i en historisk sammenhæng, samt at være deres egne historikere, som det senere siges i filmen. Denne forståelse griber også ind på det følelsesmæssige plan, idet deres vkelende forhold stabiliseres i takt med deres voksende erkendelse af situationen.

Filmen er tidsmæssigt placeret efter 1968,

og Yves Montands figur bærer umiskendelige selvbiografiske træk. Ikke blot er han filminstruktør, men i en meget lang monolog direkte henvendt til kameraet trækker han linjerne op i sit liv. Han begyndte som manuskriptforfatter, og lavede derefter en hel del film. Allerede lidt før maj-begivenhederne i 68 var han træt af sine »æstetfilm«. Og i maj 1968 tog han om ikke meget så dog lidt aktivt del i opstanden. Nu er han holdt op med at arbejde regelmæssigt inden for filmindustrien, men laver engang imellem nogle reklamefilm for at opretholde livet, så han kan bruge det meste af sin tid til mere vedkommende og spændende ting (hvad de går ud på, får vi imidlertid aldrig indblik i). I øjeblikket forsøger han at finde ud af, hvordan systemet fungerer, og hvilke film han skal lave: »Mit problem startede, da jeg måtte tage mit arbejde op til revision. Mit arbejde er at lave film med en ny form og et nyt indhold.«

Med hensyn til politisk engagement har han aldrig været involveret i nogen konventionel form for politisk aktivitet, ligesom han heller aldrig har været medlem af det franske kommunistparti. Med et halvså smil vedgår han, at han i øjeblikket ikke rigtig ved, hvor han står, og at de venstreorienterede betragter ham som tilhørende en konventionel demokratisk linje, hvilket også med al ønskelig tydelighed fremgår af filmens første halvdel.

Det franske samfund har i meget høj grad efter maj 68 været præget af strejker, og talrige fabrikker er blevet besat af arbejderne i en længere tidsperiode, hvor også fabrikkens direktør i ikke så få tilfælde er blevet indesparret af de strejkende arbejdere. De franske kritikere, der i »Tout va bien« har villet se en remake af Marin Karmitz's »Coup pour coup«, der om og med fabriksarbejdere behandler en strejksituation med efterfølgende besættelse og indesparring af direktøren, har ikke set den fundamentale forskel, der består mellem de to film.

Hvor Karmitz (der ligesom Godard tilhører den højere middelklasse) lader sit manuskript udforme af arbejderne selv, er Godard/Gorin kommet med et af dem selv udarbejdet manus. Hvor Karmitz lader folk, der til daglig er arbejdere, gennemspille episoder af deres liv på filmen, har Godard/Gorin skuespillere til at fremsige arbejderens monologer. Hvor Karmitz's film virkelig kan kaldes en arbejderfilm, fordi den helhjertet tager sit udgangspunkt i arbejderens situation og ser tingene med arbejderklassens øjne, bruger Godard/Gorin fabrikssekvensen til især at sætte hovedrolleparrets situation i relief. Deres ufrivillige involvering i strejken tjener til, at de får øjnene op for nogle ting om arbejderklassen og om deres egen ærlighed med hensyn til samfundspolitisk involvering. »Tout va bien« er en film om og for den del af den intellektuelle middelklasse, der tror at forstå hele klasseproblematikken så godt, men i realiteten er så langt fra arbejderne, som de aldrig omgås, at disse automatisk tager dem for arbejdsgivernes folk.

Dette er ikke ment som en kritik af filmen, men for ligesom at placere tingene,



Yves Montand som Godards alter ego med råber for munden i filmstudiet.

hvor de hører hjemme, da man kan forudse, at filmen også herhjemme kan blive udråbt til en »arbejderfilm«. Godard er ikke vendt tilbage til biograferne med en film om den klasse, der skal være ryggraden i klassekampen. Derimod har han lavet en film ud fra det punkt, hvor han selv står i det sociale, politiske og historiske mønster. Han forsøger at få overblik over, hvor han egentlig står, og hvad han måske kan gøre. Og det er selvfølgelig meget ærligt og realistisk. Selv om man måske nok kunne have forventet eller håbet eller troet, at han snart følte sig moden til at give sit bidrag til, at den på film mindst repræsenterede klasse endelig fik sit eget ansigt.

Filmens første halvdel udspiller sig som sagt i en besat fabrik, hvis studio-opbygning (et oversavet Hollywood'sk fleretages æskelhus) absolut bidrager til filmens verfremdelsesstil og understreger Montand/Godards ord om, at han nu begynder at forstå Brecht. En efter en træder arbejdsgiver, fagforeningsrepræsentant og arbejderrepræsentant frem og fremsiger i lange monologer rettet til kameraet deres opfattelse af situationen.

Arbejdsgiveren, der er af den strømlinede, motionsdrivende type (bruger indespærringen til at foretage knæbøjninger), anklager først alle arbejderne for at være en samling gadedrenge, der ikke har forstået at marxisme er gammeldags og passé, idet han senere dog fremfører, at størsteparten af arbejderne er gode nok, men blot har ladet sig vildlede af nogle enkelte sindssyge individer.

Det sidste punkt er fagforeningsrepræsentanten enig med ham i: »Det er kun 2-3 agitatorer, der leder det hele. De andre er ellers i orden.« Og disse uro-elementer er naturligvis i hans øjne uansvarlige, idet deres handlinger kun skader arbejderne, især når fagforeningen lige havde fået diskussioner i gang med ledelsen. Beskrivelsen af fagforeningsrepræsentanten som arbejdsgiverens mand svarer helt den holdning, der i meget høj grad er fremherskende blandt franske arbejdere, når talen er om i hvert fald det store kommunistisk dominerede fagforbund C.G.T., der bl.a. under maj-begivenhederne i 68 spillede neddæmperens rolle og manede til eftertanke og afstandtagen fra »gauchisterne«.

Da fagforeningsrepræsentanten forsøger at tale arbejderne til rette (»vi er nødt til at stå sammen, hvis vi skal have demokrati«), falder de alle uden undtagelse meget voldsomt og næsten fysisk over ham og anklager ham for overhovedet ikke at varetage arbejderklassens interesser. Dog får han et enkelt stik hjem ved til sidst foragtende at råbe, at de jo nu er svært kry, men at »der aldrig er nogen til at gøre det daglige arbejde«, som C.G.T. påtager sig. I de franske film, jeg indtil nu har set, der direkte eller indirekte behandler arbejderne situation, er fagforeningsrepræsentanterne kun fremstillet som værende fuldstændig ude af kontakt med de medlemmer, de repræsenterer. En anklage der også herhjemme høres stadig tiere.

Arbejdernes krav og utilfredshed fremføres ligeledes i lange monologer til kameraet, hvor medbestemmelse, fjernelse af akkordsystemet og tidsudmålingen er de vigtigste punkter. Det er ikke et spørgsmål om lønforhøjelse. I store totalbilleder berøres der efter mere generelle problemer i forbindelse med besættelsen af fabrikken, bl. a. kvinder i konflikt med deres mænd, fordi disse beklager sig over, at de ikke er hjemme til at lave mad og passe børnene, hvortil kvindernes anfører, at de jo ikke beklagede sig, dengang mændene strejkede. Godard/Gorin har altså også hørt om MLF (den franske rødstrømpebevægelse).

Da Fonda ledsaget af Montand kommer for at lave et interview med fabrikkens direktør, spærrer arbejderne dem naturligt nok inde som værende på arbejdsgivernes parti, men efterhånden forstår arbejderne, at de ikke føler sig solidariske med direktøren, og en dialog kommer i gang. Fonda, der gennem sine radio-udsendelser har fået påhæftet etiketten »specialist i gauchisme«, begynder straks at køre frem med, at hun forstår dem så godt, og at hun allerede ved alt det, de fortæller hende. Men hun bliver sat på plads med en bemærkning om, at hun er nødt til at have arbejdet som dem for overhovedet at kunne forstå, hvad de taler om. I en lang »illustrations«-sekvens ser man herefter Fonda og Montand i arbejdstøj stå ved samlebåndene i fødevarerfabrikken, mens arbejderne stemmer på lydbandet fortæller om det trøstesløse og underbetalte arbejde.

Fødevarerbranchen ligger bl. a. inde med den laveste timeløn i landet, nemlig 4,80 F.

Herefter forlader filmen fabrikken og arbejderne, og vi hører bare over radioen, at fabrikken efter 5 dages besættelse blev befriet af politiet, mens resten af filmen omhandler hovedpersonernes konflikter. Denne hurtige forlader arbejderne peger stærkt på, at fabrikssekvensen mere tjener til at sætte hovedpersonernes situation i relief, end den tjener til at udrede arbejderens situation i det senkapitalistiske Frankrig, hvor det vanskelige punkt netop er: hvordan kan en strejke og en besættelse følges op? Noget kunne tyde på, at Godard/Gorin lige så lidt som Karmitz er klar over dette, og at de derfor lader spørgsmålet ligge, ligesom arbejderne har gjort det i virkelighedens Frankrig. Fabriksbesættelsen får betydning for både Fonda og Montand. Hendes radio-programmer bliver for kritiske og man beder hende skrive teksten om, hvorefter hun ikke kan få ordene over sine læber. Hun presser Montand til at tage sit liv og arbejde op til revision igen, for den løsning, han fandt for tre år siden, er ikke mere i orden. Man må kræve mere af ham nu. Selv om Montand godt kan se, at det er galt fat med visse ting (»Jeg var helt passiv på fabrikken, anede ikke, hvad jeg skulle sige, og det jeg sagde, var helt ved siden af« - »Vi bestiller ikke andet end at spise, knæppe og sove«), så har han svært ved at sætte disse ting ind i en større sammenhæng og forstå, hvordan de er afhængige af hinanden. Det er hende, der fortæller ham, at man ikke kan udskille sit arbejde fra alt det andet, man ellers foretager sig. Der må være forbindelse mellem de ting, man gør. Og det er hende, der presser ham ud i en usikker situation, hvor filmens slutning mere eller mindre postulerer (speakerstemme), at de fra nu af vil se sig selv i en historisk sammenhæng og handle derudfra.

Det nye ved denne Godard film er ikke stilen - den er stadig plakat- og collageagtig med stærke, rene farver og et oftest meget statisk kamera - og det er heller ikke så meget emnet, selv om man ikke kan sige, at Godard tidligere har beskæftiget sig særlig meget med arbejderne, på trods af at han i sine sidste kortfilm har *talt* en del om dem. Det nye ved »Tout va bien« (det skyldes måske Gorin?) er, at Godard for første gang synes at være i stand til at fremlægge en ret klar analyse både af hovedpersonernes situation og af deres omverden. Desuden har filmen en optimistisk slutning, hvilket heller ikke plejer at kendetegne Godards produkter.

Selv om følgende citat af Godard stammer fra 1966 (»Fjernt fra Vietnam«), siger det ikke så lidt om Godards stilling også i dag: »Jeg er en fransk filmand. Jeg er helt afskåret fra store dele af folket, navnlig arbejderklassen. Min kamp er rettet mod amerikansk film og dens imperialistiske æstetik, som er en kræftsvulst på verdens filmkunst. Men arbejderne kommer ikke og ser mine film. Der er en kløft imellem os som mellem mig og Vietnam eller dem og Vietnam. Vi interesserer os ikke så meget for hinanden, bortset fra en vag sympati uden reel baggrund. Begge parter er i en slags fængsel: jeg i et kulturelt fængsel og arbejderne i et økonomisk fængsel.« Men sympatien er blevet større, og Godard er med andres hjælp begyndt at fjerne træmmerne fra sit eget fængsel.

Mette Knudsen