

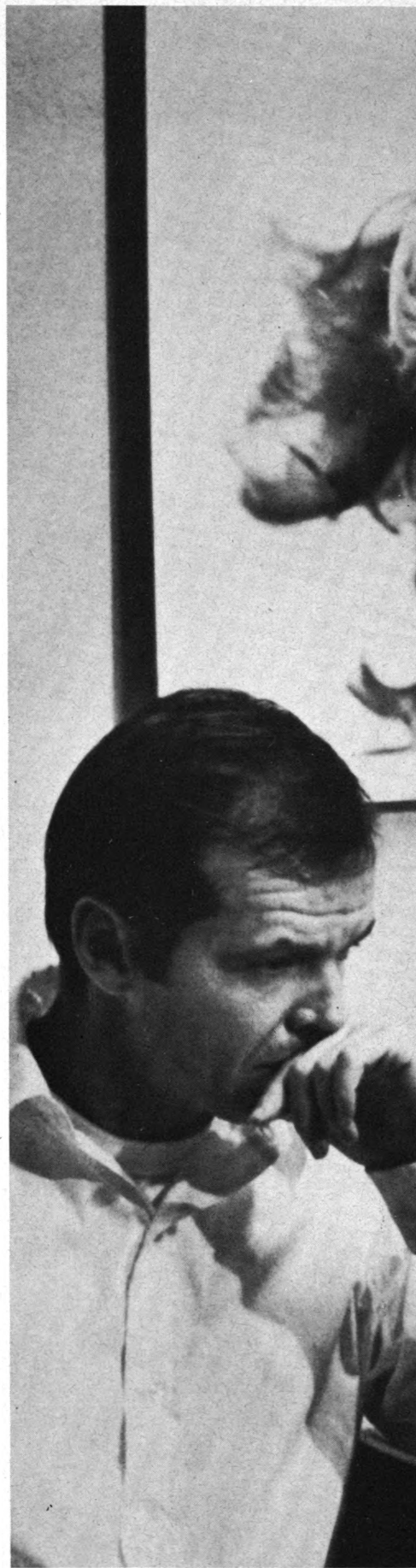
# Kosmorama Essay

## apropos virkeligheden / Elsa Gress

I de senere år er biografbesøgene over hele den vestlige verden gået så stærkt tilbage, at man skulle tro de gamle filmindustrier var kollabret. De lever imidlertid videre, de fleste af dem, omstrukturerede, men med ny vitalitet og nye impulser. For filminteressen, både den faglige og publikums, er steget i takt med det brede publikums svigten, og den klassiske underholdningsfilms hendedøen. Mens de ualvorlige tilskuere og rent underholdende filmmagere rykker ud, rykker de alvorlige filmobservatører og de socialt relevante og kunstnerisk bevidste filmfolk ind. Vigtige analyser og udsagn fremsættes stadig hyppigere i filmform. Men alt det betyder naturligvis ikke ophævelse af hvad man kan kalde makulaturfilm eller trivialfilm. De er stadig hos os ligesom de fattige, men har skiftet karakter, om ikke kvalitet. Ligegyldig porno og halvporno og forsøg på, med måneders forsinkelse, at indhente sidste bølge af hvadvardetnuforet oprør, har erstattet ligegyldige romances og solstrålehistorier. Alle, også de tidligere moguler, håber på at lave en lowbudget film der vil ramme midt i tiden og tjene sig stort ind på det unge publikum som »Easy Ri-

der«, og før den »Bonnie og Clyde«, gjorde det. Men hvor gejsten mangler, nytter planer og penge ikke meget. Og så sidder man og venter på det store sus, mens flere og flere ældre glemmer hvad film var og flere og flere unge konstruerer sig til hvad film bør være, ofte med et formidabelt »fagligt« ordforråd til at dække den manglende forståelse. Imens kører flertallet af film videre på rutine, modern style, der ikke adskiller sig fra rutine, old style, undtagen i emnevalg og »frisind«. Vold dominerer billedet, over, efter og ved siden af sex. Ikke som gammelkendt spændingsmoment og led i heltens udvikling, men som centralt motiv, tit som æstetiseret vold (jf. Kubricks »Clockwork Orange«).

Midt i al denne spekulation i vold, af mere eller mindre kunstnerisk tilsnit, er det en guds velsignelse at komme ud for film der dels taler om ganske andre ting – 'la condition humaine', f. eks. – dels taler om vold på en anden, ikke-udnyttende, men ærligt undersøgende måde. Film med funktion. Menneskelig funktion. Som den franske film franskmændene ikke måtte se i TV, »Le Chagrin et la Pitié«, der blev vist herhjemme (i TV)



Still/ Jack Nicholson som »male chauvinist« i Mike Nichols' »Carnal Knowledge«.



under titlen »Nabohuset«, for engangs skyld en udmærket perspektivrig titel, både for dem der husker Horats' ord om at »det gælder dig når naboens hus brænder« og for dem der bare forbinder noget på engang nært og fremmed med »nabo«. Her skal ikke tales om filmens »filmiske« kvalitet, eller om de kunstneriske kvaliteter overhovedet – den havde hele den engagerede dokumentarfilms styrke, og vel også en del af dens svaghed, men det er ikke sagen. Sagen er hvad den demonstrerede, hvorfor den demonstrerede det, og hvordan det virkede. Den er lavet af Marcel Ophüls, søn af den berømte instruktør Max Ophüls, født 1928 og altså lige gammel nok til at have erindringer og erfaringer fra krigen, omend så at sige fra frøperspektiv. Han var 12 da Frankrig blev okkuperet, undslap med sin familie til USA og vendte i 1950 tilbage til Frankrig, hvor han for det meste bor og arbejder, skønt tysk gift og amerikansk uddannet. Denne multinationale baggrund, plus sund nysgerrighed efter at komme »tæt på« den nære fortid og god filmskik, arvet o./el. lært fra faderen, har gjort ham eminent skikket til at samle og fremstille det vide spektrum af mennesketypen filmen viser, repræsenterende alle tænkelige holdninger til krigen, nazismen, besættelsen og tiden efter i alle tænkelige grader af artikulation og bevidsthed. Ophüls jun. siger selv at han vil indrømme at hans film er tendentiøs, hvordan kunne noget menneske der levede dengang og er arving efter den tid være neutral. Men han har bestræbt sig på at lade de pågældende borgere i St. Clermont, fra Mendès-France til den anonyme damefrisørinde, tale frit og udirigeret. Og det gør de. De er der allesammen: kollaboratørerne og modstandsfolkene, bødlerne og ofrene, nazierne af overbevisning, og dem der bare gjorde »deres pligt«, de aktive og de passive, kastebolde for overmægtige stride kræfter, de der led for meget, for lidt eller slet ingenting, de meget talende og de meget tavse – alle med det ene fælles at de er overlevende, hver med sit private erindringshelvede eller sin private indre tomhed. Og man hører og ser dem og genkender dem og husker med særlig klarhed dem der ligner døde venner, og dem hvis indre kulde og afstumpethed spreder mere gru end de grusomste torturhistorier, fordi disse utænkende, ufølelse, upåvirkelige og selvfølgelig

er det stof næste hold terrorister, undertrykkere og ødelæggere er lavet af. Og sorgen og medlidenheden, der ikke vil hjælpe disse overlevende og endnu mindre de døde, knuger ens hjerte og sind som en lammelse, til man forstår at det er evnen til sorg og medlidenhed, og den evne alene, der er det ene effektive værn og våben mod en ny apokalyptisk rædsel, men kun hvis den evne rummer sin aktive komponent: harmen over uretten, spildet, det organiserede vanvid.

Ophüls drager selv de mere snusfornuftige konklusioner af sit arbejde med de overlevende. »Vi lærte at meget få mennesker er rede til at gå ind i kamp i politiske kriser, jo færre, jo større krisen er, for des flere grunde er der til at individet ikke vil forpligte sig.« Det var let nok at få kollaboratører til at tale, siger han, selvforsvarsmekanismen virker automatisk. Det var også let at få modstandsfolk til at tale, bitterheden virker så automatisk som selvforsvaret. Men det var svært at få dem til at tale der vidste de ingenting havde gjort eller villet. Han har lært af sin egen film, at de der forpligter sig i krisen er outsiders, og de der kolliderer er medlemmer af den bestående samfundssorden, som de er vænnet til at støtte uden dybere tvivl. Han mener det gælder generelt og forstår ikke at hans landsmænd kun har fået det ud af filmen, at den skulle vise at hovedparten af franskmænd kolliderede.

Det forstår den der kan huske tiden, og ikke er erindringsoptimist, heller ikke. Men det var altså grunden til at fransk TV ikke ville vise filmen. Den nationale ære plettet, ak ja. Som om den nationale ære ikke var totalt irrelevant i den forbindelse, som nationalitet og ydre data overhovedet er det. Herhjemme var der sære, eller måske ikke så sære, afværgereaktioner over for filmen. Flemming Madsen og andre francofiler overtog den officielle franske holdning og hævdede, plus royal que le roi, at, uanset den fremlagte dokumentation, »var det slet ikke sådan dengang« – hvor de så ved det fra. Andre, som Niels Barfoed, bebrejdede filmen at den ikke var mere specifik m.h.t. facts, og savnede en historisk introduktion, der kunne forklare danskere, at dette ikke var Ålborg, men en fransk by, på et givet punkt, i en given situation. En sært misforstået efterlysning, da filmens værdi netop primært lå i analysen af menneskelige reaktioner der ikke var specifikt historiske eller nationale,



med mindre man vil finde grunden til den form for afvisning i at den gode, og ellers så moralsk anfægtede, anmelder tilhører en generation der lige netop er for ung til at have eget forhold til krigen og ikke kan identificere sig med nogen holdning til den. Det kan godt afstedkomme en ikkeholdning, der ligner de passives i besættelsessituationen, og giver ubevidst skyldfølelse, som udtrykkes i afvisning af filmens stærke og påtrængende budskab. Alle mig bekendte danske og ikke danske, med hvem jeg har drøftet filmen, har været enten gamle nok eller unge nok, nære nok eller fjerne nok til at blive grebet. Og alene denne provokatoriske egenskab gør filmen væsentlig. Den er en prøvesten. Unge amerikanere forstår den bedre end danskere omkring de fyrre, danskere omkring de halvtreds forstår den bedre end franskmænd på tres, tyskere på 17 og tyskere på 70 vil forstå den bedre end tyskere på 50. Og i alle alders- og nationsgrupper vil nogen, undtagelserne, forstå den bedre end dens ophavsmand. Og deri er der håb.

De to andre film med funktion jeg her skal tage op som funktionsfilm drejer sig om kønnenes kamp, hvad der jo ikke er uhørt. Det interessante, også udover deres øjeblikkelige virkning, er måden hvorpå de forholder sig til emnet. Hvad de siger om sagen er ikke vigtigere end hvad de ikke siger, men stumt går ud fra. Som sædeskildringer og moralindlæg kompletterer de hinanden, næsten som om de var lavet med det formål. Og som tilfældet er med »Nabohuset«, er reaktionerne på de film meget sigende og af interesse langt udover øjeblikket, omend af andre grunde. Den første af dem, »Carnal Knowledge« (»Kødets lyst« var den danske titel) har Jules Feiffer som skriptforfatter og Mike Nichols som instruktør og førsteklases skuespillere, hvad der altsammen gjorde den bemærkelsesværdig som dygtigt lavet film i en tid hvor 'the well wrought urn' ikke just er sagen. Men det er dens forhold til kønsforhold i 1970'erne (med tilbageblik) og publikums og presses forhold til det forhold til kønsforhold, der gør den vigtig, eller eksemplarisk i det ords oprindelige tyd. Den handler om et par venner, om hvem det mere end antydes at de er nærmere knyttet til hinanden end til nogen af deres koner og piger. Denne latente homosexualitet har været påfaldende uomtalt under den ellers omfattende omtale af filmen hvor den er vist. De

to studiekammerater følges fra deres første drømme om barme og bagele i de uskyldige fyrrere (der kun synes uskyldige i retrospekt) til deres kønslige fallit tyve år efter. Vi ser dem væsentligt gennem deres forhold til kvinder – forhold der bliver mere og mere overfladiske og mere og mere had- og angstfyldte for begges vedkommende, skønt den ene er en pæn fyr med pæne hensigter og den anden en faens ka'l og en horebuk for herren. Den pæne fyr kan ikke klare sit pæne ægteskab og tager yngre og yngre elskerinder – det klargøres aldrig hvorfor, det fremstilles bare som en art naturlov. Horebuk-vennen og charmetrolden udleveres grummere. Han ses evindeligt styrtebadende – det er et amerikansk-puritansk træk at søge »lutring« i varme styrtebade – og han straffes på selve sin stolthed, potensen, idet han ender som en impotent stakkel der kun kan få rejsning, når han betjenes af en slavinde-luder (\$100 pr. gang) der fortæller ham hvadforet vidunderligt mandfolk han er og hvad kvinder er for noget rak, altsammen som indledning til fellatio. Begge mændene er fremgangsrige som henholdsvis læge og sagfører og har alle materielle goder, men straffes på det med kønnet, dvs. det andet køn, og filmen følger ubarmhjertigt deres forfald, eller rettere deres stilstand på et tidligt pubertetsplan de i virkeligheden aldrig rokker sig fra. Tragedie? Nej. Men trist, trist, trist, ja.

Skriptforfatteren Feiffer, der er verdenskendt for sine sarkastiske minitegniserier, hvor alt sker i teksten, har selv fremhævet en replik han udelod af filmen som »for tydelig«, men som han mener rummer filmens morale sagt af Jonathan (bukken) der hen mod slutningen siger til en ung pige: »Kan du huske da du var barn og drengene ikke kunne lide pigerne? Kun tøsedrenge kunne li' piger. Jeg prøver at fortælle dig at ingenting er forandret. I tror drenge vokser fra ikke at kunne li' piger, men det gør vi ikke. Vi bliver bare liderlige. Vi forveksler det at kunne li' sex med det at kunne li' piger. Og det har ikke spor med hinanden at gøre.« Det syge ved amerikansk kønsopfattelse hos den midaldrende middelstand kan ikke opsummeres klarere. Og det er filmens fortjeneste at demonstrere denne mangelsygdom. Men den prøver intet øjeblik at vise udover sygdommen eller antyde andre muligheder, og de sølle, bange, tomme mænd får ikke noget modspil i de piger der

hurtigt passerer revy, ofte uden så meget som en replik. De piger er karikerede flade figurer, der kun alt for tydeligt forklarer mændenes skræk for »nosseknuserne« som piger hedder mellem mandfolk i Guds eget land. Alle synes at få hvad de fortjener, selv den pæne fyr vækker ingen medynk med sin indbyggede kedsommelighed. Han lades i øvrigt i stikken af både instruktør og forfatter der begge er mere fascineret af Jonathan som leger Don Juan, men er helt uden Don Juans klassiske synderformat.

Nichols bruger i denne dygtigt lavede og gennemtænkte film bevidst nogle talende afpersonaliserende tekniske tricks, derunder en gentagen »udblegning«, som han også brugte, men med langt større effekt, i sin foregående film »Catch 22«, der var en forskåren og forhugget film, som dog havde både mening og retning og var lidenskabeligt om og mod noget, nemlig om og mod krigens afsind, brutalitet og absurditet. Dens menneskelige engagement gjorde den for mig at se langt rigere og mere vedkommende end den perfekt drejede »Carnal Knowledge«, der drejer sig om gabende tomhed og ensomhed, men nøjes med at konstatere de ting, som om det var en endelig og absolut sandhed. Jeg er nok temmelig ene om at foretrække som »Marty« og Cassavetes' »Hus- »Carnal Knowledge«, som både i og uden for USA har fået næsten enstemmig hyldestmodtagelse og er blevet fremhævet netop på bekostning af den »umodne« »Catch 22«. Det er ikke svært at se, hvorfor »Carnal Knowledge« har vakt bifaldende opmærksomhed i USA, for den er den første helt åbne behandling af the American Way of Sex, set fra mandshold. Der har været tilløb før, »Catch 22« så betingelsesløst for bands«, men først denne film sætter utvetydigt fingeren på det ømme punkt, så de mere fremmelige amerikanere kan sige: »Ja, nemlig!« hvad de også har gjort i spaltevis. Det er mere påfaldende at man finder filmen så umådeligt rammende hertilands, hvor vi trods alt har haft bedre seksuelle kår og mindre puritanisme. Man må så spørge sig hvem der finder den så rammende, og hvad det er der rammer dem så ligepå og hårdt.

De ramte er dels mandlige anmeldere på alder med filmens to anti-helte, dels de mandlige tilskuere der mumler og rømmer sig nervøst på de »frække steder«. Og det der rammer

dem, og i anmeldernes tilfælde driver dem til lyriske højsange, må være filmens påvisning af amerikanske mænds had til det andet køn og manglende evne til at blive bare halvvejs voksne. Afsløringen af denne tingenes triste tilstand forekommer danske anmeldere (jeg citerer): »rystende realistisk – lige i solar plexus – fremragende og dybdeborende – ubønhørlig sandhed.« Og det kan jo give en del at tænke på, både for blå og røde strømper og for de mænd der trods alt mener de er kommet en smule længere end som så. Står det virkelig så sløjt til med den indbyrdes forståelse mellem kønnene, også herhjemme, at mænd som flest identificerer sig med denne elementære afslørings ofre og standser op ved den som noget dybt skæbnebestemt? Ikke en sjæl har sagt offentligt: »Jamen hvad så? Her kan man da ikke blive stående,« selvom nogle nok har sagt det privat, og andre (mænd) af mit bekendtskab har afvist filmen som »bare en langtrukken feiffersk 'black joke'«. Politikens anmelder der fandt filmen perspektivrig, hvad den netop ikke er, spørger om det er livet der er for småt eller (mands)personerne der er for umodne. Det svarer filmen selv tydeligt nok på, jf. Feiffers egen udlægning. Spørgsmålet er snarere: hvad med anmeldernes og publikums modenhedsgrad? Og hvad med udsigterne for positivt kønssamkvem overhovedet, hvis samme modenhed kun er på højde med filmens antiheltes?

Ovenpå denne rent amerikanske goldhed virker John Schlesingers amerikansk-engelske »Sunday, Bloody Sunday« velgørende voksen og fuld af håb. Den er ikke et postulat om kønskampens »evighed«, men en ærlig film om kønsforviklinger af en så tilpas uortodoks karakter at den afslører tolerancegrænser og fordomsrester ved sin blotte eksistens, helt uden anstrengt provokation og med velsignet behersket brug af bar hud og elskovsgrynt. Dens værdi ligger først og fremmest i at den ikke fælder nogen moralske domme, heller ikke implicit, og at den overlader, ikke bare elskovsudfoldelsen, men også fortolkningen af personernes 'Verwirrung der Gefühle' til tilskuerens fantasi og indlevelsesevne. Den eneste romantisering i filmen er en vis romantisering, i æstetisk-uhyggeelig retning, af omgivelserne, dvs. byen London, der ses dels i overidyllisk forstadssol, dels i nattescener med helvedsforgårdspræg, omend et mere

malerisk, mindre trøstesløst helvede end Schlesinger lavede ud af New York-omkring-42-gade i »Midnight Cowboy«. Men denne miljøromantisering når ikke at blive påtrængende eller få dunkel egenværd, som landadelhjemmet i Loseys »Go-between« eller Venedig i Viscontis »Døden i Venedig«. I Schlesinger-filmene forbliver London baggrund, glimtvis stemningsinddraget via personerne.

Det drejer sig om en trekant, så evig som nogen, men med en køns-konstellation der først i de seneste år har kunnet blive fremstillet uden censurindgreb. Om den også forstås af ret mange, som andet end et udspekuleret sofistikeret »nummer« er en anden sag. I stedet for den vanlige kombination: to mænd om en pige, eller to piger om en mand, har vi her en pige og en mand rivaliserende om en narcissistisk ungersvend, hvis selvforelskelse hindrer ham i at yde fuld gensidighed mod den ene som mød den anden. Forholdet (forholdene) er skildret med takt og empatisk forståelse, og med den ligeligt fordelte sympati der alene tjener kunstnerisk og menneskelig interesse i ét. Ingen svigtes, alle tre parter vises så nuanceret og i så mange situationer, udover det centrale forhold, at de forsvares og forklares uden pegepinde og deklamationer. Og, mirabile dictu, pigen er ikke den svageste eller mest selvopofrende, men netop så stærk og svag som de andre, dvs. som et menneske. Hvad der måske er endnu særere at sige – der er ikke skygge af homosex-romantik, ingen koket over»forståelse« af forholdet de to mænd imellem på bekostning af det »almindelige« forhold mellem pigen og manden, ingen antydning af at »elverfolk« automatisk er udstyret med finere følsomhed eller dybere begribelse af kærlighedens væsen.

Når pigen alligevel, hos adskillige anmeldere og publikummere blev udnævnt som taberen i denne film hvor alle taber og resignerer uden at holde op at leve, og når hun blev ynket som den »det var mest synd for«, afspejlede det kun fordomme hos de pågældende. Det var stort set de samme anmeldere og tilskuere, der så klart så dybden i »Carnal Knowledge«, men som overfor denne langt mere voksne og levende film viste udpræget usikkerhed bag overivrig manifestation af jeg-forstår-det-her-intet-menneskeligt-er-mig-fremmed.

Mig morede denne ivrige forståelse så meget mere, som nogle af de selv samme anmeldere året før havde rea-

geret på et hørespil, hvori jeg fremstillede den selv samme kombination, med total uforståenhed: mener konen virkelig at man kan være forelsket i en af hvert køn samtidig? Sikke noget tøjeri, nu er hun sgu for langt ude i kunstlethed, var tonen, i et par tilfælde udtrykt som direkte spørgsmål om jeg var rigtig i hoved og følelser. Men en film der kom udefra allerede accepteret som »virkelig« – den kunne de da rigtignok forstå. De forstod naturligvis ingenting hverken i det ene eller det andet tilfælde. Det gjorde til gengæld andre, i begge tilfælde. Og om filmen ikke havde været kunstnerisk interessant, hvad den også var, havde den været funktionel alene som forståelsesmål. Det var den også i andre retninger end den erotiske: karakteristisk og ikke uventet, kunne den slet ikke »ses« af to slags fanatikere – de medie-besatte (også filmen er nu ærværdig og alderstegen nok til at have fagidioter blandt sine passive dyrkere), og de »politisk bevidste«. Mediet forblev medium for en menneskelig beretning om menneskelige følelser, det var ikke interessant nok an sich til at analysere i småstykker. Og det politiske budskab – ja, det var jo simpelt hen borgerlig kvietisme, ikke noget for raske drenge med blod på skrivemaskinetangenterne og revolution i hovedet. Sådan noget borgerligt føleri kan man ikke engang give en halv stjerne.

Der skal jo nok gå nogen tid endnu, og et par politiske og økonomiske kriser til, før det genopdages af politik er en underafdeling af menneskelighed, ikke omvendt. I mellemtiden får vi holde os til lyspunkter som »Nabohuset« der direkte viser rangfølgen menneskelighed-politisk aktion eller ikke-aktion, og »Bloody Sunday« der stilfærdigt viser både sårbarheden og styrken ved at vide at noget er bedre end intet, og at intet-eller alt er et umenneskeligt valg. Også »Carnal Knowledge« har sin funktion i den menneskelige bevidstgørelsesproces som goldt negativ til kærlighedens gensidighed og dermed som udfordring til selvransagelse og ransagelse af omverdenen for den tilskuer der har evner i den retning – evner som anmeldere og kritikere i reglen tidligt ofrer på den professionelle bedrevidens alter, men som er helt afgørende for den forståelse af jeg'et og de andre der, uanset hvad Karl Marx mente om sagen, må gå forud for en virkelig ændring af verden omkring os.