

Kosmorama Essay

Filmmodoffentlighed/ Bent Fausing

I de hidtidige filmhistoriske og -sociologiske redegørelser for filmudviklingen i USA, har man ud fra forkerte monopoliseringsteorier fremstillet mediecentralisationen så omfattende, at det kan være svært at få indplaceret og forstå de reelle forsøg på modoffentlighed, der har fundet sted inden for filmmediet. Det vil sige via dette medie at artikulere nogle af arbejdernes livserfaringer, der traditionelt ikke kommer frem her, fordi blotlæggelsen af den blokerede livserfaring ville true med at afsløre samfundets herskende selvforståelse som ideologi, som nogle bestemtes magtinteresser og erfaringer.

Man har med andre ord gjort monopoliseringen total. At man ikke har set, at der også de største firmaer imellem var stor konkurrence (ganske vist om næsten identiske produkter) er en mindre ting at hæfte sig ved i denne sammenhæng, men i den grad at totalisere monopoliseringen fører dels opmærksomheden væk fra de bestræbelser på at lave en modoffentlighed i medierne, der har været, og dels fører det til en fatalistisk, pessimistisk kulturbetragtning (som det kommer frem i Theodor Adorno og Max Horkheimers studier over medierne i USA i fyrrerne¹⁾ eller en mekanistisk årsagsforklaring ('det monopoliserede samfund har nu engang den kultur det har', som man finder den hos Adorno/Horkheimer-inspirerede teoretikere som Dieter Prokop²⁾ og Jürgen Habermas³⁾).

På den anden side skal denne forglemmelse af modoffentlighedsbestræbelserne heller ikke føre til en negligering af de økonomiske forhold, der betingede den magt, som filmonopolerne kom til at sidde inde med og som i høj grad påvirkede forsøgene på modoffentlighed.

At der har været gjort forsøg på modoffentlighed og at filmindustrien begrænsede forsøgene er tydeligt i den

fortrængte del af filmens og arbejderklassens historie, der blev vist i Danmark i begyndelsen af 1975. Her tænkes der dels på Filmmuseets serie »Filmen i klassekampen« og serien om »Frie og uafhængige amerikanske dokumentarfilm fra 30'erne«, dels på »Jordens salt« der først nu kom op ved ordinære biografstillinger herhjemme. Det er de to sidstnævnte, der her skal fokuseres nærmere ind på.

JORDENS SALT. VIRKELIGHEDEN OG DEN FORMIDLEDE VIRKELIGHED

I 1951-52 fandt der en 15 måneder lang strejke sted i zink-minerne ved Silver City i New Mexico i USA. På baggrund af denne begivenhed skrev manuskriptforfatteren Michael Wilson en synopsis, der skulle danne grundlag for en filmatisering af begivenhederne. Manuskriptudkastet blev præsenteret for dem, der havde deltaget i strejken og blev rettet til efter deres råd. Det endelige filmmanuskript blev færdiggjort på grundlag af omkring fire hundrede menneskers kommentarer. Ikke kun på denne måde bidrog de med deres erfaringer, også som skuespillere fungerede de ved filmatiseringen af deres strejke i filmens by, »Zinc Town«.

HOVEDMODSÆTNINGERNE. HANDLINGEN

Zinc Town er karakteriseret ved tre hovedmodsetsninger: (1) modsætningen mellem lederne og ejerne af zinkminen og arbejderne i minen. (2) modsætningerne mellem de etniske grupper, der bl. a. fremkommer ved ejernes »del og hersk«-princip overfor de hvide arbejdere (angloerne) og de mexikanske, der har forskellige privilegier af arbejds-mæssig og lønmæssig art. (3) en tredje modsætning går mellem mænd og kvinder, mellem minearbejderne og deres koner, mellem det offentlige (arbejdet) og det private (hjemmet), som de hver for sig repræsenterer.

Det, der forårsager strejken, er nogle nye bestemmelser om, at arbejderne ikke mere må arbejde sammen, men bl. a. skal udføre de farlige minesprængninger alene. Som følge heraf sker der en del mineulykker, og man begynder at strejke for at opnå større sikkerhed.

Arbejderne går strejkevagter, holder møder i fagforeningen, forelægger deres krav om bedre sikkerhed for mineselskabet, men får afslag. Arbejderne fortsætter deres arbejdsnedlæggelse og strejkevagter, indtil de en dag får meddelelse om, at deres strejkevagt er ulovlig ifølge *Taft-Hartley loven*.

Taft-Hartley loven blev vedtaget i 1947 og betød bl. a. en 60 dages »afkølingsperiode« fra en strejke blev varslet til den trådte i kraft. Præsidenten kunne udsætte perioden yderligere 80 dage, hvis samfundets »sundhed og sikkerhed« stod på spil. Det blev fagforeningerne forbudt at bidrage til politiske valgfonds og at kræve fagforeningsmedlemskab ved ansættelse. Fagforeningslederne skulle aflægge ed på, at de ikke var kommunister⁴⁾.

I forbindelse med strejken havde kvinderne forsøgt at få den til også at dreje sig om andet end de rent arbejdsmæssige betingelser såsom bedre sanitære forhold og boliger.

Da mændene ikke mere kan gå strejkevagt, tilbyder kvinderne, at de kan gøre det. Det vil være muligt, idet der i bestemmelsen kun var tale om, at *arbejdere fra mineselskabet* ikke måtte gå strejkevagt. Mændene går nødtvungent med til det for ikke at opgive alt, hvad de har kæmpet for. Kvinderne går strejkevagt og mændene

passer hjemmene; rollerne er blevet byttet om. En del af kvinderne i strejkevagten bliver sat i fængsel efter ordre fra mineselskabet. Kvinderne bliver frigivet, og den tvangsforflytning, som mineselskabet, der også ejer husene, forsøger at iværksætte, lykkes heller ikke.

TEMAERNE

Filmen rummer tre temaer: *arbejdsforholdene* (strejken), *racemodsetningerne* og *kønsproblematikken*. Disse temaer vises som nøje forbundne, men kønsproblematikken danner hovedtemaet.

Samtidig med mændenes ydre samfundsmæssige kamp vises kvindernes indre samfundsmæssige kamp, dvs. kamp for at få accepteret sig selv og deres arbejdsområder som noget af betydning. Kvindernes kamp er ikke på samme måde enkel som mændenes arbejdskamp. De er selv ofre for fordommene om sig selv, det er svært at gå imod sin mand og mændene, som kan være radikale i deres krav til mineselskabet, men er konservative mod deres egne kvinder. Det er frem for alt kvindens bevidstgørelse om disse forhold, der belyses:

»Hvorfor er du bange for at have mig ved din side? Tror du stadig, at du kun kan have værdighed, hvis jeg ingen har? (...) Anglocheferne ser ned på dig, og du hader dem for det. «Bliv på din plads, din beskidte mexikaner» – det er hvad, de fortæller dig. Men hvorfor bliver du nødt til at sige til mig: »Bliv på *din* plads.« Føler du dig bedre tilpas ved at have nogen, der er lavere end dig selv? (...) Hvis ryg skal jeg stå på for at føle mig overlegen? Og hvad vil jeg få ud af det? Jeg ønsker ikke nogen lavere, end jeg selv er. Jeg er langt nok nede i forvejen. Jeg ønsker at rejse mig. Og skubbe alt op, mens jeg bevæger mig...«

Det er hovedpersonen, Esperanza, der siger ovenstående til sin mand, Ramon. Det er hendes bevidstgørelse, filmen følger, det er hendes tanker, som bliver blotlagt i kommentarerne til hændelserne.

Filmens klare billedprog, det klare episke forløb med tydelige, kontinuerte overgange de enkelte scener imellem til et ensartet narrativt forløb uden brud (billedligt v.h.a. overtoning, sprogligt ved at replikker gentages i kommentarerne og ved at rekapitulere i kommentarerne: »And so I came back the next day...«), endvidere individualiseringen og klassebestemmelsen af personer og totalitetsopfattelsen, der styrer »the general in the specific«⁶), rummer nogle traditionelle marxistiske realismelementer og passer delvis til Georg Lukács realismeteorier.

Lukács realismebegreb er udviklet af studier af det 19. århundredes forfattere og frem for alt Balzac. Den realisme, han finder i forrige århundrede, bliver ikke kun en historisk form, men gælder for at være realisme, den ideologisk korrekte form. Dette statiske, normative realismebegreb bygger væsentligst på tre størrelser: (1) *et typebegreb*, hvor det individuelle udtrykker det typiske i koncentrat, hvor personer gengives både ved deres individuelle særegenheder og ved generelle klassespecifiteter, typebegrebet sigter altså *ikke* mod noget gennemsnitligt; (2) *et krav om totalitet*, hvor mennesker ikke skildres isoleret, men i vekselvirkning med de sociale omgivelser; (3) *et endelig en forestilling om realismens sejr*, dvs. at gengivelsen af de objektive tendenser i samfundet sejrer over kunstnerens private overbevisning på grund af kunstnerens ubestikkelige æstetiske ærlighed⁷).

Typen gennemgår en bevidstgørelse i forbindelse med en samfundsmæssig konflikt, der udtrykker noget basalt om samfundet på et bestemt historisk tidspunkt.

Filmen anskueliggør som sådan nogle centrale begreber hos Lukács: hovedpersonen er dobbeltbestemt (af individuelle forhold: hendes følelser, fødslen, konflikterne med manden samtidig med at det klassemæssige perspektiv understreges: de økonomiske forhold, de manglende sanitære installationer, boligen etc.), den samfundsmæssige konflikt er ikke isoleret, men viser ud over og gengiver nogle almene betingelser for arbejdskampe i USA med anti-strejke love, »McCarthy-isme«, kold-krig og lignende.

Filmen følger altså på nogle punkter Lukács realismebegreb, *men* kommer samtidig til at komplettere og problematisere det. Dette sker dels ved at en *kvindelig hovedperson* gøres til type, dels ved at det *dokumentari-*



Hovedpersonen i »Jordens salt« er kvinden Esperanza. Modsatte side viser de strejkende i »Jordens salt«.

ske og det *eksemplariske* vinder over katharsisfunktionen, dvs. der er her tale om en bevidst artikulation.

Traditionelt er det manden, der er den handlende, den der er aktiv i samfundet via sit arbejde uden for hjemmet. For Lukács er bevidstgørelsen, som hovedpersonen/typen anskueliggør, kun mulig for en *mand*, der via sit arbejde i samfundet har forbindelse med og siger noget om de objektive samfundsmæssige forhold. Modsat ham er kvinden traditionelt og i udpræget grad i filmen sat i familien, dvs. råder over en produktionsform af *feudal* art, der ikke umiddelbart siger noget om de objektive samfundsmæs-

sige forhold under den kapitalistiske produktionsform⁹). Men samtidig er det også et objektivt samfundsmæssigt forhold, at kvinden er hjemmearbejdende. Ved at gøre hende til hovedperson vises netop, at det private ikke er en fra samfundet uafhængig størrelse, upåvirket og upåvirkelig af samfundsmæssige konflikter. Esperanzas stilling i hjemmet er et objektivt samfundsmæssigt vilkår i New Mexico og i USA i det hele taget, især efter den 2. Verdenskrig, hvor myten om kvindens plads i hjemmet igen kom frem og blev pudset af, fordi der ikke mere var brug for kvindens arbejdskraft, nu da mændene var kommet tilbage fra krigen⁹).

Hvor Lukács hylder katharsisfunktionen ved den kunstneriske oplevelse, peger filmen ud over den blotte individuelle renselse ved sin bearbejdning af virkelighedsstoffet og udsagnets eksemplariske værdi. Det er ikke en dokumentarfilm, men en retablering og analytisk koncen-

men denne gang er det Ramon, hendes mand, der må udføre arbejdet. Hvor mændene tidligere ikke inddrog kvindearbejdets vanskeligheder i deres politiske refleksioner, kommer de nu selv til at prøve at arbejde i hjemmet uden varmt vand og andre faciliteter, som de hvide arbejdere har. Nu kan de se, at der er »two kinds of slavery, wage slavery and domestic slavery«, og Ramon siger »I don't go back to work unless the company installs hot running water for us. It should have been a union demand from the beginning.«

Fagforeningerne er arbejdernes faglige organisering i den borgerlige offentlighed, det er her man diskuterer varen arbejde og arbejdets pris overfor stat og kapital. Andre spørgsmål er enten uvedkommende eller sekundære. Derved udelukkes kvinderne fra deltagelse i denne offentlighed. Det er ikke deres offentlighed, de har ingen arbejdspris, de kan diskutere. Forholdet kan sammenlig-



trering af virkelighedens begivenheder i et episk forløb. Biberman beklager, at de på et tidspunkt får fat på nogle fotografer, der kun har arbejdet med dokumentarfilm tidligere: »They were unfamiliar with the technique of a storyfilm. Our kind of shooting was more organized, swifter¹⁰). Idet filmen ikke kun viser et forløb, men også bevidst analyserer undervejs, bliver det ikke kun lagt frem til individuel nydelse, men bliver fortolkende styret i en bestemt retning dels via Esperanzas kommentarer dels ved at der vises parallelle scener, men med nyt indhold.

En af de centrale scener, der ændres og får nyt betydningsindhold, idet en lignende scene sættes op imod den, er begyndelsesscenen, hvor Esperanza står ved huset og hænger vasketøj op. Det samme sceneri gentages senere,

nes med strukturen i den klassiske borgerlige offentlighed der var forbeholdt alle privatejende mænd, mens borgerskabets kvinder som ikke-ejende ikke kunne deltage i den offentlige debat.

De erfaringer, kvinderne kommer med til fagforeningen, svarer ikke til dem, man efter offentlighedens regler på parlamentarisk vis diskuterer her. Filmens anskueliggør hvorledes det er svært for kvinderne at formulere deres specifikke erfaringer og krav i forsamlingen af mænd, der enten paternaliserende nikker og udsætter det til senere eller afviser deres krav. Samtidig anskueliggøres hvorledes disse bestemte kønsrollenormer indvirker på kropstrykningen: de tilbageholdende bevægelser, usikre stemmer og flakkende blikke. Da man skal diskutere, om kvin-

derne skal overtage strejkevagten, går en af kvinderne imod, fordi »she didn't think picketing was proper for ladies. It wasn't nice. Maybe even a sin«. Socialisationen virker blokerende på bevidstheden. Kvindens objektstatus afsætter bestemte grænser for, hvad man kan gøre og erkende, dvs. materialiserer sig konkret i handlen og tænken.

FORBUD OG RESTRIKTIONER IMOD FILMEN

På den ene side sker der altså (indirekte) en form for problematisering af fagforeningen, i og med den vises som et sted, hvor kun mændenes erfaringer som lønarbejdere kan kundgøres (»Me, I'm a camp follower – following this organizer from one mining camp to another – Montana, Colorado, Idaho. But did he ever think to organize the woman? No. Wives don't count in the Anglo locals either«). På den anden side bliver fagforeningen – i dette tilfælde International Union of Mine, Mill and Smelters Workers (Ramon spilles af lederen af lokalafdeling 890 i denne fagforening ligesom mange af de øvrige medvirkende kommer herfra) – forherliget i høj grad. International Union of Mine, Mill and Smelters Workers var et gammelt selvstændigt fagforbund, der var blevet understøttet af C.I.O. (Committee for Industrial Organization, oprettet i november 1935 i opposition til det konservative A.F.L., American Federation of Labor. C.I.O. og A.F.L. blev sluttet sammen igen i 1955).

Forherligelsen bliver problematisk i betragtning af, at filmen selv bliver ramt af fagforeningsrestriktioner. Biograf-operatorernes fagforening forbyder sine medlemmer at vise filmen, ligesom International Alliance of Theatrical and Stage Employees – en fagforening der omfatter næsten alle studie-arbejdere i filmindustrien – forbyder sine medlemmer at arbejde med filmen.

På trods af dette lykkes det alligevel at få filmen *lavet*. I selve produktionsfasen lykkedes det ikke at skabe et så tæt net af restriktioner, som det ikke var muligt at komme igennem. Mere problematisk var det med hensyn til distributionen. Her strammedes nettet. Det var vanskeligt at få filmen annonceret, kopieret, distribueret og fremvist. Her kunne man ramme effektivt. Produktionselskabet mente, at der var tale om et komplot og overtrædelse af anti-trust loven, og de lægger sag an mod »Loew's Inc., et al«, men taber den.

Den egentlige boykot ligger hos de store (film)firmaer og fagforeningerne. Det er ikke nogen offentlig-retslig meningscensur filmen bliver forelagt, der så dømmer den for at have et indhold, der er farligt for samfundet (som det sker med Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt, Slatan Dudow og Hans Eislers »Kuhle Wampe« 1931). Filmen bliver i første omgang vist i enkelte biografer i USA med stor succes, men det bliver senere helt umuligt at få den op nogen steder, og da den ikke har været vist i USA i 15 måneder, lægger filmproduktionselskabet sag an. Ved retssagen som ved produktionen af filmen får man støtte fra liberale intellektuelle.

I tilfældet med »Kuhle Wampe« er det en statslig censurinstans i Weimarrepublikkens præfacisme, der først forbyder filmen og senere går med til at den bliver vist, hvis visse scener bliver fjernet¹¹). I tilfældet med »Jordens salt« er der ingen officiel censur-instans, der forbyder filmen. Derimod er der en ideologi om frihed og lighed, som det økonomiske system i virkeligheden bestemmer grænserne for og derved øves censur.

ALTERNATIVE FILM I TREDIVERNE

Minearbejdernes problemer indgik også i filmen »Men and Dust« (1940), der blev vist som eksempel på 30'ernes uafhængige, sociale og politiske dokumentarfilm. Også i denne film spiller International Union of Mine, Mill and Smelter Workers en afgørende rolle. Filmen skildrer minearbejdernes og fagforeningernes kamp for bedre arbejds- og levevilkår i bly- og zinkmineområderne i Kansas, Missouri og Oklahoma. Et af de mest presserende problemer er arbejdssygdomme såsom silikose, blyforgiftning og tuberkulose. Men ikke kun *nede* i minerne angribes man af disse sygdomme, alle der bor *ved* minerne bliver angrebet af røgen og forureningen fra mineindustrien. Filmen berører også det grundlæggende problem, der førte til arbejdsnedlæggelsen i »Jordens salt«: de dårlige sikkerhedsforanstaltninger og faren ved minesprængninger.

Disse forsøg i 30'erne på at skabe en filmisk artikulation af arbejderne erfaringer og kampe var startet i begyndelsen af tiåret under inspiration fra »The Japanese Worker's Camera Club«. Lignende organisationer fandtes på samme tidspunkt i Tyskland, »Der Arbeiter-Fotograf« og »Arbeiter-Illustrierte Zeitung«¹²), og i Norge, i tilknytning til Det norske Arbeiderparti¹³). I første omgang dannedes under indflydelsen fra Japan »The Photo League«, som blev til »The Worker's Film and Photo League«. Denne organisation arbejdede tæt sammen med »Worker's International Relief«, der både gav mulighed for økonomisk støtte (råfilm og fremkaldelse) og forbindelse til de aktuelle arbejdskampe. Målet for ligaen var at informere om de arbejdskampe, der i virkeligheden fandt sted, »inform the people of the reality of the thirties – effects of the economic crisis and the developing struggles«¹⁴). Man ville vise en anden virkelighed end den, der ellers blev formidlet af medierne og specielt de kommercielle news-reels, der enten forvrængede eller fortrængte den økonomiske krise. Man kunne derfor ikke benytte sig af private firmaers eller statslige tilskud, som den engelske dokumentarfilm gjorde i samme periode. Udstyret var småt og enkelt, nogle få kameraer og ingen mulighed for lydoptagelser. Dette satte bestemte grænser for emnebehandling og udformning. De ringe økonomiske og tekniske muligheder gjorde, at man ikke i begyndelsen i episk-dramatisk fiktionsform kunne reformulere arbejderne erfaringer (som i »The Wave« og »Jordens salt«).

Det, man i stedet gjorde, og som samfundssituationen i begyndelsen af trediverne indbød til, var at lave nogle alternative news-reels, dvs. konkret at vise arbejderklassen de arbejdskampe og strejker, der blev fortrængt i de kommercielle nyhedsfilm, og derved påpege den ideologiske blokering, fortrængningen medførte.

Den teknik, man benyttede sig af, var at lade sine egne news-reels kommentere de kommercielles falske udsagn. Denne kommenteringsteknik var f. eks. *billedlige* modforklaringer til de kommercielle news-reels *kommentarer*, som det fremgik af »Workers' News-reel Number 12«, hvor den kommercielle kommentator ironisk konstaterer, at man på den »National Hunger March«, der blev afholdt 7. december 1932, spiste »når man blev sulten«. En udtalelse der blev sat i relief af »Photo and Film League«s egne optagelser af alvoren i og bag marchen. Eller kommenteringsteknikken kunne være *billedlige* modforklaringer til de *billeder*, de kommercielle nyhedsfilm viste om virkeligheden. I »The Ford Massacre« vistes hvorledes en sådan billedredigering kunne give et helt andet virkelighedsudsagn: i den kommercielle news-reel viste man,

hvorledes politiet kom til en demonstration og tilsyneladende fredeligt talte med demonstranterne; men de efterfølgende scener, hvor fire arbejdere blev dræbt, havde kun arbejdernes nyhedsfilm med.

I årene mellem 1931–35 bestemte »the intensity of the daily pressures«¹⁵⁾ emnevalget. Omkring 1935 ønsker nogle af folkene i »Worker's Film and Photo League« at udvide filmteknikken (talefilm, tegnefilm) og emneområderne og at benytte andre arbejdsformer. Dette førte til dannelsen af »Nykino« i 1935, og nogle af de mennesker, der havde sat dette selskab i gang, dannede senere »Frontier Film«. Endnu en gruppe, der udgik fra »Worker's Film and Photo League«, var »Contemporary Historians«.

Oprettelsen af disse grupper var ikke et spørgsmål om gold teknik-dyrkelse. Man ville gerne i forbindelse med alle fra arbejderklassen, og her stod man sig dårligt i forhold til de kommercielle selskabers tonefilm. Desuden var de samfundsmæssige forhold anderledes nu og krævede andre behandlingsformer (jvf. senere).

Et andet problem var distribueringen og annonceringen af filmene. Man fik meget lidt presseomtale. Det var kun muligt i liberale aviser og tidsskrifter som »Times« og »National«, desuden kunne man få omtale og annoncere i fagforeningstidsskrifter og især i organer for de forskellige etniske grupper i USA. Endelig benyttede man sig også af plakater og brochurer. Endnu et handicap var, at de egentlige biografer ikke ville vise filmene, hvilket også nedsatte seerantallet.

Arbejderfilmene antog ny form: »Pie in the Sky« (1934) er en farceagtig afsløring af kirkens hjælpearbejde under depressionen. »Deadline of Action« er en tegnefilm, der viser, at kapitalen ikke er national, men international. En anden tendens var, at man rettede opmærksomheden ud over sit eget lands grænser som i »China strikes back« (1937) om japanernes overfald på Kina og opbyggelsen af den kommunistiske hær i Yenan, »The Wave« (1935, udsendt 1937) om mexicanske fiskeres kamp for bedre løn og »Spanish Earth« (1937) om den spanske borgerkrig.

Hvorfor sker denne ændring i de alternative filmproduktioner? Umiddelbart er der tre årsagsforklaringer af henholdsvis filmintern, kulturel og socialhistorisk art, som man kan pege på. (1) I 1935 og fremefter laver Hollywood nogle social-realistiske film, hvor man benytter en journalistisk reportagestil, der samles under fællesbetegnelsen »March of the Time«. Hollywood bevæger sig altså ind på det felt som Worker's News Reel havde dyrket eller rettere: Hollywood havde i kraft af bedre teknik og distributionsfaciliteter langt større mulighed for at udbrede sine film og gøre dem smagsdannende. Dette var (bl. a.) årsagen til dannelsen af Nykino, hvor man forsøgte at svare igen med en lignende serie »The World Today«¹⁶⁾. (2) Dekretet i 1935 fra Komintern om en folkefrontstaktik førte også til en bredere front i USA imod fascistiske kræfter. Dette medfører bl. a., at det amerikanske kommunistparti ved valget i 1936 støtter Roosevelt og New-Deal-politikken (!). Man slår samtidig ind på en bredere kulturpolitisk folkefront, som et bredt udsnit af kulturarbejdere også uden egentligt socialistisk engagement slutter op om (de såkaldte »fellow-travellers«¹⁷⁾), idet de her så muligheden for at komme ud af den depression, de også var påvirket af. (3) De sociale forhold var gennem New-Deal blevet ændret, omend ikke radikalt, så havde arbejderne dog fået arbejdsløshedsforsikringer og andre fået arbejde i de offentlige beskæftigelsesforanstaltninger, som regeringen iværksætter. Man fik endvidere oprettet det mere radikale fagforbund C.I.O. (jvf. tidligere). De ideologiske normer,

der skulle analyseres, krævede ny teknik, æstetik og nye emner.

DEN U-AMERIKANSKE VIRKSOMHED

Elia Kazan var med til at instruere og spille med i den tidligere omtalte »Pie in the Sky«. I fyrrerne, da HUAC (House Un-American Activity Committee) indledte deres undersøgelser, indrømmede Kazan, som en af de få filmarbejdere, hvis forhold blev undersøgt af komiteen, at han i årene 1934–36 havde været medlem af kommunistpartiet. De, der direkte blev stillet under anklage af komiteen (bl. a. Herbert Biberman), henviste derimod til deres forfatningsmæssige ret til ikke at vidne imod sig selv. Ellevi i alt blev anklaget. Ti af dem – heriblandt Herbert Biberman – blev idømt fængselsstraf. Den elvte, Bertolt Brecht, så sig som gæst i landet nødsaget til at svare, men nægtede medlemskab af kommunistpartiet – og forlod dagen efter landet.

Elia Kazan har senere (i selvforsvar) kraftigt bebrejdet dem, der blev fængslet, at de ikke senere har taget undersøgelseskommisionens arbejde og forholdene i USA op til kritik, som han selv mener, at han har gjort det i sine film. Men det har Herbert Biberman (og andre) gjort bl. a. i sin bog om forholdene før, under og efter indspilningen af »Jordens salt« (jvf. note 6).

Bibermans film blev ikke direkte underkastet en meningscensur; men en økonomisk censur, der i en lang årrække forhindrede meningen i at komme frem. Derimod blev han selv underkastet en direkte meningscensur.

Det borgerlige, liberale samfund censurerer generelt gennem økonomien. Men i krisesituationer kan fascistoid meningscensurinstanser dukke op. Det fascistiske samfund sætter den borgerlige demokratiske ideologi om bl. a. ytringsfrihed ud af funktion (refeudaliserer samfundet). I modsætning hertil opgiver det senliberale samfund i krise ikke sine demokratiske idealer om ytringsfrihed og taler ikke direkte om censur, men om at ytringsfriheden og landets sikkerhed trues, hvis ikke visse personer, lag og klasser holdes uden for den. En ikke kun amerikansk virksomhed viser historien før og siden¹⁸⁾.

Noter:

- 1) Theodor Adorno og Max Horkheimer »Kulturindustri. Oplysning som massebedrag« i: »Oplysningens dialektik« Gyldendals Logbøger 1972 (1944).
- 2) Dieter Prokop »Soziologie des Films« Luchterhand 1970.
- 3) Jürgen Habermas »Borgerlig offentlighed. Henimot en teori om det borgerlige samfund« Fremad 1974 (1962).
- 4) En nærmere redegørelse for Taft-Hartley loven og dens konsekvenser for arbejderbevægelserne findes i Daniel Guérin »Die amerikanische Arbeiterbewegung 1867–1967« Suhrkamp 1970 (1968), s. 103–123.
- 5) Manuskriptet til filmen findes i Herbert Bibermans bog »Salt of the Earth. The Story of a Film« Beacon Press 1965, s. 315 ff. Desuden er manuskriptet udgivet i l'Avant-Scène, nr. 115, juni 1971.
- 6) Herbert Biberman »Salt of the Earth. The Story of a Film« Beacon Press 1965, s. 72.
- 7) Georg Lukács »Indføring i Marx' og Engels' æstetiske skrifter« s. 175 i: »Kunst og kapitalisme. Essays udvalgt af Bente Hansen« Gyldendals Uglebøger 1971. Udtalelsen vidner om den idealistiske opfattelse af kunsten og kunstneren, som Lukács teorier rummer elementer af.
- 8) Jvf. Pål Dahlerup »Kunst mellem klasser« s. 132–133 i: »Ka' kvinder læse?« DSF 1974.
- 9) Jvf. Betty Friedans eksempler på hvorledes denne ideologiske mekanisme sættes i gang »Farvel kvindesag?« Spektrum 1964 (1963), s. 122.
- 10) Samme som note 6, s. 44.
- 11) Jvf. Wolfgang Gersch og Werner Hecht ed. »Bertolt Brecht. Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien« Suhrkamp 1969, s. 103.
- 12) Jvf. Peter Gorsen »Das Auge des Arbeiters' – Anfänge der proletarischen Bildpresse« i: »Ästhetik und Kommunikation« nr. 10, 1973.
- 13) Jvf. Bjørn Sørensen »Norsk arbejderfilm 1928–1940« to kronikker i Arbejderbladet, 25.–26. marts 1975.
- 14) Fred Sweet, Eugene Rosow, Allan Francovich »Pioneers. An interview with Tom Brandon« in: Film Quarterly, Fall 1973, s. 13.
- 15) Samme som note 14, s. 15.
- 16) R. M. Barsam »Nonfiction Film. A Critical History« E. P. Dutton 1973, s. 110 ff.
- 17) Jvf. Anne Grete Holtug m. fl. »Den politiske og litterære venstrefløj i USA i mellemkrigstiden« in: L & L, nr. 9–10, marts 1975, og Paul Mattick »Krise og arbejdsløshed. Arbejdsløshed og arbejdsløshedsbevægelse i USA 1929–35« Kurasje 1973 (1936), s. 116.
- 18) Jvf. Frans Mortensen »Ytringsfrihed og offentlighed« Modtryk 1975.