
CARL NØRRESTED

JORIS IVENS:
EN FILM
KAN VISE EN SANDHED
DER PASSER TIL
ET LAND



MEN DENNE SANDHED
ER MÅSKE IKKE
DEN SAMME
I ET ANDET LAND

Ivens' aktualitet hænger sammen med, at han hele sit liv har orienteret sig filmmæssigt i retning af de givne politiske brændpunkter.

20 år af sit filmproduktionsliv var han tæt tilknyttet den sovjetiske verdensanskuelse (1935-55) og i 20 år hovedsageligt den tredje verdens befrielsesbevægelser (1955-75).

I mange af sine film er Ivens blevet overhalet af den politiske udvikling. Ikke venstre om – men højre om. De idealer han så og skildrede i en bestemt nation har oftest ikke fået lov til at udvikle sig frugtbart. Ivens skal ikke beskyldes for manglende fremsynethed. Tværtimod skal han respekteres for den umiddelbare solidaritet, han som filmmand har vist en lang række af denne verdens nationer. Solidaritet på et tidspunkt, hvor ikke mange andre turde støtte dem.

Det er karakteristisk for Ivens' filmvirke, at han i forbindelse med næsten hver eneste produktion er blevet inviteret til det givne land for at vise dets kamp. Landene har haft tillid til hans skildringer.

Dermed er det også angivet, at Ivens i hovedsagen er interesseret i at skildre den progressive politiske kamp og den hverdag, som dannes i forbindelse med kampen. Han er ikke en »sniger« – et menneske, som kritiserer et givent lands udvikling indefra.

Den åbenlyse tillid han har til den socialistiske udvikling afslører sig nogle steder som naivitet. Specielt i hans stalinistiske film, hvor han åbenlyst kolporterer en fraseologi, der virker halvdød i sin samtykken. Tillidskrisen overvinder han, da han begiver sig ud i den tredje verden.

Som referenceramme for artiklen benyttes Viggo Holm Jensens interview med Ivens fra efteråret 1971. Det angår en stor del af de værker, der var samlet i Filmværkstedets/Film-museets retrospektive serie af Ivens' film. Serien kørtes december 1983. Ejendommeligt nok udelod serien dog en stor del af Ivens' film fra den tredje verden.

Ivens: »Når jeg ser tilbage, ser jeg en ung hollandsk instruktør, der arbejder i avantgardebevægelsen – sådan som den så ud inden for filmen. Altså Ivens i Holland, René Clair og Cavalcanti, Germaine Dulac i Frankrig og Ruttmann i Tyskland. Dengang blev der overhovedet ikke diskuteret om dokumentarfilmen. Man snakkede om den realistiske retning inden for avantgardefilmen. Det var alt. Og her regnede man specielt med Vertov i Sovjet, Flaherty i USA og måske også Schoedsack og Cooper. Det var den realistiske front.

Mine første forsøg var en form for systematisering af filmsproget. Når man vil arbejde med filmsproget, så må man jo først lære det at kende, ikke? På den måde opstod »Broen« (»De Brug«). Min inspiration var nok Ruttmann – hans abstrakte film, som jeg havde set i Filmligaen (hollandsk avantgardefilmklub, stiftet september 1927, anm.). Også Flaherty var jeg meget begejstret for – men Vertov kendte jeg endnu ikke. Det jeg havde set, havde fået mig til at tænke – »det kan jeg også«. Teknisk set var jeg jo ganske godt forberedt gennem mine fotokemiske og fotokinetiske studier. Det havde min far jo sørget for. Men selve filmsproget – det var noget, jeg måtte lære mig selv fra bunden af. Og her blev »Broen« altså det første forsøg – et rent formelt forsøg.

Kameraet havde jeg fra min fars virksomhed (CAPI). Det var et lille transportabelt Kinamo (35 mm). For så vidt havde filmen intet indhold, forstået som politisk eller psykologisk. Jeg tog broen som en genstand – nærmest som en abstrakt genstand. Kun komposition og bevægelser havde interesse. Men filmen blev alligevel ikke ved eksperimentet. Den virke-

de også, som om den havde en sjæl. Og det skyldtes naturligvis valget af genstand: Det var en realistisk genstand, ikke en poseret genstand. Og samtidig udviklede filmen sig naturligvis også ved arbejdet på broen. Mit første udkast havde nemlig været ret skematisk eller matematisk – om man vil. Og det er jo netop det gode ved film: Når filmen springer ud i livet, så bliver den også en slags organisme. Og ikke længere noget abstrakt. I forbindelse med filmen lærte jeg også noget om klipning eller montage – noget som jeg ikke tidligere havde tænkt meget over.«

Joris Ivens og
John Fernhout
under
optagelserne til
»400 millions«



Det er den æstetiske fascination af mekaniske bevægelige flader, der præger »Broen« (1928) og »Etudes des Mouvements de Paris« (1928) – som for øvrigt sjældent nævnes i Ivens' filmografi. I filmen fra Paris er det en fascination af bilerne på gaden. Begge er baseret på den enkelte kameraindstillings effektfuldhed og i mindre grad et egentligt billedforløb. Med undtagelse af en trafikbetjent i »Etudes des Mouvements de Paris«, så optræder der ingen »hele« mennesker i de to film.

Filmene er bundet til registrering. Der gribes formelt aldrig til hastighedsforydning eller overkopiering (når undtages sidste del af »Philips Radio« (1931), der ellers var gangens inden for avantgardefilmen. Som formel kunstner er Ivens meget renfærdig.

Nederlandsche Filmliga var forbilledet for den bl.a. af Ebbe Neergaard stiftede »Forsøgsscenen« i København (april 1929). Også her forsøgte man at forene intellektuelle og arbejdere i et produktionsmiljø – en filmliga. Men dette arbejde strandede netop, fordi man ved stiftelsesmødet (d. 15.02.1930) viste avantgardefilm!*)

»Broen« havde været programsat ved denne lejlighed men

*) »Monde« skrev april 1930, 3. årgang nr. 18: Det var noget af et taktisk fejlgreb, at forsøgsscenen kædede fremvisningen af sine 7 eksperimentalfilm sammen med sit møde om dannelsen af en folkelig filmliga. Ikke fordi disse eksperimentalfilm var dårlige – de var nyttige at se, men kun for den snævre kreds, der er teoretisk og fagligt indstillet, dem, der drøfter filmens væsen og æstetik. Men de folk, der skulde være hovedstammen ved dannelsen af en praktisk arbejdende filmliga, de folk, der var indbudt til mødet først og fremmest repræsentanter for arbejdernes faglige og kulturelle organisationer, kan og bør ikke interessere sig for sådanne laboratorieforsøg, men for disses praktiske resultater. Man burde have indskrænket sig til at spille eksperimentalfilmene for forsøgsscenen medlemmer alene og ganske roligt have ventet med mødet, til man kunde vise Eisensteins »Generellinjen«, der kom 14 dage senere.

blev ikke vist. Det blev den til gengæld ved et særprogram om Nederlandsche Filmliga for Forsøgsscenen den 24.04.1930, hvor Ivens desuden var repræsenteret med »Regen« (1929) og »Zuidersee« (1930). Filmene blev præsenteret af Ligaens sekretær, Dr. Menno Ter Braak. »Regen« er forløbsorienteret. Den registrerer de mange stemningsskift før, under og efter en byge i Amsterdam. Denne lyriske tematik videreudvikles med langt mere menneskeagttagelse – omsorg og avanceret udnyttelse af tonen i »La Seine a rencontré Paris« (1957) og »Pour le Mistral« (1965), der desuden arbejder med format- og farveskift (fra widescreen sort/hvid til widescreen, farver til cinemascope, farver).

Den umiddelbare æstetiske fascination er åbenbart ikke nok for Ivens, og hans forsøg i spillefilmsæstetik, kan heller ikke siges at bringe en forløsning af det sociale stof som i f.eks. »Les Aventures de Till L'Espiegle« fra 1956. Filmen blev lavet i samarbejde med Gérard Philipe. Den er aldrig nogen sinde blevet vist i Danmark.

Ivens' første spillefilmsprægede forsøg*) er »Branding« fra 1929. Her er det eneste autentiske optagestedet, landsbyen Katwijk. Resten, dvs. såvel plot som skuespillere er udefra kommende, der altså anbringes i miljøet. Filmen er et overspillet melodrama med banal natursymbolik. Derimod virker »Power and the Land«**) (1939-40) helt overbevisende – også på skuespillersiden.

Til rollerne udvalgte Ivens en faktisk eksisterende familie fra Ohio. Under megen omhu lod han dem gennemspille dagligdagssituationer på deres egen gård fra før og efter elektrificeringen.

3 gange beskæftigede Ivens sig med Zuiderseens tørlægning. Faktisk startede hans egentlige filmkarriere med en film, der indeholdt optagelser fra tørlægningsarbejdet. I »Wij Bouwen« (1929-30) demonstrerede Ivens sin fortsatte fascination af objekter som tidligere i »Broen«. Men fascinationen kombineredes nu med en optagethed af arbejderens fysiske slid. Materiale fra »Wij Bouwen« indgår senere i Zuidersee-filmen fra 1930. Ivens afsluttede med »Nieuwe Gronden« (Ny jord, fra 1934). Af arkiv- og nyoptaget materiale fremfører han i slutningen af filmen en entydig kritik af de spekulationer, som tørlægningsarbejdet blev et led i. Det nyfremkomne agerland gav ikke meget arbejde, og dets produkter blev – som i den øvrige kapitalistiske verden – destrueret for at jobbe priserne i vejret.

Denne agitatoriske kritik var et produkt af de i USSR indvundne erfaringer.

Desværre vistes i Filmmuseet en stærkt revideret beredskabskopi fra krigstiden.

Ivens: »Sidst i 1920'erne var jeg jo ung. Og som ethvert ungt menneske var jeg interesseret i den russiske revolution – ligesom man senere blev det i den kinesiske og i den 3. verdens oprør, f.eks. Cuba, Chile, Vietnam. Jeg havde altså studeret Lenins værker, og fra hans gik jeg i gang med Marx'. Jeg gik altså baglæns. Men det var selvfølgelig, fordi Lenins værker – specielt dengang – havde en anden form for aktualitet. Svarende til når man i dag kaster sig over Maos værker og

sidenhen går baglæns. Men alligevel var der en diskrepans. Ideologisk set følte jeg mig længere fremme, end jeg var i mit arbejde. Der var ikke nogen sammenhæng imellem det, jeg gjorde, og det jeg tænkte. Enheden manglede. Men så så Pudovkin og Eisenstein mine film i Holland. Og på en eller anden måde må de have tænkt, at her var et ungt realistisk talent (iflg. »The Camera and I« var det kun Pudovkin, som i første omgang så Ivens' film, bl.a. »Broen«, »Regn« og uddrag fra »Zuidersee«, anm.). Det endte med, at jeg blev inviteret til Sovjetunionen. Og der blev jeg kastet ud i en masse. Først og fremmest visninger af mine egne film. Jeg så også en del af de sovjetiske produktioner. Men specielt visningerne for de store arbejderforsamlinger gav mig noget at tænke på. Spørgsmål som: »det der tog, som kører over broen, hvor kører det hen?«, »kører arbejderne med det tog?«, »hvem arbejder på broen?« osv. osv. De spørgsmål fik mig til at tænke på tilskuerne. Dem som ser filmene. Jeg måtte igen og igen spørge mig selv: »hvem taler jeg med? Hvorfor har jeg lavet denne film? Hvem har den betydning for?« Altså spørgsmål som munder ud i én ting: Hvilket ansvar har man som filmskaber?

I første omgang vendte jeg tilbage til Holland og lavede nogle film, bl.a. for Philips. Og denne film (»Philips Radio«) betragter jeg selv som meget vigtig. Indholdsmæssigt – altså politisk og psykologisk – er den ligegyldig. Men formelt set er den noget af det vigtigste, jeg har lavet. Du finder, hvis du ser nøje efter, det meste af min formelle kunnen der. En kunnen, som jeg så senere kunne bruge i en fornuftig politisk sammenhæng. Erfaringerne fra Philips brugte jeg, da jeg lavede »Pesn o gerojach« (»En sang om helte« – 1932). Naturligvis er denne film fra Magnitogorsk meget forskellig fra Philips-filmen. Hos Philips forefandt det udbygget produktionssystem. Den enkelte arbejder kunne – modsat Magnitogorskprojektet – kun betyde lidt. Men selve dette at konstruere et industrialiseret produkt – det havde de to film til fælles.

Igen – efter Magnitogorsk – vendte jeg tilbage til Holland. Eller jeg skulle måske sige Belgien. For det var der, jeg lavede min næste film, der jeg stillede min filmiske kunnen til rådighed for en stor strejke i Borinageområdet. Det var en belgisk instruktør, Henri Storck, som havde bedt mig om et samarbejde. Han følte ikke, at han selv kunne lave filmen. Men sammen lavede vi så en film om denne strejke. Vi havde to håndbetjente kameraer. Således lavede vi filmen sammen med arbejderne. Vi boede hos dem. Og vi flyttede ca. hver anden dag, for politiet jagtede os. Dette betød en ny erfaring for mig. Statsmagten ønskede ikke nogen offentlighed omkring strejken – i hvert fald ikke i vores form. Derfor måtte vi optage, når vi kunne. Vi måtte genskabe episoder og samtidig filme dagligdagen, som den var. For mig er filmen »Borinage« (1933) uhyre vigtig. For første gang oplevede jeg i et kapitalistisk land en sammenhæng imellem teknisk kunnen, kunstnerisk kapacitet, ideologisk tænkning og politisk aktivitet. Jeg oplevede, at en film som Philips i sin formelle struktur ikke kunne bruges. Philips-strukturen kan bruges i et socialistisk land – ikke i et kapitalistisk. I et kapitalistisk land opstår i stedet en mere lapidarisk filmstil. En filmstil, der hænger totalt sammen med de forhold, som arbejdskampene foregår under. Filmstilen bliver statisk, konkret, ydmyg. Fattigdommen i Borinage skildres ikke som evig – men i en »J'accuse«-form. Det er ikke en film om misère. Der er ingen lamento-stemning. Men altid en »hvorfor-og-hvem-er-skyldig«-stemning. Og når de folk er fattige, så skal det også fremstå, at disse folk har ret til at strejke, har ret til at være aktive.

For den hollandske presse var jeg nu ikke længere en filmkunstner – men en propagandist.

Nej, det var værre. Jeg var et menneske, der tog stilling for arbejderklassen. Jeg havde solgt min sjæl til kommunisterne.

*) Øvrige spillefilmsprægede værker: »Pierwsze lata« (de første år – USSR, Bulgarien, Polen 1947-49), »Mein Kind« (DDR 1956) og »Die Windrose« (DDR 1956 – begge om kvindens rolle i det socialistiske samfund).

**) Pare Lorentz havde med filmene »The Plow that broke the Plains« (1936) og »The River« (1937) dannet skole for New Deals regeringsfilm om landbruget. På grundlag af disse film blev Lorentz leder af United States Film Service. Og som udenlandske kapaciteter indkaldte han Jean Renoir til at lave »The Land« (1940) og Ivens til ovennævnte film.

Det går virkelig hedt til, når bourgeoisiet slår til, når man ikke længere slås for dem, men imod dem. Jeg havde aldrig troet, at det ville ske så stærkt. På mig virkede det særligt hårdt, fordi jeg tidligere havde haft en plads som filmkunstner. Jeg blev stemplet. Du kender det sikkert også fra Danmark. Er man stemplet, så får man ikke noget arbejde. Hverken opgaver fra regeringen eller fagforeningen. Alt er lukket land. Det var en stor lære for mig.»

Ironisk nok kom Ivens til at producere via USA de følgende år. Med de fascistiske tendenser i Europa og Roosevelts New Deal, var der en vis åbning for ikke-konfessionelle socialistiske sympatier i Staterne, som man i efterkrigstiden reagerede voldsomt på. De intellektuelle var i høj grad ængstelige over USA's manglende udenrigspolitiske perspektiver, der var fremherskende omkring depressionen. Derfor stiftedes bl.a. Contemporary Historians, som ville orientere om den spanske borgerkrig. Derfor rejser gruppen penge til Ivens' projekt »The Spanish Earth« (1937). En lignende gruppe, History Today, der betragter Japan som hovedfjenden, forsøger at give Ivens lignende produktionsmuligheder. For gruppen fremstilles »The 400 Millions« (1938), som skildrer Kinas kamp med Japan. Det anti-fascistiske sigte fortsættes med »Our Russian Front« (1941), en kompilationsfilm og en tidlig forløber for Why We Fight-serien, som Ivens imidlertid ikke kom til at bidrage til. I det hele taget forblev hans filmiske indsats under krigen af ret begrænset omfang.

1944 blev Ivens udpeget til den hollandske eksilregerings repræsentant for Hollandsk Ostindien. Ivens afventede krigens afslutning i Sydney, men da han fik vished om, at Holland ikke ville garantere Indonesiens selvstændighed, trak han sig fra stillingen november 1945. Ivens var nu for alvor i modvind. Som kæmpende film lavede han, støttet af havnearbejderne i Sydney, »Indonesia Calling« (1946), der plæderede for frihed for folkeslagene i Stillehavsområdet. Ivens fik inddraget sit hollandske pas og fik først 1956 fornyet statsborgerskab i Holland. Fra 1947 opholdt han sig i Prag, og med udgangspunkt herfra skabte Ivens en række »stalinistiske« film de følgende år.

Næsten alle filmene drejer sig om fredsdemonstrationer i Østlandene. Modsætningerne opstilles som:

- genopbygning i Øst,
- solidaritet med de koloniale landes befrielseskrige på den ene side.

Og på den anden side

- Vestens genoprustning,
- en Nato-alliance, der inddrager Tyskland,
- ja, sågar en begyndende storkrig: Korea.

Ivens kunne i kraft af sin åbenlyse stillingtagen for kommunismen/stalinismen hermed ikke finde arbejde i Vesteuropa.

Ivens: »Siden 1960 har jeg hovedsageligt produceret film i den tredje verden (bl.a. Cuba, Chile, Vietnam, Kina, Laos). Det er, fordi jeg altid har villet bevare en tæt kontakt med den direkte revolutionære kamp. Mærkværdigvis har alle de nævnte lande haft USA som hovedmodstander. Og måske vil det ændre sig. Men i 60'erne har USA virkelig været en hårdt bevæbnet modstander. Hvorvidt USA nu vil til at føre kampen på økonomiske præmisser, f.eks. igennem handelsboykotter, eller gennem dannelsen af nye bourgeoisier, skal jeg ikke kunne sige.

Kameraet havde jeg fra min fars virksomhed (CAPI). Det var et lille transportabelt Kinamo (35 mm). For så vidt havde filmen intet indhold, forstået som politisk eller psykologisk.

I øvrigt har jeg jo altid været tæt forbundet med den revolutionære kamp. Men med »Seinen« og »Mistralen« har jeg måske vist den mere poetiske side af mit væsen. En poetisk side, som ikke desto mindre stadig er mig. Det er stadig mennesket og dets skabende kraft, som er i centrum, hvad enten jeg arbejder med politiske eller poetiske film...

Kosmorama: »Hvorfor den store forskel imellem filmstilen i din sidste Vietnam-film (17° parallelle/den 17. breddegrad, 1967) og så Laos-filmen (Le peuple et ses fusils/Folket og dets geværer 1968-69)?«

Ivens: »Man kan sige, at Laos-filmen har en appel, der rækker ud over folkekrigen – og også udover maj 1968. Den så at siges fortsætter erfaringerne fra maj. Men det vigtigste er jo nok, at såvel de to Vietnam-film (udover »17° parallelle« også »Le Ciel et la terre«/»Himlen og jorden« fra 1965) som Laos-filmen er blevet godt modtaget i de lande, hvor de blev lavet.

Det er et uhyre problem at lave film, som omhandler konkrete lokale konfrontationer og så at generalisere. Det glemmer man ofte. En film kan vise en sandhed, der passer til ét land. Men denne sandhed er måske ikke den samme i et andet land.

Kosmorama: »I dine tidlige tonefilm benytter du dig af egentlig filmmusik, mens du senere i højere grad benytter lokal musik. Hvorfor dette skift?«

Ivens: »Filmmusik kan ofte vugge folk i søvn. Eller bibringe en stemning, som netop kun bliver en stemning. I dag mangler man komponister som Eisler*). Han kunne indfange stedets musik solidarisk og samtidig holde folk vågne. Eller også var stemningen dengang i 30'erne helt anderledes. Hvorom altid er, så benytter jeg i dag musik, der har samme folkelige karakter (og som er folkelig) som Eislers. Det er en ledsagemusik, men den får aldrig lov til at udfolde sig. Og med at udfolde sig mener jeg, at den ikke må tage overhånd over det intellektuelle. Eller at den netop kun må være intellektuel.«

Kosmorama: »Hvordan forholder du dig til brugen af kommentar? I »Folket og dets våben« er der både megen kommentar og også en direkte taleform, der virker belærende.«

Ivens: »Det er rigtigt, at det er Brecht-agtigt, når nogle få stiller sig op og forklarer. Men samtidig så er det jo sådan, det sker. Her lever man sig ikke ind via kommentaren. Her forklarer man. Og det er jo vidunderligt, at det på det nærmeste foregår i en Brecht-agtig koreografi. For det er sådan, det sker. Jeg er ikke taget ud for at instruere vietnamesere og Laos-folk om, at sådan bør det ske. At det sker sådan, skyldes egne initiativer. Men renheden og det direkte i måden at tale på er måske os fremmed. Undtagen når vi ser det ske i teatrets virkelighed. Du skal dog være opmærksom på, at jeg som filmskaber kan fremhæve netop det direkte, det belærende. Her er »den 17. breddegrad« anderledes opbygget. I den film ønskede jeg, at publikum skulle indleve sig. Og det sker forhåbentlig også. Laos-filmen er derimod anderledes struktureret, den har lange ubrudte optagelser. Og netop som man er ved at fordybe sig – hak – så kommer der en mellemtekst, som uddyber den forrige scenes politiske indhold. Her må man hele tiden tænke, reflektere – ikke indleve sig. Det spændende ved Laos-filmen er netop denne balance imellem følelse og

*) Hans Eisler (1898-1962), tysk komponist, KPD-medlem, specielt kendt fra sit samarbejde med B. Brecht. Samarbejder med Ivens på flg. film: »Sangen om helte« (1931), »Ny jord« (1934), »400 millioner« (1928), »Our Russian Front« (1941).

intellekt. Filmen tvinger dig til at tage stilling. Ikke nødvendigvis for sit indhold. Det vigtige er, at det bliver en intellektuel stillingtagen, en stillingtagen til din egen politiske holdning. Filmen siger ikke: du skal tænke, du skal gøre sådan og sådan. Ej heller er det en auteur-film, som f.eks. Solanas' (Argentina) eller Alvarez' (Cuba) film – selv om jeg godt er klar over, at de vil have sig frabedt denne betegnelse. Men med auteur der mener jeg her det bogstavelige: en enkelt-persons værk. Laos-filmen derimod er en kollektiv film.

For mig var det utroligt svært at forsøge kollektivformen. Selv om jeg altid tidligere har arbejdet tæt sammen med filmholdet, så har jeg haft det totale ansvar: for planlægning, for teknik, efterarbejde m.m. Altså auteur-arbejde. Men dette ansvar bortfaldt under Laos-filmen. Og i begyndelsen var jeg også temmelig doven. For jeg tænkte: nå ja, det problem tager de andre sig af. For mig var det sværere at fungere godt end for de unge filmfolk. Jeg sad jo med en ballast i form af problem-tackling, opbygning, stil osv... Så jeg kunne ikke finde mig til rette. Det individuelle ansvar havde været en stimulans for mig. Og denne stimulans havde jeg ikke mere. Så det kollektive ansvar blev i første omgang en uansvarlighed hos mig. Men senere ændrede det sig. Det var svært. Vi var jo ni mennesker, der hele tiden skulle diskutere en bestemt scenes udførelse. I teater, ballet, opera – f.eks. som hos Peking-operaen – har man den samme mulighed for en kollektiv skaben som i film.

Det er sværere med musikkomposition og med maleriet. Rent instinktivt vil jeg opfatte den kollektive skaben som et højere stadium end den individuelle – men det skal selvfølgelig sammenholdes med traditioner. Og i starten tror jeg ikke, der vil komme mere overbevisende værker ved kollektiv skaben. Tværtimod vil værkerne ofte være utroligt banale. Men det er en vej, som skal udforskes. Laos-filmen er et led i dette. Husk på, at man i flere tusinde år har arbejdet individuelt – så kan man ikke forlange, at det kollektive arbejde skal skabe noget nyt i løbet af et årti. Men jeg tror – igen instinktivt – at netop filmen er et egnet medie til at udforske og afprøve kollektivformen i. Eksperimenterne hermed vil dog nok ikke ske inden for den kommercielle films rammer.

76 år gammel vendte Ivens tilbage til Kina. Han havde været der to gange tidligere: i 1938 og i 1958. Her optog han sin sidste film over 18 måneder i årene 1974-75. Filmen varer 12 timer. Og er hans fjerde forsøg med massemediet fjernsynet. Den hedder »Hvordan Yukong flyttede bjergene«.

Ivens er filmhistoriens bedste eksempel på en militant filmkunstner. En filmskaber som i mere end 40 år allierer sig med de progressive kræfter for menneskets befrielse.

Joris Ivens og Marceline Loridan i Kina under indspilningen af »Hvordan Yukong flyttede bjergene«

