

Hegel, The movie



Længe før talefilmen muliggjorde, at tilskueren kunne kræve alt af filmen, formulerede filmens folk den mest omfattende æstetiske fordring til den kinematografiske kunststart, som den vestlige kultur har oplevet, nogen kunststart er blevet udsat for.

'Filmens fortrop'

For næsten tre generationer siden, d. 7. januar 1920 offentliggjorde *Dagbladet* artiklen 'Svensk film' af Carl Th. Dreyer. Den begynder således:

'Dansk films sørgelige lod har været den, altid at tærskelanghalm på det, man ude omkring i verden for længe siden havde forladt. Ingen af dem, der har haft noget at sige, har nogen sinde haft mod til at bryde en lanse for noget nyt, hvilket atter hænger sammen med, at filmens ledende folk herhjemme aldrig i forbindelse med deres stilling har følt et ansvar eller en mission'.

I denne artikel gjorde Dreyer sig ikke blot til talsmand for det nyska-

Om det situationistiske billedsyn og dets begrænsninger

af Carsten Juhl

bende som sådan, men søgte også at bestemme dets indhold som en kombination af de amerikanske film-landvindinger: 'Nærfotografiet, typen og realitetspræg' og af det, amerikanske film manglede, nemlig 'sjæl'. Det sidste fandt Dreyer i 'svensk kunsthøj', hvor Victor Sjöström blev fremhævet som eksemplet på en filmskaber, der havde formået 'at gøre sig til tolk for sand og ægte menneskefremstilling'.

Lad os kort tage disse fire kvalitetspunkter nærmere i betragtning:

a. Nærfotografiet kan identificeres med det granskende eller undersøgende som sådan, med det, der gør filmens billede til noget, som også er beslægtet med laboratoriets eksperimenter. Kameraet som verdensmikroskop.

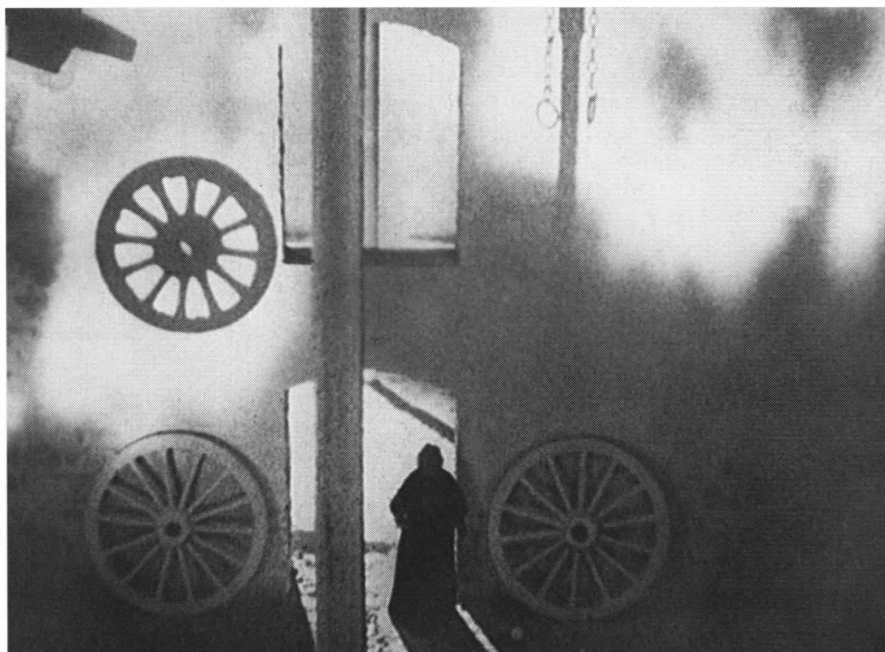
b. Typen er det særegne, det der 'stikker af', dvs. et æstetisk element, som bl.a. kendetegner Barokkens stil. De brede filmfortællende glidninger kan afbrydes af en særlig, uset kornethed i sekvensen: et ansigts-træk, et objekt eller en bevægelse flytter opmærksomheden fra handlingens flydende strøm eller fra intri-gernes struktur. Den uro i billedstrømmen, som typen afstedkommer, kan imidlertid også omsættes til ny narrativ energi, kan virke som accelerator for kapløbet mellem billedernes scenskift og handlingens enkelte episoder. At disse to dimensioner i filmen ikke behøver hænge sammen ved harmonier, men kan bevæge sig ved diskontinuiteter, er en opdagelse, Dreyer gør sammen med de tyske og centraleuropæiske ekspressionistiske filmskabere.

c. Realitetspræget indebærer en særlig forankring i den genstandsverden, kameraet optager. Vi kender spørgsmålet fra fotografiet, hvor den 'grundlagskrise', som filmen oplevede i slutningen af Første Verdens-

krig, allerede havde kendetegnet fotokunstens æstetiske og politiske valg, da den begyndte at kappes med det impressionistiske maleri et sted mellem 1860 og 1880. I forlængelse af Roland Barthes' overvejelser i *Det lyse kammer* kunne man her tale om filmens *dokumentariske* dimension: På spolen i kameraet afsættes et aftryk; verden er spolens *prægeform* eller *patrice* og spolen bliver til *matrice* for billed-aftrykket på lærredet. Som Umberto Eco har påpeget, så er der tale om en 'heteromatricitet' mellem virkelighed og film, men altså ikke om nogen 'fri' eller a-referenciel ikonicitet, som vi kender den fra det abstrakte maleri eller fra computergrafikken. At blive realitetspræget var indebærer selvfølgelig ikke nogen fordømmelse af den film, der søger at løsne dette præg så at sige 'indefra', dvs. ud fra billedplasticitetens egne muligheder, som Dreyer siden selv skulle gøre det med *Vampyr*s æsterisk-symbolistiske billedsprog, men et opgør med kullisse-filmene, med den teatraliske opstilling af 'realiteten'. Dette fører os videre til Dreyers fjerde kvalitet:

d. Det *besjælede* eller den 'sande og ægte menneskefremstilling'. – Der er ikke blot tale om en humanistisk anstændighedsfølelse, men om et særligt *metafysisk engagement* på menneskesjælens side, som karakteriserer hele Dreyers filmproduktion. Det er her hans position som auteur viser sig, som en kunstner, hvis verdensopfattelse styrer måden, hvorpå filminstruktørens plastiske indsigter skal anvendes. *Auteuren* er jo den overgribende ophavs-instans, den særlige position i erkendelsen, som tilkommer det værkskabende subjekt. – Ved at betone denne dimension – f.eks. i modsætning til den russiske filmkunsts montage-æstetik – får Dreyer understreget noget andet end det omfattende teknologiske aspekt ved filmkunsten (som kan bruges til en begrundelse af, at det teknologiske hold-arbejde skulle kunne danne en kollektiv subjektivitet), nemlig kunstnerens sammenhængende 'ansvar' over for værket og over for verden. – Det metafysiske engagement hos Dreyer legitimerer dog også *auteurs* position, der bliver mærket af en diskret opbyggelighedsfordring.

e. I det ovenanførte citat følges substantivet 'ansvar' imidlertid af et andet, af ordet 'mission'. I den forbindelse skal jeg også gøre læseren opmærksom på Dreyers skrivestil i



Dreyers Vampyr, s. 47 Jeanne d'Arc.

1920: Den er tydelig avantgardistisk, påberåber sig ikke blot det nyskabende, men fordømmer eksplicit samtidens filmmiljø som værende konformt, ængsteligt osv. – Det er en femte dimension, som Dreyer endnu 'tog på sig' så sent som i 1960 i sit forord til Ebbe Neergaards Posthumt udgive *Historien om Dansk Film*, hvor han netop priste Neergaards evne til altid at være 'et godt stykke forud for filmens fortrop'.

Filmene og avantgarden

Avantgarde-positionen tilhører den før-kinematografiske æstetik og dateres som selvforståelse ofte til Emile Zolas roman *L'Œuvre* fra 1886, romanen der skildrer det impressionistiske kunstmiljø mellem 1863 og 1876. Den systematiseres imidlertid med billedkunstens og poesiens 'ismer' i det 20. århundredes første halvdel, hvor især Dadaismen og surrealismen centrerer værkskabelsen omkring opgøret med samtidens æstetiske konformisme og politiske institutioner. Det var dengang borgerskabet søgte at give sig et selvbekræftende *look*, hvis nedbrydelse syntes at måtte være udgangspunkt for enhver eksperimenterende kunst. En emblematiske tekst til belysning af denne tvedelte kultur er Poul Henningsens *Hvad med kulturen?* fra 1933, der netop afkræver kunsten et radikalt og i forhold til den etablerede smag undergravende engagement.

Filmen oplever som bekendt den radikal-æstetiske fordring på en to-delt måde: I Europa forbliver forholdet til billedkunsten og lyrikken af stor betydning for den eksperimenterende film, således som det er blevet tydeliggjort i bl.a. Luis Buñuels og Man Rays selvbiografier. Anderledes går det i Sovjetunionen og USA, hvor det teknologiske kollektive aspekt trækker i retning af hhv. staten og industrien. Mens den sovjetiske statsfilm går kunstnerisk i opløsning, da opløbet til 30'ernes skueprocesser begynder i 1929, udvikler netop Hollywood sig i denne periode til at blive det 'filmens Mekka', som den franske digter, forfatter og reporter Blaise Cendrars døber filmindustriens hovedstad til i 1936. Med sin genreopdeling i melodrama, komedie, musical, western og krimier synes en tværgående filmæstetik at være blevet muliggjort, en æstetik, hvor scene-tempoet, intrigen narrative *drive*, billed-skønheden samt den teknisk-kompositoriske præcision i optagelse og klipning trækker filmen ud af en mulig billedkonflikt med politikens og smagens institutioner for i stedet at projicere filmens plasticitet og fortælling ud i et andet firmament end den politiske kulturs og samfundets. I 1930'erne mente Abel Gance således, at filmen indebar indførelsen af et nyt 'elementært', visuelt alfabet', mens Blaise Cendrars udråbte samme medium til at udgøre den 'Tredje Verdensrevolution' inden for den menneskelige kommunikation: Den første var skabelsen af den

græske *polis*, hvor potentielt alle kunne diskutere deres indbyrdes forhold, den anden var Renæssansens trykkes teknik, der muliggjorde, at al viden blev tilgængelig for alle, og den tredje udgjordes da af fotografiet og filmen, der tilrettelagde en 'ny menneskeåndens syntese', hvis 'sprog må blive filmen'¹.

Idet vi her skal undlade at beskæftige os med de mange forfattere, der frygtede, hvad Cendrars fejrede, så er det i spillet *mellem* den europæiske filmavantgardisme (fra f.eks. Rays og Buñuels eksperimentelle til Carnés og senere de italienske neo-realistiske folkelige udgave) og Hollywood, at vi må placere filmkunsten sidste avantgarde, *La nouvelle vague*.

Og *Den ny bølge* var da heller ikke en avantgarde som de foregående. Ganske vist gjorde François Truffaut markant op med den 'seriøse' franske filmrealisme og påviste dens letkøbthed og vulgaritet i artiklen 'En vis tendens i fransk film' (fra 1954), men der blev ikke fremlagt nogen sammenhængende æstetik, end ikke i spredte punkter, som Dreyer havde gjort 34 år før. Det var individuelle, indbyrdes meget forskellige, amerikanske, italienske og franske filmskabere, der blev fremhævet, og deres film blev især påskønnet som enkeltværker, der tilsammen dannede en film-'politik', formede et filmkunstnerisk *auteur*-standpunkt.

Tyve år efter skulle Truffaut se tilbage på de første *Cahiers du Cinéma*-teori og karakteriseringer en æstetisk-teoretiske holdning i sine tidsskriftartikler på følgende måde:

'Da jeg var kritiker, mente jeg, at for at en film skulle være vellykket, måtte den på en og samme tid udtrykke en *idé om verden* og en *idé om filmen*: *La Règle du Jeu* eller *Citizen Kane* svarede fint til denne definition. I dag forventer jeg af en film, jeg ser, at den enten udtrykker *glæden ved at lave film* eller *angsten ved at lave film*, og jeg interesserer mig ikke for alt det, der ligger derimellem, dvs. for alle de film, der ikke vibrerer.' (Fra indledningen til *Les film de ma vie*. Det er Truffaut, der kursiverer.

Ca. to år forinden havde Truffaut brudt med Godard (jvf. det berømte brev fra maj-juni 1973) og anklaget ham for at være noget i retning af en *radical chic*, en 'forsigtig' indtager af offentligt genkendelige avantgardepositurer, en skaber af grimasserende film, og det hele nogenlunde fra og med hans *Week-End* (fra 1967). Ud fra et helt andet perspektiv, nem-

lig ud fra en indigneret anstændighedsfølelse, angreb Truffaut Jean-Luc Godard og anvendte – givetvis uden at vide det – ikke så få af de augumenter, som *Internationale Situationneste* (Situationistisk Internationale) havde gjort brug af i tidsskriftets hudfletning af samme 'schweiziske' instruktør.

Den situationistiske æstetik

Den situationistiske teoridannelse er en kompleks affære, med en historie, der omfatter en serie udgivelser, en organisations dannelse og opløsning samt et *korpus* af standpunkter, begreber og analyser inden for emnerne byudvikling, politisk økonomi, revolutionær strategi, massemedier, billedkunst, film, arbejderbevægelse og historie. Disse emner adskilles ikke af den situationistiske teori, men anses tværtimod at udgøre et enhedsfelt for gruppens kritiske og praktiske indgreb.

Fra den 22. februar til den 9. april 1989 afholdt Beaubourgcentret i Paris udstillingen 'Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps'² – à propos de l'internationale situationniste 1957-1972' (Om nogle personers passeren gennem et ret kort tidsinterval – à propos Situationistisk Internationale 1957-1972).

Udstillingsarrangørerne var ligesom historikerne Raspaud og Voyer før dem (jvf. litteraturlisten) enige om at datere Situationistisk Internationales fødsel til den 27. juli 1957 i Cosio d'Arroscia (Italien), da Guy Debord fremlagde sin 'Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale' (Rapport om konstruktionen af situationer og om betingelserne for den internationale situationistiske tendens' organisation og aktion). I grundlæggelsesmødet deltog otte personer: En repræsentant for 'Londons psykogeografiske Komité', Debord og Michèle Bernstein fra 'Lettrisk Internationale/Potlatch' samt fem kunstnere fra 'Bevægelsen for et Imaginistisk Bauhaus' med Asger Jorn og Pinot-Gallizio i spidsen.

Det er ligeledes gængs lærdom inden for *I.S.*-studiet at periodisere gruppens udvikling ud fra året 1962, da de fleste af grundlæggerne havde forladt Internationalen, og *I.S.*'s teoretiske og praktiske virksomhed ikke længere var centreret om udviklingen af en alternativ kunstnerisk plasticitet, men om skærpelsen af en ra-

dikal og altafvisende samfundskritik. Med altafvisende tænkes der her ikke blot på den etablerede økonomisk-politiske orden i verden, med dens penge- og statsmagt, men også på alle de former for organiseret og teoretisk kritik af denne orden, som kræver begrænsede omkalfatring og ikke anser afskaffelsen af staten og lønarbejdet for at være enhver praktisk og teoretisk kritiks umiddelbare mål. Det siger sig selv, at den situationistiske teori i denne forbindelse kunne gøre brug af resultater fra den ældre revolutionære tænkeres virksomhed – såsom Bakunins statskritik og Marx' kapitalkritik – samt inddrage læren af revolutionsbevægelsen 1917-21, der i Rusland og Tyskland havde set henholdsvis en despotisk statskapitalisme og en socialdemokratisk arbejderbevægelse opløse det rådsdemokrati, de to landes revolutioner havde givet sig.

Hvorfor da betegnelsen 'situationist' i stedet for den i sådanne forbindelser mere gængse 'rådskommunist'? Det er her den æstetiske dimension kommer ind i billedet. Lad os citere fra det første nummer af *I.S.* (juni 1958), hvor ordene 'situation' og 'situationistisk' defineres:

'Konstrueret situation: Et øjeblik i livet, konkret og forsætligt [*délibérément*] konstrueret ved den kollektive organisering af en sammenhængende [*unitaire*] omverden og af et begivenhedsspil'.

'Situationistisk: Det som henviser til teorien om eller den praktiske aktivitet med at konstruere situationer'. (min overs.).

Det er vigtigt med det samme at understrege, at situationsbegrebet først og fremmest skal erstatte billedkunstens værkbegreb. Her kan situationisterne radikaliseres hvad modernisme har forberedt, fra Dada og James Joyce's 'work in progress' frem til Cobras abstrakt-ekspressionistiske plasticitet.

For situationisterne er udgangspunktet for skaberhandlingen ikke længere kunstnerens livtag med naturens stoffligheder, men derimod den radikale kritiks indgriben i samfundets kommunikationssystem, såvel den økonomiske som den politiske. Naturens stoffligheder erstattes på en måde af et andet 'stof', nemlig af den sociale diskurs, dens billeder og tekster, mens plasticitetens problemer reduceres til spørgsmålet om situationens placering, indgrebs synlighed og effektivitet. Metoden, der følges, måden hvopå en så-

dan situation konstrueres, er *détournementets*, som vi på dansk har oversat med substantivet 'fordrejning'. I den citerede definitionsliste fra I.S. nr.1 står der følgende at læse:

'Fordrejning: Anvendes som en forkortelse af formuleringen: fordrejning af præfabrikerede æstetiske elementer. Integration af kunstarens nuværende eller fortidige produkter i en overordnet [*supérieure*] konstruktion af miljøet. Derfor kan der ikke findes situationistisk maleri eller musik, men en situationistisk anvendelse af sådanne midler'.

Vi har her at gøre med to forhold: Det ene vedrører de genstande eller fænomener, der inddrages i situationens konstruktion, det andet vedrører den konstruerede situations funktion eller opgave:

a. De 'præfabrikerede' elementer, som kunne inddrages, gik fra klassiske malerier, der tilsattes velvalgte talebobler, til tegneserie-figurer, der enten udtalte sig om revolutionære filosofiske spørgsmål eller blot var klippet ud af deres *kontekst* for i stedet at illustrere den situationistiske *tekst*. Fyrré år forinden havde Marcel Duchamp benyttet sig af trivielle objekter som pissoir-kummer, cykelhjul og flaskestativer på samme måde. Disse *ready-mades* var blevet udstillet som kunstværker i gallerier og havde dermed undergravet værkens *auraen*, billedkunstens særlige smagssættende autoritet. Sammen med de mere oplagte tegneserier blev kunstværkerne selv gjort til *ready-mades*, men uden den objekt-karakter, der trods alt havde forlenet Marcel Duchamps arbejder med en egen skæv plastisk skarphed. Situationisternes *Ready-mades* var istedet 'konceptuelle', som vi ville sige idag, dvs. at de forlenede forholdet mellem billede og tekst, mellem hvad tilskueren kunne se og læse, men en anden slags skævhed, en trancedental, der ikke blot skulle skandalisere kunstsituationen, som Duchamp kom til at gøre, men skandalisere verden som sådan. Og dermed er vi nået til det andet forhold.

b. Modernismen kan givetvis opdeles på flere måder, en af dem må tage hensyn til spørgsmålet om værkets opbyggelighedsevne. For f.eks. Bauhaus og Mondrians neo-plasticisme er opbyggeligheden *legio*, for f.eks. Boccioni og Malevich *kan* den være resultatet af værkets modtagelse, men kunstværket bliver ikke til med en sådan opbyggelighed for øje; tværtimod: Såvel for den italien-

ske futurist som for den russiske suprematist er værket blot en plastisk fornyer, en omskaber med stor destruktions- og konstruktionskraft.

Og det er vel også her forskellen ligger mellem Buñuels og Rays eksperimentalfilm på den ene side og Dreyers, Carnés og de italienske neorealistes spillefilm på den anden: De første fremviser billedgæder og symbolsprog eller måske ren porno blot ud fra en lidt skævt kameravinkel eller af en lidt akavet varighed, mens de andre forsøger glidninger i deres fortællinger, der skal forbinde de store metafysiske sandheder med de små menneskelige melodramaer. – Situationisterne forsøger at kombinere det ikke-opbyggelighedsstyres skæve skarpheder, sådan som vi kender dem fra Duchamp og Man Ray, med overskridelsesvirkninger, og vel at mærke overskridelsesvirkninger, som skyldes en forudgående samfundskritik, en teorimæssig planlægning.



Godards *Week-End*.

At noget sådant kan lade sig gøre, skyldes imidlertid ikke omhu i udførelsen, f.eks. præcision i anbringelsen af taleboblen eller – som vi siden skal se – en særlig klippe-teknik ved inddragelsen af *ready-made* filmciter, men derimod den radikale kritiks autoritet. – *Auraen* er blevet flyttet fra kunstværket til den situationistiske avantgarde, delvis mod den sidstes vilje ...

Fra billede til avantgarde

'Skuespillet har sin oprindelse i tabet af verdens enhed, og det moderne skuespils gigantiske ekspansion udtrykker totaliteten af dette tab: Både abstraktgørelsen af den enkelte arbejdsproces og den almene abstraktgørelse af produktionen som helhed, lader sig perfekt overføre til skuespillet, hvis *konkrete* væremåde

netop er abstraktionen. I skuespillet *fremviser* en del af verden sig *selv* over for verden, og er den overlegen. Skuespillet er ikke andet end det fælles sprog for denne adskillelse. Hvad der knytter tilskuerne sammen er ikke andet end et uafvendeligt forhold til selve det centrum, der opretholder deres isolation. Skuespillet forener det adskilte, men det forener det som *adskilt*'.

Guy Debord *Skuespilsamfundet* (1967), §29. (Debord kursiverer. – min overs.).

I situationisternes forehavende efter 1962 ligger en underforstået opgivelse af billedet eller det billedlige som sådant. Såvel af det billede, vi gør os, når vi forsøger at forstå verden, repræsenterer os den, dvs. benytter os af vor forestillingsevne, som af det billede, vor fantasi eller indbildningskraft kan skabe *ex novo*, dvs. plastisk, f.eks. pikturalt eller kinematografisk. Og denne opgivelse finder sted til fordel for det analytiske standpunkts prægnans og effektiviteten ved anbringelse, placeringen af dette standpunkt. At et sådant skift i det radikale udtryk har været muligt og nødvendigt skyldes iflg. den situationistiske teori den historiske udvikling.

Den situationistiske teori bygger med andre ord på en historieopfattelse; her henter den sin sin legitimitet og sin argumentationsform: gælden til Hegel er omfattende, som læseren vil kunne konstaterer af det følgende. Det skal dog først påpeges, at vi i denne forbindelse ser aldeles bort fra, om situationisterne 'havde ret', dvs. om verden f.eks. havde haft en 'enhed' førhen, f.eks. i Barokkens eller Oplysningstidens samfund, en enhed som kapitalismen først skulle have afskaffet og siden genoprettet som en spektakulær, *ydre* enhed af grundlæggende adskillelser.

Af ovennævnte citat fra det situationistiske hovedværk *La Société du spectacle* fremgår det, at det 'spektakulære' er omsluttende og underkastende, og bogen indkredser skuespillets herredømme til at omfatte vareforbruget, massemedierne og politikken. Vi har altså at gøre med en politisk-økonomisk splittet (kapitalistisk) verden, der holdes sammen af billedlige dominationsformer, billeder som både koloniserer vor dagligdag (arbejde, transport og vareafhængighed) og vor evne til at se denne dagligdag. Fremmedgørelsen har fået et nyt navn og er samtidig blevet udvidet: Den omfatter ikke

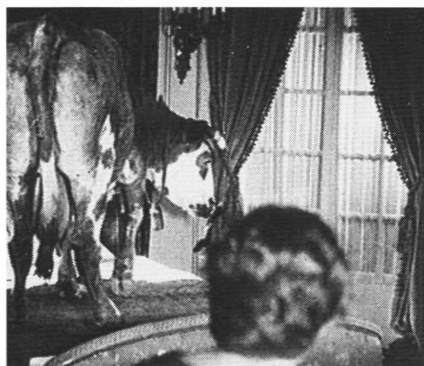
længere produktionsprocessen alene, men alle gøremål og kommunikationsformer i samfundet. Marx døbte denne udvidelsesmulighed for 'subsumtion', underkastelse, og det er den, situationisterne hævder, har virket ved hjælp af det spektakulære, ved en sammenhængende billedgørelse og iscenesættelse såvel af de magthavende institutioner som af de mellem menneskelige udvekslinger.

Teorien om skuespilsamfundet udgør en radikalisering af den billedkritik, der formuleredes i løbet af 1960'erne i kølvandet på fjernsynets overtagelse af massekommunikation, en billedkritik, der i øvrigt også smittede af på tidens filmsyn³: I 1961 udsendte Daniel J. Boorstin sin bog *The Image*, hvori det amerikanske samfund blev kritiseret for at lade sig styre af 'pseudo-begivenheder'. Den danske oversættelse fik typisk nok titlen *Den syntetiske verden*. – Det omfattende og afhængigheds-skabende ved billedmediernes og kommunikationsmidlernes nye rolle understregedes også af Marshall McLuhan i *Understanding Media*. Bogen, der udkom i 1964, var imidlertid langt mere raffineret argumenteret end Boorstins, idet den inddrog alle former for kommunikationsproteser (biler, telefoner, skrivemaskiner osv.): Den plæderede nærmest for den mediemæssige 'udvidelse af mennesket', for en særlig almengørelse eller 'globalisering' af de mellem menneskelige udvekslinger, takket være de 'kolde og varme mediers' omsigriben. Det drejede sig her om om kimen til en parakoksal teorifigur, som Jean Baudrillard i 1977 skulle koncentrere til det yderste i sin lille bog *I de tavse flertals skygge: Kommunikationen for kommunikationens egen skyld* havde erstattet *budskabet for magthavernes skyld*. Billedfiltret og billedmængden forhindrede en manipulation af seerpositionen, eller rettere: Instrumentaliseringen var gensidig. – Det kan nok ikke undre nogen, at Guy Debord i sin *Commentaires sur la société du spectacle* (fra 1988) afviser McLuhan, uden mange argumenter og på en nærmest overbærende måde.

Situationisterne mente i øvrigt ikke, de behøvede en refleksion ved hjælp af billeder, thi de havde den historiske *nødvendighed* på deres side, sådan som denne var blevet formuleret f.eks. af de unge hegelianske filosoffer Marx og Engels i *Den hellige familie* (1844). Proletariatet var en subjektivitet, som lå latent, i dag

ville vi sige virtuelt, og pressende på verden, især på måden hvorpå denne verden skulle forstås. En sådan underliggende nødvendighed satte sig igennem som revolutionær bevidsthed og kunne udtrykkes som teori og praksis. Disse to dimensioner i den samfundsundergravende kritik lod sig ifølge situationisterne nemlig ikke længere adskille, hvad rådsrevolutionerne i 1917-21 havde vist. Disse rådsrevolutioner havde ophævet adskillelsen mellem den revolutionære organisation og den potentielt revolutionære klasse, proletariatet. I det små var de konstruerede situationer genskabelser af sådanne øjeblikke af revolutionær selvbevidsthed.

En situationskonstruktion havde med kunst at gøre på samme måde, som den havde det med teorien som adskilte dimensioner i en revolutionær bevidsthed. Og for situationisterne i 1960'erne var den revolutionære bevidsthed identisk med ophævelsen af denne adskillelse. Den



Bunuels Guldalderen.

havde til og med en eksistential dimension, thi ophævelsen af adskillelserne omfattede også ophævelsen af adskillelsen mellem dagligdag og politisk aktion. Ja først når denne ophævelse virkede, begyndte 'livet' (i de situationistiske tekster forekommer der en lang række glidninger mellem det at leve og det at overleve. Det var I.S.-medlemmet R. Vaneigem, der især fremlagde denne del af den situationistiske teori).

Ordet 'ophævelse' er forekommet allerede flere gange i den forudgående sætningskæde, så det er på tide, at vi uddyber det ved hjælp af et citat:

'I sin egenskab af at være en negativ bevægelse, der stræber mod o p h æ v e l s e n af kunsten i et historisk samfund, hvor kunsten endnu ikke er levet, er kunsten i

denne dens opløsningsepoke både en forandringens kunst og det rene udtryk for denne forandrings umulighed. Jo mere storslået dens stræben desto mere er kunstens virkeliggørelse hinsides den selv. Denne kunst er nødvendigvis *avantgarde*-mæssig, og den *er ikke*. Dens avantgarde består i dens forsvinden.' Guy Debord *Skuespillersamfundet* (1967), §190. (Debord kursiverer. – min over. og spatiering).

En af de mulige franske oversættelser af den hegelske term 'Aufhebung' er den af situationisterne anvendte *dépassement*, der også kommer til at indeholde den overskridelse og tilbagelæggelse, som den dialektiske ophævelse skal indeholde ifølge de radikale Hegel-fortolkninger.

Af ovenanførte citat fremgår det tillige, at vi i kunstens tilfælde har at gøre med en metamorfose: Når det kreative udtryk lykkes, fremtræder kunsten som bestanddel af en art historisk fællesanstrengelse, der samtidig får vist, hvor umuligt det er at skabe noget nyt *som kunst*. Tilbage bliver en *avantgardevirkning*, som ikke er kunst, men noget vi kunne kalde et radikalkritisk destillat; en virkning, der kan minde om den transcendentale opbyggelighed, mange modernistiske kunstnere har tilskrevet eller får tilskrevet deres værker, selvom de i modsætning til situationisterne fastholdt værkernes plastiske identitet.

I den efterfølgende §121 uddyber Debord avantgarde-temaet, samtidig med, at termen *ophævelse* udfoldes en kende:

'Dadaismen og surrealismen er de to retninger, der har markeret afslutningen på den moderne kunst. Omend kun på en delvis bevidst måde er de samtidig med den revolutionære proletariske bevægelses sidste store angreb: [...] Dadaismen har villet *ophæve [supprimere] kunsten uden at virkeliggøre den*; og surrealismen har villet *virkeliggøre kunsten uden at ophæve den*. Det kritiske standpunkt, der siden er blevet udarbejdet af situationisterne, har vist, at kunstens ophævelse og virkeliggørelse udgør de uadskillige aspekter af en og samme *overskridelse [dépassement] af kunsten*'.

(Debord kursiverer. – min overs.)

Kritikken af J. - L. Godard og af Alain Resnais

Inden for filmen repræsenterer Godard for øjeblikket vanernes og vær-

diernes formelle pseudo-frihed og pseudo-kritik, dvs. de to uadskillige udtryk for de erstatningsprodukter, der hidhører fra den rekupererede moderne kunst'. *I.S.* nr. 10, marts 1966.e14

Kunsten, der ophæver værket ved at fremstå som avantgarde er de modsatte af den 'rekupererede' kunst. Så når J. -L. Godard anklages for at være en rekupereret filminstruktør belemres Ny Bølge-cineasten med det vigtigste invektiv, der gives inden for den situationistiske teori.

Termen rekuperation kan oversættes med integration, og den indebærer altid konformisme og for kunstens vedkommende en instrumentalisering af det pågældende værk på den etablerede smags vegne. Rekuperationens mulighed skyldes – igen – den historiske udvikling: Ifølge den situationistiske æstetik er det ikke længere muligt at lave 'unilaterale' værker, dvs. plastiske udtryk med en individuerbar ophavsinstans, der så at sige skaber 'for egen regning'. Værdier og formsprog er i dag for 'dekomponerede', dvs. forfaldne, til at kunne stå alene: De må enten indgå i skuespilsamfundet og styrke dette (konformisme) eller udtrykke proletariatets selvbevidsthed (og udgøre en konstrueret situation). Så selvom konformistiske instruktører som Godard måske evner at benytte sig af skønheden ('om man vil' som *den anonyme* artikel tilføjer) på en behændig måde ved at kombinere formsprog, henvisninger osv., så er en sådan 'collage' 'utroskab mod elementet'. Mens *détournement*, 'fordrejningen, der oprindeligt blev formuleret af Lautréamont, udgør en tilbagevendende til en højere troskab over for elementet'. Og da *détournementet* altid indebærer en fordrejning af en i forvejen eksisterende frembringelse, en art kunstnerisk eller industriel original, så kan *détournementet* også defineres som et styret eller formålstjenligt simulakrum. Kunstens hovedbestemmelse siden Immanuel Kants transcendentale æstetik, nemlig det at være 'formålsløs', forkastes med andre ord af situationisterne og erstattes af en i tiden eller historien funderet emancipatorisk og afslørende plasticisme. Det er mere hegeliansk end G.W.F. Hegels tre binds æstetik er det, eller rettere: Æstetikken er blevet aldeles 'subsumeret' under samme filosofis historiefilosofiske metode.

For situationisterne pjattede Godard avantgarde-muligheden bort i

manier og hensyn til etableret venstreradikal smag og ideologi. – Interessant nok var det den samme kritik, Truffaut udsatte sin gamle Ny Bølge-fælle for nogle år efter, at *I.S.* havde gjort det, og selvfølgelig uden at kende til den revolutionære gruppes kritik⁵. Forskellen er, at Godard for situationisterne blev til *sagens* fjende, hvorfor der i den citerede artikel står at læse: 'Når alt kommer til alt, så består godardismens nuværende funktion i at forhindre det situationistiske udtryk på film'. – Og året efter, i *I.S.* nr. 11, fra oktober 1967, skærpes denne bedømmelse, efter at Godard har vist sine maoistiske sympatier: 'Åndeløs' instruktør er ikke længere 'rekupereret', men selv en 'rekuperator', 'han er virkelig en søn af Mao og Coca-cola'.

Først længe efter maj-juni 68 udkom *I.S.* nr. 12, nemlig i september 69. Nummeret, der blev gruppens sidste, gennemstrømmedes af noget, vi i dag fornemmer som sejrssikkerhed eller i det mindste sejrforventning. I Frankrig og Italien blomstrede rådsteorierne, der syntes at skulle kulminere med 'Det varme efterårs' decideret ikke-stalinistiske arbejderrevolter på halvøen. I kølvandet på maj-juni kom ikke blot den etablerede arbejderbevægelse men også den kunst i krise, der havde opfattet sig selv som værende i stand til at kombinere et radikalt budskab med et eksperimenterende og nyskabende formsprog. Og 'ånden fra 68' fik da heller ikke skabt nogen aller sidste 'isme' inden for billed- og filmkunst. *I.S.* nr. 12, triumferede – klædeligt diskret i øvrigt – med en meget lille artikel betitlet 'filmen og revolutionen', hvori det med anledning i Godardes kortfilm *L'Amour* konstateredes, 'at Godard i sin egenkab af at være en spektakulær fabrikant af en rekupereret kunsts pseudo-kritik umiddelbart er blevet *demoderet* af maj 1968-bevægelsen'. (*I.S.*'s kursiv).

Alain Resnais blev taget langt mere alvorlig end den 'den mest berømte af alle schweiziske pro-maoister'. Hele to artikler blev helliget ham og heri drøftedes hans film og ikke kun hans hensigter. Der var tale om to egentlig filmanalyser, en ære der ikke blev vist nogen anden instruktør, end ikke med tilbagevirkende kraft, som tilfældet kunne have været for de tre filmskabere, *I.S.* et par gange fremhævede, nemlig Th. H. Ince, Stroheim og Welles. Derimod var forholdet til Buñuel mere

end tvetydigt: I René Vienets programartikel om situationisternes syn på kunsten i almindelighed og filmen i særdeleshed – fra *I.S.* nr. 11 – placeredes et 'alene' sammen med *L'Age d'or* i den liste over filmkunstens højdepunkter, som hævdedes at have afsluttet den 7. kunststarts 'kredsløb'. Men i *I.S.* nr. 10, var den spansk-mexikanske filminstruktør blevet anklaget for at være desillusioneret: Buñuel havde ikke kunnet undslippe den generelle mistillid, situationisterne nærrede til de gamle surrealistes svækkede, æstetisk-politiske angrebslyst.

Behandlingen af Alain Resnais er imidlertid anderledes systematisk, selvom den kun kommer til at vedrøre hans første to spillefilm og af gode grunde, som læseren snart vil forstå:

Den første artikel forekommer i *I.S.* nr. 3, fra december 1959; den er usigneret og betitlet 'Filmen ifølge Alain Resnais'. Dens første linier lyder:

'Den 'nye bølge' af filminstruktører som for tiden gennemfører vagtskiftet inden for fransk film er først og fremmest defineret ved en åbenbar og fuldkommen mangel på kunstnerisk nyhed, om det så blot er på hensigtens område.'

Thi disse cineaster tror endnu på et frit kunstnerisk udtryk:

'Det kunstneriske udtryk er på ingen måde en sandfærdig self-expression [engelsk i teksten], en virkeliggørelse af den liv. Udråbelsen af 'auteur-filmen' er allerede forældet, før den faktisk har kunnet nå ud over forsættet og drømmen. Filmen, der virtuelt besidder en magt, der er stærkere end de traditionelle kunstarter, er for bebyrdet med økonomiske og moralske lænker til nogensinde at kunne være fri inden for den nuværende sociale tilstand'.

Man skal imidlertid ikke identificere Alain Resnais' film *Hiroshima mon amour* med den nye retning, påpeger artiklens anonyme forfatter og understreger nogle plastiske kvaliteter – men vi er jo også i 1959: Først og fremmest udmærker *Hiroshima mon amour* sig ved at lade dialogen, ordene i reciteret form strukturere og i det hele taget styre vor oplevelse af billedsiden. Dertil kommer, at Resnais selv har reflekteret over sin undersøgelse af filmmediet og bl.a. defineret *Hiroshima* en 'kommenteret lang kort-film' samt udtalt sit ønske om at stræbe mod 'en kinematografisk opera'. Derfor kan man heller ikke skille Resnais fra

Duras, iscenesættelsen fra manuset. Og der henvises til Faulkner, Proust og Joyce og disses behandling af forholdet mellem tid og fortælling for at konkludere:

Hiroshimas tid, *Hiroshimas* forvirring udgør ikke en annekcion, som litteraturen har foretaget af filmen; de er en følge inden for filmen af den bevægelse, der har ført al skrift og først og fremmest poesien mod sin egen opløsning. [...] Det grundlæggende træk ved det moderne skuespil er iscenesættelsen af dets egen ruin. Betydningen af Resnais' film, der givetvis er udtænkt uden for dette historiske perspektiv, består i at have tilføjet det en ny bekræftelse'.

Det er hegelianisme, så det forslår: *Hiroshima* er vellykket *bagom ryggen på sin ophavsmand!* Historien har nærmest holdt (og måske indstillet) kameraet og dermed atter givet et eksempel på det, forfatteren til *Åndens fænomenologi* kaldte dens 'list'. – Er artiklens konklusion utvetydig, så er dens argumentation det modsatte: Thi Resnais fremhæves for at have taget rigtige *filmiske* beslutninger samt for at satse på noget så *Gesamtwerks*-agtigt som en 'kinematografisk opera'. Wagner var jo en folkloristisk hegelianer i sin æstetik, han havde blot erstattet den umusikalske og narrativt set sfinksagtige stat med den anderledes narrativt rytmebærende myte. Jeg er imidlertid bange for, at Resnais mere havde tænkt på Giuseppe Verdi end på *Gesamtverket*, da han udtalte sig, som han gjorde, på f.eks. Verdis bearbejdelse af de Shakespeare'ske skuespil!

Og Resnais kom da også til at skuffe situationisterne på det grusomste: I *I.S.* nr. 7, fra april 1962, har Michèle Bernstein et meget omfattende opgør med Resnais' *L'année dernière à Marienbad*, der havde modtaget guldløven på Venezia-festivalen i 1961: Den er ikke andet 'end tilbageskridt og kunstlethed' samt en omgang 'under-Cocteau', hvad der i situationisternes pen er en alvorlig beskyldning, da Cocteau blev anset for at være en politisk susppekt surrealisme-*pasticheur* (hvorved vi i øvrigt kan se den enorme forskel, der er mellem Cocteau-beundreren Truffaut og *I.S.*, til trods for deres fælleskritik af Godards politiserende film-*façon*. En sidebemærkning: At den samme indvending fremføres fra så forskellige hold kan måske tyde på, at Godard fra og

med *Pierrot le fou* (?) og til og uden *Sauve qui peut (la vie)*, dvs. så længe han foretog politisk-didaktiske manøvrer inden for sine spillefilms plastiske rammer (jeg kender således ikke hans videooptagelser), faktisk lavede noget, man ville kunne kalde avantgarde-*kitsch*, dvs. grimasserede politisk-radikale standpunkter og undgik at komme i modsætning til den etablerede *new left*-smag...).



Resnais' *Ifjor i Marienbad*.

Mens situationisterne havde beundret lydbandet i *Hiroshima*, så er det det, der skuffer i *Marienbad*: 'Dumhed, betydningsløshed og grimhed'. Hovedpersonernes indre monolog er ufrivillig komisk, fordi man i filmen 'ikke har noget at sige'. Den skyldige udpeges: Det er Robbe-Grillet, manus-forfatteren, der har tilintetgjort Resnais' talent. 'Ved at overlade ordet til Robbe-Grillet er han blevet narret; han er død. Han indrømmer sin kulturelle intetsigenhed. Han forstår ikke noget mere'. – Og Michèle Bernstein må konkludere: 'Der er ikke længere nogen tænkelig moderne kunstner uden for os'.

De antispektakulære film

Det var ordene, der betød noget for den situationistiske filmæstetik, de udgjorde elementet, der skulle strukturere det billedlige. I den førnævnte programartikel af René Vient er §4 helliget frembringelsen af situationistiske film. Her står følgende opfordring at læse:

'Lad os især tilegne os dens [filmens] mest fuldbragte eksempler, de mest moderne, dem der har unddraget sig den kunstneriske ideologi endnu mere end de amerikanske B-film: Nyhedsudsendelserne, forfilmene og frem for alt reklamefilmen'.

Og det blev da også disse *Ready-made* sekvenser, der i 1970'erne leverede billedsiden til Vietns og Debords post-situationistiske film, *post* i det mindste i organisatorisk forstand, da Situationistisk Internationale opløste sig selv i 1972 med Debords og Gianfranco Sanguenettis 'cirkulære' *La véritable scission dans l'Internationale* ('Den rigtige splittelse i Internationale', et citat fra fejden mellem Marx og Bakunin om ledelsen af l. Internationale).

På dette tidspunkt var *I.S.* endnu en ret mystisk sag i den brede franske offentlighed og kun kendt blandt læserne af tidsskrifter som *Invariance*, *Négation*, *Le mouvement communiste* og *Utopie*, læsere der efter 1968 søgte mere radikale standpunkter end hvad man kunne finde i den etablerede *new left*-bevægelses presse. Jeg erindrer endnu, hvorledes Ph. Sollers interviewet af Jaques Chanel i fransk radio svarede, da journalisten spurgte *Tel Quel's* redaktør om han var situationist: 'Det ved jeg ikke, der er ingen der ved, hvad situationisterne er for noget'.

Et par år efter var denne uvidenhed forsvundet: Da Guy Debord i 1974 viste sin filmatisering af 'Skuespilsamfundet', blev den lobhudlet ud over alle grænser i det mest *new left*-mondæne ugemagasin, pariserne kendte. I *Le Nouvel Observateur* dateret d. 29. april skrev Claude Roy en omfattende anmeldelse betitlet 'Hjerteknuseren'. Her kunne man blandt meget andet læse følgende passus:

'Det er sjældent, at man om en film har mulighed for at sige, at den er stærkt tænkt. Det er det, man først og fremmest må skrive om 'Skuespillersamfundet', som derved bliver et mesterværk af legende ironi og af kritisk humor.

Før den er en montage-film, er 'Skuespillersamfundet' et demonteringsforehavende. Ved på det mest uhøjtidelige at udplyndre og fordreje et omfattende materiale af nyheds-optagelser, af sekvenser optaget i gaderne, af reklamefilm med nøgne kvinder, af pressefotografier, af stykker fra amerikanske westerns, af dårlige krigsfilm, af sovjetiske eller polske film, af reklamespots om mode,

ved at blande dem med 'skilte' forsynede med citater af Clausewitz, Marx, Machiavelli osv., ved at afbryde sine udsagn for mekanisk at advare tilskueren om, at fastholdtes den rytme, han har givet billederne, ville hans film blive gribende, 'men den vil ikke fastholde', fortsætter Debord udsagnene fra sin bog uden at kere sig om at 'illustrere' dem'.

Det var ren tilslutning fra et magasin, der stod det fransk Socialistparti meget nært! Og siden ville konsekrationen ingen ende tage, selvom den selvfølgelig ikke har haft indflydelse på 'linien' i de dele af fransk presse – såsom *Le monde* – der slutter op om hver af Debords udgivelser og gør dem til en begivenhed. Men Debord skriver også et meget prægnant fransk, omend uden nogen selvironi og med en patos, der kan undre; ikke mindst når der henvises til 1960-tesernes ufejlbarlighed og aktualitet i dag, en generation m.m. efter.

René Vienets virksomhed i 1970'erne blev ikke helt så positivt modtaget, selvom den heller ikke gik stille af. Det var Vienet, som udsendte sinologen Pierre Ryckmans' lærde, antimaoistiske afhandlinger under pseudonymet Simon Leys i sin serie Asiatisk Bibliotek, der også offentliggjorde de vigtigste kinesiske systemkritikers skrifter. Vienet lavede også anti-maoistiske film: Teksterne var bl.a. af Debord, Leys og Lu Xun, mens billedsiden bestod af *ready-made* sekvenser fra Hong Kong-*commercials*, Formosa-karatefilm og maoistiske propagandafilm.

I efteråret 1976 skrev jeg en artikel om Vienets og Leys' 'sinologiske'

arbejde og forsøgte at få den publiceret i dagbladet *Information*, men forgæves. Den blev bragt af det yderst konfidentielle, stencilerede blad *Antipolitik* (nr. 1, 1977). – I Danmark kom konsekrationen først for elleve år siden, da Peter Laugesen, der selv var blevet ekskluderet af *I.S.* i oktober 1963, fik offentliggjort en halvsides artikel i *Information* d. 27. januar 1981. Den bar titlen 'Hænderne op og bukserne ned – Det ny proletariats avantgarde'.

Konklusion: lidt om pop og koncept

Situationistisk æstetik er tematisk beslægtet med *Pop art* og med *Koncept-kunst*: fascinationen over det trivielle billede (nyhedsoptagelser, reklamer, tegneserier) deler den med den første, tekstsidens absolutte dominans over billedsiden deler den med den anden. I den førciterede programartikel afviser Vienet *Pop-kunsten*, 'der opsplitter tegneserien', mens situationisterne 'tværtimod ønsker at give tegneserien dens storhed og dens indhold tilbage'. *Pop-kunsterne* var for kreative, mens situationisterne hævdede, at de var bogstavelige og direkte, tog de gener på sig, de benyttede sig af.

Koncept-kunsten kendte *I.S.* ikke. Joseph Kosuths og Lawrence Weiners tekst-opstillinger ville nok også have virket for nøgterne og u-deklamatoriske på Debord eller Vienet. For rettede mod synssansen, dvs. trods alt for plastiske; især Kosuth, der i slutningen af 1960'erne benyttede sig af den strukturalistiske semiologi og af objekter (ganske vist *ready-mades* som stole og kasser) i

sine betydningsundersøgelser. Ikke desto mindre henviste Kosuth til den gæld, han følte, han stod i til Debords *Skuespilsamfundet*, da han besøgte Det Kongelige Danske Kunstkademi i februar 1991 i anledning af den danske udgivelse af den amerikanske *Koncept-grundlæggeres Skrifter 1966-1990*. Og den omhyggelige læser vil da også finde mere end et udsagn i denne bog, der ihukommer den særlige, enkle og henvisningsløse prægnans, der kan karakterisere den situationistiske sætning. Der er blot avantgarden til forskel.

For 1960'ernes store retninger inden for billedkunsten – *Pop*, *Minimal art*, *Koncept* og *Land art* – var avantgarde-funktionen ophørt med at eksistere; der kunne i det mindste ikke længere skabes indsigtbefordrende, nye plastiske værker ud fra en sådan position. For *I.S.* forholdt det sig omvendt: De nye plastiske værker lod sig ikke længere skabe, der var kun avantgarden tilbage, skulle en undergravende indsigt kunne tilvejebringes. En sådan indsigtfuldhed blev meget udbredt, en tid, i det mindste inden for kunst, filosofi og litteratur, men først da *I.S.* forsvandt som organiseret gruppe. Siden fordampede også situationisternes syn på avantgarden. Eller rettere: Avantgarden mistede sin *aura*, muligheden af at udgøre et titanisk og isoleret, *kritisk* standpunkt. – I dag er der mange avantgarder, i det store og hele lige så mange som der er seriøst virkende, eksperimenterende billedkunstnere og filmskabere. Har kunsten en sag i dag, så er den flyttet tilbage til værket. Såfremt den ellers nogensinde fik forladt det.

Noter

1. En anekdote: Efter at *Zéro de conduite* var blevet forbudt på grund af dens 'undergravende' karakter, opstod der nogle forviklinger mellem Jean Vigo og filmens producent Jacques-Louis Nunez. Så inden sidstnævnte godkendte Vigos og maleren Albert Rieras manus til *L'Atalante*, anmodede Nunez Cendrars om at sige god for kvaliteten af de tos arbejde. Cendrars mente, at manuset var upåklageligt.
2. Det drejede sig om en genanvendelse af titlen på G. Debords eksperimentalfilm fra 1959.
3. beslægtet er således K. E. Løgstrups kritik af filmens 'suggestionskraft' i *Kunst og Etik*, Gyldendal, Kbh. 1966.
4. Artikel betitlet 'Godards rolle'. Og i øvrigt første gang J.-L. Godard nævnes i *I.S.*
5. I Truffauts breve og skrifter er der i det mindste ingen henvisning til *I.S.*, ligesom dette tidsskrift heller ikke nævner *Ung Flugts* instruktør i et eneste nummer. Samme skæbne måtte i øvrigt også *Cahiers du Cinéma* lide.

Litteratur

- Roland Barthes:
Det lyse kammer, Rævens Sorte Bibliotek, Kbh. 1983.
- Daniel J. Boorstin:
Den syntetiske verden, Gyldendal, Kbh. 1968.
- Blaise Cendrars:
Hollywood, La Mecque du cinéma & L'ABC du cinéma, Ramsay, 1987.
- Der er et liv efter fødslen – Situationistisk Internationale 1958-69*, Rhodos, Kbh. 1972.
- Guy Debord:
'Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale', i kataloget *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps – à propos de l'Internationale situationniste 1957-1972*, Centre Georges Pompidou, Paris 1989.
- La Société du spectacle* (opr. 1967), Champ Libre, Paris 1971.
- Dansk overs.: *Skuespillersamfundet*, Rhodos, Kbh. 1972.
- Commentaires sur la société du spectacle*, Éd. Gérard Lebovici. Paris 1988.
- Guy Debord og Gianfranco Sanguinetti:

La véritable scission dans l'Internationale, Champ Libre, Paris 1972.

Carl Th. Dreyer:
Om filmen, Nyt Nordisk forlag, Kbh. 1959.

Umberto Eco:
Sugli specchi e altri saggi, Bompiani, Milano 1985. Delvis dansk overs.: *Om spejle*, Forum, Kbh. 1990

Internationale Situationniste nr. 1-12, 1958-1969, Van Gennep, Amsterdam 1972. forkortet *I.S.*

Marshall McLuhan:
Understanding Media. Da. overs.: *Mennesket og Medierne*, Gyldendal Kbh. 1967.

Jean-Jacques Raspaud/Jean-Pierre Voyer:
L'Internationale Situationniste, Champ Libre, Paris 1972.

François Truffaut:
'En vis tendens i fransk filmkunst', *Se – det er film 3*, Fremad, Kbh. 1966.

Les films de ma vie, Flammarion, Paris 1975.

Correspondance, Hatier, Paris 1988.