

Salt of the Earth *revisited*

Herbert Bibermans og Paul Jarricos berømte film blev for nylig præsenteret i filmmuseets program – og med god grund, for det er en film, der både tåler og fortjener et moderne publikum.

af Anne Jerslev



Herbert Bibermans strejkefilm *Salt of the Earth* havde premiere i Danmark i 1975. Det var en gribende film, og dens indtrængende beskrivelse af klasse- og kønskamp blev ikke mindre gribende af, at den undertrykkelse og den heroiske, fælles kamp mod undertrykkelse, den beskrev, så at sige blev fordoblet i filmens problemfyldte tilblivelseshistorie i et repressivt 50'erklime, hvilket man kunne læse om i det program til filmen, som blev solgt i biografen. Dengang var jeg endnu ikke begyndt at læse Filmvidenskab; jeg kendte ikke til HUAC-høringerne og ikke meget til amerikansk kultur eller det ideologiske klima i 50'ernes USA. Men jeg var en del af kvindebevægelsen, jeg var i færd med at skrive speciale på danskstudiet om kvindebevægelsens blade i Danmark i slutningen af forrige århundrede – og jeg elskede *Salt of the Earth*. Jeg syntes, det var en dybt bevægende og opløftende kvindehistorie – det er stadig den eneste film, jeg har set 2 gange efter hinanden med en uges mellemrum uden anden begrundelse end lysten til at gentage oplevelsen.

Midt i 1990'erne, i et (film)kulturelt og intellektuelt klima, hvor venstrefløjen er afgået ved døden, og hvor arbejderbevægelsen er en skygge af sig selv, hvor kvindespørgsmålet ikke er brændende, og hvor socialrealismen som æstetisk utopisk projekt har mistet sin troværdighed, blandt andet fordi forestillingen om et utopisk scenarie ikke mere synes at kunne tænkes, er baggrunden for at se *Salt of the Earth* ganske anderledes, løsrevet fra den kontekst af umiddelbar selvfølgelighed og den indforståethed med iscenesættelsen af klare klassebundne modsætningsforhold, som formede synet i 1975. Filmens entydige politiske indhold og budskab – at først når mænd lærer, at kvindekamp er klassekamp og klassekamp kvindekamp, bliver de to køn sammen stærke nok til at bekæmpe undertrykkelse, og at forskelligt befolkningstilørsforhold ikke burde skille, når klassetilørsforholdet er det samme, kan ikke mere sætte mine følelser i brand eller vække tidligere tiders kampånd.

I Paul Jarricos artikel er der (s. 29) et foto, hvor nogle mænd kigger op mod nogle kvinder, der er udenfor billedrammen. Her er, hvad mændene så.

Ikke desto mindre er beskrivelsen af kvindernes kamp for ligestilling og for sammen med deres mænd at vinde strejken stadig en bevægende oplevelse.

I en artikel om filmen i *Cineaste* giver Tom Miller det bud på filmens vedvarende appel, at "The Southwestern mining camp is frozen in time, but the powerful portrayal of human dignity and social realism is timeless" (*Cineaste*, vol XIII, no 3, 1984). Men spørgsmålet er nærmere, hvad der ligger i den noget upræcise betegnelse "powerful portrayal", og hvad det er for en form for "social realism", filmen benytter sig af. Når det drejer sig om "powerful portrayal", vil jeg påstå, at det præcis er, fordi filmen benytter sig af en række visuelle og narrative strategier til at skabe identifikation med filmens hovedperson, med kvindefællesskabet og med dets bestræbelser, der knytter sig til en *historisk specifik* fortælleform, nemlig den *klassiske Hollywoodrealisme*, at filmen stadig er følelsesmæssigt engagerende, ud over at dens tilblivelseshistorie altid i sig selv vil være interessant som dokument om tidlig 50'ernes kulturelt repressive og paranoide klima. Hvad Tom Miller kalder for socialrealisme refererer vel til filmens bestræbelse på at komme så tæt på en realistisk mise-en-scène som muligt. Men dens placering af karaktererne i rummet er ofte mere stileret og skulpturelt eller statuarisk figurlig end en realistisk æstetik ville tillade, og at se filmens form som et eksempel på socialrealistisk troskab overfor virkeligheden holder, hvis socialrealisme forstås som en visuel æstetik, der forsøger at eliminere sig selv som æstetik, ikke ganske. Jeg vil i det følgende beskrive filmens historie og derefter vil jeg, med mine midt 90'er øjne, kigge på filmens *hvordan* ikke på dens *hvad* og undersøge, ved hvilke retoriske midler filmen konstruerer sit følelsesmæssige udtryk og inviterer til *patos*, lidenskabelige følelser, hos tilskueren.

En væsentlig fodnote i den nyere filmhistorie

I sin bog om kvindernes filmhistorie, *From Reverence to Rape* fra 1973, siger Molly Haskell om *Salt of the Earth*, at

"This film deserves a footnote as a rarity not only among American

films, but among political ones. Hollywood has provided an easy target for feminist outrage, but if anything, it is the political filmmakers, brothers under the skin of oppressed minorities, who have been most negligent in promoting the cause of women. Politics remains the most heavily – and jealously – masculine area, and the left-wing film has its own sexual mythology, preferring a vision of the peasant or laborer, in heroic silhouette, backed up – a little way down the hill – by the patiently enduring wife" (Haskell 1973: 233)

Det er ikke fordi der ikke er heroiske silhouetter af stolte arbejdere i *Salt of the Earth*, men der er ingen "Patiently enduring wives". Det (køns)politiske radikale ved denne film fra 1954 er dens konsekvente kvindelige – feministiske – synsvinkel og dens iscenesættelse af et ofte lettere ironiske blik på de mandlige aktører – samtidig med at den forholder sig overbærende overfor dem og solidarisk med dem som minearbejdere, der ved hjælp af strejkvåbnet fører en nødvendig kamp mod mineejerne for bedre arbejdsforhold. Filmens kvindebilleder er så meget mere bemærkelsesværdige, som at den amerikanske (film)kultur siden 2. verdenskrigs ophør havde været interesseret i enten visuelt at kastrere (film noir'ens) potente "spider women" eller i at genetablere forestillingen om det feminine som gådefuld natur ved at reiscenesætte det, som den tyske kulturskribent Barbara Sichterman kalder for den feminine underkastelsesæstetik (jvf. Sichterman 1983), og som især Marilyn Monroe personaen inkarnerede – og døde af.

I Haskells bog, der bærer undertitlen "The Treatment of Women in the Movies", får behandlingen af *Salt of the Earth* kun fodnotekarakter. Men i en film- og mentalitetshistorisk sammenhæng er filmens bevægende tilblivelseshistorie, den hysteriske opskræmthed over og chikanen omkring produktionen af den samt umuligheden af at finde generel distribution af filmen et vigtigt dokument til forståelsen af såvel alvoren i McCarthyismens kulturelle heksejagt i medieverdenen (og filmverdenens opportunisme omformet som omgående, lydlig selvcensur som den amerikanske 50'erkultur i det hele taget.

I Pauline Kaels koldkrigsaggressive artikel om filmen er hendes ho-

vedargument imod den, at den vide-rebragte et falsk billede af USA: "it is extremely shrewd propaganda for the urgent business of the U.S.S.R.: making colonial people believe that they can expect no good from the United States; convincing Europe and Asia and the rest of the world that there are no civil liberties in the U.S.A. and that our capitalism is really fascism" (Kael: 332). Tilsvarende lød en del af anklagen i Kongressen i marts 1953 fra et kongresmedlem fra Californien, at filmen var "deliberately designed to inflame racial hatreds and to depict the United States as the enemy of all colored people" (Biberman 1965: 86). Samme argument kan man finde mod andre mere og mindre kontroversielle 50'erfilm – at de var farlige, fordi de bragte et falsk billede af USA ud af landet.¹

På et socialpsykologisk niveau er denne vældigt defensive angst for at eksportere iscenesættelser af konfliktområder i det amerikanske samfund – frem for at eksportere de samme iscenesættelser offensivt som argument for et *dynamisk og moderne USA* – et talende og afslørende udtryk for koldkrigsideologien bredt og mere konkret HUAC-høringerne (i 1947 og igen i 1951²) og den proportionsløse offentlighed omkring produktionen og distributionen af *Salt of the Earth* som en kollektivt paranoid fantasi, der har projektionens energi som motor. Når den ideologiske oprustning til etablering af USSR som fjendebillede får så ekstremt paranoid en form i 50'ernes USA, så at en enkelt film kan ses som den direkte vej til russisk invasion, kan dette kun forstås som en form for exorcisering af de sociale og ikke mindst familie- og kønsmæssige problemer, som det amerikanske samfund sloges med efter krigen, og som ikke bare var slede men, som journalisten David Halberstam dokumenterer i sin digre bog "The Fifties", var begyndelsen til de omfattende sociale og kulturelle ændringer i 60'erne – f.eks. spørgsmålet om opfattelsen af kvinden og hendes samfundsmæssige status³ – og spørgsmålet om ungdommen, dens samfundsmæssige status og dens kultur.⁴

For filmindustrien havde problemet siden krigsafslutningen været det drastiske fald i antal solgte billetter, og den omfattende, beredvillige selvcensur formuleret og offentliggjort i den såkaldte Waldorf



udtalelse, som the Association of Motion Picture Producers iværksatte som værn mod anklagerne for kommunistisk infiltration i Hollywood, kan også fortolkes som et teknisk fix, der dybest set handlede om salg af billetter, snarere end om ideologi og varetagelse af fædrelandets interesser.

Salt of the Earth, som bygger på et virkeligt strejkeforløb i New Mexico i 1951, er lavet i et økonomisk samarbejde mellem the International Union of Mine, Mill, and Smelter Workers og Independent Productions Corporation (som blandt andet var etableret af Herbert Biberman) og i et kunstnerisk samarbejde mellem de New Mexico-minearbejdere, der for en stor del udgjorde filmens skuespillerstab – og af hvilke nogle havde deltaget i den strejke, der var forlægget for filmen – og så manuskriptforfatter Michael Wilson. Herbert Biberman var blevet offer for 1947-HUAC-høringerne

og havde været i fængsel, idet han sammen med 9 andre instruktører og forfattere fra the Screen Writers Guild havde nægtet at besvare spørgsmål om deres politiske tilhørsforhold. Ligeledes var Paul Jarrico og Michael Wilson blevet sortlistet i 1951.⁵ Af denne grund – af angst for at det ville få følger for deres videre karriere, ville ingen teknikere eller skuespillere røre filmen med en ildtang, og filmholdet blev kun med vanskelighed samlet – med den mexicanske skuespillerinde Rosaura Revueltes i den kvindelige hovedrolle. Formanden for den lokale afdeling af Mine, Mill and Smelter Workers, Juan Chacón, kom til at spille Esperanzas mand Ramón Quintero.⁶

Efter 3 ugers produktion on location i Silver City, New Mexico startede presseangrebene mod filmen under overskrifter som "H'wood Reds are shooting a feature length anti-American racial issue propa-

Esperanza (yderst til venstre) hører, hvad de øvrige kvinder fortæller om deres strejkeplaner.

ganda movie" (jvf. Miller 1984) og "How Red is a valley not too far from the Los Alamos Atomic proving grounds" (jvf. Biberman 1965: 84). Avisartiklerne blev fulgt op af en erklæring fra MPIC (Motion Picture Industry Council), lydende "None of the motion picture companies represented in the MPIC has any connection, whatsoever, with this picture or the organization of individuals making it" (ibid.) og derefter af kongresmedlem Jacksons 20 minutter lange tale, der blev gentaget i den lokale radio mange gange hver dag. Talen indeholdt bl.a. ordene: "If this picture is shown in Latin-America, Asia, and India, it will do incalculable harm, not only to the United States but to the cause of free people everywhere [...] I will do everything in my power to prevent the showing of this Communist-made film in the theatres of America" (ibid.). Jacksons ord blev fulgt op af et brev fra filmproducenten Howard Hughes til Jackson med gode råd om, hvordan den samlede filmindustri kunne forhindre færdiggørelsen af Bibermans film. Og da optagelserne var tilendebragt og holdet forlod Silver City, blev de fulgt til dørs af en avisoverskrift som "The racists from Hollywood who were discovered making a secret, communist film in Silver City, New Mexico, today gave up and quit the area" (ibid.: 117). Efter denne massive kampagne mod filmoptagelserne, nægtede Pathé laboratorierne at fremkalde de daglige takes. Skjult modstand mod filmholdet i lokalområdet blev til åben og voldelig chikane, Rosaura blev tvunget tilbage til Mexico, inden indspilningerne var færdige, og resten af postproduktionen foregik under stor hemmelighed.

Men *Salt of the Earth* blev færdig, i starten af 1954, uden at problemerne dog af den grund var overstået. For såvel magtfulde Hollywood filmfolk som operatørernes fagforening var med til at forhindre, at filmen blev distribueret.⁷ Det lykkedes med besvær at få den vist i en række storbyer – med gode anmeldelser til følge – uden at den fik kommerciel distribution; den blev for første gang vist i en 35 mm-kopi i 1975! I Europa fik filmen strålende

anmeldelser i 1955. I 1984 blev den, i følge Tom Miller (1984), vist på kabel-tv, ironisk nok sponsoreret af det AFL-CIO (Congress of Industrial Organizations), som omkring 1950 havde ekskluderet Mine, Mill and Smelter Workers på grund af fagforeningens kommunistiske sympatier. *Salt of the Earth* er i dag tilgængelig på laser-disc.

Når den kvindelige hovedperson og fortæller Esperanza på et tidspunkt i filmen siger til sin mand, at "I want to rise. And push everything up with me as I go" – og når det i filmens slutning er lykkedes for hende, samtidig med at det også er lykkedes hende at overbevise Ramón om rigtigheden af hendes ord – er det oplagt, at *Salt of the Earth* er blevet brugt af og har talt til 70'ernes feministe overalt, hvor filmen blev vist. Den er blevet set som en historie om kamp og sejr for ligestilling, om kvindelig styrke og kvindefællesskab og om at lave andet end te til revolutionen, således som Den nye Kvindebevægelses kritik af de politiske venstrebevægelser blandt andet blev formuleret. I den forstand kunne *Salt of the Earth* kaldes for "kvindofilm", og den var kongenial med 70'ernes politisering. Det var da også først fra 1969, at filmen fik en form for distribution – i 16 mm kopier til en lang række universiteter og colleges i USA. Siden da er den blevet vist regelmæssigt i disse sammenhænge.

En kvindelig historiefortæller

Herbert Biberman og producenten Paul Jarrico skrev i 1953 om, hvad de kaldte "intricate problems of realistic form and content", idet de syntes at påkalde sig et næsten Lukacs'sk ideal om fortælle-mæssig sammenhæng og typificering for at nå til en gennemlysning af den sociale konflikt: "How could we by-pass the pitfall of naturalism – a mere surface record of actual events – and emerge with an imaginative work of art that was still true in detail? How could we best blend the social authenticity of documentary form with the personal authenticity of dramatic form?" (Rosenfelt 1978: 170). Ingen tvivl hos dem om, at det ikke var Brecht'ske distance-ringsformer der skulle tages i anvendelse – trods nære forbindelser mellem Biberman og Brecht. Derimod iscenesætter Herbert Biberman og den Oscarbelønnede manuskriptforfatter Michael Wilson deres historie i en klassisk narrativ form, nemlig som en mundtlig genfortælling af noget, der skete engang med henblik på at bevæge, ikke på at tilskynde til intellektuel refleksion.

Biberman benytter sig narrativt af en voice-over, nærmere bestemt den type Kaja Silverman (1988) kalder

Frank Talevera (Louis), Juan Chacon (Ramón) og Rosaura Revueltas (Esperanza) i hjemmets lille køkken.



for en *embodied voice-over*, hvor fortællerstemmen hidrører fra en af fiktionens aktører, og han lader den – hvad er ganske usædvanligt i Hollywoodtraditionen – kropsliggøre i en kvinde.⁸ Det er minearbejderkonen Esperanza, der fortæller sin historie i, hvad Maureen Turim (1989) kalder for et "autobiographical flashback". Igennem Esperanzas dominerende fortællerstemme hører vi beretningen om, hvad der førte til udbruddet af strejken, og hvordan den blev bragt til ophør. Vi kommer ikke til at høre om, hvad minearbejderne opnåede med deres sejr. Fordi strejken formidles gennem kvinden Esperanzas genfortælling af begivenhedsforløbet, er det – trods kvindernes meget insisterende krav om at "sanitation" skal indgå i forhandlingerne med mineejerne – noget andet end konkrete krav hun lægger vægt på, nemlig den psykologiske sejr, det menneskelige løft, der bærer strejken ind i en helt anden betydningsladet sfære. "Then I knew we had won something they could never take away – something I could leave to our children – and they, the salt of the earth, would inherit it", således lyder *voice-over*'en sidste gang. Derfor slutter filmen også med en indstilling af minearbejderbyens mænd og kvinder, der forlader Esperanzas og Ramóns hjem efter at de i fællesskab har forhindret sheriffen og hans mænd i at sætte Quintero familien ud af deres hus.⁹

Fordi filmen fremstår som Esperanzas beretning, og fordi hun, som hun selv siger et sted i filmen, ikke har forstand på "these questions of parliament", er beskrivelserne af mændenes diskussioner om organiseringen af strejken nedtonet til fordel for beskrivelsen af kvindernes gradvise involvering i kampen først som dem der laver kaffe for at holde strejkevagterne varme og så som strejkevagter selv, da minearbejderne selv forbydes det ved lov; i scenen, hvor mændene skal tage den afgørende beslutning om at strejke, lyder Esperanzas refererende og forklarende *voice over* gentagne gange ind over de talende mænds stemmer, der da knap kan høres. Og ikke nok med at vi hele tiden gøres opmærksom på historiefortælleren; Esperanzas stemme lyder også som en slags *voice-over* inde i fiktionen, da den gestaltes som stemme i Ramóns indre; i en række overblændinger ses Ramóns opgivende og ef-



I PE - 3

tertænsksomme ansigt, mens Esperanzas ord om ikke at give op genlyder for hans indre øre.

Således fastholder *Salt of the Earth* den feministiske synsvinkel. Den er fortalt fra den psykologiske styrkeposition, Esperanza erhvervede fra det tidspunkt, hvor hun trodsede sin mand og løftede sin stemme i mændenes forsamling for at foreslå, at kvinderne skulle være med til at stemme om, hvorvidt de skulle gå strejkevagt eller ej. *Voice-over*'en synes således at orkestrere mere end at være en illustration af tonalitet og modalitet i det visuelle forløb, og den taler fra en overskudsposition, hvor Esperanzas mand Ramón bliver set på med et overbærende og lettere ironisk blik, f.eks. i en kort, næsten operetteagtig scene efter at kvinderne har organiseret deres "Ladies Auxiliary" og er begyndt at komme med kaffe til strejkevagterne. I to næsten ens indstillinger efterfølgende hinanden med overblænding ses Ramón i et nærbillede drikkende kaffe. Esperanzas *voice-over* har berettet, at hun i starten ikke deltog i hjælpearbejdet, fordi det tidspunkt er nær, hvor hun skal føde – "and besides, Ramón didn't approve". Men under den første indstilling af Ramón, som går

med sit kaffekrus ind mod kamerateamet, mens man i baggrunden skimter den kvinde, der har skænket for ham, siger nu Esperanza: "But Ramón is a man who loves good coffee and he swore the other ladies made it taste like zinc sludge", hvorefter han i billedet laver en grimasse og spytter kaffen ud. I den næste indstilling, hvor Ramón er placeret på samme position i billedrammen, drikker han kaffe på samme sted og på samme måde; men nu smager han veltilfreds, vender sig om og afdækker en smilende Esperanza i skuret bag sin ryg. Så simple er mænd, synes forløbet at sige, og med så simple midler kan kvinder få deres vilje. I scenen er Esperanza kun en tålmodig og sin man opvartende hustru på skrømt – og den fremstår som en ironisk kommentar til Molly Haskells karakteristik af kønskonstruktionen i det politiske film.

Esperanzas historie er således i en vis forstand fortalt fra den utopiske position, som hun fantaserer om i sin slutbemærkning om at have vundet noget, ingen kunne; filmen gør i overensstemmelse hermed heller ikke rede for, hvorfra og hvornår Esperanza fortæller.¹⁰ Rosaura Revueltas lidenskabelige stemme synes

placeret hinsides tid og sted, så på én gang tilhører den karakteren Esperanza og fungerer som en almengørelse eller abstraktion af hende. Selv om fortælleren i høj grad er kropsligt til stede i filmen, får voice-over'en derfor i en vis forstand karakter af "disembodied voice-over", der, som Kaja Silverman siger, "is left without an identifiable locus. In other words, the voice-over is privileged to the degree that it transcends the body" (Silverman 1988: 49). Det er en af Kaja Silvermans pointer i "The Acoustic Mirror", at en "disembodied voice-over" aldrig er kvindeligt i Hollywood-narrationen, og at kvindestemmen stort set altid bindes i en repræsenteret krop inde i fiktionen, langt fra udsigelsens magtfulde sted.

I *Salt of the Earth*, vil jeg imidlertid påstå, konstrueres da bag den konkrete kropsliggjorte voice-over, om ikke andet, så *et ekko af en fantasi* om en kvindeligt "disembodied voice-over" som utopisk feministisk princip. I stemmen høres klangen af som en idémæssig abstraktion af karakteren Esperanza, en slags "imaginary narrator", en krystallisation af en fantasi. I "the Acoustic Mirror" stammer begrebet om den imaginære fortæller egentlig fra Laura Mulveys og Peter Wollens eksperimentalfilm *Riddles of the Sphinx*, hvor den som sfinxens stemmen har affinitet til moderen (Silverman 1988: 130). Fortolket som en abstraktion af den gravide Esperanza kunne voice over'en, i forlængelse af Kaja Silvermans overvejelser, fortolkes som en slags urmoderligt vellyd;¹¹ men den kunne også forstås som *skjaldens* stemme, som stemmen fra den stammehøvding, der er i færd med at overlevere sit folks historie, de undertryktes historie, den parallelle historie som ikke optages i skriftlige fremstillinger men netop må overleve i kraft af den mundtlige fortælletradition.

Pauline Kael omtaler i sin diskussion af filmen hånligt fremstillingen af Esperanza som "the Madonna on the picket line", "nobility incarnate" og "the symbol of all suffering humanity" ("Esperanza" means "hope")" (Kael: 339). Kael har ret i, at figuren ikke bare er lydligt men også visuelt overdetermineret, og

hun har ret i, at de idealiserede indstillinger af hendes ansigt i filmens slutning har skær af Madonna mytologisering over sig. Men disse portrætlignende indstillinger, hvoraf de to synes at omslutte hende i en oval indramning, kan også forstås på en anden måde. De kan ses som kondenserede erindringsglimt, billeder der peger tilbage på *historiefortælleren* som dennes forestilling om sig selv på det tidspunkt, hun slutter sin beretning. Imidlertid kan de også pege tilbage på fortælleren som utopisk princip. De kan da både ses som selvportrætter, som selvbiografiske refleksioner, der peger bagud, og som larger than life, løfterrige mytologiserede fremstillinger af de undertryktes -arbejdernes og kvindernes – sejr.

Skulpturer i rum

Får vi tilsidst ikke at vide, hvad arbejderne vandt ved deres sejr og om kvinderne fik deres "sanitation", har denne historie om en gruppe New Mexikanske minearbejdere, i følge Esperanza, heller ikke nogen begyndelse. På billedsiden starter filmen med traditionelle establishing shots og introduktion til karaktererne; men på lydsiden siger en stemme, som først efter at have præsenteret sit hjemsted og sit folk giver sig selv til kende som Esperanzas: "How shall I begin my story that has no beginning". Og kort efter, da hun har præsenteret Ramón: "Who can say where it began, my story? I do not know. But this day I remember as the beginning of an end". Samtidig med at Esperanza gør opmærksom på, at dette er hendes historie, en historie om et enkeltindivid, "a miner's wife" som hun benævner sig selv i den første sekvens, gør historiefortælleren altså også opmærksom på, i hvilken ånd beretningen skal modtages, nemlig som et eksempel på noget større, mere generelt. Filmens allerførste sekvens understreger dette. Under credits og toner af underlægningsmusikken ses først kvindeben under et flagrende skørt og arme, der med stærke bevægelser hugger brænde. Derefter følger en række indstillinger i svagt frøperspektiv af en kvinde, der møjsommeligt, under de primitive forhold, varmer vand til at vaske tøj i. Herefter forstummer musikken, og over et totalbillede oppefra af landskabet med minebyen i midtergrunden og silhouetter af bløde, afrundede bakker i baggrun-

den lyder så Esperanzas stemme – den stemme, der, viser det sig, tilhører den hårdtarbejdende kvinde. Altså ser vi først i al almenhed en arbejdende kvindekrop, som man, i hvert fald i følge det trykte manuskript, skal ane er gravid, og derefter hører vi stemmen, der forankrer kroppen i et konkret rum og en bestemt social identitet.

Jeg nævnte tidligere den kropslige fremhævelse i en slags tomt rum som en ofte benyttet visuel strategi, og er voice over'ens narrative funktion bl.a. at gøre opmærksom på handlingens udvikling i tid – Esperanza indleder således gang på gang sine replikker med tidsfastsættelser som "that night", "and so", "but then", "after a while", "so one day" – synes en række af billederne snarere at fungere som skulpturelle modelleringer af mennesker i rum, der skaber den samme betydningsladede almenhed som Esperanzas indledningsord. Gør voice over'en hele tiden -trods den indledende almengørelse af forløbet – opmærksom på en fortløbende tidlig bevægelse, som betinger den sociale og psykologiske udviklingsoptimisme, filmen skal munde ud i, peger de mange statuariske opstillinger også bagud og henviser til billederne som erindringsglimt, strejken visualiseret næsten som *tableaux vivants*, karaktererne fastfrosset i kondenserede betydningsmættede øjeblikke, gennem Esperanzas af tidens gang forandrede blik.

Kameraets blik på personer er ofte svagt frøperspektivisk. Men jeg ser ikke brugen af denne kameravinkel som en måde, hvorpå Biberman metaforisk kan tale om den nedravede styrke i sine karakterer; snarere har vinklen den æstetiske funktion at afgrænse og markere kroppene som udtryksfulde figurer på baggrund af den klare, strukturløse himmel, hvadenten det er Esperanza alene eller gruppen af kvinder på strejkevagt. Ligeledes fremtræder indstillingerne af tavst protesterende, fastfrosne grupper af arbejdere, "picket lines" evige rundkreds (i både fugle- og frøperspektiv) og grupperne af mænd, der kigger på kvindernes "picket line" i denne statuariske form.

Men i modsætning til statuen bliver kroppene i *Salt of the Earth* ikke til ting i det øjeblik, de skal dramatiseres; som statuen er de kroppen udødeliggjort som sig selv og mere end sig selv, ikke anonymt typifice-

rede som den stalinistiske æstetik fordrede det, men netop både liden-skabelige personer, vi kender, og så repræsentanter for arbejderklassen. På filmens statuariske kroppe skriver historien sin betydning, ligesom kroppene dirrer i det konkrete nu, de er placeret i, parat til at indgå i en anden form i en anden historisk situation dikteret af den indre kraft, fastfrysningen blot momentant holder i ave.

Krop, ansigt og patos

Også ansigterne fremhæves i filmen som skulpturelle betydningsmættede former hævet over tid og rum. Især Rosaura Revueltas smukke karakterfaste ansigt med de stærke øjne markeres i close ups som billedlyriske udtryk, der, som Balázs (1970) siger i sine inspirende tanker om close up'et fra 1924 "takes us out of space, our consciousness of space is cut out and we find ourselves in another dimension: that of physiognomy" (Balázs 1979: 61). Disse nærbilleder synes også som præcise illustrationer af Balázs udsagn om at "Not psychological subtleties or moving emotions can be shown in such a close up, but greater things too, all the paths of human greatness" (67). Nærbillederne af kvinden Esperanzas ansigt får overalt karakter af projektionsskærm; på det kan hele den historie skrives, som Esperanza blot er en enkelt brik af, og det både er medskaber af og er udtryk for den række af stærke følelsesmæssige reaktioner, som filmen inviterer.

Kropslige tableaux vivants, der, om noget, henviser til melodramats tradition for at lade kroppen tale, kvindestemmen som voice-over og kvindeansigtet som bærer både af fortidens betydninger og løfter om fremtiden, er de retoriske virkemidler *Salt of the Earth* anvender for at bevæge følelser og dermed for, i overensstemmelse med den Vesteuropæiske retoriske tradition, at føre til den rette erkendelse og de rigtige handlinger (jvf. Fafner 1982). Filmens patos-retorik stammer primært fra Hollywood, og i stedet for den naturalismens faldgrube, Biberman og Jarrico bekymrede sig om, kunne man sige, at de er faldet i en anden, nemlig at benytte sig af en vældigt autoritativ fortælleform. Det kan forekomme underligt, at en i den grad traditionelt Hollywood-fortalt film har vakt et sådant furore -men omvendt er

det naturligtvis også lige præcis på grund af den autoritative, patos-bårne udsigelse, at filmens budskab er blevet opfattet som så farligt. Eller rettere dens budskab om strejkevåbnet og om fællesskab mellem arbejdere fra forskellige befolkningsgrupper. For dens feministiske stemme blev overset hos filmens modstandere i 1954. Den blev derimod hørt i 70'erne som en aggressiv, følelsesfuld røst. I 90'erne, hvor denne i højere grad er en selvfølge, lever filmen stadig i kraft af sin visuelt prægnante patos.

Noter

- 1 F.eks. skrev Fox' chef Darryl F. Zanuck efter at have set Richard Brooks' ungdomsfilm *Blackboard Jungle* (1955), at "I felt when I originally saw the picture that in spite of its qualities, it could only give an erroneous impression of the American school system to European audiences. I also felt that it would be welcomed with open arms by the Communists" (citeret efter Considine 1985: 122).
- 2 HUAC – The House Committee on Un-American Activities – blev egentlig oprettet i 1938 for at undersøge "un-American" aktiviteter både på højre- og venstrefløjen. 2. Verdenskrig satte midlertidigt en stopper for komiteens arbejde.
- 3 Der er filmanalytisk tradition for at fortolke femme fatale'n, "the spider woman", i efterkrigstidens film noir som symbolisering af en omfattende angst for den sociale selvstændighed, som kvinderne havde vundet under krigen, blandt andet i kraft af deres inddragelse på arbejdsmarkedet, i krigsproduktionen.
- 4 Jvf. herom f.eks. Considine 1985.
- 5 Michael Wilson havde vundet en Oscar for manuskriptet til *A Place in the Sun* (1951). Desuden var han, uden at blive krediteret for det, medforfatter til manuskripterne til *Bridge on the River Kwai* (1957) og *Lawrence of Arabia* (1962) (jvf. Rosenfelt 1978: 193).
- 6 Rosaura Revueltas fik, fordi hun blev sortlistet i USA, ikke arbejde i Mexiko efter *Salt of the Earth*. Men hun forblev aktiv på teaterscenen og arbejdede dels i en årrække i Østberlin sammen med Bertolt Brecht, dels en række år på Cuba.
- 7 I følge Herbert Bibermands dokumentation af hændelsesforløbet (Biberman 1965), fik Jackson i marts 1953 et brev fra formanden for the Hollywood AFL Film Council, der indeholdt følgende passus: "The Hollywood AFL Film Council assures you that everything which it can do to prevent the showing of the Mexican picture (sic) *Salt of the Earth* will be done ... The film council will solicit its fellow members in the theaters to assist in the prevention of showing this picture in any American Theaters" (Biberman 1965: 123 – Sic'et er formodentlig Bibermands).
- 8 Først og fremmest er det, i følge Kaja Silverman, usædvanligt at en *dis*-embodied voice-over tilhører en kvinde, idet en sådan ville ville placere kvinden betænkeligt nær en magtfuld udsigelsesposition.
- 9 I manuskriptet slutter filmen med at "Esperanza places her hand in Ramón's.

With the children they walk into the house. Fade out" (Wilson i Rosenfelt 1978: 90). Filmen har således fået en bredere og mindre sentimental slutning, end manuskriptet intenderede.

- 10 Esperanza introducerer dog sig selv som "I am a miner's wife". I virkelighedens verden er vurderingen af den betydning, filmen har haft, ikke specielt opløftende. Virginia Chacón, hustru til Juan Chacón, der spillede Ramon, siger i Tom Millers 1984-interview, at "The movie didn't make any big difference. A lot of the women are still very much oppressed by the men. There's no difference in the home. I'm sorry to say".
- 11 Når jeg bruger ordet urmoderlig er det for, i modsætning til hvad der er Kaja Silvermans projekt, når hun refererer til Julia Kristevas chora og taler om den mødrene stemme som en "sonorous envelope", at understrege, at jeg prøver at finde en metafor, der kan benævne en slags ældgammel røst, der omfatter og har hele historien i sin erindring.

Litteratur

Balázs, Béla (1970): **Theory of the Film. Character and Growth of a New Art.** Dover Publications, New York.

Biberman, Herbert (1965): **Salt of the Earth.** Beacon Press, Boston.

Considine, David M (1985): **The Cinema of Adolescence.** Mc Farland & Co, Jefferson & London.

Fafner, Jørgen (1982): **Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa.** C.A. Reitzels Forlag, København.

Halberstam, David: **The Fifties**

Haskell, Molly: **From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies.** Penguin Books, New York & Baltimore.

Kael, Pauline (1966): **Propaganda – Salt of the Earth. I Lost it at the Movies.** Jonathan Cape, London.

Kozloff, Sarah (1988): **Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film.** University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ London.

Miller, Tom (1984): **Salt of the Earth Revisited. I Cineaste, XIII, 3.**

Riambau, Esteve & Casimiro Torreiro (1977): **This Film Is Going to Make History. An Interview with Rosaura Revueltas**

Rosenfelt, Deborah Silverton (1978): **Salt of the Earth.** Screenplay by Michael Wilson. Commentary by Deborah Silverton Rosenfelt. The Feminist Press.

Sichterman, Barbara (1984): **Om skønheden, demokratiet og døden. I Brysternes tabte erotik – og andre essays om kvindelighed.** Tiderne Skifter, København

Silverman, Kaja (1988): **The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.** Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Turim, Maureen (1989): **Flashbacks in Film. Memory and History.** Routledge, New York & London.