



Nat og tåge

Langt væk og tæt på

Nat og tåge i ofrets århundrede

af Søren Birkvad

Dokumentarfilmens historie kan fortælles på mange måder – bl.a. som et menneskesyn, som skifter karakter fra én periode til en anden. Fra en værdikonservativ synsvinkel kan dokumentarhistorien ligne en forfaldsmyte: først handler dokumentarfilm om at ofre sig, siden om at være offer.

I den ene ende – før 1945 – hylder de toneangivende dokumentarfilm forestillingen om individets naturlige plads i massen. I markante værker som den ano-

nymt producerede *The Battle of the Somme* (1916), Vertovs ugerevy *Kino-pravda* (fra 1922), Watt og Wrights *Night-mail* (1936), Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935), Lorentz' *The Plow that Broke the Plains* (1936), Jennings' *Listen to Britain* (1942) eller Capras *Why We Fight* (1943-1945) fremstår det enkelte menneske som et tappert tandhjul i samfundsmaskineriet eller som et lykkeligt molekyle i folkelegemet.

I den anden ende af dokumentarfilmens historie – efter 1945 og for alvor fra 1960'erne – synes tendensen at vende. I efterkrigstidens kanoniserede værker forekommer det enkelte menneske ikke længere at føje sig efter helheden, men at hævde sig i sin egen mere eller mindre forurettede ret. Den individuelle og kollektive selvudfoldelse kan nemlig ske på forskellig måde, men i dokumentarfilmisk prestigesammenhæng ofte gennem rollen som offer for noget: for krigen (Hustons *Let There Be Light*, 1945), for fattigdom (Meyers *The Quiet One*, 1948), for politisk forfølgelse (CBS' *See It Now*-serie om senator McCarthy, 1953-54), for populærkulturens forfladigelse (Andersons *O Dreamland*, 1953), for det kapitalistiske samfund (Maysles' *Salesman*, 1969, Kopples *Harlan County U.S.A.*, 1976, eller Jarls *Ett anständigt liv*, 1979), for mandssamfundet (Fields *The Life and Times of Rosie the Riverter*, 1980), for det homofobe samfund (Epsteins *The Times of Harvey Milk*, 1984), for det kommercielt skønhedsdyrkende samfund (BBCs *MacIntyre Under Cover*, 1999) eller for rodløshedens samfund (Saif og Ambos *Family*, 2001).

For samfundet. Individet for samfundet eller som offer for samfundet: heri ligger et skæringspunkt. I genrens første, berømede fase i 30'erne og begyndelsen af 40'erne lægger tidens kollektivistiske ideologier, de akutte opdrag for offentlige organer og den teknologiske omstændelighed grunden for dokumentarfilmens omdømme som tung propaganda og folkeoplysning. Holdningen er ovenfra-ned, jf. filmveteranen Pat Jackson: "Man fik aldrig noget at vide om, hvordan de (almindelige mennesker, S.B.) i al afslappethed følte og tænkte og snakkede sammen. Man betragtede dem fra et ophøjet niveau" (Winston: s. 53). I den anden

hovedfase, inkarneret i 60'ernes navnkundige fluen-på-væggen-dokumentarer og nutidens strøm af kritisk og afslørende (tv)dokumentarisme, bliver dokumentargenren både kreativt allemandseje og intim. I kraft af ny, lethåndterlig teknologi og en ny, politisk-kommerciel frimodighed kommer dokumentarismen langt om længe tæt på enkeltmennesket – nedefra op og gerne i det øjeblik, hvor ofret bryder sammen i tårer eller hvor overgriberen tages med bukserne nede.

Så tæt på – og så langt væk. Det kan nemlig siges at være dokumentarismens fundamentale tvetydighed, at den typisk over- eller underkommunikerer i forhold til sin tilskuer. På den ene side har genren prætenderet at vide alt og vise alt: dokumentarfilmen repræsenterer det moderne oplysningsideal om virkeligheden som et åbent felt, der lader sig verificere og kortlægge eksakt og til alles bedste (til overmål forsynet med en moraliserende overjagsappel gennem den traditionelle voice of God-fortællerstemme). På den anden side repræsenterer dokumentargenren en maksimering af traditionen for (over)forenkende realisme: en indholdsfixeret form, som river tilskueren med gennem ydre troværdighed og umiddelbar identifikation, gennem en enkel årsag-virkning-argumentation og dramatisk eller sensationalistisk polarisering af det gode og det onde.

På én gang alvidende og tabloid: sådan har dokumentarismen sine dilemmaer og sin trivialitet at slås med. I det ene øjeblik er der ikke grænser for, hvor meget borgeren ifølge toneangivende dokumentarfilm skylder sit samfund, i det næste øjeblik synes der ingen grænser for, hvor meget samfundet skylder sin borger. Men i alle tilfælde flytter en dokumentarnisse med, som hedder Bedreviden.

Det er på denne historisk-principielle baggrund, at et hovedværk i dokumentarfilmens historie, Alain Resnais' kortfilm om holocaust, *Nat og tåge* (*Nuit et brouillard*) fra 1955, åbenbarer sig som et i mine øjne perfekt apropos og alternativ. Den er ikke alene en af de første og efter manges mening den bedste film om *the defining victimization* i forrige århundrede, men udgør i sig selv et krystalklart fokus på offerproblematikkens dialektik og etiske kerne. Heri foretager Resnais et opgør med dikotomitænkningen og med empirisme- og realisme-tvangen i ofrets og dokumentarfilmens århundrede. Resultatet falder midtvejs i den historiske udvikling, men det står fortsat centralt: *Nat og tåge* er et sjældent, men afgørende eksempel på sin genre, fordi den *ved* mindre og derfor forekommer os mere klog.

Individ, masse og holocaust: det moderne problem. Det er ikke (alene) spørgsmålet om kvantitet, som er afgørende i et filmhistorisk strejftog som det ovenstående. Eksempelernes repræsentative værdi ligger først og fremmest i det kvalitative forhold, at de typisk er blevet rost og efterlignet som "de bedste", de mest "ægte" og "sande" eksempler på en genre, der har gjort virkeligheden til sit prestigegemne. Det er derfor disse kanoniserede værker må betragtes som en vigtig del af den kollektive erindring: de repræsenterer en epokes centrale værdiopfattelser.

På denne baggrund lader dokumentarens efterkrigskanon sig vurdere i en særlig historisk-ideologisk sammenhæng, der er mærket af en *miskreditering af kollektivismen og massetænkning* som følge af bl.a. 2. verdenskrig, nazismens forbrydelser og den ny menneskerettighedsidealisme efter 1945. Det er således denne udvikling, der udgør et omdrejningspunkt i

historikeren Henrik Jensens essayistiske fremstilling, *Ofrets århundrede* (1998). Jensens bog udgør en af hovedinspirationerne for denne artikel og skal derfor inkluderes i en kort historisk introduktion til *Nat og tåge* og dens filmisk-filosofiske refleksion over holocaust.

Hvor man ifølge Henrik Jensen efter 1. verdenskrig fandt det inkarnerede udtryk for ofret i den granatchokerede soldat i ingenmandslandet, blev århundredets moralske fallit efter 2. verdenskrig opsummeret i et andet og endnu stærkere, realistisk emblem, nemlig i *muselmanen*: den til døden nær udsultede og mishandlede overlevende fra nazisternes koncentrationslejre. I sig selv er holocaust-ofret den uhyggeligste påmindelse om individualitetens udradering i totalitarismens århundrede. Men den er i retrospektiv også (ligesom til en vis grad atombombens paddehattesky) et ideologisk trumf- og partoutkort. Et slående udtryk for den historiske victimisering, som den kollektive skyldfølelse retter sig imod i store dele af efterkrigstidens offentlighed. Holocaust som moralsk parameter, som den retoriske udråb over alle udråb: *aldrig igen!*

Holocaust som skræmmebillede og argument har i efterkrigstiden på den ene side virket som et potent, politisk virkemiddel i alt fra ideologisk *nationbuilding* for staten Israel til årtusindskiftets NATO-felttog og EU-diplomati. På den anden side har denne bevidste brug af holocaust været suppleret af en mere ubevidst impuls. Et individuelt aftryk i den kollektive ubevidste, som mange af os kender som den automatiske medfølelse for "ofret bag lejrgitteret", men også – ved synet af massegrave og rygende krematorieovne – som et momentant ubehag ved *massen* som sådan. En uhyggelig påmindelse om enkeltmenneskets undergang i det moder-

ne massesamfund.

Næppe noget syndrom sammenfatter således som holocaust det 20. århundredes fatale tvetydighed i forhold til begreberne masse og individ. Holocaust synes at minde os om den måske ubehageligste hypotese af alle, nemlig dén, at "individualitet" alene – når det som i udryddelseslejrene kommer til stykket – baserer sig på et simpelt overlevelsesinstinkt. At verden ikke består af autonome helte og skurke, men af ensomme individer, der af angst for ikke at *høre til*, i visse tilfælde af angst for deres konkrete eksistens, søger overlevelse i massen: som "nazister", som "kommunister". Hvis det ikke kan være anderledes: som "kz-lejrfanger", dvs. som *ofre*.

Om denne afgørende, historiske erfaring - selvopgivelse som en individuel overlevelsesstrategi i et totalitært samfund - skriver Henrik Jensen:

Hermed var det 19. århundredes borgerlige individ visket ud og som "samfundsborger" afløst af en isoleret og ensom monade som kunne vælge at se sig selv som bøddel eller som offer. Da det hele var overstået (efter verdenskrigen og totalitarismens miskreditering gennem bl.a. kz-syndromet, S.B.) blev netop det en af de vigtigste kridtstreger i den kollektive erindring: dén overlevende som ikke ville forstå sig selv som bøddel, måtte forstå sig som offer. Det springende punkt var om ofrene kunne anses for at være medskyldige i deres egen skæbne (Jensen: s. 338)

Det er dette springende punkt som for Henrik Jensen er selve fortrængningspunktet i "ofrets århundrede". "Det er *samspillet* mellem gerningsmænd og ofre som er "skæbne", anfører Zygmunt Bauman i sin betydningsfulde *Modernity and the Holocaust* (1989). Få har således så stærkt som Bauman understreget holocaust-fangernes status som *ofre for et system* (udryddelsen som et praktisk projekt med sin egen "selvkørende" rationali-

tet, et for moderniteten typisk system-for-systemets-egen-skyld). Men få har imidlertid også som Bauman understreget de personlige, etiske implikationer i denne erkendelse.

For sociologen Bauman kan man ikke (alene) være offer i objektiv, "rent" sociologisk forstand – dvs. blot og bart objekt for andres overgreb. Nej, man bliver *også* offer, fordi man *selv* på et eller andet (tidligt) tidspunkt i udviklingen har valgt at tage offerrollen på sig. Uden principielt at medtænke denne mulighed er det heller ikke muligt at tænke sig det modsatte, nemlig modstand, definitionsvægring i relation til overgriberen. Uden denne mulighed for et personligt valg *trods alt* forfalder sociologi til gold kvantitetstænkning og kynisk determinisme, siger Bauman.

Det civilisatoriske problem for modernitetstænkere som Bauman og Henrik Jensen består derfor ikke i sig selv i, at man med efterkrigstidens bagklogskab tænker i begrebsparret system – offer. Tværtimod udspringer denne dualitetstænkning af en rigtig modernitets-iagttagelse: sideløbende med den individualisering, som er et så slående udtryk for moderniteten, er mennesket i det 20. århundrede i enestående grad gjort til genstand for kontrol og overvågning af mere eller mindre anonyme magtorganer.

Det civilisatoriske problem består imidlertid i, at denne modernitets-iagttagelse ikke frigør en ny, dialektisk ansvarlighed i (tænkningen omkring) forholdet mellem mennesker. At system-offer-tænkningen tværtimod på et historisk tidligt tidspunkt – blandt efterkrigstidens koldkrigere såvel som i toneangivende, venstreintellektuelle kredse – fryser til i en ny, offentlig dogmatik: at *helt versus skurk*-skematikken afløses af en (*skurkagtigt*) *system versus*

offer-skematik. Således anskuet ligger der et stort civilisatorisk problem i, at holocaust, med Christopher Laschs ord, antager karakter af politiserende parameter og narcissistisk vanetænkning i efterkrigstiden: "Modgang får nye betydninger i en verden, hvor koncentrationslejren står som en magtfuld metafor for hele samfundet" (Jensen: s. 349).

Det er hele dette etisk-filosofiske problemkompleks, som *Nat og tåge* behandler med et så enestående klarsyn. Af de utallige film og tv-programmer om holocaust, som er fulgt efter Resnais' film – og som efterhånden synes at gøre fænomenet til det moralsk legitimerende filmemne *par excellence* – er det ofte gået tilbage for den etiske ydmyghed, som emnet bør påkalde sig. Der er andet og mere end en banaliserende popularisering til forskel på f.eks. NBC's 70'er-sæbeopera *Holocaust* og Resnais' kz-lejr-essay. Frem for alt er der 1950'ernes ansvarliggørende eksistens-tænkning til forskel. Filmen udfordrer således en af sin tids store idiosynkrasier i de toneangivende kulturkredse – væmmelsen ved massen – gennem en enestående, ansvarliggørende dialektik i tanke og form.

Alain Resnais og stilens dialektik. *Nat og tåge* baserer sig som udpræget dokumentaressay på en særegen blanding af samtidige filmoptagelser fra nazisternes efterladte koncentrationslejre, arkivoptagelser og stills fra *dengang* og en lyrisk-reflekterende voice over-kommentar. Sidstnævnte er forfattet af Resnais' kongeniale samarbejdspartner på projektet, lyrikeren og romanforfatteren Jean Cayrol, der i litteraturhistorien ikke alene er en af ophavs-mændene til *le nouveau roman* (mærkbart i et andet filmisk samarbejdsprojekt med Resnais, *Muriel*, fra 1963), men i tillæg er

en af de forfattere, for hvem de personlige kz-lejrerfaringer blev konstituerende for en eksistensfilosofisk bearbejdning af krigstraumet. Med sin skildring af sit eget fangenskab i Mauthausen, *Lazare parmi nous* (1950), placerede Cayrol sig således centralt i 50'er-eksistentialismens krisebevidste besindelseskunst. Ikke på Jean-Paul Sartres krypto-kommunistiske fløj, men på Albert Camus' fløj, hvor navne som forgængerskikkelsen André Malraux og den tyske Karl Jaspers hyldede en konsekvent antiideologisk, sommetider religiøst farvet, humanisme.

På sporet af den tabte tid kunne være en overskrift for opbygningen og det dokumentariske indhold af *Nat og tåge*. Filmen følger indledningsvist de græsgroede jernbaneskiner til det, som på filmens nutidsplan fremstår som en tom og anonym koncentrationslejr. Til slut og i løbet af filmen plejes dette nutidsmotiv, men i øvrigt holdes filmen sammen af en serie flashbacks til en fortid, hvor nazisternes udryddelseslejre henholdsvis bygges, befolkes og forlades i løbet af krigen. Sult, sygdom og død er gennemgangstemaer, men undervejs beskriver og reflekterer filmen over en række delaspekter ved lejrenes mikrokosmos: internering og deportation, anonymiseringen, men også klassedelingen af fangerne, slavearbejdet, lejrenes socialt-institutionelle liv (kommandantvilla og bordel, hospitals- og fængselsvæsen!), særlige begivenheder (Himmlers besøg, en symfonikoncert!), gaskamrene, den "produktive" udnyttelse af ligrester, de allierede troppers befrielse af lejrene, deportation af tyske krigsfanger og oprydning i lejrene, de efterfølgende krigsforbryderprocesser. Således følger filmen sit enkle, narrative princip til dørs: vi ser forbrydelsen planlagt, udført og dømt.

Resnais' metode er inden for denne ind-

holdsramme paradoks: både ”kold” og ”varm”. På den ene side almen, næsten steril, i sin redegørelse for og dissektion af den anonymiserede massedød og på den anden side direkte, moralsk appellerende i forhold til den enkelte tilskuer. Udgangspunktet for Resnais er en etisk lidenskab, som – i modsætning til de fleste af datidens dokumentarister, der mere eller mindre mekanisk løste den forhåndenværende formidlingsopgave – giver sig udslag i et brændende ønske om at *nå ud* til mennesker.

Da den franske historikersammenslutning Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale bad Resnais om at skabe et mindesmærke for de døde i anledning af tiåret for lejrenes befrielse, gik opdraget i al enkelthed ud på at lave en kompilationsfilm om nazi-forbrydelserne alene baseret på datidens ugerevy-materiale. Men Resnais' ambition var fra begyndelsen baseret på *det sammensatte* som en måde at kommunikere på: ”de korte film som blev lavet om lejrene i '45 og '46 (beregnet til biografvisning som forfilm, S.B.) fik ikke rigtigt tag i publikum. Med *Nat og tåge* ønskede jeg at lave en film, som mange mennesker ville komme til at se. Jeg forestillede mig, at hvis den blev smuk, ville den også være effektiv” (Flitterman-Lewis: s. 208).

”Smuk”! Hvad vi bevidner er et af de få tilfælde i dokumentarfilmhistorien, hvor modernismens formsprog hævder sig som ikke alene et usædvanligt, æstetisk valg, men som selve *forudsætningen* for erkendelse: ”Jeg ønsker at henvende mig til en tilskuer, som befinder sig i en kritisk tilstand, og en måde at gøre dette på er at ”denaturalisere” filmen, at kultivere det uventede for at få tilskueren til at gøre sig fri af sin vanemæssige måde at se på”. Thi ”i mine øjne er formalisme den eneste

måde at kommunikere på” (ibid.: s. 214/211). En modernistisk holdning til stoffet, som i øvrigt genfindes i nazi-tematiserende efterkommerfilm som f.eks. Hans-Jürgen Syberbergs tv-avantgarde-projekt *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), Volker Schlöndorffs Günter Grass-filmatisering *Die Blechtrommel* (1980), eller Lars von Triers fiktive undergangsvision *Europa* (1991).

Resnais skulle siden fejre triumfer som hovedmanden i *rive gauche*-fløjen af Frankrigs filmiske ungdomsoprør i 1960'erne, *la nouvelle vague*: en sand auteur, der i spillefilm efter spillefilm – fra *Hiroshima, mon amour* (1959) og *L'année dernière à Marienbad* (1961) til f.eks. *Providence* (1977) – har udforsket fænomener som tid, forestillingskraft og personlig og kollektiv erindring i en splittet, modernistisk stil. Alligevel var hans karrieres udgangspunkt altså dokumentarfilmen (med bl.a. *Van Gogh*, 1948, og *Guernica*, 1950) - den mest æstetisk ”transparente” og *matter of fact*-lige af alle genrer og derfor den mest oplagte anledning til at ”denaturalisere” filmen!

I *Nat og tåge* finder denne denaturalisering sted i kombination med en klassisk, dokumentarisk udtryksform, kompilationsfilmen, som forlener Resnais og Cayrols stærkt personlige og stiliserede tolkning med den autoritet og fascinationskraft, som knytter sig til historiens anonyme *dokumenter*. I dette tilfælde: arkivfilm og stills om og fra kz-lejrene, optaget af tyskerne selv og (siden) af de allierede befrielsestropper.

Hvad der således frigør tilskueren fra egne seervaner er den dialektiske samklang, som sommetider opstår, når to modsatrettede tanker fastholdes i én og samme bevægelse: det stygge og det smukke, det dramatiske og det kontemplative.

Frem for alt: det forgangne og det nærværende. I *Nat og tåge* ytrer denne dialektik sig i den overordnede tematisering af fortid og nutid som nogle på én gang skarpt adskilte og ubrydeligt sammenvævede størrelser - i nuet.

Denne dialektik synes allerede indlejret i filmens allerførste indstilling: fra en total af et åbent, sensommergyldent marklandskab, universelt i sin skønhed, tilter kameraet langsomt til, hvad der viser sig at være det øverste af en kz-lejrindhegning, sådan som den til skræk og advarsel står bevaret anno 1955. På denne måde lever krig og fred, fortid og nutid i det samme roligt-chokerende kamera-åndedrag i Resnais' film: i glidende overgange, gennem tidens og rummets uforudsigelige strøm. I det nu, som i ét væk er både filmens og vores.

Det sammensatte i *Nat og tåge* opererer således på mange niveauer. Som visuelt koncept: kameraets rolige, ligesom eftertænksomme køreture langs hegn og græsgroede jernbaneskiner, der – på filmens farvelagte nutidsplan – leder til dét, som engang var den dynamiske dødsfabrikation. Langsomme, blødt solbeskinnede køreture, som i filmen fremstår i kontrast til den makabert iøjnespringende realisme i det sort-hvide arkivmateriale fra *den-gang*. Herudover sammensatheden i billede og lyd: kommentatorstemmens rolige værdighed (via skuespilleren Michel Bouquet) i modsætning til filmens billed-dokumenterede tøjlesløshed uden lyd. Samt frem for alt: Hanns Eislers ironiske (nationalsang-parafraasen!) og på én gang dystert stiliserede og poetisk vakre underlægningsmusik, der midt i dette plantede Helvede synes at nære en enlig lille blomst i tilskuerens sind. Som også filmens fortællerkommentar gør det.

Hvad kommentarteksten gør er nemlig

ikke alene i klassisk voice over-tradition at binde arkivmaterialet sammen med nutidsoptagelserne fra de spøgelsesagtigt tomme kz-lejre. Teksten *eleverer* ved både at blande sig og skille sig ud i forhold til billedsiden. I det ene øjeblik er fortællerattituden morbid, men fremført med pokerface, som da lejrarkitekturen inddeles i "alpin-stil", "garagestil", "japansk stil" og "ingen stil". I det næste øjeblik er kontekstualiseringen direkte, men bygget på crescendo (som da kameraets køretur ender ved udmundingen på en udluftningsskakt, som "ikke kunne skjule skrige-ne") eller bygget på stafetvirkningen mellem ord og billede ("Goethes eg", som kz-lejren bygges op omkring, udpeges direkte, mens lejrslagord som "Arbeit macht frei" overlades til deres egen obskøne nøgenhed i billedrammen).

Denne markante udnyttelse af en yderst markant kommentartekst er resultatet af et personligt, etisk valg hos Resnais: "Jeg vovede ikke at lave denne film alene, for jeg havde aldrig selv været deporteret. Så mødte jeg Jean Cayrol, som havde, og han sagde ja til at lave den med mig" (Armes: s. 48). Det sammensatte, litterært højt-svungne og essayistisk originale i Cayrols tekst – dens *patos* - er baseret på verifikationskraften i historiske kilder, herunder i kz-lejrfangen Cayrol selv. Det er i denne balance mellem dokument og stil, at dokumentarfilmens etos ligger. Heri ligger også denne films historisk uovertrufne mod til at stikke hovedet frem.

Illusionsløs universalitet og akut appel.

Det er nemlig nok billedsidens vovemod, som umiddelbart slår én: den gengiver gradvist det *værste* i det historiske billedmateriale (afhuggede legemsdele, bulldozer-forflytning af enorme ligbunker) og enkelte steder i en udpræget stilisering,

som når stills pludselig bliver levende bil-
leder for vore øjne, eller når klipning og
zoomlinse udpeger sigende detaljer (ofre-
nes fysiske aftryk i gaskammeret, Himm-
lers kælnе finger i mundvigen). Men i til-
læg er det i høj grad fortællerkommenta-
rens tolkning, som – modigt - tager sit
særlige filmiske ansvar på sig. Det gør den
ved hverken at være offerdocerende eller
skurkemytologisk revsende, ved hverken
at være ”pessimistisk” eller ”optimistisk”,
men ved kort sagt at vove sig ind i proble-
mets kerne.

For Cayrol og dermed Resnais er proble-
mets kerne etisk. ”Alors, qui est respons-
able?” (Men hvem er da ansvarlig?) spør-
ger fortællerstemmen mod slutningen
efter at ”officeren”, ”kapoen” og andre efter
tur (under stumme retssaloptagelser,
men ifølge selvsamme voice over) har er-
klæret sig som *ikke ansvarlige* for deres
forbrydelser. Idet han med mageløs, reto-
risk effekt skifter fra tredjeperson-narra-
tion til et direkte appellerende ”jeg” og
”De” i en slags akut præsens (”i dette øje-
blik hvor jeg taler til Dem...”) identificer-
er fortælleren ansvaret som noget per-
sonligt og konkret, dvs. som ”officerens”
og ”kapoen” (”Et sted i vor midte overle-
ver heldige kapoer, genansatte officerer og
anonyme stikkere”). Samtidig gør han
imidlertid i en formørket slutappel ansva-
ret for ikke at glemme til et fælles anlig-
gende:

Der er dem, som ser på disse ruiner i dag som
om uhyret var dødt og begravet under dem.
Dem, som atter fatter håb mens billedet falmer -
som om der var en kur mod svøben fra disse
lejre. Der er dem, som foregiver, at alt dette kun
skete én gang i en særlig tid og på et særligt
sted. Dem, som nægter at se sig omkring, døve
for det endeløse skrig

Dem, som ikke hører menneskehedens
endeløse skrig skulle nødtigt være dig eller
mig – dét er pointen. Det er dobbeltbe-

vægelsen af illusionsløs universalitet og
akut, moralsk appel, som er *Nat og tåges*
særkende og som gør den både tidstypisk
og almenfyldig. Det er dét, som – trods al
æstetisk selvbevidsthed – gør den til en
bemærkelsesværdigt *ydmyg* film.

Hvad det illusionsløse angår dissekerer
filmen nådesløst de etisk katastrofale kon-
sekvenser af et system, hvor magthaverne
netop *systematisk* udnytter, hvad Zygmunt
Bauman kalder ”ofrenes rationalitet”:
ofrenes tilbøjelighed til at samarbejde
med deres overgribere for at overleve.
Blandt kz-lejrenes masser må den enkelte
fange insistere på at være *nogen* – f.eks. en
”overfange”, en såkaldt kapo – for ikke at
blive *ingen*. I kz-lejren er alle fanger ofre
og alle samtidig en del af magten. Grå-
zonen mellem magt og ofre beror på de
beskyttelses- og samarbejdsrelationer i kz-
lejrkulturen, som fortællerstemmen hen-
viser til med udtryk som ”klassesystem”,
”kapoer”, et ”hemmeligt marked” (hvor alt
angiveligt er til salgs inklusive sex, mord
og modstandsaktiviteter), ”et samfund
formet af terror”.

I denne forstand skaber kz-lejrene
grundlaget for, hvad Bauman kalder ”den
sociale produktion af umoralsk adfærd”:
her er overlevelseskampen helt nøgen og
brutal, fordi alle, med kz-lejrvidnet Primo
Levis ord, er (gjort) så ”desperat og rasen-
de alene”. En desperation og et raseri, som
vel at mærke anonymiseres gennem hie-
rarkiets ansvarsfraskrivende effekt, jf. fil-
mens fortællerkommentar :

(hævet over den nyankomne lejrfange er)
almindelige kriminelle, undermenneskenes her-
rer. Over dem er kapoen, igen oftere en almin-
delig kriminel end ikke. Højere oppe endnu
kommer S.S.’erne, de urørlige. Højest placeret af
alle er kommandanten. Han foregiver ikke at
vide noget som helst om lejren. Hvem gør ikke
det forresten?

Således anskuet er på den ene side menne-

sket i en foruroligende praktisk-systematisk forstand gjort til offer for et *system* i *Nat og tåge*. På den anden side er misèren *ikke*, som Cayrols fortællerkommentar understreger, knyttet til "en særlig tid og et særligt sted". Ondskabens betydning er både konkret og uigennemtrængelig, sådan som overhovedet virkeligheden er det: "disse barakker, hvor mennesker skjulte sig, hvor de spiste i al hemmelighed og hvor sønnen i sig selv var en fare – ingen beskrivelse, ingen indstilling kan genskabe deres sande dimension – endeløs, uafbrudt frygt". Under alle omstændigheder er misèren knyttet til den "uvidenhed", som vi hver for sig synes at klamre os til, når virkeligheden bliver for anmassende. Den er knyttet til det etiske grundproblem, at vi vælger at lukke vore øjne og øren – *jeg er ikke ansvarlig* – i stedet for at se og høre.

I lejrenes almene helvedesperspektiv drejer det sig ikke om moralsk at handle *på vegne af andre* eller til fordel for en *sag*, sådan som virkelighedens helte siges at have gjort til alle tider. Helt versus skurktænkningen holder ikke i Auschwitz. I lejrenes almene helvedesperspektiv drejer det sig om at virke ansvarligt fra øjeblik til øjeblik *sammen*. Det er derfor *Nat og tåge* insisterer på sin særlige dialektik i formidlingsformen: kun gennem et kollektivt perspektiv lader omfanget af det individuelle ansvar sig begribe. Kun ved at se, hvad massetænkningen kan føre til – nemlig individets moralske selvpogivelse, massedød – forstår man nødvendigheden af at *skille sig ud*.

Udenfor og indenfor hegnet: om reglen og undtagelsen. Fordi det individuelle perspektiv er uløseligt forbundet med det kollektive og det kollektive forbundet med det individuelle må filmen afstå fra, hvad

Oscar-belønnede fiktionsmagere og (semi-)dokumentarister siden skulle ren-dyrke som den spektakulært eksemplificerende og melodramatisk inderliggørende "portrættering" af det enkelte kz-lejroffer (fra Stevens' *The Diary of Anne Frank*, 1959, eller Blairs *Anne Frank Remembered*, 1995, til Pakulas *Sophie's Choice*, 1982, eller Spielbergs *Schindler's List*, 1993). Og fordi det kollektive er forbundet med det individuelle afstår filmen også fra den anden yderlighed: forestillingen om, at "ingen kan stå i stedet for andre", som det hedder med *Shoah*-instruktøren Claude Lanzmanns moraliserende empirisme. Det er den opfattelse ifølge hvilken kun den direkte øjenvidneberetning kan accepteres – enhver repræsentation er en obscøn reduktion af virkeligheden. Resnais og Cayrols film er i modsætning til disse tendenser et forsøg på at gøre det hele på én gang: i en *personlig* og stileret form at *repræsentere* en *kollektiv* erfaring.

I den katolske poet Jean Cayrols univers er der således tale om et meget højt generaliseringsniveau. Spørgsmålet drejer sig kun sekundært om "systemet" (ordet forekommer ikke i filmen), om "jøder" (ordet forekommer kun ét sted en passant) eller simpelt hen om "ofre" *som sådan*. For enhver, som vil se og høre, vil vide, at det drejer sig om et system, om i høj grad jøder og om bøddler og ofre. Den *primære* kollektive erfaring, som i filmen repræsenteres via Cayrols personlige speakerkommentar, er derimod "skriget, der aldrig hører op". Skriget, som igen og igen – gennem menneskehedens både håbløse og uomgængelige kamp mod synden – må besvares. Hver for sig ansvares.

Det er også på denne illusionsløse baggrund – ansvarets nødvendighed i en grundlæggende uperfekt verden – at vi i filmen finder *håb*. I et univers, som fra-

røver alle og enhver individualitet – i filmen opsummeret som nøgne mænd på rad, køreture over latriner og ovnåbninger, mennesker omgjort til sæbe og tekstiler – *svarer individualiteten igen*. ”Mennesket har utrolige modstandskræfter”, siger fortælleren, hvorpå han giver mange konkrete eksempler på, at mennesket *nægter* at tage offerrollen på sig: ”Skønt kroppen er på bristepunktet af udmattelse, fortsætter bevidstheden med at arbejde. De laver skeer, æsker, dukker, som de omhyggeligt skjuler. De formår at skrive, at træne hukommelsen gennem drømme. De tænker på Gud. De tør endda skændes med de almindelige kriminelle om deres kontrol over lejren. De ser til venner, som har det værre end dem selv. De deler deres mad med dem”.

Cayrols retorik er – som alt andet i denne film – åben i begge ender. Filmens første indstilling af det smukke landskab, hvis metaforiske betydning er udlagt ovenfor, bliver ledsaget af disse ord: ”Selv et fredfuldt landskab... selv en åben mark ... selv en almindelig vej... selv et feriested med tårne og markedsplads... kan føre til en koncentrationslejr”. Men i *Nat og tåge* hører modsætninger sammen: selv en koncentrationslejr kan føre til den ene, konkrete ansvarlighedshandling ud af tusind, som gør mennesket til menneske. Som trodser offerrollen.

Der går nemlig en grænse *trods alt*. At f.eks. ondska-ben ikke lader sig fikse-re til ét tidspunkt og én lokalitet er ikke ensbetydende med, at det ene kan være lige så ondt som det andet. Tværtimod: *netop* i den etisk set flydende situation er det *forskellen*, det gælder. William Rothman gør i sin analyse af *Nat og tåge* dette til en epistemologisk hovedpointe. For at forstå holocaust, underforstår han, må man – ligesom i sin tid kz-lejrfangerne – forstå

forskellen på at være *udenfor og indenfor hegnet*:

Det var det samme som døden ikke at erkende, at dette hegn ikke kunne krydses - at selv det at dø ikke bragte én over på den anden side. Men det var det samme som vanvid ikke at erkende, at hvad der var ovre på den anden side var virkeligt. At forveksle lejrens autonome univers med den virkelige verden var det samme som at fornægte hegnets eksistens – og dets mening (for dets realitet var dets mening). Hegnet, som blev bygget for at rumme lejren, for at gøre den til et autonomt univers, betød, at lejren ikke var - kunne ikke være - den virkelige verden. For den virkelige verden omfatter alt, hvad der eksisterer. Den virkelige verden kan ikke ”rummes”, den har ikke – kan ikke have – noget hegn omkring sig (Rothman: s. 48)

Perspektivet er presserende for datidens kz-lejrfanger som det er for en efterkrigstid, der bruger holocaust som metafor og skræmmebillede på hvad som helst når som helst: der er et udenfor og et indenfor. I filmen er der en kz-lejr, men også et smukt og åbent landskab. Ansvar for onde gerninger er specifikt, men også et fælles anliggende. Kz-lejren betyder noget afgørende for os alle sammen, men den kan ikke betyde hvad som helst når som helst.

Når f.eks. dokumentarfilmhistorikeren Brian Winston (i et en passant-irritations-udbrud over, må man formode, filmens kristent-almenmenneskelige budskab) opfatter Resnais’ tolkning af holocaust som ”æstetiseret”, som noget, der gør kz-lejrene til ”et domæne for nat og tåge” (Winston: s. 184), er kritikken for mig at se et udtryk for den sene efterkrigstids alt for både specifikke og rummelige forventninger til den ”korrekte” holocaust-diskurs. På den ene side sætter man et spørgsmålstejn ved det etisk legitime i overhovedet at ”repræsentere” fænomenet (holocaust som ”æstetiseret”). Et synspunkt, som Claude Lanzmann med den epokegørende tv-dokumentarserie *Shoah*

(1985) forfægter med sin totale afvisning af f.eks. *Schindler's List*, men som også forfatteren Elie Wiesel kredser om: "Auschwitz negerer al litteratur, som det negerer alle teorier og doktriner" (Insdorf: s. XI).

På den anden side vil man ofte fra samme anti-æstetiske hold ikke finde sig i dét personligt anfægtende "nat og tåge"-perspektiv, som er Resnais og Cayrols. *Noget*, ikke bare *nogen* og *du* og *jeg*, må have skylden, nemlig "hele det vestlige samfundssystem". Af denne grund er f.eks. Leni Riefenstahl for samme Brian Winston ikke en afviger, men en repræsentativ mainstreamfigur i den vestlige kulturhistorie. Og på selvsamme baggrund bliver, som Ron Rosenbaum har gjort opmærksom på i sin bog *Explaining Hitler. The Search for the Origins of his Evil* (1998), også Claude Lanzmann, der principielt afskyr enhver forklaring på holocaust, en sært selvmodsigende prædikant:

hans holdning er filosofisk inkonsekvent. Først og fremmest insisterer han på, at det er forkert at prøve at forklare mordene, fordi det uvægerligt vil undskylde dem, fritage dem for ansvar. Alligevel insisterer han på, at der ikke er nogen "gåde" omkring spørgsmålet om, hvorfor holocaust fandt sted, han har forklaringen, det er produktet af "hele den vestlige civilisations historie". Hvilket rent faktisk dermed fritager individer fra ansvar: det er ikke mordernes individuelle, bevidste – og dermed strafskyldige beslutninger, som bærer ansvaret for holocaust; det er snarere Maskinen, Motoren bag hele Vestens historie, som "producerer" forbrydelsen (Rosenbaum: s. 262)

En sådan hævvelse (som Lanzmanns i Rosenbaums parafrasering) af holocaust som noget, der på den ene side fremstår som unikt hinsides repræsentation og noget, som på den anden side kaster et politiserende mistænksomhedens lys over alt og alle i fortid, nutid og fremtid er et standpunkt, som vi kender fra de senere års offentlige historiedebat. Siden Jürgen Habermas i 1980'erne i den såkaldte

Historikerstreit rettede et angreb mod, hvad han opfattede som revisionisme blandt visse tyske historikere (f.eks. Ernst Nolte og Andreas Hillgruber, som angiveligt bagatelliserede holocaust ved at sammenligne det med andre folkemord i historien) har man i visse, bl.a. jødiske, kredse hævdet et intet-over-og-intet-ved-siden-af-holocaust-som-forbrydelse-synspunkt. Mens man i øvrigt samme- og andetsteds har forfulgt en tradition for bombastisk samfundsmæssiggørelse af nazismen: fra Max Horkheimers marxistiske abstraktioner fra 1930'erne ("dén som ikke vil tale om kapitalisme må også tie om fascisme", som det slagordsagtigt lød) til Daniel Goldhagens etniske totalangreb på tyskerne i historiefremstillingen *Hitler's Willing Executioners* fra 1996.

Offerrollen som samspil, tilflugtssted eller valg. Man spørger sig: hvordan undgå en ny, ideologisk forhærdelse gennem disse modsatrettede ydersynspunkter? For i en foreløbig konklusion at forsøge sig på et svar på dette spørgsmål må vi vende tilbage til udgangspunktet: muselmanen som emblem i den kollektive erindring repræsenterer en opfattelse af borgeren og det moderne menneske som et objektgjort individ, som offer for et samfundsmæssigt bøddelregime. Men også som et uhyggeligt udtryk for *massen* - mennesket reduceret til et dødsmærket nummer. Om det moderne menneskes grundlæggende ambivalens i mødet med dette emblem skriver Henrik Jensen (i en parafrasering af Zygmunt Bauman):

Hvad billederne fortæller mennesker i dag er enkelt og rystende: dette blev gjort mod dem, og det kan blive gjort mod mig. Virkningen af den erkendelse er usikkerhed, ængstelighed og destablisering – følelsen af at være offer allerede. Men billederne giver anledning til en endnu mere rystende erkendelse: de gjorde det – det kunne have været mig (Jensen: s. 347)

Væmmelsen ved at være masse – på den ene eller den anden side af hegnet, dét er den konstituerende efterkrigsoplevelse i det 20. århundrede for Henrik Jensen. Hermed er vi tilbage ved citatet af samme forfatter, som denne artikel blev indledt med: ”dén overlevende som ikke ville forstå sig selv som bøddel, måtte forstå sig som offer”. Den ”overlevende” er nemlig ikke alene dén kapo (eller f.eks. dén amerikanske Vietnamkrigsveteran eller dén østtyske Stasi-agent), som i eftertid (eventuelt med god ret) må opfatte sig selv som offer for et System for at kunne leve med sin egen skyldfølelse og omgivelsernes mistænksomhed og foragt. Den ”overlevende” er også alle os, som på korporlig og/eller åndelig afstand har ”overlevet” de moralsk konstituerende verdenskatastrofer i det 20. århundrede. Også vi foretrækker offerrollen frem for bøddelrollen. Til enhver tid. Også vi kan lade os friste til at give os hen til ”følelsen af at være offer allerede”. I enhver situation. Ingen rolle passer bedre på passepartout-erklæringen *jeg er ikke ansvarlig* end offerrollen.

Den kollektive skyld, som uvægerligt kalder på syndebugke, indebærer lige så selvfølgelig et behov for et vagt defineret offer, hvis skylden som kollektivt fænomen skal holdes i live. Vil man derimod ud af den rituel-mekaniske Bøddel & Offer-tankegang, som i perioder har virket som sovepude og som et objekt for tilfældig, politisk projektion i det 20. århundrede, må vi opholde os ved et andet statement, som blev anført indledningsvist, nemlig det af Zygmunt Bauman anførte: ”det er *samspillet* mellem gerningsmænd og ofre, som er ”skæbne””.

Nok har nemlig også Bauman en overgribende udlægning af holocaust-syndromet. Umiddelbart kan man godt se ham

som eksponent for den almene systemkritik, som blev underkastet en kritisk drøftelse ovenfor. Men modsat mere eller mindre frelste og polemiske skikkelser som Brian Winston og Claude Lanzmann (for hvem ”vestlig kultur” er ondets rod) er sociologen Bauman for det første konkret og afgrænset i sin argumentation. I sammenfattet form lyder argumentationen sådan: det er *modernitetens* særlige teknokratiske inertie, der skaber en så stor, menneskelig afstand mellem skrivebordsbødelen og kz-lejroffret, at alle moralske hæmninger over tid hører op hos undertrykkerne. Dermed fungerer systemet med en historisk uovertruffen, ”bevidstløs” effektivitet.

For det andet glemmer Bauman aldrig dén personlige undtagelse, der bekræfter systemets regel. I kz-lejr-universet var lydighed rationel, siger han, men det var en ”ofrenes rationalitet”, hvor ”logikken krævede at man samtykkede i lovbrud” (Bauman: s. 253). Dét samtykke er sociologisk forklarligt og menneskeligt forståeligt, men det er ikke en naturlov, som i sig selv tilsidesætter moralen:

Jeg ved ikke hvordan jeg ville reagere om en fremmed bankede på døren og bad mig om at ofre mit og min families liv for at redde hans liv. Jeg er blevet forskånet for et sådant valg. Men jeg er sikker på, at om jeg havde nægtet ham ly, ville jeg være fuldt i stand til at retfærdiggøre både over for andre og mig selv at om man skulle tage antal liv som blev tabt eller reddet med i beregningen, var det at vise en fremmed bort en fuldt rationel handling. Jeg er også sikker på, at jeg ville have følt den urimelige og ulogiske, men altfor menneskelige skam. Og alligevel er jeg også sikker på, at om det ikke havde været for denne skamfølelse, ville min beslutning om at afvise den fremmede have fortsat at korrumpere mig til mine dages ende (ibid.: s. 256)

På dette grundlag konkluderer Bauman:

Man kan presses til at gøre det (nemlig at sætte selvholdelse over moralsk pligt, S.B.), men

man kan ikke tvinges til det, og da kan man ikke egentlig skyde ansvaret for at have gjort det over på dem som pressede. Det spiller ingen rolle hvor mange der var som valgte moralsk pligt fremfor selvopholdelsens rationalitet – det som er vigtigt, er at nogen gjorde det. Det onde er ikke almægtigt. Det kan bekæmpes. Vidnesbyrdet fra de få som stod imod, ødelægger selvopholdelseslogikkens autoritet. Det viser hvad det egentlig drejer sig om – nemlig et valg (ibid.: s. 257)

På spørgsmålet om hvordan man undgår en ideologisk forhærdelse gennem ydersynspunkter om holocaust og dets betydning forekommer Zygmunt Baumans etiske ansvarlighed at udgøre et godt svar. Som også *Nat og tåge* gør det. Resnais og Cayrols film er ”eksistentialistisk” 50’er-kultur i bedste forstand, på én gang marginal og repræsentativ, fordi den i sin højst originale form inkarnerer en blandt tidens intellektuelle typisk mistro til enhver politisering af mennesket. Fordi filmen ser ”frihedens problem” som et kompleks i det enkelte menneske selv. Og fordi filmen, som Bauman, insisterer på det personlige valgs barske, men afgørende mulighed.

Den kristne Jean Cayrols erklærede oprør mod ”et system som ikke respekterede den enkeltes elementære ret som særskilt væsen”, bygger således på et solidt fundament af almindelig illusionsløshed. I så måde står han frem for alt i forbindelse med en af 1950’ernes store tænkere, Sisyfosmytens modernistiske nyfortolker Albert Camus. Hos Cayrol hedder det: ”der er dem, som foregiver, at alt dette kun skete én gang i en særlig tid og på et særligt sted” og ”som om der var en kur mod svøben fra disse lejre”. Hos den af Cayrol beundrede Albert Camus lyder det: ”pestens bacille dør aldrig og forsvinder aldrig” (i romanen *La Peste*, 1947). Men for dem begge ligger menneskelivets hele værdi i kampen.

Nat og tåge i dokumentarfilmens århundrede. Betydningen af holocaust for efterkrigstidens menneske- og samfundssyn lader sig, som det vil være antydnet, aflæse på et metaplan: selve debatten om betydningen af holocaust angiver holocausts (enorme) betydning! Intetsteds – i som uden for dokumentarismen – synes spørgsmålet om ”virkelighedens repræsentation” så akut som i denne forbindelse. Det er derfor både symptomatisk og naturligt, at ”selv” et kanoniseret mesterværk som *Nat og tåge* fra tid til anden underkastes et kritisk blik, som anfægter også denne films ontologiske status som ”dokumentarisk sandhed”.

I f.eks. Klas Viklunds artikel om *Nat og tåge* i filmanalyseantologien *Bilden av Förintelsen* (1998) anfægtes ikke alene de konkrete postulater i Resnais’ film (”ni millioner mennesker er omkommet i dette landskab”, lyder fortællerkommentaren) men antallet hidrører fra mange geografiske lokaliteter, præciserer Viklund. Frem for alt, fremholder han, bagatelliserer filmen med sin almenmenneskelige appel *jødernes* centrale rolle i holocaust (hvormed filmen for forfatteren ”på en måde” ”genspejler” Heinrich Himmlers hemmeligholdelses-strategi!). Med en tilsvarende revisionistisk tilgang har franske filmforskere konstateret, at *Nat og tåge* ikke så meget handler om holocaust som om datidens sindsoprivende debateme i Frankrig: kolonikrigen i Algeriet!

Kritik som denne lader sig imidlertid relativere af visse historiske forhold. Det skal tages i betragtning, at Resnais’ film fandt sted under den fransk-algeriske krig. Dette har uden tvivl tilført filmen et dagsaktuelt perspektiv, men det gør næppe *Nat og tåge* til en film om Algeriet-krigen af den grund. Hertil kommer, at den som den første ”store” kz-lejr-dokumentar til-

hører perioden før Den Jødiske Katastrofe antager en tiltrængt og dominerende rolle i holocaust-debatten (det sker først for alvor efter Eichmann-retssagen og Seksdageskrigen i Israel i løbet af 60'erne). Hvad Viklund og andre i denne forbindelse synes at underkende er, at for *Nat og tåge* som filmisk meningstilkendegivelse – i 1955 som i 2002 – er det almenmenne-skelige forklaringen og svaret på holocaust. Eller rettere: filmens almenmenne-skelige perspektiv fremstår som et *forsøg* på forklaring og svar.

Distinktionen er vigtig. *Nat og tåge* er langt mere klar i sit budskab end man sommetider gør den til. Men selve filmens karakter af erkendelsessøgende modernisme afskærer den markant fra den *matter of fact*-lige eller tilstræbt objektive tradition, som dominerer i den angelsaksiske dokumentarfilmverden. Metabevidstheden i *Nat og tåge*, der ytrer sig gennem de markante, æstetiske valg, indebærer også, at filmen gennem sin fortællerkommentar eksplicit vedkender sig valgets kvaler. "Hvordan få øje på det, som er tilbage af virkeligheden i disse lejre?", spørger fortælleren sig selv og sit publikum. Sådan som publikum positioneres af Resnais - gennem filmens åbne struktur og uafklarede spændinger - er det ikke *hvad* vi har set, men *hvordan* vi vælger at tolke og erindre det, som står i centrum for den foruroligede opmærksomhed.

I modsætning til f.eks. John Hustons psykologiserende dokumentarfilm om de granatchokerede krigsveteraner, *Let There Be Light* (1945), som også prædiker imod krigen gennem en stærkt realistisk billedokumentation, levner *Nat og tåge* trods alt plads til tvivlen i spørgsmålet om, hvad alt dette betyder. På samme måde er Resnais' fiktive hovedværk, *Hiroshima mon amour* (der handler om efterkrigsti-

dens andet moralsk konstituerende skyldikon og trusselbillede, atomkrigen) gen-nemsyret af en udpræget eksperimentel formvilje. Filmen, der blev lavet i et tæt samarbejde med manuskriptforfatteren, den i samtiden kendte *nouveau roman*-digter Marguerite Duras, er mærket af en tilsvarende altomfattende tvivl om verden og dens afbildning. Klas Viklund sammenfatter tvivlsaspektet i *Hiroshima mon amour* på denne måde:

Hiroshima – min elskede (...) handler om en fransk skuespillerinde som under et besøg i Hiroshima indleder et kærlighedsforhold til en japansk arkitekt. Arkitekten har filmens åbningsreplik: "du har ingenting set i Hiroshima. Ingenting". Skuespillerinden svarer: "Alt har jeg set. Alt". Hun henviser til museet, filmene og rekonstruktionerne, men arkitekten insisterer: "Du har ingenting set i Hiroshima". Skuespillerinden fortæller om billederne – og hvordan hun rammes af dem: "Filmen blev lavet så seriøst som muligt. Illusionen, så enkelt er det, er så perfekt, at turisterne græder. Man kan altid håne, men hvad kan en turist gøre andet end netop at græde?" (s. 223)

Hvorpå Viklund konkluderer på begge films vegne:

I spillefilmen *Hiroshima – min elskede* fuldfører Alain Resnais den diskussion, som han indledte i *Nat og tåge*. På trods af at vi har set alt i udryddelseslejrene, alt i Hiroshima, så mener Resnais, at vi alligevel ingenting har set. Begge Resnais' film bygger på modsætningen mellem vor tiltro til filmenes billeder og instruktørens forsøg på at undergrave deres betydning. Mellem at se "alt" og "ingenting" skabes en syntese: vi ser faktisk noget (s. 224)

Dialektiske film som *Nat og tåge* og *Hiroshima mon amour* minder os om, at begrebet essay kommer af fransk: *essayer*, at forsøge. Det er traditionen for dialektisk essayistik i fransk dokumentarfilm – den eksperimentelt selvafrøvende refleksion frem for den "objektive" faktaformidling eller propaganda – som sætter sit præg på Resnais' film, sådan som den siden kom til at sætte sit præg på 60'ernes

cinéma vérité og Ny Bølge-film. Ikke et "individualiserende" perspektiv (som i f.eks. *Let There Be Light*), men et *individuel* – et personligt, en "filmdigters" perspektiv. De franske, såkaldt poetiske dokumentarfilm tegnes i perioden frem for nogen, foruden Resnais, af instruktører som Chris Marker (en af samarbejdspartnerne på *Nat og tåge*, siden berømt for bl.a. *Le joli mai*, 1961, og *La jetée*, 1962) og Georges Franju (med de morbidt eksperimentelle "offerdokumentarer" *Le sang des betes*, 1948, og *Hôtel des Invalides*, 1951). Alle tre er de avantgardister og anti-realistiske: undtagelser, der bekræfter dokumentarfilmens regel.

Vurderet på disse historiske præmisser fungerer *Nat og tåge* netop svagest, når den momentant fører sig frem i empirisk insisterende ("disse billeder blev taget lige før en henrettelse") eller empirisk konkretiserende form (ofrenes fingerskrab finder man fortsat aftegnet i gaskammertaget, lyder det, men kan vi stole på det? Tre tusind spaniere døde under dette arbejde, hævdes det, men hvad så med antallet af jøder og sigøjnere?). Til gengæld er tilskuerens tolerance stor, når filmen – af hensyn til stilens renhed – manipulerer ved at lade 1955-optagelser af de autentiske eks- og interiører fremstå som "gammelt" arkivmateriale i sort og hvidt.

Det er således den erfaringsbårne *vision*, ikke viden, som har skabt filmens ry som "stadigvæk den mest magtfulde film om koncentrationslejr-erfaringen" (Insdorf: s. 31). I en sådan forståelse peger denne 50'er-film både tilbage og frem i dokumentarfilmens århundrede. Stilistisk kan den med sit poetisk "sprængte" koncept minde om Dziga Vertovs *Verfremdheds*-holdning i 1920'erne. Tematisk hører den til blandt de første dokumentarfilm, der spidsformulerer efterkrigstidens yndlings-

motiv: det modsætningsfulde forhold mellem samfund og borger. Som ingen tidligere film gør *Nat og tåge* ofret til sit emne, men uden – som utallige efterkommerfilm – at gøre sig selv til offer for mainstream-dokumentarismens stive subjekt-objekt-ortodoksi.

I så måde viser filmen frem mod de bedste, såkaldt selvrefleksive dokumentarfilm fra 80'erne og 90'erne. Hovedværker som Maximillian Schells *Marlene* (1984, om Marlene Dietrich), Marlon Riggs' *Tongues Untied* (1989, om sorte bøsser), Ray Müllers *Die Macht der Bilder* (1993, om Leni Riefenstahl) eller Alan Berliners *Nobody's Business* (1996, om en far og søn) udviser en i princippet resnais'sk, dialektisk bevidsthed om samspillet mellem det individuelle "offer" og den samfundsmæssige "overgriber" – og mellem emne og dokumentarist.

Intet af dette kan imidlertid forklare *Nat og tåges* magi. Det kan kun den følelsesmæssige appel og den paradoksalt skønhedsbårne *stemning*, som gennemstrømmer og løfter filmen. "Nacht und Nebel" var den betegnelse, der sommetider som mærke blev fæstet til fangedragterne, får vi oplyst, men det er det resnais'ske billede af deportationstogets ankomst til lejren i natten og tågen, som vi husker, som anfægter os og som måske gør os klogere. Kuld efter kuld af skoleelever og studenter, fjernsynsseere og cinematekgæster har siden 1955 været udsat for Resnais' klassiker, men få har vundet sig under den *som pensum*. Selv i dag – efter 1001 andre pligtskyldige nazi- og holocaustfilm – forekommer *Nat og tåge* at udgøre originalen.

Litteratur

Armes, Roy: *The Cinema of Alain Resnais*.
London, Zwemmer 1968.

Bauman, Zygmunt: *Moderniteten og Holocaust*.

- Oslo, Vidarforlaget 1997.
- Flitterman-Lewis, Sandy: "Documenting the Ineffable. Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*". I Grant, Barry Keith og Sloniowski, Jeannette (red.): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit, Wayne State University Press 1998.
- Insdorf, Annette: *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. New York, Vintage 1983.
- Jensen, Henrik: *Ofrets århundrede*, København, Samleren 1998.
- Rosenbaum, Ron: *Explaining Hitler. The Search for the Origins of his Evil*. New York, Random House 1998.
- Rothman, William: *Documentary Film Classics*. Cambridge, Cambridge University Press 1997.
- Viklund, Klas: "Natt och dimma". I Viklund, Klas (red.): *Bilden av Förintelsen. Handledning för att se, analysera och diskutera filmer om nazism och modståndskamp*. Stockholm, Svenska Filminstitutet 1998.
- Winston, Brian: *Claiming the Real – The Documentary Film Revisited*. London, BFI Publishing 1995.