Nr. 233 - sommer 2004

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur







Filmen og magten

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (e-mail: jettep@dfi.dk), samt pr. check eller Jyske Bank - reg. 8109 kt. 100 232 - 9 att. Kosmorama. Abonnement 2004, 50. årg., koster kr. 250, løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Jesper Andersen, Eva Jørholt, Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023 4222.

Forsiden: *Vredens Dag, Den tredje generation, 9/11 og Triumph des Willens*

Følgende still-fotos er fra DFI/Billed- & Plakatarkiv: s. 24, 28, 29, 37, 63, 66, 69, 73, 91, 93, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 112, 113, 141, 146, 165, 166, 169, 174, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 188, 195, 199, 200. Følgende er udlånt af Christian Braad Thomsen: s. 42, 50, 54, 56, 60. Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle rettighedshavere, som kan tilkomme royalty i henhold til loven om kunstnerret. Skulle der imod forventning være rettighedshavere, vil Kosmorama udbetale royalty mod behørig legitimation for benyttelse af illustrationer, som om aftale var indgået.

Filmen og magten

Forord

"God kunst er national. National kunst er altid dårlig." Det er maleren Harald Giersing, der citeres for det bekendte udsagn. I en vis forstand forholder det sig på samme måde med politik og (film)kunst. Man kan hævde, at al god filmkunst må have et politisk indhold, men samtidig er det en hyppig oplevelse, at den filmkunst, der vil være politisk, ofte er det på bekostning af den kunstneriske kvalitet.

Under alle omstændigheder har filmen gennem hele sin historie vekslet mellem medspil og modspil til den politiske magt, og det er denne kontakt mellem filmen og magten, som nærværende nummer omhandler gennem en række artikler, der diskuterer filmens forhold til statsmagt, ideologi og politik med en række aktuelle og historiske eksempler.

Terrorangrebet den 11. september 2001 er en skelsættende begivenhed i den aktuelle verdensorden, men det var også en mediebegivenhed af voldsom gennemslagskraft. I Peter Schepelerns artikel belyses sammenhængen mellem mediebegivenheden og den amerikanske populærkultur. Torben Grodal kaster et bevidst enøjet blik på de reaktionære træk i den nyere amerikanske film. Christian Braad Thomsen giver et overblik over 70'ernes vesttyske terrorisme som den skildres i samtidige og senere film. Karsten Fledelius fortæller om den politiske propagandafilms store klassiker, Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, mens Casper Tybjerg undersøger de allegoriske træk i besættelsestidens danske film, først og fremmest Dreyers *Vredens Dag*, og Lars-Martin Sørensen tolker Kurosawas *Rashomon* i relation til den amerikanske besættelse af Japan. Anne Jerslev analyserer Herbert Bibermans kontroversielle *Jordens salt*, Thure Munkholm ser på Jean-Luc Godards *Kineserinden* og Jesper Andersen gennemgår Ken Loachs produktion. Endelig giver Kenneth T. de Lorenzi et portræt af Oliver Stone som politisk filmkunstner, og Rasmus Brendstrup redegør for forholdet mellem filmen og magten i den nye iranske film.

Kosmoramas næste nummer, *Filmen og lysten*, der udkommer til vinter, fokuserer på lyst, begær, køn - og film.

Indhold

Peter Schepelern
En dag i september
Filmen, medierne og katastrofen 7

Torben Grodal
Gamle Amerika, nye Europa
Om regressive træk i amerikansk politik - og film 24

Christian Braad Thomsen
Når børnene fortærer faderen
Den vesttyske terrorisme og filmen 42

Karsten Fledelius
Viljens triumf
Leni Riefenstahl og nazismen 73

Casper Tybjerg
Helvedesildens genskær
Allegori og frigørelsesvilje i besættelsestidens film 93

Lars-Martin Sørensen
MacArthurs filmkys
Kurosawa og den amerikanske besættelsesmagt i efterkrigstidens Japan 116

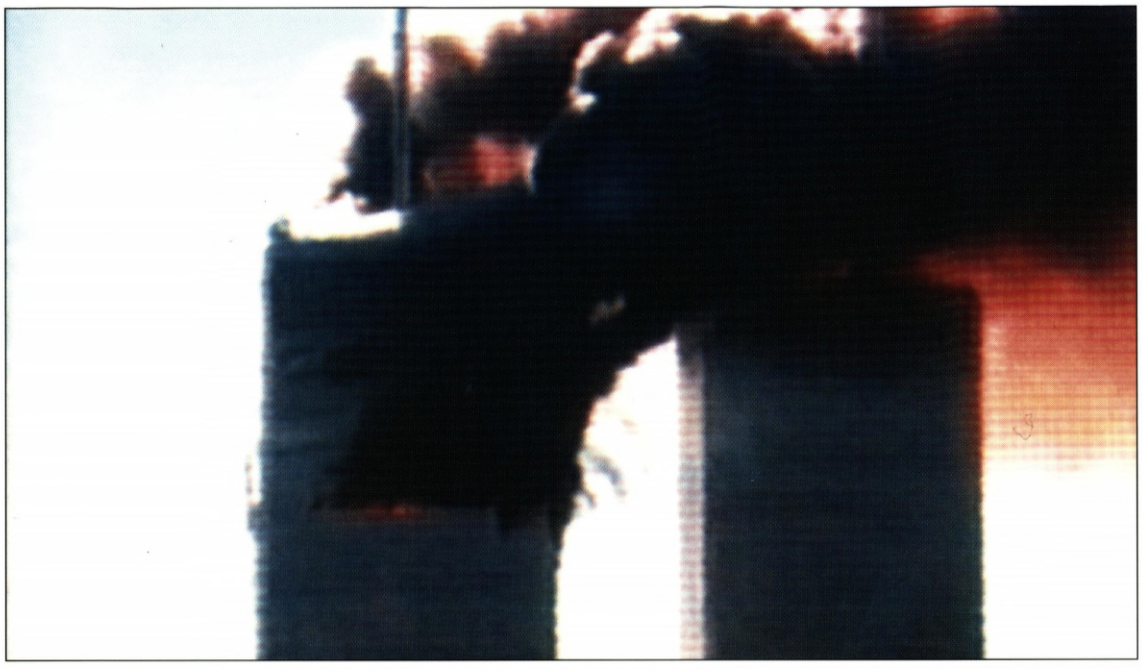
Anne Jerslev
Den feministiske stemme
Herbert Bibermans *Jordens salt* 141

Thure Munkholm
En rød film?
Om stil, farver og (film)politik i Jean-Luc Godards *Kineserinden* 152

Jesper Andersen
Håb og forræderi
Ken Loach fra *Cathy Come Home* til *Sweet Sixteen* 165

Kenneth T. de Lorenzi
Historisk dramatiker/paranoid propagandist
Oliver Stones politiske filmkunst 185

Rasmus Brendstrup
Det ideologiske drivhus
Film, censur og samfundskritik i Iran 203



En dag i september

Filmen, medierne og katastrofen

Af Peter Schepelern

"Efter Auschwitz er det barbarisk at skrive digte." Sådan lyder det berømte Adornocitat fra 1949 (1). Og selv om digterne ufortrødent har digtet videre, har de seneste verdenshistoriske begivenheder givet ordene ny aktualitet. Da tvillingetårnene i New York brasede sammen den 11. september 2001, oplevet på tv af hele verden som en vision, vi allerede kendte fra så mange effektstruttende underholdningsfilm, spurgte man sig selv, hvordan Hollywood nogensinde igen kunne lave fiktioner om katastrofer og rædsler.

Efter dette forfærdende stykke reality-tv var det en næsten anstødelig tanke, at underholdningsmaskinen uanfægtet skulle køre videre med skrig og brag og eksplosioner. Efter alle de store ord, fulde af sorg og vrede og patos, var det umuligt at forestille sig, at det store kommercielle medieapparat bare kunne fortsætte sin spektakulære *business as usual*. Eller var det?

Déjà vu. Da vi sad ved tv'et den septemberdag, der siden har fået status som et skæringspunkt i den nyere historie, og så de ubegribelige billeder, var der en global oplevelse af déjà vu. Man hæftede sig

straks ved, at lignende visioner allerede er foregrebet i fiktionen. Det var nærmest en kollektiv oplevelse, at tv reportagerne virkede som noget fra en film. Nogle har talt om, at det lignede en dårlig Hollywood-film. Nej: Det lignede en *fantastisk* Hollywood-film!

Filmhistorien kender værker som Fritz Langs *Metropolis* (1926), William Cameron Menzies' *Things to Come* (1936, *Krigen der kommer*) og W.S. Van Dykes *San Francisco* (1936), hvor et helt samfund rammes af destruktive kræfter. Men det er først med 70'er-film som George Seatons *Airport* (1970), om flykapring og nødlanding, Ronald Neames *The Poseidon Adventure* (1972, *SOS Poseidon*), om en oceandamper der bliver ramt af en flodbølge, så den ligger med bunden i vejret, Mark Robsons *Earthquake* (1974, *Jordskælv*), om jordskælv i Los Angeles, John Guillermins *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*), om brand i en skyskraber, og Steven Spielbergs *Jaws* (1975, *Dødens gab*), om badestrande truet af en menneskeædende haj, at en egentlig katastrofefilmgenre tager form og finder sin faste struktur. (2)

Der blev vel lavet 20-25 film af slagsen, og så gik det af mode igen. Man havde afprøvet mulighederne. Men genren dukkede op igen i 90'erne, hvor Jan De Bonts *Twister* (1996), Roland Emmerichs *Independence Day* (1996), Mick Jacksons *Volcano* (1997), Roger Donaldsons *Dante's Peak* (1997), Roland Emmerichs *Godzilla* (1998) og Michael Bays *Armageddon* (1998) solgte rigtig mange billetter til deres apokalyptiske visioner. Og strukturen var den samme: en gruppe mennesker - oftest et lille samfund, en slags mikrokosmos med passende forskellighed - rammes af en katastrofe. Det skaber kollektiv panik, og vi ser, hvordan masserne reagerer: De fleste er forvirrede, nogle er dumme, andre er onde og beregnende og atter andre, et markant mindretal, er ædle og opofrende. Katastrofen skyldes kun undtagelsesvis menneskelig ondskab - som i Richard Lesters *Juggernaut* (1974), hvor en bombemand har onde planer med en oceandamper, og i nyere tid Jan De Bonts *Speed* (1994), hvor en anden bombemand har tilsvarende hensigter med en bus. Mest er det naturen eller fremmede væsner, der angriber. Ejendommeligt nok, for generelt forholder det sig sådan i vores verden, at det især er overlagte menneskelige handlinger, der koster mange liv. Hvis sandheden skal frem, så har vi jo ikke nævneværdige problemer med marsmænd og monstre, vel strengt taget heller ikke så meget med vulkanudbrud og hvirvelstorme og vildfarne asteroider. Bevares, nogle steder på kloden - især i den tredje verden - kan naturkatastroferne vitterlig være meget dødbringende, men typisk nok er det sjældent den verden, filmene handler om. Tilværelsen i ulandene er jo altid en slags katastrofe, så den fokuserer filmene kun på, hvis den undtagelsesvis skulle få konsekvenser for os - som Wolfgang Petersens epidemi-film *Outbreak* (1995) om ebola i Afrika, Ridley Scotts krigsaktionsfilm *Black Hawk Down* (2001) om den amerikanske indblanding i Somalias stammekrige eller Taylor Hackfords kidnapningshistorie *Proof of Life* (2000) om narko-terrorister i Sydamerika. Og sådan *må* det selvfølgelig være. Vi må jo fortælle om vores verden, de andres verden - den må "de andre" fortælle om.

Hændelserne omkring 11. september 2001 - som amerikanerne refererer til som 9/11 - har en lignende struktur som katastrofefilmene: En overmægtig destruktiv kraft som kræver mange ofre. Tilfældigheden, som sender nogle i døden og lader

andre slippe på et hængende hår. Et helt vilkårligt udsnit af befolkningen. De enkelte helte og de enkelte skurke. Og det er fra disse film, vi synes, at vi allerede kender skildringen af panikslagne masser og synet af sammenstyrtende bygninger - de nødstedte, der styrter sig i dybet fra den brændende skyskraber i *The Towering Inferno*, det muterede kæmpemonsters hærgen i New York City i *Godzilla*, alienangrebets kolossale destruktion på New York og Washington i *Independence Day*, de eksploderende højhuse i David Finchers *Fight Club* (1999). Det er film, der kan ses som en slags inspirationskilde for terroristerne, sådan som Robert Altman gjorde det i en kommentar efter 11. september:

> Filmene har sat mønsteret, og disse mennesker [terroristerne] har kopieret filmene. Ingen ville have tænkt på at begå en forfærdelig forbrydelse som denne medmindre de havde set det i en film. Hvordan tør vi fortsætte med at vise denne slags masseødelæggelse i film? Jeg tror simpelthen, at vi skabte denne atmosfære og lærte dem hvordan de skulle gøre det. (3)

Men katastrofen havde også sine litterære aner. I 1994 udgav forfatteren Tom Clancy romanen *Debt of Honor* (på da. *Æresgæld*, 1996). Det er en alenlang politisk thriller, skrevet af en af verdens allermest læste forfattere, men alligevel ret så ulæselig. Det er ironisk nok netop rigtig lufthavnslitteratur, og for den langdistancerejsende, der når frem til destinationen hen mod de sidste af bogens 990 sider, vanker der en uhyggeligt profetisk scene. Handlingen drejer sig om, at USA og Japan har en konflikt, der mest er af økonomisk karakter, men også har at gøre med traumer tilbage fra Anden Verdenskrig. Fjendtlighederne optrappes, og de kulminerer, da en japaner til sidst flyver et fly direkte ind i Capitol bygningen i Washington, hvorved præsidenten og det meste af kongressen dræbes:

> Næsten 300 tons fly og brændstof ramte østsiden af bygningen med en fart på 300 knob. Flyet splintredes, da det ramte. Det var ikke mindre skrøbeligt end en fugl, dets fart og masse havde allerede knust søjlerne uden for murene. Dernæst kom bygningen selv. Så snart vingerne brækkede af, fór motorerne, flyets eneste virkeligt solide genstande, fremad og ind gennem salen. Capitol har intet stålskelet inden i stenmurene, da den er bygget i en tidsalder, hvor sten lagt på sten blev bedømt til at være den mest holdbare byggemåde. Hele den østlige facade af bygningens sydlige halvdel blev knust til grus der blev kastet mod vest - men den virkelige overlast tog et sekund eller to mere, knap nok tid for taget til at begynde at falde ned over de 900 mennesker i salen: 100 tons flybrændstof sprøjtede ud af de smadrede brændstoftanke, forstøvedes på sin vej gennem stenblokkene. Et sekund senere antændtes det af en eller anden gnist, og en kæmpemæssig ildkugle omsluttede alt inden for og uden for bygningen. De vulkanagtige flammer rakte frem, søgte ud mod luften og korridorerne som rummede den, tvang en trykbølge frem gennem bygningen, endda ned i kælderen. (4)

I en af anmeldelserne af romanen karakteriseredes slutningen som "a shocker climax so plausible you'll wonder why it hasn't yet happened" (5).

Det forfærdelige syn, vi oplevede på tv 11. september 2001, havde således sine forbindelser til vores tidsalders populærkultur. Man kunne sige, at det var den forfærdelige kulmination på en række fiktioner, som et stort publikum havde følt sig draget af.

Stockhausen-sagen. En af dem, der lige omkring katastrofen kom med en lignende, men mere udfordrende tolkning, var den 73-årige tyske komponist Karlheinz Stockhausen, og han fik unægtelig ørerne i maskinen. Han er en af den modernistiske











Fra oven: *Independence Day* (2 ill.), *Godzilla, Det tårnhøje helvede* (2 ill.)

musiks store skikkelser, og han kom ved et pressemøde i Hamburg med en udtalelse, der rystede offentligheden. Selv om han siden tog afstand og hævdede, at han var blevet fejlciteret eller i hvert fald misforstået, står det fast, at han udtalte:

> Det, der er sket dér, er ... nu må De alle omstille Deres hjerne ... det største kunstværk, som nogensinde har eksisteret. At væsner i én handling kan udføre noget, som vi i musikken ikke kunne drømme om, at folk øver sig som gale i ti år, totalt fanatisk, til en koncert og så dør. Dét er det største kunstværk, som overhovedet findes i hele kosmos. Forestil Dem, hvad der er sket dér. Der er altså folk, de er så koncentreret på en opførelse, og så bliver 5000 mennesker jaget ind i genopstandelsen, på ét øjeblik. Det kunne jeg ikke gøre. Imod det er vi komponister ingenting. Forestil Dem, at jeg kunne skabe et kunstværk, og De ville alle blive ikke bare forbavsede, men ville falde om på stedet, de ville dø og blive genfødt, fordi det simpelthen er for vanvittigt. Mange kunstnere forsøger dog også at gå over grænsen for det overhovedet tænkelige og mulige, for at vi skal blive vågne, for at en anden verden skal åbne sig for os. (6)

Og et år senere udtalte den engelske billedkunstner Damien Hirst sig tilsvarende og kaldte begivenhederne "an art work in its own right":

> Selvfølgelig er det visuelt overvældende, og man bliver nødt til at indrømme dem det på et vist plan, fordi de har præsteret noget, som ingen ville have troet muligt - især mod et land så stort som Amerika. Så på ét plan skal de vel lykønskes, hvad mange mennesker viger tilbage fra, hvilket er en meget farlig ting. (7)

Der var klart hykleriske træk i fordømmelsen af Stockhausen. At kalde terrorangrebet for "det største kunstværk, som nogensinde har eksisteret" var nok en bemærkning uden den store situationsfornemmelse.

Men på den anden side var det en reference til det, som vi allesammen kunne se

med vores blotte øje: et fantastisk syn, et fantasmagorisk skue, som var frygteligt og frygteligt fascinerende. Et syn som - med mediernes hjælp - er blevet vist igen og igen i de efterfølgende år - lige så uforglemmeligt som de andre store filmiske rædselsbilleder i det forgangne århundrede - luftskibet Hindenburg der bryder i flammer i 1937, ligdyngerne i Bergen-Belsen 1945, den buddhistiske munk der sætter ild til sig selv i Saigon 1963, mordet på JFK 1963, mordet på Lee Harvey Oswald 1963, den sydvietnamesiske politichefs nedskydning af en Vietcong-mistænkt under Tet-offensiven i 1968.

Der kan næppe være tvivl om, at terroristerne ikke bare ønskede at udføre deres destruktive plan, de ønskede også, at den skulle se ud på en bestemt måde. De var som Herostratos, der i år 336 f. Kr. satte ild på Artemistemplet, et af oldtidens syv underværker, alene for at blive berømt. Hvilket han også blev, for så vidt som udtrykket for den slags netop er 'herostratisk berømmelse'. Det giver også mindelser om Leni Riefenstahl, der netop var fyldt 99, da 11. september-hændelserne indtraf, og som med *Triumph des Willens* (1935) visualiserede nazismen på direkte opfordring af Hitler, der forstod, at hans ideologisk-politiske projekt mindre afhang af, hvad der faktisk blev gjort, end af hvordan det tog sig ud. Lars von Trier udtalte i sin tid, at "Nazismen og Anden Verdenskrig var en stor kulturel begivenhed" og kaldte nazismen "den største visuelle gave, Europa har fået" (8). Men det kom selvfølgelig også fra en professionel provokatør.

Det drejer sig ikke om dåden selv, men om dens sceniske effekt. På den måde var World Trade Center et dødens show, et medieshow af kolossale dimensioner, et syn, der tilhører vores civilisation, uden at det nogensinde vil kunne viskes bort. For hele verdens befolkning har set dette syn.

Katastrofens fascinationskraft. Vi kan ikke komme bort fra, at katastrofer har en stor fascinationskraft, selv om der også er en moralsk tradition for at fordømme denne fascination.

Ulykker og katastrofer er interessante og tiltrækker publikum. Der danner sig altid en rand af tilskuere til en trafikulykke eller andet dramatisk og forfærdeligt. Helvede er mere interessant end Paradiset. Ikke bare når det gælder Dantes *Guddommelige Komedie*, men også i virkeligheden. Det forfærdelige er fascinerende. Hele kriminalgenren nydes typisk af mennesker, der ikke kan gøre en flue fortræd.

Også film- og mediehistorien begynder med værker, der præsenterer noget sensationelt, noget utroligt og ofte også noget forfærdeligt. Méliès lavede film som *Explosion du cuirassé 'Maine' en rade de la Havane* (1898, dvs. Krydseren Maines eksplosion på red i Havana) og *L'éruption volcanique à la Martinique* (1902, dvs. Vulkanudbruddet på Martinique). Den danske stumfilms storhedstid inkluderede bl.a. såkaldte sensationsfilm, hvor publikum blev lokket af dumdristige eventyrligheder med linedansere og ballonopstigere eller *Dødsspring til Hest fra Cirkus-Kuplen*. Og dansk films største satsning dengang var *Atlantis* (1913), en film om en stor skibskatastrofe, udsendt året efter at Titanic gik ned. Der er drama (og penge) i det skrækkelige, det véd kunsten.

Man kan mene, at det er for kynisk, som Stockhausen gør, at kalde 11. september for et kunstværk. Men vi kommer ikke uden om, at det er en slags fortælling. En stor, men *frygtelig* fortælling.

Ca. 3000 mennesker blev dræbt ved terrorangrebene, de 2800 i forbindelse med World Trade Centers kollaps. Hvert år be-

gås der i USA ca. 15-17.000 mord, men her står man ikke på den anden ende. Hvorfor ikke? Den ene uskyldiges død kan vel være lige så oprørende som den andens - og en betydelig del af mordofrene er sikkert aldeles uskyldige i deres tragiske skæbne. Men disse mord har ikke *iscenesættelsen*. Det er svært at komme uden om, at det er dramatikken og mediernes deraf følgende dækning, der sammen med den store samtidige mængde af dødsfald gør 11. september til en verdenshistorisk begivenhed, mens året 2002's 16.110 amerikanske mordofre blot er en statistisk kendsgerning. (I hvilken sammenhæng man også kan pege på, at vi i den vestlige verdens medier stort set ikke tager notits af, at der i Afrika dør ca. 6000 af aids *om dagen*). Bemærk også, hvordan de to andre kaprede fly ofte glemmes, når vi taler 11. september, de var nemlig ikke rigtig flamboyante, de blev ikke filmet, så de opnåede ikke så meget fascination.

Vi kan lige så godt se det i øjnene: Vores kultur drages af dramatiske grufuldheder, og har jo også været ganske leveringsdygtig på området. Tom Kristensens berømte digt fra *Hærværk* (1930) handler om det samme:

> Men min Angst maa forløses i Længsel
> Og i Syner af Rædsel og Nød.
> Jeg har længtes mod Skibskatastrofer
> Og mod Hærværk og pludselig Død.
>
> Jeg har længtes mod brændende Byer
> Og mod Menneskeracer på Flugt,
> Mod Opbrud som ramte Alverden
> Og et Jordskælv, som kaldtes Guds Tugt.

Storslået iscenesat massedød tiltrækker sig en særlig betydning. Og det er en uhyggelig, men uafviselig tanke, at de personer, der planlagde terrorangrebene, kalkulerede med denne mekanisme. De arbejdede med den dramatiske iscenesættelse, med den visuelle effektfuldhed, ja, man kan næsten ikke komme uden om, at *de lavede film*.

Og her kunne de regne med medierne og os, der er mediernes publikum. Ved et tilfælde blev det første flys angreb filmet af et fransk tv-hold, der var i byen for at lave en dokumentarfilm om en brandmand i New York. Den ene af franskmændene, Jules Naudet, står med kameraet og følger - i en flaksende, håndholdt kamerabevægelse - flyet, der pludselig kommer brølende hen over gaden. Vi ser flyet ramme tårnet og hører på lydsiden et udråb: Holy shit! - en efter omstændighederne ret præcis analyse (9). Det er en af den slags tilfældige optagelser, der går over i historien, ligesom Abraham Zapruders berømte 8mm film af mordet på JFK. Men derefter rettedes alle kameraer mod WTC. Det, som derefter skete, er den mest filmede og fotograferede begivenhed nogensinde.

Et sted i Naudets dokumentarfilm kommenterer han situationen lige efter det første angreb: "I go in and I hear screaming. And right to my right there [are] two people on fire, burning. I just don't want to film that. It was like no one, no one should see this." Det var ikke noget, nogen skulle se. Men - det hele var noget, som ingen burde se, men som alligevel er set af alle.

For en opsigtvækkende hændelse fylder verden med interesse, og interesse er det brændstof, som medierne kører på. CNN fik som bekendt sit gennembrud som medium for vores oplevelse af Kuwait-krigen. 11. september gav også medierne stof til eftertanke, men især masser af godt stof - med intens *human interest*, når overlevende og efterladte cirkulerede på de amerikanske talkshows - Larry King Dead or Alive! Det er mediernes særlighed at fokusere på øjeblikkets hændelser. Alle i den

vestlige verden husker utvivlsomt prinsesse Dianas død ved en trafikulykke i Paris; det er vel nærmest umuligt at få lov at glemme den. En sober betragtning af denne hændelse vil imidlertid snart nå frem til, at den faktisk var helt uden reel betydning. Alligevel har medierne næppe i nyere tid ofret mere opmærksomhed på noget som helst siden Anden Verdenskrig end netop Dianas død. I hvert fald indtil 11. september.

Og det er fordi ikke bare fiktionsmedierne, men i stigende grad også nyhedsmedierne ikke så meget vil have os til at *tænke* som til at *føle*. Mediernes enorme interesse kan siges at hænge sammen ikke bare med 11. september begivenhedernes sensationelle dramatik og verdenspolitiske betydning, men måske først og fremmest med deres filmiske kvaliteter.

Filmens terrorisme. I den amerikanske filmindustri er terrorisme-temaet typisk dyrket dels i dokudramer (oftest på tv) om de forholdsvis få autentiske tilfælde, hvor USA blev ramt af terror på amerikansk grund og om begivenheder fra den internationale terrorisme; dels i politiske thrillers og actionfilm, der fantaserer over hypotetiske begivenheder. Terroristen som fiktionstype er oftest enten en udlænding, som, støttet af en konspiration, undergraver og angriber det amerikanske system; eller det er en amerikaner, ofte en person der har haft en placering i systemet, men nu har vendt sig mod sine egne og vil have hævn over påstået uret - det er især militærpersoner, der er blevet skuffede og nu, grebet af galskab, vil udnytte deres professionelle kompetence til at tage en frygtelig hævn på samfundet. Man så det allerede i Robert Aldrichs *Twilight's Last Gleaming* (1977, *Raketbase 3*) og i nyere tid bl.a. i Jan De Bonts *Speed* (1994) og Michael Bays *The Rock* (1996).

I 70'erne, hvor politisk terror markerede sig i Europa, især med den vesttyske Rote Armee Fraktion (RAF) og de italienske Brigate rosses aktiviteter, oplevede USA kun mere beskedne initiativer såsom SLA, Symbionese Liberation Army, en lille revolutionær gruppe, der med base i San Francisco og Los Angeles, lavede nogle få aktioner inden de blev nedkæmpet i 1975, men opnåede berømmelse, da de kidnappede rigmandsdatteren Patty Hearst (barnebarn af den store bladudgiver William Randolph Hearst, der var modellen til Orson Welles' *Citizen Kane*). Hun blev siden dømt for at have deltaget i gruppens aktioner. Sagen blev behandlet i en samtidig tv-film, Paul Wendkos' *The Ordeal of Patty Hearst* (1979) og siden i Paul Schraders spillefilm *Patty Hearst* (1988).

Ellers var USA og amerikansk film mest vidne til de terrorist-dramaer, der udspillede sig ude i verden. Der var de olympiske lege i München 1972, hvor den palæstinensiske Sorte September myrdede 11 israelske sportsfolk - det blev skildret i William A. Grahams tv-film *21 Hours at Munich* (1976); der var Entebbe-aktionen i 1976, hvor palæstinensere og to RAF-medlemmer kaprede et israelsk fly, der landede i Entebbe, Uganda, hvor israelske specialstyrker, trods modstand fra Ugandas hersker Idi Amin, skød alle terrorister og reddede alle de 100 gidsler - en historie, der kun fem måneder efter begivenhederne dannede grundlag for en amerikansk tv-film, Irvin Kershners *Raid on Entebbe* (1977), og kort tid senere endnu en amerikansk tv-film, Marvin J. Chomskys *Victory at Entebbe* (1977), hvor Elizabeth Taylor var på passagerlisten (samt også en israelsk film, Menahem Golans *Operation Thunderbolt*, 1977). I 1985 kaprede palæstinensiske terrorister



den italienske middelhavscruiser Achille Lauro i Middelhavet; den amerikansk-jødiske passager Leon Klinghoffer, der sad i kørestol, blev myrdet og liget smidt i vandet. Det resulterede i to tv-film, Robert E. Collins' *The Hijacking of the Achille Lauro* (1989) med Karl Malden som Klinghoffer, og Alberto Negrins *Voyage of Terror: The Achille Lauro Affair* (1990) med Burt Lancaster i rollen (samt komponisten John Adams' opera *The Death of Klinghoffer*, 1991, som Penny Woolcock har filmatiseret, 2003).

Arabiske terrorister optrådte også som eksotisk spændingskrydderi bl.a. i Otto Premingers *Rosebud* (1975, *Operation Rosebud*), hvor terroristerne kidnapper fem unge kvinder på en lystyacht, og i John Frankenheimers *Black Sunday* (1977), hvor terroristerne planlægger at dræbe alle tilskuere i et Super Bowl stadion. I Menahem Golans *The Delta Force* (1986), der fik flere sequels, ordner Chuck Norris resolut de palæstinensiske flykaprere. Berømt er John McTiernans *Die Hard* (1988), hvor man i begyndelsen tror, at vi har at gøre med idealistiske terrorister, der kæmper for en politisk sag og ønsker løsladelse af diverse fanger, men hvor det så viser sig, at det faktisk kun er en facade, der skal dække over, at det hele er et meget stort røveri, et kup af dimensioner. Den brutale leder, tyskeren Hans, bliver nedkæmpet af Bruce Willis.

I 90'erne kom det to gange til dramatiske sammenstød mellem militante amerikanere og FBI. Ved den såkaldte Ruby Ridge-episode i 1992 belejrede FBI white supremacist-lederen Randy Weavers ranch i Idaho og dræbte hans kone og søn;

Jules Naudets *9/11*

Weaver fik siden erstatning. Episoden skildres i Robert Youngs tv-film *The Siege at Ruby Ridge* (1996) med Randy Quaid og Laura Dern i hovedrollerne og i fri fortolkning også i Mark Pellingtons *Arlington Road* (1999), hvor den gode (Jeff Bridges) bliver brugt som redskab af den onde (Tim Robbins) til at sprænge et regeringskompleks i Washington i luften. Emnet arisk suprematisme i landdistrikterne var allerede præsenteret i Costa-Gavras' *Betrayed* (1988), og siden kom også Dean Semlers *The Patriot* (1998) med Steven Seagal kontra neo-nazistiske militsfolk. I 1993 belejrede FBI i to måneder det religiøse kollektiv The Branch Davidians, der var ledet af den kultdyrkede David Koresh, i Waco, Texas. Kollektivisterne havde skudt fire toldbetjente, hvilket kulminerede i et gasangreb og en brand, der kostede over 80 mennesker i kollektivet livet. Episoden, der skildres i Dick Lowrys tv-film *In the Line of Duty: Ambush in Waco* (1993), skabte vrede i ultrakonservative fundamentalistiske kredse i USA og var angiveligt baggrund for, at en ung amerikaner, Timothy McVeigh, sprængte The Federal Building i Oklahoma City i luften med en bilbombe, der dræbte 168, som skildret i John Kortys tv-film *Oklahoma City: A Survivor's Story* (1998). I 1996 arresterede man den såkaldte Unabomber, Theodore Kaczynski, der havde forladt en universitetskarriere som matematiker og nu levede som eneboer i en hytte i Montanas bjerge. Han var fyldt af vanvittige hævnfølelser over for samfundet og især animositet mod den teknologiske udvikling og havde gennem næsten 20 år sendt brevbomber, som



Jules Naudets *9/11*

dræbte tre og sårede mange. Historien blev fortalt først i Jon Purdys tv-film *Unabomber: The True Story* (1996), siden i Gary Ellenbergs spillefilm *Ted* (1998). I 1993 foretog terrorister med tilknytning til den blinde islamiske leder sheik Omar Abdel Rahman et bombeangreb på World Trade Center, der kostede seks mennesker livet; tv-filmen *Path to Paradise: The Untold Story of the World Trade Center Bombing* (1997) påviser, hvordan myndighederne svigtede.

Kampen mod terrorisme er også et tema i James Camerons parodiske *True Lies* (1994), hvor Arnold Schwarzenegger er hemmelig agent i kamp mod terroristgruppen Crimson Jihad, der prøver at indsmugle atomvåben til Florida; i Edward Zwicks *The Siege* (1998), hvor islamiske fundamentalisters bombeattentater i New York City fører til militær undtagelsestilstand i byen og kz-lejre for personer af arabisk baggrund; i Wolfgang Petersens *Air Force One* (1997), hvor khazakstanske terrorister kaprer præsidentens fly, men bliver succesrigt nedkæmpet af præsidenten selv (Harrison Ford); og i Mimi Leders *The Peacemaker* (1997), hvor Nicole Kidman som atomekspert med hjælp fra efterretningsofficer George Clooney forhindrer terroristerne i at sprænge New York i luften med kernevåben. Der er en scene, hvor atomeksperten slår alarm: "We have a possible weapon of mass destruction coming into the United States by unknown terrorist or terrorists", hvorefter der klippes til et shot af terroristen, der sidder tankefuld i flyet, på vej hen over Manhattan.

Det overordnede billede, som disse 'terroristfilm' giver, følger nogle faste strukturer. De sensationelle begivenheder vil typisk hurtigt blive præsenteret som dokudrama på tv, som har den korte produktionstid; spillefilmen vil forholde sig friere til stoffet og især satse på effektfulde og kostbare actionscener. Filmene, fortællingerne, går i langt de fleste tilfælde på de enkelte dramatiske skæbner, hvis emotionalitet udnyttes til bristepunktet. Der vanker ingen skarpsindig analyse af begivenhederne, ingen udredning eller forklaring. Terroristernes onde gerninger er blot ondskab, som de gode kræfter heldigvis forpurrer. Der er i virkeligheden ikke den store forskel på et destruktivt naturfænomen som vulkanudbrudet eller jordskælvet, det monstrøse naturvæsen (som en hærgende haj eller muteret gorilla) på den ene side og så onde mennesker (terrorister) på den anden side. I filmenes dramaturgi er deres funktion helt identisk.

Men det er ikke overraskende, for der er en generel tradition for, at fiktion (og især populærfiktion) normalt aldrig forholder sig intellektuelt analyserende til stoffet, men hovedsagelig henter de følelsesfulde enkeltskæbner frem fra de store historiske begivenheder. Allerede *The Birth of a Nation* (1915, *En nations fødsel*) og *Gone With the Wind* (1939, *Borte med blæsten*) lagde for så vidt grunden; her er store politiske hændelser - den amerikanske borgerkrig - formidlet som baggrundsstaffage for melodramatiske dramaer om kærlighed, begær, lyst og ulyst. Kun i sjældne tilfælde er der filmkunst, som kaster et granskende blik på motiver og mekanismer i det politiske/ideologiske forløb, og som hovedregel er det ikke-amerikanske film (med Stanley Kubrick som den delvise undtagelse), men film af bl.a. Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci, Glauber Rocha, Theó Angelópoulos og Ken Loach.

I amerikansk film - og i den meste mainstreamfilm internationalt - er det

følelsesdramaerne, der trænger sig på. Men selv denne noget nærsynede fokusering på det privatmenneskelige, som først og fremmest skal sikre det underholdende og dermed det lukrative, vil alligevel afsende nogle implicitte forklaringer. Politisk terror har i årene forud for 11. september været synlig i Hollywoods underholdningsmaskine som en slags profetier, der sammenfatter frygtvisionerne i to politiske hypoteser. Dels er der truslen indefra - angreb fra konspiratoriske højreorienterede ekstremister. Dels er der truslen udefra - angreb fra nationens fjender, især islamiske fundamentalister.

I denne sidste kategori er den mest påfaldende film nok Stuart Bairds *Executive Decision* (1996, *Desperat valg*), en forholdsvis middelmådig spændingsfilm, men på det nærmeste en model for 11. september-angrebet: en arabisk terrorist, Jaffa, der kalder sig Al Tha'r (dvs. hævn), kaprer med sine mænd et amerikansk fly fra Athen til Washington. Angiveligt vil han opnå at få løsladt en fanget terrorist, men i virkeligheden er det hans plan at smadre flyet, med en 'beskidt' atombombe ombord, ned i Washington ved en selvmordsaktion. Da en af hans mænd, der ikke på forhånd er indviet i planen, protesterer, forklarer Jaffa: "We are the true soldiers of Islam. Our destiny is to deliver the vengeance of Allah in the belly of the infidel". Takket været en snarrådig CIA mand, spillet af Kurt Russell der har held til sammen med kommandotropper uset at entre flyet i luften (!), lykkes det imidlertid at få afværget katastrofen. I al sin almindeligt underholdende actionvulgaritet er filmen en slags storyboard for den aktion, der lykkedes alt for godt den 11. september.

Filmene om de fremmedes terroraktioner mod USA - med deres apokalyptiske







Collateral Damage

effekter og dæmonisering af 'de andre' - blev her så at sige realiseret som en slags remake i virkeligheden. Også den djævelske hovedskurk, Osama Bin Laden, der unddrager sig pågribelse, synes, sådan som medierne har fremstillet ham, at stamme fra den lange filmhistoriske tradition af storhedsvanvittige skurke, der, opfyldt af planer om at erobre verdensherredømmet, har hærget den vestlige verden

siden stumfilmårene - bl.a. Gar el Hama, Dr. Mabuse, Fu Manchu, Ming the Merciless (fra *Flash Gordon*), Lex Luthor (fra *Superman*), Blofield (fra James Bond-filmene).

Filmindustrien og 11. september. Da katastrofen ramte USA i 2001, var der flere store Hollywood-produktioner undervejs, som i den aktuelle situation pludselig virkede prekære. I første omgang skyndte man sig at holde dem tilbage. Sam Raimis actionfilm *Spider-Man*, som var færdigoptaget, havde særlige problemer, for superhelten svang sig rundt på New Yorks skyskrabere - det er så at sige det, Spider-Man gør - og naturligvis kravlede edderkoppen også op ad muren på WTC.

Der var allerede en kort trailer ude i biografen og på filmens hjemmeside, hvor man så Spider-Man fange en helikoper, der var fuld af tyveknægte, i et stort spind, som han havde lavet mellem tvillingetårnene. Sony stoppede øjeblikkelig traileren og var allerede dagen efter fremme med forsikringer om, at scenen ville blive fjernet fra filmen, inden den blev udsendt. Der var en længere debat på internettet, hvor det dog var den fremherskende opfattelse, at man burde *bevare* scenen med tårnene. Man tilbagekaldte også en af filmens plakater, hvor tvillingetårnene spejlede sig i Spider-Mans øjne. I filmen, som den blev udsendt i sommeren 2002, var WTC forsvundet, ligesom det var i virkeligheden.

Blandt de andre film, der blev berørt, var Barry Sonnenfelds *Men in Black II*, der måtte ændre centrale scener, hvor WTC var baggrund; og samme instruktørs farce *Big Trouble* blev udskudt, fordi der var scener med bomber om bord på et fly og eksplosioner i Miamis lufthavn. Simon Wells' filmatisering af oldefar H. G. Wells' *The Time Machine* blev beskåret med nogle scener, hvor dele af månen rammer New York (om end det angiveligt var besluttet inden katastrofen), og Dan Algrants *People I Know* med Al Pacino fik bortklippet en scene, hvor Pacino vandrer rundt om WTC i hallucinatoriske narkotåger, og blev først udsendt i 2003.

Under optagelse var også Phil Alden Robinsons filmatisering af en anden af Tom Clancys romaner, *The Sum of All Fears*, hvor terrorister med forbindelser til europæiske nynazister bringer en atombombe til sprængning i Baltimore, hvilket er tæt på at føre til atomkrig mellem USA og Rusland. Den blev udsendt i 2002.

Mest postyr blev der om den annoncerede nye Arnold Schwarzenegger-film *Collateral Damage*, iscenesat af action-instruktøren Andrew Davis. Filmen skulle have været udsendt i oktober 2001, men allerede to dage efter terroristangrebet meddelte Warner Brothers Pictures, at filmen ville blive udsat på ubestemt tid pga. hændelserne.

I filmen er Schwarzenegger en Los Angeles-brandmand, der bliver vidne til, at hans kone og lille søn bliver sprængt i luften, da en colombiansk terrorist detonerer en bombe. Da autoriteterne, som sædvanlig, ikke er i stand til at gøre noget effektivt, må Arnold selv tage affære. Det lykkes ham at komme til Colombia, og han har faktisk mulighed for at sprænge terroristen i luften, men opgiver det i sidste øjeblik, fordi det også ville koste terroristens kone og lille søn livet. Nu bliver Arnold taget til fange af terroristen, men det lykkes ham at flygte sammen med terroristens kone og søn. De når frem til Washington, hvor hun er parat til at hjælpe dem med at standse terroristen, som er i gang med nye morderiske planer. Men til allersidst går det op for Arnold, at der er

en helt anden dagsorden. At han blot bliver brugt i et infernalsk spil.

Filmen blev først anset som et problem og blev mødt med forhåndsprotester både fra colombianere og fra amerikanske brandmænd, men blev så, to måneder senere, behændigt gjort til en national manifestation, godkendt ved premieren i februar 2002 af selveste borgmester Giuliani, der var blevet folkehelt ved katastrofen (og efterfølgende blev portrætteret i en biografisk tv-film, Robert Dornhelms *Rudy: The Rudy Giuliani Story,* 2003, hvor Giuliani spilles af James Woods). Andrew Davis udtalte:

> Jeg tror, folk kan se denne film og blive overrasket over, hvor tæt nogle af billederne og hændelserne er på det, der skete, og hvis vi havde ventet længere, ville det have set ud som om vi lavede filmen på grund af disse begivenheder. Nu ser det ud som om det bare var en parallel slags historie, der tilfældigvis faldt sammen med begivenhederne. (10)

Schwarzenegger, der er republikaner og gift ind i den demokratiske Kennedy klan, donerede straks efter terrorangrebet en million dollars til ofrene; hans honorar er for tiden $30 mio. per film. Han blev i efteråret 2003 valgt til guvernør i Californien og holder nu pause fra filmene, imens han prøver at bringe den californiske økonomi på ret køl igen. Han har været magtfuld redningsmand i så mange fiktioner i tidens løb, at det er nærliggende at forestille sig, at han også kan blive redningsmand i virkeligheden. Og nu er der kræfter, der arbejder på at muliggøre, at udenlandsk fødte personer som Schwarzenegger kan vælges til præsident.

Legendarisering og merchandizing. World Trade Center var ikke noget specielt populært bygningsværk hos newyorkerne, men nu er der pludselig kommet noget vemodigt over alle disse film, hvor vi ser bygningerne. Vartegnet er pludselig blevet en markør af en svunden ære - nemlig tiden før 11. september. I Peter Yates' veloplagte svindlerfarce *The Hot Rock* (1972, *Fire uheldige helte*) er tvillingetårnene ved at være bygget færdig. I John Guillermins berygtede *King Kong Lives* (1986) falder den store abe ned, ikke fra Empire State Building, som i den originale *King Kong*-film (og Guillermins egen remake fra 1976), men fra WTC. I Steven Spielbergs sciencefictionfilm *A.I. - Artificial Intelligence*, baseret på et gammelt Stanley Kubrick-projekt som passende blev udsendt i 2001, et par måneder inden angrebet, ser vi et fremtidigt oversvømmet New York, hvor WTC stadig stikker op af havet. En spådom, der uventet hurtigt blev uaktuel.

WTC-angrebet er forlængst på vej ind i legendariseringen. Et væld af sentimentale historier bryder frem om skæbner, der ender deres tilfældige bane i katastrofen. Der vil blive fortalt om heltemod og opofrelse, men især om tilfældighedernes grumme spil og skæbnens ironi. Netop fordi det var sagesløse og intetanende mennesker, det gik ud over (både i flyene og i tårnene), vil 11. september-katastrofen efterhånden blive opslugt af populær-mytologien på samme måde som Titanic-katastrofen. Selvfølgelig er der afgørende forskel på de to katastrofer - hvor 11. september var en forsætlig menneskelig handling, var Titanic højst lidt uagtsomhed i kombination med naturens destruktive kræfter. Men fordi begge dele ramte mange tilfældige og helt sagesløse mennesker (i modsætning til Pearl Harbor, som trods alt var et militært angreb på en militærmagt, jf. Michael Bays stort anlagte, sentimental-patriotiske *Pearl Harbor*, der blev udsendt nogle måneder inden 11.



A.I.

september), vil det efterhånden blive indskrevet i samme sentimentale legendekompleks. Det var en enestående begivenhed, men den appellerer til det almene: Det kunne være os, der var mødt på arbejde den morgen, det kunne være os, der havde fået en billet til oceandamperen.

11. september er naturligvis også ved at udvikle sig til en industri. Nu vælter det frem med bøger, fotografier, videoer, film, en ren *merchandizing*, sådan som vi kender det fra de store blockbuster film (11). Og ligesom med mordet på Kennedy går konspirationsteorierne i øjeblikkelig metastase. En fransk forfatter, Thierry Meyssan, kom i 2002 med to bøger (*L'effroyable imposture* og *Le Pentagate*), som med deres bindegale spekulationer har vakt stor debat og solgt i stakkevis af eksemplarer i Frankrig. Forfatteren hævder, at det terrorist-kaprede fly, der angiveligt ramte Pentagon den 11. september, var en ren opfindelse fra myndighedernes side.

Spielberg afviste i 2002 helt tanken om en 11. september-film, mens til gengæld Roland Emmerich og hans producent påtænkte en opfølger til *Independence Day*, hvor 11. september skulle tematiseres (12). Men andre film er allerede kommet. 11. september var en slags film, og nu skal filmene bringe os videre.

Typisk nok er de fleste af dem følelsesdramaer om enkeltskæbner og heltemod, med udgangspunkt i *true stories*. Jules Naudets *9/11* (2002), med den enestående optagelse af det første fly, begynder som et stykke cinéma vérité om en ung brandmands arbejdsplads, men bliver pludseligt til en reportage om historiens største terrorkatastrofe. Der er andre dokumentarfilm som Étienne Saurets *WTC the First 24 Hours* (2002), Dave Eddys *The Box* (2002) og Jason L. Liebmans *Brothers in Blue* (2003), en hyldest til New Jerseys brandmænd. Jim Simpsons spillefilm *The Guys* (2002), baseret på et teaterstykke, handler om en journalist, spillet af Sigourney Weaver, der hjælper en brandmand med at lave mindetalen for de otte kolleger, han har mistet i katastrofen.

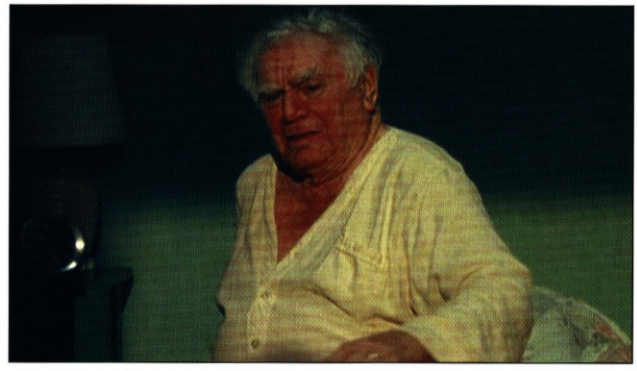
Både pårørende til ofrene og brandmænd udtrykte i marts 2004 forargelse over, at 9/11 blev anvendt af George Bush i tv-reklamer til den begyndende valgkamp om præsidentembedet, men faktisk er der allerede udsendt et tv dokudrama, *DC 9/11: Time of Crisis* (2003, instrueret af Brian Trenchard Smith), hvor Bush, spillet af Timothy Bottoms, på katastrofedagen og i den efterfølgende planlægning af gengældelsesaktioner fremtræder som en handlekraftig helt, der imidlertid er omgivet af vankelmodige rådgivere. Et noget andet billede gives i Michael Moores satiriske dokumentarfilm *Fahrenheit 911* (2004), der vandt Guldpalmen i Cannes.

Mest kunstnerisk ambitiøs er den franskproducerede episodefilm *11'09"01 September 11* (2002), hvor 11 instruktører hver fortæller en historie på 11 minutter med relation til 11. september - Samira Makhmalbaf, Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrissa Ouedraogo, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu,

Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn, Shohei Imamura. Bemærkelsesværdigt er Ken Loachs bidrag, der med dræbende ironi fortæller om en anden 11. september, nemlig 11. september 1973, den dag hvor general Pinochet, med opbakning fra USA, ved et kup væltede - og myrdede - den demokratisk valgte præsident Allende. Ellers lykkes mærkeligt nok de episoder bedst, der bruger humoren - som Lelouchs historie om en døv ung kvinde, der ikke opdager, hvad der er sket, før kæresten står i døren, indhyllet i støv; Idrissa Ouedraogos historie fra Burkina Faso, hvor en flok drenge opdager, at Osama Bin Laden opholder sig i hovedstaden Ouagadougou, og drømmer om dusøren på 25 millioner dollars; eller Sean Penns historie, hvor Ernest Borgnine, der fik sit gennembrud i Fred Zinnemanns Pearl Harbor-film *From Here to Eternity* (1953, *Herfra til evigheden*), er en ældre enkemand, som nusser rundt i sin altid mørke New York-lejlighed, hvor lyset så pludseligt vælter ind - fordi tårnene falder.







11'09'01 September 11. Fra oven: Episode af Ken Loach, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn

Fiktionen som kompensation. Hvad er det så fiktionen og specielt filmens fiktioner kan gøre ved sådanne begivenheder? I et krydsfelt mellem troen på det bedste og den bitre viden om, hvor galt det kan gå, dér finder kunsten sin særlige niche, så at sige som et scenarie for frygten og håbet. En gang var det religionerne, der beherskede dette felt. Men i afkristningsprocessen er det fiktionen - og i høj grad populærfiktionerne - der har overtaget en stor del af markedet for irrationelle forklaringer på det uforklarlige.

Det er således en af fiktionens store opgaver at reparere på virkelighedens mangler, at fungere som alternativ til virkeligheden. Fiktionen kan byde os på al den meningsfulde virksomhed, alle de målrettede missioner der ender med at lykkes, som vi savner i virkeligheden. Populærfiktionerne kan kompensere for "the slings and arrows," som tilværelsen byder os, når livet går sin skæve gang.

Da virkeligheden alt for ofte snyder os for det godes triumf over det onde, bliver det populærfiktionens opgave at give os

en erstatning, så vi i det mindste på skrømt kan opleve de følelser, der knytter sig hertil. Vi kan få gennemspillet vores frygt og angst, vi kan få indblik i de onde kræfter, og til slut med lettelse og triumf opleve tilfredsstillelsen ved, at det er de gode kræfter, der sejrer. Således bliver fiktionerne en slags mentale lynafledere, en krisehjælp, der altid stiller op. Man kan se det sådan, at fiktionsfilmen tillader os at afprøve hele registeret af menneskelige følelser, som vi heldigvis ikke hele tiden får aktualiseret af vores erfaringer med virkeligheden. Men fiktionen er også et felt, hvor vi får lov at rase ud, at udspille aggressioner og finde sjælefred ved, at retfærdigheden sker fyldest.

Hændelserne den dag i september fik kun i begrænset grad den amerikanske offentlighed til at grunde over, hvad det var, der kunne vække *så* forfærdelig en vrede; hele det politiske perspektiv blev straks overdøvet af det patriotiske og det sensationelle. Selvransagelsen kan let blive for bitter og smertefuld. Den bedste dulmende medicin er medieprodukternes sentimentalitet med deres fokus på rystende eller opløftende enkeltskæbner. Derfor behøver vi det vulgære bras, den kulørte underholdning, som kommer fra vores egen frygt og vores fryd ved det forfærdelige.

Prototypen af actionfilm drejer sig om, at én mand går ud i verden og gør noget ved tingene, mens 'systemet' - det være sig politiet, militæret, regeringen, myndighederne - bare nusser opgivende rundt eller henfalder til skurkagtige konspirationer. Man kan se det sådan, at filmene f.eks. kan simulere den handlekraft, som måske ikke er til stede i virkeligheden eller i hvert fald ikke har de samme muligheder for succesrig udfoldelse. Myten om den enkeltes kraftfulde heltedåd er essentiel i vores kultur. Måske er det hele actiongenrens formål at fastholde denne forestilling. Schwarzenegger er faktisk selv inde på det:

> Jeg tror, at man med film kan løse disse ting meget hurtigere og give publikum tilfredsstillelse - i det mindste i fantasien. (13).

Således kan filmen stille den hævntørst, vi ikke får stillet i virkelighedens verden. Fiktionen må yde poetisk refærdighed, fordi den reelle retfærdighed kan synes uopnåelig. Det er den forklaring og forklarelse, som populærfiktionen - og den virkelighedsreportage, som ligner den til forveksling - kan tilbyde, og den er der brug for. Vi vil gerne løse problemerne sådan som Bruce Willis, George Clooney eller Arnold Schwarzenegger gør det.

Alternativet i den virkelige verden er præsident Bush, og det er næsten for barbarisk.

Noter

1. Adorno-citatet findes i essayet "Kulturkritik und Gesellschaft", skrevet 1949, trykt i samlingen *Prismen* (1951), genoptrykt i bind 10 af den samlede udgave, *Kulturkritik und Gesellschaft I* (1977, 1998), p. 30. Hele passagen lyder: "Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben."
2. Jf. Peter Schepelern: "Katastrofefilm og filmkatastrofer: Betragtninger over en genre", *Kosmorama* nr. 126, 1975 (pp. 83-88).
3. "The movies set the pattern, and these people [the terrorists] have copied the movies. Nobody would have thought to commit an atrocity like that unless they'd seen it in a movie. How dare we continue to show this kind of mass destruction in movies? I just believe we created this atmosphere and taught them how to do it." Citeret efter Stephen Prince: *Classical Film Violence* (2003), p. 286.
4. Tom Clancy: *Debt of Honor*, oversat fra paperback-udgaven, Berkley Books, 1995, s. 985 986. Dansk udg. *Æresgæld* (1998).

5. *Entertainment Weekly*, citeret i paperback-udgaven, Berkley Books, 1995.
6. Stockhausen, se: www.jahsonic.com/Stockhausen.html - "Was da geschehen ist, ist - jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen - das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat. Dass Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf eine Aufführung, und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt, in einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komponisten. Stellen Sie sich vor, ich könnte jetzt ein Kunstwerk schaffen und Sie wären alle nicht nur erstaunt, sondern Sie würden auf der Stelle umfallen, Sie wären tot und würden wiedergeboren, weil es einfach zu wahnsinnig ist. Manche Künstler versuchen doch auch über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir wach werden, damit wir uns für eine andere Welt öffnen."
7. Damien Hirst - BBC, september 2002, se: www.hypocrites.com/article8530.html - "Of course, it's visually stunning and you've got to hand it to them on some level because they've achieved something which nobody would have ever have thought possible - especially to a country as big as America. So on one level they kind of need congratulating, which a lot of people shy away from, which is a very dangerous thing."
8. Peter Schepelern: *Lars von Triers film*, s. 124.
9. Nogle opfatter filmoptagelsen af det første angreb som bevis på en konspiration, se: Andreas von Bülow: *Die CIA und der 11. September* (2003) samt Bo Bjørnvig: "Den frygtelige sandhed", *Weekendavisen*, 7.4.2004.
10. Andrew Davis, interviewet af Paul Fischer, se: www.filmmonthly.com/Profiles/Articles/ADavis/ADavis.html - "I think people can see this film and be surprised how close some of the images and the events are to what happened and if we would have waited longer it would have seemed like we made this film because of those events. Now it seems like it was just sort of a parallel kind of story that happened to coincide with the events."
11. 9/11-merchandizing: jf. bøger som Claus Clausen & Rasmus Øhlenschlæger Madsen, red.: *Tirsdag 11. september 2001 - Eftertanker.* Tiderne Skifter (2002); Lars Qvortrup: *Mediernes 11. september.* Gad (2002).
12. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2.9.2002.
13. Schwarzenegger, interviewet af Paul Fischer, se: www.crankycritic.com/qa/pf_articles/arnoldschwarzenegger_cd.html - "I think with movies you can resolve those things much quicker, and give audiences satisfaction at least in a fantasy way."



The Patriot

Gamle Amerika, nye Europa

Om regressive træk i amerikansk politik - og film

Af Torben Grodal

Under optakten til den anden Irak-krig i januar 2003 udtalte forsvarsminister Rumsfeld de berømte eller berygtede ord om "det gamle Europa" - Tyskland og Frankrig - i forhold til det nye Europa, f.eks. Polen, der selvfølgelig var af samme mening om krigen som den 'unge nation' par excellence, USA. Europa er gammelt og træt, præget af al for megen blødsøden velfærd. USA er ungt og initiativrigt. Sådan så Rumsfeld det.

Og sådan ses det også i mange amerikanske mainstreamfilm, hvor europæere ofte er skurke, den affekterede englænder i John Badhams *Blue Thunder* (1983), tyskeren Hans fra John McTiernans *Die Hard* (1988), den østrigske nynazist i Phil Alden Robinsons *The Sum of All Fears*

(2002), den upålidelige fransktalende terrorist i Clark Johnsons *S.W.A.T.* (2003) osv. Når Europa fremstilles positivt i amerikanske film, er det som et romantisk-oprindeligt sted, jf. Lasse Hallströms sødladne *Chocolat* (2000) om kærlighedsskæbner i en fransk landsby, eller Lawrence Kasdans *French Kiss* (1995), hvor helten erobrer heltinden ved sine sunde rødder i et vinslot. Den filmamerikanske forestilling om Europa har ikke rigtigt løsrevet sig fra den forestilling om folkelivet på Sicilien, der præsenteres i Francis Coppolas *The Godfather* (1972).

Set med europæiske øjne vil de værdier, der bærer Rumsfelds og andre nykonservatives USA forekomme gamle og skræmmende, og for en europæer er mellemkrigstidens Europa den bedste sammenligning for den nykonservative dyrkelse af nationen, hæren, patriotismen, flaget, og Gud garanterer, at den amerikanske nation er særligt udvalgt. Det USA, der udgik fra 50'ernes og 60'ernes urbane frigørelse - lighed, demokrati, kulturel eksperimenteren, økologisk bevidsthed osv., er for tiden blevet fortrængt til tilskuerbænken, omend det på det seneste mobiliserer til en konfrontation med neokonservatismen. Men i den konservative ideologi er the drill sergeant den nye helt.

Rekrutterne skal lære blind lydighed og kærlighed til flaget og nationen, og det kan de kun ved at blive udskældt ved at blive kaldt bøsser og svæklinge, ved at blive mishandlet og slæbt gennem søle. Selv svage kvinder som Demi Moore i Ridley Scotts *G.I. Jane* (1997) kan lære at nyde drabets, lydighedens og mishandlingens fornøjelser. Den brutale eksercits undertrykker heldigvis hendes krop så meget, at hun holder op med at menstruere, så hun også på det punkt kan få en maskulin krigerkrop.

Det gammelmodige Amerika. Den efterfølgende artikel er bevidst enøjet ved kun at fremhæve de gammelmodige træk i det amerikanske samfund og omtaler kun sporadisk de film, der sætter en mere moderne dagsorden. Amerikansk fiktion udøver en voldsom indflydelse på den måde, hvorpå verden opleves og formes. I den første efterkrigstid var denne indflydelse i en række henseender positiv i en tid, hvor store dele af verden skulle løsrives fra autoritære samfundsstrukturer. Men på det seneste er en række af de mere skræmmende aspekter af det amerikanske samfund blevet mere udtalt. Af speciel betydning for andre lande er den måde, hvorpå USA har udviklet sig til et imperium, der i kraft af sin militære styrke kræver suveræn magt over resten af verden. Særlig skræmmende er det, at USA konsekvent har støttet Israels imperialistiske politik og derved på afgørende vis medvirket til at forsinke Mellemøstens modernisering. De talløse krigs- og-actionfilm, der udspinder sig omkring USA's implementering af sin militære indflydelse indgår som et vigtigt element i såvel legitimeringen af USA's adfærd indadtil som i formningen af dets modstanderes verdensforståelse.

Det er nærliggende at tro, at al-Qaeda-terroristerne er blevet inspireret til deres handlinger ved et stort forbrug af amerikanske actionfilm, hvor de blot har identificeret sig med de østeuropæiske og arabiske skurke. De demokratiske kræfter i USA er blevet svækket, også af det forhold, at netop de demokratiske kræfter ofte har vanskeligt ved at tage afstand fra Israels og USA's medansvar for konfrontationen med den islamiske verden. Konfrontationen med den arabiske verden har i de sidste 30 år været en hovedleverandør til temaer for actionfilm af enhver afskyg-

ning, og disse kan vinde genklang såvel i det bibelkristne højre som det israelvenlige venstre. USA var således mentalt forberedt på den voldsomme indskrænkning af de borgerlige rettigheder begrundet i terrorisme der blev konsekvensen af 9/11.

Såvel 90'ernes nykonservatisme som den nye patriotisme i kølvandet på 9/11 nødvendiggør en skarpere problematisering af dele af den amerikanske kultureksport. Europa er genrejst efter Anden Verdenskrig, og store dele af Asien er inde i en moderniseringsproces. For tiden forestiller nykonservative sig, at den fremtidige verdensorden skal etableres med USA som enevældig supermagt, og kun et samarbejde mellem det nye Europa og det nye Asien kan danne en demokratisk modvægt hertil.

Hvad der gør nykonservatismen yderligere farlig er, at globaliseringen kan skabe voldsomme spændinger i USA mellem det mindretal, der selv i konkurrence med det nye Asien kan fastholde velbetalte job, og det flertal der trues af proletarisering ved, at deres jobs forsvinder til Asien. Ved heftig låntagning er de fulde konsekvenser af, at USA i de sidste 40 år har forandret sig fra at være en kreditornation til at være et land med en bundløs gæld til Europa og især til Det nye Asien, holdt skjult for flertallet. Men når regningen skal betales, vil det sikkert ikke ske uden voldsomme sociale spændinger. USA er ikke Weimarrepublikken, men nykonservatismen er et symptom på en potentielt eksplosiv samfundsmæssig krise.

Lars von Trier vakte betydelig uvilje i USA såvel med *Dancer in the Dark* (2000) som med *Dogville* (2003). I nogle henseender er dette vel forståeligt, for det er ikke et flatterende billede af USA, der fremmanes. Filmene er i mange henseender mere karikaturer end portrætter, endda af et fortidigt Amerika - *Dancer in the Dark* med sin skildring af amerikansk retsvæsen og dødsstraf, *Dogville* med sin morsomme syntese af klicheer fra amerikansk film og tv fiktion, der er Triers og mange andres hovedkilde til viden om USA. Men samtidig viser den amerikanske reaktions voldsomhed en upassende ømskindethed ved at blive genstand for den karikerende fremstilling, som amerikansk film selv i årtier har benyttet over for ikke-amerikanske samfund, og endda ofte med en betydeligt mindre kunstnerisk dækning for karikaturerne. Når Trier lader *Dogville* ende med en række fotografier af fattigdommens Amerika, opleves det måske særligt voldsomt i USA, fordi man nu ser sig behandlet som et uland. En amerikaner kan tillade sig at påpege bagsider af fattigdom i rigdommens baggårde. Men at en udlænding kan skildre USA blot som et fattigt og uudviklet land, hvor kun nogle få gangstere har rigdom, er sårende, selv om der blot er tale om en kunstnerisk karikatur.

Et moderne demokrati? Det nykonservative gamle Amerika udspringer ikke af de mest moderne dele af USA, men har derimod delvis rod i de mere gammelmodige områder af USA, syden og midtvesten. Det er ikke forestillinger om parlamentarisk demokrati, der er bærende, men derimod forestillinger om et organisk Amerika under en stærk ledelse.

Film, der som Frank Capras klassiske *Mr. Smith Goes to Washington* (1939, *Mr. Smith kommer til Washington*) beskriver livet i Kongressen, er ikke på mode i nutidens amerikanske film. Der er ganske vist komedier, der skildrer præsidenten i sammenhæng med forskellige civile problemstillinger såsom sygeforsikring og arbejdsløshed - som Ivan Reitmans *Dave* (1993) -

om en menneskekærlig fyr, der træder i stedet for den pludseligt døde præsident - eller det ganske interessante Clinton-portræt i Mike Nichols' *Primary Colors* (1998, *Præsidentkandidaten*). Men filmene foretrækker at fremstille verden som en militær kampplads mellem det gode og det onde med præsidenten som den centrale, stærke person, der skal vise leadership, være 'fører' og leder af de væbnede styrker i kamp mod indre og ydre fjender, og dermed tilfredsstille primitive maskuline dispositioner, der endda er universelle. Svaghed kan være fatal, som i begyndelsen af Roland Emmerichs *Independence Day* (1996), hvor præsidenten tror, at han kan tale rumvæsnerne til fornuft. Den kolde krig vænnede amerikanerne til at definere sig i konfrontation med en fjendtlig omverden, og efter den kolde krigs ophør har kampen mod terrorister (eller rumvæsener) erstattet kampen mod russerne. Således i Wolfgang Petersens *Air Force One* (1997), hvor præsidenten (Harrison Ford) kæmper mod terrorister på sit fly. Det er film, der hengiver sig til glæden ved et imperiums og en stærk leders militære udfoldelser. Film og tv har, i deres personfiksering, forstærket tendensen til at understrege præsidentens betydning. Barry Levinsons *Wag the Dog* (1997) er en morsom fremstilling af, hvorledes en præsident kan forsøge at fastholde eller vinde magt ved at fremstille imaginære krige og fjendebilleder, men Irak-krigens mediebårne opfindelse af et trusselsbillede (og den forløjede fremstilling af en kvindelig amerikansk soldats skæbne) har gjort filmen uhyggelig sandfærdig, dens fiktioner overhales af virkeligheden.

Det amerikanske demokrati blev grundlagt i 1700-tallet, og det ses på den mængde magt, der er lagt i præsidentkongens hånd. Og samtidig har en række faktorer fjernet det folkelige engagement i kongressens arbejde. Kongressen er i stigende grad et organ, der kun interesserer de rige (og hvis medlemmer er personligt rige). Kun ca. en tredjedel af USA's stemmeberettigede afgiver stemme til valg til Senatet og Repræsentanternes Hus, mod halvdelen til præsidentvalget. Yderligere er der ofte ikke reelle valg til Kongressen, fordi der sker en udemokratisk kontinuerlig opdeling og omlægning af valgdistrkter efter principper, der er til fordel for dem, der allerede er ved magten, hvilket udelukker muligheder for en reel modkandidat. Politik er i USA blevet de meget riges område, hvadenten de som Schwarzenegger har tjent penge i medierne eller som Bush-familien ved business. Modsat Europa, hvor partierne repræsenterer de forskellige befolkningsgruppers holdninger og interesser, og hvor folk med mange forskellige sociale baggrunde er repræsenteret, så er politikerne i USA først og fremmest rige, for ellers ville de ikke være i stand til at finansiere en valgkamp. De meget fattige er endda i USA berøvet stemmeret, fordi folk i fængsler eller på prøveløsladelse ikke har stemmeret, og dette er ofte de fattige, særligt afroamerikanske unge. I Georgia er således 5 % af det mulige vælgerkorps afskåret fra at stemme af denne grund, i Californien ca. 1,5%.

I det nye Europa er stemmeprocenterne langt højere end i USA, ofte op mod 90%, og statsledernes magt er i langt højere grad underkastet parlamenternes kontrol. Mangepartisystemet vil ofte give en langt bedre demokratisk repræsentation af befolkningen. Men skulle man tro den dominerende fremstilling i amerikanske film, er det amerikanske demokrati så absolut verdens bedste, mens europæiske demokratier ikke er værd at tale om.



We Were Soldiers

Når der til tider fremvises udemokratiske sider af systemet, sker det som regel samtidig med at kritikken ses som udtryk for, at det amerikanske system er andre overlegne på grund af dets evne til selvkritik. I Michael Manns *The Insider* (1999) rettes der en sønderlemmende kritik mod tobaksindustrien og mod mediernes svaghed i forhold til kapitalen. Men samtidig er der en 'forfilm' til hovedhistorien, der viser, hvorledes de amerikanske journalister heroisk interviewer arabiske terrorister i uhyggelige arabiske omgivelser.

Meningen med denne forfilm må være at understrege at trods dens mangler er USA's presse verdens frieste. I Steven Spielbergs *Amistad* (1997) er der en kritik af USA's behandling af slaver, men samtidig udvikler filmen sig til en helt ulidelig dyrkelse af den særlige amerikanske retsopfattelse og konstitution og dens ophavsmænd, til trods for at filmen i øvrigt selv bærer vidnesbyrd om, at England, på et tidspunkt hvor USA stadig accepterede slaveri, førte en skånselsløs krig mod slavehandel. USA's konstitution er inspireret

af nordeuropæisk oplysningstankegang, men i Nordeuropa satte denne sig hurtigere igennem i forhold til slaveri end i USA (slaveri blev totalforbudt i Det engelske Imperium i 1833). Ved at modstille USA og Spanien kan Spielberg score nogle billige points, mens en sammenligning med Nordeuropa ville havde fået USA til at se langt mere gammelmodigt ud, et land der med forsinkelse følger Nordeuropa.

***We Were Soldiers:* den fascistoide dyrkelse af hæren.** Centralt for nykonservatismen er en genfødt militarisme og patriotisme, fordi nationens storhed og guddommelige udvalgthed kommer til udtryk i dets militære overlegenhed, især i Golfkrigen, hvor USA, modsat Vietnamkrigen, kunne demonstrere en frygtindgydende militær og militærteknologisk overlegenhed. Militariseringen ses endda i dagliglivet. En af de store visuelle tv-oplevelser under Golfkrigen var synet af en stort, meget fladt militærkøretøj, en Humvee, og snart efter krigen blev den i let ændret form sat i masseproduktion til et civilt publikum under navnet Hummer. Den blev snart et meget populært køretøj i nypatriotiske kredse (det første eksemplar blev købt af Arnold Schwarzenegger). Japanske og europæiske energirigtige biler er i disse kredse erstattet af benzinslugende militærlignende køretøjer (omend miljøaktivister ofte afbrænder Hummer køretøjer).

Hovedparten af de filmiske fremstillinger af amerikansk militarisme, der kom i kølvandet på Vietnamkrigen, var kritiske som Michael Ciminos *The Deer Hunter*

Black Hawk Down



(1978) eller Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987). Men tiderne er skiftet, en patriotisme der kræver blind lydighed over for USA er igen blevet salonfähig. En af de mere skræmmende film i denne boldgade er Randall Wallaces *We Were Soldiers* (2002). I optakten til filmen får vi præsenteret nogle af de gode amerikanske værdier. Filmens helt, Mel Gibson, beder en katolsk bøn sammen med sine (fem) børn. Filmen skildrer med fornøjet indforståethed et kaserneliv, hvor hustruer føder børn, og mænd forbereder sig til ædel kamp for fædrelandet, mens de underkaster sig gud og flag. Mændene er, som filmen siger, soldater, ægtemænd og brødre, krigerlivet er den perfekte realisering af familieværdierne. Da tropperne skal forlade kasernen for at tage til Vietnam holder Gibson en tale, hvor han fremhæver, at soldaterne ikke forlader hjemmet, men drager mod deres sande hjem, slagmarken i dødens skygge. Netop udsigten til døden muliggør realiseringen af de amerikanske værdier om trosfrihed og racelighed, for over for døden er alle lige.

En sådan dødsdrukken krigeretos skal man til Wagner og Det tredje Rige for at finde magen til. Et særligt element i filmen er Gibsons centrale løfter til soldaterne - for det første at være den første til at angribe og den sidste til at forlade valpladsen, for det andet at føre alle hjem igen, enten i live eller som lig. I samklang med filmens øvrige hentydninger til indianerkrigene giver disse løfter en særlig ritualistisk prægning af krigen som stammens *rite de passage*. Derved er der også givet grønt lys for at understrege omfanget af de amerikanske tab, at dvæle ved de døde og sårede og at føle stolthed, hver gang en helikopter er i stand til at føre døde og sårede ud fra slagmarken. Slagscenerne er udført som store testosteron-symfonier, hvor lyden af helikoptere, skudsalver, brændende skovområder osv. i forbindelse med hæsblæsende action pisker spændingen op. Som en amerikansk kritiker, Tom Doherty, har fremført, har filmen gjort skildringer af USA's deltagelse i Vietnamkrigen stuerene og rykket denne nærmere til at få samme status som Anden Verdenskrig, den 'gode krig'. Et aspekt af filmen, der adskiller den fra mange andre amerikanske krigs- og actionfilm, er, at der på sæt og vis gives et ganske neutralt og udæmonisk billede af fjenden. Vietcongsoldaterne og vietcong-lederen er som amerikanerne tapre og rådsnare riddere, der nyder de krigeriske turneringer og forsøger at fungere professionelt.

I den anden ende af skalaen finder man Ridley Scotts *Black Hawk Down* (2001), der i nogle henseender kan ses som en prototype for den amerikanske verdensopfattelse efter Sovjetunionens sammenbrud. På den ene side står civilisationen og demokratiet, dvs. USA, på den anden side er der krigslystne og primitive ulande, i dette tilfælde Somalia. Som oftest er det de arabiske lande, der skal være den legitimerende Anden i forhold til USA: USA er frihed, demokrati og lighed, mens den arabiske (eller den sydamerikanske) verden er diktatur; USA er rigdom og teknisk kunnen, de andre er fattigdom og uduelighed. Amerikas gudsdyrkelse er god og legitim, de andres er en slags satans værk.

Men *Black Hawk Down* går planken ud: Afrikanerne i Mogadishu er en masse af primitive og ondskabsfulde dyr, eller 'skinnies' som de kaldes i filmen, og de fortjener den regn af kugler, der hagler ned over mænd, kvinder og børn. Der er intet forsøg på at skelne eller skabe forståelse for konfliktens baggrund (f.eks. at beskrive hvorledes USA og Sovjetunionen havde fyldt regionen med våben). Filmen

er for så vidt dristig ved at lade amerikanernes modmennesker være afrikanere, for få kan lade være med at forbinde Mogadishu med de sorte amerikanske ghettoer, og de fleste af soldaterne er pinligt hvide og lyshårede (inklusive danskeren Nikolaj Coster Waldau). Det er således vanskeligt helt at frigøre sig for den tanke, at angsten for og hadet til ulandskaoset har forbindelse med angsten for ghetto-Amerika.

Også på andre måder udspringer *Black Hawk Down* af stærke konservative forestillinger. De amerikanske konservative hader FN, USA skal gå enegang fordi landet af gud er udvalgt til at udføre særlige missioner. Selv om Somalia operationen er en FN-operation, er selve operationen fremstillet som et amerikansk foretagende, og FN er kun en klods om benet, f.eks. i en af de første scener, hvor en kamphelikopter kunne beskytte Røde Kors' fødeuddeling mod banditter, men forhindres af et FN-regulativ. Det historiske faktum at amerikanerne bliver reddet af pakistanske FN-soldater fremstilles på en sådan måde, at pakistanerne kommer til at fremstå som inkompetente, dels ved at der praktisk taget ingen fremstilling er af deres medvirken, dels ved at skildre de få pakistanere som bornerte og gammeldags. Dette ligger helt i tråd med den fremstilling af internationale organisationer, man finder i andre nyere film. I John Moores *Behind Enemy Lines* (2001) kontrasteres amerikansk heltemod, initiativ og fleksibilitet mod en fransk NATO-officer. Denne forsøger på inkompetent og forræderisk vis at forhindre Gene Hackman i at få 'sin dreng hjem', dvs. at undsætte en navigatør der har måttet springe ud af sit fly bag de serbiske linjer under Bosnien-konflikten.

Heroiseringen af Amerika sker således ikke blot direkte, men også ved udeladelse: Den øvrige industrialiserede verden eksisterer praktisk taget ikke, og når dens eksistens antydes, som i *Independence Day,* er det kun som baggrundsdekoration for USA's lederrolle. *Black Hawk Down* er i øvrigt misvisende ved at fremstille Røde Kors-hjælpen som en typisk amerikansk aktivitet (Stars and Stripes-farvede sække). Men USA's civile ulandshjælp og nødhjælp er meget begrænset (dets civile ulandshjælp har samme størrelsesorden som Nordens). Intet sted kontrasteres forskellen mellem USA og Europa klarere end på Vestbredden, hvor europæerne forsøger at give nødhjælp, mens USA finansierer Israels destruktion af området. Men hvis man gennemser amerikanske film, måtte man tro, at Europa kun eksisterede som antikverede benspændere.

Populismen. USA er, modsat egen selvforståelse, et meget klassedelt og hierarkisk samfund. De fleste amerikanere arbejder i hierarkisk opbyggede kæmpevirksomheder med meget ringe indflydelse for de enkelte medarbejdere (selv om man i 80'erne forsøgte at lære af japanernes mindre hierarkiske, mere teamwork-prægede virksomhedsopbygning). Der er en række film, der kritiserer arbejdsdisciplinen inden for big business eller film, der er kritiske over for dets virkemåde, som f.eks. den tidligere omtalte *The Insider*, der udstiller tobaksindustriens magtmisbrug, eller Steven Soderberghs *Erin Brockovich* (2000), der skildrer industriel forurening og en almindelig kvindes kamp mod en industrigigant. Men af letforståelige grunde er skildringen af det sociale hierarki ofte henlagt til militærets eller politiets og efterretningsvæsenets verden. I deres egenskab af offentlige institutioner vil en kritik af det sociale hierarki samtidig kunne beskrives som en kritik af offentlig

virksomhed. Modsat Europa, der i efterkrigstiden har opbygget en ofte meget effektiv offentlig sektor, blev 30'ernes ansatser til opbygningen af et amerikansk velfærdssamfund ved en styrkelse af den offentlige indsats i økonomien aldrig særlig stærk i USA. Det nykonservative establishment har endda med stor heftighed kritiseret Europa i 90'erne og hævdet, at IT revolutionen var det endegyldige bevis på, at USA's samfundsform var de europæiske velfærdsstater overlegen.

De meget store klasseforskelle og den hårde, hierarkiske styring, der som sit ultimative udtryk har 'the chain gang', de lænkede fanger, der for tiden har en renaissance, frembringer meget stærke klassemodsætninger. Populisme er udbredt overalt i verden, men er særligt udbredt i USA, hvor det er film- og tv industriens foretrukne måde at tematisere disse konflikter på. Kernen i de populistiske holdninger består i at hævde, at den jævne borger er indbegrebet af fornuft, hvorimod de overordnede bestandig korrumperes og/eller er inkompetente (eventuelt med undtagelse af lederen). Men da overmenneskenes korruption og uduelighed er et universelt træk ved verden og samfundet, er der ikke nogen grund til at tænke på mulige ændringer af samfundet, der kan skabe mere retfærdighed. Et nyt system vil være lige så korrupt og ineffektivt som det gamle. Man kan derfor kun fremstille og heroisere hin enkelte almindelige og retfærdige borger, der mod alle odds gør sin pligt. I Tony Scotts *Enemy of the State* (1998) forsøger højtstående embedsmænd i en sikkerhedsorganisation at fremme udviklingen af ekstra avanceret overvågningsudstyr ved at dræbe den politiker, der som formand for en kongreskomite vil modsætte sig dette. Kun takket være en behjertet indsats af en ganske almindelig afroamerikansk borger (Will Smith) og en teknisk genial outsider (Gene Hackman) lykkes det at forhindre den onde embedsmand i hans forehavende. Filmen legitimerer sig som en let venstreorienteret film, men ender hurtigt i en populistisk dyrkelse af hverdagsheroisme, Middle America mod systemet. Ældre films tro på enten at appellere til offentligheden eller til de gode dele af det politiske system som hos Capra er helt fraværende.

Populismens karakter af sikkerhedsventil er endnu mere udpræget i film som James Camerons *Terminator 2: Judgment Day* (1991). Her er en film, hvor rige investorer har investeret mange millioner dollars i en film, hvor hovedrollen indehaves af den personligt rige Schwarzenegger. Filmen skildrer – dog ved hjælp af sci-fi mumbo-jumbo – hvorledes store industrikoncerner ved deres uetiske omgang med militær teknik truer planetens overlevelse. Midlet herimod er Schwarzeneggers heroiske indsats med diverse skydevåben. Hvis man kan tale om, at filmen skaber rollemodeller, så er Schwarzenegger god til at skabe forbilleder for terrorrister, ikke samfundsreformatorer. Populismen giver sig udtryk i vigilantisme, selvtægt, hvadenten man som Clint Eastwood i Don Siegels *Dirty Harry* (1972, med flere sequels) renser ud i San Francisco, eller som diverse terminatorer spreder død og ulykke omkring sig.

Et særligt populistisk kunststykke består i at lave film, der på én gang giver luft for antiautoritære følelser og samtidig integrerer disse i en autoritær kommandostruktur. De klassiske hovedværker inden for en sådan populisme er de to første Rambo-film (Ted Kotcheffs *First Blood*, 1982, og George P. Cosmatos' *Rambo*, 1985), hvor Rambo på den ene side har et faderligt bånd til sin oberst, der har trænet

ham til blind lydighed, og på den anden side er i en dødelig konflikt med alle de myndigheder og jakkesæt, der kommer ham på tværs. I en film som Ridley Scotts *Black Rain* (1989), der ligeledes markerer et stærkt, populistisk had til 'jakkesættene' og en stærk følelse af, at USA er ved at blive overhalet af Japan, bl.a. fordi den individualistiske moral er den japanske evne til team work underlegen. Selvom filmen lader den rebelske, amerikanske populisme sejre, er der, modsat senere Scott-film som *Black Hawk Down*, en vis tvivl om ikke det amerikanske samfund er inde i en problematisk udvikling. Diagnosen er dog, som i Coppolas *The Godfather* (1972) nostalgisk: Kapitalistisk individualisme har ødelagt den gode, gamle, menneskelige feudale patriarkalisme.

Et af de mest skræmmende nyere udtryk for denne kadaverdisciplin finder man i Rod Luries *The Last Castle* (2001). Robert Redford er en general, der dømmes til militærfængsel, fordi han ved ikke at adlyde præsidentens ordre har forårsaget otte soldaters død (omend hans motiv var et ædelt ønske om at redde folk i den tredje verden). Fængslet bliver styret på fascistoid vis af fængselsdirektøren. Redford er en krigshelt, som alle de indsatte soldater har næsegrus respekt for, og snart tvinges han til at sætte sig i spidsen for fangernes modstand mod den onde direktør (der, selvfølgelig, aldrig har set en slagmark, hans ondskabsfuldhed må ses som udtryk for, at han er en slags civilist, og i øvrigt lidt kvindagtig). Men oprøret består samtidig i, at de endnu mere underkaster sig hierarkisk lydighed under Redford, der i fangegruppen retablerer hele den hierarkiske militære kommandostruktur. Oprøret mod direktøren bliver således på den ene side en borgerkrigslignende aktivitet, men på den anden side den totale underkastelse. Særlig 'patetisk' i Leni Riefenstahls forstand er slutscenen, hvor Redford har fremtvunget fængselsdirektørens fald, men samtidig dør mens han hejser det amerikanske flag.

Religiøsiteten. En afgørende forskel mellem USA og Europa er den rolle som religionen spiller selv i mainstreamfilm. I Europa er religion næsten udelukkende noget, der bruges som gimmick i kunstfilm, jf. Bergman, Tarkovskij og Trier. Men selv i amerikanske mainstreamfilm er religionen allestedsnærværende. Det kan være i direkte form, som når personer ofte beder gud om hjælp i afgørende situationer, men også i allegorisk form, som når Stallone f.eks. i Rambo-film imiterer den lidende, korsfæstede Jesus, (i *Rambo III* udskiftet med budhisme og Allah, idet Stallone er i koalition med mujahediner mod de ugudelige kommunismer), eller når selv den menneskelignende cyborg i Ridley Scotts *Blade Runner* lader sig 'korsfæste'.

Helt patetisk bliver det, når Spielberg i *Amistad* lader de afrikanere, der er blevet ført til USA på et slaveskib, 'omvendes' fra deres hedenskab til en glødende interesse for Jesu lidelseshistorie. Man må tro, at kristendommen altid har stået på slavemodstandens side til trods for, at slaveri, livegenhed, feudalfæste osv. har karakteriseret hovedparten af de kristne samfund i de sidste 2000 år. Ofte er der på film også tale om en mere diffus åndelighed, f.eks. i den svulstige form, som man finder i nogle af Spielbergs film eller i Robert Zemeckis' *Contact* (1997), hvor Jodie Foster får en stor religiøs oplevelse ved at komme i kontakt med sære kosmiske kræfter og sin døde far. Mainstream-action som Simon Wests *Con Air* (1997) påberåber sig hyppigt gud. Den dødsdruk-

ne katolicisme, der er omtalt ovenfor i *We Were Soldiers*, er således kun et særligt ekstremt udtryk for, at hovedparten af USA's befolkning er langt mere religiøse end Europas, hvorfor alt fra westerns til science fiction gennemvædes af religiøsitet.

Selv når det kommer til forsøget på at foretage en samfundsmæssig kritik, danner religiøse forestillinger ofte klangbunden for denne kritik. Et grelt eksempel er Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999). Filmen præsenterer sig tilsyneladende som en postmoderne, selvbevidst film, der har indsigt i, hvorledes fiktioner skaber pseudokausaliteter. Men dette 'selvbevidste' metalag forvandles gennem filmen til en irrationelt funderet forhåbning om forløsning på trods af fornuft, hvor metalaget skal gøre miraklerne spiselige. Filmen giver en firkantet fremstilling af en 'forældre-og-autoritetsverden', der er syg af kræft (symbol på følelsesløshed og egoisme), men har afsat traumer i børnegenerationen. Men da alle handlingstrådene peger mod tragedie, sker miraklet: Som i biblen, hvor guds udvalgte folk lever under faraonernes undertrykkelse, men frelses ved at gud sender plager, f.eks. frøer, så rammes også Los Angeles af en frøregn. Filmens helt er den enfoldige, men gode betjent, med et kors over sin seng, men også en incestramt narkoman, en enfoldig mandlig sygeplejerske, og en hustru hvis beregning forandres til medlidenhed, hører til hverdagsheltene, der med deres medfølelse gør op med det nye Sodoma, Los Angeles. Ja, selv en ung mand, der prædiker fallos' herredømme over kvinderne, omvendes, og forsoner sig med sin stedmoder. At 60'ernes metafiktionelle kneb her bruges til at legitimere en gumpetung symbolik og en traditionalistisk kristen frelselære viser med al tydelighed det traditionaliseringspres, der hviler over store dele af det amerikanske åndsliv. Tilsyneladende står den krigeriske kristendom i *We Were Soldiers* i modsætning til *Magnolias* dyrkelse af svaghed og offerstatus. Men begge forenes i, at menneskelivet styres af højere magter, hvorfor troen, ikke fornuften, bør styre de enkelte og samfundet.

Konstitueringen af nationen i krigen og katastrofen. I de amerikanske film konstitueres samfundet hyppigst i den voldelige konfrontation med omverdenen og i katastrofen. Særligt efter Vietnamkrigens ophør har film efter film visualiseret, hvorledes bysamfund eller hele USA destrueres af truende kræfter. Disse kræfter kan være naturkatastrofer som jordskælv, vulkanudbrud, meteorer, hajer, eller kamp mod fremmede civilisationer. Der kan også være tale om, at katastrofen er fremkaldt af civilisatorisk hybris, som når man laver dårligt konstruerede skyskrabere, der udvikler sig a la John Guillermins *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*).

Der fremstilles i katastrofefilmen ofte et forløb, hvor mange forskellige mennesker har problemer med deres partnere og øvrige familie eller med liv og samfund i al almindelighed. Men under truslen fra katatrofen genfinder de fleste deres sande menneskelighed. Omend nogle mennesker i katastrofen viser deres sande asociale væren ved plyndring og panik, vil en lige så væsentlig del af befolkningen retablere deres sociale netværk og samtidig fungere som ansvarsbevidste borgere. I Mimi Leders *Deep Impact* (1998) ofrer nogle heltemodigt deres liv for at formindske faren ved, at jorden rammes af en kæmpemeteor. En far og en datter går i døden sammen. Store dele af USA's befolkning

omkommer, men dels lykkes det astronauter at formindske katastrofen ved at bortsprænge dele af meteoren, dels har den rare præsident sørget for, at særligt værdifulde (avls)mennesker er blevet udvalgt til at overleve i underjordiske grotter, for senere at kunne vende tilbage til jorden. I Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* (1964) fremstilledes en lignende plan som udtryk for dr. Strangeloves nazistiske, racehygiejniske ideer, men i *Deep Impact* glider den ind som en relativt acceptabel plan B.

Og selv i film, der forstår sig selv som progressive, skinner der ofte en for europæere uforståelig fornægtelse af, hvorledes et lovsamfund er konstitueret. I Joel Schumachers *A Time to Kill* (1996), f.eks., sammensættes selvtægt, sentimental og svulstig retssalsretorik med en idealisering af kombinationen af privat sagfører og de på bunden gode og fornuftige og retfærdige jury medlemmer. Historien handler om en afro-afrikansk far, der dræber de mænd, der har voldtaget og mishandlet hans 10-årige datter. Filmen har en på mange måder ubehagelig afstandstagen fra al organiseret retfærdighed. Filmens helt er den hvide, idealistiske mand, der både frigør sig fra højre-organisationer som Ku Klux Klan og venstre-organisationer som NAACP og netop som god, retskaffen og uafhængig amerikaner kan tale til de retskafne jury-medlemmer. Dermed bliver filmen en fortaler for en radikal individualisme, såvel i dyrkelsen af selvtægten som i en individualistisk retorik, således at kritikken af afro amerikanernes lidelser under et slet retsvæsen og et slet politi og et normalt helt utilregneligt jury-vælde næsten forsvinder. Filmen fremstiller en stat med dødsstraf, og overhovedet fungerer det amerikanske retsvæsen ofte i samklang med muligheden for dødsdom (som i Europa er totalt afskaffet), og i samklang med et politi og et fængselsvæsen, der efter europæiske forhold er barbarisk og middelalderligt. Vigilante-film fra *Dirty Harry* og fremefter har langsomt gjort tortur og selvtægt legitimtsåledes at behoved for et retfærdigt offentligt retsvæsen drukner i mange films dyrkelse af tortur og selvtægt.

Der findes hæderlige undtagelser, der som Tim Robbins' *Dead Man Walking* (1995) forsøger at tegne et realistisk billede af, hvorledes mordere på death row ikke blot er dyr, men også ofre. Men hovedstrømmen inden for nyere amerikanske film legitimerer et middelalderligt fængselsvæsen ved at dæmonisere de kriminelle. Europæere blev derfor chokeret over Guantanamo, fordi de ikke havde fantasi til at forestille sig, at hvad de så på amerikanske film, også blev udført i praksis.

Con Air kan ses som et eksempel på, hvorledes fængselssystemet legitimeres ved at skildre de mest psykopatiske fanger, og også på, hvorledes film forsøger at indfange forskellige tilskuergrupper i en verden af beherskelse. Filmen indledes med en ultradynamisk billedsekvens fra forskellige af USA's slagmarker, mens lydsporet beskriver, hvorledes US rangers altid har ydet det ypperste for fædrelandet. Og vor helt, Nicolas Cage, er netop en sådan ranger, et rigtigt mandfolk, der lydigt udfører moralens og fædrelandets bud. Da han hjemme i Louisiana forsvarer sin yndige, gravide kone mod nogle skumle typer, kommer han til at dræbe en af disse. Og takket være en inkompetent sagfører idømmes han 7-10 års fængsel. Men han underkaster sig fromt, lærer spansk mm., mens resten af fænglet er et kaos af vold. Da han bliver hjemsendt, kommer han desværre til at flyve med et flyvende fængsel sammen med nogle af de værste for-

brydere i USA, og disse hijacker flyet. På landjorden er der samtidig en kamp mellem en lidt mere højresnoet politimand og en lidt mere venstresnoet repræsentant for fængselsvæsenet. Trods otte år i fængsel er Cage frisk på at udsætte genforeningen med kone og barn for at redde en kammerat (en fuldstændigt medicinsk umulig historie om insulinmangel) og en kvindelig fængselsbetjent, der udsættes for en pervers fange. Da fangerne snart en efter en dør enten ved Cages eller den økologiske politimands indsats, spares fængselsvæsenet for nogle udgifter, fangernes adfærd har legitimeret bure, lænker osv. i hele fængselsvæsenet, og efter heroisk indsats kan venstresnoet og højresnoet forenes i glad maskulin sejrsrus, for Cages vedkommende forhøjet ved sentimental forening med kone og barn. Cage har samtidig vist, at han ikke – som en af de skumle typer i indledningen hævder – er en af de tøsedrenge, der førte til at USA tabte i Vietnam. Cage er den perfekte autoritære person, der bøjer sig ydmygt for myndighederne og gud, der beskytter kvinder og børn, og som er skånselsløs over for fjender. Netop denne cocktail af brutalitet, hæsblæsende action og den religiøse ydmyghed sammenblandet med militær lydighed, som også en Stallone i *Rambo* eller en Redford i *The Last Castle* fremviser, er skræmmende.

Den mytiske konstruktion af Amerika. I modsætning til de fleste europæiske stater er USA ligesom tidligere Sovjetunionen en konceptstat, dvs. en stat der ikke blot definerer sig geografisk, men også ved at den står for nogle bestemte værdier. USA's værdier konstitueres ofte på grundlag af nogle myter. Der er mindst fem centrale undermyter. Den ene er myten om *den europæiske ufrihed*, karakteriseret ved feudale forhold og manglende frihed til religionsudøvelse og manglende frihed for skatter, der førte til udvandring og til uafhængighedskrig. Den anden er myten om *USA som pionerlandet*, en befolkning der frugtbargør vesten. Den tredje myte er *USA som racernes og nationaliteternes smeltedigel*, det klasseløse samfund, hvor alle har lige chancer. Den fjerde myte er *USA som moderniseringens hjemsted*. Og den femte myte fremstiller *USA som eneste garant for frihed og fred i verden*, hvorfor USA må påtage sig rollen som verdens uegennyttige politibetjent.

Filmmediet er centralt for formidlingen af de amerikanske myter, der ofte ikke har nogen særlig bund i den historiske virkelighed. På grund af skolesystem og mediestruktur (og USA's geografisk isolerede beliggenhed) vil den amerikanske gennemsnitsborger kun have ringe viden om verden uden for USA, og mediernes verdensfremstilling og Amerikafremstilling må antages at have en betydelig indflydelse på befolkningens holdninger.

De amerikanske myter er på ingen måde dækkende for alle amerikaneres selvforståelse, tværtimod er der også i USA skarpe kritikere af dele eller alle disse myter. Men alligevel vil bl.a. de filmiske fremstillinger af disse myter i kraft af deres primitive ideologiske kraft ofte definere store gruppers forståelse af såvel USA som resten af verden.

Roland Emmerichs *The Patriot* (2000), der har manuskriptforfatter fælles med Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998), fremstiller på forbilledlig vis myten om USA som frihedens rige over for europæisk gammelmod. Den engelske konge er en tyran, der vil brandskatte kolonierne. Sandheden var, at kolonierne havde været helt skattefrie, men da England skulle finansiere regningen for syvårskrigen, der bl.a. drev Frankrig ud af det senere USA



The Patriot

og Canada, en kæmpefordel for kolonierne, mente den engelske regering, at kolonierne skulle betale en del af regningen. I *The Patriot* er de engelske tropper onde og arrogante, og foretager systematiske drab på kvinder og børn. At kolonierne var opbygget ved stadig imperialistisk udrydning af indianerne, forties, og konflikten med indianerne skyldes kun onde franskmænd. Filmens helt, Mel Gibson, har i syvårskrigen kæmpet mod franskmændene, der havde allieret sig med indianerne, og denne grumme fransk-indianske koalition havde udført så bestialske overgreb på fredelige civilister, at Gibson må sætte sig grusomt til modværge. USA's rigdomme er således ifølge filmen ikke et produkt af folkedrab, det er indianerne der er grusomme, men dog er de forledt hertil af rigtige europæere (franskmænd). Filmen har også en 'sort' vinkel. Til trods for at dele af kolonierne selvfølgelig havde slaveøkonomi (og at oprøret iøvrigt hovedsageligt var ledet af storborgerskab og plantageejere), skildrer filmen, hvorledes befrielseskrigen også er et opgør med racediskrimination (slaverne kan købe sig fri ved krigstjeneste!). Selv om Mel Gibson er plantageejer, fremstilles han i filmen som en folkets mand, modsat den europæiske aristokratisme og europæisk manglende social lighed.

Nu er den amerikanske frigørelse sket for langt over to hundrede år siden. Men den spiller stadig en rolle for den stereotype opfattelse af Europa i amerikanske film.

Franske grever, tyske junkere eller affekterede, snobbede og udemokratiske englændere optræder stadig som filmiske fjendebilleder.

USA som pioneråndens sted. Gennem hundreder af westerns er det blevet hævdet, at USA er pioneråndens sted. Mens fremstillingen af USA som et land af immigranter, der bliver selvejerbønder på den jord, som indianerudryddelsen frisætter, kan have en vis repræsentativitet indtil anden halvdel af 1800-tallet, hvor immigrationen for alvor kom i gang, så er westernfilmenes fremstilling af USA som beboet af individualister og iværksættere, der stadig går mod vest, stærkt misvisende fra og med den anden halvdel af 1800-tallet. Den typiske europæiske immigrant blev i stigende grad en lønarbejder i de kæmpekoncerner, der voksede frem i denne periode i det nordøstlige USA. De polske landarbejdere og unge mennesker, der udvandrede til USA, blev f.eks. slagteriarbejdere i Chicago eller kulminearbejdere osv. Men disse livsformer er kun sjældent blevet fremstillet filmisk. Når Terrence Malick i den ultrasmukke *Days of Heaven* (1978, *Himlen på jorden*) i slipstrømmen fra 60'er-radikalismen fortæller en historie, der som udgangspunkt har livet som arbejder i Chicagos jernstøberier og som daglejer i midvestens kæmpefarme i tiden op mod Første Verdenskrig, bliver dette sociale udgangspunkt snart blot en baggrundsdekoration for et kærlighedsmelodrama.

Samlebåndsarbejderens liv i den efterfølgende periode huskes mest fra Chaplins *Modern Times* (1935, *Moderne tider*) eller Walt Disneys *Santa's Workshop* (1932, *Julemandens værksted*). Den typiske amerikanske tilskuer til en westernfilm fra 1920'erne og fremefter har ikke haft et mere personligt kendskab til western-verdenen end den typiske danske lønmodtager i den samme periode. Men de typiske amerikanere, som er lønarbejdere i kæmpefirmaer, er blevet forsynet med en myte om at de, modsat europæere, har deres rødder i vestens pionerliv.

Samtidig er den type pionerindsats, der udøvedes i USA's vestregioner, en relativt primitiv udfoldelse, sammenlignet med den pionerindsats, der samtidig blev foretaget af mange små og store entrepenører særlig i Europa, og lidt i New England. Flertallet af de væsentlige opfindelser og teknologiske landvindinger, fra biler og film til moderne kemiproduktion, den teknologiske udnyttelse af elektricitet, ja senere endda fjernsyn, skete i Europa, med Edisons New England laboratorium som undtagelsen, der bekræfter reglen. USA's væsentligste bidrag i perioden var som antydet skalaen i produktionen. Den dygtige *tycoon* havde evnen til at udkonkurrere og opkøbe alle små iværksætteres firmaer for at indlemme dem i store hierarkiske konglomerater. I den mytiske fremstilling er der derimod en lige linje mellem den vestvendte pionerindsats og rumteknologiens eller computerteknologiens pioneråand.

USA som moderniseringens sted. Hollywoods globale hegemoni fødtes omtrent samtidig med, at USA under og efter Første Verdenskrig fremstod som verdens ledende magt såvel militært som økonomisk. Denne position blev for alvor stabiliseret under Anden Verdenskrig. Modsat fremstillingen af Amerika som et land af pionerer, der mest er en mytisk konstruktion, så er fremstillingen af USA (og Hollywood) som moderniseringsprocessens spydspids i perioden 1920-70 langt mere dækkende. The American Way med supermarkeder, fastfood, motorveje, for-

stæder osv. var udtryk for en livsstil og en levestandard, som resten af verden kun kunne nyde via Hollywoods fremstillinger. Klassesamfundet var her tilsyneladende omdannet til et middelklassesamfund, forstærket af det forhold at de fleste amerikanske film selvfølgelig udspilles i Hollywoods nærområde, Californien, der i mange henseender har en velstand langt over det amerikanske gennemsnit. På filmen som i virkeligheden bugnede supermarkederne af varer, som en Jerry Lewis kunne bade sig i, f.eks. i Frank Tashlins *The Disorderly Orderly* (1964 *Hjælp, Jerry kommer!*), og bilerne hobede sig op på gigantiske motorveje, der dannede den perfekte baggrund for biljagter - f.eks. i Stanley Kramers *It's a Mad Mad Mad Mad World* (1963, *Hopla, vi lever*).

Resten af verden oplevede rigdom og modernitet gennem Hollywoods Amerika, hvadenten der var tale om en europæer i Europas beskedne efterkrigsverden, eller der var tale om en tilskuer omgivet af det tredje verdens afgrundsdybe fattigdom. Amerikanske firmaer og livsstilsprodukter som MacDonald og Coca-Cola gik deres sejrsgang over kloden.

Amerikas økonomiske hegemoni eksisterede i samklang med dets militære hegemoni. Mens Europa efter Anden Verdenskrig og afviklingen af imperierne (der var fuldført i begyndelsen af 60'erne) bevægede sig i en stadig mere pacifistisk retning, har USA, med afbræk i slutningen af 60'erne og slutningen af 90'erne, opbygget et stadigt mere globalt imperium. Opbygningen var i meget høj grad motiveret af den kolde krig, men efter at USA er blevet den eneste supermagt, er baseudbygningen fortsat, dels ved erobringen af Afghanistan og Irak, dels ved opbygning af baser i tidligere sovjetrepublikker. Europas og Japans modernisering fra 50'erne og fremefter blev drevet frem af den civile produktion, og amerikanere lærte snart at forbinde europæiske produkter med sofistikering. Dette gjorde dem dog ikke venligere stemt over for omverdenen, som vi ser i John McTiernans *Die Hard* (1988), hvor Bruce Willis står over for de to modstandere fra Anden Verdenskrig, japanerne, der ud over at opkøbe Amerika også 'opkøber' hans kone, og tyskerne, der stadig har bevaret deres nazikynisme.

Fra og med Anden Verdenskrig blev Los Angeles såvel USA's største baseområde som dets største producent af krigsmateriel. Anden Verdenskrig blev samtidig den periode, hvor krigsfilm fra at være en mindre genre voksede sig stadig mere betydningsfuld, og endda afsatte undergenrer (flyfilm, flådefilm, ubådsfilm, infanteri-film). Anden Verdenskrig, den kolde krig (og dens varme indslag såsom Koreakrigen og Vietnamkrigen) ændrede USA fra at være et land, hvor magtudøvelse primært blev fremstillet som et indre fænomen (westerns, gangsterfilm, politifilm og borgerkrigsfilm), til et land, der - som den frie verdens leder - kæmpede globalt og endda måtte kæmpe mod (fiktive) invasioner fra rummet. Krigsindustrien har fået en stadig stigende betydning for USA's økonomi, både direkte og indirekte ved de store militære forskningsressourcer. Udviklingen af computere, kommunikationsstrukturer som satellitter mm. er blevet drevet frem af militære forskningsprogrammer, og Hollywoods action-, krigs- og science fiction-film har været den vehikel, der har fremstillet sammenblandingen af hi tech og beherskelse. Specielt krigsfilm vil ofte kun kunne optages med hjælp fra USA's væbnede styrker.

Mens USA's militære hegemoni således støt har udviklet sig til, at USA efter Sovjetimperiets opløsning er blevet verdens

eneste supermagt, er dets økonomiske hegemoni ved at gå i opløsning. Gennem årtier har opsparing og vækst været lav i USA (med undtagelse af nogle år under IT-bølgen i 90'erne). Den enorme gæld, som resten af verden i årtier havde opbygget i forhold til USA, blev brugt op, og med udgangen af Reagan-æraen startede den gældsætning af USA, der nu har nået et omfang, der får mange økonomer til at sammenligne landet med Argentina og tilsvarende gældsplagede tredjeverdenslande. I starten var det især Europa og Japan, der finansierede de amerikanske underskud, men nu er også Korea, Taiwan og Kina trådt til. Alene i 2003 havde det før så fattige Kina et handelsoverskud i forhold til USA på det ufattelige beløb af 750 milliarder kroner, halvanden gang omkostningerne ved Irak-krigen. Kina finansierede næsten en tredjedel af USA's 2500 milliarder kroner store budgetunderskud. EU har nu overhalet USA i rigdom, og inden for en overskuelig fremtid vil Kina, og måske også Indien, overhale USA. Allerede nu er der flere IT-ingeniører i Indiens IT-mekka, Bangalore, end i Silicon Valley. I kølvandet på denne udvikling er også asiatisk kulturproduktion i fremgang. Man kan således finde det symbolsk, at Zhang Yimous *Hero* i Danmark fik premiere i Hollywoodfilmenes mekka, Imperial-biografen. Asiatiske film er ikke kun begivenheder for kunstbiograferne, såvel Kina som Bollywood vil snart være på banen med udstyrs- og actionfilm til mainstreampublikummet. I Asien laves der stribevis af film om en moderne asiatisk hverdag - som Anh Hung Trans vietnamesiske *Cyclo* (1995), Sylvia Changs taiwanesiske *20: 30: 40* (2004) eller Eon-hie Lees koreanske *...ing* (2003)

USA's relative økonomiske deroute i forhold til den øvrige verden er sket samtidigt med nogle ganske markante ændringer af det amerikanske samfunds struktur. Mens USA i den første efterkrigstid bevægede sig hen imod at være et middelklassesamfund, hvor fagforeninger og beskatning skar toppen af tidligere tiders krasse uligheder, og hvor store dele af den amerikanske befolkning havde velbetalte jobs, er udviklingen siden 70'erne gået den modsatte vej med stadig voldsommere ophobning af rigdomme hos et lille mindretal, mens reallønnen for store dele af befolkningen har været stagnerende i årtier. Dels på grund af den massive overførsel af velbetalte industrijobs til Europa og især til Asien, dels på grund af beskatningsregler, der i stigende grad gør det muligt for de mest velhavende at undlade at betale skat. Økonomen Paul Krugman har således påpeget, at indkomstuligheden i USA nu er vendt tilbage til tilstanden i 1920'erne.

Om nødvendigheden af at bryde USA's fiktionshegemoni. Mens Europa i årtier har excelleret i kunstfilm, har det i vidt omfang overladt mainstreamfilmene til Hollywood. Den store undtagelse er James Bond-filmene, og det er ofte sært forfriskende at se en europæisk vinklet actionfilm. Et handicap for europæisk filmproduktion består i, at den fredelighed, der har karakteriseret EU-Europa hverken giver meget stof til krigsfilm, gangsterfilm eller fremstillinger af politi i bevæbnet konflikt. Europæiske succesfilm har været bløde, fra *Four Weddings and a Funeral* til *Breaking the Waves.* Filmindustrien kunne tage ved lære af tv industrien. Mens tv-fiktion helt blev domineret af amerikanske produkter indtil midten af 90'erne, har alle europæiske lande gjort en energisk indsats for at skabe en mainstream fiktionsproduktion. Og indsatsen har båret frugt.

Overalt i Europa er de nationale fiktioner de mest populære, og de amerikanske fjernsynsfiktioner reduceret til sekundavarer på programfladen, som i Danmark, hvor *Dallas* og *Dynasty* (*Dollars*) engang var hovedretten, men hvor det nu er *Taxa*, *Rejseholdet* og *Krøniken*, der rydder gaderne. Avedøre har produceret en række kunstfilm, men det kunne være interessant at se et bud på en mainstreamfilm. I mellemtiden kan tv og biografer være mere large med at vise underholdende Bollywoodfilm og film fra Østasien. Hollywood laver stadig mange gode film, men mange af filmbyens nyere produkter har et betændt og slidt præg. Innovation er ikke vejen til en Oscar, her kræves det enten, at filmen er en gammeldags feelgood movie a la Barry Levinsons *Rain Man* (1988) eller en ultrakostbar trilogi som Peter Jacksons *The Lord of the Rings* (2002-2003, *Ringenes herre*), der både udtrykker en tåget religiøs åndelighed og nogle håndfaste krigeriske dyder.

Det nye Europa og det nye Asien har behov for at vise deres mange forskellige ansigter på en bred front i konkurrence med de gamle Hollywoodmasker.



Margit Carstensen som terrorist i Rainer Werner Fassbinders *Den tredje generation* sammen med den sorte skuespiller Günther Kaufmann forklædt som neger.

Når børnene fortærer faderen

Den vesttyske terrorisme og filmen

Af Christian Braad Thomsen

> "Hvilke nedrigheder er du ikke i stand til at begå for at afskaffe nedrigheden!"
> (Ulrike Meinhof i brev til Gudrun Ensslin, september 1972)

"Krige vindes ikke ved terrorisme, hverken krige eller revolutioner. Terrorisme er en begyndelse, men derefter må hele folket handle. At indlede en revolution er hårdt, og det er endnu hårdere at fortsætte den. Det hårdeste er at vinde den. Men først derefter, når vi har vundet, kommer det virkeligt vanskelige." Disse kloge ord siges af en repræsentant for den algeriske befrielsesfront FLN i Gillo Pontecorvos *La battaglia di Algeri* (1966, *Slaget om Algier*), som er den første europæiske film, der beskæftiger sig med moderne terrorisme, nemlig som den blev praktiseret i Algeriet

i slutningen af 50'erne. FLN forøvede ikke blot attentater på franske soldater og politifolk, men placerede også bomber på cafeer, der frekventeredes af det franske borgerskab og i balsale med dansende teenagere.

Slaget om Algier indtager en vigtig position i den politiske filmkunsts udvikling og kom på et tidspunkt, da dens problemstilling havde fået ny aktualitet. Det europæiske ungdomsoprør var så småt i gang, og få år senere overtog revolutionsromantiske fraktioner af dette oprør de terroristiske metoder, der havde vist sig effektive i Algeriet – uden tanke for, at den politiske situation i Algeriet og Europa var usammenlignelig, hvorfor også kampmetoderne måtte være det.

Dette demonstrerede Jean-Luc Godard med *La Chinoise* (1967, *Kineserinden*), der foregriber den europæiske terrorisme. Filmens titelperson diskuterer terrorismens problem med den franske filosof Francis Jeanson, som måtte gå under jorden, fordi han havde forsvaret algeriernes bombeattentater mod franskmændene. Alligevel tager han afstand fra "kineserinden"s planer om en terroraktion. Han bebrejder hende, at hun vil udføre en revolution på folkets vegne i stedet for at indhente et folkeligt mandat ved at bevidstgøre folket om revolutionens nødvendighed. Og med henvisning til situationen i Algeriet insisterer han på, at man kun har moralsk ret til terrorhandlinger, når man har et helt folk i ryggen. Da er der nemlig ikke længere tale om terrorisme, men om befrielseskamp. Med samme begrundelse kunne han i dag have forsvaret de palæstinensiske selvmordsbomber mod den israelske besættelsesmagt.

Året efter lavede Godard den apokalyptiske *Weekend* (1968, *Udflugt i det røde*) om et borgerligt ægtepars biltur gennem et Frankrig i opløsning: i vejgrøfterne ligger smadrede biler og lig, og i skovene gemmer sig både flygtninge og terroristiske galninge, der huserer under mottoet: "Vi må bekæmpe bourgeoisiets grusomhed med endnu større grusomhed."

Det borgerlige ægtepar bliver taget til fange af terroristerne, der slagter manden og serverer ham som middagsmad. Og skønt nogle vil mene, at Godard her smører tykt på, fremtræder han jo nærmest som synsk socialrealist i forhold til den amerikanske terroristscene. Da Charles Mansons gale hippiegruppe året efter myrdede skuespillerinden Sharon Tate og nogle af hendes venner, hyldede Bernadine Dohrn fra *Weathermen* drabene i netop kannibalistiske vendinger: "Først myrdede de svinene, så spiste de middag i samme værelse, og derpå stak de oven i købet en gaffel op i maven på et af ligene. Skønt!"

Weathermen tog navn efter en linie fra Bob Dylans *Subteranean Homesick Blues*: "You don't need a weatherman to know which way the wind blows." Men havde de nu lyttet ordentlig efter, hvad Dylan synger, ville de have hørt, at der netop *ikke* var brug for dem. Meget tyder imidlertid på, at den egentlige drivkraft bag deres terroraktioner ikke lå i deres yderst begrænsede politiske tænkning, men derimod i deres private frustrationer, der til gengæld var ubegrænsede.

Godard henviser i *Weekend* til netop en meget privat forklaring på terrorismens problem, idet han på en tekstplanche anfører ordene Totem og Tabu. Dette er titlen på et værk af Sigmund Freud, der på sine ældre dage så det som psykoanalysens opgave ikke blot at analysere det enkelte menneskes, men også samfundets patologi. I *Totem og tabu* (1912) søger Freud den samfundsmæssige urgrund til det Ødipus-

kompleks, han har fundet hos sine privatpatienter, og han konstruerer følgende "terroristiske" myte om menneskehedens oprindelse:

En ur-fader fordriver sine sønner fra stammen, da de kommer i den kønsmodne alder, for at forhindre dem i at forgribe sig på stammens kvinder, som jo er deres mødre og søstre. Sønnerne vil ikke finde sig i, at deres incestuøse drifter mødes med magtpåbud, så de slår sig sammen og dræber og fortærer faderen. Men fordi "man ist was man isst", som tyskerne siger med et ordspil, som Godard nok kunne misunde dem, indoptager de derved den faderlov i sig, som de oprindelig gik til angreb på. Faderen bliver nu en del af dem selv, og for at kompensere for drabet indstifter de et totemdyr, som det er forbudt at slå ihjel, og som i deres ubevidste repræsenterer faderens lov. De vælger altså at bekræfte, hvad de oprindelig gik til oprør imod.

Identificeringen med det tabte objekt er ikke så ekstrem en proces, som Freuds urmyte og Godards film kunne lade formode. Den samme proces genfinder vi i den kristne kultur, hvor de troende jo også opnår en slags forløsning ved et kannibalistisk ritual: nadverens brød og vin er udtrykkeligt Jesus' kød og blod. Det er derfor ikke forbavsende, at filmskabere i det katolske Sydtyskland ser en forbindelse mellem nadveren og terrorismen, sådan som Luis Buñuel allerede gjorde i den berømte nadverscene i *Viridiana* (1961).

Terrorismens arnesteder. Da den amerikanske terrorbombning af Nordvietnam eskalerede fra midten af 60'erne, eskalerede også protestdemonstrationerne i de amerikanske og vesteuropæiske storbyer - og ud af retfærdig magtesløshed fødtes efterhånden nogle forestillinger om at gribe til vold mod voldsnationen. Man forstår ikke de senere terroristers desperation, hvis man ikke også ser den som en reaktion på, at verdens mægtigste nation overfaldt en af verdens fattigste. Desuden var det medvirkende til det aggressive klima på den politiske venstrefløj, at der i Tyskland ikke eksisterede politiske partier, som kunne forvalte utilfredsheden. Socialdemokratiet bakkede op bag USA, kommunistpartiet var forbudt, og der fandtes ikke partidannelser, der svarede til SF eller VS herhjemme. Først i 1978 dannedes De Grønne.

Pladsen foran Deutsche Oper i Berlin blev 2. juni 1967 et konkret arnested for terrorismen. Den amerikanskstøttede despot, shahen af Iran, overværede som officiel statsgæst en opførelse af Mozarts *Tryllefløjten* instrueret af Gustav Rudolf Sellner. Udenfor demonstrerede flere tusinde studenter, deriblandt instruktørens søn Manuel Sellner, der siden i Danmark fik sin debut som spillefilmfotograf for Jytte Rex. Foran operaen indtraf en begivenhed, som Günter Grass kaldte "det første politiske mord i Forbundsrepublikken": politiet skød den ubevæbnede student Benny Ohnesorg bagfra. Drabsmanden blev senere frifundet.

For Manuel Sellner blev aftenen et dramatisk billede på, at den udvikling, der nu blev sat i gang i forbundsrepublikken, i høj grad var sønnernes kamp mod fædrene. For tusinder af unge studenter blev den desuden et eksempel på politiets råhed. De udsatte sig fra nu af for politiets statssanktionerede terrordrab på demonstranter. Flere af de senere terrorister markerede sig kraftigt i forbindelse med demonstrationen. I tidsskriftet *konkret* skrev den unge journalist Ulrike Meinhof en kommentar, hvor hun opregnede nogle af forbrydelserne i shahens Iran, bl.a. den

omfattende tortur af politiske modstandere. Disse forbrydelser støttede Vesttyskland ved at modtage shahen som officiel gæst. Og ved et møde i Sozialistischer Deutscher Studentenbund (SDS) efter demonstrationen brød studenten Gudrun Ensslin grædende sammen og råbte, at denne fascistiske stat fortsat blev styret af Auschwitz-generationen. Efter drabet sagde Jürgen Habermas, en af de professorer, som studenterne beundrede mest, at hvis de som en reaktion på drabet indlod sig på at lege med terror, ville de indføre fascistiske elementer i kampen for et bedre samfund. Få år senere kaldte en terroristgruppe sig Bewegung 2. Juni efter Benny Ohnesorgs dødsdag.

I april 1978 blev studenteroprørets populæreste leder Rudi Dutschke skudt i hovedet og livsfarligt såret af en højrenationalistisk fanatiker. Dutschke var ved Berlin-murens opførelse flygtet fra DDR til Vest-Berlin, hvor han engagerede sig politisk imod både den forstenede "socialisme" i Øst-Europa og den aggressive vestlige kapitalisme og imperialisme. Samme aften demonstrerede tusinder af unge imod Springer-pressen, der i boulevardavisen *Bild Zeitung* havde oppisket en hadefuld stemning mod den højt respekterede Dutschke. I demonstrationen deltog en agent fra efterretningstjenesten, Peter Uhrbach. Han uddelte molotovcocktails til demonstranterne; nogle greb dem og kastede dem mod lastbiler fyldt med Springer-aviser, der således blev stukket i brand som led i efterretningstjenestens forsøg på at defamere ungdomsoprøret. I München kom det de næste dage til voldelige sammenstød mellem politi og demonstranter, hvorunder en pressefotograf og en student blev dræbt. Rudi Dutschke overlevede i første omgang, men døde 1979 i sit århusianske eksil af efter-virkninger fra attentatet.

Et andet af terrorismens arnesteder var baglokalet til Rainer Werner Fassbinders første teater Action Theater i München, som blev ledet af Horst Söhnlein og hans kone Ursula Strätz. Her var Andreas Baader hyppig gæst, om end han mest sad i baglokalet og udformede revolutionære slogans sammen med Söhnlein. Under et længere hospitalsophold hørte Söhnlein rygter om, at hans kone udviste en interesse for Fassbinder, som var mere end blot professionel, og da han blev udskrevet, gik han amok og smadrede i blindt raseri Action Theaters lokale. I de år var det mindre flatterende for en politisk aktivist at blive beskyldt for noget så småborgerligt som jalousi, så Söhnlein begrundede sin teaterødelæggelse med, at teatret var et udslag af "falsk bevidsthed", især når Fassbinder og hans kone stod på scenen sammen. Kunsten blev af de militante ofte gjort til et mekanisk udtryk for tankegangen i det borgerlige samfund, skønt den samme kritik jo med større ret kunne rettes mod de militantes aktioner.

I direkte forlængelse af teaterødelæggelsen drog Horst Söhnlein sammen med Andreas Baader, Gudrun Ensslin og Thorwald Proll til Frankfurt, hvor de en nat stak ild til to store varehuse i protest mod det kapitalistiske konsumsamfund. Disse varehusbrande markerede overgangen fra fredelige demonstrationer til vold, først mod bygninger, siden mod mennesker. De fire brandstiftere blev i første omgang idømt tre års fængsel, men blev løsladt efter 14 måneder for at afvente en appelsag. Da appellen blev afvist, var det kun Söhnlein, der meldte sig til fornyet afsoning, de tre andre flygtede. Baader blev dog snart arresteret igen, - men blev i 1970 befriet fra fængslet ved en væbnet aktion, hvori Ulrike Meinhof deltog.

Rote Armee Fraktion. Andreas Baaders befrielse fra fængslet markerede grundlæggelsen af Rote Armee Fraktion (RAF). Foruden Baader, Meinhof og Ensslin var stifterne bl.a. advokaten Horst Mahler, sociologen Jan-Carl Raspe og filminstruktøren Holger Meins. De rejste til Jordan for at blive uddannet som bypartisaner hos Folkefronten for Palæstinas Befrielse (PFLP). Når RAF i folkemunde kaldtes Baader-Meinhof-gruppen, skyldtes det, at Meinhof var en kendt mediestjerne, men gruppens egentlige ledere var kæresteparret Baader & Ensslin.

Andreas Baader (f. 1943) voksede op hos en enlig mor, idet hans far var død i russisk krigsfangenskab. Som teenager var han besat af en stærk dødsdrift og foregav at have kræft eller tuberkulose. Han blev flere gange arresteret for biltyveri, hvilket også senere var hans speciale i terroristgruppen. Her legitimerede han desuden sin spændingsjagt med en politisk terminologi. Gudrun Ensslin (født 1940) var derimod fra starten drevet af politisk idealisme. Hendes far var præst, og i gymnasiet var hun engageret i bibelarbejde. Som 23-årig grundlagde hun sammen med sin kæreste, forfatteren Bernward Vesper, forlaget Studio für neue Literatur, hvor hun bl.a. udgav bøger imod atomtruslen. Ved valget i 1965 arbejdede hun aktivt for Socialdemokratiet.

Ulrike Meinhof (f. 1934) mistede sin far, da hun var seks, og sin mor, da hun var 14. Hun blev katolik og engagerede sig i anti-atombevægelsen. I 1958 meldte hun sig ind i det forbudte kommunistparti, i 1960 blev hun chefredaktør for venstrefløjens vigtigste tidsskrift *konkret*, og året efter giftede hun sig med tidsskriftets grundlægger Klaus Röhl, med hvem hun fik to børn. Hun var en højt anset kommentator i *konkret*, hvor hun bl.a. tog afstand fra varehusbranden: "Sådan set er brandstiftelse mod varehuse ingen antikapitalistisk aktion, men snarere systembevarende og kontrarevolutionær."

I udsendelser for radio og tv beskæftigede Ulrike Meinhof sig meget med unge, som var under offentlig forsorg, enten fordi de var forældreløse som hun selv, eller fordi de ikke kunne tilpasse sig et konventionelt familieliv. Også Baader og Ensslin tog under deres prøveløsladelse kontakt med forældreløse unge, fordi de mente, at der her lå et uudnyttet revolutionært potentiale. Det demonstrerede de i første omgang ved at besætte et socialkontor sammen med de unge.

Ulrike Meinhof skrev den socialrealistiske tv-film *Bambule* (1970) instrueret af Eberhard Itzenplitz om pigers triste hverdag på et forsorgshjem og om et udsigtsløst oprørsforsøg, som indskrænker sig til at smadre sovesalen. Det munder ud i pigernes selvkritik, som meget vel kan være rettet mod Baader og Ensslin: det nytter ikke at gøre oprør, før man ved, hvad man vil opnå. Men Meinhof lader samtidig en af pigerne formulere den ambivalente slutreplik: "Den, der laver terror, bliver smidt ud. Den, der opfører sig godt, bliver glemt, hun får lov at rådne op herinde. Den, der føjer sig, bliver knust. Hvis du føjer dig, glæder de sig over at have styr på dig. Til gengæld er de så flinke imod dig, fordi de har smadret dig. Næh, du. Nej."

Bambule var programsat til maj 1970, men to uger før havde Ulrike Meinhof deltaget i den væbnede befrielse af Baader og Ensslin og gik under jorden sammen med dem. Derfor blev tv-filmen taget af programmet og først vist 25 år senere.

Det var et chok for alle, at en intellektuel mediepersonlighed som Ulrike Meinhof kunne vælge kriminaliteten. Og måske kom det endda ved nærmere eftertanke

også bag på hende selv. I hvert fald fik Rainer Werner Fassbinder en dag en henvendelse fra "undergrunden" om, at Ulrike Meinhof gerne ville træffes med ham. Var det et forsøg på at finde en vej tilbage til en form for normalitet? Fassbinder var ifølge hans produktionsassistent og skuespiller Harry Bär "forvirret" og reagerede først, da hun var arresteret. Da forsøgte han forgæves at komme til at se *Bambule* for at forsøge at forstå, hvad der drev hende. Og det var i hvert fald ikke bare et politisk raseri, men også private frustrationer. Umiddelbart før hun gik under jorden, havde hun sammen med en flok aktivister forøvet hærværk mod det hus, hun havde beboet sammen med *konkret*-redaktøren Klaus Röhl. De var trængt ind og havde smadret, hvad smadres kunne, og det kulminerede med, at de overpissede hendes og Röhls ægteseng. Retrospektivt tegner der sig i det hele taget et mærkeligt selvdestruktivt mønster for Ulrike Meinhofs handlinger:

I 1969 havde hun afsluttet sit medarbejderskab ved *konkret* efter at have skrevet en absurd kommentar i bladet om, at kommentatorernes eneste opgave var at få folk til at købe det. Hun planlagde nu en aktion rettet imod det tidsskrift, hvor hun havde grundlagt sin karriere. Sammen med ligesindede ville hun besætte bladets redaktion, men det blev forhindret af politiet. Under indspilningen af *Bambule* forholdt hun sig lige så nihilistisk til sin egen film. Hun skrev til tv-redaktøren: "Hensigten er rigtig nok, men midlet – at lave en film – er forkert."

Denne anti-intellektuelle lede ved både det skrevne ord og filmmediet førte hurtigt over i en ureflekteret aktivisme. Men da hun sammen med Baader, Ensslin, Raspe og Mahler var havnet hos alle aktivisters forbillede, de palæstinensiske PFLP-oprørere i Jordans ørken, var hun med i et oprør mod oprørerne! Kvinder havde ikke tidligere haft adgang til den palæstinensiske træningslejr, men nu accepterede palæstinenserne ikke blot, at de tyske kvinder deltog i våbenøvelser, men også, at de fik deres eget hus, hvor de kunne sove sammen med deres kærester. Det var at strække sig umådelig langt, men palæstinenserne fik nok, da de tyske kvinder begyndte at spankulere topløse rundt i ørkenen. De blev bedt om at klæde sig anstændigt på, - hvorpå tyskerne gik i sultestrejke i protest mod denne kontrarevolutionære mandschauvinisme. Så reagerede PFLP ved prompte at sende de skabagtige tyskere tilbage, hvor de kom fra.

Hjemme i Tyskland blev den 20-årige damefrisør Petra Schelm i juli 1971 det første dræbte RAF-medlem. Under flugt fra politiet havde hun skudt på en betjent uden at ramme. Det gjorde han til gengæld. Tre måneder senere blev en betjent dræbt i en skudveksling med tre RAF-folk. I december 1971 blev et medlem af 2. juni-bevægelsen, professorsønnen Georg von Rauch, dræbt af politiet, og samme måned dræbtes en politibetjent under et af de bankrøverier, som RAF nu specialiserede sig i for at score til dagen og vejen og revolutionen.

Tyskland var i oprør over udviklingen, men enkelte intellektuelle forsøgte at slå koldt vand i blodet, bl.a. forfatteren Henrich Böll, der i en artikel i *Der Spiegel* omkring årsskiftet 1971/72 ironiserede over, at 6 RAF-folk kunne bringe 60 millioner almindelige tyskere ud af fatning. Han forsøgte især at tale til Ulrike Meinhofs fornuft, og om RAF's handlinger skrev han generelt: "Det er en krigserklæring fra fortvivlede teoretikere, fra nu forfulgte og forrådte, som har bevæget sig op i et hjørne, er blevet drevet op i et

hjørne, og hvis teorier lyder mere voldelige, end deres praksis er."

Böll forsøgte, mens tid var, at bryde den onde cirkel, som han tidligt indså ville føre til større tragedier, hvis der ikke blev vist nåde og udstedt frit lejde. Men han talte for døve øren og blev lagt for had som "terroristsympatisant", mens udviklingen hurtigt accelererede til vanvid.

RAF's eneste politisk-militære aktioner fandt sted i maj 1972: tre rørbomber eksploderede i og ved den amerikanske hærs officerskasino i Frankfurt, og to bilbomber eksploderede i den amerikanske hærs hovedkvarter i Heidelberg. Disse baser var en integreret del af Vietnam-krigen: her befandt sig det computersystem, der styrede bombeangrebene over Nordvietnam, og herfra blev soldater fløjet til og fra fronten. Fire amerikanske soldater blev dræbt ved aktionerne, deriblandt en kaptajn, som var dekoreret i Vietnam.

RAF's aktion lå i forlængelse af Che Guevaras opfordring: "Det gælder om at skabe 2, 3, mange Vietnam'er." USA havde indledt en omfattende bombning rettet mod civilbefolkningen i Vietnams storbyer, fra luften blev der lagt miner ud i alle større nordvietnamesiske havne, på landet blev digerne bombet for at ødelægge rishøsten, mens marker og skove blev forgiftede med kemiske våben. Verdens rigeste nation overfaldt en af de fattigste med terrorhandlinger, som man kan mene rigeligt retfærdiggjorde RAF's nåleangreb.

Døden i Stammheim. Få måneder efter bombeattentaterne mod den amerikanske base var RAF-toppen anholdt og isoleret i Stammheim-fængslet, nemlig Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof, Jan-Carl Raspe, Holger Meins og Irmgard Möller. Fra nu af tog de fleste af RAF's aktioner sigte på at befri fangerne. Dette skete med midler, som det var vanskeligere at retfærdiggøre, f.eks. flybortførelser, gidseldrab og drab på højtstående medlemmer af det vesttyske samfund. RAF mistede enhver politisk sympati og reducerede sig selv til en forbryderbande.

Det forhindrede imidlertid ikke, at bl.a. Amnesty International fandt de torturlignende forhold i Stammheim uacceptable for en retsstat. Det første offer var filminstruktøren Holgers Meins, der døde 1974 efter en 66 dage lang sultestrejke i protest mod fængselsforholdene. Samme år dedikerede Jean-Marie Straub sin film over Schönbergs opera *Moses und Aron* til Holger Meins, der tidligere havde arbejdet som filmtekniker for både Straub og Wim Wenders (*Summer in the City*, 1970). Dedikationen resulterede i, at filmen ikke blev sendt i vesttysk tv.

Holger Meins var blevet optaget på Deutsche Film- und Fernsehakademie i Berlin 1966, samme år som Fassbinder blev afvist ved optagelsesprøven. Også Gert Conradt kom ind på filmskolen det år - og lavede siden dokumentarfilmen *Starbuck* (2001) om Holger Meins. Starbuck var Meins' dæknavn i RAF og er hentet fra Herman Melvilles roman *Moby Dick* om jagten på den hvide hval. Faktisk gav Gudrun Ensslin samtlige medlemmer af RAF-toppen dæknavne fra denne roman, hvilket synes at rumme en tragisk selvindsigt: ekspeditionens leder, kaptajn Ahab (Andreas Baader), var drevet af en selvdestruktiv fanatisme, der endte med, at de alle døde i kampen - med undtagelse af Starbuck!

Starbuck rummer bl.a. scener fra nogle af Meins' egne film. Han var med til at filme shahens dramatiske besøg i Berlin, og derefter lavede han et dokumentarisk portræt af en hjemløs, *Oskar Langenfeld, 12 Mal* (1966), en avantgardefilm inspireret

af Godard. Derefter virkeliggjorde han Godards ord om, at man skal bruge kameraet som et gevær, og lavede *Herstellung eines Molotov-Cocktails* (1968), hvorpå han tog skridtet videre og *erstattede* kameraet med geværet ved at tilslutte sig RAF.

Conradts film giver et menneskeligt snarere end et politisk portræt af Holger Meins, hvilket Meins næppe selv ville have været tilfreds med, fordi det politiske jo for ham var en del af det menneskelige. Man savner i filmen en redegørelse for hans politiske holdning – og på det menneskelige plan savner man en sammentænkning af, hvad forbindelsen eventuelt er mellem Meins' kristne opdragelse og den offerdød, han vælger i fængslet: billedet af den døde Meins minder ikke blot om Che Guevara, men alluderer også til Jesus' død på korset. Meins' ven fra filmskolen, Haroun Farocki, har i en anden sammenhæng citeret Meins for nogle ord, som han tilsyneladende glemte i fængslet: "Kunstneren har en tilbøjelighed til at rette sin aggressivitet mod sig selv. Det gælder om at rette den mod den virkelige fjende."

Filmen slutter med optagelser fra Holger Meins' begravelse, hvor Otto Schily, dengang advokat for RAF, i dag tysk indenrigsminister, sammen med aktivisten Rudi Dutschke går frem og kaster jord på kisten. Over den åbne grav knytter Dutschke derpå næven og siger: "Holger, kampen går videre!"

Ordene vakte opstandelse, for Dutschke havde altid konsekvent taget afstand fra terror. I et læserbrev til *Spiegel* præciserede han senere, hvad han havde ment ved graven:

> Det betød for mig, at de udbyttedes og krænkedes kamp for social befrielse alene er grundlaget for vores politiske indsats som revolutionære socialister og kommunister. Den politiske kamp imod isolationsfængsling har en klar mening, derfor vores solidaritet. Nedskydningen af en antifascistisk og socialdemokratisk dommer må opfattes som mord i den reaktionære tyske tradition.

Med den sidste bemærkning henviste Dutschke til mordet på Berlins retspræsident, dommer Günter von Drenkmann. Ugerningen blev foretaget af 2. Juni-bevægelsen, men i Stammheim formulerede RAF-toppen en støtteerklæring: "Vi kvæler ikke en eneste tåre over den døde Drenkmann. Vi glæder os over en sådan henrettelse. Denne aktion var nødvendig, fordi den gør det klart for ethvert justits- og strømersvin, at også han kan drages til ansvar." Det næste offer i Stammheim var Ulrike Meinhof, som døde 8. maj 1976. Officielt var det selvmord: hun havde hængt sig i strimler fra et håndklæde, som hun havde bundet til vinduesgitteret. Men mange, bl.a. den øvrige RAF-ledelse, fastholdt, at hun var blevet myrdet.

Af den hemmelige, skriftlige kommunikation i fængslet fremgår det, at Baader og Ensslin udviklede et stærkt modsætningsforhold til den noget blødere Meinhof. Baader kaldte hende foragteligt "en liberal kusse", og Ensslin skrev til hende: "Du åbner døren for strømerne. Kniven i ryggen på RAF er dig." Hun udviklede i fængslet en dyb depression over både at være isoleret fra almindelig menneskelig kontakt og at blive frosset ud af sine kampfæller.

Hvis hendes død skyldtes selvmord, vidner det under alle omstændigheder om de psykisk nedbrydende, torturlignende forhold, man bød fangerne i Stammheim.

Stockholm 1975. Efter Ulrike Meinhofs død gik en ny generation af terrorister i aktion. En gruppe, som kaldte sig Kommando Holger Meins, besatte 25.



I Reinhard Hauffs *Stammheim* ses RAF-toppen bag tremmerne: Ulrich Tukur (Andreas Baader), Sabine Wegner (Gudrun Ensslin), Hans Cremer (Jan-Carl Raspe) og Therese Affolter (Ulrike Meinhof).

april 1975 den tyske ambassade i Stockholm og forlangte RAF-toppen løsladt, ellers ville de skyde et gidsel i timen. De nåede at henrette den tyske militærattaché og handelsattaché, inden politiet stormede ambassaden, dræbte to terrorister og reddede de øvrige gidsler. Aktionens leder Siegfried Hausner blev alvorligt forbrændt ved en eksplosion, men blev efter en uge fløjet til Tyskland, skønt de svenske læger fandt det uforsvarligt at transportere ham. Han døde få dage senere i en sygecelle i Stammheim uden at have været under forsvarlig lægebehandling.

Ambassadebesættelsen er 28 år senere beskrevet af David Aronowitsch i filmen *Stockholm 75* (2003). En af terroristerne, Karl-Heinz Delwo, er nu løsladt efter tyve års fængsel. Han medvirker i filmen sammen med sin familie, og ind i deres beretning er klippet dokumentariske optagelser fra aktionen. Delwo var 23 år, da han deltog i terroraktionen, i dag indrømmer han, at det var "en politisk og moralsk fejl at foretage sådan en aktion", fordi den kun kunne føre til en eskalation af vold. Men hans holdning er ambivalent: på opslagstavlen i hans og hans samlever Gabriele Rollniks køkken hænger stadig RAFs logo, og Rollnik har ved en tidligere lejlighed erklæret den væbnede kamp i 70'erne for absolut berettiget. Hun var som medlem af 2. Juni-bevægelsen med til at bortføre CDU's spidskandidat Peter Lorenz under valgkampen i Berlin i 1975. De truede med at henrette Lorenz, hvis ikke fem medlemmer af 2. Juni-bevægelsen blev løsladt. Regeringen bøjede sig for kravet, og denne succes var grunden til, at Kommando Holger Meins derpå gik i aktion for også at få RAF-toppen løsladt. Men de havde ikke taget i betragtning, at Baader, Ensslin og Raspe havde en status, der betød, at regeringen hellere ville ofre sine ambassadefolk end løslade Stammheim-fangerne.

Filmen gør en del ud af Delwos familieforhold: hans far måtte som skoleelev i 30'erne gå under jorden, fordi han var ikke-arier, og selv hans anti-nazistiske forældre opretholdt efter krigen - i lighed med de mange, der havde noget i klemme - en total tavshed om nazi-tiden. Tysklands umiddelbare historiske fortid forblev ubearbejdet for de næste generationer – og hvad man ikke bearbejder, risikerer man som bekendt at gentage.

Efter Karl-Heinz Delwos arrestation tilsluttede hans storebror sig RAF, men blev hurtigt klogere og blev kronvidne for politiet, der samtidig sikrede ham en ny identitet og en ny eksistens i Canada. I dag er der ingen kontakt mellem de to brødre.

Retssagen i Stammheim. Den dramatiske retssag mod RAF-toppen i Stammheim er skildret i Reinhard Hauffs *Stammheim* (1986), som er en overordentlig vellykket blanding af dokumentarisme og fiktion. Filmen er baseret på Stefan Austs bearbejdning af de originale retsprotokoller, som derpå er iscenesat af Hauff med en række meget velvalgte skuespillere. Den udspiller sig overvejende i retslokalet og er præget af en energi og et drive, som er konstant engagerende. Filmen var samtidig så kontroversiel, at alle tyske tv-stationer afslog at deltage i finansieringen, og optagelserne blev kun mulige, fordi Hamburgs Thalia-Theater gik ind i produktionen. Filmen fik fortjent Guldbjørnen på Berlin-festivalen 1986.

Stammheim hører til filmhistoriens store retssalsdramaer. Den skildrer en proces, som mildest talt ikke ligner nogen anden retssag, og som overstiger, hvad nogen forfatter kunne have udtænkt i sin fantasi. En række processuelle problemer tilspidser fra starten det dramatiske forløb: Andreas Baader raser over, at retten har påduttet ham "tvangsforsvarere" i stedet for forsvarere efter eget valg, og hele gruppen erklærer, at isolationstorturen har gjort dem uegnede til at gennemføre en retssag, hvilket i høj grad dokumenteres af deres rasende optræden i retten. Først efter fire måneder foreligger en uafhængig lægeerklæring, og den giver de anklagede ret: de lider af både fysiske og psykiske skader forårsaget af både de rigide fængselsforhold og af de sultestrejker, som var deres eneste mulighed for at protestere mod forholdene. Desuden bliver det dokumenteret, at politiet har installeret en hemmelig aflytning af det lokale, hvor advokaterne troede, de kunne tale fortroligt med deres klienter. Samtlige punkter bryder med almindelige retsprincipper.

De anklagede skælder konstant ud på dommer Prinzing og kalder ham "svin", "sadist" og "fascistisk røvhul". Deres advokater er lige så skånselsløse. De beskylder ham for "at ruinere retsstaten" og kalder hans ledelse for "en uforskammethed". På et tidspunkt springer et vidne over skranken, farer løs på dommeren og kaster ham til jorden med råbet: "For Ulrike, dit svin!".

Det skyldes, at Ulrike Meinhof midt under retssagen findes hængt i sin celle. Forsvareren Otto Schily anmoder om, at sagen nu bliver udsat, og mindes hende med ordene: "I offentligheden er Ulrike Meinhofs navn hinsides enhver defamering forbundet med høje moralske krav, man kan også sige med en høj moralsk rigorøsitet."

Dommer Prinzing afslår at udsætte sagen, hvorpå samtlige forsvarere udvandrer med en bemærkning om, at de først vender tilbage efter begravelsen.

Otto Schily anklager senere dommer Prinzing for løbende at have diskuteret sagen med den forbundsdommer, der skal

træde ind i tilfælde af, at dommen appelleres. Og forbundsdommeren har ladet fortrolige oplysninger sive til avisen *Die Welt*, hvis chefredaktør han er logebror med. Dette retsbrud er så alvorligt, at Prinzing må vige sædet.

Det kan virke som en tom demonstration, at de anklagede forlanger en række prominente vidner ført, deriblandt de tidligere og samtidige regeringschefer Richard Nixon, Willy Brandt og Helmut Schmidt. Deres begrundelse er, at retssagen er politisk, og at bomberne mod de amerikanske militærbaser er en legitim indsats mod USA's folkedrab i Vietnam. De ønsker desuden at dokumentere, at Vesttyskland støtter disse krigsforbrydelser. Otto Schily henviser i retten til to berømte fotografier, nemlig af den jødiske dreng, der rækker hænderne i vejret foran SS-soldater i Warszawas ghetto, og af de napalmforbrændte vietnamesiske børn, der løber nøgne og grædende ud ad landevejen på flugt fra de amerikanske tæppebombardementer. Han argumenterer:

> Forestil Dem, at der var forøvet et bombeattentat på Hovedkvarteret for Rigssikkerhed i Det Tredje Rige, og at der blev ført en proces mod en anklaget. Ville De også nægte denne anklagede retten til at føre bevis for, at udryddelsesaktioner mod jødiske medborger blev koordineret og gennemført fra dette hovedkvarter? Enhver, der har studeret jura, ved, at inden for rammerne af nødværge eller nødhjælp kan der også gøres krav på en sådan ret, når nødhjælpen eller nødværgen har ført til tab af menneskeliv. Et vanskeligt og alvorligt spørgsmål.

Retten valgte at betragte Baader, Ensslin og Raspe som almindelige kriminelle og ikke som politiske aktivister. I april 1977 idømtes de livsvarigt fængsel.

Det blodige efterår. Dommen over RAF-toppen blev startskuddet til et ualmindelig blodigt "tysk efterår" 1977. Det indledtes med, at den øverste vesttyske anklager Sigfried Buback blev skudt ned og dræbt sammen med sin chauffør. Derefter blev bankdirektør Jürgen Ponto dræbt, i øvrigt under medvirken af hans guddatter Susanne Albrecht, som han intetanende lod slippe forbi sikkerhedsvagterne, da hun ringede på med favnen fuld af røde roser. Han vidste ikke, at de to venner, der ledsagede hende, var medlemmer af RAF, men hun vidste til gengæld heller ikke, at de ville dræbe ham på stedet. Hun troede, der var tale om en kidnapningsaktion med det formål at få RAF-toppen løsladt fra fængslet.

Det tredje prominente offer var formanden for arbejdsgiverforeningen Hanns Martin Schleyer. Han blev kidnappet 5. september 1977, og de tre politibetjente, der skulle bevogte ham, blev dræbt. RAF truede med at henrette Schleyer, hvis ikke deres venner i Stammheim blev løsladt. Et par uger senere bortførte fire arabere et Lufthansa-fly og landede det i Mogadishu lufthavn i Somalia. De opretholdt kravet om løsladelse af Stammheim-fangerne og truede med at sprænge flyet og passagererne i luften. Flyet blev stormet af en tysk specialenhed, som befriede passagererne og dræbte alle terroristerne. Samme nat døde Baader, Ensslin og Raspe i Stammheim, mens Irmgard Möller blev fundet bevidstløs med svære knivstik i brystet. Dagen efter blev Schleyer myrdet af sine bortførere.

Den officielle forklaring var, at RAF-toppen havde begået selvmord: Baader og Raspe havde skudt sig med pistoler, mens Ensslin havde hængt sig. Den eneste overlevende, Irmgard Möller, fastholdt, at hun var vågnet op på et hospital uden at vide, hvad der var sket. Hun sagde, at hun måtte være blevet stukket i brystet, mens hun

sov, og hun betragtede de tre dødsfald som mord begået af sikkerhedspolitiet. Mange udenforstående var af samme opfattelse, bl. a. fordi det videokamera, som skulle overvåge fængselsindgangen, netop den nat var slået fra. Og hvordan skulle det overhovedet være muligt at smugle to pistoler ind i verdens bedst bevogtede fængsel? Også selv om det måske formelt var selvmord, måtte det betragtes som mord: isolationstorturen havde gjort sin virkning.

Mordmistanken nærredes naturligvis også af, at den slags i hvert fald foregik i Italien. Det berømteste eksempel er det blodige bombeattentat på Banca Della Agricoltura 1969, som blev tillagt venstrefløjen, men som siden viste sig begået af den neofascistiske gruppe Nuove Ordine på bestilling af den hemmelige efterretningstjeneste Gladio og med rødder til CIA. Anarkisten Giuseppe Pinelli blev oprindelig anklaget for attentatet – og under et politiforhør "faldt" han beklageligvis ud ad et vindue i femte sals højde og slog sig ihjel. Dario Fo skrev teaterstykket *En anarkists tilfældige død* om begivenheden.

Lutz Hachmeister har i dokumentarfilmen *Schleyer: Ein deutsches Leben* (2002), beskrevet disse begivenheder, som betød både den dramatiske kulmination og det afgørende nederlag for RAF. Schleyer personificerede et af RAF's anklagepunkter mod den vesttyske forbundsrepublik, nemlig at der aldrig var foretaget et grundlæggende opgør med nazismen, og at gamle nazister stadig sad på en række afgørende poster. Schleyer havde tilsluttet sig det nazistiske parti i 30'erne og havde under krigen meldt sig frivilligt til SS. Efter krigen blev han fængslet af amerikanerne, men løsladt efter tre år, hvorpå han grundlagde en ny civil karriere under 50'ernes Wirtschaftswunder.

Volker Schlöndorff og Alexander Kluge filmede Schleyers og Stammheim-fangernes begravelse og fik hurtigt en række kollegaer med på at lave *Deutschland im Herbst* (1978, *Tyskland i efteråret*), som er en kollektiv beretning om dette blodige efterår. Det er en meget uegal film, men Rainer Werner Fassbinders afsnit skiller sig ud, fordi han formår at udstille sin personlige desperation i en både hudløs og brutal kombination af fiktion og dokumentarisme.

Fassbinder indleder sit afsnit med under fly-bortførelsen at give et interview til en journalist, hvor han kort og fyndigt taler imod ægteskabet, som han karakteriserer som en "kunstig" form for samliv, uanset at vi, sådan som vi nu er opdraget, har et behov for denne livsform. Den borgerlige kernefamilie er terrorismens arnested! Derefter viser Fassbinder os scener fra sit eget parforhold med Armin Meier, hvor han optræder på en måde, som man roligt kan kalde terroriserende. Armin mener med primitiv konsekvens, at man burde skyde terroristerne i Stammheim med det samme og sprænge flyet i Mogadishu i luften. Fassbinder skærer ikke ud i pap, hvor disse stupide lov-og-orden forestillinger kommer fra, men man har lov at se dem som Armins reaktion på Fassbinders konsekvente undertrykkelse af ham: frem for at vende sine aggressioner mod den, han elsker, vender Armin dem mod iøjnefaldende balladeмagere uden for sin private sfære, så han dog endelig kan få fred. At aggressioner søger sig et erstatningsobjekt, har Fassbinder ofte beskrevet i sine film, og det var også hans tidligste erfaringer med terroristerne: som hævn for at han bollede med teaterlederens kone, smadrede de Action Theater - og satte ild på varehusene i Frankfurt.

I et helt improviseret skænderi med sin



Rainer Werner Fassbinder og hans mor Lilo Pempeit skændes i *Tyskland i efteråret.*

mor Lilo Pempeit går Fassbinder i rette med hende, fordi hun ønsker en terrorist henrettet i Stammheim for hvert gidsel, der dræbes i Mogadishu, og frem for alt ønsker hun sig i disse krisetider en autoritær hersker, der, som hun selv siger med et undskyldende smil, er "pæn og god". Omvendt hævder Fassbinder, at demokratiet naturligvis også gælder for dets modstandere, og at det netop er i krisesituationer, at retssamfundet skal stå sin prøve. Hans synspunkt er så aktuelt som nogen sinde i dag, hvor ikke blot Bush-regimet, men også de sorte præster i Danmark ønsker menneskerettighederne sat ud af funktion og går ind for dødsstraf mod terrorisme.

Den personlige desperation i Fassbinders afsnit sættes i relief af, at Armin begik selvmord fire måneder efter premieren på *Tyskland i efteråret*, mens Fassbinder døde fire år senere som følge af det nervedulmende forbrug af kokain, han også udstiller i filmen.

Også Volker Schlöndorffs bidrag med manuskript af Heinrich Böll skiller sig ud. Det er en sketch, som foregår i et tv-lokale, hvor en programkommission diskuterer, om det i denne spændte politiske situation går an at sende en nyindspilning af Sofokles' *Antigone*. Problemet er, at denne græske klassiker hylder en kvinde, der sætter sig op mod kong Kreons forbud mod at begrave hendes døde, fredløse bror. Programkommissionen finder, at stykket jo egentlig opfordrer til terroristisk selvtægt imod statsmagten, og derfor bliver det skrinlagt.

Volker Schloendorff instruerer Antigone-sekvensen i *Tyskland i efteråret.*



Denne lille, brillant udformede satire er for længst indhentet af virkeligheden, om ikke før så i hvert fald efter 11. september-terroren, da ikke blot amerikanske radiostationer, men også Danmarks Radio forbød bl.a. John Denvers *Leaving on a Jet Plane* og The Doors' *Light My Fire*, fordi disse og mange andre moderne klassikere kunne give uønskede associationer.

Tyskland i efteråret rummer også et kort, bemærkelsesværdigt interview med advokaten Horst Mahler, filmet i en fængselscelle, hvor han afsoner 14 års fængsel for at være en af RAF's grundlæggere. Han stiller det meget relevante spørgsmål: hvordan kan det være, at vi, der fik vores

politiske bevidsthed ved i 60'erne at demonstrere mod de amerikanske massakrer på Vietnams civilbefolkning, nu må opleve, at nogle fra vore rækker truer den tyske civilbefolkning med fuldstændig de samme tilfældige massakrer? Hvordan kan det være, at vi ikke er blevet klogere af vores erfaringer, men ubevidst gentager, hvad vi oprindelig gik til protest imod?

Horst Mahler besvarer ikke selv spørgsmålet, men lader det hænge dirrende i luften. Han blev i øvrigt ikke selv klogere af sine erfaringer, men bevarede en tendens til ekstremisme, idet han efter løsladelsen engagerede sig i højrepolitisk arbejde, som i sin fremmedfjendskhed grænsede op til nynazisme.

Black Box BRD. Efter det dramatiske tyske efterår forsøgte en ny generation af terrorister at videreføre RAF op gennem 80'erne og udførte en halv snes drab. Det mest prominente offer var direktøren for Deutsche Bank, Alfred Herrhausen (1930-89), et attentat, som Andres Veiel analyserer i en fremragende dokumentarfilm, *Black Box BRD* (2001).

Veiel havde tidligere lavet filmen *Die Überlebende* (1975) om tre klassekammerater fra Stuttgart, der alle begik selvmord. Med en af disse, Thilo, havde han en dag taget sporvognen ud til Stammheim for at følge processen mod RAF-toppen. De berettede om processen i skolebladet, som blev forbudt, men alligevel havde de solgt bladet uden for skolens port. Veiel beundrede dengang RAF, "fordi de gjorde noget". Men da han året efter oplevede, at flybortførere i Entebbe lufthavn inddelte gidslerne i jøder og ikke-jøder, indså han, at historien nu var faretruende tæt på at gentage sig. Entebbe-terroristerne bestod af unge tyskere fra Revolutionäre Zellen samt palæstinensere fra PFLP. De krævede RAF-toppen og andre "politiske" fanger frigivet, men blev alle dræbt, da flyet blev stormet. Da Veiel derefter tog afstand fra terrorismen, beskyldte Thilo ham for fejhed og manglende beslutsomhed.

Filmens titel, *Black Box BRD*, henviser til den lille kasse, der optager de informationer, som måske kan forklare en flykatastrofe. Tilsvarende vil filmen lægge nogle brikker til forståelse af terroristkatastrofen ved at tegne et portræt af en terrorist og et offer. Alfred Herrhausen var en af de mægtigste mænd i Tyskland. Hans indflydelse var ikke blot økonomisk, men også politisk, idet han var en nær ven af ministerpræsident Helmut Kohl. Men filmen viser, at han ikke nødvendigvis var det kapitalistiske uhyre, som RAF mente. Han arbejdede således for, at lande i Den tredje Verden skulle befris for deres økonomiske gæld, som er steget til det grotesk uoverkommelige på grund af rentetilskrivning. Han kunne imidlertid ikke komme igennem med synspunktet i den bank, han var direktør for, og han overvejede at træde tilbage. To dage senere blev han myrdet ved en bilbombe.

Muligvis deltog Wolfgang Grams (født 1950) i attentatet. Filmen viser, at heller ikke han var det terroristuhyre, som Springer-pressen fremstillede ham som. Hans forældre og venner tegner et billede af ham som en kærlig, hensynsfuld og livsglad ung mand. I 1984 havde han tilsluttet sig RAF efter at have besøgt sultestrejkende fanger i fængslet, hvor han var blevet oprørt over deres forhold. Efter attentatet levede han fem år under jorden, indtil han 1993 omkom i en skudveksling, som også kostede en politibetjent livet. Det er uklart, om han begik selvmord eller blev henrettet af en politibetjent. Denne skudepisode var den sidste, som RAF var involveret i. I 1998 afblæste RAF officielt



Martha Ständner som folkepensionist-terroristen i Jean-Marie Straubs *Ikke forsonet.*

de terrorhandlinger, som de selv havde forstået som politisk nødvendig by guerillakamp.

Den uforsonlige. Vesttyskland var et mærkeligt modsætningsfyldt land. RAF og andre ungdomsoprørere havde ret i, at den nazistiske fortid var tabu, og at gamle nazister fortsat beklædte høje stillinger i samfundet. Landet støttede ikke blot USA's krig i Vietnam, men var også enig med USA i at støtte fascistiske statsdannelser i både Den Tredje Verden og Europa. På hjemmefronten var forbuddet mod kommunistpartiet og det Berufsverbot, som ramte talrige lærere, postbude og andre i statslig tjeneste, ikke foreneligt med en demokratisk samfundsudvikling. Men samtidig var den statslige støtte til filmkunsten mere liberal end noget andet steds i verden. I 60'erne og 70'erne blomstrede en politisk filmkunst, som med sin stærkt samfundskritiske holdning ville være utænkelig i f.eks. Danmark, hvor Filminstituttet og Danmarks Radio i samme periode lukkede den filmworkshop, som var det eneste åndehul for den politiske film.

Det var også tyske filminstruktører og forfattere, som indvarslede terrorismen flere år før, politiske desperadoer omsatte den til virkelighed. Den første tyske terroristfilm var Jean-Marie Straubs bemærkelsesværdige *Nicht versöhnt* (1965, *Ikke forsonet*). Straub var fransk statsborger, men flygtede til Vesttyskland for at undgå at blive indkaldt til krigen i Algeriet. Og skønt filmen er baseret på Heinrich Bölls roman *Billard kl. halv ti* (1959), er det samtidig en meget personlig film om mennesker, der må flygte fra et politisk system, de ikke ønsker at tilhøre. I centrum står to nære venner, som under nazismen flygtede til udlandet, og som en halv snes år efter krigen fortsat føler sig hjemløse og uforsonede med deres fædreland. Filmen foregår på arkitekten Heinrich Fähmels 80 års fødselsdag, og ind i nutidsscenerne klippes flashbacks til 20'erne, 30'rne og 40'rne, så filmen danner brudstykker af Tysklands historie spejlet gennem arkitektfamilien.

Heinrich Fähmels kone Johanne har i mange år været anbragt på et asyl og regnes for lidt til en side, en etikette, familien måske oprindelig gav hende for at beskytte hende. Hun har nemlig altid haft det med at sige rent ud, hvad hun mener, og i et nazistisk klima kan denne form for galskab være livsfarlig. På sin mands fødselsdag kommer hun nu ud af asylet, men umiddelbart før middagen retter hun en revolver mod en af de nye politikere, som hun forudser bliver "min sønnesøns morder". Hun har oplevet så meget, at hun nu synes, hun må begynde at forebygge, om det så skal være med en terrorhandling. Politikeren såres, men ikke livsfarligt.

Med dette revolverskud foregriber Heinrich Böll terrorismen en halv snes år før, den opstod. Han forsøgte i 70'erne at forstå RAF-terroristerne, lige som han for-

søgte at forstå Johannes (og siden Katharina Blums) revolverskud. Men han billigede naturligvis hverken terroristernes eller sine romanfigurers handlinger, skønt han måtte finde sig i at blive lagt for had som terroristsympatisør. Straubs forhold til Johanne og til RAF er derimod mere usikkert, sådan som det fremgår af filmens fulde titel: *Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*. Og de kommende år skulle Straub udvikle et nærmest terroristisk forhold til det traditionelle filmsprog, som han bekæmper med en fanatisme, der ikke står tilbage for RAF's.

Bondefilmene. Under ungdomsoprøret i slutningen af 60'erne opstod begrebet "linke Heimatsfilme", hvor unge instruktører i et forsøg på at skabe mere folkelige film knyttede an til den traditionelle hjemstavnsgenre, som havde rødder i nazitidens Blut und Boden-tænkning, og som i 50'erne var en sorgløs pendant til vore Morten Korch-film med deres idylliske kærlighedshistorier i sommerkåde landskaber. De venstreorienterede bondefilm erstattede denne eskapistiske idyl med en kritisk socialrealisme om nogle legendariske enspændere, der ned gennem historien havde reageret på bøndernes desperate livsvilkår.

Den første var Volker Schlöndorffs *Michael Kohlhaas* (1969) baseret på en fortælling af Heinrich von Kleist om en bondeoprører fra det 16. århundrede. Kleists fortælling er et litterært og politisk mesterstykke om en retskaffen hestehandler, der på vej til marked bliver franarret sine heste og får sin staldkarl mishandlet af en junker, der står under kurfyrstens beskyttelse. I første omgang forsøger Kohlhaas at opnå retfærdighed via domstolene, men da det mislykkes, går han amok og indleder et personligt hævntogt mod junkeren. Stadigt flere slutter sig til Kohlhaas, og han råder efterhånden over en bondehær på 400 mand, der truer den herskende orden og sætter hele landsbyer i brand. Bønderne bliver slået ned og Kohlhaas dømt til døden. Men på vej til skafottet oplever han, at kurfyrsten endelig lader retfærdigheden times. Han får sine heste tilbage samt erstatning for tort og svie. Derpå henrettes han for de lovovertrædelser, der jo egentlig var en forudsætning for, at han kunne få sin ret.

Under filmens fortekster understreger Schlöndorff dens allegoriske funktion ved at vise en aktuel reportage fra studenteruroligheder i Paris, Berlin, New York og Tokyo. Filmens problem er imidlertid, at Schlöndorff i sin fortælleform har meget lidt føling med det ungdomsoprør, han vil hylde, og overvejende benytter sig af klichéer fra Hollywoods action-film. Hvor Straub solidariserer sig med sine hovedpersoners psykiske traumer i en film, der er så sprængt, at den stort set intet publikum fik, er Schlöndorff omvendt så publikumsstyret i sin fortælleteknik, at han forråder og vulgariserer sine personers politiske ærinde. Filmen lider desuden under det paradoks, at den vil søge sin styrke i det lokale, men er en international coproduktion med både tyske, engelske og franske skuespillere.

Væsentligt mere vellykket er Schlöndorffs næste bondefilm, *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1970, *Da de fattige fra Kombach pludselig kom til penge*), som har en egen renfærdig og politisk indigneret tone. Den er baseret på en retsprotokol fra 1825 om nogle forarmede bønder og landarbejdere, der foretager et dilettantisk overfald på en postvogn med skattepenge. I en speakerkommentar hedder det:

> I Oberhessen er livegenskabet først afskaffet i 1820, men i stedet for at resultere i en form for frihed, bragte det småbønderne i bundløs gæld, fordi deres ejendom var for lille til, at de kunne leve af den. Efter at de i århundreder var holdt i dyb uvidenhed af øvrigheden, var det umuligt for dem at gennemskue den egentlige årsag til deres ulykke. Kun ved at udvandre til Den nye Verden, ved krybskytteri eller ved vanvittige former for skattejagt, så de en måde at komme ud af deres fattigdom på.

Problemet er imidlertid, at når fattige bønder kommer til penge, ved myndighederne automatisk, at der er noget galt. Og da en af postrøverne forærer et par gylden til en fattig daglejer, går denne straks til politiet i håb om yderligere at kunne score den udsatte dusør på 300 gylden. Så ruller retsmaskineriet ubønhørligt: bønderne tilstår under tortur, de dømmes til døden, og før de føres til skafottet, har de fleste angret for at sikre sig en plads i himlen. Men filmen viser, at de egentlige skyldige er staten og kirken, som har holdt bønderne nede i armod og overtro.

Reinhard Hauff, som spillede hovedrollen i *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, instruerede *Mathias Kneissl* (1971) om en fattig arbejder, der i slutningen af 1800-tallet bliver afskediget og ligeledes involverer sig i et temmelig amatøragtigt røveri. Under sin flugt dræber han et par politibetjente, men bliver samtidig en slags helt for den undertrykte landbefolkning, som i ham ser en handlekraftig oprører snarere end en røver og drabsmand - sådan som de senere terrorister jo også håbede at blive betragtet. Kneissl såres til sidst livsfarligt, men bringes til live på hospitalet, så han kan modtage sin dødsdom. Filmen er holdt i lange, lakoniske indstillinger, der giver tid til eftertanke som et lærestykke af Brecht, frem for at spille på publikums følelser, som den traditionelle Heimat-film gjorde.

Rainer Werner Fassbinder, der medvirkede som skuespiller i både *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* og *Mathias Kneissl*, lavede selv den mest originale af bondefilmene, *Die Niklashauser Fart* (1970, *Oprøret i Niklashausen*). Han tager udgangspunkt i et oprør i 1476, hvor fårehyrden Hans Böhm hævdede, at Jomfru Maria havde vist sig for ham og opfordret ham til at iværksætte en oprør mod de kirkelige og verdslige myndigheder. På et tidspunkt var 30.000 tilhængere samlet i Niklashausen, og de hyldede ham som en ny Messias, men få måneder senere blev han brændt på bålet.

Fassbinder sprænger de tidsmæssige rammer og associerer frit til en lang række revolutionære forsøg i historien. Han bringer citater fra middelalderlige kirkesange og fra nutidige oprørssange, fra Den Tredje Verdens revolutionære, fra De Sorte Pantere i USA og fra vesteuropæiske studentermanifester, deriblandt RAF's militante slogan "Mach kaputt, was Euch kaputt macht!". Filmen fremtræder som en revolutionsantologi af løst sammenkædede, visuelt meget smukke tableauer. Den er en hyldest til revolutionære strømninger i fortid og nutid, en varm og hengiven bekendelse til utopiens skønhed – men også en advarsel mod at tro, at revolutionen kan iscenesættes som en teaterforestilling. Fassbinder associerer til RAF ved i filmens indledning at lade en revolutionær hjernetrust forkynde, at revolutionen naturligvis udføres af og for folket, men at en lille celle på 3-4 personer godt kan indlede revolutionen "ved agitation, ved skoling og ved et kæmpende eksempel". Men i en regibemærkning i manuskriptet noterede han desuden:

> De er besjælet af en sælsom fanatisme af en helt rolig, helt bevidst slags, der lader dem fremtræde som 'sympatiske'. Dette forekom-

mer mig meget vigtigt. Tilskueren må have sympati for deres grundopfattelse for at kunne oparbejde et kritisk forhold til de metoder, der her vil blive praktiseret.

Samme holdning præger Fassbinders lige så originale tv-spil *Bremer Freiheit* (1972, *Fru Geesches frihed*) om Geesche Gottfried, der i 1831 blev halshugget offentligt i Bremen, fordi hun havde ombragt 15 personer med gift, deriblandt sin far, mor, børn og to ægtemænd samt andre, hun følte stod i vejen for hendes lykke. Fassbinders videofilm er vemodigt dæmpet og åndeløst smuk. Spillet udfolder sig på en næsten nøgen scene, som kun rummer de nødvendigste rekvisitter: et sminkebord med spejl, en buffet og et par stole. På bagvæggen projiceres optagelser af et brusende hav, hvis bølger veksler fra blå og stormfulde til gyldne i solnedgangen. Geesche ses som en forløber for de moderne terrorister med rødder i kvindebevægelsen: vi er fuldt og helt på hendes side, da hun forgiver sit uhyre af en mand, for hun har intet andet valg, hvis hun vil leve en menneskeværdig tilværelse. Men beruset af succes'en går Geesche grassat og myrder efterhånden mere af lyst end af nødvendighed. Med næsten orgasmeagtig kådhed ombringer hun til slut sin veninde, blot fordi denne mener noget andet end Geesche. Hun har udviklet sig til en forblændet idealist, der ikke mere kæmper som et såret dyr for sin egen frigørelse, men forlanger, at alle andre skal mene og tænke som hun selv. Hendes sunde oprørstrang er slået over i patologisk selvforgudelse, og hun bliver nu lige så dominerende som de mænd, hun meget rimeligt gjorde oprør mod. Som sønnerne i Freuds urmyte identificerer hun sig med det tabte objekt, nemlig den dræbte fader, og viderefører hans system.

Fassbinders terroristfilm. Mens RAF udviklede sin revolutionære fraseologi, skabte Fassbinder den revolutionerende tv-serie *Acht Stunden sind kein Tag* (1972, *Otte timer er ikke hele dagen*), hvor han viste, at samfundsskabte problemer kan løses fredeligt og ved anarkistisk selvforvaltning, når blot man står sammen og tænker sig godt om. Han var relativt længe om at lave film om terrorismen og begrundede det med, at nogle af terroristerne var hans venner.

Da jeg i 1974 diskuterede problemet med ham, sagde han om dem:

> Jeg interesserer mig for, hvordan man positivt kan bruge den kraft, som disse mennesker har. I dag er det meget vigtigt for mig at lave positive film, og de er jo overordentligt begavede folk. De har en intellektuel potens og en overfølsom fortvivlelse, som jeg faktisk slet ikke ved, hvordan man skal kunne anvende konstruktivt. Og fordi de heller ikke selv ved det, har de grebet til disse vanvidsmetoder, for trods deres styrke og følsomhed er det ikke gået fremad. De har haft en forfærdelig utålmodighed. De har tænkt, at revolutionen må ske i morgen, og fordi det for dem er gået så afsindig langsomt med denne revolution, er det slået klik for dem. De har troet, at der eksisterede en folkebevægelse, fordi så mange mennesker har demonstreret i gaderne, og derefter har de fundet ud af, at denne bevægelse ikke eksisterede, da det kom til stykket, og så er de havnet i denne desperate isolation og har grebet til yderligtgående midler. Men ærligt og redeligt: jeg ved ikke, hvad de ellers skulle have gjort. Jeg ved ikke, hvordan de skulle have omsat deres desperation positivt, og derfor kan jeg ikke i dag lave en film om dem.

Året efter skabte Fassbinder en af sine bedste og mest sviende, men derfor også mest forhadte film, *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* (1975, *Mutter Küsters' himmelfart*). Han havde nu definitivt opgivet at lave en "positiv" film om terroristerne, men fastholdt den ambivalens, som han formulerede i regibemærkningen til



Karlheinz Böhm, Birgitte Mira og Margit Carstensen i Fassbinders *Mutter Küsters himmelfart*

Oprøret i Niklashausen: vi har sympati for deres grundholdning, men må tage afstand fra deres metoder. Filmen er en afslørende rejse ind i 70'ernes politiske landskab, og dens handling er enkel som et Brecht'sk lærestykke:

En arbejder går amok i desperation over nogle masseafskedigelser og slår personalechefen ihjel, hvorefter han begår selvmord. Hans kone, Mutter Küsters, bliver nu bestormet af journalister fra den borgerlige presse. Hun fatter tillid til en af dem og betror sig til ham, men han udnytter hendes tragedie og fremstiller i avisen hendes mand som et sadistisk uhyre. Hun er fortvivlet, men bliver til alt held kontaktet af kommunistiske journalister, der advarer hende mod sensationsjournalisterne og lover at rehabilitere hendes mand. I taknemlighed over at møde menneskelig forståelse melder hun sig ind i partiet, men bliver efterhånden utålmodig, fordi der alligevel ikke sker noget. Så opsøges hun af en ung mand, der fortæller hende, at kommunisterne bare har det hele i munden, og at hun har brug for nogen, der vil omsætte al denne snak til handling, kort sagt: en aktion. Han lokker hende med til en *sit down*-aktion mod en af de aviser, der har smædet hendes mands minde, men han fortæller ikke, at han og hans kammerater vil medbringe skydevåben: nu truer de med at henrette en journalist i timen, hvis ikke alle politi-

ske fanger i forbundsrepublikken frigives inden 24 timer. Scenen knytter an til RAF's mord på bankdirektør Jürgen Ponto, hvor hans guddatter også var lokket med under falske forudsætninger.

Under en skudveksling med politiet omkommer Mutter Küsters, men det står ikke klart, om den dræbende kugle kommer fra politiet eller fra terroristerne, og det er da også ligegyldigt i forhold til Fassbinders fuldstændigt illusionsløse pointe, nemlig at de såkaldte samfundsoprørere opfører sig lige så afstumpet, som det samfund, de vil til livs. Den borgerlige presse og venstreekstremisterne er fælles om en menneskeforagt, som er lige afstumpet, hvad enten den er kommercielt eller ideologisk begrundet.

Filmen havde verdenspremiere ved et særarrangement under Berlin-festivalen 1975, efter at den var blevet afvist af festivalens udvælgelseskomité. Og publikum var så rasende over filmen, at en planlagt diskussion med Fassbinder måtte afbrydes, fordi den totalt druknede i skældsord og injurier. Denne hans mest sviende film om udbyttersamfundet og dets oprørere som to alen ud af et stykke blev fuldstændig afvist af et publikum, der netop bestod af de grupper, filmen var vendt imod: borgerlige journalister og militante studenter. Bagefter gik vi i byen, Fassbinder, nogle af hans skuespillere og jeg. Han var tydeligt rystet over publikums reaktion og havde ikke forventet denne afstandtagen. Så entydig var hans film jo netop ikke, fastholdt han. De mennesker, der involverer Mutter Küsters i en terroraktion, gør jo det eneste rimelige i denne situation, samtidig med at *det* naturligvis heller ikke er nogen mulighed. Dette fortvivlende paradoks, at det eneste rimelige resulterer i det mest urimelige, ønskede Fassbinder at fastholde.

Et par måneder efter lå der i min post en filmrulle med en ny slutning på *Mutter Küsters' himmelfart.* Vores natlige diskussion havde resulteret i en happy ending på filmen. Nu omkommer Mutter Küsters ikke i kampen mellem politi og terrorister, men bliver svigtet af alle, inklusive de anarkister, der nu viger tilbage fra en voldelig aktion og lader hende sidde alene tilbage på avisredaktionen. Til slut må hun opgive sin ensomme aktion og tager hjem og spiser natmad med avisens nattevagt. Han trøster hende med, at der jo alligevel ikke er nogen, der tror på, hvad der står i aviserne.

Fassbinders næste terroristfilm *Die dritte Generation* (1979, *Den tredje generation*) fik en endnu mere dramatisk modtagelse. Ved premieren på Hamburg Film Festival trængte maskerede mænd ind i operatørrummet, slog operatøren i gulvet og flænsede filmen med en kniv. Det blev aldrig opklaret, om de var nynazister eller RAF-terrorister, hvilket er helt i overensstemmelse med filmen, der netop handler om de flydende grænser mellem højre- og venstreekstremismen. En skurkagtig politibetjent har i filmen en mærkelig drøm om, at "kapitalen har opfundet terrorismen for at tvinge staten til at beskytte kapitalen bedre." Dette er også filmens udgangspunkt: den beskriver en "venstreorienteret" terrorgruppe, som via en dobbeltagent og uden medlemmernes viden bliver finansieret af en "højreorienteret" computersælger, fordi han mener, at øget terrorisme kan skabe fornyet salg til hans vigtigste kunde, politiet. Han kidnappes til slut af terroristerne, som traditionen tro truer med at dræbe ham, medmindre samtlige politiske fanger løslades inden 24 timer. Han tror, kidnapningen fortsat er et led i den aftalte plan - og smiler sejrssikkert.

Dette børnefilmagtigt enkle plot har

Fassbinder instrueret som et kompliceret og formsprængt avantgardistisk værk, hvis egentlige tema er det identitetstab, som ligger bag terrorismen. Filmen samler sig nu og da i en række hysterisk prægnante opsamlingsscener, mest desperat i scenen hvor to terrorister er gået under jorden efter drabet på en af deres kammerater og nu er ved at indøve deres nye identiteter foran det spejl, der altid hos Fassbinder er et billede på den sprængte identitet. Scenen trækkes ud i endeløs ensformighed som et fortvivlet udtryk for to mennesker, der gennem denne terrorgruppe håbede på at finde deres egentlige identitet i et menings- og spændingsfyldt arbejde og et opgør med deres falske, samfundsskabte roller – blot for at opdage at denne udvej fører til fornyet identitetstab og rollespil. Og mens de indøver deres nye roller, hører man på filmens enerverende lydside deres lille barn græde hjerteskærende og upåagtet som en påmindelse om, hvor tidligt identitetstabet sætter ind. Det er resultatet af uforløste forældre-børn-relationer, der i stadigt nye former dukker op som konflikter mellem arbejdsgivere og ansatte og mellem politi og terrorister. Bag dette fletværk af skiftende relationer ligger overvintrede ødipale traumer.

Når en af terroristerne f.eks. går i seng med den politibetjent, der samtidig er hendes svigerfar, så boller hun ganske konkret med den fadermagt, som hun blev forhindret i at få et rimeligt forhold til i den ødipale fase. Som indgang til terrorismen vælger hun at realisere den forbudte incestuøse dragning mod faderen, mens hendes mandlige kollegaer tilsvarende vælger at realisere det ødipale faderdrab. Da terroraktionen skal sættes i værk, bemærker en udenforstående spydigt: "Nå, har I endelig fundet en far."

Denne kryptiske konstatering lader sig forstå på to måder, nemlig for det første at målet for terrorgruppens aktion egentlig er et faderdrab og for det andet at disciplinen inden for gruppen fungerer som en art fadererstatning. På denne måde repræsenterer terroristerne i Fassbinders film det samme som sønnerne i Freuds berømte ur-myte fra *Totem og tabu*.

Denne perverterede længsel efter enten at bolle med faderen eller at dræbe ham og i sidste instans videreføre hans system bliver i *Den tredje generation* imødegået æstetisk. I modsætning til den traditionelle Hollywood-film får Fassbinders film ikke lov at fungere som en fadererstatning for publikum. Han åbner ikke op for, at vi kan identificere os følelsesmæssigt med en af personerne og lade denne gennemleve og løse vore problemer for os. Tværtimod sparkes vi til stadighed af filmen som af en løbsk hest: frem for at være publikum til behag bruger Fassbinder irritationen som æstetisk princip.

Det er særlig tydeligt i en scene, hvor der kører 3-4 forskellige lydkilder oven i hinanden, så man ikke er i stand til at koncentrere sig fuldt ud om nogen af dem: en pige synger en protestsang til guitarakkompagnement, mens der lyttes til Rudi Dutschke på tv, en anarkist læser op af Bakunin i et hjørne af stuen, og samtidig udveksles forskellige dialoger mellem personerne. I et sådant tilfælde har de danske undertekster som en god fader været nødt til at vælge for publikum, hvad der egentlig er en urimelighed over for filmen: dens lydprincip vil spænde et tysk publikum til bristepunktet af irritation og afskære det fra at flyde følelsesmæssigt med på filmen.

I en vis forstand er Fassbinder enig med Bakunin i hans kritik af befalingsinstinktet, men at introducere en person, der i sit væsen og sin handlemåde repræsenterer



Angela Winkler (midten) i *Katharina Blums tabte ære.*

disse tanker, ville være at introducere en ny faderskikkelse i en film, der er anarkistisk vendt mod den fadermagt, som personificerer befalingsinstinktet. Derfor lader Fassbinder Bakunin-eleven høre til de mest håbløst neurotiske i filmen, så vi ingen mulighed har for at lade ham tage de beslutninger, som det er op til hver enkelt af os at tage frem for at lade dem være velforvaret i en filmhelts hænder.

Hvis Fassbinder overhovedet har et identifikationspunkt i *Den tredje generation*, er det barnegråden. Men i modsætning til de fleste andre filmskabere afstår han fra at behandle sit publikum som børn. Han sætter tværtimod en ære i at irritere, udfordre og forvirre den tilskuer, der er vant til at forlange lige så klare svar af kunsten som barnet af sine forældre. Svarene må publikum finde på eget ansvar, om de skal have gyldighed.

Fassbinder og hans faste udlejningsselskab måtte selv finansiere *Den tredje generation*, idet filmen fik afslag fra både den statslige støtteordning og fra de tv stationer, der normalt altid støttede Fassbinders film. Den er et morbidt hovedværk i hans produktion.

Kvindefilmene. Det er som oftest temmelig meningsløst at filme god litteratur: bøger er til for at blive læst, ikke for at bli-

ve filmet. En film baseret på et litterært mesterværk bliver sjældent et filmisk mesterværk, men langt oftere en vulgarisering af romanen til glæde for de skolelærere, der naivt tror, at en dårlig film kan vække elevernes interesse for romanen bag filmen. Fassbinder er nok den instruktør, der mest konsekvent har skabt litteraturfilm, som ikke forråder deres forlæg, men er på niveau med dette, frem for alt hans film efter Theodor Fontanes *Effi Briest* og hans tv-serie efter Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. I begge tilfælde formår han respektfuldt at fastholde forlæggenes litterære tonefald og dog skabe film, som er umiskendeligt Fassbinder'ske.

Da Böll udsendte romanen *Katharina Blums tabte ære* (1974), gav han den undertitlen "Wie Gewalt entstehen, und wohin sie führen kann", som utvivlsomt et polemisk svar på den undertitel, Straub gav sin Böll-filmatisering *Ikke forsonet*: "Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht." Böll, der i den tyske offentlighed foragteligt var blevet kaldt "sympatisant", fordi han insisterede på, at loven også gjaldt for terrorister, har i romanen dyb sympati for en retskaffen og pligtopfyldende ung kvinde, der huser og hjælper den terrorist, hun elsker, og som i desperation dræber en journalist ved en *Bild Zeitung*-lignende avis, der har skandaliseret hende på det mest løgnagtige og desuden forårsaget hendes kræftsyge mors død. Vist er der tale om selvtægt, men Katharina er drevet så langt ud, at der ikke er andre muligheder, hvis hun fortsat vil forsvare sin ære.

Böll fik idéen til *Katharina Blums tabte ære*, da *Bild Zeitung* i 1971 dagen efter et bankrøveri med dødeligt udfald forkyndte: "Baader-Meinhof-Bande myrder videre". At beskylde navngivne personer for mord uden beviser kaldte Böll i en aviskommentar "fascisme, hetz, løgn, svineri" med det resultat, at højrepressen anklagede ham for at være medskyldig, og politiet stormede hans sommerhus for at undersøge, om han skjulte terrorister.

RAF gengældte ikke Bölls insisteren på, at også de har krav på, at retssamfundets principper overholdes. I en støtteerklæring til dommer Drenkmanns mordere skrev RAF foragteligt om Böll og andre sympatisanter, at "for Böll'erne vejer en skrivebordsforbryders død tungere end en revolutionærs. Hvad har Böll egentlig ment med sin Katharina Blum, om ikke, at nedskydningen af en repræsentant for det herskende voldsapparat er moralsk retfærdig."

Handler *Katharina Blums tabte ære* om store lidenskaber, har Böll til gengæld skrevet den i et lidenskabsløst og snørklet kancellisprog, der er begrundet i, at hovedkilderne til stoffet er anklageren og forsvarsadvokaten samt politiets forhørsrapporter. Volker Schlöndorff og Margarethe von Trotta har gjort det modsatte i deres film over bogen, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975, *Katharina Blums tabte ære*). Schlöndorff har gennem hele sin karriere udviklet et særligt talent for at snylte på store romaner fra Günter Grass' *Bliktrommen* (1979) til Max Frischs *Homo Faber* (1992), som han reducerer til noget der ligner, hvad det amerikanske tegneserie-hit *Illustrerede Klassikere* siden 1954 havde gjort ved verdenslitteraturen. *Katharina Blums tabte ære* forvandler han og von Trotta til en Hollywood'sk actionfilm, der nok rummer en effektiv social indignation af samme art, som man kan møde hos Sydney Pollack og Alan Pakula, men som er helt uden Bölls stilistiske raffinement. I den sammenhæng er det typisk, at der faktisk blev lavet en amerikansk remake af filmen, Simon Langtons *The Lost Honor of Kathryn Beck* (1984), en

konventionel tv-film med Kris Kristofferson som terrorist.

Margarethe von Trotta begyndte som skuespiller i Fassbinders tidligste film 1969-70 og medvirkede desuden som skuespiller og siden som medforfatter og medinstruktør til en lang række af sin mand Volker Schlöndorffs film op gennem 70'erne. Derefter instruerede hun en række film, der fastholder en kvindevinkel på terrorismen.

Hun debuterede med *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1978, *Christa Klages' anden opvågnen*), som uden direkte at handle om terrorismen dog kaster et let idealistisk lys over den. Pædagogen Christa Klages foretager en kriminel handling, der tydeligere end de egentlige terroristers tjener almenvellets bedste: hun begår væbnet bankrøveri for med de stjålne penge at redde den børnehave, hun selv har været med til at opbygge, og hvor hendes datter går. Børnehaven trues med lukning på grund af manglende offentlig støtte, og Christa beslutter at hente pengene, hvor de nu en gang findes.

Problemet er at overdrage de stjålne penge til børnehaven, så de kan bruges legalt. De ansatte nægter at modtage dem og kritiserer Christas "individualistiske" aktion. Træt af Tyskland stikker hun af til Portugal, hvor hun arbejder nogen tid i et kollektiv, men da de her erfarer om hendes fortid, må hun atter bryde op. Tilbage i Tyskland arresteres Christa og konfronteres med en ung pige, der så hende i banken. Pigen lever et ensomt liv foran tv-apparatet og har i nogen tid undersøgt, hvilket liv Christa lever, og hvorfor hun mon har gjort noget, der ville ligge hende selv fjernt. Ved konfrontationen frikender den unge pige Christa i sympati for hendes aktion.

Christa Klages' anden opvågnen lægger sig politisk og æstetisk op ad den linie, Fassbinder introducerede med *Otte timer er ikke hele dagen*, både hvad angår den let folkekomedieagtige tone og den politiske holdning: folk må tage sagerne i deres egne hænder og finde utraditionelle løsninger på de problemer, der er ved at kvæle dem. Og nok handler Christa Klages forkert, fordi hun ikke tænker sig godt nok om, men selv en forkert handling kan få andre til at tænke på nye måder.

Filmen er inspireret af en af Margarethe von Trottas bekendte, der sad fem år i fængsel for en lignende handling, og som von Trotta kalder "et af de elskeligste mennesker, jeg kender". Von Trotta mener i øvrigt - med en snært af den lidt kvindechauvinistiske holdning, der ofte karakteriserede rødstrømpebevægelsen - at kvinder generelt har ædlere motiver for deres lovovertrædelser end mænd:

> Man kan i aviserne fra de senere år stadig oftere læse, at kvinder er blevet forbrydere. Tidligere var det næsten udelukkende mænd. Vi har undersøgt, ud fra hvilke motiver kvinderne har handlet og har fastslået, at kvinder for det meste begår disse handlinger, fordi de vil hjælpe andre. Mænd derimod vil for det meste skaffe penge til sig selv.

Med *Die Bleierne Zeit* (1981, *De tyske søstre*) laver von Trotta en film, som tydeligt er modelleret over Gudrun Ensslins skæbne, skønt hun her hedder Marianne Klein. Titlen associerer til det italienske begreb for terroristperioden, den blytunge tid. Det er lidt forvirrende, at filmen på dansk kom til at hedde *De tyske søstre*, for Margarethe von Trottas foregående film hed netop *Schwestern* (1979, *Søstrene*).

Vi følger Marianne Klein fra hendes søsters point of view. Søsteren forsøger at forstå og hjælpe den fængslede terrorist, hvilket mislykkes. Men filmen rummer to interessante pointer. Den ene ligger i en

række flashbacks til søstrenes kristne og strengt puritanske barndomshjem. Faderen er præst, og Marianne, der siden bliver terrorist, er faderens kæledægge. De har et meget tæt forhold på grænsen til det incestuøse, mens den søster, der er filmens snusfornuftige venstreorienterede point of view, gør voldsomt oprør mod faderen i sin pubertet. Der ligger her en forståelse af terrorismen som et forsinket og derfor fuldstændig overdimensioneret opgør med den autoritære fader. Det er et opgør, der forstærkes af, at forældregenerationen var nazistisk, - hvilket understreges af et i øvrigt lidt uformidlet klip af de forfærdende dokumentariske optagelser fra kz-lejrene, der indgår i Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (1955, *Nat og tåge*).

Skønt hovedpersonen er modelleret over Gudrun Ensslin, er Ensslins historie efter alt at dømme en anden og måske endnu mere interessant. Hun så næppe sit politiske virke som et opgør med barndomshjemmets kristendom, men som en videreførelse af den! Hun var som teenager medlem af Evangelische Mädchenwerk, hvor hun ledede bibelarbejdet, og der er bestemt Kristus-agtige elementer i den martyrrolle, hun siden påtog sig som fredløs oprører mod den etablerede orden

I Margarethe von Trottas *De tyske søstre* ses Barbara Sukowa (t.v.) som den fængslede terrorist



og mod de falske fædre.

Denne pointe har von Trotta ikke med i filmen. Hun har derimod en anden vigtig pointe, som har med den kommende generation at gøre. Mens Mariannes autoritære fader svigtede hende ved et anmassende, overkærligt nærvær i puberteten, svigter Marianne og hendes kæreste deres søn ved at være fundamentalt fraværende. Hendes kæreste magter ikke at tage sig af deres søn, da Marianne er gået under jorden, og han begår selvmord. Siden dør Marianne i fængslet, men søsteren tror ikke på den officielle forklaring om selvmord og mener, hun blev myrdet. Drengen er overladt til sig selv på en kostskole, og her bliver han terroriseret af de andre elever, da de finder ud af, at hans mor er terrorist. Han isolerer sig i en jordhule ude i skoven, men en dag smider en af eleverne en benzinbombe ind i hulen, og han bliver frygteligt forbrændt.

Ifølge Bibelen, der spillede så vigtig en rolle under Mariannes opvækst, nedarves forældrenes synder som bekendt i syv led. Men hvad der i kristendommen er en irrationel psykisk skæbne, får i psykoanalysen en mere rationel og jordnær opfattelse via Freuds begreb om det fortrængtes tilbagevenden: de kræfter, man ikke forstår at forholde sig rationelt til eller foretage et bevidst opgør med, vil vende tilbage som en ubevidst gentagelsestvang, hvor man mindst venter det.

Mens RAF i Tyskland jo bl.a. henrettede repræsentanter for retssystemet, blev italienske dommere likvideret af terrorgrupper fra det yderste højre, fordi dommerne var i færd med at optrævle mafiaens forbindelser til det politiske establishment. Dette er temaet i von Trottas *Il lungo silenzio* (1993, *Dommerens hustru*) med manuskript af Felice Laudadio, der var leder af skiftende filmfestivaler, og som von Trotta i nogle år boede sammen med i Italien.

Det er en lumsk kedelig film, til trods for at von Trotta låner Alfred Hitchcocks nervepirrende greb fra *Psycho* (1960). Hver gang publikum har udset sig en identificeringsfigur i filmen, bliver den pågældende myrdet. To dommere, der er på sporet af højreterrorismens kilder, myrdes, det samme bliver den enes hustru, da hun kommer på sporet af noget. Men hvor effekten hos Hitchcock virker chokerende, er man jævnt hen ligeglad med von Trottas personer – hvilket endnu engang understreger, at hvad der på manuskriptplanet måske tager sig effektivt og thrilleragtigt ud, reduceres til en ligegyldig effekt, hvis ikke personerne får liv. Hos von Trotta bliver alt til klichéer, og filmen slutter med det velkendte mantra, at nu må kvinder altså også begynde at tale sammen og engagere sig politisk.

Filmen er mere velmenende end vellykket, og specielt von Trottas kække og let sukrede personinstruktion kan godt fremkalde allergi-reaktioner. Skuespillerne formulerer sig med en overtydelighed som i et gammelt dansk tv-teaterstykke, og deres sprog er fyldt med kvindeklichéer fra 70'ernes kvindebevægelse, der jo også var leveringsdygtig i rigt mål. Men frem for at afsløre klichéerne tager von Trotta dem ukritisk for pålydende.

Post-terrorismen. Den post-terroristiske æra indledes med *Die Terroristen!* (1992) af Philip Gröning (født 1959). Den indledes med Murens fald og knytter an til både Godards *Kineserinden* og Fassbinders *Den tredje generation*, samtidig med at den definitivt placerer sig et andet sted. Terroristerne må allerede i filmens titel have et udråbstegn efter sig i mangel på egentlig politisk motivering: de er overve-

jende interesseret i at komme i avisen og blive berømte. Som i *Kineserinden* indlogerer de sig i en lejlighed, hvor de gør gymnastik, udtænker slogans og forbereder en aktion. Deres offer er ministerpræsident Helmut Kohl, men deres begrundelse er aldeles upolitisk: "Den tykkes hjerte har længe tilhørt folket. Nu skænker vi folket hans krop." De kan imidlertid ikke få bomben til at eksplodere, og i frustration skyder de i stedet deres husvært, da han forlanger penge for deres ødelæggelse af hans lejlighed. Derpå eksploderer bomben alligevel, og i pressen udlægges denne tilfældige aktion som en protest mod genforeningen af Tyskland. Terrorgruppen køber begejstret alle aviserne, - og går ind i en fotoboks og fotograferer sig selv, så de kan klæbe deres portrætter op på de plakater, hvor de rigtige terrorister er efterlyst.

Die Terroristen! er fotograferet håndholdt og henslængt af dogme-fotografen Anthony Dod Mantle i en stil, som glimrende matcher terroristernes fundamentale nihilisme. Det er en skræmmende film om en ny generation, der udtænker meningsløse slogans som "RAF's fejl er, at de bevarede deres vrede så længe, at folk ikke mere forstod dem" og "Vi er den kommende tavsheds hævn".

I 70'erne blev den politiske terminologi til stadighed trukket ud i retning af sort snak, men rummede dog fortsat et betydningsindhold, som gav mening. Nu tales der kun sort. Det hænger sammen med, at hvor 70'er-terroristerne endnu befandt sig inden for en ødipal problematik og i egen selvforståelse foretog et opgør med den nazistiske fadergeneration, så tilhører Grönings terrorister den narcissistiske generation, der psykoanalytisk set stikker fast i præ-ødipale problemstillinger, og som derfor ikke er i stand til at nå frem til politiske handlinger, der rummer et skin af mening. Hvor RAF-generationen var neurotisk ("Nå, har du endelig fundet en far?"), er Gröning-generationen psykotisk og dens slogans kan minde om den Jacques Lacan, der har formuleret sentenser som: "Kærlighed er at give, hvad man ikke har, til en, der ikke har bedt om at få det."

I 90'erne skabte tyske instruktører fortsat film, som udsprang af RAF-scenen, men med hovedvægten på terroristernes tilværelse efter, at de havde opgivet deres aktioner. Volker Schlöndorffs *Die Stille nach dem Schuss* (1999, *Stilheden efter skuddene*) hører til de mere problematiske, skønt den udmærkedes med en sølvbjørn på Berlin-festivalen og med Den Blå Engel som årets bedste europæiske film. Det er tidstypisk at give disse priser til en underholdningsfilm, der er filmet, som om Rejseholdet har forvirret sig ind i et terroristmiljø.

En kvindelig terrorist på flugt skyder en politibetjent og undslipper til DDR. Her hjælper Stasi hende til en ny identitet på betingelse af, at hun bryder med sine gruppefæller og opgiver den væbnede kamp. Hun bliver fabriksarbejder og siden leder af en ferielejr for børn, finder sig en ny kæreste, bliver gravid og indretter sig på et nyt og mere simpelt liv i den tyske arbejder- og bonderepublik, hvis teoretiske målsætning hun identificerer sig med. Men da muren falder, må hun genoptage flugten - og hun skydes ned som jaget vildt ved en vejafspærring.

Filmen er fortalt så pænt og konventionelt, at den alene derved forråder sin problematik, som ikke lader sig formidle som en glat ugebladshistorie. Disse sprængte identiteter kræver netop en så knudret og knarvorn fortælleform som den, Fassbinder bruger i *Den tredje generation* for at



Bibiana Beglau i *Stilheden efter skuddene* som terroristen Rita, her som livredder. Th. Alexander Beyer.

blive formidlet troværdigt.

Stilheden efter skuddene er løseligt baseret på Inge Vietts skæbne. Hun er født 1944 og tilhører den "forældreløse generation", idet hun som 2-årig blev fjernet fra sin mor og anbragt på et børnehjem. Som 6-årig kom hun i familiepleje, men flygtede herfra, da hun var 15 og ernærede sig bl.a. som stripper i Hamburgs St. Pauli-kvarter. I 1968 kom hun til Berlin og engagerede sig i de antikapitalistiske demonstrationer, i 1972 sluttede hun sig til 2. Juni-bevægelsen og deltog i bortførelsen af Peter Lorenz. Derefter blev hun medlem af RAF, og da hun i 1981 blev forfulgt af en færdselsbetjent i Paris, skød og sårede hun ham. Hun undslap til DDR, og her levede hun fredeligt, indtil hun efter murens fald blev arresteret i 1990 og idømt 13 års fængsel. I fængslet blev hun opsøgt af Schlöndorffs manuskriptforfatter Wolfgang Kohlhaase, som arbejdede på et manuskript om de RAF-medlemmer, der havde fået husly i DDR. Da hun samtidig skrev sin selvbiografi, *Nie war ich furchtloser*, forsøgte Schlöndorff at købe filmrettighederne til den, men hun afslog. Alligevel brugte Schlöndorff uden tilladelse elementer fra hendes bog til *Stilheden efter skuddene*, som Inge Viett tog stærkt afstand fra. Hendes kritik af filmen er yderst præcis:

> Personer, som skal sige publikum noget, må man fremstille i deres udviklingsproces, for at formidle deres udsagn troværdigt. Det savner jeg næsten fuldstændigt i filmen. Personerne

er alle meget overfladiske. Man fornemmer, at det er gode skuespillere, men de forstår ikke, hvad de siger, fordi de overhovedet ikke kender processerne bag deres udsagn. Volker Schlöndorff har fra starten givet afkald på at fremstille den samfundsmæssige kontekst.

Inge Viett har dog heller ikke grund til at være synderligt tilfreds med den dokumentarfilm, som Kristina Konrad lavede om hende, *Grosse Freiheit, Kleine Freiheit* (2000). Filmen er et dobbeltportræt af Viett og et medlem af Uruguays byguerilla Tupamaros, men der kommer ikke meget ud af denne anstrengte parallel mellem en kvinde, der bekæmpede et militærdiktatur, og en, der bekæmpede et vestligt demokrati. Efter en halv snes år i fængsel ligner den tidligere terrorist en almindelig tysk Hausfrau, og enten har hun intet af interesse at sige om sin fortid, eller også får hun ikke mulighed for at sige det.

En anden yngre instruktør, Christian Petzold (født 1960), kaster derimod et originalt blik på den post-terroristiske scene med *Die Innere Sicherheit* (2000), der med rette fik prisen som årets bedste tyske film. Petzold (født 1960) har skrevet manuskriptet sammen med Haroun Farocki, der som Holger Meins' ven på filmskolen i Berlin var tæt på den første terroristgeneration. Filmen er et lille, stramt fortalt mesterværk om et ægtepar, der har levet under jorden i 15 år sammen med deres datter, som nu er teenager. Hun har aldrig haft mulighed for at leve et normalt liv, har aldrig gået i skole og har aldrig haft kammerater. Hun er splittet mellem sin solidaritet med forældrene og sin længsel efter at møde andre unge. Forældrene har opfostret, hvad der uundgåeligt må blive den ufrivillige årsag til deres undergang.

Petzold giver sig ikke af med forklaringer. Vi ved intet om personernes fortid, men iagttager dem i en nutid, hvor de som spøgelser er udelukket fra enhver menneskelig kontakt. Filmen er fortalt fra datterens synsvinkel og begynder i Portugal, hvor hun forelsker sig i en jævnaldrende dreng. Han forstår ikke, hvorfor hun pludselig må bryde op uden at kunne fortælle ham, hvor hun skal hen. Ved et tilfælde mødes de igen i Tyskland, men her fortsætter hun med uforståeligt at vise både tiltrækning og afstand. Til sidst betror hun sig til ham i en scene, som er baseret på den ikke uvæsentlige pointe, at han er en af de forældreløse, som RAF opfattede som potentielle revolutionære. Nu reagerer han ved - formentlig for deres fælles fremtids skyld - at ringe til politiet.

Som i von Trottas *Die bleierne Zeit* ser pigen også Alain Resnais' *Nat og tåge* med den manende slutreplik: "Hvem advarer os, når de nye bødler kommer. Har de mon virkelig et andet ansigt end os?" I von Trottas film var det nærliggende at opfatte replikken som en henvisning til den generation, der støttede USA's massakrer i Vietnam; nu er det mere nærliggende at opfatte den som en henvisning til RAF.

Slutningen er grum: da pigen atter er på flugt med sine forældre, indhentes de af tre mørkelagte biler: den ene blænder dem, de to andre tvinger dem i grøften; forældrene omkommer, mens pigen overlever. Denne statslige terroraktion forklares ikke, men lægger sig i forlængelse af adskillige terroristdrab, der også tager sig ud som attentater, hvad enten de blev foretaget af en ophidset og hævngerrig politibetjent eller som i dette tilfælde måske beordredes af den stat, der for hver tilfangetagen RAF'er frygtede et blodigt befrielsesforsøg. Irmgard Möller anfører i interviewbogen *RAF – Das war für uns Befreiung*, at der i 1977 tilsyneladende forelå en ordre til politiet om at skyde for at

dræbe, og anfører, at mindst to RAF-medlemmer blev myrdet under anholdelse, uden at de havde mulighed for at gribe til våben.

Christopher Roth (f. 1965) har med sin spillefilmdebut *Baader* (2002) lavet den absolut ringeste af alle terroristfilm. Roth, der har over 100 reklamefilm bag sig, har skabt en film, der hverken har hoved eller hale, fordi han åbenbart ikke kan finde ud af, hvad han denne gang skal gøre reklame for, men heller ikke kan løfte den ud af reklamefilmens golde univers. Den er så upolitisk, at den kunne være lavet af en af Philip Grönings "terrorister!", og dertil er den fuld af billige, meningsløse effekter, hvoraf den mest groteske er gemt til sidst:

Andreas Baader har søgt skjul i en garage, hvor han omringes af politi. Han kommer ud, tilsyneladende for at overgive sig. Men han har gemt et par pistoler bag ryggen. Så rammes han af politiets kugler. Politichefen, der under jagten på Baader har fået en vis sympati for ham, springer frem og tager hans afsjælede legeme i sine arme, mens han skuer mod himlen.

I betragtning af hvor gode kår historieforfalskningen i Tyskland havde op gennem det 20. århundrede, kan man undre sig over, at en filminstruktør i den yngste generation fortsat bidrager til den almindelige fordummelse ved at forfalske sit lands nyere historie i stedet for at blive klogere i forsøget på at forstå den.

Skønt der er lavet mange tyske film om Baader-Meinhof-gruppen, er det ikke i filmene, at man får det samlede indblik over RAF-perioden. Det får man derimod i StefanAusts fremragende bog *Der Baader-Meinhof Komplex*. Aust var kollega til Ulrike Meinhof på *konkret* og deltog selv i en illegal, væbnet aktion, men af mere humanistisk art end terroristernes: da Meinhof var gået under jorden og planlagde at lade sine børn opdrage hos PFLP i Palæstina, var han med til at hente dem i deres sicilianske skjul og bringe dem tilbage til deres far, *konkret* redaktøren Röhl.

Af de tyske spillefilm om terrorismen er det egentlig kun Fassbinders, der fanger tidsånden. Og han overholdt sin målsætning om ikke at lave film om Baader-Meinhof-gruppen, fordi han betragtede nogle af dens medlemmer som sine venner trods sin fundamentale uenighed med dem. De to hovedværker om den tyske terrorisme er *Mutter Küsters' himmelfart* og *Den tredje generation*, som handler om de yngre generationer af terrorister. Fassbinder deler deres desperation, men er uenig med deres konklusioner. På plakaten til *Den tredje generation* skrev han: "Jeg kaster ikke bomber, jeg laver film."

Litteratur

Aust, Stefan (1998). *Der Baader-Meinhof Komplex*. Goldman Spiegel Buch

Baer, Harry (1982). *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin. Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*. Kiepenheuer & Witsch

Becker, Jill (1978). *Hitlers Børn*. Bogan

Braad Thomsen, Christian (1988). *De uforsonlige*. Amadeus

Braad Thomsen: Christian (1991). *Fassbinder. Hans liv og film*. Gyldendal

Braad Thomsen, Christian (1994). *Kameraet som pen*. Gyldendal

Böll, Heinrich (1960). *Billard klokken halv ti*. Grafisk Forlag

Böll, Heinrich (1974/75). *Katharina Blums tabte ære*. Gyldendal

Freud, Sigmund (1912/1983). *Totem og tabu*. Hans Reitzels Forlag

Kleist, Heinrich von (2003). *Samlede fortællinger*. Gyldendal

Lewandowski, Rainer (1981). *Die Filme von Volker Schlöndorff*. Olms Presse

Meinhof, Ulrike Marie (1971). *Bambule*. Verlag Klaus Wagenbach

Ratschewa, Maria (1985). *Margarethe von Trotta*. Kulturreferat der Landeshauptstadt München

Schäfer, Annette (2001). *Ein Gespräch mit Andres Veiel*. www.black-box-brd.de

Sobolla, Bernd (2000). *Es gab einen gemeinsamen Boden. Ein Gespräch mit Inge Viett*. Freitag 38. www.freitag.de

Tolmein, Oliver (2002). *RAF – das war für uns Befreiung. Ein Gespräch mit Irmgard Möller*. Konkret Litteratur Verlag



Triumph des Willens

Viljens triumf

Leni Riefenstahl og nazismen

Af Karsten Fledelius

Leni (egentlig Helene Amalia Bertha) Riefenstahl blev født den 22. august 1902 og døde den 9. september 2003, kort efter 101-årsdagen, som en af det 20. århundredes mest bemærkelsesværdige kulturpersonligheder. På mange måder var hun et paradoks. Først kæmpede hun mod sin borgerlige far for at blive danser og blev filmskuespiller, selv om hun egentlig ville have foretrukket at forblive danser. Så lod hun sig presse til at lave dokumentarfilm, selv om hun egentlig havde foretrukket at koncentrere sig om at lave spillefilm. Hun undergravede sit helbred ved at deltage i filmprojekter under ekstreme klimatiske forhold, i Alperne og Grønland, og hendes skuespillerindsats under lave temperaturer gav hende en kronisk blærelidelse, som hun stredes med gennem det meste af sit liv. Alligevel fortsatte hun som sportsdyk-



Triumph des Willens: Indledningssekvens – læses vandret fra oven.

ker til hun var op i 1990'erne, overlevede et helikopterstyrt under filmoptagelse i sit 98. år, og fik et længere liv end det er normale mennesker beskåret.

Hendes filmkarriere blev ødelagt af netop den film, som sammen med hendes to film om Olympiaden i Berlin i 1936 - *Olympia - I: Fest der Völker, II: Fest der Schönheit* (1938, *Olympiadefilmen - I: Folkenes fest, II: Skønhedens fest)* - repræsenterer hendes mest unikke og fornyende bidrag til filmkunstens udvikling, nemlig *Triumph des Willens* (1935, dvs. Viljens triumf) om det tyske nazipartis kongres i Nürnberg i 1934. En lidenskabelig kvinde, som alligevel i Hitler-tiden erhvervede sig tilnavnet 'Rigsgletscherspalten' i kraft af sin ry for at være kold som is. En kvinde, som uden at overgive sig til Hitlers parti skabte den stærkeste overtalelsesfilm for nazismen nogensinde. Men som samtidig paradoksalt nok er den vigtigste leverandør af filmoptagelser til antinazistiske film verden over, godt nok ufrivilligt. Hun førte utallige processer for at få anerkendt ophavsrettighederne til sine dokumentarfilm fra nazi-tiden, som hun stædigt hævdede var produceret af hende selv, selv om det var nazipartiet og naziregimet, som både finansielt og politisk havde gjort dem mulige.

Vi skal kort sagt beskæftige os med en af



Triumph des Willens

de meget få kvindelige filminstruktører, som faktisk skabte sig en karriere, som de fleste mænd kunne misunde hende, og det i et land med en ekstremt mandschauvinistisk ideologi, Hitlers Tyskland. Hun oplevede at blive anklaget og frifundet gang på gang for meddelagtighed i Hitlerregimets grusomheder, men samtidig at blive bagvasket og blacklistet, ikke mindst på foranledning af tidligere venner, elskere og samarbejdspartnere. I fædrelandet Tyskland blev hun lagt mere for had end de fleste andre fremtrædende kunstnere fra Hitler-tiden. Endnu i sine allersidste år blev hun angrebet for angivelig udnyttelse af og svigt over for de sigøjnere, hun havde brugt i sin sidste film, spillefilmen *Tiefland* (optaget 1940-44, udsendt 1954), baseret på Eugen d'Alberts opera. Men ødelæggelsen af hendes instruktørkarriere satte hende i gang med en bemærkelsesværdig senkarriere som etnografisk og submaritim fotograf og som forfatter. Hvad sidstnævnte angår, er hovedværket det erindringsværk, hun skrev fra hun var 80 til 85, *Memoiren* (1987). Det er ligeledes paradoksalt, at hun, der havde følt sig svigtet af mand efter mand og 1945-65 levede sammen med sin gamle mor, fra 1968 til sin død levede sammen med en 40 år yngre mand. Stort set intet var kort sagt normalt ved Leni Riefenstahl. Som



Triumph des Willens

var exceptionel både som danser, skuespiller, instruktør, fotograf og forfatter.

Riefenstahl og Goebbels. Omstridt var hun allerede i Hitlers Tyskland. Ifølge hende selv gjorde det etablerede partiapparat og ikke mindst propagandaminister Joseph Goebbels (1897-1945), hvad de kunne for at spænde ben for hende. Goebbels' modvilje skyldtes efter hendes eget udsagn især, at hun flere gange afviste at blive hans elskerinde, men har givet også haft sin baggrund i hendes ihærdige bestræbelser for at undgå, at han blandede sig i hendes film.

Hun fortæller i sin selvbiografi om, hvordan han helt tilbage før magtovertagelsens dage lagde an på hende efter devisen "Min kone er syg, jeg elsker hende og mine børn, men mit liv er et helvede uden Dem!". Hun fortæller, at Goebbels knælede ned foran hende, men at hun smed ham ud af sin lejlighed, da han greb hende om anklerne (1).

Det er meget sandsynligt, at Goebbels har forsøgt sig også med frk. Riefenstahl, som med så mange andre smukke kvinder i filmbranchen, og at det ikke har virket tillokkende for hende. Og slet ikke, hvis han virkelig ydmygede sig så meget over for hende, som hun selv skriver. Hun fortæller, at han gjorde endnu et forsøg ved

juletid 1932, hvor han opsøgte hende privat med julegaver og prøvede at overtale hende til ikke at rejse væk, og at han, da de i sommeren 1933, efter nazisternes magtovertagelse, mødtes i propagandaministeriet , ligefrem tog hende på brysterne og forsøgte at kysse hende, men at det lykkedes hende at undslippe, hvad der var ved at udvikle sig til en voldtægt. Sidenhen var forholdet mellem dem ikke hjerteligt, mens hun synes at have stået på særdeles god og fortrolig fod med fru Magda Goebbels. Imidlertid virker det, som om Goebbels og Riefenstahl trods alt har opretholdt en væbnet neutralitet, og der er tilfælde, hvor hun selv medgiver, at han har bøjet sig for hendes ønsker, og hvor hun siden måtte indrømme, at han havde haft ret (2). Det afgørende var imidlertid, at Leni Riefenstahl var en af de få personer inden for tysk filmproduktion, som ikke var underkastet den mægtige "Rigsminister for Folkeoplysning og Propaganda". Fordi hun havde en langt mere magtfuld fan, "Føreren" selv, Adolf Hitler (1889-1945).

Riefenstahl og Hitler. Allerede i 1930'erne cirkulerede der rygter om et forhold mellem Hitler og Riefenstahl, og efter krigen skulle det gentagne gange give hende ubehageligheder, ikke mindst fra udenlandsk side. En amerikansk journalist, Padraig King, portrætterede hende i Detroit News den 21. februar 1937, under titlen "Kvinden bag Hitler", uden dog at levere noget bevis for påstanden. Men den personlige forbindelse mellem dem blev etableret allerede før Hitlers magtovertagelse 30. januar 1933, nærmere bestemt i 1932.

Vi har kun Leni Riefenstahls egen beretning om, hvordan hendes og Hitlers første personlige møde kom i stand og forløb. På det tidspunkt var hun 29 og han 43. Hun var blevet fascineret af ham, da hun formentlig i slutningen af februar 1932 overværede en politisk tale, som Hitler holdt for en stopfuld sal i Sportspalast i Berlin. Hun hævder, at det var første gang hun overhovedet havde været til et politisk møde. Hitler var kommet for sent, som han plejede, og stemningen var på kogepunktet. Da han så begyndte at tale, fik Leni Riefenstahl efter eget udsagn en "næsten apokalyptisk vision", hvor det var som om jorden lå udspredt foran hende og pludselig spaltedes af en enorm vandstråle, som sprang i vejret, ramte himlen og rystede jorden. Hun indrømmer, at der var meget i hans tale, hun ikke forstod, men hun var fascineret, således som hun også følte, at resten af forsamlingen var. Hun fortæller, at hun dagen efter diskuterede oplevelsen med en jødisk ven, avisredaktøren Manfred George, som betegnede Hitler som strålende, men farlig. Og at hun allerede dengang sondrede mellem Hitlers personlighed og hans politik. Hun forkastede hans racistiske ideer og kunne derfor ikke blive medlem af hans parti (hvad hun faktisk aldrig blev). På den anden side gik hun ind for hans socialistiske ideer, herunder bekæmpelsen af den gigantiske arbejdsløshed.

Leni Riefenstahl kan godt forstå, hvordan man kan undre sig over, at hun kunne have en så dobbelt holdning til Hitler. Og hun mener selv, at det var hendes positive bekendtskab med jøder som George, som beskyttede hende mod Hitlers og hans partis racistiske fordomme. Hun henviser også med rette til, at selv mange jøder tidligt i 1930'erne havde det synspunkt, at Hitlers antisemitisme var retorik og taktik og ikke ville få synderlige konsekvenser. Man kan da heller ikke påstå, at der i Riefenstahls egne film er nogen klare spor af antisemitisme eller andre former for ra-

cisme – selv om man naturligvis kunne udlægge hendes idealiserede optagelser af tysk ungdom i *Triumph des Willens* som "positiv racisme." Hun var heller ikke den, der angav jødiske venner og medarbejdere, og har muligvis været delagtig i redningen af enkelte af dem. Det kan heller ikke påvises, at hun har været vidende om den tragiske skæbne, som blev nogle af de sigøjnere til del, som hun brugte til optagelserne af *Tiefland*. Men det kan på den anden side heller ikke bevises, at hun har været bevidst aktiv i beskyttelsen af dem.

Hendes dobbelthed over for fænomenet Hitler var efter hendes eget udsagn grunden til, at hun var blevet besat af ideen om at mødes med ham og danne sig en personlig mening om ham. Den 18. maj 1932 skrev hun til ham om at få et møde, netop som hun stod for at rejse til Grønland for at spille hovedrollen i Arnold Fancks *S.O.S. Eisberg* (1933, *S.O.S. Isbjerg/Grønland kalder*) (3). Dagen før hendes afrejse til Hamburg, hvor skibet ventede, blev hun ringet op af Hitlers adjudant og inviteret til møde med Hitler den følgende dag.

På tomandshånd langs stranden blev det til en lang fortrolig samtale, der efter et lokalt partimøde fortsattes sent på aftenen, hvor Hitler udbredte sig entusiastisk om Richard Wagner, men også talte om sit politiske kald. Ifølge Riefenstahl endte samtalen med, at han tog hende i sine arme, trak hende ind til sig, men stoppede videre tilnærmelser, da han registrerede en spontan modstand hos hende. Så skal han opgivende have sagt: "Hvordan kan jeg elske en kvinde, før jeg har opfyldt min mission?" (4). De var gået tavse tilbage, han sagde godnat, hun overnattede på hans hotel og spiste morgenmad med ham næste dag. Og blev bragt rettidigt til skibet pr. bil. Efter et andet vidnes udsagn var hun forsynet med en kæmpebuket blomster (5). Og et tredje vidne skildrer, hvordan Riefenstahl på Grønlandsturen havde et eksemplar af Hitlers *Mein Kampf* med sig og gjorde notater i margenen. Samt at hun havde sat et portræt af Hitler op indrammet i sælskind (6). Dette tyder på en endnu større fascination af "the coming man" i tysk politik og en større politisk interesse, end Riefenstahl senere normalt gav udtryk for. Intet under hvis Goebbels, som Riefenstahl angiver, skulle have spurgt hende før sit melodramatiske "frieri", om hun var blevet forelsket i Hitler, hvortil hun skal have svaret, at Føreren var et fænomen, hun beundrede, ikke en mand at blive forelsket i.

Hitlers syn på Riefenstahl. Hitler på sin side synes nok at have været tiltrukket erotisk af hende, men mere være interesseret i hende som "kunstnerkollega" og som skaber af de film, han forestillede sig skulle underbygge hans propaganda. Hitler kombinerede en feudalt præget blandingsideologi med paranoide fjendebilleder hentet fra fortiden samt en udpræget modernisme i det tekniske. Skulle man sammenfatte ideologien i ét begreb, må det være noget i retning af "feudal-modernistisk æstetiserende brutalisme", med indslag af både rationalitet og mysticisme. Lige så meget han så sovjetkommunismen som fjende, delte han dens fascination af moderne teknologi, også på medieområdet. Dertil kom hans personlige opfattelse af at være miskendt skabende kunstner, som fik ham til i Riefenstahl at se en beslægtet ånd.

Formentlig har han også sanset det hos hende, som han selv følte: Umuligheden af at hengive sig så meget til et andet menneske, at man blev behersket af det. Det er et gennemgående træk hos Hitler, at han el-

skede at være galant og småflirte, men kun knyttede sig intimt til kvinder, han følte at han beherskede. Riefenstahl undgik omhyggeligt at lade sig indfange af en chef som instruktøren Arnold Fanck og foretrak erotiske forbindelser med kameramænd, stuntmen og skitrænere. Hendes forhold til skuespilleren og instruktøren Luis Trenker udviklede sig katastrofalt for hende, og hendes ægteskab i slutningen af krigen gik heller ikke godt. Det langvarige forhold til den meget yngre Horst Kettner, der formentlig begyndte i 1968 og varede resten af livet, var helt klart præget af hans underordnen sig den aldrende, men stadig attraktive diva. For Hitlers vedkommende var hans niece Geli efter alt at dømme hans livs store kærlighed, hendes død for egen hånd hans største sorg, og hans forhold til Eva Braun var præget af hendes totale lydighed over for ham – og han giftede sig først med hende ganske kort før begges selvmord den 30. april 1945.

Angiveligt var det Hitlers betagelse af Riefenstahls danseoptræden i Arnold Fancks *Der heilige Berg* (1926, *En moderne Eva*), som havde gjort ham opmærksom på hende, men det viste sig under deres første samtale, at han havde set alle de film, hun havde optrådt i, inklusive hendes debutfilm som instruktør *Das blaue Licht* (1932, *Det blå lys*), samme år som de mødtes første gang. Under samtalen fremhævede Hitler især, at den film, som havde gjort størst indtryk på ham, var *Das blaue Licht*, fordi det var usædvanligt, at en ung kvinde kunne overvinde filmindustriens fjendskab og fordomme. Der var klart mere i Hitlers interesse for hende end fascination i en usædvanlig og lidt gådefuld personlighed. På et tidspunkt udbrød han, at når partiet kom til magten, måtte hun lave hans film. Hertil sagde hun, at hun ikke ville lave film efter andres forskrifter og lige havde afvist et smigrende tilbud fra den romersk-katolske kirke. Og at hun fandt det svært at arbejde for nogen, som havde racemæssige fordomme. Hvortil Hitler skal have sagt, at hun måske ville blive i stand til at forstå hans ideer, når hun blev ældre og mere moden.

Da Leni Riefenstahl i efteråret 1932 var vendt tilbage til Tyskland fra Grønland, blev hun flere gange inviteret af Hitler, og han inviterede også sig selv sammen med bl.a. Goebbels hjem til hende i hendes lille lejlighed for at se nærmere på hendes billeder fra Grønland, som han roste så stærkt over for "hoffotografen" Heinrich Hoffmann, at Riefenstahl fandt det pinligt og forsvarede Hoffmanns billeder. Hun gengiver ordvekslingen således: Hitler: "Se, Hoffmann, disse fotos er rigtige kompositioner. De er alt for hurtig på aftrækkeren. Det er bedre at satse på kvalitet end på kvantitet." Riefenstahl: "Disse fotos kan ikke sammenlignes med Hr. Hoffmanns. Hans job er at fange aktuelle begivenheder. Han kan ikke bruge tid på komposition" (7).

Hvis ordskiftet er gengivet korrekt, giver det en indikation af noget af det, som gjorde Riefensthal interessant for Hitler: hendes evne til at æstetisere fakta. Hendes politiske overbevisninger vejede mindre tungt. Hun fortæller, at Hitler ved besøget i hendes lejlighed fandt hendes eksemplar af *Mein Kampf* og noterede sig både hendes kritiske og positive randbemærkninger. Tilsyneladende behagede det ham, at hun ikke var bange for ham. Hun fortæller endog, hvordan han i en kritisk politisk situation, hvor partiet først var gået tilbage ved valget i november og en fløj af partiet meldte sig ud i december, den 8. december 1932 havde kaldt hende til sig og havde brugt hende som tilhører til en monolog, hvori han havde set sejr og selv-

mord som de to eneste alternativer, der stod ham åbne. Dette kan have været et led i en bestræbelse fra Hitler på at vinde hende for bevægelsen, under alle omstændigheder på at få hende til at føle sig udvalgt – hun fortæller, hvordan Goebbels en anden gang havde måttet vente udenfor, til Hitler var færdig med at snakke med hende. Men det kan lige så vel skyldes, at hun i Hitlers øjne stod uden for, ja på sin vis over "systemet", således som hun havde demonstreret det ved at gennemføre filmen *Das blaue Licht* på trods af alle odds. På en ejendommelig måde kom Riefenstahl til at fungere for Hitler som en slags muse (hvad hun jo i øvrigt også lignede, når hun optrådte i sine dansekostumer).

Troens Sejr. De følgende måneder tilbragte Riefenstahl med filmoptagelser i Alperne, mens Adolf Hitler den 30. januar 1933 besteg magtens tinder. Først om sommeren vendte hun tilbage til Berlin, hvor hun ifølge erindringerne blev dybt chokeret over den udvikling, der havde fundet sted: Rigsdagsbranden, det tyske parlaments overdragelse af den totale magt til Hitler i (foreløbig) fire år, de første offentlige bogbrændinger af "forbudt" litteratur og de første jødeforfølgelser. Allermest chokerede det hende, at gode jødiske venner som Manfred George var flygtet til udlandet. Men alligevel fulgte hun Hitlers kalden, da han indbød hende til Rigskancelliet, selv om hun hævder, at det var, fordi hun ikke turde andet, og hun hævder også, at hun ved den lejlighed kritiserede jødeforfølgelserne, som Hitler imidlertid nægtede at diskutere med hende, samtidig med at han sagde, at han respekterede hende som kunstner. Det, han angiveligt havde udset hende til, var at overtage den kunstneriske ledelse af den tyske filmindustri fra Goebbels, hvad hun afslog. Det samme gjorde hun med hans ønske om, at hun skulle lave en spillefilm om den nazistiske "nationalmartyr" Horst Wessel. Indtil han satte hende på den opgave at lave en dokumentarfilm om den nazistiske partikongres, "Reichsparteitag" i 1933, på en måde så hun ikke turde sige nej.

Der er grund til at nære mistænksomhed over for Riefenstahls i erindringerne omtalte gentagne vægringer ved at lave film for Hitler. Disse enestående chancer udlægges af hende som pligtarbejder, der skulle overstås for at gøre pladsen fri for de spillefilm, hun så som sin egentlige, personlige opgave. Paradoksalt nok er det netop som banebrydende dokumentarfilminstruktør, hun har indskrevet sig som noget helt særligt i filmhistorien. Det var Hitler, der gav hende mulighederne for dette. Samtidig med at det blev Riefenstahl, der kom til at levere billederne til udødeliggørelsen af Adolf Hitler som "ondskabens ikon".

Den forklaring, hun bygger op i sine erindringer, er, at hun var blevet bange for Hitler efter at have set hans overtalelsesevner over for sine partifæller i de tilbageslag og krisesituationer, der fandt sted i andet halvår af 1932, efter at hun var kommet tilbage fra Grønland. Her sansede hun efter eget udsagn til fulde, hvilke exceptionelle personlige overtalelsesevner, Hitler havde, og de skulle have skræmt hende. Hun fortæller også om sine samtaler med jødiske filmfolk som Josef von Sternberg, instruktøren af *Der blaue Engel* (1930, *Den blå Engel*), som var betaget af *Das blaue Licht* og inviterede hende til USA. Sternberg skulle ved den lejlighed have ment, som andre jøder Riefenstahl kendte, at Hitlers antisemitisme måske bare var retorik, og at der var mange fornuftige ting i det, han i øvrigt sagde. Hun er

selv i sine erindringer inde på, at hun godt kan forstå, hvor utroværdigt dette kan lyde, især for yngre mennesker, efter de forfærdelige forbrydelser der fandt sted under Hitlerregimet. Men hun siger, det er sandheden.

Hvorfor valgte Hitler en spillefilminstruktør til at lave partidags dokumentarfilm? Formentlig af samme grund som den amerikanske generalstabschef George C. Marshall senere valgte spillefilminstruktøren Frank Capra (1897-1991) til at udføre den gigantiske dokumentarfilmserie *Why We Fight* efter japanernes overfald på Pearl Harbor i december 1941. Fordi den traditionelle propaganda-dokumentar og ugejournalfilm var for tør, for lidt medrivende. Den nye partidagsfilm, den første efter magtovertagelsen, skulle være mere end en såkaldt "Film-Chronik", hvorved man dengang forstod en kronologisk fremadskridende gengivelse af fakta. I foromtalerne omtales det som den største vanskelighed at skabe det, man i dag ville kalde et flow, af de begivenheder (marcher og taler) som gentog sig igen og igen, skabe dynamik, finde overgange, og give den store film om den nazistiske bevægelse en rytmisk form.

Hvad enten Leni Riefensthal tog filmen om den første nazistiske partidag som en udvej til at undgå at lave nazistiske helgenlegender på film, eller faktisk så de muligheder for hende, der lå i projektet – faktum er, at hun først kort før rigspartidagens start i Nürnberg i august 1933 fik til opgave at stå for filmen om begivenheden. Og at hun hurtigt fik drejet projektet i en mere ambitiøs retning end oprindelig planlagt. Ifølge den oprindelige tidsplan skulle filmen have haft premiere fire uger efter partikongressens afslutning, hvad der ikke ville have givet mulighed for at lave ret meget mere end en forlænget ugejournal. Det interessante er, at det er præcis, hvad Riefenstahl senere påstår, der kom ud af det. Hun hævder, at hun kun én gang har set sin første partidagsfilm, *Der Sieg des Glaubens* (1933, dvs. Troens Sejr), efter titlen på partikongressen. Og at hun var dybt skuffet. Men at tilskuerne, gennemgående et publikum af partimedlemmer og -sympatisører, ejendommeligt nok havde syntes godt om den. I den forbindelse siger hun:

> Jeg er så ofte blevet anklaget for at have lavet propagandafilm, men sådanne anklager er misvisende. Denne film var en faktuel dokumentarfilm, hvilket er noget helt andet. Ingen, selv ikke Partiet, gav mig nogen instrukser om, hvad jeg skulle gøre. (...) Under mit arbejde tænkte jeg ikke bare et øjeblik på propaganda. (8)

Hun hævdede også længe, at den var gået tabt. Og faktisk var den forsvundet gennem mange år. Da den blev genfundet i 1980'erne, manglede indledningen. Men også den er siden kommet til veje, idet der blev fundet en fuldstændig 16mm kopi i det tidligere DDR's filmarkiv (9). Den viser, at *Der Sieg des Glaubens* i virkeligheden var et vigtigt skridt frem mod *Triumph des Willens*. For det var gennem *Der Sieg des Glaubens*, at Leni Riefenstahl for første gang demonstrerede sit potentiale også som dokumentarfilm-skaber på en sådan måde, at ingen kunne lægge hindringer i vejen for hendes følgende rigspartidagsfilm. For efter alt at dømme havde hun ramt den linie, Hitler selv ønskede realiseret.

Det er lederen af Deutsches Historisches Museum i Berlin, Rainer Rother, som i særlig grad har undersøgt Riefenstahls første partidagsfilm, hvor det er helt klart, at hun pga. den korte forberedelsestid og opgavens uvanthed ikke har kunnet præge originaloptagelserne på den måde, som

hun siden blev i stand til (10). Andre karakteristiske forskelle er, at begivenhederne i sig selv var mere ubehjælpsomt iscenesat, og at der ikke blev taget de store mængder af råfilm, som Riefenstahl senere gjorde både med *Triumph des Willens* og de to olympiade-film, og som muliggjorde hendes suveræne montager og kompositioner. Men som Rainer Rother fremhæver, er den konkrete historiske kildeværdi af den 64 minutter lange første Riefenstahl-partidagsfilm på sin vis større, fordi der her forekommer spontane begivenheder, der er fastholdt af kameraet, og som giver et andet indblik i partidagens hverdag end det helt igennem kontrollerede billede i *Triumph des Willens*. Også Hitler fremtræder anderledes, meget mere nede på jorden, i kontekst med sit parti, end det ophøjede billede, der gives af ham i *Triumph des Willens*. Nogle gange virker han nærmest utilpas og stryger sit hår tilbage med en karakteristisk bevægelse – noget som slet ikke forekommer i *Triumph des Willens* (11). Og så er der naturligvis en person til stede i *Der Sieg des Glaubens*, som var blevet brutalt likvideret før den næste rigspartikongres og derfor umuligt kunne vises efter 30. juni 1934, den daværende leder af Hitlers SA (Sturmabteilungen) Ernst Röhm, som her optræder næsten sideordnet med Hitler, og hvis ambition det var at blive leder af et sammensmeltet SA og Reichwehr (senere; Wehrmacht), altså af en fusion mellem gadens nazistiske stormtropper og nationens professionelle hær. *Der Sieg des Glaubens* er kort sagt mindre "Hitler-centrisk" end storfilmen *Triumph des Willens*.

Særlig interessant er indledningssekvensen til *Der Sieg des Glaubens*. For den rummer stort set den samme symbolik, som også udfoldes i indledningen til *Triumph des Willens* – med skyer og luftoptagelser over det historiske Nürnberg. Også brugen af visse tegn har de to film til fælles, således nærbilledet af en kat, der dog bruges på forskellig måde: I *Der Sieg des Glaubens* iagttager katten forbimarcherende SA'er, I *Triumph des Willens* er det derimod Hitler, katten angiveligt betragter (forbindelsen skabes alene gennem montagen). En stor del af filmmaterialet er pænt, men noget middelmådigt kameraarbejde, men der forekommer også æstetisk meget velllykkede optagelser i filmen fra 1933: de rolige, idylliske optagelser fra det gamle Nürnberg, som genoptages i sekvensen med det vågnende morgen-Nürnberg efter den første natlige tappenstreg i *Triumph des Willens*. En af mestrene bag disse optagelser, Sepp Allgeier, blev Riefenstahls vigtigste kameramand under optagelserne af *Triumph des Willens*. Fælles for de to film er også komponisten, Herbert Windt, hvis gennemarbejdede nationalromantiske musik spiller så stor en rolle for atmosfæren i *Triumph des Willens*.

Det mest påfaldende ved *Der Sieg des Glaubens* er måske det klare indtryk, man får af, hvor meget nazisternes selviscenesættelse blev forbedret fra 1933 til 1934. Derfor var det meget lettere for kamerafolk og filmskaber at skabe et idealiseret billede af partikongressen i 1934 end i 1933. Dermed kan man sige, at de to film tilsammen ikke blot dokumenterer Riefenstahls og hendes teams fremskridt, men også partidagsarrangørernes.

Der Sieg des Glaubens kan kort sagt i sin helhed betragtes som en vellykket generalprøve, langt fra den kunstneriske fiasko, Riefenstahl nærmest synes at betragte den som. Og den blev vel modtaget. Som det hed i Peter Hagens anmeldelse i den af Goebbels udgivne Berliner-avis *Der Angriff* (2.12.1933):

> Filmen er ingen akustisk og optisk gengivelse af det kronologiske partidagsforløb. Den er snarere en kunstnerisk symfoni af oplevelsen af "Nürnberg 1933" og dermed kronen på alle det Nationalsocialistiske Partis tidligere parader og massemøder. (...) Takket være sin stort anlagte sluttede form, den forbilledlige billedkomposition, sin kraft og storhed rækker denne film ud over det dokumentariske og bliver en kraftkilde for hele folket. (12)

Det levede filmen ikke op til i praksis, men det blev det program, som Leni Riefenstahl realiserede i *Triumph des Willens*. Og filmens succes gjorde det af med forsøgene på at spænde ben for Leni Riefenstahl som partiets mest privilegerede filminstruktør. Det mest klodsede af disse var et forsøg på at påvise at hun havde jødiske aner, som slog helt fejl.

Triumph des Willens. Heller ikke *Triumph des Willens* var ifølge Riefenstahls erindringer noget, hun påtog sig frivilligt. Hun forsøgte at gøre alt for at få Hitler til at frafalde ønsket om, at hun også skulle lave filmen fra rigspartidagen i Nürnberg, september 1934. Men Hitler havde insisteret og tvunget hende til at påtage sig opgaven kun to uger før rigspartidagens begyndelse. I sine erindringer giver hun en levende skildring med masser af detaljer og replikker i direkte tale, der virker som skrevet af fra en båndoptager. Det virker som drejebogen til en spillefilm snarere end et troværdigt historisk referat af en begivenhed, som foregik et halvt århundrede tidligere. Men resultatet er korrekt nok: Leni Riefenstahl fik faktisk frie hænder af Hitler både i relation til Goebbels og nazipartiet, og hun kunne selv sætte sin deadline for filmens færdiggørelse. Og hun ville få den assistance fra Hitlers folk under kongressen, som hun havde brug for.

Kun et af de løfter, Hitler ifølge erindringerne gav Riefenstahl, blev ikke helt overholdt: at hun derefter ikke skulle lave flere partidagsfilm for Hitler. De eneste, som var virkelig utilfredse med *Triumph des Willens* var den tyske værnemagts ledelse, fordi hun ikke havde givet en prominent plads til de hærmanøvrer, der fandt sted under partikongressen. Riefenstahl havde været utilfreds med optagelserne af dem, som delvis havde foregået i regnvejr. Hitler foreslog så, ifølge Riefenstahl, at der skulle laves en indledning til filmen, hvor han selv, partiets og hærens ledelse optrådte, og hvori han sagde nogle anerkendende ord til hver enkelt. Men det ville for hende helt ødelægge filmens smukke indledning, så hun brast i gråd, og Hitler blev vred. Det endte med et kompromis: Riefenstahl slap for at lave om på indledningen til *Triumph des Willens* og lavede i stedet en kortfilm om værnemagtsøvelserne under partidagen *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht* (1935). Så på denne måde blev *Triumph des Willens* alligevel ikke hendes sidste partidagsfilm. Længe ansås *Tag der Freiheit* imidlertid for at være gået tabt, ligesom *Der Sieg des Glaubens*, og hun vurderede den ikke selv som noget særligt. Det, der interesserede hende, var ikke at gøre reklame for værnemagten, men at "omsætte sin egen fascination af Hitler til kongeniale billeder", for at bruge Rainer Rothers ord (13).

I erindringerne underspiller Leni Riefenstahl sin fascination af Hitler, helt anderledes end i filmen *Triumph des Willens*. Det kan godt være, at hun i indledningsteksten kalder den "Das Dokument vom Reichparteitag 1934", men det, filmen først og fremmest dokumenterer, er hendes egen fascination af Adolf Hitler, spejlet i de jublende menne-

skemasser og endeløse parader af uniformerede mænd, der omgiver den mand, hvorom Førerens "stedfortræder" Rudolf Hess siger de mindeværdige ord: "Partiet *er* Hitler. Men Hitler *er* Tyskland, ligesom Tyskland *er* Hitler."

Leni Riefenstahl underspiller heller ikke sin egen rolle i den bog, som blev udgivet om filmens tilblivelsesproces, *Hinter den Kulissen des Reichparteitagfilmes* (1935, dvs. Bag kulisserne af Rigspartidagsfilmen), og hvori hun ganske træffende betegner den som en "heroisk faktafilm" (heroischer Film der Tatsachen). Godt nok har hun siden påstået, at hun slet ikke har skrevet bogen, og endda som dokumentation henvist til en regning på 1000 rigsmark, som hendes mangeårige medarbejder, journalisten og forfatteren Ernst Jäger skulle have fået for at skrive bogen på hendes vegne. Men det var først efter krigen, at hun nægtede at vedkende sig bogen.

Nok så "afslørende", om man vil, er hendes artikel "Om den dokumentariske films væsen og udformning" et særhæfte i tidsskriftet *Der deutsche Film* fra 1940. Her siger hun bl.a.:

> Skridt for skridt formår filmskaberen at genopbygge den længst henrundne begivenhed, og det på den måde, at gennem hvert filmklips rytme og udtryk også begivenhedens åndelige indhold, det ideale ved den bliver bragt frem i lyset, det være sig en partidagsfilms trosindhold eller en Olympia-films kamp- og sejrsmotiv. (14)

Man kommer til at tænke på Platons tanker om tingenes idé som den egentlige virkelighed. Og den skal det altså være dokumentarfilmens opgave at trække frem i lyset.

En vending som den citerede får *Triumph des Willens* til at fremtræde som et nærmest religiøst dokument. Og måske ligger filmens enestående propagandakarakter netop i dens totale sammensmeltning af en politisk og en religiøs metaforik. I nogens øjne er den en æstetisk sublimering af en politisk begivenhed. I andres har den nærmest karakter af en subtil politisk katekismus, altså en indføring i, hvad man kunne kalde "den nazistiske grundlærdom". Hvad det sidste angår, er rækken af partitaler-citater særlig interessant, ikke mindst Joseph Goebbels' udsagn, som kunne gælde programmatisk for hele *Triumph des Willens*, både partidag og film:

> Lad vor begejstrings lyse flamme aldrig udslukkes. Den alene giver lys og varme til en moderne politisk propagandas skabende kunst. Af folkets dybder steg den op, og til folkets dybder må den igen stige ned, for der at søge sine rødder og finde sin kraft. Det kan være godt nok at have magt, som hviler på geværer. Men bedre og mere lykkebringende er det at vinde et folks hjerte og så også beholde det. (15)

Men dette er langt fra det billede, som Leni Riefenstahl gav i et interview til det franske filmtidsskrift *Cahiers du Cinéma*, september 1965, "Leni et le loup" (dvs. Leni og Ulven) med Michel Delahaye som interviewer. Her siger hun:

> Hvis De genser denne film i dag, vil De konstatere, at den ikke indeholder nogen rekonstrueret scene. Alt i den er sandt. Og den indeholder ikke nogen tendentiøs kommentar af den enkle grund, at den overhovedet ikke har nogen speakerkommentar. Det er historie. En ren historisk film. Denne film er rent historisk. Jeg præciserer: det er en film-vérité. Den reflekterer sandheden om det, som dengang, i 1934, var historie. Den er altså et dokument. Ikke en propagandafilm. Åh, jeg ved godt, hvad propaganda er. Det er at genskabe bestemte begivenheder for at illustrere en tese, eller i forhold til bestemte begivenheder at udelade noget for at understrege noget andet. (16)

Det var bl.a. dette udsagn, som i første

halvdel af 1970'erne fik en gruppe studerende og mig selv til at undersøge *Triumph des Willens* ud fra et kildekritisk synspunkt. Det førte til et kongresbidrag i 1973, et speciale i 1975 og et omarbejdet kongresbidrag fra 1976, de to sidstnævnte under titlen "Filmen "Triumph des Willens" som historisk kilde" (17). Ifølge disse arbejder kan man ikke tillægge Leni Riefenstahls udtalelse fra 1965, som med små variationer blev gentaget ved senere lejligheder, nogen grad af troværdighed. Her er hendes udtalelser fra før krigen, hvad enten hun har vedkendt sig forfatterskabet eller ej, langt mere troværdige.

For der er virkelig tale om en kunstnerisk omskabelse af begivenheden for at nå bag om det overfladiske til den indre virkelighed af partikongressen i Nürnberg og dens hovedperson Adolf Hitler. Det alvorligste kildekritiske problem er, at selv om der ikke er nogen fortolkende speakerkommentar i den næsten to timer lange film, ligger der masser af fortolkning i klipning, billedmontage, musik og reallyd. Der sker her en idealisering af Adolf Hitler, som er ekstra påfaldende på baggrund af *Der Sieg des Glaubens* og de samtidige ugejournaloptagelser. Alene det, at han ofte filmes nedefra, med himlen som baggrund, løsrevet fra den konkrete kontekst, for slet ikke at tale om et modlysbillede, hvor en glorie dannes om hans hoved. Det er meget vanskeligt at fastholde, at dette ikke skulle være en form for forkyndelse, eller propaganda.

Det dybt fascinerende ved *Triumph des Willens* er imidlertid, at en ændring af klipning, billedmontage, musik og reallyd kan "pol-vende" selv de mest fascinerende billeder i *Triumph des Willens*. Det var det, der gik op for Frank Capra, da han så filmen igennem til brug for sin anti-totalitaristiske dokumentariske propagandaserie *Why We Fight* (1942-45): At disse optagelser kunne udnyttes som en yderst effektiv modpropaganda, netop fordi de forsøgte at dokumentere en idealiseret virkelighed, som man så kunne kontrastere med nazismens faktiske vold og ekspansionstrang (18). Seriens nr. 2, der handlede specielt om nazismen og Hitler, *The Nazis Strike* (1943), blev endda anvendt af amerikanerne i tysk versionering (*Nazis schlagen los*) som politisk genopdragelse af tyskerne efter krigen.

Partidagsvirkeligheden. For den tyskamerikanske sociolog og filmteoretiker Siegfried Kracauer (1889-1966) var det historiske problem ved *Triumph des Willens* ikke filmens forhold til partidagsrealiteten, men dens hele forhold til virkeligheden. Som han skrev i "Propaganda and the Nazi War Film" i 1942:

> Gennem en komposition af rene ugejournaloptagelser, som gør et stærkt indtryk, repræsenterer denne film den totale transformation af virkeligheden, denne bliver totalt absorberet af partikongressens kunstige struktur. ... Takket være perfekt manipulation blev den ikke så meget en spontan demonstration som et gigantisk ekstravagant show som ikke overlod noget til improvisation. Dette iscenesatte show, som kanaliserede hundrede af tusinder menneskers psykiske energier, afveg fra et gennemsnitligt spøgelsesspil alene ved at foregive at være et udtryk for folkets reale eksistens. (19)

Bortset fra, at Kracauer underspiller Leni Riefenstahls selvstændige rolle i processen, har Kracauer helt rigtigt fat i, at partidagen i sig selv var stærkt problematisk som et udtryk for virkeligheden. Faktisk bestod partikongressen af en serie mere eller mindre okkulte ritualer, som skulle besmykke og besværge en meget problematisk virkelighed. Partiet havde netop gennemgået sin hidtil mest voldeli-

ge udrensning, som havde reduceret det hidtil vigtigste korps, SA, til betydningsløshed. Den gamle rigspræsident von Hindenburgs død kort efter havde fjernet den sidste institution fra den gamle Weimar-republik, som Hitler ikke totalt kontrollerede, og banet vej for, at ikke blot partiet, men også hæren svor "fører og rigskansler" Adolf Hitler ubetinget lydighed til døden. Endelig betegnede partidagen den endelige gravlæggelse af den idé om social revolution, som før magtovertagelsen havde udgjort en vigtig del af nationalsocialismen. "Der findes ingen revolution som permanent fænomen," hævdede Føreren i sin indledende proklamation til partidagen (oplæst af Gauleiter - lokal områdeleder - Wagner) og stedte dermed bevægelsens sociale radikalitet til hvile. Og ordet "jøde" nævntes stort set ikke på partidagen, selv om den antisemitiske politik var i fuld gang. Den eneste, som i filmen får lov til at komme med et lille racistisk kvæk, var Nürnbergs Gauleiter, den fanatiske antisemit Julius Streicher, med ordene: "Et folk, som ikke holder på sin races renhed, går til grunde!" (20). Og meget tyder på, at han ikke fik lov til meget mere på partidagen i 1934. I 1935 blev antisemitismen imidlertid gjort til hovedtema på partikongressen, den var slet ikke blevet afskaffet, men havde ikke været politisk opportun ved partikongressen i 1934.

Det var den loyale formidling af denne falske virkelighed, Leni Riefenstahl satte sit store talent ind på i 1934. Og ingen i samtiden kritiserede hende for de kunstgreb, hun foretog i forhold til det kronologiske begivenhedsforløb. Hun var som den gammeldags portrætfotograf, af hvem man forventede, at skønhedspletter blev retoucheret væk. Selv den radikale omgestaltning, som sine steder fandt sted i forhold til partidagsforløbet, blev godtaget uden kritik.

Med undtagelse, som nævnt, af hærledelsens fortrydelse over at måtte bøje sig for æstetiske hensyn. Det, som skulle blive hemmeligheden bag denne films succes, var det fine samspil mellem dygtig iscenesættelse af masseoptrinene, gennemtænkt placering af kameraerne, fremragende kameraarbejde, ødsel brug af råfilm og suverænt kunstnerisk arbejde ved klippebordet.

Filmens budskab og virkemidler. Ifølge Leni Riefenstahl havde hun forsøgt at få Hitler til at acceptere filminstruktøren Walther Ruttmann, kendt for filmen *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1925), i stedet for hende selv som hovedansvarlig for *Triumph des Willens*. Og filmen var oprindelig tænkt som en historisk film om den nazistiske bevægelse kombineret med aktuelle partidagssekvenser. Men i den færdige film er det historiske skåret radikalt ned til en række fortekster, som med en tillempet "gotisk" skrift (21) satte Adolf Hitlers ankomst til Nürnberg ind i en historisk ramme.

I oversættelse lyder forteksterne, som var forsynet med svulmende, indholdskarakteriserende senromantisk underlægningsmusik, således:

> Dokumentet om Rigspartidagen 1934, Viljens Triumf, fremstillet på Førerens foranledning, skabt af Leni Riefenstahl. 5. september 1934, 20 år efter verdenskrigens udbrud, 16 år efter den tyske lidelses begyndelse [d.v.s. Tysklands kapitulation], 19 måneder efter den tyske genfødsels begyndelse [d.v.s. Hitlers magtovertagelse], fløj Adolf Hitler igen til Nürnberg for at afholde hærskue over sine tro mænd.

Denne formulering er ikke kun gammeldags i sin skrifttype, men også i sin formulering. I katolsk liturgi findes en lignende opregning af historiske milepæle,

før Jesus Kristus lod sig føde på jorden (22). Ligheden er næppe tilfældig. Leni Riefenstahl refererer selv i gengivelsen af en af sine samtaler med Hitler, hvordan den katolske kirke i hans øjne var meget mere succesrig end den protestantiske, som han anså for at være for renfærdig. Det stærke katolske eftertryk på ritualer og ceremonier, f.eks. brugen af røgelse, var mere effektiv end protestantisk strenghed (23). Lidelse og genfødsel er klare kristne kategorier. Hertil føjes hærskuet, som refererer til det middelalderlige tyske samfund under kejser Karl den Store (omkring 800). Dette følges så op, visuelt og musikalsk, i den følgende sekvens, hvor vi først, som med Hitler, flyver gennem pragtfulde skyer og så dukker ned over det vågnende Nürnberg, hvor vi bl.a. overflyver byens middelalderlige kejserborg, vi følger flyets skygge, der har form som det tyske symbol Rigsørnen, hen over marcherende kolonner, der er på vej til mønstring, "hærskue", og flyet lægger an til landing. Hele sekvensen har som underlægningsmusik partiets officielle sang "Horst Wessel Lied", men orkestreret på en måde, som ville være en Brahms eller Wagner værdig. Flyet lander, og efter lidt venten stiger Hitler ud af flyet og hyldes af en gruppe forsamlede kvinder. En optagelse i modlys får ham næsten til at se ud, som om han har en helgenglorie om hovedet.

Herefter stiger Hitler om til en åben bil, som bringer ham stående og hilsende gennem det flagsmykkede Nürnberg under befolkningens jubel til hans kvarter under rigspartidagen, Hotel "Deutscher Hof", hvor han til sidst kaldes frem af det hovedsagelig kvindelige publikums råd "Vi vil se vores Fører". I det korte interval, som der er mellem Hitlers udstigning af vognen og hans faste skridt mod hotellets indgang, ser man ham igen i modlys, med glorieeffekt. Undervejs gennem Nürnberg stopper han kort op for at modtage en buket blomster fra en lille pige, som rækkes hen mod ham af hendes smukke unge mor. Også andre børn, og en kat, optræder i nærbilleder som tilskuere til det, som i både filmen og virkeligheden er iscenesat som en romersk triumfators indtog (dog uden de fanger og det krigsbytte, der plejede at være en del af sådanne processioner i det gamle Romerrige). Der er masser af symboler under denne kørsel, både hagekorsflag og gamle tyske ridderkors, og nogle af de kendte ting, man forbandt med det historiske Nürnberg.

Noget påfaldende er Riefenstahl brug af et kamera placeret lige bag Hitler, så man ser ud over hans hilsende hånd og føler sig sat i hans sted. Det enestående ved denne sekvens er dens montage, som giver os mulighed for både at opleve situationen fra publikums og fra Hitlers side. Hitler er ophøjet, men samtidig et menneske som du og jeg. Han er "menneskesønnen", Messias, hvis man skal tale i kristen symbolik, og faktisk virker indtogssekvensen som et modbillede til Jesu indtog i Jerusalem – der som bekendt ikke foregik på den tyske bilindustris svar på den romerske triumfvogn, men på et æsel. Men det passede også meget fint. Adolf Hitler ønskede at erstatte processionerne til ære for den korsfæstede Kristus med processioner for den, som en mindre blødsøden gud, Alfaderen eller Forsynet, havde udvalgt til det tyske folks fører.

Kildekritisk set er indtogssekvensen en ren konstruktion. Med mindre man vil forestille sig, at Hitler skifter bil eller nummerplader flere gange under kørslen (der optræder tre forskellige nummerplader). Det er klart, at Riefenstahl ville skabe den "ideelle" indtogssekvens og skabte den ved klippebordet af optagelser fra forskellige

lejligheder. Dette understøttes af Herbert Windts musik, som er udtryksfuld og skæbneladet – den blev i øvrigt siden genbrugt adskillige gange i den nazistiske filmproduktion, herunder som underlægningsmusik i filmugejournalen om besættelsen af Danmark i april 1940!

Ritualiseringen af indtoget og de mange religiøse over- og undertoner gør sig gældende mange andre steder i *Triumph des Willens*, hvoraf der skal fremhæves nogle stykker. Der er Hitlers tale til Hitler-Jugend, hvor han bl.a. siger: "... for I er kød af vort kød, og blod af vort blod, og i jeres unge hjerne brænder den samme ånd, som behersker os", hvor der klart skabes et modbillede til den kristne nadver, hvor det efter katolsk (og klassisk luthersk) opfattelse er Jesu eget kød og blod, man får del i gennem en forvandling af brød og vin, mens den brændende ånd kan ses som en parallel til Jesu efterladte disciples indtagelse af Helligånden pinsedag (24).

Ofte er også hyldesten af verdenskrigens og bevægelsens "martyrer" og indvielsen af de nye partifaner af Hitler personligt ved at trykke dem mod "blodfanen" fra det fejlslagne kup i München 1923 blevet fremhævet. Her er der tale om et ritual, ledsaget af dumpe kanonsalutskud, som kan lede tanken hen på unge drenges blanden blod for derigennem at indgå i et broderskab. En del af denne mytologi var nedlagt af arrangørerne af partidagen. Men Leni Riefenstahl fandt helt klart "kongeniale former" for ritualernes genskabelse på filmlærredet.

En ejendommelig illustration af Kracauers pointe om den forfalskede realitet er Rigsarbejdstjenestens talekor-sekvens, som dels forholder sig til et folkefællesskab, som går ud over Tysklands daværende grænser, dels lader tjenestens karakter af surrogat for den i fredstrakataten af 1919 forbudte tyske værnepligt træde klart frem. Som når fortaleren med opspilede øjne råber: "Vi stod ikke i skyttegravene, og i granaternes trommeild, og er alligevel – soldater!" og så fortsætter det i veksel"kor": "Med vore hamre, økser, skovle, spader. Vi er Rigets unge mandskab, som dengang ved Langemarck, ved Tannenberg, ved Lüttich [Liège], foran Verdun, ved Somme, ved Düna (Dvina, Daugava), i Flandern, i vest, i øst, i syd, til lands, til vands og i skyerne. Kammerater, skudt af reaktionen og den Røde Front, I er ikke døde – I lever – i Tyskland!"

Rigsarbejdstjenesten, som var obligatorisk og hvis medlemmer trænedes i eksercits med deres spader, blev på denne måde knyttet sammen med de faldne på Første Verdenskrigs slagmarker, markeret ved sænkningen af fanerne til ære for de døde og musikunderlægningen med den militære sørgehymne "Jeg havde en kammerat". Efter krigens slagmarker følger så en henvisning til den nazistiske bevægelses "martyrer", med udtrykket "Kammerater, skudt af reaktionen og den Røde Front" hentet fra partisangen, der var skrevet af Horst Wessel, som selv i 1929 var blevet offer for et sammenstød mellem nazister og kommunister.

Vi ved både fra partidagsprogrammet (som var aftrykt i dagbladet *Völkischer Beobachter*) og fotos i samme avis, at denne talekor-sekvens faktisk fandt sted med de deltagere, der forekommer i filmen. Men bl.a. kameraplaceringen på billederne tyder på, at hele scenen er blevet genindspillet senere. Hvilket selvfølgelig ikke har gjort den til mindre teater, end den var i forvejen. Igen er det vanskeligt at lade være med at se en parallel til katolske passionsspil.

Hertil kan man indvende, at den katol-

ske farvning af ceremonierne, man kan konstatere i filmen, ikke kan stamme fra Riefenstahl, da vi ved, at hendes familie gennem generationer på både fædrene og mødrene side havde været protestantisk (det var det, som frelste hende fra at blive beskyldt for at være jøde). Men det er nok at se for enkelt på det. Riefenstahls stræben efter perfektion, stærke selvdisciplin og store ambitioner er helt i overensstemmelse med en protestantisk borgermoral, som den hendes far repræsenterede og som havde voldt hende problemer under opvæksten, hvor hun var nødt til, med moderens hjælp, i smug at få en uddannelse som danser. Man kan også se et protestantisk træk i den strenghed, hvormed hun byggede sine film op, og hendes ubehag ved improvisationer, hendes ønske om hele tiden at have kontrol med situationen. Hitler var langt mere af en boheme og improviserede gerne.

Måske lå noget af Riefenstahls fascination ved Hitler i det mystiske, det uopnåelige, det uudgrundelige. I sine erindringer giver hun udtryk for, at hun er bange for ham og undgår ham så meget som muligt. På den baggrund er det bemærkelsesværdigt med alle de møder, de ifølge hendes erindringer har haft med hinanden. Først efter krigsudbruddet så de mindre til hinanden, men hun mødtes dog med ham i en situation så sent som i marts 1944 efter nederlaget ved Stalingrad og kort før invasionen i Normandiet, hvor han igen holdt en lang politisk enetale til hende, ikke for at høre hendes mening men for at have en tilhører.

Givet er det i hvert fald, at Leni Riefenstahl nød Adolf Hitlers helhjertede opbakning, også til det næste store dokumentarfilmprojekt, *Olympia*, hvori han i øvrigt selv igen optrådte. Da Hitler efter krigsudbruddet i 1939 lukkede sig mere inde i sig selv, kunne hun støtte sig på to af Hitlers nærmeste medarbejdere, arkitekt og senere rustningsminister Albert Speer og partisekretær Martin Bormann. Leni Riefenstahl nåede ikke at blive færdig med *Tiefland* under krigen, men hun fik dog ret overdådige produktionsfaciliteter på partiets regning, som gjorde det muligt for hende at forsætte som dokumentarfilmproducent. Således var hun producent for to kunstnerfilm fra hhv. 1943 og 1944, om billedhuggerne Thorak og Breker, begge Hitler-yndlinge, hvis kunst i høj grad tjente til at forherlige nazismen og Hitler. Interessant nok var det hendes gamle læremester som instruktør, Arnold Fanck, som var instruktør på begge filmene. Leni Riefenstahl var loyal over for Hitler og regimet til dets bitre ende, og tjente begge vel.

Ejerskabet til *Triumph des Willens*. Leni Riefenstahl valgte den modsatte vej af skuespillerkollegaen Marlene Dietrich, stjernen i Sternbergs *Der blaue Engel*. Og da Riefenstahl i november 1938, hvor hun var i USA for at promovere *Olympia*, blev konfronteret med den hidtil værste jødeforfølgelse i Tyskland, "Rigskrystalnatten" den 9.11.1938, stemplede hun avisrapporterne som propaganda. Hendes optræden i USA vakte Goebbels' bifald, men blev en belastning for hende, så meget mere som hendes jødisk-gifte mangeårige medarbejder Ernst Jäger, som på turen fungerede som hendes pressesekretær, hoppede af i USA og i foråret 1939 skrev en serie artikler om hende i *The Hollywood Tribune* under samletitlen "How Leni Riefenstahl Became Hitler's Girlfriend". Jäger gjorde sågar Riefenstahl til både Hitlers og Goebbels' elskerinde og Görings veninde – han omtalte hendes natlige romantiske møde med Hitler på stranden, hvor efter

hans udsagn "Herr Hitler became her Hitler". Det er klart, at der allerede før hendes ankomst i New York var blevet lobbyet kraftigt imod hende og hendes nye *Olympia*, som opfattedes som endnu en tysk propagandafilm fra hendes hånd, især af tyske og østrigske jøder, der var emigreret til USA, og jødiske kredse i filmmiljøet i Hollywood. Men Riefenstahl gjorde ikke sagen bedre ved blankt at benægte, at avisrapporterne om Rigskrystalnatten var sande – hun kunne i det mindste blot have sagt, at hun ikke vidste noget om det. Men hun kunne eller ville ikke indse, efter Hitlers indlemmelse af Østrig og det tjekkiske Sudeterland og Goebbels' Rigskrystalnat, at der var noget ravruskende galt i Hitlers Tyskland. Det er dybt ironisk, at hun selv oplevede konsekvenserne af antisemitismen, da hun måtte kæmpe for at få Ernst Jäger med sig på rejsen, fordi Goebbels havde lagt ham på is efter at han havde nægtet at lade sig skille sig fra sin jødiske kone.

Anklagerne mod hende for at have været Det tredje Riges store heks forfulgte hende efter krigen, hvor amerikanernes behandling af hende trods alt var mere tålelig end franskmændenes. Hun slap igennem retsopgøret efter nazismen uden domme, men kunne ikke videreføre sin filmkarriere, som jo også havde mistet sin vigtigste sponsor. Megen tid og mange retssager gik med at hævde rettighederne til først og fremmest *Triumph des Willens* og *Olympia*. Hun påstod for det første, at de ikke var propagandafilm, for det andet at hun selv havde stået for dem med eget produktionsselskab. Pengene hertil stammede imidlertid fra partiet og staten, hvorfor den vesttyske stat mente, at det var den, der havde rettighederne. Første gang, hun forsøgte at få royalties for benyttelsen af optagelser fra *Triumph des Willens*, var i 1954, men med uforrettet sag - den pågældende filmproducent henviste til, at der var tale om ejendom tilhørende Det tredje Rige, som var blevet beslaglagt af besættelsesmagterne som krigsbytte. Da den tysk-svenske antinazistiske dokumentarfilmskaber Erwin Leiser lavede to film om Hitlertiden, *Mein Kampf I: Den blodiga tiden* (1960, *Mein Kampf - sandheden om hagekorset*) og *Mein Kampf II: Krigsförbrytare* (1962, *Mein Kampf II: Krigsforbrydere*), hvor han bl.a. benyttede materiale fra Riefenstahl, endte sagen med, at det tyske udlejningsselskab imod det svenske produktionssel skabs vilje betalte Leni Riefenstahl 35.000 DM for benyttelsen af materialet (25). Sagen og lignende efterfølgende gavnede bestemt ikke Riefenstahls ry, hendes krav blev set som ublu dragen nytte af de film, hun havde lavet for at underbygge det forbryderiske nationalsocialistiske regime. I stedet for at vise anger over at have lavet dem, ville hun oven i købet slå mønt af dem.

Sådan så den stridbare filminstruktør det slet ikke. Som allerede nævnt er filmene i hendes erindring blevet til ren objektivitet, ren historie. Hun kunne have truffet et andet valg, svarende til hendes gamle samarbejdspartner Albert Speer, Hitlers chefarkitekt ved partidagene og senere rustningsminister, der erkendte sin medskyld og stillede sig gratis til rådighed for forskningen i, hvad der havde gjort nazismen og Hitlers diktatur muligt.

Bidraget har hun dog. Hvis ellers hendes erindringer på dette punkt står til troende, får vi gennem dem et billede af Hitler som en Dr. Jekyll and Mr. Hyde, som til det sidste bevarede en utrolig psykisk magt over sine omgivelser, og som formentlig var lige så meget offer for det bedrag, han selv repræsenterede, som en person som

Leni Riefenstahl. Og i *Triumph des Willens* har hun afsløret, uden at ville det, de mekanismer, som gjorde masseforførelsen mulig, samtidig med at hun selv bidrog til den, Den cocktail af erotik, politik og religion, som *Triumph des Willens* er udtryk for, virkede også på Adolf Hitler selv, flere gange i filmen fornemmer man, hvordan han selv beruses af sin succes, som han sandsynligvis af og til har været dybt i tvivl om. På denne måde kom Riefenstahl gennem sin film til at styrke Hitler i troen på hans mission. En mission, hvis mørke sider hun valgte, som så mange andre tyskere, at lukke øjnene for.

Capras vurdering. I dag vises *Triumph des Willens* som en af milepælene i filmhistorien, og stadig dukker der optagelser fra den op i dokumentarfilm og tv programmer om nazismen. Naturligvis findes der kredse, hvor man ligefrem køber dens billede af Hitler. Men for de fleste står den stadig som et moralsk problem, som noget man egentlig ikke burde blive fascineret af. Selv om denne fascination netop er det, som skal gøre det muligt at forstå, hvorfor en kulturnation som den tyske, og en kulturpersonlighed som Leni Riefenstahl, kunne lade sig bjergtage af den selvlærte agitator fra det gamle Østrig-Ungarn.

Eller som Frank Capra udtrykker det i sine erindringer:

> *Triumph des Willens* skød ikke nogen kanon af, kastede ikke nogen bomber. Men som et psykologisk våben sigtende mod at ødelægge modstandsviljen var den lige så dødelig. Filmens åbning var et mesterstykke af gudopbygning. Omgivet af en aura af himmelsk musik fotograferede et usynligt, mystisk kamera Hitlers usynlige ånd, da den gled ned mod jorden fra Valhallas skyer og stjerner og gled lavere og lavere ned over det smukke tyske landskab. Så manifesterede gud ånden sig i gud Føreren – i uniform, strålende, brændemærket med hagekors. Han trådte frem, slog hælene sammen, velsignede de udvalgte med nazi-hilsenen – og Thor slap sine tordenkiler løs. Et valkyrieråb, SIEG HEIL! brød tavsheden og rullede videre i tordnende ekkoer. Nürnberg-kongressen for supermænd var åbnet! 100.000 stormtropper – med støvler, våben og hagekors – stod stive, række efter række, da Hadet skred alene frem til sit alter af mikrofoner. (...) Så gik Hitler ind mellem sine supermænd, som stod stift i giv-agt-stilling. Blonde, bestøvlede, hjelmforsynede Siegfrieder – med bølgende hagekorsflag – deres ansigter strålende af hedensk galskab, når Hitler greb hver enkelts højre arm i krigerspændet, underarm mod underarm, og øjne mødte øjne i vild hypnotisk tro – når lydighedens blod-ed blev aflagt. (26)

Leni Riefenstahl



Noter

1. Leni Riefenstahl, *A Memoir* (1992), p. 130.
2. Ibid, p. 249.
3. Om Riefenstahl og Grønland, se artikler af Werner Sperschneider og Anders Jørgensen i *Kosmorama 232, Film fra Nord* (2003).
4. Ibid, p. 107.
5. Jf. Salkeld, p. 80.
6. Jf. Salkeld, p. 100, note 3.
7. Ibid, p. 125.
8. Ibid, p. 148.
9. Rother, p. 54 og note 10.
10. Ibid, p. 61.
11. Ibid, p. 64.
12. *Der Angriff*, citeret fra Rother, p. 60.
13. Rainer Rother, p. 85.
14. *Der Deutsche Film*, citeret fra Fledelius et al (1976), p. 5.
15. Indstilling 386 i Loiperdinger.
16. *Cahiers du cinéma*, Fledelius et al (1976), p. 9.
17. Per Nørgart, upubliceret specialeafhandling i historie ved Københavns Universitet, *Triumph des Willens som historisk dokument* (1975); Karsten Fledelius, Kaare Rübner Jørgensen, Per Nørgart: "Der Film "Triumph des Willens" als Geschichtsquelle," (1976, upubliceret). Især Per Nørgarts afhandling rummer en omfangsrig kildekritisk gennemgang af *Triumph des Willens*.
18. "Let the *enemy* prove to our soldiers the enormity of his cause – and the justness of ours.", Capra, p. 331.
19. Kracuaer, p. 300.
20. Indstilling 380 i Loiperdinger.
21. "Gotisk skrift", i fagsproget "Fraktur", var en skrifttype fra renæssancen, som var meget udbredt ikke kun i Tyskland, hvor den kaldtes "den tyske skrift" som modsætning til "den latinske skrift", men også i Danmark, hvor mange mennesker i 1800-tallet var blevet opdraget med den, også som personligt skriftsprog. På Hitlers tid var den bevidst "national" og "traditionel" og derfor brugt meget af nazisterne, indtil nogle gjorde Hitler opmærksom på, at den æstetisk var beslægtet med jødernes hebraiske skrifttegn.
22. Jeg er min kollega, historikeren Kaare Rübner Jørgensen taknemmelig for at have gjort opmærksom på denne parallel. Jf. Fledelius et al (1976), p. 29.
23. Riefenstahl, *A Memoir*, pp. 210f.
24. Loiperdinger, indstilling 646.
25. Rother, p. 162 og note 5.
26. Capra, pp. 328f.

Litteratur

Bulgakowa, Oksana o.a. (1999). *Leni Riefenstahl.* Henschel Verlag, Berlin.

Capra, Frank (1971). *The Name Above the Title.* An Autobiography. Macmillan, New York.

Fledelius, Karsten, Kaare Rübner Jørgensen, Per Nørgart (1976). "Der Film "Triumph des Willens" als Geschichtsquelle," (upubliceret).

Kracauer, Siegfried (1947). *From Caligary to Hitler.* Princeton University Press (de citerede partier stammer fra et supplement, som blev udgivet allerede i 1942).

Loiperdinger, Martin (1980). *Triumph des Willens. Einstelllungsprotokoll.* Filmland Presse, München.

Riefenstahl, Leni (1992). *A Memoir.* St. Martin's Press, New York (tysk originaludgave 1987 - *Memoiren*).

Rother, Rainer (2000). *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents.* Henschel Verlag, Berlin.

Taschen, Angelika, red. (2000). *Leni Riefenstahl. Five Lives.* Taschen Verlag, Köln.

Salkeld, Audrey (1997). *A Portrait of Leni Riefenstahl.* Pimlico, London.



Gull-Maj Norin i *Drama paa Slottet* (1943)

Helvedesildens genskær

Allegori og frigørelsesvilje i besættelsestidens film

Af Casper Tybjerg

Der har næppe været noget tidspunkt i den nyere danske historie, hvor en ubønhørlig politisk virkelighed har været så nærværende og trykkende i det almindelige hverdagsliv som under besættelsen. Det gjaldt selvfølgelig også for filmbranchens folk, og mange har spurgt sig, om en film som Carl Th. Dreyers *Vredens Dag* (1943), der fortæller en dyster historie fra en fjern fortid, i virkeligheden skulle forstås som en allegorisk beskrivelse af dens mørke samtid. Et svar på dette spørgsmål kræver, at vi prøver at begribe nogle af nuancerne i besættelsestidens tilspidsede og dunkle moralske univers.

Konformitet og dynamit. Det er påfaldende, hvor lidt okkupationens virkelighed

kommer synligt til udtryk i periodens filmproduktion. Besættelsen er næsten fuldstændig fraværende i såvel dansk film: krigsfrygt, rationering, mørklægning, uniformerede besættelsestropper – alt dette er der stort set intet af. I det hidtil mest omfattende arbejde om dansk film under besættelsen, en upubliceret specialeafhandling af Henrik Steenberg, indgivet til Historisk Institut på Odense Universitet i 1995, påstås det endog, at besættelsesvirkeligheden er fuldstændig fraværende; men som det fremgår af Morten Piils *Gyldendals filmguide* og Eva Jørholts kapitel om 1940'erne i *100 års dansk film* (Jørholt 2001, s. 134), kan man faktisk godt finde enkelte diskrete hentydninger til rationering og mørklægning i et par film fra besættelsestiden, og krigen omtales direkte i *Igaar og i Morgen* (1945).

Disse hentydninger er undgået Steenbergs opmærksomhed, fordi hans afhandling overvejende er baseret på trykte kilder: de fleste af filmene er beskrevet på grundlag af anmeldelser og trykte handlingsreferater i programhæfter snarere end gennemsyn. Steenbergs tilgang er dog alligevel særdeles værdifuld, fordi den har tilladt en samlet behandling af alle de 82 danske spillefilm, som blev udsendt mellem august 1940 – hvor den første danske premiere efter 9. april fandt sted – og april 1945.

Steenberg mener, at en analyse som den, han foretager, kan give et "bedre kendskab til og forståelse af det samfund, i hvilket filmene er blevet til" (Steenberg 1995, s. ii). Han forsøger sig således med en forskningsmæssig fremgangsmåde, som litteraturhistorikeren Hans Hertel synes, at der er alt for få eksempler på:

> Hvorfor udnyttes skønlitteratur og andre tekstformer så lidt som idé- og mentalitetshistoriske kilder? Den trafik vækker ofte skepsis – mange litterater mener at den degraderer litteratur fra kunst til støttepædagogik; historikere anser litterære værker for upålidelige bløddata. Jeg mener tværtimod at mentalitetshistorisk brug af litteratur etc. er uomgængelig, hvis man vil belyse noget så komplekst som ideologidannelse, holdninger, følelser, moralbegreber – alle de subjektive og eksistentielle størrelser – i det danske samfund under udfordringen fra mellemkrigstidens autoritære idéer og fra besættelsens ekstreme vilkår. (Hertel 1998, s. 30)

Hertels erklæring er hentet fra en stor artikel med titlen "Det belejrede og det besatte åndsliv" fra 1998, som netop tager besættelsestidens litteratur under behandling. Artiklens hovedstandpunkt er, at kulturlivets repræsentanter (med ret få undtagelser) svigtede, da de blev stillet over for udfordringen fra nazismen. Ligesom udenrigspolitkken anser Hertel kulturlivet for at være præget af "tyskorienteret neutralitet" med "flydende grænser mellem censur, selvcensur og konfliktflugt" (Hertel 1998, s. 84-85).

Det er diskutable formuleringer, men de ligger meget godt i tråd med Steenbergs konklusion: de fleste film i perioden "var uforpligtende og upretentiøs underholdning", præget af en konformistisk indstilling:

> Filmene afspejler tydeligt, at de er udsprunget af et patriarkalsk, kapitalistisk og borgerligt samfund, hvor ægteskab og materiel velstand er de primære mål i tilværelsen. (...) Filmene gjorde klart, at personlig lykke og økonomisk succes kun var opnåelig indenfor det eksisterende systems rammer, hvorfor filmenes ideologi i bund og grund var konservativ. (Steenberg 1995, s. 85, 86)

Der er ingen spor af vilje til modstand i de danske film: "Selvom filmene ikke var underlagt nogen officiel politisk censur, fungerede selvcensuren glimrende. Det er således ikke muligt at spore en eksplicit tendens, hverken i pro- eller anti-tysk ret-

ning, og langt de fleste film forholdt sig ej heller til den aktuelle situation" (Steenberg 1995, s. 85).

Ikke desto mindre indtog filmen en vigtig position i samfundslivet. Tilstrømningen til biograferne var kolossal og produktionen omfattende; der blev lavet lige så mange film under besættelsen som under hele det forudgående tiår. Det er i den sammenhæng påfaldende, at da den tyske modterror satte ind ved årsskiftet 1943/44, var nogen af de tidligste mål filmstudier og biografer. Hitler havde mellem jul og nytår 1943 personligt givet ordre til, at sabotage og andre modstandsaktiviteter i Danmark skulle bekæmpes med modterror. Det tyske sikkerhedspoliti i Danmark oprettede en særlig enhed, "Peter-gruppen", under ledelse af en erfaren SS-elitesoldat, efter hvis dæknavn den blev opkaldt. Gruppen havde ikke mere end omkring 10 aktive medlemmer ad gangen; 30-40 personer i alt var involveret i krigens løb, heraf en del danskere. Syv af dem blev henrettet i 1947. Peter-gruppen var ansvarlig for størsteparten af de repressalielikvideringer (de såkaldte clearingmord) og straffesabotager (kaldet "schalburgtager", selvom de oftest ikke var udført af Schalburgkorpset), som prægede krigens sidste halvandet år (se opslaget "Modterror", Kirchhoff, Lauridsen og Trommer 2002, s. 338-39).

Allerede den 31. januar 1944 blev Palladiums studier sprængt i luften, og en uge senere, den 7. februar, slog Peter-gruppen til mod både Nordisk Films studier i Valby og ASAs i Lyngby. Kinopalæet, den fornemste københavnske biograf, blev ødelagt den 31. marts 1944. Formålet med modterroren var selvfølgelig dels at prøve at kue befolkningen med angst, men også at forhøje omkostningerne ved modstanden. Hvis tyske interesser blev angrebet, måtte danskerne undvære noget, som de satte stor pris på; forhåbningen hos nazisterne var, at vreden over repressalierne skulle blive vendt mod modstandsbevægelsen, hvis aktioner havde fremprovokeret dem. I deres *Filmen i Danmark* gør Edvin Kau og Niels Jørgen Dinnesen opmærksom på et yderligere motiv:

> Et af Peter-gruppens danske medlemmer, Henning Brøndum, fortalte således under afhøringerne efter krigen, "at Peter havde fortalt, at Bovensiepen [chefen for det tyske sikkerhedspoliti] havde givet ordren med den motivering, at danske film skulle udryddes for at bane vej for tysk film". (Dinnesen og Kau 1983, s. 204)

Det er næppe alene forretningsmæssige hensyn, der har ligget bag dette ønske, men også en opfattelse af, at danske film – uanset hvor overfladiske og upolitiske de måtte forekomme – i sig selv var ideologisk uønskværdige fra SS Standartenführer Otto Bovensiepens synspunkt.

Mellem linjerne. Der er ikke noget overraskende i, at man ikke kan finde nogen "eksplicit tendens" i anti-tysk retning i danske film. Anti-tyske ytringer var forbudte: et straffelovstillæg, udstedt 22. juli 1940, begyndte med følgende gummiparagraf: "Den, der ved trykt skrift eller på anden måde offentligt giver meddelelser, der er egnede til at skade landets interesser i forhold til udlandet, straffes med fængsel indtil 1 år, eller under formildende omstændigheder med hæfte eller bøde" (citeret efter Bindsløv Frederiksen 1960, s. 66); strafferammen blev hævet til 3 år i maj 1942. Den konservative historieprofessor Vilhelm La Cour blev idømt fængselsstraf for sine skriverier efter dette lovtillæg.

Skulle man derfor give udtryk for en tendens, måtte den nødvendigvis være implicit. Redaktøren på *Kristeligt Dagblad*,

Gunnar Helweg-Larsen, der blev kendt for at gå lige til grænsen, skrev den 28. april 1940 i sin faste klumme om den ændring, som de udenrigspolitiske artikler i aviserne havde undergået, efter at engelske og franske telegrammer ikke længere måtte viderebringes: "Vi maatte øve os i at læse baade paa Linjerne og mellem Linjerne. Paa sin Vis en sund, aandelig Motion!" (Helweg-Larsen 1945, s. 83)

Bevidstheden om, at ytringsmulighederne var begrænsede, tilskyndede således publikum til at lede efter skjulte betydninger. Harald Engberg skrev i 1947 om dansk teater under krigen, at her mærkedes der "en ny Følsomhed for Ordet, en Modtagelighed for Nuancen og den underfundige Betoning; hver Replik, der blot rummede mindste Mulighed for at vække aktuelle Associationer, faldt som Sædekorn i velberedt Jord" (Engberg 1947, s. 1282). Det mest poetiske udtryk for tanken er Piet Heins digt "Den tiende Muse" fra 1941:

> En tavs, uhaandgribelig Pause,
> en uvant Betoning, maaske,
> et Blik, en umærkelig Dvælen,
> en Skælven, du næppe kan se.
> – dèr har du en Kampfælles Feltraab,
> saa tyst som den dalende Sne.
>
> (...)
>
> For jeg er DEN TIENDE MUSE
> og dèn, paa hvis Kunst det beror,
> om Aanden skal overvintre,
> Kulturen igen staa i flor.
> Jeg mener . . . De véd det jo . . . dette,
> som ikke kan siges med Ord.

I denne situation var der en række forfattere, som greb til dyrefablen og den historiske fortælling, to genrer, der gennem tiden hyppigt har fungeret som bærere af en mere eller mindre underforstået moralsk lektie.

Piet Heins Lillekat-gruk, første gang trykt i *Politiken* i 1940, er det klassiske eksempel. "Man kan næppe overvurdere," skriver Hertel, hvad dette gruk "kom til at betyde for danskens mølædte selvfølelse" (Hertel 1998, s. 60). Også Helweg-Larsens berømte klumme fra 22. august 1940 om bøgenonnelarverne, grådige skadedyr, der havde angrebet Vallø-skovene, fortjener at blive nævnt. Ingen kunne være i tvivl om, hvem der hentydedes til, når Helweg-Larsen skrev:

> De opæder alt, hvad opædes kan. (...) Alt, hvad der er grønt og saftigt, maa holde for. Hvert eneste Blad afribbes. Paa lang Afstand kan man høre Larverne gnave i Løvet, og Øjenvidner paastaar, at de angrebne Skove, saa kort Tid de end har huset de forslugne Gæster, allerede har faaet et vinterligt Præg.

Hvad værre var, Helweg-Larsen fortsatte med at give den beroligende besked fra den lokale skovrider, at "i Løbet af et Aar eller to vil uundgaaeligt et Modangreb blive sat ind. En Snyltesvamp vil udvikle sig og helt gøre det af med de nu saa overmodige Bøgenonner" (Helweg-Larsen 1945, s. 91).

Men netop den omstændighed, at denne biologilektion var så gennemskueligt dobbeltbundet, betød selvfølgelig, at ingen lod sig narre, hverken de repræsentanter for besættelsesmagten, der overvågede dansk kulturliv, eller de danske embedsmænd i Udenrigsministeriets Pressebureau, der i praksis fungerede som censurmyndighed. Efter en række tilsvarende frækheder krævede tyskerne i september 1941 Helweg-Larsen fjernet fra sin redaktørpost, et krav, som bladets bestyrelse efterkom.

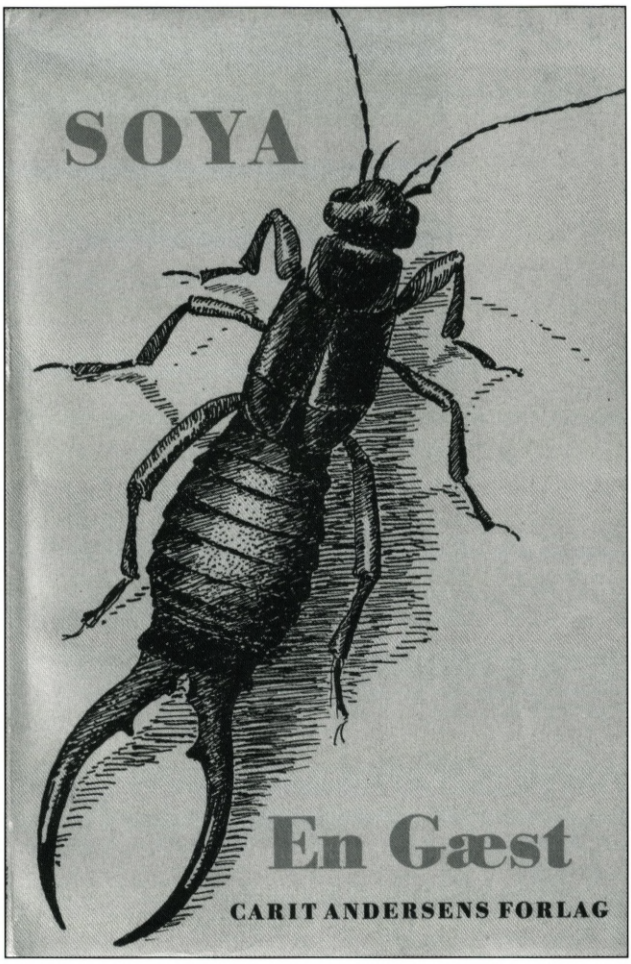
Den første skønlitterære bog, der blev forbudt af de danske myndigheder, var også en slags dyrefabel: Soyas roman *En Gæst* (1942), der handler om en gigantisk ørentvist, der flytter ind hos en almindelig

familie og æder dem ud af huset. Også Poul Sørensens digtsamling *April i Danmark* (1942) blev forbudt; den indeholdt bl.a. digtet "Graa Invasion", om hvordan laden-stå-til og manglende vagtsomhed åbnede døren for rotterne:

> Huset laa gemt for Blæsten,
> skærmet af Bøg og Lind.
> Selv i den værste Stormnat
> sov man med roligt Sind
> Derfor kom Rotterne ind.

Vanskeligere at censurere var den ældre litteratur, som man ivrigt læste nutiden ind i. H. C. Andersen blev læst flittigt under besættelsen, og flere af hans eventyr virkede pludselig påfaldende aktuelle: "Der var endnu Dynamit i saadanne Historier som 'Lygtemændene ere i Byen', 'Den onde Fyrste' og 'Stormen flytter Skilt'," skrev Julius Bomholt efter krigen i en artikel om besættelsestidens litteratur til det socialdemokratiske oversigtsværk *Danmark besat og befriet*, redigeret af Hartvig Frisch (Bomholt 1947, s. 378). En fjerde Andersen-historie, der indbød til en nutidig forståelse, var det lille bladluseventyr "De smaa grønne".

Filmlærredet kunne også byde på en skadedyrsallegori: den korte dokumentarfilm *Kornet er i Fare* (1945) beskrev kornsnudebillens hærgen på en måde, som næppe kan have ladet nogen i tvivl om det underliggende budskab. Speakeren slutter filmen med at proklamere: "Det gælder Danmarks ... Korn", med en pause lang nok inden det sidste ord til at alle har kunnet nå at tænke "frihed". Til overmål blev *Kornet er i Fare* vist som forfilm til *En ny Dag gryer*, en titel, som på premieretidspunktet (28.3.1945) ikke har kunnet undgå at lede tankerne hen på den befrielsesdag, som man håbede snart ville komme (selv om filmen som sådan ikke indeholder meget, der kan understøtte denne opfattelse). Det mest forbløffende ved *Kornet er i Fare* er sådan set, hvordan den slap ud til biograferne i det hele taget.



Omslag til *En Gæst*

Vender vi opmærksomheden mod den historiske genre, er der et værk, som må nævnes, selv om det kun tilnærmelsesvis hører til i den, nemlig Kjeld Abells revykomedie *Dyveke*: den handler om en nutidig digter, der vil skrive en filmmusical om Dyveke. Hun dukker frem af fortiden med en sang:

> Alt, hvad I tror på historisk set,
> hviler på rygter og snak.
> De dejligste ting er notorisk sket,
> og så aner I ikke et hak.

Dyveke havde premiere 31.5.1940; Liva Weel i titelrollen sang Poul Henningsens viser (Kai Normann Andersen skrev musikken), hvor den berømteste er "Man binder os på mund og hånd". Der er ikke mange eksempler på egentlige historiske romaner med klar reference til samtiden, men Kelvin Lindemanns 1600-tals-beretning *Den kan vel Frihed bære* (1943) bør dog nævnes. Om den skriver Harald Engberg: "Med sit Stof fra Bornholmernes heldige Kamp mod den svenske Invasion af Øen 1658 lagde den saa smart op til Forbud og illegalt Ry, at det i Betragtning af dens ringe Værdi virkede lidt forstemmende" (Engberg 1947, s. 1274). Kaj Munks skuespil *Niels Ebbesen*, om den sindige danske ridder, der langsomt vågner til modstand mod 1300-tallets tyske besættelsesmagt, havde også et umisforståeligt tydeligt budskab til samtiden. Udgivelsesdagen var den 9. April 1942, men da politiet mødte op hos forlaget for at beslaglægge bogen, der var blevet forbudt ved en kendelse af Byretten dagen før, var størstedelen af de 15.000 eksemplarer allerede blevet fordelt ud over landet.

Ydede forfatterne med disse værker et væsentligt bidrag til kampen for Danmarks frihed? Det mener Hans Hertel ikke, selv ikke hvis man også medtager den illegale litteratur, som udkom i betydelig mængde især i de sidste krigsår, og hvor Kaj Munks værker indtager en fremtrædende position:

> Kaj Munks død indgår i Grundmyte III – kulturlivets særlige variant af Grundmyte I om Den Unisone Modstand: troen på at "man binder os på mund og hånd, men man kan ikke binde ånd". Poul Henningsens refræn og Piet Heins "Lille kat på vejen" der er "sgu sin egen" – begge fra 1940 – blev hurtigt bevis på det danske snilde og det danske mod, der ikke lod sig kue, men snoede sig uden om al censur og terror. Ifølge denne undermyte blev Det Enige Folk anført af åndslivet og forfatterne, og det var den verdensberømte danske humor og især revyen der aflivede nazismen. Grundmyte III har endnu mindre på sig end sine storebrødre. Dansk kulturliv agerede ikke specielt heroisk, og generelt udviklede det ikke underfundige udtryksformer. Det indrettede sig. (Hertel 1998, s. 83)

Kritikeren Harald Engberg skrev i 1947 en eminent og knivskarpt karkateriserende oversigtsartikel om litteraturen, teatret og filmen under besættelsen til *De fem lange Aar*, et af de store flerbinds-oversigtsværker, der udkom i årene lige efter befrielsen. Hans besigtigelse af forfatternes indsats tegner et billede, der for så vidt ikke adskiller sig meget fra Hans Hertels. Engberg skriver om det markante politiske indhold i de to store skuespil fra 1939, Kjeld Abells *Anna Sophie Hedvig* og Kaj Munks *Han sidder ved Smeltediglen*:

> Uden nogen klar Afgørelse havde vi Tidens farlige Dynamik midt paa vor egen litterære Skueplads. Hvad ville der ske, naar Slusen sydfra aabnedes?
>
> Der skete ingenting. Man indrettede sig. Med enkelte Undtagelser holdt Bogforlagene sig klar af den tyske Venlighed, men Udenrigsministeriets Pressechef indskærpede ikke blot Bladredaktioner, men ogsaa Forlæggere den største Varsomhed for ikke at støde nogen. (s. 1268)

Alligevel er Engbergs tonefald langtfra så fordømmende som Hertels.

> Men selv naar Forfatterne maatte "tale om noget andet", røbede de netop derved, at deres Tanker var ved eet bestemt. Og Aandslivet maatte jo i høj Grad sysselsætte sig med "noget andet". Dels for at beskæftige Tankerne og holde Humøret oppe, dels fordi det er et Erhverv at beskæftige sig selv og hele den store Industri, som Bogfremstilling er. Forfatterne skulde leve ... (s. 1266)

Også i filmproduktionen var man nødt til at tale om "noget andet".

I de gode gamle dage. Den danske filmbranches trængte økonomi i 1930'erne havde ikke levnet meget plads for eksperimenter. Under krigen afhang filmindustrien af tysk velvilje for at få adgang til nye forsyninger af råfilm, uden hvilke produktionen ikke kunne opretholdes. Derudover havde biograferne i Danmark længe været underlagt en censur, som i realiteten ikke bare var moralsk, men også politisk. Udenrigsministeriets Pressebureau overvågede filmudbuddet omhyggeligt, og selv om det ikke besad nogen officiel juridisk myndighed over biograferne, var de afgørelser, som Statens Filmcensur traf, normalt i fuld overensstemmelse med de udenrigsministerielle ønsker.

Dette var en realitet allerede i 1920'erne, hvad det totalforbud, som ramte Sønderjyllandsfilmen *Grænsefolket* (1925), viser med al ønskelig tydelighed (sagen er beskrevet i Sandfeld 1966). Det er således en anelse misvisende, når Hans Hertel i sin artikel taler om "dansk udenrigspolitiks tradition for tyskorienteret neutralitet fra 1933-34" og skriver, at "fra 1934 greb myndighederne ind i kulturkampen af hensyn til 'det gode Forhold til vor sydlige Nabo'" (Hertel 1998, s. 31, 42). Datoerne får det til at se ud som om den danske udenrigstjeneste var specielt føjelig over for det nazistiske diktatur, selv om der i realiteten var tale om en meget høj grad af kontinuitet i forhold til den politik, som man havde ført over for såvel det Wilhelminske kejserrige som Weimarrepublikken. Selv om Hitler aldrig var kommet til magten, ville Auswärtiges Amt sikkert stadigvæk have udsendt prikne gesandter, der klagede højlydt over film, teaterstykker, eller andre offentlige ytringer i Danmark, der kunne opfattes som antityske.

Én mulighed for at tale om "noget andet" lå i at vende sig mod fortiden: også i filmproduktionen vender man sig til den historiske genre. Kostumefilmene udgjorde kun en mindre andel af den samlede produktion – 14 ud af 82 film – men der er markante værker imellem. *Sørensen og Rasmussen* (prem. 28.9.1940) om den folkeyndede grundlovgiverkonge Christian den 7. og hans gæve grevinde Danner, *En Desertør* (prem. 28.10.1940) om treårskrigen 1848-50, og *Jeg har elsket og levet* (prem. 17.12.1940) om komponisten Weyse, er alle fulde af nationalånd og danskhed. Sammen med kompilationsfilmen *Danmarks Konge, Christian X* (prem. 11.9.1940) fandt de et stort publikum i det første besættelsesår, hvor billedet var præget af alsang og kongemærker. Ligesom forlagene udsendte en række store nationale bogværker om Danmark før og nu, blev der også lavet en historisk kavalkadefilm, hovedsageligt baseret på Peter Elfelts optagelser: *Den danske Kavalkade 1899-1940* (prem. 16.12.1940).

Alle disse film er blevet til i løbet af den første besættelsessommer, og i hvert fald nogle af dem må have været planlagt inden den 9. april. Sæsonen 1941/42 bød på en repremiere på kongefilmen, udvidet med ekstra materiale, og på *Tordenskjold gaar i Land* (prem. 27.3.1942), som blev meget ublidt modtaget af kritikken, da den viste sig at handle mere om søheltens eventyr mellem lagnerne end om svenskekrigene.

Nationens litterære kulturarv fik også plads på lærredet med yderligere et antal kostumefilm baseret på gode danske forfatteres værker. I sæsonen 1940/41 var der *Sommerglæder* efter Herman Bang (prem. 26.9.1940) og *Niels Pind og hans Dreng* efter Johan Skjoldborgs *Ideale Magter* (prem. 3.2.1941); i sæsonen 1941/42 fulgte *En Søndag paa Amager* efter Heibergs vaudeville (prem. 11.10.1941) og *Thumme-*

lumsen efter Gustav Wied (prem. 19.12. 1941). De to følgende sæsoner bød på én hver: *Naar Bønder elsker* efter Jeppe Aakjær (prem. 30.11.1942) og *Møllen* efter Karl Gjellerup (prem. 5.10.1943). Et vigtigt bidrag til den historisk-nationale genre var også Preben Franks farvedokumentarfilm *Danmarks Oldtid* (biografprem. 8.4.1944).

Den nationale samling i de første krigsår, som disse film både er et udtryk for og et forsøg på at bidrage til, var efter nogle senere historikeres mening en illusion. Hans Hertel skriver eksempelvis, at

> da den nationale bølge fra 1941 blev mere bevidst politisk medvirkede det givetvis til at neutralisere folkestyrets mange skumlere og angribere. På den anden side fastholdt alsangs- og knaphulsdanskheden også en falsk konsensus, en kunstig selv- og samfølelse, der skyggede for samfundets reelle sociale og ideologiske modsætninger og for de barske forringelser af de dårligst stilledes kår. (Hertel 1998, s. 54-55)

Til støtte for denne kritik kan man også pege på, at de nationale film i høj grad repræsenterer en videreførelse af tendenser fra trediverne. Kongefilmen var en omredigeret udgave af *Danmarks Konge gennem 25 Aar*, som blev udsendt i 1937, og Preben Franks oldtidsfilm har et klart forbillede i A. W. Sandbergs *Vikingerne, deres Forfædre og Efterkommere* fra samme år. I marts 1938 var der premiere på *Kongen bød*, en nationalhistorisk storfilm om stavnsbåndets ophævelse, og der kom herefter også flere litterære klassikerfilmatiseringer: i sæsonen 1938/39 kom *Livet paa Hegnsgaard* efter Jeppe Aakjær og *Den gamle Præst* efter Jakob Knudsen; i sæsonen 1939/40 fulgte *Genboerne* og *Elverhøj*.

Men selv om forestillingen om den nationale samling var "kunstig", synes den alligevel at have haft stor magt over sindene. Som besættelseshistorikeren Hans Kirchhoff har understreget meget tydeligt, så var det kun et fåtal beskåret at have viljen og overskuddet til at blive aktive frihedskæmpere, mest de helt unge. For dem, der ikke havde modet eller muligheden, eller som havde et ansvar for familie eller arbejdsplads, var det afgørende, at der fandtes legale måder at udtrykke afstandtagen til besættelsemagten, som ikke var urimeligt risikable, måder at bekræfte det nationale sammenhold og at befæste sig selv og hinanden i håbet om befrielse fra Nazitysklands overherredømme. "De danske film fik simpelthen karakter af nationalt samlingspunkt", som Eva Jørholt skriver i sin gennemgang af perioden i *100 års dansk film* (Jørholt 2001, s. 123).

Skyggelivet. Dansk film var dog også i høj grad omstridt. Harald Engberg indleder sit velskrevne og præcise afsnit om filmen i *De fem lange Aar* med følgende ord:

> Hvis man skulde tro Aviserne, saa har dansk Film været det eneste virkeligt brændende Problem i Besættelsens Aar. Man delte sig i erklærede Venner og Fjender af dansk Film og diskuterede paa Livet løs, saa man skulde tro, at Nationens Skæbne hang i et Celluloidbaand. Det har vrimlet med Manifester, Interviews, Kroniker og Resolutioner, en Hvirvel af Bladpolemik har føget om Film, hvoraf man nu næppe husker Titlen. Vil man ikke yde dansk Film anden Indrømmelse, saa maa man sige, at man altid har haft den at falde tilbage paa, naar man var tvunget til "at tale om noget andet". (Engberg 1947, s. 1292)

Henrik Steenberg beskriver i et kapitel i sin afhandling (der også er udgivet som selvstændig artikel) denne heftige debat, hvor moralistiske skribenter råbte vagt i gevær over for den skadelige indflydelse, som filmmediet kunne have på den opvoksende ungdom, mens andre søgte at forsvare det.

I debatten kan man se nogle af besættelsestidens indre danske konflikter afspejlet. Steenberg gør opmærksom på, hvordan den blev "en slags surrogat for den manglende politiske debat" (Steenberg 1996, s.8). Han citerer Jens Gustav Villadsens kronik "Film, Forraaelse og Fordummelse" (*Jyllandsposten,* 23.2.1942):

> Hvis vort Land skal slippe blot nogenlunde skadesløs ud af det store Verdensopgør, maa vi først og fremmest værne om de Værdier, der sætter os i Stand til at leve værdigt som Nation. (...) I en Krigstid, viser Erfaringen, maa man være yderligere paa Vagt; den opvoksende Generation maa have sin Smag og sine Idealer ændret til det bedre, hvis ikke det hele skal ende med et ynkeligt Sammenbrud. (...) Problemet, der er løseligt, er i al sin Enkelhed Spørgsmaalet om Livets sande eller falske Værdier. (Citeret efter Steenberg 1996, s. 8)

Eftersom filmmoralisterne søgte at værne om den sunde smag og den etablerede moral, er det fristende at jævnføre dem med samarbejdspolitikkens fortalere, hvis væsentligste mål jo også var at sikre det bestående. Det er selvfølgelig en analogi, man skal være forsigtig med, for moralisterne kan nemt virke bornerte, mavesure og latterlige på en moderne læser, og det giver ikke et retfærdigt billede af samarbejdspolitikerne at opfatte dem ligesådan. Det er vigtigt at begribe, at såvel moralister som politikere i det store og hele arbejdede for fædrelandets frelse af et ærligt hjerte, men ud fra forudsætninger, som kan være svære at anerkende i dag. For nogle kan det være fristende at stemple samarbejdspolitikeren som nazimedløber og kulturmoralisten som salonfascist, men det skal man efter min mening holde sig fra, fordi man dermed uden berettigelse tildeler dem gemene motiver, som de ikke synes at have haft.

Selv om man ser moralisternes gardinprædikener som udtryk for filistrøs dømmesyge, må man alligevel overveje, om ikke de har haft en vis gavnlig virkning. I hvert fald er der almindelig enighed blandt filmhistorikerne om, at den danske filmindustri under besættelsen gjorde bevidste og ihærdige forsøg på at højne kvalitetsniveauet. Såvel Eva Jørholts kapitel om 1940'erne i *100 års dansk film* som Ebbe Neergaards ældre fremstilling i *Historien om dansk film* beskriver besættelsesårene som den tid, da dansk film trådte barneskoene: "Voksen, følsom og elegant" er ligefrem Jørholts overskrift. Ingen af dem tilskriver dog filmdebatterne nogen synderlig indflydelse, og også Harald Engberg så andre årsager til dansk films voksenambitioner:

> Netop fordi det for Filmproduktionen blev Opgaven at skaffe Erstatninger for de savnede udenlandske Genrer, først og fremmest det psykologiske franske Drama og det intelligente amerikanske Lystspil, blev det Læreaar for vore Filminstruktører. Ved at efterligne lærte man at staa paa enge Ben. De største Gevinster blev i disse Aar vundet ved Film, der har tydelige udenlandske Forbilleder, mens mange af Nitterne faldt paa hjemmestrikkede Produkter efter den gamle Recept. (Engberg 1947, s. 1294, Engbergs fremhævning)

Det er alligevel lidt paradoksalt, at nogle af de film, der altid nævnes som eksempler på denne nye modenhed, også hørte til dem, som gjorde de kritiske moralister særligt ophidsede: først og fremmest Bodil Ipsens *Afsporet* (1942), måske besættelsesårenes mest sete og populære film. *Afsporet*, der udspiller sig i et betændt forbrydermiljø og omhandler et sadomasochistisk præget *amour fou* forhold, måtte naturligvis bekymre alle dem, der frygtede, at biografbesøg kunne forlede til utugt og kriminalitet. Filmen var tydeligt inspireret af den franske poetiske realismes dy-



Den brutale lidenskab i Bodil Ipsens *Afsporet* (1942), Ebbe Rode, Illona Wieselmann

stre dramaer som *Pépé le Moko* (da. prem. 24.8.1937), *Quai des brumes* (*Taagernes Kaj*, da. prem. 14.11.38) og *Le jour se lève* (*– og ved Daggry...*, da. prem. 16.8.1939).

Ligesom de franske forbilleder handler *Afsporet* om mennesker, som er kastebolde for skæbnen; som er prisgivet kræfter, der er stærkere end de selv. Dermed indfanger filmen også den knugende afmagtsfølelse, som den 9. april må have efterladt i mange danskere. Lidegaard beskriver "den urovækkende fornemmelse af, at Danmark havde mistet viljen til at sige fra og til. At skyggen fra Tyskland var blevet så bred og mørk over så lang tid, at det var umuligt at skelne, om Danmark faktisk bevægede sig af egen drift derinde" (Lidegaard 2003, s. 623).

Det er dog værd at bemærke, at i Bodil Ipsens film er personerne i høj grad i deres lidenskabers vold. Hvor de franske film er præget af en mere generel fatalisme, er det ukontrollérbare erotiske behov, der driver personerne i de danske efterligninger. Det gælder i høj grad også Bodil Ipsens følgende kriminaldramaer, *Mordets Melodi* (prem. 31.3.1944) og *Besættelse* (prem. 27.10.1944). *Besættelse* indeholder ikke mange elementer (udover åbningsbilledet, der viser skyggen af tremmerne i et cellevindue), der bare antyder, at titlen kunne henvise til andet end hovedpersonens erotiske betagelse af en meget yngre kvinde. Filmen slutter med, at den pæne forretningsmand, der er endt i fængsel med en mordanklage over hovedet og har fortalt historien i en række flashbacks, jamrer over, at var han bare kørt hjemmefra ti minutter før eller ti minutter senere, havde det skæbnesvangre møde med den samvittighedsløse kvindelige blaffer aldrig fundet sted, og til sidst udbryder: "Det hele var blot en meningsløs tilfældighed!" Denne slutning kan vække mindelser om *Postbudet ringer altid to gange*, men mit gæt er, at påvirkningen i nok så høj grad kommer fra Pierre Chenals franske filmatisering fra 1939 (*Le dernier tournant*, da. prem. 18.1.1941) som fra James M. Cains roman (1934, da. 1939).

Hans Hertel har i forskellige sammenhænge argumenteret for, at den hårdkogte stil nød fremme i Danmark som en del af krigs- og efterkrigsårenes afgørende vending væk fra Tyskland som kulturelt forbillede og mod England og USA i stedet (Hertel 2003). Nok så afgørende er i mine øjne den måde, hvorpå lidenskaben fuldstændig river den satte og vaneprægede borgeridyl fra hinanden. Erotikken fordømmes imidlertid ikke; når den i *Besættelse* viser sig destruktiv og farlig, er det ikke mindst fordi Johannes Meyers på én gang lidt oppustede og naive bedsteborger slet ikke har styrken til at leve uden for normerne. Filmen tager ikke skarpt afstand fra hans utroskab; og selv om pigen han samler op er beregnende og blottet for moralske skrupler, bliver hun ikke fremstillet som skurkagtig og ondsindet.

Dette fravær af tydelig moralsk fordøm-



Den pæne bedsteborger (Johannes Meyer) bliver et magtesløst offer for en kynisk ung kvindes erotiske udstråling (Berthe Qvistgaard) i Bodil Ipsens *Besættelse* (1944)

melse er også karakteristisk for tidens sociale problemfilm; flere af dem handler om uønskede svangerskaber, men pigerne skildres som ofre, ikke som synderinder, og de betragtes ikke som redningsløst fortabte. Man kan efter min mening godt se en sammenhæng mellem dette frisind og ikke bare et håb om befrielse, men også en beredvillighed til at trodse de borgerlige normer for korrekt og besindig opførsel,

som samarbejdspolitikerne søgte at håndhæve. Allerede i Poul Henningsens viser til *Dvyeke* er koblingen tydelig. I "Man binder os på mund og hånd", som slutter med ordene om, at "drømmen om frihed / blir aldrig forbi", har de tidligere strofer netop handlet om erotisk frigørelse:

> Elskov er den vilde blomst:
> I gartnerhænder går den ud.
> Skærmet får den sin bekomst,
> men blomstrer hedt i storm og slud.
>
> Man binder os på mund og hånd
> med vanens tusen fine bånd,
> men ingen kan ejes.
> Vi flagrer os fri.
>
> I alle kærtegn er en flugt,
> de røde sansers vilde flugt
> fra pligternes tvungne, fortrampede sti.
> (Abell og Henningsen 1969)

Satans magt. Sammenhængen fremgår også klart af *Drama paa Slottet*, der havde premiere 16.12.1943 og blev den sidste historiske spillefilm, der blev udsendt under besættelsen. Den er sjældent set og hører til Bodil Ipsens mindre kendte værker, men som Morten Piil har gjort opmærksom på i sin *Gyldendals filmguide*, er den i denne sammenhæng overordentlig interessant.

Drama paa Slottet indbyder til en allegorisk læsning, måske tydeligst gennem en scene, hvor den ene af de kvindelige hovedpersoner opsøger manden, som de begge begærer, i hans underjordiske guldmagerværksted. Her er der et halvnærbillede, hvor hun står ved siden af en reol med alkymistiske remedier: mortere, et timeglas, og et kranie. Der dvæles et øjeblik ved opstillingen, som meget klart genkalder de allermest klassiske allegoriske malerier, 1600-tallets *vanitas*-stillebenbilleder. Netop denne indstilling findes også som stillbillede og indtager desuden en fremtrædende placering på filmens plakat. Tydeligere kan man vel næppe lægge op til en allegorisk forståelse.

Filmen begynder med en tekst, der fortæller, at historien er baseret på et autentisk drama, der udspillede sig på Københavns Slot i 1699; begivenhederne blev dysset ned, men gamle aktstykker kan stadig fortælle om dem. Allerede her findes en analogi til krigstidens omstændigheder, hvor man vidste, at meget var hemmeligt og skjult.

Det første billede viser en isdækket rude udefra; en hånd gnider på ruden, til der kommer et kighul. To unge adelsfrøkener, den ildfulde Justine Rosenkrantz (Gull-Maj Norin) og den blide Anna Dalvig (Bodil Kjer) kigger længselsfuldt ud. "Tænker du aldrig paa at flygte?" spørger Justine. Vi ser imidlertid ikke, hvad de ser, og dette forsætter filmen igennem: igen og igen kigger personer ud af vinduerne i det dystre slot, men der kommer aldrig noget billede af omgivelserne. Filmen rummer ikke et eneste eksteriørbillede, og virkningen af klaustrofobisk indelukkethed er slående.

Gull-Maj Norin og vanitas-opstilling med kranie og timeglas fra Bodil Ipsens *Drama paa Slottet* (1943)



Den aldrende kong Christian den Femtes hof er pietistisk og trist, men lidenskaberne koger under overfladen. Liget af et spædbarn er fundet i voldgraven, og over for det fordømmende hof tager Justine den ukendte moder i forsvar; stirrende ind i ildstedet, så hendes ansigt oplyses af de flakkende flammer, siger hun: "Om den sølle Tøs blev drevet af en Magt stærkere end hun selv?" "Satans Magt!" svarer den nådesløst strenge overhofmesterinde, Fru Haxthausen. Justine opdager, at det er hendes kammerpige (en purung Ingeborg Brahms), der har født barnet. Justine lover at bevare hendes hemmelighed, men til gengæld skal hun fortælle hende "*ALT* om – Mænd!"

Den ophedede atmosfære fortættes, da en ung flot junker (Mogens Wieth) dukker op på slottet; han siger, at hans moder kaldte ham "Aiolos", vindenes gud, fordi der altid stod blæst omkring ham. Tilfældigt møder han om natten Justine i et florlet negligé, der kun overlader lidt til fantasien. Snart er de i hinandens arme. "Men I ved jo slet ikke hvem jeg er", siger han. "Stormguden!" stønner hun. Musikken svulmer, og billedet går i sort. Der tones op på et billede af hendes silketøfler, og kameraet drejer op til et nærbillede af hendes ansigt, der skinner af vellystig mæthed. Filmens usædvanlige kødelighed understreges også af et senere billede af en splitternøgen Norin i badstuen (omend kun set bagfra) og en åreladningsscene, hvor rigtigt blod fosser springvandsagtigt ud.

I *Gyldendals filmguide* udlægger Morten Piil *Drama paa Slottet* på følgende måde:

> Gull-Maj Norins fatale kvinde som et symbol på det rænkefulde fremmede, som er fløjet ind i danske sammenhænge, Bodil Kjer som et naivt og helhjertet billede af det forvirrede danske folk, mens Mogens Wieth er den lidt nølende usikre mand, der langsomt går til modstand mod intrigerne og ender med at vælge Bodil Kjer. (Piil 1998, s. 95)



Gull-Maj Norin i *Drama paa Slottet*

Jeg mener ikke, at det er helt korrekt, især ikke hvad angår Justine. Hendes handlinger senere i filmen er ganske vist temmelig problematiske: da junkeren efter en række natlige stævnemøder med hende i stedet kaster sin kærlighed på den bly Anna, bliver Justine så optændt af skinsyge, at hun prøver at forgive sin rival. Hun dødsdømmes, men Annas forbøn redder hendes liv, og filmen er tydeligt undskyldende over for Justines desperation og iltre sind, der nær gør hende til giftmorderske. Hendes udlængsel er bestemt ingen fejl, og det fremmede land, som dialogen sætter hende i forbindelse med, er Norge – i dansk optik modstandslandet *par excellence*.

Der er en scene i filmen, hvor Anna placeres i et moralsk dilemma, som frihedskampen må have sat mange danskere i: efter et stævnemøde med Justine må junkeren skjule sig for den vagtsomme Fru Haxthausen, og Anna gemmer ham i sit kammer. Fru Haxthausen fordrer adgang, men finder ikke junkeren, og Anna bedy-

rer, at hun ikke har set ham. Anna risikerer dermed sit navn og ære for en mand, der tilsyneladende er en upålidelig fusentast og ovenikøbet en anden kvindes elsker. Men hun plages af samvittighedsnag over at have løjet – gør det hende til "Guds Modkæmper", som Fru Haxthausen siger? Nej, selvfølgelig ikke; man lades ikke i tvivl om, at hun er hjertensgod og besidder et usvigeligt sikkert instinkt for at gøre det rette, og derfra udspringer også hendes følelse af "ikke at kunne gøre andet" end at skjule junkeren. Scenen gør klart, at Fru Haxthausen repræsenterer undertrykkelsesmagten; og ikke mindst gennem hendes uforsonlige fjendskab til kærlighedslivet ("Satans Magt!") kommer det erotiske til at stå som udtryk for frigørelsestrangen. Det betyder ikke, at det erotiske ikke også virker som en skæbnesvanger "magt stærkere end én selv"; den allegoriske ramme er fleksibel nok til at rumme begge aspekter.

Drama paa Slottet minder påfaldende om *Vredens Dag* i sin skildring af, hvordan kærligheden var farlig og nærmest forbryderisk i 1600-tallet, "Ortodoksiens Aarhundrede", som Harald Engberg kaldte det i sin anmeldelse af *Drama paa Slottet* (*Fyns Social-Demokrat*, udateret udklip, DFI). Det er nærliggende at opfatte *Drama paa Slottet* som Nordisk Films svar på *Vredens Dag*. Dreyer skulle egentlig have lavet sin film hos Nordisk, men ledelsen var utrygge ved ham, og han ragede uklar med netop Bodil Ipsen, da han nægtede at skrive manuskriptet om, så der blev en passende stor rolle til fruen.

Dreyer flyttede til Palladium med *Vredens Dag*-projektet, mens Bodil Ipsen fik lov at lave sin egen 1600-tals-film hos Nordisk: "Denne film kan vist bedst indregistreres som Fru Ipsens *Vredens Dag*", konstaterede Georg Wiinblad i sin anmeldelse af *Drama paa Slottet* (*Social-Demokraten*, 17.12.1943). Faktisk kan man læse i et bevaret referat fra et manuskriptmøde hos Nordisk den 9. februar 1942: "Det blev besluttet at droppe Dreyer – men se at faa fat i Anne Pedersdotters Emne" (NFK VIII,19:70) – "Anne Pedersdotter" er titlen på skuespillet, som *Vredens Dag* er baseret på. Det skal dog siges, at denne beslutning ikke bliver effektueret lige med det samme; tværtimod bliver man ved med at diskutere Dreyers projekt hen over sommeren, og først i september opgiver man det helt.

Heksedommernes herredømme. Der er ingen tvivl om, at Dreyers *Vredens Dag* er den spillefilm fra besættelsesårene, der hyppigst udlægges som en allegori, og i virkeligheden nok den eneste (bortset fra *Drama paa Slottet*), der for alvor synes at kunne bære denne etikette. Alligevel er der stadig meget delte holdninger til spørgsmålet om, hvorvidt *Vredens Dag* skal betragtes som en besættelsesallegori, selv om det ofte er blevet bragt på bane i litteraturen om Dreyer.

Mange skribenter, især i udlandet, betragter filmens allegoriske karakter som en given sag. På omslaget til British Film Institutes VHS-udgave af *Vredens Dag* skriver Mark Nash således:

> Der er slående paralleller med Arthur Millers The Crucible [Heksejagt] med dens underforståede kritik af McCarthyistisk kritik i 50'ernes Amerika. Dreyers film må også læses i sin sociale kontekst: den nazistiske besættelse af Danmark. Filmen havde premiere i København i november 1943, få måneder efter nazisterne havde indført undtagelsestilstand og – trods en vis lokal modstand – var begyndt at deportere danske jøder. (Nash n.d.)

Tilsvarende bemærker den kendte amerikanske filmkritiker Jonathan Rosenbaum i

folder-essayet til Criterion Collections amerikanske dvd-udgave af filmen:

> Denne film blev indspillet og udsendt i de dystreste dage af nazisternes besættelse af Danmark, mens jøderne var ved at blive deporteret. Drouzy antager, at Dreyer kan have valgt en blond skuespillerinde til rollen som Anne for at undgå beskyldninger om, at han lavede en politisk allegori – selv om budskabet ikke i samtiden undgik den danske undergrundsbevægelses opmærksomhed, og i dag fremstår den klart som en af de store modstandsfilm. (Rosenbaum 2001)

Rosenbaum (som har nogle yderligere bemærkninger, som jeg vender tilbage til) henviser her til Martin Drouzys biografi, *Carl Th. Dreyer, født Nilsson*. Drouzy bifalder også en allegorisk læsning:

> Der er ingen tvivl om, at Dreyer under indtryk af de begivenheder, der på det tidspunkt rystede hele Europa, og som vidne til de systematiske jødeforfølgelser, med denne film har villet analysere og afsløre de kollektive mekanismer, der fører til udslettelsen af uskyldige minoriteter. Når han mødtes med Skot-Hansen for at diskutere manuskriptet, understregede han gang på gang, at Anne blev dømt til døden og brændt, fordi hun var datter af en heks. Og han sidestillede denne dødsdom med den skæbne, jøderne fik, ligeledes på grund af deres oprindelse. (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 165, Drouzys fremhævning)

Det er imidlertid interessant at sammenligne denne passage med den samtale med Mogens Skot-Hansen (som var medforfatter til manuskriptet), som Drouzy har baseret sin fremstilling på. En udskrift af samtalen (dateret 1. juni 1978) er trykt i Drouzys lille tillægsbind med kildemateriale til biografien. Skot-Hansen fortæller:

> Kun handlingen diskuterede vi. For mig var den historie særdeles aktuel under Hitlertiden: Anne får at vide, at hun er datter af en heks. Hun kunne have været datter af en jøde. Det er noget, vi har drøftet meget sammen. Dreyer var det mest pro-semitiske menneske, jeg har truffet. Selv var jeg gift i en jødisk familie og havde samme tankegang. Men Dreyer svigtede den tanke, da han valgte den blonde Lisbeth Movin. (Drouzy 1982b, s. 120, Drouzys fremhævning)

Det fremgår ikke nogen steder, om Drouzy har ført flere samtaler med Skot Hansen; men umiddelbart kan man synes, at der ikke i det anførte udsagn er fuldt belæg for Drouzys tolkning; tilsyneladende var det Skot-Hansen ("For mig"), der insisterede på historiens aktualitet, hvorimod Dreyer modsatte sig denne opfattelse. Om valget af Lisbeth Movin skriver Drouzy, at Dreyer "til rollen som Anne [valgte] en skuespillerinde med lyst hår, der ikke fik én til at tænke på en jødisk kvinde. Da Mogens Skot-Hansen lod en bemærkning falde om det, svarede Dreyer, at det var noget, filmens ligevægt krævede" (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 166).

Drouzy forholder sig ikke til den kritik af den allegoriske forståelse af filmen, som Søren Kjørup havde fremsat i artiklen "Mørketid og selverkendelse" (en artikel, som er anført i Drouzys bibliografi). Kjørup har to overordnede kritikpunkter, som begge fortjener en nærmere diskussion. For det første fremhæver han det usandsynlige i, "at nogen skulle have den næsten selvmorderiske, og i hvert fald klart provokerende dumdristighed at producere en tydeligt allegorisk film om tyskerne som heksejægere og torturister og mørkemænd" (Kjørup 1980, s. 39). Der er meget få hentydninger til politiske forhold i referaterne fra de oftest ugentlige manuskriptmøder hos Nordisk (der er bevaret nogle stykker fra 1940, stort set alle fra 1941 og 1942, men ingen fra resten af krigsårene), men i referatet fra mødet 1.12.1941 kan man læse: "Det blev vedtaget at lade Selinkos Emne: I Morgen gifter min Mand sig" falde. Under de nuværende forhold (Forfatteren er Jödinde) bærer en

saadan Sag en stor Risiko med sig" (NFK VIII,19:58, s. 2). Derimod kastede Nordisk Film sig jo faktisk ud i at lave *Drama paa Slottet*, hvor det allegoriske element synes vanskeligt at komme uden om; men selvfølgelig minder den strenge Fru Haxthausen ikke særligt meget om Gestapo.

Filmselskaberne kan være blevet opmuntret til at kaste sig ud i 1600-tals-film af den omstændighed, at det i 1942 faktisk var muligt for en svensk film, der hentede sit emne i gøngernes frihedskamp under den skånske krig i 1670'erne, fægtefilmen *Snapphanar*, at få dansk premiere (3.12.1942). Den stort opsatte lancering kaldte den "En Film paa Linie med *GØNGEHØVDINGEN*" (reklametryksag, udklipsmappe, DFI). Leif Furhammar skriver om *Snapphanar* og en anden historisk film fra samme år, *General von Döbeln* (da. prem. 30.4.1943; Poul Reumert spillede en vigtig rolle), at "deres tydeligste allegoriske kvalitet er utydeligheden", og fortsætter:

> Gennem deres krigsmotiver havde de alle stemningsmæssige associationer til dagsaktualiteterne, men som kommentarer til Sveriges situation under krigen var de (...) bemærkelsesværdigt undvigende og diffuse i idékonturerne. Snaphaner var en eventyrfilm som godt nok solidariserede sig med danskerne, men uden at give nogen selv underforståede referencer til den igangværende okkupation (Furhammar 1991, s. 182)

Derimod fik Gustav Molanders filmatisering fra 1942 af Vilhelm Mobergs roman *Rid i natt* (1941) først dansk premiere efter befrielsen. Med tydelig adresse til nutiden skildrede den de frihedselskende svenske bønders oprør mod de tyske herremænd, der i anden halvdel af 1600-tallet gjorde dem til fæstere. Ifølge Leif Furhammar var den "den eneste svenske spillefilm, som før Stalingrad tog klar stilling mod Tyskland (...). Der fandtes et raseri og en politisk tydelighed, som brød tværs igennem hele det tyngende udenværk af frilandsmuseumsrekvisitter og kunstlede, teatralske tonefald" (Furhammar 1991, s.182). I modsætning til filmen udkom romanen fuldt legalt i 1942. Den blev trykt i store oplag og synes at have været en vigtig inspiration for Kelvin Lindemanns forbudte *Den kan vel Frihed bære.*

Det er i denne sammenhæng værd at nævne, at Benjamin Christensens stumfilm *Häxan* (1922) fik repremiere i Dagmar i København i en eftersynkroniseret udgave 3.3.1941. Den fik en strålende modtagelse af kritikken, og i det mindste én anmelder var ikke bleg for at gøre opmærksom på filmens nutidsrelevans: "Dens Historie om Overtro, Vold, Hysteri og Intolerance har samme Aktualitet i Dag som dengang. Benjamin Christensen har rørt ikke blot ved et Stykke Kultur- (eller Ukultur –) -Historie, men ved noget almengyldigt. Af og til er Filmen næsten pinligt fængslende", skrev Frederik Schyberg i *Politiken* (4.3.1941).

Heksemotivet optræder også i en svensk film, Alf Sjöbergs *Himlaspelet* (1942, *Et Spil om en Vej som til Himlen gaar*). Den var baseret på Rune Lindströms naivistiske skuespil *Et spel om en väg som till Himla bär*, som tog udgangspunkt i Dalarnes folkereligiøsitet, der klæder bibelshistoriens skikkelser i svensk folkedragt: Himmerig er en blomstrende sommereng, Jerusalem ligner præcis storstaden Falun, og Gud Fader optræder med høj hat, hvidt skæg, skødefrakke og stok. Tidligt i filmen mister helten Mats sin elskede Marit, da hun efter at pestsoten har ramt den lille by bliver anklaget for hekseri og dømt til at brændes på bålet. Mens hun sidder indespærret og venter på døden, kommer den rare Gud Fader til hen-



Heksebålet flammer i Alf Sjöbergs *Himlaspelet* (1942)

de og trøster hende. Marit siger: "Men jeg er bange for bålet. Og helvedesilden." Men Gud Fader svarer: "Helvedesilden, den brænder ikke i landet hinsides døden – den brænder *her*".

Her kigger Gud Fader sigende op, og man ser tremmerne for fængselsvinduet, og derefter bålet, der venter på Marit; og det er svært at tro, at datidens tilskuere ikke har tænkt på deres samtid. Det var i hvert fald Sjöbergs intention, hvad han gjorde utvetydigt klart i en interviewbog fra 1976:

> Modstandsbevægelsen under krigen måtte hele tiden arbejde i forklædning. Derfor var den eneste chance, hvis man ville ud i verden, at camouflere den politiske tanke. Det lykkedes også for os at få filmen op over hele verden. (...) Jeg var vældigt opsat på nå ud til alle modstandsmennesker med filmen, og jeg fik breve allevegne fra, hvor budskabet var blevet tolket rigtigt (...) Men det er meget muligt at mange mennesker bider mærke i det religiøse problem fremstillet i en folkloristisk sammenhæng og ser dette som filmens hovedmotiv. Men det politiske tema er det vigtigste. (Lundin og Olsson 1976, s. 38)

Under titlen *Et Spil om en Vej, som til Himlen gaar* fik den dansk biografpremiere 15.4.1943, og Lindströms teaterstykke kom op på Det kongelige Teater året efter. Optagelserne til *Vredens Dag* gik i gang på næsten samme tidspunkt, så *Himlaspelat* har næppe haft nogen indflydelse på filmselskabets eventuelle overvejelser om,



Vorherre (Anders Henrikson) besøger Marit (Eivor Landström) i fængselscellen i *Himlaspelet* (1942)

> McCarthyismens hysteriske kommunistskræk, lige så oplagt må det være at Dreyers film om heksejagt i Danmark i samme århundrede ikke er en direkte kritik af nazismen. (Kjørup 1980, s. 50)

Uden at tage Kjørups artikel op direkte vedgår Drouzy, at det allegoriske indhold i filmen ikke er specielt tydeligt:

> Man skal vise megen velvilje for at forstå Vredens Dag som en film om den tyske besættelse i 1940'rne. Datidens tilskuere lader heller ikke til at have bemærket denne lighed og gættet, at for Dreyer stod den kirkelige domstol, som dødsdømte heksene, på én gang som varsel om og symbol på Det tredje Riges bødler. Metaforen var langtfra tydelig. (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 165)

hvorvidt *Vredens Dag* var for risikabelt et projekt at sætte i værk, men dens premiere har dog understreget, at en tilpas utydelig allegori godt kunne slippe igennem.

Dette med utydeligheden kan man også gøre gældende over for *Vredens Dag*, og det er netop Søren Kjørups andet kritikpunkt: går man filmens historie nærmere efter, passer den faktisk ikke særlig godt med den samtid, som den påstås at referere til:

> Vredens Dag havde premiere i 1943, men selv om dette tidspunkt, både dengang og nu, må sætte en række af dens motiver i særligt relief, er det ikke rimeligt uden videre at læse den som en allegori på den aktuelle situation. Og i øvrigt næppe heller muligt; jeg er i hvert fald ikke i stand til at se hvordan man skulle kunne "oversætte" dens personer og handlingselementer til aktuelle grupperinger og begivenheder. Er præsterne nazister og heksene jøder? Jamen at være jøde er ikke noget man praktiserer og ikke noget man bliver klar over at man er. Er hekseideologien, mere alment forstået, et billede på nazismen? Jamen i filmen er alle helt overbevist om at hekseri er en realitet, og nazismen har dog intetsteds været en ideologi alle gik ind for. Lige så oplagt det f.eks. er at Arthur Millers skuespil The Crucible fra 1953 skal forstås som en kritik af

Det er sådan set en forbløffende påstand. Der er ingenting, der tyder på, at besættelsestidens publikum skulle have været tilbøjelige til at overse paralleller med samtiden. Tilfældet synes snarere at være det modsatte: at man så genspejlinger af nutiden nærmest overalt, hvor man kiggede. Hvad bygger Drouzys opfattelse på? Den kan næppe tilskrives fraværet af eksplicitte udsagn om filmens aktualitet; sådanne udsagn ville man af gode grunde ikke kunne forvente at finde i den censurerede presse.

Problemet er snarere den massive afvisning, som avisernes filmanmeldere mødte *Vredens Dag* med, og som Drouzy har beskrevet i artiklen "Vredens Dag for dansk film?" Det forekommer sandsynligt, at havde Dreyers film haft en sådan karakter, at den havde kunnet betragtes som en opfordring til national samling eller endog til modstand, ville den ikke have fået så fjendtlig en modtagelse. Hvis filmen overhovedet kan siges at have et allegorisk indhold, må det være ét, som de danske anmeldere ikke brød sig om.

Nutidens skygger. Dreyer har selv ytret sig om *Vredens Dag* ved flere lejligheder, så vi kender en del til hans egen opfattelse af filmen. Drouzy lægger stor vægt på et interview fra 1939, hvor Dreyer taler om hvor gerne han vil lave film igen:

> – føler De Dem miskendt
> – næh, men jeg er forundret over, at der i en Tid, hvor Kræfterne burde samles til Forsvar for Demokrati og til Kamp mod Race-Fordomme, at der ikke i en saadan Tid sendes Bud efter en Mand, som netop har sin Styrke i den agitatoriske Form
> (...)
> – hvad er det for Opgaver der foresvæver Dem
> – den kun underholdende Film interesserer mig slet ikke, og den lille, intime, psykologiske Film synes jeg ikke vi i disse Tider, hvor der sker saa store og saa betydningsfulde Ting ude i Verden, den synes jeg heller ikke, vi kan beskæftige os med, jeg er i hvert fald helt fyldt, grebet af de Brydninger, der gaar som et Jordskælv over Landene, og de Films, jeg skulde gaa ind til, det skal være Films med social eller politisk Baggrund (Dreyer 1939, interviewerens fremhævning og tegnsætning)

Det kan dårligt opfattes som andet end et ønske om at lave en antinazistisk film, og Drouzy skriver da også om *Vredens Dag*: "Dreyers intentioner forekommer således helt tydelige. (...) Han lavede virkelig den film med 'politisk baggrund', han havde talt om" (Drouzy 1982a, bd. 2, s. 165).

Problemet er, at Drouzy helt ser bort fra, at Dreyer efter krigen ret håndfast afviste, at han havde en allegorisk intention med filmen. I 1947, i forbindelse med den engelske premiere på *Vredens Dag*, blev han interviewet af den fremtrædende kritiker Roger Manvell:

> There was no contemporary political significance intended in Day of Wrath, said Dreyer. Audiences in occupied countries were oversensitive to subtle politcal references in films, and Day of Wrath was no exception to this process of interpretation. (Dreyer 1947).

Jonathan Rosenbaum er opmærksom på problemet, og han forsøger i essayet til dvd-udgaven at komme uden om det ved at tillægge Dreyer en ubevidst evne til at gribe tidsånden. Når Dreyer blankt afviser at have haft en allegorisk intention, betyder det, at

> Vredens Dag kan siges at være det modsatte af en bevidst allegori som Arthur Millers The Crucible (næsten sikkert påvirket af Dreyers film). Men det tyder bare på, at nogle kunstværker i sidste ende véd og siger mere end deres skabere. Dreyer var ligesom en af personerne i hans mesterværk fanget af sine egne besættelser, men forblev alligevel så trofast over for sin kunst at han nok endte med at sige mere om sin egen tid end de fleste direkte beskrivelser. (Rosenbaum 2001)

I et radiointerview fra 1950, som er optrykt i *Om filmen*, den lille samling af Dreyers artikler, åbner Dreyer i et vist omfang selv for en sådan tanke. Interviewerens spurgte Dreyer, om hans film ikke "var stærkt bundet til den tid, vi lever i," og Dreyer svarede hertil: "Med hensyn til *Jeanne d'Arc* og *Vredens Dag* må jeg svare, at man ved jo aldrig, hvad der foregår i ens underbevidsthed" (Dreyer 1964, s. 81). Dreyer fortsætter imidlertid med at tale om sit Jesusfilmprojekt, og her er han ikke i tvivl om, at der er en forbindelse til nutiden:

> Første gang, jeg tænkte på evangelierne som stof for en film, var nogen tid efter, at jeg var blevet færdig med Jeanne d'Arc, og jeg søgte længe efter et punkt, hvorfra jeg kunne se evangelierne under en anden vinkel end den traditionelle. Et par dage efter 9. april 1940 slog det pludselig ned i mig, at jøderne i Palæstina måtte have haft det, som vi nu selv havde det – bare at det var romere i stedet for tyskere og en Pilatus i stedet for en Renthe-Fink [den tyske gesandt i Danmark]. Et nøjere studium viste flere paralleller, bl.a. havde også jøderne deres undergrundsbevægelse: unge fædrelandssindede jøder – kaldet "zeloterne" – der overfaldt afsides liggende romer-



Heksen Herlofs Marte (Anna Svierkier) skjuler sig for sine forfølgere i Dreyers *Vredens Dag* (1943)

> ske garnisoner og satte ild på jødiske værnemageres huse og marker." (Dreyer 1964, s. 81)

Selv om dette handler om at bruge nutidige erfaringer til at forståeliggøre fortiden, ikke om at skildre nutiden i allegorisk form, viser udtalelsen tydeligt, at tanken om at overføre besættelseserfaringer til film ikke var fremmed for Dreyer. Det var bare ikke noget, han mente, han havde gjort i *Vredens Dag*.

Der er flere udtalelser fra Dreyer, der tyder på, at tanken om at filmatisere den norske forfatter Hans Wiers-Jenssens skuespil *Anne Pedersdotter* længe havde rumsteret i hovedet på ham. Da han i april 1942 skrev kontrakt med Nordisk om at lave filmen, blev han interviewet af Knud Gantzel:

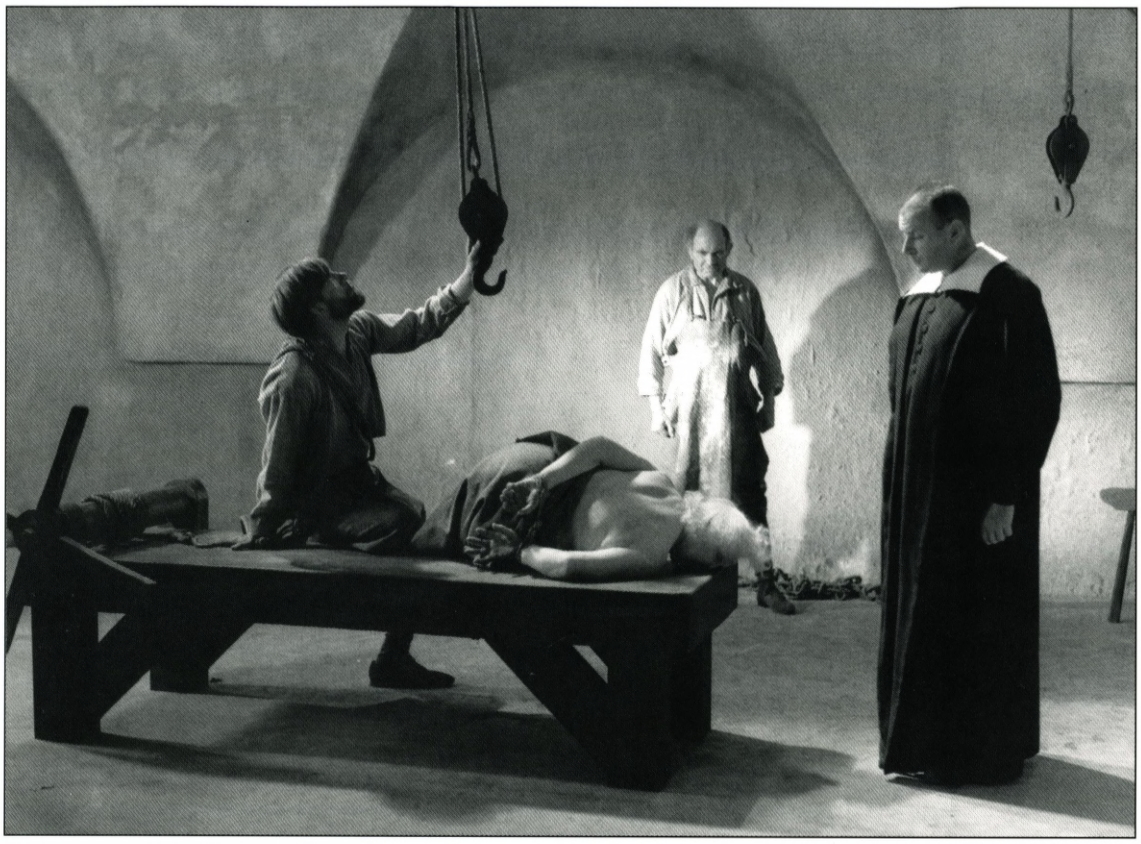
> – Deres nye film?
> – Er en Idé, jeg har gaaet med i mange Aar og søgt at faa frem. (Politiken [?], 28.4.1942)

Hvis Dreyer havde drømt om at lave filmen længe før Danmark blev besat, er det let at forstå, at han ikke opfattede *Vredens Dag* som en politisk allegori.

Hos Nordisk Film synes det heller ikke at have været opfattelsen. Selskabets manuskriptmødereferater afslører, at de danske myndigheder under krigen muliggjorde en tilsyneladende uofficiel forhåndscensur af manuskripter, som kunne være problematiske. Embedsmændene var villige til at give filmselskabet vink, der beskyttede dem mod at investere mange penge i film, som alligevel ville blive forbudt af myndighederne. Et eksempel på en film, som man frygtede kunne give vanskeligheder, var Benjamin Christensens *Damen med de lyse Handsker*, fordi den var en spionhistorie. I mødereferatet for 28.4.1941 står der: "Vdr. Benjamin Christensens Manuskript til en Spionfilm fra Gullaschtiden. Manuskriptet er i Mellemtiden blevet skrevet paa Maskine. Det skal nu forelægges Filmscensuren, og DgO [Olaf Dalsgaard-Olsen] skal med det samme tale med Bauder: hvornaar Benjamin skal op til Boas" (NFK VIII,19:33). Selskabets direktører aftalte altså et møde mellem instruktøren og Vilhelm Boas, der var kontorchef i Justitsministeriet og den øverste embedsmand på filmområdet. I drøftelserne af *Anne Pedersdotter* finder man derimod ingen antydning af, at de ansvarlige folk på Nordisk havde bekymringer om potentielle problemer med censuren.

Endnu mere slående er det faktum, at en af de meget få markant rosende omtaler af *Vredens Dag* blev trykt i *Kopenhagener Soldaterzeitung: Blatt der deutschen Truppen in Dänemark*. Anmelderen, en Dr. Oberhauser, begynder med at udtrykke sin skuffelse over de danske filmanmelderes urimelige afvisning af filmen:

> Vi anser det derfor for vor pligt at stille os frem foran værket og bryde en lanse for kunstneren Carl Theodor Dreyer og atter gøre godt, hvad hans egne landsmænd desværre forsømte. Man kan indvende, at det er



Torturkammeret i *Vredens Dag* (1943)

> et dansk anliggende og ikke angår os. Men Tyskland har som den nordiske kulturs retmæssige fortaler og værner for længst forskaffet sig ret til at tale med hér.

Som man ser, er Oberhauser ikke en ideologisk neutral skribent; men han tøver ikke med at give *Vredens Dag* sin uforbeholdne anbefaling:

> Dreyers film Vredens Dag hører utvivlsomt til i europæisk topklasse. Der er få film – også i Tyskland – der er så grandiost fotograferet. Hvordan Dreyer behersker det sort-hvides kunst, dét er enestående. Skygge og lys bliver ikke af nogen instruktør i verden så mesterligt anvendt og opløftet til det billedligt-maleriske og varieret som af Dreyer.

Oberhausers lovprisning går på de filmiske kvaliteter i *Vredens Dag*, og han undgår at sige noget nærmere om filmens historie eller tematik. Det skal man dog næppe lægge for meget i. Det fremgår tydeligt, at han mener, at den tyske filmindustri med fordel kunne rekruttere Dreyer som et led i Goebbels' bestræbelser på at etablere en tyskdomineret fælleseuropæisk filmindustri, der industrielt og især kunstnerisk ville kunne overtrumfe Hollywood:

> Dreyers film er et værk af en støbning, der er fuld af høje kunstneriske kvaliteter. Hvis Danmark ikke vil give denne højtbegavede instruktør yderligere lejlighed til at bevise sin kunnen, så vil det være i europæisk filmkunsts interesse at ønske, at Dreyer finder disse muligheder andetsteds. (Oberhauser 1943)

Intet tyder dog på, at Dreyer ville have betragtet et tilbud fra Goebbels med andet end afsky.

Sjælelig indespærring. Konklusionen må være, at *Vredens Dag* ikke frembød nogen tydelig besættelsesallegori, og at det heller ikke var hensigten. Dermed ikke være sagt, at man ikke godt i 1943 kunne se en vis analogi mellem filmens fortid og det besatte Danmarks nutid; det fremgår klart af Harald Engbergs oversigtsartikel om filmen under krigen (Engberg var en af de få danske kritikere, der tog *Vredens Dag* i forsvar):

> For sig selv i Særklasse staar en dansk Film, den gamle stumfilmmester Carl Th. Dreyers Vredens Dag (43), maaske den eneste danske Film fra disse Aar, der vil slippe over i den internationale Filmshistorie. Publikum og Presse svigtede den, skønt dens kunstneriske Kvaliteter var hævet over enhver Tvivl. Som Billedværk er den enestaaende, men dens Hekse Drama, som havde saa mange Paralleller med vore Dages Forfølgelser, fik ikke Lov til at udfolde sig. Tragedien virkede derfor helt knugende, Tempoet dræbende, fordi det ikke varierede efter Handlingen. Saaledes faldt Tidens største Kunstværk som Folkeunderholdning, fordi det fulgte sine egne strenge Love. Man følte overfor dette dyre Eksperiment, hvor smerteligt dansk Film savner virkelige Produktionsledere. (Engberg 1947, s. 1296)

De forbehold, som Engberg giver udtryk for, er i denne sammenhæng meget vigtige. *Vredens Dag* er ubestrideligt en knugende film, for den er uden frihedshåb. Tværtimod viser den, at selv et menneske som Anne, hvis livskraft er voldsom og stærk, ikke bare ender med at blive knust, men også viser sig ude af stand til at bryde med undertrykkernes tankeverden: hun kan ikke give nogen anden fortolkning af sine egne sunde instinkter end den, som mørkemenneskene omkring hende forfægter, nemlig at de er synd og djævelskab – og hun accepterer derfor, at hun er en heks.

Vredens Dag giver således en isnende klar skildring af, hvorledes et totalitært undertrykkelsessamfund underkaster sig selv folks sjæleliv, og filmen gør det vanskeligt at se nogen mulighed for at gøre sig fri af en sådan undertrykkelse. Derfor er det uholdbart, når Jonathan Rosenbaum karakteriserer filmen som en "modstandsfilm". Dreyer har ligesom flere andre danske filmskabere under besættelsen valgt at lave en film om farlige erotiske lidenskaber, der byder den herskende samfundsorden trods; men hos Dreyer viser undertrykkelsen sig langt stærkere end oprøret, og man kan godt forstå, hvorfor mange under besættelsen afviste filmen. I Danmark levede modstandsånden og håbet, og netop fordi *Vredens Dag* skildrer en verden, hvor begge slukkes ud, er det ikke overraskende, at Dreyer ikke betragtede den sidste som lig med den første.

Litteratur

Abell, Kjeld og Poul Henningsen (1969). *Dyveke*. København: Gyldendal.

Bindsløv Frederiksen, L. (1960). *Pressen under besættelsen: Hovedtræk af den danske dagspresses vilkår og virke i perioden 1940-45*. Aarhus: Universitetsforlaget i Aarhus.

Bomholt, Julius (1947). "Dansk Digtning i Krigsaarene". In H. Frisch, V. Buhl, H. Hedtoft og E. Jensen, red.: *Danmark besat og befriet*, København: Fremad.

Dinnesen, Niels Jørgen og Edvin Kau (1983). *Filmen i Danmark*. København: Akademisk Forlag.

Dreyer, Carl Th. (1939). "*En* der venter - og som *vi* venter paa." Interview ved Christian Houmark. *B.T.* 3.2.

- (1947). "Lunch with Carl Dreyer." Interview ved R. Manvell. *Penguin Film Review* 3.

- (1964). *Om filmen. Artikler og interviews*. Red. E. Ulrichsen. København: Gyldendal (Gyldendals Uglebøger). Opr. udg. 1959.

Drouzy, Maurice (1982a). *Carl Th. Dreyer, født Nilsson*. 2 bd. København: Gyldendal.

-, red. (1982b). *Kildemateriale til en biografi om Carl Th. Dreyer*. København: C. A. Reitzel.

- (1985). "Vredens Dag for dansk film? Et særpræget afsnit i dansk filmproduktions og receptions historie". *Sekvens* 1985: 97-114.

Engberg, Harald (1947). "Litteraturen. Teatret. Filmen". In J. Brøndsted og K. Gedde, red.: *De fem lange Aar: Danmark under Besættelsen 1940-1945*, København: Gyldendal.

Furhammar, Leif (1991). *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel*. [Stockholm]: Wiken.

Helweg-Larsen, Gunnar (1945). *Stormfulde Døgn*. København: Gyldendal.

Hertel, Hans (1998). "Det belejrede og det besatte åndsliv: Kulturkampen omkrign fascisme og nazisme i danske litteratur, presse og kulturdebat 1920-45". In H. Detlefsen og H. Lundbak, red.: *Fra mellemkrigstid til efterkrigstid: Festskrift til Hans Kirchhoff og Henrik S. Nissen på 65-årsdagen oktober 1998*, København: Museum Tusculanum.

- (2003). "Armstrong, Bogart, Churchill ... Penguin: The Danish Turn to Anglo-American Cultural Values from the 1920s to the 1950s". In *Britain and Denmark: Political, Economic and Cultural Relations in the 19th and 20th Centuries*, redigeret af J. Sevaldsen. København: Museum Tusculanum.

Jørholt, Eva (2001). "1940-49: Voksen, følsom og elegant". In P. Schepelern, red.: *100 års dansk film*, København: Rosinante.

Kirchhoff, Hans, John T. Lauridsen og Aage Trommer, red. (2002). *Gads leksikon om dansk besættelsestid 1940-45*. København: Gad.

Kjørup, Søren (1980). "Mørketid og selverkendelse: Om Carl Th. Dreyers *Vredens Dag* (1943)". In A. Troelsen, red: *Levende billeder af Danmark: Analyser af danske spillefilm fra besættelsestiden til i dag*, København: Medusa.

Lidegaard, Bo (2003). *Overleveren, 1914-1945*. C. Due-Nielsen, O. Feldbæk og N. Petersen, red. Vol. 4, *Dansk udenrigspolitisk historie*. København: Danmarks Nationalleksikon.

Lundin, Gunnar og Jan Olsson, red. (1976). *Regissörens roller: Samtal med Alf Sjöberg*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.

Nash, Mark. n.d. "*Day of Wrath*". Note til VHS-udgave af *Day of Wrath*. London: BFI Video.

Oberhauser, Robert (1943). "Vredens Dag: Eine Lanze für den dänischen Filmregisseur Carl Theodor Dreyer". *Kopenhagener Soldatenzeitschrift* 178.

Piil, Morten, red. (1998). *Gyldendals filmguide: Danske film fra A til Z*. København: Gyldendal.

Rosenbaum, Jonathan (2001). "Figuring Out *Day of Wrath*". http://www.criterionco.com/asp/release.asp?id=125&eid=135&section=essay

Sandfeld, Gunnar (1966). *Den stumme scene: Dansk biografteater indtil lydfilmens gennembrud*. København: Nyt Nordisk Forlag / Arnold Busck.

Steenberg, Henrik (1995). *De danske spillefilm under besættelsen*. Speciale, Center for Historie, Odense Universitet, Odense.

- (1996). "Danske spillefilm under besættelsen: Samtidens vurdering". *1066: Tidsskrift for historisk forskning* 26 (2): 3-13.



Rashomon

MacArthurs filmkys

Kurosawa og den amerikanske besættelsesmagt i efterkrigstidens Japan

Af Lars-Martin Sørensen

Den japanske fiktionsfilm i perioden 1945-52 udgør et indbydende felt for en undersøgelse af forholdet mellem filmen og magten. I de første syv år efter nederlaget i Anden Verdenskrig var Japan besat af USA, som søgte at gennemføre en radikal omkalfatring af alle sfærer af det japanske samfund. Det militaristiske diktatur med kejser Hirohito i spidsen som nationalt og religiøst samlingspunkt, der siden 1931 havde ført krig imod først sine naboer og siden USA og dets allierede, skulle demonteres, demilitariseres, og den japanske befolkning demokratiseres. Demonteringen af det militaristiske diktaturs magtstrukturer og demilitariseringen af Japan var overkommelige opgaver, som faldt på plads i løbet af okkupationens første år.

Omskolingen af den japanske befolkning fra kejserlige undersåtter til samfundsborgere i det vestligt orienterede demokrati, amerikanerne søgte at implementere, skulle vise sig mere vanskelig. I den kamp om hjerter og sind, der fortsatte i årene efter den japanske kapitulation den 15. august 1945, udgjorde fiktionsfilmen et vigtigt middel. Amerikanerne udvalgte og distribuerede Hollywood-film, som kunne spore japanerne ind på det rette demokratiske sindelag, og censurerede samtidig – i demokratiseringens navn - den japanske filmproduktion.

At gå til den japanske okkupationsfilm med det for øje, at her er tale om film censureret af en besættelsesmagt, er at dykke durk ned i interaktionen mellem filmen og magten - og modmagten, som den blev praktiseret af japanske filmskabere. Blandt dem var der flere, der havde en anden dagsorden, end den besætterne udstak. Både på grund af og på trods af censuren bærer japanske film fra okkupationsperioden i dag vidnesbyrd om, at kampen om de besattes hjerter var en omskiftelig proces. Jeg skal i det følgende give et rids af, hvordan den amerikanske magtudøvelse over den japanske filmkultur avlede såvel velvilligt samarbejde som skjult modstand. Og hvorledes skift i den kurs, magthaverne fulgte, afspejles i de censurerede film. Jeg vil hovedsagelig koncentrere mig om okkupationstidens helt store stjerneskud, Akira Kurosawa (1910-98), og hans værker, især hans berømte *Rashômon* (1950, *Dæmonernes Port*), som er gået over i filmhistorien som det værk, der for alvor åbnede vestens øjne for den japanske filmkultur. Filmen har siden vundet status som en rigtig kustodefilm, sådan en der altid hentes frem, støves af og projiceres op på det store lærred, når lejligheden byder sig, ofte fulgt af manende ord om universel humanisme, sandhedens relativitet og menneskers manglende evne til at følge dydens smalle sti. En analyse af *Rashômon* i et samtidshistorisk magt/modmagt-perspektiv bringer nemlig en ganske anden fortælling for dagen end den, der står at læse i de talrige bøger, vestlige kritikere har skrevet om Kurosawa og hans film. For at nuancere det samlede billede af vekselvirkningen mellem besættelsesmagt og film vil jeg også foretage udblik til Kurosawas mindre kendte film, primært *Waga seishun ni kui nashi...* (1946, *No Regrets for Our Youth*) – Kurosawas første efterkrigsfilm, som er blevet kategoriseret som en rigtig "demokratiseringsfilm" (Hirano 1992: 180). Men for at forstå, hvad den term indebærer, må man først kende til de betingelser, hvorunder filmen blev til.

Besætternes demokratiserende censur.
Den amerikanske filmcensur fulgte en trestrenget strategi, som besætterne havde haft med hjemmefra. Allerede midt i 1942 begyndte amerikanske regeringsorganer at analysere japanske krigsfilm for bedre at forstå fjenden. Det grundigste studie blev udført af antropologen Ruth Benedict, som kort efter krigen forfattede det berømte og berygtede antropologiske studie af hele nationen Japan under titlen *The Chrysanthemum and the Sword* (Benedict 1946). Samtidig med at Benedict syslede med sine analyser af fjenden ifølge fjendens fiktionsfilm, begyndte amerikanske tropper at tage japanske krigsfanger. Og de af dem, der havde tilknytning til den japanske filmindustri, blev afhørt af de samme mænd, som efter krigens ophør skulle blive ledere af censurmyndighederne.

Det første trin i amerikanernes slagplan var en oprydning i de japanske filmarki-

ver. I efteråret 1945 konfiskerede okkupationsmyndighederne 227 eksisterende film, som efterfølgende blev brændt. Filmene var - blandt andet ved hjælp af krigsfangernes oplysninger - blevet klassificeret som krigspropaganda. Heldigvis for eftertidens forståelse af, hvordan kampviljen hos den japanske befolkning søgtes opildnet ved de levende billeders hjælp, havde enkelte japanske filmfolk været så forudseende at grave kopier af flere vigtige krigsfilm ned kort før kapitulationen. Blandt andet Kurosawas læremester Kajiro Yamamotos *Hawai-Marei oki kaisen* (1942, *The War at Sea from Hawaii to Malaya*) tilbragte besættelsesårene forsvarligt indpakket under muld i Toho-studiernes baggård. Yamamotos film blev produceret i forbindelse med etårsdagen for angrebet på Pearl Harbor og indeholder en række scener med rekonstruktioner af det japanske overraskelsesangreb mod den amerikanske flådebase. Scenerne er filmet med så detaljerede og realistisk rekonstruerede miniaturemodeller af den amerikanske krigsflåde ved Pearl Harbors havneanlæg, at amerikanerne efter krigen troede, at der var tale om dokumentaroptagelser fra selve angrebet. Da filmen fik repremiere i 60'erne blev den hilst med entusiasme af det japanske publikum (Sato 1982: 103) – noget som tyder på, at nok ændredes de japanske samfundsstrukturer radikalt under den amerikanske okkupation, mens det japanske samfunds aktører i mindre grad lod sig forandre.

Det andet trin var generelle forbud imod at tematisere en række emner i film. Det erklærede mål var at bekæmpe militaristiske, feudale og ultranationalistiske værdier i film og i samfundet generelt, og samtidig at fremme udviklingen af et demokrati efter vestligt forbillede. De tretten bud, okkupationsmagten dekreterede den 19. november 1945, forbød at vise film som

- var militaristiske
- viste hævn som et legitimt motiv
- fremmede nationalisme
- udviste chauvinisme og fremmedfjendtlighed
- forvanskede historiske kendsgerninger
- favoriserede racistisk eller religiøs diskrimination
- portrætterede feudal loyalitet eller foragt for liv som ønskværdigt eller ærefuldt
- anerkendte selvmord enten direkte eller indirekte
- omhandlede eller tilsluttede sig undertrykkelse og nedgøring af kvinder
- afbildede brutalitet, vold eller ondskab som midler til sejr
- var anti-demokratiske
- understøttede udnyttelse af børn
- var i modstrid med ånden i Potsdam Deklarationen eller i modstrid med/kritisk over for okkupationsmyndighedernes direktiver.

Med det sidste af de tretten bud, forbuddet imod kritik eller modstand imod noget direktiv fra okkupationsmagten, udstedte besætterne en ren blanco-check til sig selv. Med dette direktiv i hånden kunne alt, der ikke faldt i censorernes smag, forbydes. Udover disse generelle forbud blev der udstedt et væld af detailforbud. Blandt andet tillod censorerne ikke film at eksponere, at Japan var under besættelse, hvilket i praksis viste sig vanskeligt at overholde alene af den grund, at omkring 430.000 amerikanske soldater med dertil hørende militært isenkram og engelsksprogede vejskilte på ethvert gadehjørne ikke bare forsvandt ud af landskabet, når man optog *on location*. Et andet vigtigt di-

rektiv var, at al tematisering af atombombningerne af Hiroshima og Nagasaki var forbudt, og selve det faktum, at film var censurerede, måtte heller ikke afsløres. Hermed lagde amerikanerne låg på diskussionen af nogle af okkupationstidens mest brændende problematikker.

Foruden konfiskation og forbud udstedte censorerne en række generelle anbefalinger til den japanske filmindustri. Den tredje og sidste streng i den amerikanske strategi gik altså ud på at injicere sunde, demokratiserende temaer i den japanske film. Den 22. september 1945 anbefalede censurmyndighederne, at japanske film skulle:

- vise japanere fra alle samfundslag i samarbejde om at opbygge en fredelig nation
- omhandle indslusningen af repatrierede soldater til det civile liv
- vise tidligere krigsfanger, som blev velvilligt genoptaget i samfundet
- demonstrere at individuelt initiativ og foretagsomhed løste efterkrigstidens problemer inden for industrien, landbruget og alle andre dele af samfundslivet
- opmuntre den fredelige og konstruktive organisering af fagforeninger
- udvikle en politisk bevidsthed og ansvarlighed i befolkningen
- tilslutte sig den frie diskussion af politiske emner
- opmuntre til respekt for menneskers rettigheder som individer
- promovere tolerance og respekt mellem alle racer og klasser
- dramatisere historiske personer, som havde været forkæmpere for repræsentativt demokrati

MacArthurs kys. Den praktiske udmøntning af de overordnede retningslinier blev, i lighed med forbuddene, suppleret med talrige mere eller mindre velbegrundede anvisninger. Til de tilsyneladende kuriøse hører censurmyndighedernes opfordring til at vise baseball og kyssescener i japanske film. Hvad baseball angår, må man forstå, at der her var tale om amerikansk kulturimport til førkrigstidens Japan. Som et led i den nationale oprustning havde de militaristiske myndigheder slået ned på alt, der kunne klassificeres som anglo amerikansk, herunder baseball. Følgelig kunne eksponeringen af baseball i okkupationsfilmen, blandt andet i Kurosawas *Nora inu* (1949, *Den vilde hund*), opfattes som et tydeligt tegn på tidernes skifte.

Det demokratiske filmkys skal ses som et led i amerikanernes forsøg på at affeudalisere Japan. I den traditionelle japanske storfamilie havde patriarken det afgørende ord, når husholdningens medlemmer indgik ægteskab. Sagde familieoverhovedet nej, blev der intet giftermål, og patriarkens ret til at sige nej var lovfæstet. Ægteskaber var med andre ord arrangerede, de ægtendes status som "gode partier" for hinanden, og undertiden også for patriarken og husholdningens økonomiske hensyn, havde førsteprioritet. Kærlighed, erotisk tiltrækning og heraf følgende kys var af sekundær betydning.

Så anbefalingen af filmkysset var en af flere måder, hvorpå besætterne forsøgte at fremme kærligheds-ægteskabet frem for det arrangerede ægteskab, som blev forbudt ved lov i 1948, uden at det dog satte en effektiv stopper for den traditionelle praksis. Yasujiro Ozus (1900-63) *Banshun* (1947, *Late Spring*) inviterer til overvejelser om netop dette forhold på en måde, der ikke lader megen tvivl tilbage om, at Ozu var imod amerikanernes *"love marriage"*. Men filmkysset kan altså ses som en

potent markør for de nye tider. Ingen japanske film havde nogensinde vist et kys. Før krigen havde japanske censorer brutalt klippet samtlige kys ud af importerede film, så japanske biografgængere havde nok set de vestlige elskendes hoveder nærme sig hinanden for derpå abrupt at *jump-cutte* tilbage igen - læbernes møde endte i censors papirkurv.

Det første kys, som ikke led den skæbne, løb over det store lærred i januar 1946 i Yuuzoo Kawashimas *Niko-niko taikai: oitsu owaretsu* (*The Big Laugh Fest: Running Neck and Neck*). Der var dog ikke tale om en direkte visning af læbernes møde, de kyssende var dydigt filmet bagfra. Men at de kyssede, kunne ingen være i tvivl om. Få måneder senere ramte de næste kys lærredet i *Aru yoru no seppun* (*A Certain Night's Kiss*) og *Hatachi no seishun* (*Twenty-Year Old Youth*), som begge havde premiere den 23. maj. Men også her foregik kysseriet i det halvskjulte - i tilfældet *A Certain Night's Kiss* bag en paraply. Det kunne til gengæld ikke skjules, at her var en anbefaling fra censorerne, som den japanske filmindustri tog imod med kyshånd. Snart opstod en hel genre af "kysse-film" (*seppun-eiga*), der vakte såvel forargelse som begejstring blandt japanerne, som, trods forsøgene på at censurere selve censurens eksistens, ikke kan have haft den ringeste tvivl om, at den pludselige flodbølge af filmkys måtte have amerikansk afsender.

Det opsigtsvækkende filmkys har siden vundet status som en af den japanske histories kuriøsiteter. I tv-serien *Odoroki mono no nijuu seiki* (1993, dvs. *Det tyvende århundredes overrumplende hændelser*) fik filmkysset sin helt egen episode med undertitlen *Makaasa to kissu* (*MacArthur og kysset*), så heller ikke den japanske eftertid har været i tvivl om kyssets amerikanske ophav (Izbicki 1998: 323). Okkupationstidens mest berømte filmkys måtte vente et par år endnu. Det stammer fra en film, som ifølge den japanske kritiker Tadao Sato (1997: 40) viste "en hidtil uset grad af erotik i japansk film". Det er banditten Tajomarus (Toshiro Mifune) 12 indstillinger lange kys af samuraiens kone (Machiko Kyo) i Kurosawas *Rashômon* – et kys, jeg vender tilbage til.

Et skridt frem og to tilbage.

Okkupationsmyndighedernes forbud og anbefalinger til den japanske filmbranche faldt tidsmæssigt sammen med, at amerikanerne lugede kraftigt ud i alle dele af den repressive lovgivning, militaristerne havde indført. Den japanske pressecensur blev ophævet. Man kunne nu offentligt udtale, at kejseren blot var et menneske, måske endda et dumt et af slagsen, som havde et medansvar for Japans tragedie, uden prompte at blive fængslet. På amerikanernes anbefaling og med deres aktive medvirken blev der dannet fagforeninger, som snart blev så politisk militante, at de skulle blive en torn i øjet på både konservative japanere og amerikanerne selv. De enorme industri-konglomerater, *zaibatsu*, som havde tjent tykt på krigen, blev i bedste amerikanske "anti-trust-tradition" opløst ved lov.

Overalt i det japanske mediebillede myldrede nye publikationer af mere eller mindre lødig art frem. De første striptease-barer viste sig i bybilledet, hvor man også snart kunne støde på amerikanske GIs, der promenerede arm i arm med unge japanske piger. Den amerikanske historiker Theodore Cohen (Cohen 1987: 124), som selv var udstationeret i Japan, anslår, at op imod 40 % af de amerikanske soldater i Japan i 1946 havde en japansk kæreste. Fra okkupationens start slap amerika-

nerne på den ene side løssluppenheden ud af posen. På den anden side søgte okkupationsmyndighederne at tøjle friheden, blandt andet ved hjælp af udstrakt censur af alle former for kommunikation. Telefoner aflyttedes, og breve blev åbnet. Der opstod polemik om nationalistiske motiver på japanske frimærker. Ikke et hjørne af det sønderbombede japanske samfund var uberørt af sejrherrernes iver efter at reformere, forbyde og anbefale. Men trods besættelse, sult, sortbørs og krigsforbryderprocesser, følte de besatte også frihedens vinde blæse.

Et konkret filmisk udtryk for denne følelse af nyvunden frihed er åbningsscenen i Kurosawas *No Regrets for Our Youth.* Her ses filmens hovedpersoner som unge studenter i munter flirtende leg, løbende gennem en solbeskinnet ådal, op ad et skovklædt bjerg med en sprudlende sværmerisk lethed, som de militaristiske censorer givet ville have klippet væk med den begrundelse, at scenen var udtryk for dekadent britisk-amerikansk tant og fjas. For nogen føltes besættelsen af Japan i en vis periode som en befrielse. Men euforien holdt kun frem til omkring årsskiftet 1948-49, hvor den store rorgænger, Japans amerikanske *shogun*, "The Supreme Commander of Allied Powers", General Douglas MacArthur, brat slog roret om. Under indtryk af kommunisternes sejr i Kina, den ulmende konflikt i Korea, jerntæppets fald i Europa og McCarthyismens spiren hjemme i USA, lagde okkupationsmyndighederne en barsk konservativ koldkrigs-kurs. Udrensning af kommunister, fængsling af mediefolk, som brød censuren, genoprustning af Japan og økonomisk vækst fik forrang over de frihedsrettigheder og den demokratisering, som blandt andet prægede de første anbefalinger til den japanske filmindustri.

Kurosawas demokratiseringsfilm. Den vestlige filmhistorie beskriver generelt okkupationstidens store japanske instruktører som enten følgagtige overfor amerikanerne eller upolitiske, drevet af en romantisk kunstnerisk stræben efter æstetisk perfektion, eller endelig – som i tilfældet Akira Kurosawa – som bannerførere for en vestligt orienteret humanisme/modernisme. Går man på jagt i den engelsksprogede filmlitteratur efter sporene af en eller anden form for modstand i filmen imod okkupationen, går man forgæves. Heller ikke uden for filmens verden synes de cirka 80 millioner japanere at have sat sig nævneværdigt til modværge imod besættelsesmagten, hvis man skal tro historiebøgerne. Stort set overalt møder man det indtryk, at historien om Japans besættelse har amerikanerne i rollen som de gode vindere og japanerne som de gode og føjelige tabere. Når historiske oversigtsværker pligtskyldigt bevæger sig ind på periodens filmkulturelle udvikling, er der et værk, der altid nævnes som eksemplet på en rigtig demokratiseringsfilm. Det er Kurosawas *No Regrets for Our Youth.* Men som jeg nu skal vise, lader selv denne film sig se og forstå på en måde, som mere taler for en opretholdelse af traditionelle japanske dyder og værdier end for besætternes radikale reformer. Og det kan vel i grunden ikke undre, at japaneren Kurosawa ikke blindt fulgte besættelsesmagtens anvisninger og mål. Eller at det japanske publikum så noget andet end de amerikanske censorer. I biografen, i *Rashômons* vidneforklaringer og alle andre steder, afhænger væsentlige dele af det sete nemlig af øjnene, der ser. Og hvad kan man så antage, at det japanske publikum så i *No Regrets for Our Youth?* Helt overordnet så de fire former for magt støde sammen: Den militaristiske magtudøvelse før og

under krigen, den amerikanske magtudøvelse via censur og anbefalinger under okkupationen, værkets overbevisningskraft og endelig den mest tidløse, sejlivede og menneskelige magtfaktor, vanens magt.

Den militaristiske magtudøvelse kommer til udtryk ved, at Kurosawa har spundet sin fiktive historie over to historiske eksempler på overgreb fra de militaristiske myndigheders side. Filmens hovedperson, den unge middelklassepige Yukie, er datter af en liberal universitetsprofessor, som af politiske årsager udrenses af de militaristiske magthavere. I 1933 udrensede det japanske Undervisningsministerium den liberale professor Takigawa fra Kyoto Universitet. Hændelsen førte til voldsomme studenterprotester, som sendte dønninger ud i intellektuelle kredse i Japan. Det stod med et lysende klart, at den relative akademiske frihed, universiteterne hidtil havde nydt, var til ende. Den oprindelige version af *No Regrets for Our Youth* åbner med en tekst, der beskriver netop denne hændelse. Og som direkte placerer ansvaret for udrensningen hos undervisningsminister Hatoyama.

I foråret 1946, mens Kurosawa arbejdede på filmen, var Hatoyama tæt på at blive Japans premierminister, men han blev udrenset af okkupationsmyndighederne få dage før han skulle tiltræde - blandt andet på grund af Takigawa-hændelsen i 1933. Samtidig fremkaldte okkupationsmagten en slags Takigawa-hændelse med omvendt fortegn: De rensede ud blandt de japanske lærere, der kunne kategoriseres som ultranationalister. Ca. en fjerdedel af den samlede lærerstab blev enten tvunget til at forlade deres stillinger eller valgte "frivilligt" at gøre det, inden marchordren kom, fordi udrensning var ensbetydende med tab af statspension (Takemae 2002: 352). Så også amerikanernes magtudøvelse i det japanske politiske liv må have spillet med i betydningsdannelsen, da det japanske publikum så filmen i 1946. Og Kurosawas valg af en hændelse, hvor en lærer bliver udrenset på grund af sine politiske anskuelser, må derfor betragtes som et tveægget sværd, der både havde historisk og helt aktuel relevans for samtidspublikummet. Hvad angår undervisningsminister Hatoyama, så måtte han pænt vente med at blive premierminister til 1954, hvor amerikanerne endelig var rejst hjem. Men vigtigere i denne sammenhæng er at konstatere, at der helt åbenlyst var tale om en udsædvanlig grad af forbundne kar mellem faktisk samfundsudvikling og fiktionsfilm.

Den anden virkelige hændelse, Kurosawa vævede ind i filmen, er gået over i historien som 'Ozaki-Sorge-spionsagen'. Richard Sorge var en tysk journalist, som arbejdede for den sovjetiske hærs efterretningstjeneste i Japan. Han blev pågrebet og henrettet i 1944. Ozaki var journalist og Kina-rådgiver for den militaristiske japanske regering. Han udleverede fortrolige regeringsdokumenter til Sorge og endte ligeledes sit liv ved henrettelse i 1944. Valget af Takigawa udrensningen og spionsagen som dele af en fiktionsfilm falder fint i tråd med censorernes anbefaling om at dramatisere historiske personer, som havde været forkæmpere for repræsentativt demokrati. Ozaki udgør virkelighedens modsvar til filmens anden hovedperson, Noge. Han er en kompromisløs antimilitaristisk student, som professorens datter Yukie forelsker sig i.

Fra filmens start udvikler der sig et trekantsdrama mellem Yukie, Noge og en anden student, Itokawa, som også bejler til Yukie. Itokawa bliver senere offentlig anklager. Stillet over for valget mellem den sikre men lidt kedelige systemets mand,

Itokawa, og en usikker fremtid i modstandskæmperen Noges favn, vælger Yukie det usikre. Hun bliver landsforræderens kone. Begge bliver arresteret af politiet. Hun afslører intet om ham, da hverken hun, eller for den sags skyld publikum, ved noget om, hvad Noge egentlig sysler med. Han dør i politiets varetægt. Af sammenhængen fornemmer man, at han er blevet tortureret ihjel, men det fremgår ikke direkte af filmen. Efter Noges død løslades Yukie, og her tager historien en drejning, som både understøtter og underminerer censorernes anbefalinger. Yukie vælger at flytte ind hos Noges forældre, som er fattige bønder, frem for at genoptage sin trygge middelklassetilværelse hos sine forældre.

Hermed efterlever Kurosawa nok et par af censorernes anbefalinger, nemlig "at vise japanere fra alle samfundslag i samarbejde om at opbygge en fredelig nation." Og Yukies sociale nedstigning må have vakt opmærksomhed blandt publikum. Fraternisering mellem "kasterne" i det japanske samfund var bestemt ikke noget militaristerne så med milde øjne på. I 1943 blev Hiroshi Inagakis *Muho Matsu no issho* (*Rickshawmanden*) brutalt klippet ned, fordi den havde en rickshawmands kærlighedsforhold til en officers enke som sit omdrejningspunkt. Med det opsigtsvækkende valg at flytte ind hos svigerforældrene viser Yukie, at hun respekterer og efterlever det traditionelle familiesystem, som amerikanerne senere forbød ved lov. Så her vælger Kurosawa en retning, der strider direkte imod amerikanernes foretrukne. Svigerforældrene imødekommer modvilligt Yukies bønner om at måtte bo hos dem. Som forældre til en landsforræder er de landsbyens pariaer. De kan ikke gå uden for en dør uden at blive hånet af hele landsbyen, og deres levebrød, afgrøderne i marken, saboteres af deres nationalistiske naboer. Men da filmen glider over i fredstid, erklærer Yukie, at hun vil blive i landsbyen for at kæmpe for kvindernes vilkår. Hermed opfylder Kurosawa nok en anbefaling, nemlig at eksponere kvinders frigørelse. Såvel ved sit valg af en kvindelig hovedperson, som tilsyneladende handler og vælger sin skæbne stærkt og selvstændigt, som ved den eksplicitte udtalelse af Yukies mission i landsbyen. Ydermere efterlever Kurosawa anbefalingen om at "demonstrere individuelt initiativ og foretagsomhed som løsning på efterkrigstidens problemer indenfor industrien, landbruget og alle andre dele af samfundslivet" - det er specielt landbruget, det gælder i *No Regrets for Our Youth*.

Her er nok et aftryk af amerikanernes omkalfatring af nationen Japan. 1946 var året for en af okkupationens mest dybtgående ændringer af det japanske samfund, nemlig den landreform, der gjorde op med storgodsejernes ejerskab til den jord, hvorpå landarbejderne i deres ansigts sved tjente den daglige ris. Så Yukie vælger at tjene sit land i den landbrugssektor, amerikanerne just havde reformeret. Alt i alt var der nok at glæde sig over i censorernes lejr. Og filmens første visning blev da også behørigt fejret. Chefen for censurafdelingen, Civil Information & Education Section, David Gercke, arrangerede en fest for Kurosawa, hans hold og filmens censorer i en af censorernes private hjem (Hirano 1992: 306, Kurosawa 1983: 149). Så der er ingen grund til at tro, at filmen ikke blev betragtet som et lærestykke for fremtidens Japan af censorerne. Der er til gengæld gode grunde til at antage, at den ikke fungerede som et lærestykke i demokratiske værdier i forhold til samtidens publikum. Både på grund af de allerede nævnte dobbeltheder i filmens referencer

til samtiden og på grund af Yukies optagelse i sine svigerforældres husholdning. At filmens overbevisningskraft ikke fungerede som demokratisk lærestykke skyldes mest af alt den fjerde form for magt, som spiller med i betydningsdannelsen af denne og alle andre film, nemlig vanens magt.

Nissen flytter med. Enhver films betydning konstrueres af publikum som et kompliceret samspil mellem medfødte universelle dispositioner, private og sociale erfaringer. Tilsammen udgør de det, man kan kalde tolkningsmønstre. De universelle dispositioner har eksempelvis at gøre med vores basale interesse for at lære af, hvad andre mennesker foretager sig. De private erfaringer kan være oplevelser eller egenskaber, vi som enkeltpersoner har, der får indflydelse på, hvordan et givet element i en film påvirker os. De sociale erfaringer erhverver vi i samspil med andre mennesker og samfundets institutioner, i skoler, familier, på arbejdspladser og via medier. Den universelle del af betydningsdannelsen er, som navnet siger, lige netop universel. Og derfor ikke af særskilt interesse, når man vil uddrage den japanske betydningsdannelse af japanske film. Den private del af betydningsdannelsen lader sig kun fremdrage ved hjælp af kvalitative interviews med enkeltpersoner, og siger som sådan ikke meget om den brede, almene betydningsdannelse. Samtidig medvirker filmseningens sociale karakter til at udjævne de forskelle i reaktioner, som private præferencer måtte artikulere. Det er ikke særlig rart at komme til at grine højt, når alle andre i salen græder. Den sociale del af betydningsdannelsen kan man nærme sig teoretisk ved at se på summen af sociale erfaringer kombineret med effekten af brændende aktuelle emner i et givet samfund på et givet tidspunkt. Den vej, jeg her følger, fører – meget groft sagt - til samme reduktion af de behandlede film, som hvis en japansk kritiker om 50 år skriver, at Thomas Vinterbergs *Festen* (1998) af det danske 90'er-publikum blev set som et indlæg i den verserende incestdebat, og som samtidig placerede blodskammen solidt hos samfundets - på overfladen nydelige - overklasse. Og det er naturligvis kun en del af historien.

Filmoplevelsen er mere end artikulering af medfødte og indlærte tolkningsmønstre og tematisk anknytning til aktuelle emner. Den er også en æstetisk aktivitet. Ganske ofte underbygger den æstetiske oplevelse dog den tematiske. Og i tilfældet den japanske film, har æsteterne rådet, rodet og regeret siden det første oversigtsværk gik i trykken (Anderson & Richie 1959). Ofte med det resultat, at japansk film er blevet orientaliseret og essentialiseret – og dermed også reduceret - til et tidløst udtryk for traditionel japansk kunst eller religion. Og jeg mener, at filmens funktion som generator af politisk/ideologiske holdninger og præferencer udgør en vigtig og overset del af den japanske filmhistorie. Særlig når fokus rettes imod det højspændte kulturelle og ideologiske spændingsfelt, den amerikanske besættelse af Japan udgør. Det japanske publikum, der så *No Regrets for Our Youth* i 1946, var typisk gennem opvæksten blevet udsat for en nationalistisk indoktrinering, hvis omfang det i dag er vanskeligt at begribe. Fra først i 30'erne, hvor krigen startede for Japans vedkommende, blev totalitære nationalistiske værdier søgt indpodet i alle sfærer af det japanske samfund. Den nationale ideologi kaldtes *kokutai*. Den havde ubetinget loyalitet imod nationen, inkarneret ved kejseren, absolut lydighed imod alle der stod over én selv i det nationale hierarki, og endelig viljen til at ofre sig for nationen

uden at klynke som sine absolutte kardinaldyder. For at styrke den nationale sammenhængskraft propaganderede de militaristiske myndigheder imod alt, der kunne opfattes som anglo-amerikansk – herunder kvinders ret til selvstændighed. Ugifte kvinder var underlagt patriarkens autoritet, gifte kvinder deres mænds. I en sammenhængende organisme som den japanske *kokutai* nation, hvor målet ifølge et samtidigt slagord var at få "100 millioner hjerter til at banke som et", kunne man selvsagt ikke tillade et venstreben at bestemme marchretningen selv. Slet ikke når der skulle marcheres imod fjenden, som blev kaldt "britisk-amerikanske djævelske bæster" eller slet og ret *oni,* som betyder "dæmoner".

Set i det lys kan det ikke overraske, at Yukies karakter fik en hård medfart af japanske kritikere i 1946. Hun blev beskrevet som utroværdig, ja, skør, simpelthen (Hirano 1992: 195). Og intet er vel vigtigere for en films overbevisningskraft end en troværdig hovedperson. Men ikke bare den nationalistiske indoktrinering – den militaristiske vanetænkning - arbejdede imod publikums empati med Yukie, også *castingen* af Setsuko Hara som Yukie lagde gift for filmens succes som demokratisk lærestykke. Hara fik sin debut som syttenårig i *Atarashiki tsuchi* (1937, *The New Earth*). Filmen var en officielt sponseret co-produktion mellem Nazityskland og det militaristiske Japan, og siden sin debut havde Hara indspillet en stribe propagandafilm. Hun var solidt og vanemæssigt placeret som eksponent for gode (militaristiske) japanske dyder. Og selv om det ikke er umuligt for en skuespiller at bryde fri af den karakter, publikum normalt forventer at møde, så kræver det en del af begge parter at sluge den slags sporskift – nøjagtigt som det gjorde for det danske publikum, da komikeren Ulf Pilgaard pludselig skulle tages dødeligt alvorligt som nekrofil morder i Ole Bornedals *Nattevagten* (1994).

Et andet vigtigt forhold i opbygningen af en troværdig fiktiv hovedperson er de valg, denne træffer i historien. Hvis publikum ikke forstår eller accepterer motivationen bag hovedpersonens valg, svækkes hovedpersonens identifikationskraft. Og her taler det forhold, at vi aldrig rigtigt finder ud af, hvad Noge foretager sig, imod publikums accept af hendes valg. Hun står imellem to mænd og vælger ham, der fra filmens start tegnes som en oprørsk venstreorienteret, siden bliver fængslet og angiveligt efterfølgende angrer sine gerninger. Det kaldtes at udføre *tenkoo* og var ganske normalt i den periode. Masser af liberale og venstreorienterede blev – ofte efter fængslinger - tvunget til at stå offentligt frem og bekende, at de havde taget grueligt fejl i deres politiske anskuelser, men nu havde indset, at *kokutai* var vejen frem for Japan. Men Yukies udkårne, Noge, fortsætter alligevel sine modstandsaktiviteter i det skjulte. Og skjult forbliver det for både Yukie og publikum, hvad han egentlig bedriver. Nogen vibrerende attråværdighed besidder han ej heller. Vi mangler så at sige det, der kunne få os til at forstå, hvorfor han er værd at gå i fængsel for, værd at modstå torturlignende forhør for, værd at sørge over og endelig værd – for Yukie – at opgive sin trygge middelklassetilværelse og blive risbonde for.

Det er muligt, at Kurosawa, hans manuskriptforfatter Eijiro Hisaita og censorerne har ment, at ubesmittet kærlighed måtte være motivation nok for Yukie. Men den kærlighed viste sig siden ikke spor salgbar overfor filmkritikerne – og næppe heller publikum, som var skolede i at ærbare

kvinder adlød deres mænd eller fædre og at man helst ikke foretog sociale nedstigninger. Ser man endelig på Noge som birollekarakter – én, der medvirker til at karakterisere hovedrollen - så melder problemet med *castingen* sig atter. Nøjagtig som Setsuko Hara i Yukies rolle var kendt som den militaristiske films superkvinde, så var han (Susumu Fujita) bedst kendt for sine talrige roller som *gunshin* – en "gudesoldat", der ofrer sig for nationen og derved opnår guddommelighed. En guddommelighed som helt konkret kunne tilbedes i Yasukuni-templet i Tokyo, hvor forskellige japanske premierministre frem til vor tid har vakt international furore ved at vise deres respekt for Japans begravede krigsforbrydere. Det forekommer ligeså urimeligt, at publikum skulle have købt ham i rollen som antimilitaristisk modstandskæmper, der ofrer sig *imod* nationen, som Setsuko Hara i rollen som emanciperet efterkrigskvinde, der ofrer sig for landbokvindernes sag. Og lægger man de to forhold sammen, er der ikke meget tilbage af det, man sædvanligvis betragter som fiktionsfilmens drivkraft for publikum – empatien med hovedpersonen og dennes projekt.

Kontinuitet og brud. Kurosawa har selv tørt konstateret, at den kritik, der mødte karakteren Yukie, aldrig ville have været fremkommet, hvis hun havde været en mand (Hirano 1992: 196). Og det slår sådan set hovedet på sømmet. Det japanske publikum var simpelthen ikke vant til at se kvinder agere, som Yukie gør. Den tilsigtede effekt som lærestykke i demokratiske værdier bliver endnu mere tvivlsom, når man indkalkulerer vanens magt på instruktør-siden. For også Kurosawa havde sine vaner i 1946. Og hans vaner som instruktør havde fundet deres form under krigen. Han debuterede i 1943 med *Sugata Sanshiro* (*En judosaga*) og fulgte den op med en to'er året efter. Hans tredje film var *Ichiban utsukushiku* (1944, *The Most Beautiful*). Alle tre film er vaskeægte propagandafilm i den forstand, at de er produceret med den tydelige intention at styrke kampmoralen hos det japanske publikum.

Sammenligner man *The Most Beautiful* med *No Regrets for Our Youth*, er det påfaldende, i hvor høj grad det er de samme midler, karakterne tager i brug – blot er målet skiftet ud. Begge film har kvinder i hovedrollerne. I *The Most Beautiful* følger vi en gruppe kvinder, som arbejder med at producere linser til sigtemidlerne i jagerfly. Dramaets omdrejningspunkt er, om de nu når at producere så mange linser, som ledelsen har fastlagt som mål. Og de knokler døgnet rundt. Præcis som Yukie knokler løs som risbonde. En af pigerne i *The Most Beautiful* lider skrækkelige kvaler for at skjule, at hun er syg. Hun bebrejder sig selv sin sygdom, vil ikke svigte sin arbejdsgruppe og slider og slæber. På samme måde går Yukie i rismarken med feber og slider som en hest – hun vil ikke svigte sin afdøde mands familie. At det at ofre sig, og at arbejdet adlede både før og efter krigen hos Kurosawa, kan man ikke være i tvivl om. I begge fortællinger findes klare melodramatiske strukturer. De agerende er underlagt kræfter, som er uden for deres kontrol. Kærlighed, krig, sygdom og produktionsmål er de faktorer, der driver dem – de er alle ofre for noget større end dem selv. Og alle ofrer de sig for højere mål, som foreskrevet af såvel den melodramatiske fortælleform som af den japanske *kokutai*-ideologi, både instruktør og publikum var blevet mentalt tæppebombet med i årtierne før.

Disse gammelkendte strukturer og temaer rejser spørgsmålet; i hvilket omfang det demokratiske lærestykke overhovedet var Kurosawas ærinde? Selv beskriver han *No Regrets for Our Youth* som "noget forvrænget" (Kurosawa 1983: 149) og forklarer, at producenten tvang ham til at skrive manuskriptet om, fordi en kollega samtidig arbejdede med en film, der delvis byggede på samme hændelser som *No Regrets for Our Youth* (Hirano 1992: 196). Det forekommer tvivlsomt, om filmens lærestykke har bundfældet sig hos publikum som et attraktivt eksempel til efterfølgelse. Modpolen af det spekter af betydninger hos publikum, som man nødvendigvis må operere med, er en accept af den fortsatte forherligelse af offerrollen, måske koblet med den beske erkendelse, at her arbejder instruktøren med ført hånd – ført af britisk-amerikanske djævelske bæster. Publikums betydningsdannelse kan man kun gisne om. Vil man gisne på sandsynlighedens grund, kan man se på, hvad samtidens analytikere skrev om de demokratiske værdiers trivsel under okkupationens første år.

I en hemmeligstemplet efterretningsrapport fra 1947, hvor okkupationsmyndighederne gør status over deres egne bestræbelser på at indpode demokratiske frihedsrettigheder i Japan, kan man læse, at "japanerne generelt endnu ikke synes at have opnået en rigtig forståelse af betydningen af borgerrettigheder" (OCL 4120: 12). Rapporten beretter, at såvel arbejdere som studerende tolker deres nyvundne medindflydelse på deres arbejdspladser som retten til – om nødvendigt med tvang – at overtage ledelsen. *No Regrets for Our Youth* blev faktisk produceret i tidsrummet mellem to store strejker på Toho studierne, hvor fagforeningen tiltvang sig stadig mere indflydelse. Man må nok konstatere, at kategoriseringen af *No Regrets for Our Youth* som demokratiseringsfilmen over alle demokratiseringsfilm måske i bedste fald kan betegnes som lidt ufortjent. Specielt hvis man ser på filmens sandsynlige effekt på publikum. Nede på stolerækkerne har der givet været mange, der opfattede filmen som lettere forskruet amerikansk propaganda. Under alle omstændigheder kaldte en filmkritiker med tanke på Yukies karakter filmen "*No Regrets for a Mad Person*" (Hirano 1992: 195), i folkemunde kom den til at hedde *Waga seishun ni kuę nashi* (Yoshimoto 2000: 404), hvilket betyder: "Ingen mad i min ungdom" frem for den rette titel: *Waga seishun ni kuį nashi.* Den lille vits henviser til, at japanerne havde mere presserende problemer at slås med i 1946 end kvindefrigørelse og filmcensur. Der var regulær fødevaremangel.

Der er altså både kontinuitet og brud i Kurosawas transformation fra krigspropagandist til læremester i demokratiske værdier. Og den ambivalens, jeg har påpeget i *No Regrets for Our Youth,* er ikke vanskelig at se hos Kurosawa selv anno 1946. Hans selvbiografi (Kurosawa 1983) dirrer af raseri imod de militaristiske censorer. I forlængelse heraf forekommer det vanskeligt at tro, at han skulle møde de amerikanske censorer med udstrakt velvilje. Som den til tider egenrådige person Kurosawa var, er der næppe tvivl om, at han har hilst de trods alt friere vinde, der blæste over det japanske landskab umiddelbart efter krigen velkommen. Samtidig lader hans kærlighed til japansk tradition sig ikke fornægte. Det er det traditionelle lærer/discipel-forhold, Kurosawas hjerte banker varmest for, både gennem hele hans produktion og i hans selvbiografi. Og det patriarkalske konfucianske ideal stod i direkte modstrid til den individualisme, ameri-

kanerne kolporterede. Der var således dybe konflikter mellem instruktøren og samtidens reformer, og et forsigtigt gæt på Kurosawas intention med filmen må være, at hans førsteprioritet var overhovedet at lave en film. Samme vilje til at producere næsten uanset vilkårene for produktionen demonstrerede han ved at æde sit raseri over den militaristiske censur før kapitulationen i sig. Han har givet forsøgt at komme de amerikanske anvisninger i møde så langt som nødvendigt var, mens han samtidig ville undgå at blive identificeret med de nye herrer i det japanske hus. At han lader Yukie efterleve det traditionelle japanske familiesystems bud om, at svigerdatteren tilhører sin mands husholdning, er det tydeligste tegn i den retning. I samme retning peger hans instruktion i slutscenen af landsbyboerne, som har terroriseret Yukie og hendes svigerforældre. Man fornemmer instruktørens ansvarsfritagelse og Yukies tilgivelse i den måde, bønderne smiler forlegent til hende og hun til dem, da hun vender tilbage til landsbyen. Hun bliver samlet op af en lastbil på en støvet landevej, kravler op på ladet til sine plageånder. Sammen kører de ud i solnedgangen – ofret og de generet smilende, men skyldfrie, bødler.

Fra amerikansk til japansk censur. Hvor Kurosawa valgte den nære fortids hændelser til at vise noget om nutiden og retningen for fremtiden i *No Regrets for Our Youth*, foregår hans næste fem film i samtiden. I forbindelse med realiseringen af *Yoidore Tenshi* (1948, *Drunken Angel*) kom Kurosawa på kollisionskurs med censuren. Filmen foregår i Tokyos luderkvarter, hvor gangstere og sortbørshandlere har kronede dage. Censorernes indvendinger gik på, at filmen flød over med servile boss-håndlanger-forhold, som bragte mindelser om det feudale Japans hakkeorden og fokuserede på sortbørshandel og prostitution (Hirano 1992: 77). Måske anede censorerne, at filmen kunne opfattes som en kritik af de miserable og lovløse forhold, krigen og okkupationen havde medført. I hvert fald beordrede de Kurosawa til at skrive filmens slutning om i flere omgange, så den ikke forherligede hverken ærbødighed overfor bossen, den tuberkuløse gangster, eller kriminelle i almindelighed. At dette påbud i den eksisterende version forekommer omsonst, skyldes primært hovedrolle indehaveren Toshiro Mifunes imponerende skuespil-præstation. Han stjæler scenen ved sin utrolige dynamik. Men at gangsteren, trods censurens ændringer, stadig fremstår som filmens tragiske heltefigur, fortæller også noget om, hvilken magt skuespil og *mise-en-scène* har over det endelige udtryk. Film lader sig ikke læse og bedømme, og dermed ikke censurere, på baggrund af et skrevet manuskript. Og var der løftede bryn i censorernes rækker under screeningen af den færdige film, så lod de sig tilsyneladende sænke igen. Måske fordi Kurosawa hist og her gør en række temmelig klodsede knæfald for censorerne.

Eksempelvis lader han filmens fordrukne engel, lægen Sanada (Takashi Shimura), skælde en gangsterboss ud for, at "hans feudale ideer er forældede". Det lyder som en direkte afskrift af censorernes anbefalinger og forekommer i sammenhængen stærkt påklistret. Samtidig ignorerede Kurosawa lodret en anbefaling fra censorerne om at vise en politiaktion imod gangsterne. Der er ikke skyggen af en politimand i filmen. Under alle omstændigheder fik filmen lov at passere i en form, der i dag kan undre, specielt når man fokuserer på, i hvor høj grad filmens kriminelle persongalleri iklædes utvetydi-

ge britisk-amerikanske gevandter. Samme fænomen gør sig endnu tydeligere gældende i Kurosawas næste gangsterfilm, *Den vilde hund* (1949). Her er det ikke bare de kriminelles påklædning og tilholdssteder, der emmer af amerikanisering. Som den japanske filmforsker Yoshimoto påpeger (Yoshimoto 2000: 163) har Kurosawa udstyret skurken med et vaskeægte rebus-navn, der tydeliggør, at han er at regne for en amerikaner. Han hedder Yusa - et særdeles udsædvanligt japansk navn som udtales næsten som en japaner siger "USA". Hans fornavn er Shinjiro, som kan oversættes med "ny mand" eller "ny søn", så hans status som søn af de nye amerikaniserede tider er indlejret i hans navn. På et tidspunkt i filmen er det eneste, politiet har at identificere ham ved, hans risrationeringskort. Sådan et hedder på japansk *beikoku tsucho.* 'Bei' står for 'ris', 'koku' for 'korn', og 'tsucho' betyder 'rationeringskort.' Men på grund af det japanske sprogs begrænsede lydregister, vrimler sproget med homonymer – enslydende ord/stavelser med vidt forskellige betydninger. Således kan lydsammensætningen 'bei-koku' både betyde 'ris,' men også 'Amerika'! Selve hans identitet forbindes således med okkupationsmagten. I filmens løb hober der sig markører op, som alle bærer i retning af, at de kriminelle er af amerikansk oprindelse. Og det i en grad som ikke lader megen tvivl tilbage om, at her har Kurosawa bevidst arbejdet med et skjult anti-amerikansk betydningslag, som kun lod sig afkode af japansktalende.

En femte kolonne i den japanske censur?

At *Den vilde hund* slap igennem censuren er opsigtvækkende, ikke mindst fordi filmen ikke var underlagt direkte amerikansk censur. Fra 1949 stod en japansk censurkomite, *Eirin,* for filmcensuren. Og de japanske censorer i Eirin burde vel i lighed med andre japanere – filmforskeren Yoshimoto for eksempel - have lugtet, at her var noget på spil, som amerikanerne ikke ville godkende. Og det rejser tvivl om Eirins rolle som lydig forvalter af okkupationsmagtens retningslinier. At amerikanerne betvivlede graden af loyalitet hos de japanere, de havde ansat i *Civil Censorship Detachment*, fremgår af en intern efterretningsrapport fra 1950 (Takemae 2002: 384). Her beskrives de japanske censorer blandt andet som "ude af stand til at kaste de mentale tøjler bort, som fordrer ærbødighed for ideen om en guddommelig Kejser". Den japanske filmhistoriker Tadao Sato beskriver med baggrund i et interview med en af Eirins censorer komiteen som en marionet for amerikanerne (Sato 1997: 38). Så det er måske ikke særligt langt ude i den konspirationsteoretiske hamp at antage, at de japanske censorer i Eirin til tider slog ned på det, de fik direkte besked på, men samtidig lod graverende anti amerikansk tematik, som eksemplet *Den Vilde Hund*, slippe igennem.

Om der er tale om en ren 'tak for sidst' fra Eirins side eller blot manglende forståelse for, hvad det var, amerikanerne ønskede, er vanskeligere at afgøre, når man ser på Eirins censur af *Den vilde hund.* Da manuskriptet var til præcensur forlangte komiteen, at Kurosawa ændrede navnet på et hotel, der fungerer som tilholdssted for forbryderen Yusa. Kurosawa havde brugt navnet på et faktisk eksisterende hotel, og Eirin mente, at han dermed krænkede de ansattes menneskerettigheder (Yoshimoto 2000: 408). Det fortæller både noget om, hvor betændt den amerikaniserede tyv opfattedes, og en del om den japanske mangel på forståelse af det nyligt importerede vestlige begreb: menneskerettigheder. I

starten af *Den vilde hund* er der en scene, som kan opfattes som Kurosawas ironiseren over både hændelsen og begrebet. Han lader en iøjnespringende vesterniseret kvindelig lommetyv påkalde sig sine menneskerettigheder under en passiar med politiet. Brugen af begrebet er åbenlyst uberettiget og uden nogen sammenhæng med situationen. Den ene betjent kommenterer spydigt de fine nye ord, hun har lært sig at bruge. Hvortil hun svarer, at hun kan flere endnu, slår om i engelsk og går sin vej med et: "Bye-bye". Hvormed Kurosawa på elegant vis både får langet ud efter de "kriminelle" amerikanske besættere og deres japanske håndlangere i Eirin.

Breve skrevet med blod. Udviklingen i Kurosawas omgang med okkupationsmagten 1945-50 har klare paralleller til samfundsudviklingen i Japan i samme periode, hvor han skabte både sit og japansk films internationale gennembrud med *Rashômon*. Kurosawa går fra den relativt velvillige, om end mindre vellykkede, kollaboration med de amerikanske censorer om *No Regrets for Our Youth*, over de første konflikter med censorerne i forbindelse med *Drunken Angel* til produktionen af en film med så klare elementer af anti amerikanisme som *Den vilde hund,* at det snerper i retning af en regulær modstandsfilm. Jeg har allerede beskrevet det overordnede kursskifte, okkupationen tog i det samme tidsrum på det politiske niveau, fra frihedens og demokratiseringens milde vinde til den kolde krigs antikommunistiske udrensninger og militære genoprustning af Japan.

Selv inden for besætternes egne rækker blev der renset grundigt ud blandt "de lyserøde". Og det i en grad, så man nærmest må tale om ikke én, men to okkupationer af Japan. Det var en udvikling, eller måske snarere en afvikling, af det New Deal-liberalistiske projekt, den tidlige okkupation havde iværksat, som både liberale og venstreorienterede japanere – og hertil kan Kurosawa regnes – modtog med skuffelse og frustration. At den venstredrejede side af Japan var utilfreds med kursændringen, har næppe forårsaget søvnløse nætter blandt besætterne. Men også fra den japanske højrefløj skærpedes kritikken af okkupationen. I løbet af sin embedsperiode i Japan 1945-51 modtog general MacArthur omkring en halv million breve fra japanere fra alle samfundslag. Generalens tolke læste og oversatte eller resumerede de af dem, som de mente MacArthur burde kende til. I et resume af et anonymt brev fra 1950 kritiserer en højreorienteret nationalist i kraftige vendinger den fortsatte besættelse af Japan (Sodei 1992: 291-292). Den konkrete anledning er general MacArthurs 'nytårstale' til det japanske folk, som havde USA i rollen som Japans bolværk imod kommunismen. Kritikeren skriver, at amerikanernes borgerrettighedsreformer demoraliserer nationen, ødelægger beundringsværdige japanske dyder som loyalitet og sønlig ærbødighed, og at USA's fortsatte besættelse af Japan styrker kommunisternes sag. Kun 'gadetøser' ønsker, at amerikanerne skal blive i Japan, ifølge brevet. Og de eneste tilfælde, hvor afgrunden mellem øst og vest er blevet overskredet, er når amerikanske soldater voldtager japanske kvinder. Er det demokrati og frihed, når japanerne ikke kan ytre et ord imod konfiskation af deres ejendom, vold mod deres koner og døtre, og kan risikere en fem års fængsel for at klæbe en enkelt plakat op? spørger skribenten. Og for at understrege alvoren bag sine ord har den anonyme afsender skrevet sit brev med blod. Den japanske historiker Rinjiro Sodei har ifølge

eget udsagn læst omkring titusinde af brevene til MacArthur, og han beskriver den følelse, der løber igennem dette brev, som intet mindre end en aktuel folkestemning, der " flød som en flod gennem de mørke afkroge af japanernes hjerter og sjældent viste sig på overfladen" (ibid: 292). Så hvor man måske kunne forvente, at den japanske højrefløj ville bifalde den antikommunistiske linie, peger Sodei på, at besætterne i de fleste japaneres øjne gik for vidt på mange områder, og at besættelsen havde varet for længe. Og amerikanerne kendte til den voksende fjendtlighed.

En hemmeligstemplet efterretningsrapport (OIR 5247) fra maj 1950 beskriver USA's position i Japan som "i forfald", og konstaterer, at modviljen og modstanden imod okkupationen intensiveres i alle samfundslag. Rapporten tilskriver primært den stramme finanspolitik, som den japanske regering var blevet påtvunget, skylden for japanernes utilfredshed. Hele nationen var blevet ramt, hvor det gør allermest ondt, nemlig på pengepungen. En anden efterretningsrapport fra maj 1950 konstaterer, at det ekstreme højre er på fremmarch, både hvad angår politisk aktivitet og tilslutning i befolkningen (OIR 5068). En tredje del af forklaringen på den stigende anti-amerikanisme ligger måske i, at modsætningen mellem amerikanernes ord og gerninger blev særdeles iøjefaldende fra 1949-50. Den postulerede ytringsfrihed fik alvorlige skår i det sidste år frem til oktober 1949, hvor MacArthur efter ordre fra Washington ophævede den direkte amerikanske censur (Takemae 2002: 391 ff.). Okkupationsmyndighederne brugte censurens sidste år til at statuere eksempler for eftertiden. Adskillige avisfolk blev fængslet for at bryde censuren. Samtidig pressede okkupations-myndighederne den japanske regering til at begynde en militær genoprustning og derved bryde den grundlov, amerikanerne nærmest selv havde forfattet. Og var der én ting, den japanske befolkning var enige om på det tidspunkt, så var det, at Japan aldrig mere skulle have en hær, der kunne lede landet i krig igen. Efter den direkte censurs ophør pressede amerikanerne lokale myndigheder til at forbyde *kamishibai,* en slags lysbilledshow-fortælling, som var populær i parker, på markeder og til festivaler. *Kamishibai*-fortællerne kunne optræde som verbale guerillaer, og var – i modsætning til filmproduktionen – vanskelige at kontrollere fra centralt hold. De kunne sige, hvad der passede dem, og stikke af med den 'skotøjsæske', de viste deres illustrationer i, hvis amerikanerne viste sig i gadebilledet, hvilket er vanskeligt med en biograf. På det store lærred måtte kritikken udtrykkes indirekte, som drypvis anti-amerikansk allegorisering og ikonografi.

I Japan i 1950 var jorden med andre ord grundigt gødet for en film, der tematiserede omskiftelig sandhed, menneskeligt selvbedrag og løgnagtighed og som - i lighed med brevet skrevet i blod - kritiserede de fremmedes omgang med japanske kvinder og nedbrydning af den nationale morals hovedhjørnesten; de loyalitetsbånd, der havde holdt *kokutai*-Japan sammen under Solens Søn, kejser Hirohitos, vinge.

Handlingen. *Rashômon* handler om en 'voldtørt' kvinde (Machiko Kyo) og hendes mand (Masayuki Mori), der er blevet dræbt i en skov. Banditten Tajomaru (Toshiro Mifune) er arresteret for forbrydelserne. To vidner indkaldes til forhør. Efter retsmødet – i filmens åbningsscene - søger de to vidner, en munk (Minoru Chiaki) og en brændehugger (Takashi Shimura), ly for regnen under den for-

faldne *Rashômon*port. Her sidder de og fortvivler over, hvad de har oplevet i skoven og ved retsmødet, da en tredje mand (Kichijiro Ueda) støder til og begynder at udspørge de to om sagen. Tredjemandens spørgen og vidnernes genfortælling under porten etableres som genkommende ramme for flashbacks af afhøringen og de indbyrdes modstridende vidneudsagn, som også ses som flashbacks.

Da brændehuggeren og munken har afgivet vidneudsagn og både røveren, kvinden og den døde selv via et medie har erklæret sig skyldige i mordet/selvmordet, er det blevet tid til at drage rammefortællingens personer med ind i løgnens og egoismens univers: Udspørgeren under porten provokerer brændehuggeren til at fortælle en ny version af, hvad han har set, og afslører, at brændehuggerens grund til at fortie den udlægning af det sete over for retten er, at han sandsynligvis har stjålet kvindens kniv. Selv viser udspørgeren sig som et samvittighedsløst asen, da de tre finder et efterladt spædbarn. Udspørgeren stjæler hittebarnets ejendele og forsvinder ud i regnen. Tilbage står brændehuggeren og munken med barnet. I slutscenen stopper regnen og brændehuggeren gør bod ved at adoptere hittebarnet.

Den vestlige modtagelse. Da Kurosawa instruerede *Rashômon* (1950, *Dæmonernes port*), havde han ingen anelse om, at filmen skulle skabe japansk films gennembrud i vesten. Det var et tilfælde, at den overhovedet kom til Europa og siden til USA. Italieneren Giuliana Stramigioli, som var ansat hos Italiafilm i Tokyo, havde set filmen og anbefalede den til filmfestivalen i Venedig i 1951 (Kurosawa 1983:188). I Paris spirede diskussionen om *auteurisme* i kredsen omkring det nyoprettede filmtidsskrift, *Cahiers du cinéma*, og ud af det blå dumpede *Rashômon* ned i Venedig med et brag – et personligt, stilistisk originalt værk, som kredser om menneskenes grundlæggende eksistensvilkår.

Intet under, at Kurosawa øjeblikkeligt blev kanoniseret som *auteur*, og *Rashômon* blev behæftet med mærkaterne vestlig modernisme og humanisme. At kategorisere Kurosawa som *auteur*, og at forstå hans film som skabt af én person – Akira Kurosawa – var naturligvis for snævert, når man betænker, at film er et produkt af en kollektiv arbejdsindsats og filmens betydning også et resultat af publikums aktivitet. Når også jeg betjener mig af en *auteur*-teoretisk tilgang i denne artikel, hænger det for det første sammen med, at det i praksis er vanskeligt, hvis ikke umuligt at udlede, hvilke dele af en Kurosawa-film, som skyldes den manuskriptforfatter, Kurosawa har arbejdet sammen med, hvilke dele, set-designeren har stået for, og så videre. Dog skriver Yoshimoto (2000: 182), at Kurosawa egenhændigt stod for sidste gennemskrivning af manuskriptet til *Rashômon*. For det andet, at Kurosawa som allerede nævnt var ganske egenrådig som instruktør. Og selvom filmproduktionen i Japan i endnu mere udtalt grad end i for eksempel Hollywood er en kollektiv proces, synes det derfor berettiget at beskrive og behandle Kurosawa som filmens skaber, når blot publikums aktive betydningsdannelse medregnes. Til gengæld var vestlige kritikeres kategorisering af *Rashômon* som udtryk for humanisme og modernisme nok mere et produkt af den vestlige fortolkningsramme, end noget Kurosawa havde intenderet med sin film.

Rashômons centrale tema - at verden er af lave og uden en troværdig forklaring inden for rækkevidde – at menneskene

hverken kan eller vil tale sandt og dermed mødes - har for et vestligt øje tydelige paralleller til den europæiske modernisme, som senere i årtiet slog igennem bl.a. med Antonionis film. Her taler aktørerne konstant forbi hinanden, er adskilte og fremmedgjorte i deres fysiske miljø (betonbyerne) og al kærlighed/samhørighed synes umulig. At dette forhold ligger både uden for og i mennesket, går også igen: I *Rashômon* demonstreret ved portens forfald, den silende regn, og den aldrig sete dommers manglende evne til at få sandheden frem og give mennesket tilliden til andre mennesker tilbage. Heri, og i den fragmenterede, upålidelige narration og manglende lukning af plottets *whodunnit?*, kan et vestligt øje indlæse en kritik af modernitetens udvikling imod et samfund, hvor summen af lykke til stadighed forøges ved hjælp af videnskab, individuel stræben og autoriteternes positive medvirken. Og det var en kritik, der var klangbund for blandt samtidens vestlige kritikere.

Men de omgivelser, som Kurosawa og hjemmepublikummet refererede til i deres betydningsdannelse, var ikke den europæiske efterkrigsmodernisme og betonbyerne, men Heian-periodens forfaldstid omkring år 1100. Den periode var karakteriseret ved, at hofaristokratiets magt smuldrede, og de nye herrer, samuraikasten, endnu ikke havde etableret deres orden. Og parallellen til det sociale opbrud i Japan under okkupationen er slående. At Kurosawa har villet den parallel, underbygges af, at han ifølge Yoshimoto (2000: 189) planlagde en indledning, hvor en flok sortbørshandlere var samlet foran porten, indtil et pludseligt regnvejr drev dem bort og efterlod seeren med de tre, der har søgt ly under porten i den endelige version.

Når filmen ikke fik den indledning, kan det skyldes både Kurosawas erfaringer med censurens til tider vågne øje med eksponering af sortbørshandel og hans tiltro til hjemmepublikummets øje for referencen til samtiden uden sortbørshandlerne. Fanger publikum den ikke her, så gives der andre tydelige markører, både eksplicitte og implicitte, som peger i retning af, at her har Kurosawa brugt den japanske oldtid til at fortælle om den japanske samtid. Og indkalkulerer man, hvad japanerne var vidner til i filmens samtid, forekommer det sandsynligt, at det japanske publikum har opfattet i hvert fald dele af filmen som slet skjult anti-amerikanisme. Den antivestlige markering begynder med titlens lighed med det japanske ord "*rashamen*", en nedsættende betegnelse for en kvinde, der er en vesterlændings elskerinde – i en krigskontekst: en "feltmadras". Termen gav navn til en filmgenre med samme tematik, *rashamen genren*, som opstod i efterkrigsårene og med Satos ord (1982: 200-201) "fik det japanske publikum til at føle et ubehag ved parallellen mellem Japans forhold til Amerika, som sikkert havde været som forholdet mellem en geisha og hendes kunde".

Brugen af det litterære forlæg. I filmens åbningsscene sidder munken, brændehuggeren og udspørgeren under den ødelagte Rashomon-port, der ser ud, som var den blevet ramt af en bombe under et amerikansk luftangreb. Munken remser alverdens fortrædeligheder op, og hans opremsning af årsagerne til tingenes sørgelige tilstand lægger en vægt på kaos' menneskeskabte karakter, som ikke findes i forfatteren Ryunosuke Akutagawas (1892-1927) to noveller, *Rashômon* (1915, på dansk i *Helvedsskærmen*, 1958) og *Yabu no naka* (1921, *I krattet*, på dansk 1965), som dannede forlæg for Kurosawas manu-

skript. Munken nævner krigen to gange i sin klagesang, som det første ord og igen til sidst. Krigen som årsag til menneskehedens aktuelle elendighed får en særlig understregning. Sin tro på menneskeheden er noget munken har tabt, hvilket signalerer, at den har været der før, men nutidens moralske morads forårsager tabet. Denne understregning, som forstærker det indtryk, at vi er vidner til en fortælling med akut samtidsrelevans, er Kurosawas værk, ikke Akutagawas.

På samme måde tilføjer Kurosawa banditten Tajomarus særlige sværd. Det er et sværd med lige klinge og tværgående parérstang, som i sin udformning minder om et kors. Tajomaru holder det stolt op for sig, da han lokker samuraien med ind i skoven og overmander ham. Kulten omkring den japanske samurais krumme *daikatana* (samurai-sværdet) er en så bastant del af den japanske mythos, at Kurosawa ved at lade Tajomaru lokke med et lige sværd må have åbnet øjnene på selv de mest tungnemme blandt det japanske publikum. Så samuraien lader sig lokke af noget fremmed. Og han lader sig lokke ind i skoven - væk fra sin kone og dydens smalle skovsti - af materielt begær efter det gravrov, banditten angiveligt vil dele med ham. Uhæmmet materialisme var en af de vestlige laster, som de militaristiske propagandister tordnede imod før og under krigen. Og i det shintoistiske Japan, hvor tilbedelsen af afdøde forfædre er og var en central del af den religiøse praksis, må gravrøveri være absolut tabu. Så samuraien er ikke uden skyld i sin egen skæbne, og filmen dermed ikke uden kritisk brod i forhold til de japanere i og udenfor biografen, der ukritisk omfavnede vestlig materialisme.

Samtidig er det en fremmedartet person, der lokker samuraien. Davidson (1954: 125) skriver om Tajomaru: "Han forekommer at være den mindst japanske af alle karaktererne, og en form for *oni* (dæmon) eller trold fra den japanske folklore, som ofte er blevet forstået som en repræsentation af udlændinge. Hans bygning og bevægelser, selv hans træk, udviser noget af den lemmedaskende akavethed, som forekommer i japanske karikaturer af vesterlændinge." Kontrasten mellem banditten Tajomaru og den traditionelt klædte, stilrene samurai forstærkes af, at Kurosawa lader Tajomaru fremstå som en skægget, brovtende, halvnøgen, svedig, lusebefængt barbar. I Akutagawas novelle er Tajomaru iført en blå kimono. Man kan indvende, at Toshiro Mifune i rollen som banditten Tajomaru nok engang med sin utrolige dynamik stjæler billedet, og måske samtidig publikums sympati. Og hvis det er tilfældet, arbejder det imod den anti-amerikanske tematisering.

Her er det vigtigt at holde sig for øje, at Mifune selv var aldeles fremmed for publikum i rollen som periodefilm-skuespiller. Frem til *Rashômon* var han udelukkende kendt fra samtidsfilm – ofte i rollen som yakuza-gangster og som politimand i *Den vilde hund*. Samtidig var den vold, der udøves i filmen, aldeles fremmed for det japanske publikum. Den gammelkendte sværdkæmperfilm, *chanbara*, var stærkt koreograferet i sine voldsscener, så den 'autentiske voldsudøvelse', som Mifune i *Rashômon* stod som eksponent for, var ganske ny – og fremmed – for det japanske publikum. Det samme gjaldt ifølge Richie (1984: 79) Mifunes spillestil, som af kritikerne blev betegnet som "overspillet".

Det er interessant at sammenligne Mifunes spil med den måde, han spiller i *Shichinin no samurai* (1954, *De Syv Samuraier*), hvor han er bondesønnen, der vil være samurai. Også her, hvor han er

fremmed i forhold til de seks "ægte" samuraier, spiller han den brovtende halvt komiske, halvt frygtindgydende figur, som ligger milevidt fra Mifune i rollen som 'rigtig' samurai i andre af Kurosawas film. Og nøjagtigt som i *Rashômon* er han udstyret med et særligt sværd. Så når vi i dag ser Mifune som dramaets dynamo og mest attraktive figur, så skyldes det nok ikke mindst det forkendskab, vi møder skuespilleren Toshiro Mifune med. Det japanske publikum i 1950 har dannet deres betydning, sym- og antipatier i forhold til banditten Tajomaru på en helt anden klangbund.

Okkupationsmyndighederne er også behørigt repræsenterede i filmen, for hvem er egentlig forhørsdommeren, som vidnerne aflægger forklaring til og svarer, uden at dennes spørgsmål høres? Yoshimoto (2000: 189) skriver, at "okkupationens virkelighed er klarest registreret ved dommerens fravær". Dette træk er ganske vist direkte kopieret fra Akutagawas novelle *I krattet* fra 1921, men den historiske kontekst er ny, hvorfor det er sandsynligt, at dele af publikum har opfattet dommeren som amerikaner, og i forlængelse heraf filmen som en krads kommentar til vidneudsagnenes troværdighed ved krigsforbryderprocessen i Tokyo. Kurosawa åbner fortolkningsmulighederne med hensyn til dommerens identitet ved ikke at lade Tajomaru gå i rette med forhørsdommeren, som han gør det i novellen. Her forklejner Tajomaru sin egen skyld ved at relativere den i forhold til magthavernes laden stå til og sulte folket ihjel. Det er en direkte henvisning til Heian-tidens hofaristokrati, som Kurosawa har luget ud. Det skal siges, at Kurosawa næppe har haft nogen intention om at komme tidligere premierminister Tojo og andre krigsforbrydere direkte til undsætning. Kurosawa var nok japansk, og – som jeg ser det – også nationalt sindet. Det beviste han blandt andet i 1942 ved at vinde en pris for manuskriptet til filmen *Shizuka nari* (*All is Quiet*). Prisen blev givet af National Board of Information for manuskriptets nationalistiske tematik (Sato1982: 124ff). Men Kurosawas fortid som medlem af en venstreorienteret kunstnersammenslutning taler imod, at han skulle forsvare militaristiske krigsforbrydere. Det samme gør hans erfaringer med og udfald imod militaristernes filmcensorer.

Det sidste forhold, som viser, at Kurosawa har villet, at hans fortids-fortælling skulle forstås i en samtidskontekst, er selve kombinationen af Akutagawas to noveller. Novellen *I krattet* er fortællingen om overfaldet i skoven og den efterfølgende retssag. Den er Kurosawa nogenlunde tro imod. Men det eneste, han har taget fra novellen *Rashômon,* er selve porten og den forfaldsstemning, som præger novellen. Og hvorfor i grunden tilsætte voldtægtshistorien med de indbyrdes modstridende vidneudsagn, den "sønderbombede" port og forfaldsstemningen, hvis ikke for at få en aktuel allegori i stand?

Barbarens kys under solen. Tajomarus storskrydende facon vil for samtidens japanere have forekommet aldeles ujapansk, specielt set i kontrast til samuraiens fremtoning og opførsel. Når vi dertil lægger, at Tajomaru gør samuraiens kone til sin elskerinde – sin *rashamen* – så lægges endnu et penselstrøg på billedet af ham som vestlig barbar. Og billedet fuldendes med perfekt ironi, da Kurosawa bruger en af censurens anbefalinger, at vise kyssescener i film, som en art boomerang, der rammer amerikanerne lige i ansigtet. Og hvilket kys! Kurosawa bruger 12 indstillinger på







Rashomon – Toshiro Mifune og Machiko Kyo

at udføre amerikanernes anbefaling, og hvad gør den japanske kvinde? Hun stritter først behørigt imod, kaster sit våben på jorden, ser så direkte op i Solen, nationalsymbolet *par excellence*, som sløres for hendes øjne, og så giver hun sig hen til barbarens kærtegn. Mens hun fornedres til *rashamen*, glider selve Solen ud af fokus. Det er ganske ligetil at danne subversiv mening af for en japansk seer, som selv få år forinden havde måttet lægge våbnene og set Solen, legemliggjort ved Solgudens efterkommer, kejser Hirohito, forsvinde ud af fokus. Først da han offentligt afsvor sin guddommelighed – tvunget af amerikanerne, siden da de allestedsnærværende kejserportrætter, man hidtil havde bukket dybt for, blev forlangt fjernet fra skoler og offentlige institutioner (OCL 420: 59). Sato (1994: 174) beskriver solens signifikans generelt i *Rashômon* som "en overvågende gud... et overnaturligt væsen, som udøver en moralsk magt over mennesker i en desperat situation". Og det er ikke langt fra at sige "kejser Hirohito" med rene ord.

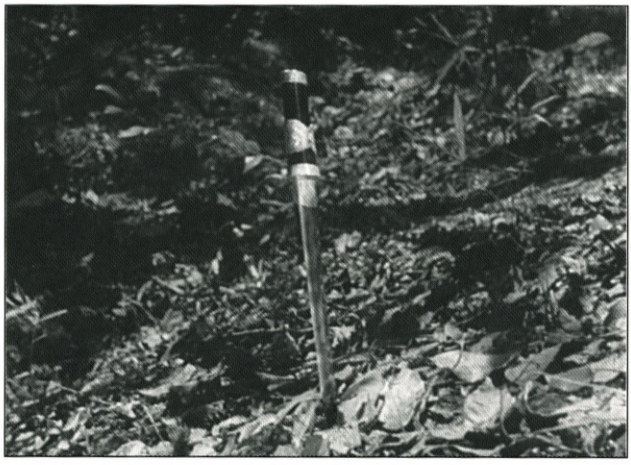
Et dementi af individuel sandhed. Med *Rashômon* skaber Kurosawa grundlag for, at de japanere, der så de nye herrer som kolportører af hensynsløs individualisme, grådighed, liderlighed og mildt sagt omskiftelig sandhed, fik en film at have deres antipati i. Hele filmen er et dementi af, at sandheden og det gode kan nås ad individualismens og subjektets vej. Filmens brug af subjektive flashbacks og diskussion af individets løgnagtighed kan ses som en kommentar til en debat, som verserede samtidig blandt japanske intellektuelle, nemlig *shutaisei* diskussionen (Koschmann 1981). Den gik på, hvorvidt det var muligt og ønskeligt at skabe et nyt japansk subjekt, en ny individualistisk menneskетype, som passede bedre til det påtvungne kapitalistiske demokrati end den gammelkendte feudale, gruppeorienterede, underdanige og loyale japanske undersåt. Kuro-

sawas film præsenterer publikum for den ene mere forløjede 'subjektive sandhed' end den anden filmen igennem. Først, da brændehuggeren, som Kurosawa selv har tilført historien, agerer på fællesskabets - *in casu* - storfamiliens veje, genoprettes kosmos.

Filmens meget omdiskuterede og for et vestligt øje noget patetiske slutning viser også en japansk vej ud af moradset. Men her er det ikke kun det japanske øje, men også ørerne Kurosawa taler til. Brændehuggeren tager hittebarnet til sig, for hvad betyder et barn mere eller mindre i en traditionel storfamilie – en konfuciansk *ie*? Den ærkejapanske femtoneskala-musik svulmer i grel kontrast til den vestlige boleromusik fra skovens dunkle forløjede univers, og til intro musikken, der, selvom den nok kan klinge japansk for et uskolet vestligt øre, i sin tonalitet markerer vestlighed, fordi den konstant vender tilbage til grundtonen. Exitmusikken bestyrker den opfattelse, at brændehuggeren i slutscenen er den gode patriark, som genopretter munkens tro på mennesket ved at vende tilbage til førkrigstidens patriarkalske hjem. Han tager nationens fremtid, barnet, i sin favn, og vender tilbage til den traditionelle storfamilies favn, nøjagtigt som Yukie i *No Regrets for Our Youth*. Og det var ikke den marchretning, okkupationsmyndighederne udstak for efterkrigstidens japanere.

Den japanske kritiker, Akira Iwasaki (1965: 25), ser *Rashômons* slutning som et udslag af, at Kurosawa er "humanist i sit hjerte" og ikke kunne lade filmens gennemgående nihilisme og mistro få det sidste ord. Men han skriver sin kritik 15 år efter filmens premiere, og uden sideblik til datidens publikums historiske kontekst. Hermed også sagt, at *Rashômon* er et værk, som er åbent for fortolkning. Det er vel netop det, sammen med den æstetiske nydelse af filmens enestående cinematografi, der gør, at værket kan bevæge et nutidigt publikum. Den anti-amerikanske







Rashomon – Toshiro Mifune og Machiko Kyo

betydningsdannelse, jeg har lagt frem, er naturligvis en blandt flere forståelsesmuligheder. Man er derfor i sin gode ret til at vælge den gængse abstrakte version, som uden nævneværdigt sideblik til filmens tilblivelsessituation, ser (mester-)værket som en modernistisk meditation over menneskers manglende evne til at nå sandheden. Det er forklaringen på filmens internationale succes gennem et halvt århundrede. Men indsigten i, hvordan filmen har fungeret på hjemmebane i sin samtid, får man ikke ad den vej. Og ser man detaljeret på Kurosawas situation i årene op til skabelsen af *Rashômon,* så forstærkes det indtryk, at han har villet den anti-amerikanske fortolkning.

Kurosawa som herreløs samurai.
Okkupationstiden var en turbulent periode for Akira Kurosawa. Sine første tre film efter krigen instruerede han hos Toho studierne. Men i takt med, at selskabet blev nærmest sønderrevet af strejker, måtte Kurosawa søge andre arbejdsgivere. *Rashômon* er produceret af selskabet Daei, hvor også *Shizukanaru Ketto* (1949, *The Quiet Duel*) blev produceret. *Den vilde hund* er produceret hos et udbryderselskab fra Toho, nemlig Shin Toho og *Scandal* instruerede Kurosawa hos selskabet Shochiku. Den status som "*ronin*" – herreløs samurai – Kurosawa oplevede som et resultat af urolighederne på Toho, beskriver han med både smerte, bitterhed og raseri i sin selvbiografi (Kurosawa 1983: 164ff). Og selvom Kurosawa ikke nævner okkupationsmyndighedernes rolle i spillet om magten på Toho, er der ingen tvivl om, at han har vidst, at det var amerikanske reformer, som førte til splittelsen af det selskab, han beskriver på følgende facon (1983: 171): "Som en laks kan jeg ikke glemme det sted, jeg blev udklækket ... Uanset hvor jeg er, forbliver det sted, hvor jeg blev udlært, i et hjørne af mit hjerte, og i alt hvad jeg foretager mig, kan jeg ikke lade være med at tænke på strømningerne i den flod, der kaldes Toho-studierne."

Det er selve Kurosawas arbejds-*ie,* hans "hjem" (ibid: 168), som ødelægges. Først oplevede han, at kommunistiske fagforeningsfolk blandede sig i, hvad hans film skulle handle om. Det første skridt i den retning blev taget samtidig med indspilningen af *No Regrets for Our Youth.* Så indsattes – helt i takt med okkupationens nye kurs - en "notorisk kommunisthader" (ibid: 164) som Tohos præsident. Han gennemførte massefyringer og den tredje strejke brød ud den 15. april 1948, mens Kurosawa var ved at færdiggøre *Drunken Angel.* I protest mod fyringerne besatte fagforeningerne studierne. Besættelsen varede til den 19. august, hvor japansk politi bakket op af amerikanske tropper med tanks og kampfly brød blokaden, hvorefter amerikanerne, som samtidig prædikede ytringsfrihed og demokrati, forbød japanske medier at omtale affæren. Ifølge Hirano (1992: 237-238) fik det amerikanerne til at fremstå som undertrykkere for de japanere, der kendte til hændelsen – heriblandt Kurosawa. Han var, trods sine forbehold over for fagforeningsfolkenes indblanding i hans film, med bag barrikaderne og medunderskriver af erklæringer og opfordringer til forhandling fra de strejkende til Tohos direktion. Kurosawa har altså haft sine private grunde til at være kritisk over for okkupationsmagten, og jeg mener også derfor, at den anti-amerikanske tolkning af *Rashômon,* som kun behandles perifert i Kurosawa litteraturen af Yoshimoto og Davidson og ellers ikke, skal tillægges større vægt i filmhistorieskrivningen om denne berømte film.

De gode tabere. Der er flere årsager til, at den anti-amerikanske tematisering, jeg har draget frem, ikke tidligere er beskrevet i den vestlige litteratur om japanske film. For det første er stort set al vestlig kritik af tidlig japansk film skrevet retrospektivt. Det var *Rashômon,* der for alvor åbnede vestens øjne for japansk film. Først efter 1950 begyndte man så at skrive hele den japanske filmhistorie. Tidsforskellen mellem filmens tilblivelse og kritikkens beskrivelse har medvirket til at sløre sporene af de brændende, tidsaktuelle problemer, filmenes form og betydning oprindeligt er blevet til i samspil med.

Den anden hovedårsag er, at okkupationsmagtens arkiver først fra midten af 70'erne åbnedes for forskere. Filmcensorernes arkiver fortæller historien om, hvad japanske filmskabere som udgangspunkt havde tænkt sig med deres film, hvad censorerne greb ind overfor, og giver således nyttige perspektiver på filmene, som de ser ud i dag. For det tredje må man konstatere, at besættere og besatte har haft så indlysende interesser i at skildre deres indbyrdes forhold som problemfrit, at en fortælling om modstand og kritik har haft trange vilkår. USA havde brug for en venlig allieret i et af Den Kolde Krigs geopolitiske brændpunkter, og Japan havde brug for USA's militære beskyttelse for at kunne genopbygge nationen. Til lejligheden konstruerede japanske intellektuelle og vestlige Japan-kyndige en japansk mennesketype, som besad den nærmest kamæleonagtige omstillingsevne, der var nødvendig for begge parter, hvis freden skulle vindes.

Her må man indkalkulere, at de forskere, som stod fadder til den forskning, hvorpå nutidens japanologi, kulturantropologi og dermed også dele af filmhistorieskrivningen om Japan er konstrueret, for de flestes vedkommende havde okkupationsmyndighederne som arbejdsgiver. Den japanske filmhistories Grand Old Man, Donald Richie, kom således til Japan i 1946 som journalist for hærens blad *Pacific Stars and Stripes.* Til den mentale bagage, som fulgte med, hørte billedet af japanerne som blodtørstige sværdsvingende undermennesker. Og det kan ikke undre, at mødet med Japan og japanerne – en nation med en stolt og fremmedartet kulturarv og en befolkning, som i hvert fald på overfladen venligt og villigt samarbejdede med besættelsesmagten – satte krigspropagandaens fjendebillede i svingninger.

Pendulets to yderpunkter var absolut fremmedhed, repræsenteret ved det forfinede, eksotiske og orientalske i traditionelle japanske kunstneriske discipliner og religion, og på den anden side en erkendelse af, at også japanerne var mennesker. På disse to modpoler – det eksotiske og det almenmenneskelige – byggede Donald Richie og hans kolleger deres filmkritik. Karakteristisk for japansk film blev fremmedheden, brugen af klassisk drama, digterkunst og religion i filmkunsten, som på den anden side var bærer af det universelt menneskelige, den universelle humanisme, som skulle løfte hele verden ud af Anden Verdenskrigs racistisk funderede barbari. Og væk var det, der befandt sig mellem det forfinede eksotiske og den abstrakte humanisme, nemlig den hverdagsagtige erkendelse af, at hverken nation eller enkeltpersoner bare vender på en tallerken, og elsker og ærer den, der kaster atombomber imod ens landsmænd. Naturligvis har japanerne haft et behov for at byde amerikanerne trods. Der findes ingen gode tabere – kun gode skuespillere.

Litteratur

Anderson, Joseph L. & Richie, Donald (1959). *The Japanese Film: Art and Industry.* Rutland, Charles E. Tuttle.

Benedict, Ruth (1946). *The Chrysanthemum and the Sword.* Engelsk udgave, 1947, London, Secker & Warburg.

Cohen, Theodore (1987). *Remaking Japan.* New York, Macmillan.

Davidson, James F. (1954). "Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon." In Richie, Donald, ed. (1972). *Focus on Rashomon.* London, Prentice-Hall.

Hirano, Kyoko (1992). *Mr. Smith goes to Tokyo.* Washington, Smithsonian Institution Press.

Iwasaki, Akira (1965). "Kurosawa and His Work." In Richie, Donald, ed. (1972). *Focus on Rashomon.* London, Prentice-Hall.

Izbicki, Joanne (1998). *Silver Screens and Scorched Cityscapes. Negotiating Defeat and Democracy through Cinema in Occupied Japan.* Ikke publiceret ph.d.-afhandling. Itacha, Cornell University.

Koschmann, J. Victor (1981). "The Debate on Subjectivity in Postwar Japan." In *Pacific Affairs*, Vol. 54, No.4 (Winter 1981-82), 609-631.

Kurosawa, Akira (1983). *Something Like an Autobiography.* New York, Vintage Books.

OCL 4120 (1947). *Evaluation of Japanese Progress in the Field of Civil Liberties Since the Surrender.* Deklassificeret efterretningsrapport. Tokyo, Office of Intelligence Coordination and Liasion.

OIR 5068 (1950). *The Reemergence of The Extreme Right in Japan on the Basis of Anti Communism.* Deklassificeret efterretningsrapport , Tokyo, Office of Intelligence Research.

OIR 5247 (1950). *Japanese Political Trends Affecting U.S. Position in Japan.* Tokyo, Office of Intelligence Research.

Richie, Donald, ed. (1972). *Focus on Rashomon.* London, Prentice-Hall. Richie, Donald (1984). *The Films of Akira Kurosawa.* Revised edition. Berkeley, University of California Press.

Sato, Tadao (1982). *Currents of Japanese Cinema.* Tokyo, Kodansha International.

Sato, Tadao (1997). *Le Cinéma Japonais. Tôme II.* Paris, Editions du Centre Pompidou.

Sodei, Rinjiro (1992). *Dear General MacArthur. Letters from the Japanese during the American Occupation.* Lanham, Rowman & Littlefield.

Takemae, Eiji (2002). *Inside GHQ. The Allied Occupation of Japan and its Legacy.* London, Continuum.

Yoshimoto, Mitsuhiro (2000). *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema.* Durham, Duke University Press.



Jordens salt

Den feministiske stemme

Herbert Bibermans *Jordens salt*

Af Anne Jerslev

Herbert Bibermans strejkefilm *Salt of the Earth* (1954, *Jordens salt*) 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 undertrykkelsen, den beskrev, så at sige blev fordoblet i filmens problemfyldte tilblivelseshistorie i et repressivt 1950'er-klima, hvilket man kunne læse om i det program til filmen, som blev solgt i biografen. Dengang var jeg endnu ikke begyndt at læse Filmvidenskab, som faget hed på det tidspunkt; jeg kendte ikke til HUAC-høringerne og ikke meget til amerikansk kultur eller det ideologiske klima i 1950'ernes USA. Men jeg var en del af kvindebevægelsen, jeg var i

færd med at skrive speciale på danskstudiet om kvindebevægelsens blade og tidsskrifter 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 to gange efter hinanden inden for en uge uden anden begrundelse end lysten til at gentage oplevelsen.

I et (film)kulturelt og intellektuelt klima, hvor venstrefløjen er afgået ved døden, og hvor arbejderbevægelsen – hvis ordet overhovedet giver mening - er en skygge af sig selv, hvor kvinde- og kønsspørgsmål ikke formuleres unisont, og hvor socialrealismen for længst har mistet sin karakter af æstetisk utopisk pro jekt, blandt andet fordi sammenhængende utopiske scenarier 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 klasse- og kønsbundne 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 etnisk tilhørsforhold ikke burde skille, når klassetilhørsforholdet er det samme, kan ikke mere sætte mine følelser i brand eller vække tidligere tiders harme og kampånd. 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 "Minelejren i det sydvestlige USA er fastfrosset i tid, men den kraftfulde fremstilling af menneskelig værdighed og social realisme er tidløs" (Miller 1984). Men spørgsmålet rejser sig umiddelbart, hvad der ligger i den noget upræcise betegnelse "kraftfuld fremstilling", og hvad det er for en form for "social realisme", filmen sætter i scene. Når det drejer sig om "kraftfuld fremstilling", 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 Hollywood-realismes, at filmen stadig er følelsesmæssigt engagerende, ud over at dens tilblivelseshistorie altid i sig selv vil være interessant som dokument om de tidlige 1950'eres 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 karakterne i rummet er ofte mere stiliseret og skulpturelt eller statuarisk figurlig end en realistisk æstetik ville tilsige, og at se filmens form som et eksempel på socialrealistisk troskab over for virkeligheden holder ikke ganske, i hvert fald ikke hvis man med Grodal (1997) erindrer sig, at *realisme* er defineret ved et mimetisk overskud, og at det 19. og 20. århundredes realister

> har prøvet at nedtone narrative mønstre og simulere en åben og u-iscenesat verden ved at forøge beskrivelsesniveauet, især af genstande, for at få læseren eller tilskueren til at føle, at han er placeret i en verden af ubegrænset og u-iscenesat metonymi (...). Udvælgelsen af elementer i realistisk fiktion synes at være motiveret extra-tekstuelt: et givent element var der tilfældigvis, da kameraet kom forbi, metonymisk forbundet til alle de andre fænomener, og vil ikke dukke op senere. (Grodal 1997: 223)

Filmen beskæftiger sig med sociale konflikter; den er optaget on location og mange af skuespillerne er amatører. Men filmens æstetik er derudover på mange måder alt andet end realistisk.

Jeg vil i det følgende beskrive filmens produktionshistorie og derefter vil jeg, med mine øjne placeret i det nye årtusinde, 50 år efter at filmen blev lavet, vende blikket bort fra filmens politisk-historiske indhold mod dens formelle operationer og undersøge, med 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* (1973), siger Molly Haskell om *Salt of the Earth*, at

> Denne film fortjener en fodnote som en sjældenhed ikke bare blandt amerikanske film, men også blandt politiske film. Hollywood har udgjort et let mål for feministisk vrede, men det er om nogen de politiske filmskabere, de undertrykte minoriteters brødre under huden, der har været mest forsømmelige med at fremme kvindernes sag. Politik forbliver det tungest - og mest skinsygt - maskuline område, og den venstreorienterede film har sin egen seksual-mytologi, idet den foretrækker en vision af bonden eller arbejderen i heroisk silhuet, bakket op - et lille stykke nede ad bakken - af den tålmodigt udholdende hustru. (Haskell 1973: 233)

Det er ikke, fordi der ikke er heroiske silhouetter af stolte arbejdere i *Salt of the Earth*, men der er ingen "tålmodigt udholdende hustruer". Det (kønspolitisk) radikale ved denne film fra 1954 var dens konsekvente kvindelige - feministiske - synsvinkel og dens iscenesættelse af et ofte lettere ironisk blik på de mandlige aktører - samtidig med at den også er overbærende over for dem og er solidarisk med dem som minearbejdere, der ved hjælp af strejkevåbnet fører en nødvendig kamp mod mineejerne for bedre arbejdsforhold. Filmens kvindebilleder var så meget mere bemærkelsesværdige, som at den amerikanske (film)kultur siden Anden Verdenskrigs ophør havde været interesseret i enten narrativt at eliminere (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 i en artikel fra starten af 1980'erne har kaldt for den feminine underkastelsesæstetik (jf. Sichterman 1983), og som hun især ser inkarneret i 50'er-ikonet Marilyn Monroes stjernepersona.

I Haskells bog, der bærer undertitlen "The Treatment of Women in the Movies", har behandlingen af *Salt of the Earth* fodnotekarakter. Men i en film- og mentalitetshistorisk sammenhæng er filmens dramatiske tilblivelseshistorie, den hysteriske opskræmthed over og chikanen omkring produktionen af den samt umuligheden af at få filmen distribueret et vigtigt dokument til forståelsen af såvel alvoren i McCarthyismens kulturelle heksejagt i medieverdenen som filmverdenens opportunisme, der udmøntede sig i omgående, lydig selvcensur og den amerikanske 50'er-kultur i det hele taget.

I Pauline Kaels koldkrigsaggressive artikel om filmen fra 1954 er hendes hovedargument imod den, at den viderebragte et falsk billede af USA:

> det er yderst snedig propaganda for Sovjetunionens presserende ærinde: at få kolonibefolkningerne til at tro, at de ikke kan forvente noget godt fra de Forenede Stater; og overbevise Europa, Asien og resten af verden om, at der ikke er nogen borgerrettigheder i USA, og at vores kapitalisme i virkeligheden er fascisme. (Kael 1965: 299)

Tilsvarende lød en del af anklagen i

Kongressen i marts 1953 fra et kongresmedlem fra Californien, at filmen "med fuldt overlæg ville puste til racehadet og fremstille USA som en fjende af alle farvede mennesker" (Biberman 1965: 86). Samme argument kan man finde mod andre mere og mindre kontroversielle 50'er-film - at de var farlige, fordi de bragte et falsk billede af USA ud af landet. F.eks. skrev Fox' chef Darryl F. Zanuck efter at have set Richard Brooks' ungdomsfilm *The Blackboard Jungle* (1955, *Vend dem ikke ryggen*), at "Da jeg i sin tid så filmen, følte jeg mig overbevist om, at den, på trods af sine kvaliteter, kunne give et europæisk publikum en fejlagtig opfattelse af det amerikanske skolesystem. Jeg følte mig også overbevist om, at den ville blive modtaget med åbne arme af kommunisterne." (citeret efter Considine 1985: 122).

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 for HUAC-høringerne i 1947 og igen i 1951. HUAC - The House Committee on Un-American Activities - blev egentlig oprettet i 1938 for at undersøge "un-American" aktiviteter både på højre- og venstrefløjen. Anden Verdenskrig satte midlertidigt en stopper for komiteens arbejde. Når den ideologiske oprustning til etablering af USSR som fjendebillede får så ekstremt paranoid en form i 1950'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 varslede, men, som journalisten David Halberstam dokumenterer i sin digre bog *The Fifties* (1993), var begyndelsen til de omfattende sociale og kulturelle ændringer i 1960'erne - f.eks. spørgsmålet om opfattelsen af kvinden og hendes samfundsmæssige status - og spørgsmålet om ungdommen, dens samfundsmæssige status og kultur.

For filmindustrien havde problemet siden krigsafslutningen været det drastiske fald i antal solgte billetter. Den omfattende, beredvillige politiske 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 da også fortolkes som en manøvre, 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 den Oscarbelønnede manuskriptforfatter Michael Wilson (1). Herbert Biberman var blevet offer for 1947-HUAC-høringerne og havde været i fængsel, idet han sammen med ni 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. 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 mexikanske skuespillerinde Rosaura Revueltes i den kvindelige hovedrolle. Formanden for den lokale afdeling af Mine, Mill and Smelter Workers, Juan Chacon, kom til at spille Esperanzas mand Ramón Quintero. (2)

Efter tre ugers produktion on location i Silver City, New Mexico, startede presseangrebene mod filmen under overskrifter som "Røde fra H'wood i færd med at skyde anti-amerikansk propaganda-spillefilm om racespørgsmål" (jf. Miller 1984) og, med henvisning til John Fords *How Green Was My Valley*, "Hvor Rød er en dal ikke langt fra atomprøvesprængningerne i Los Alamos" (jf. Biberman 1965: 84). Avisartiklerne blev fulgt op af en erklæring fra MPIC (Motion Picture Industry Council) lydende: "Ingen af de filmselskaber, der er repræsenteret i MPIC, har nogen som helst forbindelse til denne film eller til den samling af individer, der står bag den" (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:

> Hvis denne film bliver vist i Latinamerika, Asien og Indien, vil den gøre uberegnelig skade, ikke bare for USA men for frie folks sag overalt (...). Jeg vil gøre alt, hvad der står i min magt for at forhindre visning af denne kommunist-skabte film i Amerikas biografer. (ibid)

Jackson modtog efter sin tale et brev fra filmproducenten Howard Hughes 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 døre af en avisoverskrift som "Racisterne fra Hollywood, der blev opdaget, mens de var i færd med at lave en hemmelig, kommunistisk film i Silver City, New Mexico, gav i dag op og forlod området" (ibid.: 117). Efter denne massive kampagne mod filmoptagelserne nægtede Pathé laboratorierne at fremkalde de daglige takes. Skjult modstand mod filmholdet i lokal-området blev til åben og voldelig chikane, Rosaura blev tvunget tilbage til Mexico, inden indspilningerne var færdige, og resten af post-produktionen 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. Ifølge Herbert Bibermans dokumentation af hændelsesforløbet (Biberman 1965) fik Jackson i marts 1953 et brev fra formanden for the Hollywood AFL Film Council, der indeholdt følgende passus:

> Hollywood AFL Film Council forsikrer Dem hermed om, at alt, hvad der kan gøres for at forhindre visning af den mexikanske film (sic) Salt of the Earth, vil blive gjort. (...) Filmrådet vil anmode sine medlemmer i biograferne om at bidrage til at forhindre visningen af denne film i nogen som helst amerikanske biografer. (Biberman 1965: 123 - sic'et er formodentlig Bibermans)

Det lykkedes med besvær at få filmen 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, ifølge Tom Miller (1984), vist på kabel-tv, ironisk nok sponsoreret af det AFL-CIO (Congress of Industrial





Jordens salt

Organizations), som omkring 1950 havde ekskluderet Mine, Mill and Smelter Workers på grund af fagforeningens kommunistiske sympatier.

Den kvindelige hovedperson og fortæller Esperanza siger på et tidspunkt i filmen til sin mand, at "I want to rise. And push everything up with me as I go". I filmens slutning er det lykkedes for hende, samtidig med at det også er lykkedes hende at overbevise Ramón om rigtigheden af hendes ord. Det er således ikke underligt, at *Salt of the Earth* er blevet brugt af og har talt til 1970'ernes feminister overalt, hvor filmen blev vist. Den er blevet set som en historie om kamp for ligestilling og om sejr, om kvindelig styrke og kvindefællesskab og om at lave andet end te til revolutionen, således som den nye kvindebevægelses kritik af de politiske venstrebevægelsers mandsdominans blandt andet blev formuleret. I den forstand kunne *Salt of the Earth* kaldes for *kvindefilm*, og den var kongenial med 1970'ernes politisering. Følgelig fik filmen fra 1969 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. *Salt of the Earth* er i dag tilgængelig på dvd.

En kvindelig historiefortæller. Herbert Biberman og producenten Paul Jarrico skrev i 1953 om, hvad de kaldte "de komplicerede problemer omkring realistisk form og indhold", idet de syntes at påkalde sig et næsten Lukács'sk ideal om, at kun fortællemæssig sammenhæng og typificering kan føre til en gennemlysning af den sociale konflikt:

> Hvordan kunne vi undgå naturalismens faldgrube - en blot overfladisk gengivelse af faktiske begivenheder - og komme frem med et fantasistimulerende kunstværk, der stadig var sandt i detaljer? Hvordan kunne vi bedst blande dokumentarformens sociale autenticitet med den dramatiske forms personlige autenticitet? (Rosenfelt 1978: 170)

Ingen tvivl hos dem om, at det ikke var Brecht'ske distanceringsformer, der skulle tages i anvendelse - trods nære forbindelser mellem Biberman og Brecht. Derimod iscenesætter Herbert Biberman og Michael Wilson deres historie i en klassisk narrativ form, 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 for *embodied* voice-over, og som Sarah Kozloff (1988) kalder homodiegetisk, idet fortællerstemmen hidrører fra en af fiktionens aktører. Han lader den også - hvad der er usædvanligt i Hollywoodtraditionen - kropsliggøre i en kvinde. Det er minearbejderkonen Esperanza, der fortæller sin historie i, hvad Maureen Turim (1989) kalder for et "selvbiografisk flashback". Formidlet af Esperanzas gennemgående stemme indvies vi i 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 strejkeforløbet formidles gennem kvinden Esperanzas genfortælling af begivenhederne, er det - trods kvindernes meget insisterende krav om, at "sanitation" skal indgå i forhandlingerne med mineejerne - noget andet end konkrete krav og forhandlingsresultater, hun lægger vægt på at fortælle om. Hun fortæller om 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'ens afsluttende kommentar. Med en gestus til solidaritet og sammenhold slutter filmen 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. I manuskriptet slutter filmen med, at "Esperanza lægger sin hånd i Ramóns. Sammen med børnene går de ind i huset. Udtoning" (Wilson i Rosenfelt 1978: 90). Filmen har altså fået en bredere og mindre sentimental slutning, end manuskriptet intenderede.

Fordi det narrative forløb fremstår som Esperanzas historie, sådan som hun oplevede den, 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 til deres mænd for at give dem varme, når de går strejkevagt, og så som strejkevagter, 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 debatterende 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 eftertænksomme 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 på 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 kan blive 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 bundet sammen af en overblænding ses Ramón i et nærbillede drikkende kaffe. Esperanzas voice-over har netop berettet, at hun i starten ikke deltog i hjælpe arbejdet, fordi det tidspunkt var nær, hvor hun skulle føde – "and besides, Ramón didn't approve". Men under den første indstilling af Ramón, som går med sit kaffekrus ind mod kameraet, mens man i baggrunden skimter den kvinde, der har skænket for ham, lyder Esperanzas stemme nu tørt: "But Ramón is a man who loves good coffee and he swore the other ladies made it taste like zinc sludge", hvorefter man ser ham lave en grimasse og spytte kaffen ud. I den næste indstilling er Ramón placeret samme sted i billedfeltet, og han drikker kaffe på samme lokalitet og på samme måde; men nu smager han veltilfreds på indholdet, 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. Esperanza er i scenen kun en tålmodigt hengiven og sin mand opvartende hustru på skrømt - og den fremstår da som både en ironisk kommentar til og et dementi af Molly Haskells karakteristik af kønskonstruktionen i den politiske film.

Esperanzas historie er i en vis forstand fortalt fra den utopiske position, som hun fantaserer om i sin slutbemærkning om at have vundet noget, ingen kunne tage fra dem. I overensstemmelse hermed gør filmen heller ikke rede for, hvorfra og hvornår Esperanza fortæller. Rosaura Revueltas lidenskabelige stemme synes placeret hinsides tid og sted, på én gang tilhører den karakteren Esperanza og fungerer som en *almengørelse* eller *abstraktion* af hende. Selv om fortælleren i høj grad er *embodied*, kropsligt til stede i filmen, får hendes stemme derfor i en vis forstand også karakter af en *disembodied* voice-over, der netop, som Kaja Silverman præciserer, "står tilbage uden et identificérbart locus. Voice-over'en privilegeres med andre ord i en sådan grad, at den transcenderer kroppen" (Silverman 1988: 49).

Det er en af Kaja Silvermans pointer i *The Acoustic Mirror,* at en *disembodied voice-over* aldrig er kvindelig i Hollywood-narrationen, og at kvindestemmen stort set altid bindes i en repræsenteret krop inde i fiktionen, langt fra udsigelsens autoritative sted. Jeg vil imidlertid påstå, at der bag den konkrete kropsliggjorte voice-over i *Salt of the Earth* konstrueres, om ikke andet, så et ekko af en forestilling om en kvindelig *disembodied* voice-over, som utopisk feministisk princip. I stemmen høres klangen af noget næsten overpersonligt, ahistorisk som en idémæssig abstraktion af karakteren Esperanza, en slags "imaginær fortæller", en krystallisation af en fantasi om noget, som på én gang er materielt kropsligt og immaterielt. I *The Acoustic Mirror* stammer begrebet om den imaginære fortæller egentlig fra Laura Mulveys og Peter Wollens eksperimentalfilm *Riddles of the Sfinx* fra 1976, hvor den som sfinxens stemme bliver knyttet til moderen (Silverman 1988: 130). Fortolket som en slags løsrevet abstraktion af den gravide Esperanza kunne voice-over'en, i forlængelse af Kaja Silvermans overvejelser, fortolkes som en slags mytisk, urmoderlig vellyd (3). Men den kunne også forstås som skjaldens stemme, som stemmen fra den stammehøvding, der er i færd med

at overlevere sit folks, de undertryktes historie, den parallelle historie som ikke optages i skriftlige fremstillinger, men som netop må overleve i kraft af den mundtlige fortælletradition.

I sin diskussion af filmen håner Pauline Kael Esperanza-figuren som "strejkevagtens Madonna", "den inkarnerede ædelhed" og "symbolet på hele den lidende menneskehed ("Esperanza" betyder håb)" (Kael 1954: 339). Kael har ret i, at Esperanza ikke bare er lydligt, men også visuelt overdetermineret, og hun har ret i, at de idealiserede indstillinger af Esperanzas ansigt i filmens slutning har et skær af Madonna-mytologisering over sig – to af indstillingerne synes da også at omslutte hende i en oval indramning. Men sammenholdt med den mytisk-personlige fortællerstemme kan disse portrætagtige indstillinger også forstås på en anden måde. De kan ses som kondenserede erindringsglimt, selvportrætter, billeder der peger tilbage på historiefortælleren som dennes forestilling om sig selv på det tidspunkt, hun slutter sin beretning. Endelig kan de pege tilbage på fortælleren som utopisk princip. De kan da både ses som selvbiografiske refleksioner, der peger bagud, og som ikoner, løfterige larger than life-mytologiserende fremstillinger af de undertryktes – arbejdernes og kvindernes – sejr.

Skulpturer i rum. Får vi ikke at vide, hvad arbejderne vandt ved deres sejr, og om kvinderne fik deres "sanitation", har denne historie om en gruppe New Mexikanske minearbejdere, ifølge Esperanza, heller ikke nogen begyndelse. På billedsiden starter filmen med traditionelle establishing shots og introduktion af 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 udtryk for noget større, mere alment; den er ikke blot en historie, den er også Historie. 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 primitiveste 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 baggrunden 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 ifølge det trykte manuskript, skal ane er gravid, og derefter hører vi stemmen, der forankrer kroppen i et konkret rum og en bestemt klassemæssig identitet.

Jeg nævnte tidligere filmens fremhævelse af kroppene i en slags renset rum som en ofte benyttet visuel strategi. 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", "af-

ter a while", "so one day" - synes en række af billederne snarere at fungere som skulpturelle modelleringer af menneskekroppe i rum, der skaber den samme betydningsladede ahistoriske almengørelse som Esperanzas indledningsord. Gør voice-over'en hele tiden opmærksom på en fortløbende tidslig 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 subjektive erindringsglimt, strejken fastholdt som tableaux vivants, karaktererne fastfrosset i kondenserede betydningsmættede øjeblikke, gennem Esperanzas af tidens gang forandrede blik.

Kameraets blik på personerne er ofte svagt frøperspektivisk. Jeg ser dog ikke brugen af denne kameravinkel som en måde, hvorpå Biberman metaforisk kan udtrykke en nedarvet 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 linen's 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 kroppene udødeliggjort som sig selv og mere end sig selv, ikke anonymt typificerede som den stalinistiske æstetik fordrede det, men netop både lidenskabelige personer, vi lærer at kende, og så repræsentanter for arbejderklassen. På filmens statuariske kroppe skriver historien sin betydning, ligesom kroppene dirrer i det konkrete nu, de er placeret i, parate 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 præcis, som Balázs siger i sine inspirerende tanker om close-up'et fra 1924 "løfter os ud af rummet, vores bevidsthed om rummet skæres fra, og vi befinder os i en anden dimension: fysiognomiens" (Balázs 1970: 61). Disse nærbilleder syner endvidere som præcise illustrationer af Balázs' udsagn om at "Ikke alene hårfine psykologiske udsving eller bevægende følelser kan vises i sådanne close-ups, men også større ting, al den menneskelige storheds patos" (67); de er netop individuelle og personlige og almene på én gang. Nærbillederne af kvinden Esperanzas ansigt får overalt karakter af projektionsskærm. På det kan hele den historie skrives, som Esperanza blot er en enkelt brik i, og hendes ansigt er både medskaber af og udtryk for den række af stærke følelsesmæssige reaktioner, som filmen inviterer til.

Kropslige tableaux vivants, der, om noget, henviser til melodramaets tradition for at lade kroppen tale, kvindestemmen som voice-over og kvindeansigtet som bærer af fortidens betydninger og af løfter om fremtiden på én gang 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 er-

kendelse og de rigtige handlinger. Filmens patos-retorik stammer primært fra Hollywood, og i stedet for den naturalismens faldgrube, Biberman og Jarrico advarede imod, kunne man sige, at de er faldet i en anden, nemlig at benytte sig af en vældigt autoritativ narration.

Det kan forekomme underligt, at en i den grad klassisk narrativ film har vakt en sådan furore. Omvendt er det naturligvis også lige præcis på grund af den autoritative, patosbårne 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 den feministiske stemme i *Salt of the Earth* blev overset hos filmens modstandere i 1954. Den blev derimod hørt i 1970'erne som en aggressiv, følelsesfuld røst. I dag lever filmen stadig i kraft af sin visuelt prægnante patos.

Noter

1. 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) (jf. Rosenfelt 1978: 193).
2. 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.
3. Jeg bruger ordet urmoderlig af mangel på et bedre. 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", prøver jeg at finde en metafor, der kan benævne en slags ældgammel, mytologisk 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*. New York: Dover Publications.

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

Considine, David M (1985): *The Cinema of Adolescence*. Jefferson, N.C.: Mcfarland press

Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures*. Oxford: Clarendon Press.

Halberstam, David (1993): *The Fifties*. New York: Ballantine.

Haskell, Molly (1973): *From Reverence to Rape*. London: Penguin.

Kael, Pauline (1965): "Propaganda - *Salt of the Earth*" (1954), *I Lost It At The Movies*. New York: Bantam Books.

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

Miller, Tom (1984): "Salt of the Earth Revisited", *Cineaste* vol XIII, no 3.

Rosenfelt, Deborah Silverton (1978): "Commentary", in *Salt of the Earth. Screenplay by Michael Wilson*. Old Westbury, New York: The Feminist Press.

Sichterman, Barbara (1983): "Om skønheden, demokratiet og døden", in *Brysternes tabte erotik*. København: Tiderne Skifter.

Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Denne artikel stod oprindelig i *"As time goes by". Festskrift i anledning af Bjørn Sørenssens 50-års dag*, red. Gunnar Iversen, Stig Kulset og Kathrine Skretting, Trondheim: forlaget Tapir 1996. Den er her let revideret.



Kineserinden

En rød film?

Om stil, farver og (film)politik i Jean-Luc Godards *Kineserinden*

Af Thure Munkholm

I manifestet "Hvad der bør gøres?" fra 1970 slår Godard fast, at politiske film skal være politiske gennem deres form og ikke kun gennem deres indhold. De skal ikke blot servere politiske argumenter og formidle en specifik ideologi, men forsøge at forstå selv samme argumenter og kritisere selv samme ideologi. I stedet for at lave politiske film skal man derfor, påpeger han, lave film politisk.

Men det betyder ikke, som Godard ofte bliver skudt i skoene, at man i samme åndedrag skal holde sig fra at lave politiske film. Den "politiske film" og den "politisk lavede film" er nok hinandens modsætninger, med det er vigtigt at holde sig for øje, at en fremtidig politisk film opstår som et dialektisk samspil, hvor den "politiske film" ikke blot afløses af "film, der er lavet politisk", men medtænkes i den poli-

tisk lavede film. Med andre ord kan man godt lave politiske film, når blot de laves politisk.

Selv om manifestet stammer fra Godards såkaldt "politisk militante" Groupe Dziga Vertov-periode (1968-1972), hvor han sammen med bl.a. Jean-Pierre Gorin lavede film uden for det etablerede produktionsapparat og i det hele taget forsøgte at omstyrte de etablerede produktions- og distributionssystemer, kan denne dialektiske problemstilling siges at være en grundsten i Godards filmiske virke overhovedet.

I sekundærlitteraturen synes der at herske en tendens til at reducere Godards politiske engagement til Groupe Dziga Vertov-årene, og ikke mindst er der i høj grad blevet fokuseret på de produktionsmæssige aspekter af dette engagement. I sin bog *Images, Sounds, Politics* konkluderer den engelske Godard-forsker Colin MacCabe eksempelvis ud fra Groupe Dziga Vertov-filmen *British Sounds*, at "En film om politik må indgå i en anden relation med sit publikum end den kommercielle film. I stedet for at præsentere sig selv som en observatør, der kan vise os en hvilken som helst situations sandhed, skal den være aktivt medvirkende i den virkelighed, den forsøger at artikulere," (s. 54) og han refererer i samme åndedrag *British Sounds* for at sige, at hvis en marxistisk leninistisk film bliver distribueret i en million kopier, bliver den til *Borte med blæsten*.

På den måde får han opprioriteret Godards politiske engagement i forhold til de rent distributionsmæssige omstændigheder, og han får samtidig sagt, at en politisk film ikke kan laves politisk inden for det etablerede produktionssystem.

Udsagnet er selvfølgelig ikke decideret forkert, og Godard anno 1970 ville ikke være uenig med ham, som når han eksempelvis i "Hvad der bør gøres?" (pkt. 14 og 15) skriver om *British Sounds*, at den i sig selv er en politisk film, mens "det at kæmpe for at få *British Sounds* vist i britisk tv" er at lave film politisk.

Men som den franske filmteoretiker og Godard-forsker Jacques Aumont skrev i sin anmeldelse af MacCabes bog, er bogens politiske kapitel det mest haltende, fordi MacCabe i sin iver efter at lokalisere Godards politiske engagement som en dialektik mellem samfund og distributionsapparat samtidig går let hen over selvsamme films stilistiske udtryk og stilens muligheder for at formidle en politisk kritik. Han benægter ikke, at det også er et spørgsmål om stil, men undgår behændigt at lægge stilen under sin lup. Han tager med andre ord Godards egne udsagn for gode varer og glemmer at holde dem op imod filmenes udtrykssider.

Jeg mener derfor, at Godards politiske virke i lighed med manifestet er mere komplekst end det, der afspejles gennem kampen for at vinde nye projektionsmuligheder uden for det kommercielle filmvisningskredsløb. Det rent produktionsmæssige aspekt er blot et ud af flere, når det gælder at lave politiske film politisk. Eksempelvis skriver Godard senere (pkt. 30): "At udføre 2 er at studere modsætningen mellem klasserne med billeder og lyde," hvormed han selv åbner op for, at en politisk film allerede på udtrykssiden kan være lavet politisk.

Skåret ind til benet kan man sige, at Godard i sit manifest lokaliserer dialektikken mellem den politiske film og den politisk lavede film i forhold til minimum tre aspekter:

1. Det produktionsmæssige (som en dialektik mellem produktion og distribution)

2. Det receptionsmæssige (som en dialektik mellem passive konsumenter og aktive participienter)
3. Det udtryksmæssige/filmkunstneriske (som en dialektik mellem form og indhold)

I forbindelse med *British Sounds*, der formelt set er en af de mindre udfordrende Groupe Dziga Vertov-film, er den produktionsmæssige dialektik selvfølgelig mere udpræget, end den er i en film som eksempelvis *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*). Men når alt kommer til alt, udtrykker Godard med manifestet et program for tre filmpolitiske forhold, der udgør et omdrejningspunkt for hele hans værk. Fra genrekritikken i *À bout de souffle* til refleksionen over det 20. århundredes billedhistorie i *Origines du XXième siècle* (2002) har Godard konstant – omend i forskellige størrelsesforhold – reflekteret over de politiske aspekter vedrørende den filmiske produktion, reception og æstetik, og centrum for denne refleksion har altid været filmens visuelle såvel som auditive udtryksside, da det er denne, der 1) bliver distribueret, 2) inddrager eller holder tilskueren på afstand, og 3) kan reflektere over sin egen udtryksform.

Når man som MacCabe opstiller Godards politiske engagement som en dialektik mellem distribution og reception, reducerer man samtidig den refleksion, der formidles gennem filmens udtryksside, og i det følgende vil jeg derfor gribe nogle år bagud, til 1967 og årene lige inden Godard indtræder i Groupe Dziga Vertov, samt til filmen *La Chinoise* (1967, *Kineserinden*), for at vise, at en politisk lavet politisk film nødvendigvis må gå vejen over det filmiske udtryk ved at formidle en refleksion over sig selv. En refleksion, hvis politiske aspekter ikke blot foregriber den "politisk militante" periode, men også griber tilbage i Godards tidlige værker samt danner fundamentet for en forståelse af det politiske virke, Godard har forfulgt op gennem 1980'erne, ikke mindst i hovedværket *Histoire(s) du cinéma.*

Revolution i det små. Sammen med *Weekend* (1968, *Udflugt i det røde*) er *La Chinoise* den sidste film, Godard i lang tid skulle lave inden for det kommercielle distributionsapparat. Den er produceret som en spillefilm, og modsat de senere militante film fik den en normal biografdistribution. Det politiske ved filmen adskiller sig i første omgang fra hans senere produktioner ved at afspejle en tro på, at en revolution – politisk såvel som kunstnerisk – kan finde sted alene gennem en omstyrtning af filmsproget. Men *La Chinoise* er ikke af den årsag mindre politisk end f.eks. *British Sounds*, for det Godard her har sat sig for at udforske, er, hvordan en films stil - det vil sige måden, hvorpå billeder og lyd sammensættes - kan bidrage til en kritik af den politiske dagsorden eller nærmere betegnet af den måde, hvorpå den politiske dagsorden iscenesættes rent filmisk.

I et premiereinterview i *Cahiers du cinéma* udtaler Godard om *La Chinoise*, at han for at modstille det franske kommunistpartis (PC) teser har benyttet sig af tekster af Mao, "men," understreger han, "den bevægelse, jeg er del af, er cinematografisk." (s.308)

Når Godard i første omgang er interesseret i at udfordre PC's socialistiske teser, er det fordi deres ideologi er tæt knyttet til en specifik kunstnerisk, herunder også filmisk, repræsentationsform: Realismen og den folkelige kunst. Når Godard modsat er interesseret i at bruge Maos teser i kampen mod denne repræsentationsform, er

det fordi Mao med sine lyriske paroler og tro på den kulturelle revolution fører en helt anden udfordring for repræsentationen med sig: Paroler om arbejderidyl er ikke svære at illustrere med billeder af arbejdere i marken, på fabrikken eller lignende, men skal man eksempelvis på samme måde illustrere et citat af Mao, f.eks. "Imperialismen og alle reaktionære er papirtigere," må man tage en helt anden formgivningsproces i brug.

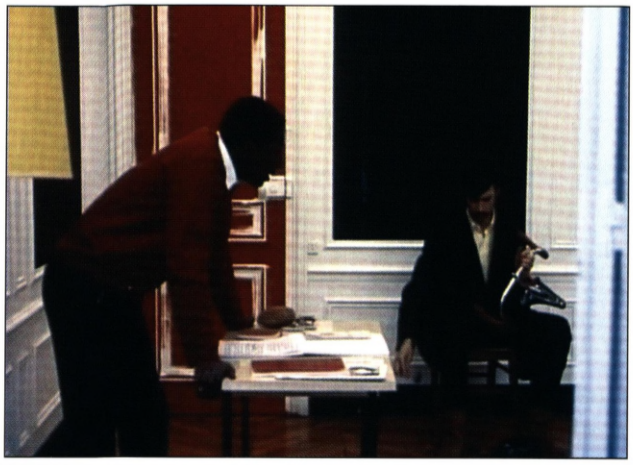
Når Godard sluttelig påpeger, at hans politiske engagement er filmisk, er det fordi den repræsentationsform, de maoistiske paroler lægger op til, samtidig kan bidrage til den revolution inden for den politiske filmkunst, som Godard ønsker at starte med *La Chinoise*.

At tage Mao på ordet. På trods af sit revolutionære budskab er handlingen i *La Chinoise* meget ligefrem. Fem unge, aspirerende maoister - de fleste fra overklassen - har i en sommerferie lånt en lejlighed, hvor de barrikaderer sig for at studere Formand Maos tanker. I en serie af løsrevne sekvenser følger vi deres daglige gøremål, alt imens de diskuterer indbyrdes, dekorerer væggene med kommunistiske paroler, forelæser for hinanden om kunst og politik, dyrker fælles kropsøvelser og arrangerer terrorhandlinger. Alt præsenteres i en dokumentarlignende stil, hvilket understreges af den næsten ikke-eksisterende narrative fremdrift, der får de enkelte sekvenser til at virke som tilfældige situationer taget ud af de unges dagligdag. Og af en snes indklippede interviewbidder, hvor Godard selv interviewer de unge om de erkendelser, deres politiske standpunkt har medført.

Men den tilsyneladende dokumentariske fremstilling kontrasteres på flere måder af filmens visuelle fremtoning. Ikke mindst gennem lejlighedens hyperstiliserede indretning, som næsten udelukkende er holdt i primærfarverne gul, blå og rød, samt af maoisternes beklædning, der matcher denne farveopdeling perfekt. Ofte får man indtrykket af, at karaktererne er blevet placeret i billedet for at opfylde en Matisse-agtig farvekomposition, og at det derfor er som kompositoriske elementer, de taler, og ikke som mennesker af kød og blod.

Et andet element, der taler imod det dokumentariske præg i filmen, er montagen, hvor Godard konsekvent og skånselsløst nedbryder scenernes rumlige kontinuitet i en sådan grad, at vi ikke ved, hvordan rummene i den lejlighed, hvor handlingen udspiller sig, er forbundne. Blot at de er forbundne.

Vi ved, at den store lejlighed rummer et studerekammer, hvor de politiske aktiviteter bliver planlagt, en stue, hvor studinen Véronique og skuespilleren Guillaume konverserer om kunst og politik, en større stue, der bliver brugt til forelæsningslokale, altanen, der bliver brugt til morgengymnastik, et værelse, hvor maleren Kirilov maler, samt mindst et andet rum, hvor Véronique modtager Radio Peking. Ved at nedbryde kontinuiteten mellem rummene får Godard dem til at fremstå som en række isolerede tableaux vivants, der hver især har til formål at skildre forskellige aspekter af disse unges politiske vækkelse. Til hvert rum er der knyttet en specifik funktion, der korresponderer med de forskellige aspekter af det politiske arbejde - såsom forelæsningslokalet, hvor man lærer at forstå de kommunistiske tanker, opholdsstuen, hvor man reflekterer over kunstens sammenhæng med livet, altanen, hvor man holder kroppen frisk, osv. Værelserne er derfor ikke kun konkrete rum, som karaktererne bevæger sig





Kineserinden

rundt i, men også en symbolsk kortlægning af de stadier, man må gennemgå for at blive en god maoist - man skal studere kommunismens tanker, man skal dyrke gymnastik, man skal reflektere over forholdet mellem kunst og virkelighed, osv. Derved gøres lejligheden på symbolsk vis til et maoistisk mini-univers, indenfor hvilket den politiske vækkelse foregår. Godard konfronterer således filmens påståede dokumentarisme ved at lade den udspille sig inden for en symbolsk konkretisering af den politiske tanke, som *La Chinoise* på indholdssiden vil dokumentere.

Det er ikke kun værelserne i lejligheden, der bruges til at skabe konkrete billeder på den maoistiske tanke. Farveskalaen tages som nævnt også i brug.

I *La Chinoise* benytter Godard - med kyndig hjælp fra sin faste fotograf Raoul Coutard - den samme farvepalet, som han i både *Le Mépris* (1963, *Jeg elskede dig i går*) og *Made in USA* (1966) brugte til at konstruere en visuelt sammenhængende struktur på tværs af handlingen. I *La Chinoise* udvides denne funktion med et symbolsk lag, for - ud over at fungere som en visuel sammenkædning af lejlighedens værelser - refererer farverne direkte til den pro kinesiske kommunisme, som hovedpersonerne identificerer sig med: Den gule farve refererer til det kinesiske folk, den blå til farven på deres uniformer og den røde til farven på Maos "lille røde".

Med denne brug af farver åbner Godard for en slags ufokuseret eller ikke målrettet symbolik, forstået på den måde, at farvernes betydning ikke knyttes til den enkelte scene, men til filmens tematik - der handler om at tage ved lære at maoismen - og på den måde bliver stilen reflekterende i forhold til tematikken, snarere end formidlende i forhold til fortællingen, som det normalt er tilfældet inden for den 'klassiske' stilforståelse.

Kritisk kameraføring. I førnævnte interview i *Cahiers du cinéma* hylder Godard Antonionis *Il deserto rosso* (1964, *Den røde ørken*). Med farvebrugen har Antonioni forstået at trænge ind i billedet for at reflektere over det indefra. Normalt er farver noget, der udspiller sig foran kameraet, men hos Antonioni, "har man virkelig fornemmelsen af, at det er kameraet, der har skabt *Deserto rosso*," siger Godard (s. 310).

Med den udtalelse lægger han op til en stilforståelse, der ikke er ornamentarisk. I

stedet skal kameraet eller stilen – som en samlebetegnelse for alle de tekniske detaljer såsom valg af negativ, objektiver, farver og kamerabevægelser – bruges refleksivt. Som Deleuze siger i *Cinéma 2 - L'image-temps*, er Godards film konstrueret af 'kategorier' (s. 236f), hvilket skal forstås på den *måde*, at de enkelte instanser i billedet – og her taler Deleuze om alt fra farve og scenografi til karakterers udtalelser mm. – bliver brugt til at reflektere over billedet frem for at præsentere en handling.

I *La Chinoise* udnytter Godard bl.a. billeddybden, farverne og kamerabevægelserne som sådanne kritiske kategorier, men hvor farverne blev brugt som en dialog med filmens overordnede tematik, har filmens få kamerabevægelser en mere direkte kritisk funktion i forhold til det indhold, de skildrer.

Scenen, hvor Nanterre-studenten Omar holder forelæsning for de fem maoister, er et godt eksempel. Mens han forelæser om Lenin og klassekampen, eksplicitterer Godard hans udsagn med kameraet ved at filme scenen ind gennem lejlighedens vinduer. Med en kamerabevægelse, der går fra venstre mod højre, bliver gruppen opdelt alt efter hvem, der er synlige i vinduerne. I første vindue ser vi Omar forelæse, og vi kan skimte maleren Kirilov i baggrunden. Alt imens han taler, fortsætter kameraet fra første til andet vindue, hvor vi ser Guillaume, Henri og Véronique sidde og følge undervisningen. Kameraet fortsætter herefter til tredje vindue, der isolerer Yvonne, mens hun står og pudser sko oven på en bunke af Maos *Den lille røde*. Efter et indklippet billede af Lenin søger kameraet herefter tilbage igen, alt imens vi hører Omar citere Lenins tese om, at "klassekampen aldrig vil dø, men blot antage andre former."

Godard bruger her som en anden Renoir eller Mizoguchi kameraet til at konkretisere den sociale forskel mellem karaktererne, og han trækker derved tæppet væk under deres utopi om et maoistisk kollektiv, hvor alle er lige: På hver sin side af overklassebørnene Henri, Véronique og Guillaume placerer Godard nemlig på hhv. den engagerede kommunist Omar sammen med kunstneren Kirilov, og den eneste i selskabet, der virkelig tilhører proletariatet, nemlig Yvonne. På den måde destruerer Godard stilistisk den tro karaktererne ifølge fortællingen har på, at de i kraft af deres politiske en-





Kineserinden

gagement tilhører en fælles klasse. Med sit kamera viser han, at forskellen mellem klasserne ligeledes gør sig gældende inde for murene, og således udfører han helt i Lenins ånd en konkret analyse af en konkret situation (undervisningssituationen i et maoistisk kollektiv), for herigennem at afdække de (klassemæssige) modsætninger, der ligger i den.

Men samtidig konkretiserer Godard Omars Lenin-citat om klassekampens skiftende former. For ved at konstruere en kamerabevægelse, der gør opmærksom på sit eget bidrag til at forstå indholdet, påpeger Godard samtidig, at også den grundlæggende modsætning mellem billedstil og billedindhold kan betragtes som en klassekamp.

Socialisme vs. maoisme. I sin analyse af en af de andre undervisningssekvenser i *La Chinoise* har Jacques Aumont gjort opmærksom på, hvor minutiøst Godard nedbryder den rumlige kontinuitet i scenen, dels ved at undlade at benytte establishing shots og dels ved at klippe frit mellem undervisningssituationen og andre sekvenser, der måske - måske ikke - har en fysisk forbindelse til undervisningslokalet. På den måde nedbryder Godard skellet mellem såkaldt diegetiske og ikke-diegetiske elementer, idet alle scenens elementer bliver billeder på lige fod. Aumont mener således, at Godard opbygger en dobbeltdiskurs, der nedbryder det stabile forhold mellem form og indhold.

Når Godard i Omar-sekvensen, som et af de eneste steder i filmen, har valgt at bibeholde den rumlige kontinuitet, er det fordi det samtidig er den, han kritiserer. Forud for kamerabevægelsen uden for vinduerne går en sekvens, der på klassisk vis - dvs. gennem kameraets placering samt karakterernes blikretninger og bevægelser - etablerer en komplet rumlig overskuelighed, så vi hele tiden ved, hvor karaktererne er placeret i forhold til hinanden.

På indholdssiden er scenen en klichéfyldt skildring af den politisk aktive underviser, der forklarer sine elever om kommunismens grundidéer. Til stede i rummet er også kunstneren, som garant for en folkelig kontakt.

Sekvensen svarer således i form såvel som i indhold til den socialistiske propagandaæstetik, hvor en scenes indhold skal skildres så klart og uformalistisk som overhovedet muligt, idet tilskueren skal lære noget af indholdet og ikke komme i tvivl pga. formidlingen.

Den dobbelte diskurs indtræder således, når Godard efterfølgende tilføjer en kritisk-formel brug af kamerabevægelsen, der leverer en stilistisk kritik af indholdet (uanset deres fælles utopi vil der altid være en klassemæssig forskel på personerne i rummet), såvel som af selve den repræsentationsform, der tror på, at filmen som medium kan bruges til at levere uformidlede budskaber. Og som den franske filosof og filmteoretiker Jacques Rancière har gjort opmærksom på, er det netop gennem denne kritiske brug af stilen, at Godard flirter med maoismen, uden at det dog på nogen måde gør ham til maoist.

Filmens force er nemlig, at den konfronterer de to politiske systemer og deres dertilhørende æstetikker frem for at abonnere på det ene eller det andet.

I sin bog *La Fable cinématographique* skriver Rancière, at hele grundkonflikten i filmen udspringer af to modsatrettede dialektiske opfattelser: På den ene side den maoistiske (skematisk defineret ved, at en helhed deles i to) og på den anden den socialistiske eller revisionistiske (hvor to ophæves i en syntese). Godards force som

politisk instruktør er ifølge Rancière (s. 189), at han formår at forene film og marxisme ved først at overføre disse to 'formler' til betragtninger over kunst og som følge heraf også til en marxistisk film. Med andre ord er *La Chinoise* en film, hvor to politisk-æstetiske principper spilles ud mod hinanden.

Når en socialrealistisk dialektik "lader to gå op i en," er det fordi stilen bruges som en katalysator for indholdet. Når en maoistisk dialektik modsat "deler denne helhed i to," sker det ved at gøre opmærksom på stilens rolle i formidlingen af indholdet. Når Godard, som beskrevet tidligere, ønsker at konfrontere socialistiske teser med maoistiske, er det fordi den politiske film i alt for høj grad har været domineret af en kommunikativ stil, der så at sige tager sit eget indhold for gode varer. Det Godard modsat gør, er at lave en film om maoismen, eller om fem maoisters politiske vækkelse, i en stil, der samtidig reflekterer over maoismen generelt. Stilistisk set udfører Godard i *La Chinoise* et forsøg på at forstå maoismens budskaber ved at konkretisere dem visuelt og auditivt.

Der er ingen stil uden indhold, og det gælder også for *La Chinoise* selv, hvor Godard ikke tager maoismens ord for gode varer, men snarere afprøver dem og forsøger at forstå dem ved at omdanne dem til billeder. *La Chinoise* er således en film, der udbytter den normale venstreorienterede æstetik (og det gælder socialismen, såvel som maoismen) ved ikke at proklamere "Dette er marxisme, og dette er dens billeder." I stedet bruger han filmen til kritisk-refleksivt at stille spørgsmålet: "Hvad er marxisme, og hvilke billeder kommunikerer den?"

La Chinoise er således en politisk film om fem maoister. Men samtidig er den en politisk lavet film, der undersøger, hvad maoismens tanker kan bidrage med til en generel filmkunstnerisk metode. Godard forsøger ikke at formidle sine karakterers erkendelser, men snarere deres mangel på erkendelser, dvs. deres tvivl og deres forsøgsvise forståelse af maoismen. På den måde kører åbner han stilistisk set op for en parallelrefleksion over de erkendelser, hans karakterer kæmper med. Og på den måde opsplitter han den politiske films formidling af et budskab i en dialektisk kamp på to fronter, hvor stil og indhold benyttes refleksivt og dialektisk. Og netop refleksionen er vigtig i den maoistiske version af dialektikken: når en helhed opdeles i to, betyder det, at en færdig erkendelse ikke opnås, men konstant må søges.

Situationisme og *détournement*. Når Godard udfordrer en socialistisk æstetik med brug af maoistiske teser, så kritiserer han i samme åndedrag en generel forståelse af billeder som noget, der kommunikerer et indhold. Men refleksionen over kommunikative billeder er Godard ikke ene om. Der er andre venstrepolitiske strømninger i samtiden, der på samme måde, og med en lignende æstetik, forsøger at kritisere kommunikative billeder ved at genindføre en dialektik mellem stil og indhold. Én sådan gruppe var situationisterne - en radikal kommunistisk og kunstnerisk gruppe centreret omkring Guy Debord og Asger Jorn.

I 1967, samme år som *La Chinoise* havde premiere, udgav Guy Debord pamfletbogen *La Société du spectacle* (*Skuespilsamfundet*), hvor han med benene solidt plantet i Georg Lukács' *Historie og klassebevidsthed* kritiserer et samfund, som han mener i stigende grad passiviserer borgerne ved konstant at producere "forestillinger" (*spectacles*) for dem. Alt fra reklamer og film til byplanlægning og kunst var





Kineserinden

sådanne "forestillinger," der kun havde til formål at fastholde mennesket i forbrugerismens og kapitalens jerngreb. En måde at komme ud af dette på var ifølge Debord at gøre sig selv til herre over det, der normalt var herre over en. Ved at trække billederne ud af kapitalens jerngreb og gøre borgerne opmærksomme på manipulationen mente han at kunne vende en passiv forbrugerisme til aktiv deltagelse i samfundet.

Et af de steder, hvor kapitalens forestillinger havde frit spil, var i reklamer og i de utallige amerikanske tegneserier, der for alvor gjorde deres indtog i 1960'ernes Europa, og en af de måder, hvorpå Debord og situationisterne mente at kunne omvende budskaberne i disse billeder var gennem et såkaldt *détournement*: ved at få tilføjet et nyt budskab, ofte skrevet direkte oven på billedet, kunne billedet vendes mod sig selv.

Et eksempel på et sådant détournement kan man se i et avissupplement til nr. 2 af den danske udgave af de internationale situationisters kampskrift, *Situationistisk Revolution*. Her kan man læse en version af tegneserien *Tarzan*, der udsat for et détournement forlader junglen for at finde ud af, at "kapitalens sidste voldsanvendelse er brudt sammen." Efter en behændig tilføjelse af nye talebobler er Abernes Konge blevet bange for sin plads i et samfund, hvor kapitalen ikke længere har fodfæste, og det udtrykker han med følgende tilføjede taleboble: "Hvis proletariatet sætter sig for at afsløre den, der berøver det kontrollen over alle bruds[illegible]erne af dets eget liv, er det uundgåeligt, at man også tager sig af mig!"

Som hovedrolleindehaver i en amerikansk tegneserie er Tarzan ifølge situationisterne et udtryk for den kapitalistiske ideologi, der kun har til formål at passivisere forbrugeren gennem meningsløs adspredelse, og det er derfor ikke uden ironi, at de danske situationister placerer ham midt i en eksistentiel krise: I den "détournerede" version er Tarzan bange for afskaffelsen af kapitalismen, for når verden kun består af kritiske forbrugere, er der ingen, der har brug for ham, hans adspredelse eller den billedbrug, han står for.

Détournementet er på lige fod med Godards dobbelte diskurs en måde, hvorpå man stilistisk kan indlejre en kritisk dimension i billedet, som i eksemplet med taleboblen ovenfor. Uden på nogen måde

at ville associere Godard med den konkrete situationistiske bevægelse vil det ikke være forkert at sige, at *La Chinoise* er en film, der benytter détournementet som en kritisk-refleksiv metode. Den reflekterende kamerabevægelse i scenen, hvor Omar forelæser, er et godt eksempel på, at Godard laver et stilistisk détournement af en scene. Men *La Chinoise* er fyldt med konkrete détournementer i kraft af den myriade af ikke-diegetiske billeder af alt fra politiske personligheder (Mao, Johnson, Lenin, Marx, Kosygin, etc.) til amerikanske superhelte og billeder af Picasso, der konstant klippes ind.

Et af de bedste eksempler på et détournement i *La Chinoise* er Guillaumes repræsentation af imperialismens indtog i Vietnam. Yvonne er klædt ud som vietnameser placeret foran et vægmaleri af en benzinpumpe, hvorpå der sidder en tiger. Fra loftet hænger et modelfly. Alle ting refererer specifikt til USA's invasion af Vietnam: tigeren er bogstaveligt talt Maos papirtigere, dvs. hans metafor for imperialismen. Her vogter de, som amerikanerne altid har gjort, på benzinen, og det lille modelfly repræsenterer den militære invasion, som Yvonne, den stakkels landarbejdende vietnameser, hjælpeløst forsøger at afværge med de bare næver. Hele scenen består af præfabrikerede billeder, hvor især détournementet af Benzin Extra, der nu hedder Napalm Extra, og de to midterste bogstaver fra benzinfirmaet Esso, SS, der i nederste hjørne associerer den amerikanske invasion af Vietnam til den tyske besættelsesmagt, bruges i et politisk-repræsentativt modspil, i lighed med situationisternes.

Klassekamp for begyndere. Teknisk set er der ikke langt fra Tarzan-eksemplet ovenfor til Godards filmiske virkemidler i *La Chinoise*, men ideologisk set er der alligevel – i hvert fald ifølge situationisterne selv – et stykke vej. Fra situationisternes side udgår der en ekstrem hård kritik af Godard og hans fortalere, og flere gange mellem 1966 og 1969 bliver Godard hængt groft ud i tidsskriftet *Internationale Situationniste*, hvilket ikke passerer ubemærket hen herhjemme, hvor den danske situationist JV Martin i førnævnte supplementavis fra 1969 har tilføjet følgende tekst under et billede af graffitien "Godard: le plus con des suisses pro-chinois! (Godard: den mest idiotiske af alle pro-kinesiske schweizere): Indskrift i et af Sorbonnes lokaler, men behøver vi i grunden at oversætte, hvilken stor lort Godard er i røven på den fjerde pro-kinesiske division?"

Godard har så vidt jeg ved aldrig svaret offentligt på situationismens kritik, men hans omgang med de franske venstreradikale grupper taget i betragtning, kan der ikke herske megen tvivl om, at han kendte til den, og i hvert fald en scene i filmen kan siges at ironisere over situationisternes tro på, at man ved at udsætte et billede for détournement samtidig kan omvende den passive forbruger til en aktiv deltager i kollektivet.

Da Henri eksempelvis ekskluderes fra den maoistiske gruppe, råber hans kæreste Yvonne sammen med de andre "Ré-vi-si-on-niste!" (revisionist) til ham. Godard supplerer situationen ved ironisk at klippe til et billede med sætningen "Je-ne-t'aime-plus" (Jeg elsker dig ikke længere). I modsætning til situationisternes détournement, der går fra det personligt affektive ("jeg har det kun godt, når jeg har drukket Perrier"-attituden) til det kollektivt kritiske ("som kritisk forbruger bidrager jeg til omstyrtningen af kapitalismen"-attituden) vender Godard her fortegnene

om. I stedet går han fra en alvorlig politisk stillingtagen (fordi Henri ikke går ind for en politisk likvidering af samfundets fjender, må han se sig selv ekskluderet fra fællesskabet) til det personlige plan, hvor hans eksklusion betyder, at han også mister sin kæreste.

På den måde ironiserer Godard over det situationistiske détournement ved at genindskrive de politiske kommentarer, som situationisterne indskrev i billederne, i det personlige domæne, hvor de i første omgang stammer fra. Og det er en vigtig pointe, for i situationisternes brud med kunstens æstetiske værdi ligger der også et brud med det personlige udtryk, som Godard aldrig kunne forlige sig med. For détournementerne i *La Chinoise* bruges i lige så høj grad til at udtrykke en personlig refleksion, som de bruges til at udtrykke en politisk.

På den måde kan man sige, at Godard udfører sit politiske projekt i *La Chinoise* på to måder: Ud over at konfrontere det enkelte billede gennem et politisk détournement konfronterer han yderligere dette détournement med en vilje til at lave kunst og en tro på det personlige udtryk.

Personlig politik. Når situationisterne opponerer mod Godard, er det fordi, som der står i et usigneret indlæg i *Internationale Situationniste* nr. 10 (1966, s. 56), at hans film kun er et "vagt forsøg på at fortolke détournementet således, at det genoptages af den dominerende kultur." I deres øjne bliver Godards détournement af filmen blot til et æstetiseret kulturelt produkt, der på lige fod med alle andre adspredelsesmuligheder i samfundet er til for at blive konsumeret. I dette tilfælde af den filmkunstneriske overklasse, cinefilerne. Med andre ord kritiserer situationisterne Godard for at benytte sig af den situationistiske stil (détournementet) uden at abonnere på deres indhold.

Og kritikken er velplaceret, for Godards politiske projekt er samtidig knyttet til en kamp for at bruge filmen som et personligt-politisk udtryk. Godard er ikke interesseret i at afdække billedernes kapitalistiske budskaber, men i at gøre op med en vanemæssig brug af billeder for i stedet at bruge billederne på en kritisk refleksiv *og* æstetisk måde. Og det er i sin konstante insisteren på, at dette kan lade sige gøre, at Godard er politisk.

Det er ikke tilfældigt, at maleren Kirilov, da han skal undervise de andre maoister i kollektivet, citerer Klees berømte udtalelse om, at "det ikke drejer sig om at skildre det usynlige, men om at synliggøre" på samme måde, som Omar citerede Lenin og Guillaume Mao og Brecht. Situationisterne ville afsløre de usynlige budskaber i billederne. Godard derimod er interesseret i at afdække billedernes potentielle muligheder.

Når billeder og lyd illustrerer - frem for at problematisere - hinanden, går filmsproget hen og bliver reduktivt. Det gør sig i høj grad gældende inden for den politiske film, hvis formål er at bruge filmen, som den politiske tale bruger ethvert andet medie, nemlig til at kommunikere et budskab. Ordene bliver til billeder, når de bruges til at illustrere de politiske paroler. Og modsat bliver billederne til ord, idet de kun bruges til at kommunikere et budskab. Alt imens tilskueren passiviseres, fordi læsningen af billedet serveres for ham.

Med dialektikken mellem en politisk film og en politisk lavet film in mente, kan man således sige, at Godard i *La Chinoise* forsøger at gen-dialektisere forholdet mellem ord og billede. Ikke blot for at gøre tilskueren opmærksom på filmformens

rolle i forhold til kommunikationen af politiske budskaber, men også for at genvinde filmen som en mulighed for at reflektere. På den måde er hans projekt uløseligt knyttet til en filmpolitisk dagsorden, der består i at insistere på retten til at udtrykke en personlig refleksion.

Fra den tidlige dissektion af den klassiske genrefilm - *À bout de souffle*, *Alphaville* (1965, *Lemmys mærkelige eventyr*) - over de politisk-militante år - fra *Made in USA*, *La Chinoise* og *Weekend* over *British Sounds* og *Vent d'Est* (1970) og videoårene (*Numéro Deux* (1975, *Nummer to*), *Soft and Hard* (1986) - til de sene refleksioner over forholdet mellem stof og erindring - ikke mindst i hovedværket *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998), men også i senere værker som *Éloge de l'amour* (2001) og *Origines du XXiéme siècle* - er Godard fortsat med at bruge filmen som et refleksionsmiddel. Og det er her, hans egentlige politiske virke skal findes.

I *La Chinoise* reflekterer han over den politiske repræsentations billeder, men uden selv at være (parti)politisk. Modsat den dobbelte polemik, der fulgte i kølvandet på premieren på *La Chinoise* i 1967, hvor man først kritiserede Godard for at gøre grin med marxistisk-leninistiske celler, der på det tidspunkt skød op overalt i Frankrig, og efterfølgende gjorde et stort nummer ud af, at filmen foregreb optøjerne i maj 1968, har Rancière påpeget, at *La Chinoise* er en film, der er lavet *med* marxismen, snarere end den er en film *om* marxister eller *om* marxistiske holdninger. Man burde sige både og, for på samme tid som Godard skildrer den politiske vækkelse ud fra et personligt synspunkt, kritiserer han denne vækkelses billeder rent stilistisk. Den grundlæggende dialektik i *La Chinoise* er således, at Godard på den ene side vil bruge en marxistisk terminologi til at udfordre og analysere den filmiske praksis, mens han på den anden vil bruge selv samme praksis til at undersøge og analysere udsagn i samtidens venstreintellektualisme med dertilhørende ikonografier, dvs. ud over Lenin og Marx også *Les Cahiers Marxistes-Léninistes*, Althussers *Lire Le Capital* og ikke mindst Mao.

La Chinoise er således ikke en kritik af virkeligheden, men en kritik af den virkelighed, der trænger sig på gennem billeder, det være sig politiske såvel som apolitiske. Godards pointe er, at vi konstant er omgivet af billeder, og disse billeder er indlejret i en ideologi, der former vores måde at tænke, tale og udtrykke os på. Vil vi ud af denne konformitet, må billederne fravristes deres kontekst og rekontekstualiseres.

Hvis der er et spor, der binder Godards film sammen, så er det hans konstante tro på det personlige udtryk. Film er ikke kunst, men den kan gøres til det gennem en politisk brug af de billeder, den er sammenstykket af.

Note

Citater af bl.a. Lenin og Mao, der optræder specifikt i *La Chinoise*, er her oversat fra deres franske form, hvorfor ordlyden vil divergere en smule fra de officielle danske kilder.

Litteratur

Aumont, Jacques (1982). Anmeldelse af Colin MacCabes *Images, Sounds, Politics*, *In* Camera Obscura, nr. 8-10. London.

Aumont, Jacques (1982). "This Is Not a Textual Analysis (Godard's La Chinoise)" *In* Camera Obscura, nr. 8-10. London.

Coppola, Antoine (2003). *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. Frankrig: Sulliver.

Debord, Guy (1967). *La Société du spectacle*. (Anv. udg. 1992). Paris: Gallimard.

Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de minuit.

Godard, Jean-Luc (1967). Interview i *Cahiers du cinéma*. Genoptrykt i *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I. Paris.

Godard, Jean-Luc (1970). Manifest. Frankrig: privattrykt løbeseddel.

Internationale Situationniste. Samlet udgave 1958-1969. Paris: Fayard.

MacCabe, Colin (1980). *Images, Sounds, Politics*. London: BFI.

Rancière, Jacques (2002). *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil.

Situationistisk Revolution, supplementavis udgivet sammen med nr. 2 (1969). København: privattryk.



The Navigators

Håb og forræderi

Ken Loach fra *Cathy Come Home* til *Sweet Sixteen*

Af Jesper Andersen

"The problem is that political cinema is usually very right-wing. It is represented by *Patriot Games*, one guy with a gun who will go and solve all your problems."
Ken Loach

Humoren i Ken Loachs *Raining Stones* (1993) er især knyttet til de fantasifulde og mere eller mindre håbløse måder, arbejdsløse Bob forsøger at skrabe penge sammen til den kjole, som datteren Coleen skal bære ved sin første altergang i den lokale katolske kirke. I filmens indledende scene stjæler Bob sammen med vennen Tommy et får fra en eng og forsøger at afhænde det på en pub. Senere skræller de to venner græstørv af plænen foran det konservative partis hovedkvarter i Manchester i håb om at kunne videre-



Cathy Come Home

sælge det. Efter at have inkasseret et blåt øje i sit seneste job som dørmand, opsøger Bob sin svoger Jimmy, der er leder af det lokale socialkontor: Da Jimmy ser Bobs øje, siger han smilende: "I hope you got it fighting for the working class". Bob svarer irriteret: "I don't have time fighting *for* the working class! I *am* the working class."

Det håb, der motiverede hovedpersonerne i tidlige Ken Loach-film som *The Big Flame* (1969) og *Days of Hope* (1975) – at kollektive arbejdskampe kan skabe radikale samfundsændringer – er i 1990'erne blevet til et håb om individuel overlevelse og om at bevare en smule værdighed. Jimmy forsøger uden større held at overbevise Bob om nødvendigheden af at ændre systemet med militante politiske aktioner ("Look, Jimmy the last thing I need right now is a lecture"). Ved kun at give Jimmy en mindre rolle i filmen erkender Loach og hans manuskriptforfatter Jim Allen indirekte den begrænsede indflydelse, som radikal venstrefløjspolitik har på det liv, Bob lever i post-Thatcher England. Ordvekslingen mellem Bob og Jimmy kan samtidig opfattes som en selvironisk kommentar til de "foredragsholdere", der optræder i Ken Loachs film.

I 40 år har Ken Loach med sine tv-dramaer, dokumentarfilm og spillefilm leveret indtrængende hverdagshistorier om mennesker, der lever på kanten af industrisamfundet, og dramaer om kollektive arbejdskampe før og nu. Hans kompromisløse film har ofte bragt ham på forsiden af de engelske aviser og i centrum af den offentlige debat. Som erklæret socialist har det for Ken Loach hele tiden været afgørende at demonstrere forholdet mellem det personlige, levede liv og de sociale, økonomiske og politiske forhold, som ifølge Loach styrer vores liv. Til det formål har han forsøgt at udnytte den nuancerede indsigt i personlige forhold og erfaringer, som fiktionen kan give, og samtidig via dokumentarfilm-teknikker placeret sine filmfortællinger i en konkret "virkelig" sammenhæng.

Onsdagsspil. Den britiske nybølge (1958-1964), der satte fokus på den engelske arbejderklasse og dens hverdagsproblemer, fandt et nyt udtryk i de mange tv dramaer, der blev produceret i England fra midten af 1960'erne, heriblandt *Cathy Come Home* (1966). *Cathy Come Home* etablerede Ken Loach som et navn i britisk film. TV-filmen blev produceret som et "Wednesday Play", et fast programindslag, som BBC startede i 1964 og som i seks år

blev sendt hver onsdag aften efter 21.00-nyhederne. Ken Loach instruerede i alt 10 "Wednesday Plays", herunder også *Up the Junction* (1965) og *In Two Minds* (1967). Sidstnævnte var udgangspunkt for spillefilmen *Family Life* (1971).

Cathy Come Home er historien om det unge ægtepar Cathy og Reg. De er heldige at få en moderne lejlighed i et højhus. Cathy bliver gravid, men Reg kommer ud for en mindre arbejdsulykke og bliver arbejdsløs. Det unge par må derfor finde et billigere sted at bo og vælger at flytte ind hos Regs mor, hvor der i forvejen er meget trangt. Det ender i skænderi og de må rykke til en lille lejlighed i en forfalden beboelsesejendom, hvor to børn mere kommer til. En ny udlejer sætter Reg og Cathy på gaden, da de kommer bagud med huslejen. Herefter havner de i en campingvogn. Beboerne i kvarteret lægger imidlertid "campingpladsen" for had og sætter ild til nogle af vognene. Cathy og Reg slår sig ned i en ubeboet lejlighed uden vinduer og flytter herfra til et telt. Til sidst må Cathy søge ind i en institution for hjemløse. Her må Reg ikke opholde sig efter kl. 20.00, "da mænd ødelægger sengetøjet". Da Cathy og Reg fortsat ikke kan finde en bolig og klare sig selv økonomisk, erklærer myndighederne, at de vil fjerne børnene. Det sker i den hjerteskærende slutscene, hvor de tre børn bliver taget fra Cathy med magt.

Den fiktive fortælling om Cathy og Reg ledsages af dokumentar-optagelser, speakerkommentarer, statistikker om boligforhold og hjemløshed i England og interviews med tilfældige personer på gaden. For hvert trin, Cathy og Reg falder ned ad den sociale rangstige, bringer Loach kommentarer til den situation, de nu befinder sig i. Cathys opfattelse af begivenhederne præsenteres i voice-over.

Cathy og Reg skildres som to helt almindelige unge mennesker. De er anbragt i en sammenhæng, der på en meget direkte måde lader os forstå, at hvad der sker for Cathy og Reg ikke er et isoleret tilfælde, men symptomatisk for det britiske samfund. Dette formidles blandt andet ved, at Cathys voice-over sammenkædes med udsagn fra anonyme, autentiske personer i samme situation som Cathy og Reg. *Cathy Come Home* leverer en omfattende kritik af boligforholdene og det sociale system i England. Filmen skabte stor offentlig, politisk debat i hjemlandet og medførte ændringer i det britiske velfærdssystem. Den førte desuden til etableringen af "Shelter", et hjælpeprogram for hjemløse.

Loach har senere udtalt, at han ikke betragter *Cathy Come Home* som en politisk film, da den ikke afdækker de strukturelle og økonomiske årsager til hjemløshed og ikke indeholder handlingsanvisninger:

> Cathy er en film om en social situation. Det er ikke en politisk film, da den ikke omhandler det system, som skaber hjemløshed. Den accepterer hjemløshed som et faktum uden at analysere årsagerne. Det er en film om en personlig tragedie. (Loach i Fuller 1998, s. 24)

I filmens sluttekst, der projiceres henover Cathy, da hun sidder alene tilbage på en bænk, hedder det: "4.000 children are separated from their parents and taken into care each year because their parents are homeless. West Germany has built twice as many houses as Britain since the war". Henvisningen til boligbyggeriet i Vesttyskland er der ganske rigtigt ikke så meget politisk perspektiv i, da Vesttyskland befandt sig i en helt speciel situation efter krigen. Landet var sønderbombet og modtog desuden massiv Marshall-hjælp.

Cathy Come Home udløste ikke blot forandringer i det britiske velfærdssystem, men også en ophedet debat om, hvad tv-

drama er. Loach blev beskyldt for at vildlede publikum ved at blande fiktion og fakta – en kritik som har fulgt ham i det meste af hans karriere og især har været rettet mod *Cathy Come Home*, tv serien *Days of Hope* (1975) og *Ladybird, Ladybird* (1994). Loach har kommenteret disse angreb i flere interviews som her i forbindelse med premieren på *Days of Hope*: "Kritik af at sammenblande kendsgerninger og fiktion er af nogle aviser forbeholdt politiske film, men glemmes, når Edward VIII eller Churchills mor romantiseres og glorificeres"(citeret fra Petley 1997, s. 47). Ifølge Ken Loach skyldtes den indflydelse *Cathy Come Home* og de øvrige "Wednesday Plays" fik, at de kom umiddelbart efter nyhederne: "Vi var meget ivrige efter, at vores tv-spil ikke skulle betragtes som dramaer men som fortsættelser af nyhederne" (Loach i Fuller 1998, s. 15). Loach var i dette tilfælde således selv interesseret i at tilsløre forskellen mellem fiktion og dokumentar for derved at kunne bidrage direkte til den politiske debat.

Samtidens anmeldere roste Carol White (Cathy) og Ray Brooks (Reg) for deres troværdige og nuancerede skuespilpræstationer. Når man ser filmen i dag, er det dog tydeligt, at filmens dokudrama-stil i høj grad hæmmer udviklingen af personerne og deres forhold til hinanden. Cathy og Reg bliver ikke udfoldet som hele karakterer, men drukner i statistikker og speaker-kommentarer og kommer blot til at "illustrere" den noget skematiske historie om hjemløshed. Det generelle perspektiv oversvømmer fuldstændig det personlige i *Cathy Come Home*.

Det er tydeligt, at Loach i sine første film eksperimenterede med tv-mediet og skubbede det i alle mulige retninger i et forsøg på at udvikle en ny form for realisme. Disse eksperimenter førte han videre i sin første spillefilm, *Poor Cow* (1967), der anvender stilelementer som lange indstillinger, mellemtekster a la Godard, voice-overs, interviews direkte til kameraet og en noget påtrængende Donovan på lydsporet. *Poor Cow* er løst struktureret og indeholder dokumentariske montage-sekvenser, f.eks. close-ups af kunderne i den bar, hvor hovedpersonen Joy arbejder, og optagelser af børn og voksne der spiser is i en badeby.

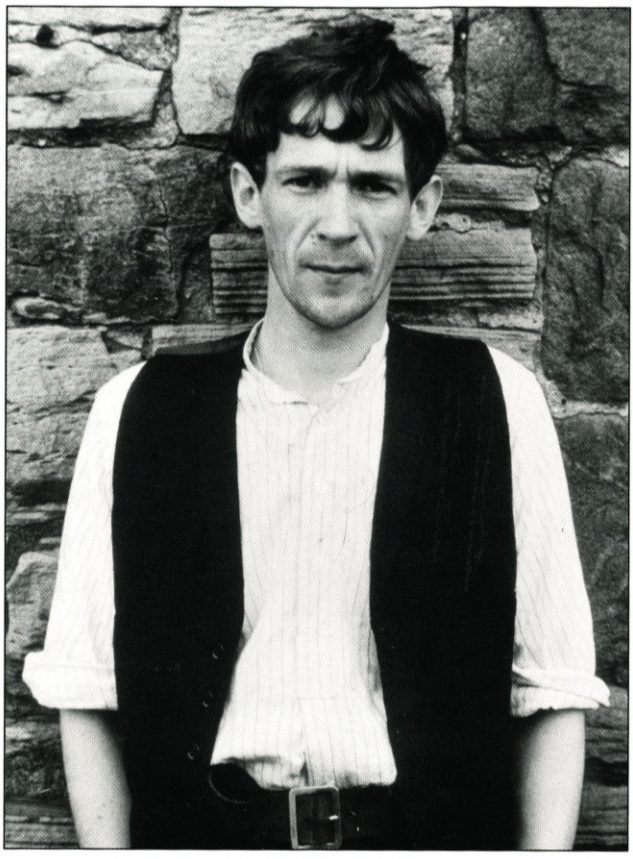
Poor Cow handler om den unge kvinde Joy (Carol White), der bor i en snusket London-lejlighed med mand og barn. Da hendes mand bliver sendt i fængsel for et amatøragtigt røveri, indleder hun et forhold til Dave (en ung Terence Stamp), der er en af hendes mands kammerater. Dave viser sig at være omsorgsfuld og kærlig over for Joy og hendes søn. Deres lykkelige tid sammen får imidlertid en brat ende, da Dave idømmes 12 års fængsel. Joy forsøger nu at klare sig alene – som barpige, nøgenmodel og halvprostitueret. *Poor Cow* skildrer, hvorledes Joys handlemuligheder er bestemt af hendes sociale situation og de mænd, hun omgås. Filmen handler om en kvindes magtesløshed i en rå mandsverden, hvor kriminalitet synes at være eneste overlevelsesmulighed.

Det historiske blik. *Kes* (1969) markerede Ken Loachs gennembrud som spillefilminstruktør og et afgørende skift i fortællestil. Filmen var inspireret af hverdags-skildringerne i tjekkiske nybølgefilm som Jiří Menzels *Skarpt bevogtede tog* (1966) og Miloš Formans *Brandmænd i fyr og flamme* (1967). Ligesom i de tjekkiske film er kameraet i *Kes* roligt registrerende og observerende og billederne funktionelle på grænsen til det anonyme. Trevor Griffith, som skrev manuskriptet til *Fatherland* (1986) har sagt om Loachs stil: "Hvis

Loach kunne lave en film uden et kamera, ville han gøre det. Han vil have skuespillerne til bare at være sig selv sådan, at alting ser ud som om det netop er sket." (citeret fra Laing 1997, s. 23). *Kes* markerede også en bestræbelse på at give en nuanceret skildring af livet i et bestemt miljø, en mineby i Yorkshire, snarere end "blot" at fokusere på sociale problemer som i *Cathy Come Home.*

Tv-serien i fire dele, *Days of Hope* (1975), var Loachs første historisk anlagte film og hans hovedværk i 1970'erne. *Days of Hope* skildrer udviklingen i forskellige politiske positioner i den engelske arbejderklasse mellem 1916 og 1926 med udgangspunkt i tre hovedpersoner: Philip Hargreaves, Sarah Hargreaves, Philips kone, og Ben Matthews, Sarahs lillebror, der er 16 år ved starten af det første afsnit. I første afsnit ("1916, Joining Up") sendes Philip, der er socialist og militærnægter, mod sin vilje til fronten i Frankrig. På grund af sin holdning til militærtjeneste bliver han opstillet bagbundet til en pæl som kanonføde i ingenmandsland og er lige ved at blive henrettet af sine egne, fordi han bliver ved med at nægte at gøre militærtjeneste. I tredje afsnit ("1924") er Philip blevet parlamentsmedlem i den første Labour-regering.

Ben lyver om sin alder for at kunne melde sig frivilligt til militærtjeneste. Han bliver udstationeret i Nordirland og deltager i nedkæmpelsen af den irske opstand. Storesøster Sarah er oprørt over, at Ben tager til Irland uden at vide noget som helst om konflikten: "One of these days you're going to wake up to what is happening and then it's going to be interesting to see which side you fall down on". I starten af andet afsnit ("1921") er Ben med sin deling på vej til Durham, hvor minearbejderne er blevet lockoutet, fordi de nægter at acceptere lønnedgang. Regeringen har sendt militæret ud til kulminerne for at sikre ro og orden. Ben har imidlertid fået nok og deserterer. Han møder minearbejderen Joel og bliver snart en del af strejken. Afsnittet slutter med, at Ben idømmes tre års fængsel for desertering og deltagelse i strejken. Da Ben bliver løsladt i begyndelsen af tredje afsnit ("1924"), er han blevet overbevist kommunist. I sidste afsnit lægger også Sarah afstand til Philips reformistiske vej og bliver aktiv på den militante venstrefløj.



Days of Hopes

Hvert af de fire afsnit indledes med et årstal og en tekst, der beskriver den aktuelle politiske situation. Åbningsteksten i tredje afsnit redegør for etableringen af

den første Labour-regering med Ramsay MacDonald som premierminister og slutter: "Many feel that the task of legislating socialism into existence can now begin". De to sidste afsnit af *Days of Hope* går ud på at demonstrere, at man ikke kan revolutionere et samfund ad parlamentarisk vej. Det sidste og længste afsnit ("1926, General Strike") dækker perioden fra 29. april til 12. maj 1926, inklusive den ni dage lange generalstrejke.

Days of Hope var meget klart produceret ud af samtidssituationen i de tidlige 1970'ere, hvorfra der var åbenlyse paralleller til de politiske kampe i 1920'erne. For Loach er forløbet omkring generalstrejken i 1926 et skoleeksempel på, hvordan en massebevægelse bliver afledt og forrådt af Labour og fagbevægelsen: "Den store sag, som vi prøvede at gøre klar for almindelige mennesker, der ikke er filmkritikere, var, at Labours ledelse havde forrådt dem for 50 år siden og var i færd med at gøre det igen." (Sarris 1998, s. 287). I tredje afsnit bliver Philip interviewet af en journalist i en pub. Philip har netop holdt en tale om at arbejderne må stå sammen om at afskaffe kapitalismen ved at nationalisere jord, banker, forsikringsselskaber, fabrikker etc.. Journalisten hævder, at det vil den "herskende klasse" aldrig tillade. Han fortæller Philip, at Labour-ledere og de konservative hemmeligt har lagt planer for bevarelse af samfundets institutioner, hvis en strejke kommer ud af kontrol og truer den private ejendomsret. Det tredie afsnit ("1924") slutter således med teksten: " These plans ... were intact when the conservatives resumed office a few months later. Both parliament and the people had been kept in ignorance throughout...The plans were then used as the basis of the strike-breaking force of 1926".

Den konflikt, der ledte op til generalstrejken, begyndte i mineindustrien. Den konservative regering havde afvist et forslag om en minimumsløn i mineindustrien, og nogle mineejere havde varslet lockout og lønnedgang. Fjerde afsnit viser møder mellem lederne af minearbejdernes fagforening, medlemmer af den konservative regering og repræsentanter for TUC (det britiske LO). Det centrale tema i det sidste afsnit er, at TUC's forhandlere ("Special Industrial Committee of the General Council of the TUC") gik bag om ryggen på lederne af minearbejdernes fagforening og indgik aftaler om afslutning på generalstrejken uden at få indrømmelser fra regeringen eller mineejerne. Loach demonstrerer her en tæt forbindelse mellem Labour-ledere og medlemmer af den konservative regering.

At generalstrejken involverer flere og flere arbejdere, der kæmper for omfattende samfundsændringer, som Ben (og Loach) hævder, får man intet indtryk af, da hele fjerde afsnit – bortset fra en kort scene, hvor nogle arbejdere besætter en bus – består af interiørscener og foregår ved forhandlingsborde i røgfyldte lokaler. De politiske forhandlinger udspiller sig i et tomrum og er ikke indholdsmæssigt eller visuelt forankrede i en større samfundsmæssig sammenhæng. Samtidig vender Loach i de to sidste afsnit kun få gange tilbage til Philip, Sarah og Ben og da kun for at dramatisere deres politiske positioner.

Hvor de to første afsnit lægger op til en vis følelsesmæssig indlevelse i hovedpersonerne – og troværdigt følger Bens politiske bevidstgørelse via militærtjeneste og minearbejderstrejken - fordamper de personlige historier fuldstændig væk i løbet af de to sidste afsnit. Bestræbelserne på at *informere* publikum om forhandlingerne under generalstrejken og TUC's forræderi

kommer til at overdøve bestræbelserne på at *underholde*. I de to første afsnit bevæger Loach sig rundt i meget forskellige miljøer og lægger forskellige stemninger ned over begivenhederne. Et eksempel kan være en scene i begyndelsen af andet afsnit. Den deling soldater, som Ben tilhører, invaderer en pub i Nordirland. De drikker, fjoller rundt, befamler den unge pige, som er tvunget til at servere for dem, og presser hende til at synge "one of them rebel songs". Da hun synger den smukke irske sang med sin fine, spinkle stemme bliver der lidt efter lidt helt stille i lokalet. De engelske soldater bliver tydeligt flove over deres opførsel, samtidig med at de kommer til at tænke på deres egne familier derhjemme. Loach viser soldaterne som almindelige mennesker og ikke brutale uhyrer.

Scenen er en visuelt nuanceret bekræftelse på Philips bastante udsagn fra første afsnit: "We the working classes are being forced to kill working classes of another country". Samtidig bliver scenen et billede på forholdet mellem England og Irland - et emne som Loach skulle vende tilbage til i *Hidden Agenda* (1990).

Loach og Allen havde håbet, at *Days of Hope* ville udløse debat i den engelske arbejderbevægelse om en reformistisk versus en revolutionær vej til forandringer. I stedet kom debatten (i medierne) til at handle om, at BBC var infiltreret af venstrefløjen og der blev sat spørgsmålstegn ved, hvorvidt tv-stationen overhovedet burde have sendt *Days of Hope*. Ken Loach og hans manuskriptforfatter Jim Allen blev naturligvis også fra forskellig side kritiseret for deres udlægninger af de historiske begivenheder. *Days of Hope* blev desuden inddraget i en diskussion om "klassisk realisme" og dens anvendelighed i den politiske kamp. I en artikel i tidsskriftet *Screen* hævdede Colin MacCabe, at den klassiske realistiske stil er uegnet til at afdække økonomiske og sociale modsætninger og inspirere til revolutionær politisk virksomhed, fordi den sletter sporene efter sin egen tilblivelse. Den klassiske realisme kan godt indeholde "progressive" elementer, men den underminerer radikale politiske intentioner, mente MacCabe og efterlyste en ikke-naturalistisk Brecht-agtig stil, der skaber kritisk distance (MacCabe, 1974). En anden filmteoretiker, Colin McArthur, erklærede sig uenig med MacCabe, og med udgangspunkt i en scene fra *Days of Hope* hævdede MacArthur, at klassisk realisme udmærket kan skildre modsætninger. I den pågældende scene (i andet afsnit) taler mineejeren i Durham med en gruppe strejkende minearbejdere. Samtalen foregår uden for mineejerens landsted, hvor de soldater er indlogeret, som er sendt ud for at tage sig af oprørske minearbejdere: "We all have to make sacrifices. We are in this together … Violence has no part in the British way of life", siger mineejeren til arbejderne. Samtidig ser man i baggrunden soldater, der øver sig i bajonetteknikker på ophængte kludedukker. For McArthur demonstrerer denne scene, at den klassiske stil kan blotlægge modsætninger. Hertil svarede MacCabe: "While McArthur looks simply for contradiction in the text, we must look at how contradiction is produced in the audience" (MacCabe i Caughie 2000, s. 17)

Loach betragtede diskussionen som meget akademisk, og den bekræftede ham i hans opfattelse af filmkritikere: "Kritikerne vil undersøge penselsstrøgene, men de vil ikke træde tilbage og se på maleriets indhold." (Loach i Fuller 1998, s. 83). Svagheden ved hele "realisme-debatten" var, at den udelukkende fokuserede på

medieprodukternes indhold og ikke inddrog den sammenhæng, de blev produceret eller oplevet i. Det er da også, hvad Loach indirekte er inde på i denne kommentar:

> Vi turnerede rundt med filmen i forskellige sammenhænge, og hvis vi viste den til et publikum af fagforeningsmedlemmer, kom den efterfølgende diskussion til at handle om deres egen ledelse og om, hvordan de kunne demokratisere fagforeningssystemet, hvilket var en meget mere konkret og fornuftig måde at diskutere filmen på. Den er den type diskussion, vi gerne ville sætte i gang, snarere end at diskutere semiotik. (Loach i Hood 1994: 199-200)

Kampen på arbejdspladserne. *The Gamekeeper* (1980) er et fint registrerende, udramatisk portræt af den tidligere stålarbejder George, der er blevet herregårdsskytte. Filmen følger hans arbejde med at opdrætte fasaner, opstille fælder, holde øje med krybskytter og eskortere de rige "landowners" på deres jagtture. *The Gamekeeper* bliver nærmest en dokumentarfilm om Georges personlighed og færdigheder. Selv om hans kone beklager sig over det patriarkalske system, de er underlagt, og over at de lever så isoleret i et hus ved skoven, forsvarer Philip uden forbehold status quo. De mennesker, der går ind i skoven og jagtområdet, bliver strengt belært om at respektere den private ejendomsret. Kun én scene afslører skyttens fjendtlighed over for sine arbejdsgivere, da han siger til en af naboerne: "We'll have to get rid of them, they won't give the land away". *The Gamekeeper* handler først og fremmest om klasseundertrykkelse. De rige mennesker, der ejer jorden, kommer ud i skoven et par gange om året og skyder de fasaner, som George bruger al sin tid på at opdrætte og beskytte.

The Gamekeeper foregreb den stil, som Loach anvendte i sine dokumentarfilm i 1980'erne. I begyndelsen af 1980'erne opgav Loach for en periode helt spillefilmen og begyndte at lave dokumentarfilm. Det skyldtes først og fremmest hans ønske om at bidrage direkte til protesten mod Thatcher-regeringen og dens omfattende omstrukturering af den britiske økonomi i form af fabriks- og minelukninger og angreb på fagbevægelsen. Flere af de dokumentarfilm, Loach instruerede i 1980'erne blev imidlertid udsat for indirekte politisk censur. Det gælder *A Question of Leadership* (1981) og serien *Questions of Leadership* (1983), der består af fire 50-minutter lange dokumentarfilm om den engelske fagbevægelse. *A Question of Leadership* blev beskåret og tilføjet en afsluttende kommentar fra en fagforeningsleder, og serien om fagbevægelsen blev udsat for endeløse juridiske tovtrækkerier og aldrig udsendt.

I *A Question of Leadership* diskuterer stålarbejdere, minearbejdere og fagforeningsmedlemmer fra andre områder de konservatives planer om at skabe arbejdsløshed og underminere solidariteten i fagbevægelsen med det formål at rekonstruere den britiske økonomi. Fagbevægelsens top anklages for ikke at bruge arbejderklassens magt til en omfattende konfrontation med regeringen. Konklusionen er, at fagforeningsbosserne bevidst isolerer strejkerne til én sektor af gangen, så de kan kontrolleres, og ledelsen af fagforeningerne kan bevare magten. *Which Side Are You On. Songs, Poems and Experiences of the Miner's Strike, 1984* (1985) blev optaget på fire dage af Loach og hans fotograf Chris Menges. Det er en bevægende dokumentarfilm om den store minearbejderstrejke i Yorkshire i 1984 og de mange sange og digte, arbejderfamilierne producerede under strejken. Filmen fokuserer

ikke mindst på arbejdet i de støttegrupper, minearbejder-konerne etablerede, og kvindernes bevidstgørelse gennem strejkestøtte-arbejdet. I den sidste del af filmen synger minearbejderne sange og oplæser digte, som handler om politivold, og på billedsiden vises optagelser af politifolk, der tæver løs på strejkende arbejdere.

Da Loach præsenterede den færdige film til den tv-station (London Weekend Television), som havde finansieret den, fik han besked på at klippe den sidste sekvens ud. Det nægtede Loach, og det betød, at filmen aldrig blev programsat på den pågældende kanal.

Siden *Hidden Agenda* (1990) har Loach koncentreret sig om spillefilm. En undtagelse er *The Flickering Flame: A Story of Contemporary Morality* (1996), der handler om konflikten på havnen i Liverpool i 1995. Fem havnearbejdere, der arbejdede for en privat virksomhed (Torside) blev fyret for at nægte at arbejde over for en unfair løn, hvorefter havnearbejderne oprettede blokade af havnen. Herefter blev 329 arbejdere, ansat ved Mersey Docks and Harbour Company, afskediget for at nægte at påtage sig strejkeramt arbejde. Havnearbejderne kæmpede samtidig mod løsarbejder-systemet, der var blevet genindført i de britiske havne. Filmen følger strejkemøder og solidaritetsmøder og besøger havnearbejderfamilier, der har meget svært ved at klare sig økonomisk under strejken. Loach demonstrerer også i denne film, hvordan arbejderne bliver svigtet af deres eget forbund. Bill Morris, generalsekretær i TGWU, siger tidligt i filmen: "You in Liverpool will never walk alone". Det bliver dog hurtigt klar, at havnearbejderne står isoleret og kun har den internationale solidaritet fra andre havnearbejdere at støtte sig til.

Allerede i 1969 lavede Loach en fiktionsfilm, som skildrer, hvordan en strejke kan udvikle sig alternativt. *The Big Flame* (1969) handler også om en havnearbejderstrejke i Liverpool. Ledelsen i fagforeningen har accepteret rationalisering og afskedigelser, men havnearbejderne nedlægger arbejdet. Fra de nære krav om fuld beskæftigelse og ordentlige lønforhold skifter strejken kurs til noget mere vidtgående. Her er Loachs (lidt for åbenlyse talerør) den veltalende og vidtskuende arbejderfører Jack Regan, der agiterer for at "tænde den store flamme", der vil forandre mennesket ved at forandre samfundet. Det ender med, at arbejderne besætter dokkerne og overtager ledelsen af havnen. Besættelsen holder i fem dage, hvorefter regeringen indsætter politi og militær, og oprøret ender i retssalen. Her idømmes strejkelederne tre års fængsel.

I sine dokumentarfilm og *The Big Flame* protesterer Loach mod, hvad han opfatter som en tavs sammensværgelse mellem fagbevægelsens top, regeringen og det administrative apparat. Fagbevægelsens top anklages for mangel på demokrati i fagforeningerne og for med bureaukratiske midler at undertrykke enhver form for opposition. Ligesom i *Days of Hope* er konklusionen, at fagforeningslederne er skrækslagne for masseaktioner, da de truer den struktur, som deres magt og indflydelse er baseret på.

Loachs dokumentarfilm forener politiske historier med personlige og giver stemme til mennesker, som er marginaliserede og normalt ikke optræder på film og tv. Vi ser "almindelige arbejdere" udtrykke sig nuanceret, engageret og farverigt om politik og deres egen hverdag, og vi ser dem synge, spille teater og oplæse digte. I kontrast til "folkets" levende stemmer fremstår de "medvirkende" Labour-politikere og fagforeningsbosser trætte og



Riff-Raff

uengagerede, og de udtrykker sig i fraser og klicheer. Hvor arbejderne opnår større politisk bevidsthed og selvfølelse af at deltage i en strejke, lærer fagforeningslederne ikke noget. Som reaktion på fængselsdommen til strejkelederne i *The Big Flame*, siger fagforeningsrepræsentanten med en typisk manden-i-midten-replik: "Det var en sørgelig dag for alle". Flere af Loachs fiktionsfilm handler om Labour- og fagforeningsledere, der handler i arbejderklassens navn, men ikke i dens interesse. I Loachs dokumentarfilm bekræfter almindelige arbejdere denne analyse med deres egne ord.

Efter Thatcher. 1980'erne var generelt en demoraliserende periode for Ken Loach, både i forhold til hans udvikling som filmkunstner og i forhold til hans muligheder for at markere sine politiske synspunkter.

Med den politiske thriller *Hidden Agenda* (1990) fik Loach comeback som spillefilminstruktør. *Hidden Agenda* foregår i starten af 1980'erne og omhandler den påståede engelske "shoot-to-kill- politik" i Nordirland og "dirty tricks", begået af det britiske efterretningsvæsen. Politiagenten Kerrigan sendes til Nordirland for at undersøge morderne på en IRA-sympatisør og en amerikansk advokat, Paul Sullivan. Kerrigan opsøger advokatens efterladte kæreste, Ingrid, og det viser sig, at Sullivan har modtaget hemmelige beviser for, at den engelske hær har fået besked på at skyde for at dræbe i Nordirland. Kerrigan finder hurtigt ud af, at man på højt niveau gør alt hvad man kan for at dække over sagen. Politiagentens videre undersøgelse

bliver modarbejdet, da den også fører til afsløringer af, at den britiske efterretningstjeneste har forsøgt at underminere Wilson- og Heath-regeringerne i 1970'erne med det formål at bringe en ultra-konservativ regering (Thatcher) til magten. *Hidden Agenda*, der har Frances McDormand og Brian Cox i hovedrollerne, skabte voldsom debat i England, hvor flere parlamentsmedlemmer fordømte den som en "IRA-film". Filmen blev udtaget til hovedkonkurrencen ved Cannes filmfestivalen, og her forlangte en gruppe engelske journalister den taget af programmet, hvilket festivalen selvfølgelig nægtede. "Den fremstiller misvisende den britiske hær som mørkets kræfter og IRA som en munter samling folkesangere, demokrater og menneskevenner", mente f.eks. Christopher Tookey (Tookey, 1997). Man kan imidlertid ikke sige, at Loach glorificerer IRA eller Siin Féin, selv om hans sympati tydeligt ligger hos nogle af bevægelsens socialistiske fraktioner. Men i en tid, hvor ingen tillod, at Siin Féin eller IRA overhovedet kom til orde i de engelske medier, var *Hidden Agenda* en meget kontroversiel film. *Hidden Agenda* virker noget konstrueret og indholdsmæssigt overlæsset ved både at sætte fokus på engelske dødspatruljer i Nordirland og på antidemokratisk konservativ konspiration mellem efterretningsvæsen, erhvervsfolk og konservative politikere. I modsætning til Loachs øvrige film, hvor "almindelige mennesker" er i fokus, handler *Hidden Agenda* ikke om de mennesker, der i dagligdagen er ramt af konflikten i Nordirland.

Hvor *Hidden Agenda* for Loach var et strejftog ind i en mainstream-genre, vendte han tilbage til sine socialrealistiske rødder med *Riff-Raff* (1991), *Raining Stones* (1993), *Ladybird, Ladybird* (1994) og *My Name is Joe* (1998). De fire film om det moderne England sætter fokus på mennesker, der lever på kanten af samfundet og må mønstre al deres styrke, fantasi og humor for at overleve i post-Thatcher-England. Filmene har en levende, spontan og improviseret tone, hvor Loach udnytter sine særlige kendetegn - den episodiske struktur, det vibrerende, menneskelige nærvær og den semi-dokumentariske stil.

Riff-Raff er historien om skotten Stevie, der kommer til London efter at have afsonet en fængselsdom. Han får job i et broget sjak af uorganiserede arbejdere, der skal omdanne et gammelt hospital til luksuslejligheder. Sjakformanden forsøger at kontrollere arbejderne, men de finder deres egne anarkistiske måder at undergrave systemet på. Stevie forelsker sig i den usikre og forvirrede Susan, som drømmer om at blive sangerinde, men ikke ejer en tone i livet. De to flytter tøvende sammen i en slumlejlighed og forsøger at holde sig oven vande. *Riff Raff* er fuld af varme, humor og tragedie i beskrivelsen af fællesskabet i byggesjakket. I en af filmens morsomste scener er Larry (Ricky Tomlinson) gået i bad i en udstillingslejlighed og bliver overrasket af en gruppe kvinder fra Mellemøsten på rundvisning. Larry mumler noget om defekte vvs-installationer, mens han forsøger at dække det nødvendigste med sin sikkerhedshjelm. Han konfronterer senere arbejdsformanden med de horrible sikkerhedsforhold på arbejdspladsen og bliver fyret. Larry forsvinder således ud af historien halvvejs inde i filmen, hvilket er næsten ubærligt, da han har repræsenteret varme, overskud og håb om forandringer. Det er et eksempel på, at Loach hylder det åbne og uafsluttede og ikke bryder sig om historier, der er alt for dramatisk konstruerede. Også Susan forlader historien i utide. Stevie kommer en dag hjem og opdager, at hun er på stoffer.

Han smider hende ud af lejligheden med det samme, og man må vente forgæves på en romantisk genforening. *Riff-Raff* har en episodisk struktur og er fortalt i tilsyneladende dokumentarisk indfangede situationer. Forholdene mellem personerne *er* handlingen snarere end filmens forløb.

I 1970'erne var det stadigt muligt i det mindste at forestille sig, at kollektive aktioner kunne udfordre det kapitalistiske system og skabe forandringer. Men nedlæggelsen af de store fabrikker og miner og lovindgreb mod fagbevægelsen i Thatcher-perioden ændrede livsbetingelserne for den britiske arbejderklasse og undergravede dens muligheder for kollektive aktioner. De-industrialisering og privatiseringer skabte en ny klasse af marginaliserede løsarbejdere, og det er dem, der har hovedrollerne i *Riff-Raff, Raining Stones* og *The Navigators* (2001): "Nu er det en kamp at hindre alt arbejde i at blive lejlighedsarbejde, ikke fagforeningsarbejde og ansæt-og-fyr-med-øjeblikkeligt-varsel uden nogen job sikkerhed,", siger Ken Loach (Fuller 1998, s. 76). At Stevie og en kammerat ender med at sætte ild til den bygning, de har renoveret, er ikke en politisk handling men udtryk for et diffust oprør mod et system, de ikke kan ændre. "Depressions are for the middle classes. The rest is about an early start in the morning", siger Stevie til Susan. Stevie drømmer om at åbne en tøjbod og sælge boxer-shorts. Han har indoptaget en individualistisk markedsfilosofi og iværksætterånd og orienterer sig ikke mod en identitet som "arbejder".

Den smuldrede arbejderidentitet er også et vigtigt tema i *Raining Stones*, der handler om arbejdsløse Bob og hans forsøg på at skaffe penge til den kjole, som datteren Coleen skal bære ved sin første altergang i den lokale, katolske kirke. I bestræbelserne på at bevare en smule selvrespekt afslår Bob konsekvent den venlige fader Barrys tilbud om at låne en aflagt kjole. Krisen spidser til, da Bobs varevogn bliver stjålet, og han må gå til den lokale lånehaj, som siden skruer bissen på. Også *Raining Stones* ender med et individuelt oprør, da Bob angriber lånehajen og indirekte er skyld i hans død.

The Navigators skildrer konsekvenserne af privatiseringen af British Rail i 1995. Vi følger en gruppe mænd, der arbejder på et depot i Yorkshire. Da det private firma Gilchrist Engineering overtager ansvaret for vedligeholdelse af skinnesystemet, får arbejderne at vide, at de nu skal sælge deres arbejdskraft i konkurrence med andre firmaer. Nogle vælger en frivillig fratrædelsesordning, mens fire yngre jernbanearbejdere – Paul, Mick, John og Jim – i første omgang bliver hængende. Da depotet begynder at miste arbejde til andre selskaber, forlader de fire mænd også stedet og bliver løsarbejdere. De groteske følger af privatiseringen fremstår særlig tydeligt i en sekvens, hvor de fire ny-privatiserede arbejdere bliver kaldt ud til et afsporet tog. Sjakformanden John forsøger at få afklaret, hvad der skal laves fra en række mænd i jakkesæt, der står langs sporet og taler i mobiltelefon. De er kun interesseret i, hvem der vil få ansvaret for afsporingen. Endelig støder John og de andre på en gruppe mænd, som rent faktisk arbejder. Det er deres gamle kolleger, som fratrådte frivilligt og nu freelancer for firmaet Railtrack.

Tonen i *The Navigators* bliver langt mere alvorlig, da Jim under et job bliver dræbt af et forbipasserende tog, fordi gruppen ikke overholder de sikkerhedsbestemmelser, som var en selvfølge på deres gamle arbejdssted. Filmen viser, hvordan privatiseringen på kort tid ødelægger ar-

bejdsglæde, den faglige stolthed og kammeratskaber, der er bygget op gennem mange år. *The Navigators* er et af Loachs mest overbevisende og vellykkede forsøg på at sammenkæde det personlige og det politiske drama.

Andre nyere britiske film har også deindustrialiseringen, arbejdsløshed og sammenbruddet i arbejderklassens kultur som baggrund, f.eks. *The Full Monty* (1997) og *Brassed Off* (1996). I disse film præsenteres meget optimistiske eller utopiske handlemuligheder. I stedet for det tidligere arbejdsfællesskab skaber hovedpersonerne nye fællesskaber omkring henholdsvis stripoptræden og et hornorkester. Sådanne "løsninger" ville være utænkelige hos Ken Loach.

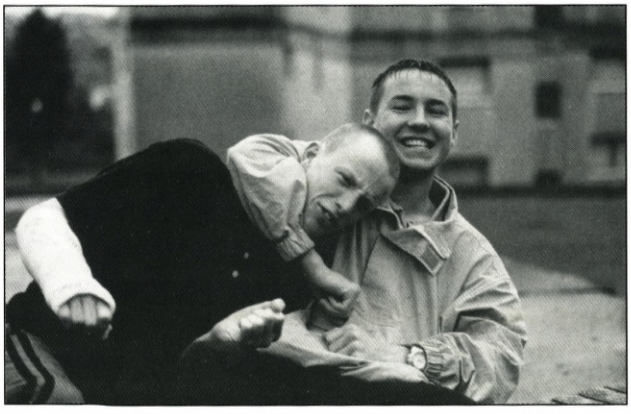
En række af Ken Loachs film handler om arbejderklassens børn - *Kes* (1969), *Family Life* (1971), *Looks and Smiles* (1982) og *Sweet Sixteen* (2002) - og disse film afspejler også den samfundsudvikling, som er skitseret ovenfor. *Kes* er en enkel og bevægende historie om drengen Billy, der bor sammen med sin mor og tyranniske storebror i en trøstesløs mineby i Yorkshire. Moderen tilbringer det meste af sin fritid på de lokale pub'er. Billy bliver kanøflet både hjemme og i skolen og er for det meste overladt til sig selv. En dag finder han en tårnfalkerede i en gammel ruin. Han indfanger en unge, som han energisk begynder at træne. I sin træning af falken opnår Billy værdighed og selvfølelse. Filmen ender tragisk, da Billys storebror slår falken ihjel, fordi Billy har glemt at aflevere en lodseddel, som ville have udløst en gevinst. Ved slutningen af filmen er Billy lige så håbløst indespærret i sin egen situation som Cathy, da hun sidder tilbage på bænken i *Cathy Come Home*.

Kes er beretningen om en dreng, der har alle muligheder i sig, men som af samfundet er bestemt til en fremtid som ufaglært (mine)arbejder. Filmen protesterer mod et uddannelsessystem, som ikke tager individuelle hensyn, og peger på, at dette er en konsekvens af et kapitalistisk samfund, som kræver en stabil tilførsel af ufaglært arbejdskraft. Tolv år senere møder vi i *Looks and Smiles* (1981) drengen Mick, der lige er gået ud af skolen. Mick kan ikke finde en læreplads som automekaniker og fordriver tiden med at reparere sin motorcykel og hænge ud sammen med kammeraterne. Problemet for Mick er ikke, at han er forudbestemt til et arbejde, han ikke er egnet til, men at han bliver arbejdsløs.

Ken Loachs kultfilm *Family Life* handler om en pige, der bliver psykisk syg, fordi hun ikke får lov til at udvikle sin egen identitet. Det er en film om familien - om en dominerende og moraliserende mor og en svag og frustreret far. *Family Life* var det første filmiske indlæg i antipsykiatridebatten, og den forener samfundsmæssigt engagement med stor menneskelig indsigt. I sine tidlige film skildrer Loach unge mennesker, der har rødder i en traditionsrig proletarkultur (f.eks. Durhamsamfundet i *Days and Hope*). I de sene Loach-film er de unge fremmedgjorte over for deres baggrund. Familierne er gået i opløsning, og de traditionelle værdier er faldet fra hinanden. De unge bevæger sig ud i kriminalitet og stofmisbrug, som Tommys datter i *Raining Stones*, Sabine i *My Name is Joe* og Liam i *Sweet Sixteen* (2002). Den 16-årige Liam bruger al sin energi på at forsøge at genetablere sin familie og sikre en fremtid for sin mor, søsteren Chantelle og hendes lille søn. Da Liams mor bliver løsladt fra fængslet, vender hun imidlertid tilbage til sin voldelige, kriminelle kæreste, og flytter ikke ind i den lejlighed, Liam har skaffet for penge,



Kes



Sweet Sixteen

han har tjent på narkohandel. Efter at have stukket morens kæreste ned, løber Liam i filmens sidste scene langs en flod som en remake af den berømte "freeze frame", der afslutter Francois Truffauts *Ung flugt* (1959). Ligesom *Kes* bevæger *Sweet Sixteen* sig fra tillid til hovedpersonernes ukuelighed og håb om forandring til, at både Billy og Liam er fastlåste i deres (samfundsmæssige) situation.

International solidaritet. I *Fatherland* (1986), *Land and Freedom* (1995), *Carla's Song* (1996) og *Bread and Roses* (2000) forsøger Ken Loach at "internationalisere" de temaer, som han bliver ved med at vende tilbage til i sine film. Ken Loachs første internationale co-produktion var *Fatherland*, der handler om en Wolf Biermann-lignende musiker, Klaus Drittemann, der bliver forfulgt af Stasi i Østtyskland og derfor må immigrere til Vesttyskland. Her

bliver han modtaget som en helt, men han kan ikke finde sig til rette i sit nye hjemland og det dekadente kunstnermiljø, som han inviteres til at blive en del af. Den ironiske historie om forholdet mellem Øst og Vest overtages imidlertid hurtigt af en anden historie, som handler om at hovedpersonen sammen med en kvindelig journalist søger efter sin far, der var koncertpianist.

Fatherland bliver herefter en slags roadmovie, der ender i Cambridge, hvor faren har holdt sig skjult i mange år. Hele filmen samler sig i farens lange afsluttende monolog, hvilket bliver meget litterært og dramatisk set ikke fungerer tilfredsstillende. Faren har kæmpet som kommunist i den spanske borgerkrig og senere været tvunget til at arbejde for nazisterne i Holland, hvis ikke hele hans familie i Leipzig skulle blive udslettet. Han troede, at han skulle til Spanien for at tage kampen op mod Francos fascister, men blev i stedet sat til at bekæmpe "anarkister, bønder og trotskister": "Our dream died in Spain", siger faren. Loach introducerer her det tema, som skulle blive hovedtemaet i *Land and Freedom*. *Fatherland* blev finansieret af engelske, tyske og franske tv-stationer og er optaget på tysk og gebrokkent engelsk: Filmen bærer - med optagelser i flere lande - præg af at være "Euro-pudding", betegnelsen for en europæisk film " som er kendetegnet ved, at man ved valg af locations og skuespillere har fokuseret mere på at tilfredsstille de forskellige coproduktionspartnere end på at skabe en sammenhængende, helstøbt film" (Andersen 1997, s. 349). Filmen formidler en vag fornemmelse af forræderi og fordækt magtudøvelse fra Stalins Rusland over de to daværende Tysklande og til USA.



Fatherland

Carla's Song handler om George, der arbejder som buschauffør i Glasgow i midten af 1980'erne. En dag er Carla fra Nicaragua passager i bussen, og George redder hende fra en emsig kontrollør. De mødes igen, og forholdet udvikler sig. Det ender med, at George rejser med Carla til Nicaragua for at finde hendes tidligere kæreste Antonio, der er taget til fange af Contra'erne. I Nicaragua møder de Carlas Sandinist-venner og Bradley (Scott Glenn), en amerikansk menneskerettigheds-aktivist, som viser sig at have oplysninger om Antonio. Den del af filmen, som foregår i Glasgow, er præget af en nuanceret, troværdig miljøskildring, men da filmen kommer til Nicaragua, går historien i stå og bliver temmelig skematisk og overfladisk i sin skildring af de politiske og økonomiske forhold i landet. Et emne som landreformer, som bliver ved med at være et problem i Nicaragua, præsenteres f.eks. som uproblematisk. Ken Loach mener det er vigtigt, at skuespillerne ikke kender det narrative forløb i sin helhed –



Bread and Roses

at de ser på verden med samme øjne som personerne i den pågældende film og går igennem begivenhederne på samme niveau som dem. Crissy Rock, der spiller hovedpersonen Maggie i *Ladybird, Ladybird* (1994), fik f.eks. ikke at vide, at også "hendes" femte barn ville blive fjernet af politiet – på selve fødegangen. Det er uden tvivl lettere at spille overrasket, når man ikke ved, hvad der sker i den næste optagelse, men det er spørgsmålet, om Loachs teknik fungerer lige godt i alle situationer. Det er f.eks. nærliggende at pege på, at det noget tøvende og uengagerede spil, skuespillerne lægger for dagen i Nicaragua-afsnittet af *Carla's Song,* kunne skyldes, at de ikke kender forløb og sammenhæng.

Også *Bread and Roses* bærer præg af, at Loach ikke er på hjemmebane. Det er historien om Maya, en ung mexicaner, der kommer illegalt til USA og her forenes med søsteren Rosa. Maya finder hurtigt arbejde som rengøringsassistent (og kollega til Rosa) i en stor kontorbygning i Los Angeles. Rengøringsassistenterne er ansat på meget usikre vilkår og til en ringe løn. En ung amerikansk advokat og politisk aktivist, Sam Shapiro (Adrien Brody), opfordrer Maya og hendes kolleger til at kæmpe for højere løn og tålelige arbejdsvilkår, og han går selv forrest i demonstrationer og fantasifulde aktioner vendt mod arbejdsgiverne. *Bread and Roses* savner den humor og de nuancerede personteginger, der kendetegner de bedste af

Loachs film. Rengøringsarbejderne bliver i for høj grad endimensionale agitprop mannequiner. Filmen skifter mellem dokumentaragtig realisme og klodset komedie, der aldrig bliver rigtig morsom. Samtidig virker kærlighedshistorien mellem den mexicanske heltinde og den amerikanske aktivist unødvendig og noget utroværdig. I modsætning til andre af sine film (*Riff-Raff, Raining Stones*) lægger Loach i *Bread and Roses* ikke en ironisk distance til sit talerør, Sam Shapiro. Han vedbliver at være en friskfyragtig "foredragsholder" med høje principper og "korrekt" politisk tankegang.

Stærkest blandt Ken Loachs "internationale" film står *Land and Freedom*, der handler om den arbejdsløse David, som i 1936 drager fra Liverpool til Spanien med sin kommunistiske partibog i lommen for at bekæmpe Francos fascister. Han bliver medlem af en lille international milits, der kæmper med høj moral og håbløst forældede våben. De medbragte idealer kolliderer dog snart med de barske realiteter. Under erobringen af en landsby bliver uskyldige dræbt, og inden længe bruger de revolutionære fraktioner flere kræfter på at bekrige hinanden end på at nedkæmpe de fascistiske styrker. Den kommunistiske folkearmé tvinger militsen til at nedlægge våbnene og arresterer dens leder anklaget for socialfascisme. Loach demonstrerer, at den revolutionære ånd, der eksisterede hos de anarkistiske og trotskistiske grupper, og den popularitet, de opnåede, af kommunisterne blev anset for en større trussel end Francos fascister.

Det lykkes i forbløffende grad for Loach at anskueliggøre det storpolitiske spil via filmens enkeltpersoner, der samtidig ikke opleves som typer men som nuancerede, afrundede figurer. Loach placerer det politiske i det personlige i det korte kærlighedsforhold mellem Dave og den anarkistiske heltinde Blanca. Revolutionen dør symbolsk, da den smukke Blanca bliver skudt ned af folkearméen. Hun bliver begravet i kollektiviseret jord, som hun ville have ønsket, men få uger senere giver regeringen jorden tilbage til private ejere. I filmens rammehistorie dør David i vore dages Liverpool. Hans barnebarn finder de breve, som David skrev hjem til sin kæreste, Kitty, fra Spanien under borgerkrigen. Uddrag af brevene, hvor David reflekterer over sine oplevelser, indgår som voice-overs i filmen, hvilket fungerer som en fin måde at sammentrække og koncentrere historien og samtidig demonstrere, hvordan borgerkrigen og de politiske begivenheder influerer på Davids personlige udvikling: "I feel like I'm standing on higher ground if you see what I mean. I can see further and I notice things I hadn't even thought of before. Like I left Liverpool with a daft, romantic idea; but in war people get killed". Nøglescenen i *Land and Freedom* er en diskussion (blandt lokale bønder og militsens medlemmer) i en befriet landsby om, hvorvidt

Land and Freedom



jorden skal kollektiviseres. Det er en levende, skarp og vibrerende debat. Man føler, at man er tilstede midt i den spanske borgerkrig og midt iblandt disse mennesker, der er overbeviste om, at tingene kan ændres, og at de selv har en rolle at spille.

I såvel spillefilm som dokumentarfilm viser Ken Loach ofte grupper af mennesker, som taler i munden på hinanden, fortæller historier, udveksler synspunkter og erfaringer eller diskuterer politik: organiseringen af strejken i *The Big Flame*, diskussionen blandt arbejderne i den lille mineby i *Days of Hope*, rundbordssamtalen, der afslutter *Questions of Leadership*, samværet blandt arbejderne i *Riff-Raff* og *The Navigators*. Disse scener er nogle af de mest levende i hele Loachs filmproduktion. De er båret af et fint ensemble-spil, hvor ingen af skuespillerne, der ofte er amatører, stjæler opmærksomheden. Det improviserede præg og den spontanitet, der er over disse "gruppesamtaler", skabes også ved, at kameraet ofte bliver på en person, efter at han/hun er holdt op med at tale og en anden har taget ordet. Snarere end at forudse bevægelser og dialog, synes kameraet at reagere på, hvad der foregår. Fra tv-produktioner og mainstream-film er vi vant til, at der klippes til den person, der taler. I de nævnte gruppesamtaler demonstrerer Loach, at mennesker gennem kollektive diskussioner kan nå et større forståelsesniveau end man kan gennem individuelle overvejelser. Loach beskriver også sin egen filmproduktion som en kollektiv proces. Hvor de fleste instruktører har tendens til at overvurdere deres egen indsats, refererer Loach altid til sine film som et holdarbejde og fremhæver sine samarbejdspartnere: "Måden man laver en film er en vigtig måde til at give gyldighed til ideerne i den." (Loach i Fuller 1998, s. 114).

Magten og afmagten. At almindelige mennesker bliver forrådt af magthaverne, er som vist et grundtema i Ken Loachs film. I de film, der fokuserer på familien (*Cathy Come Home*, *Family Life*, *Ladybird, Ladybird*), bliver hovedpersonerne forrådt af de sociale myndigheder, hvis opgave det er at hjælpe dem. I de film, som mere direkte omhandler politiske emner, f.eks. *Days of Hope*, *The Big Flame* og dokumentarfilmene om strejker og fagforeningssystemet, bliver arbejderne forrådt af deres egne ledere. Arbejderne skal ikke blot kæmpe for bedre løn og arbejdsforhold men også mod deres egne fagforeninger, der går arbejdsgivernes ærinde: "De tvillingeonder, som de er besat af er, forekommer det mig, socialdemokrati og stalinisme.", siger Loach (Loach i Fuller 1998, s. 104).

Ken Loach udnævner i flere af sine film et talerør til at formidle sine politiske synspunkter. Disse personer *informerer* i nogle tilfælde på bekostning af sandsynlighed, dramatisk forløb og autenticitet. Det gælder f.eks. Bradley (Scott Glenn), en frafalden tidligere CIA-agent, der tilsyneladende kun er med i *Carlas's Song* for i samtaler med George og Carla at levere (en ikke særlig afslørende) analyse af USA's imperialistiske politik i Latinamerika. Med udgangspunkt i eksempler fra *Cathy Come Home* kalder John Corner denne fremgangsmåde for "utæt dialog ... i hvilken en tilsyneladende naturalistisk meningsudveksling bliver brugt til at informere tilskueren". Disse "utætte samtaler", som kendes fra propagandafilm, optræder også i andre film af Ken Loach. I en scene i første afsnit af *Days of Hope* siger en militærnægter til Philip, mens de ryger en smøg ved fronten i Frankrig: "I'll fight in the only war that counts and that's the class war. Socialism is international. We are not going to get it by asking for it".

Det er imidlertid karakteristisk, at Loach i sene film som *Riff-Raff* og *Raining Stones* lægger en ironisk distance til sit talerør. I *Riff-Raff* er det Larry, der repræsenterer Loachs synspunkter, og her gør arbejdskammeraterne godmodigt grin med hans lange tirader om Thatcher-regeringens asociale politik: "Every time you open your mouth it's like a bleedin' parliamentary debate". Kammeraternes reaktion på Larrys politiske taler er også et udtryk for, at det i 1990'erne ikke kun er forræderiske fagforeningspampere, der er skyld i tingenes tilstand, men at arbejderne mangler evne og vilje til at kæmpe for samfundsændringer.

Som nævnt i indledningen har det for Loach været afgørende at formidle forholdet mellem det personlige, levede liv og de økonomiske og samfundsmæssige forhold, som ifølge Loach styrer vores liv. Det generelle, samfundsmæssige perspektiv har dog haft en tendens til at kvæle individuelle livstegn i Loachs film. Et af de områder, hvor de økonomiske og samfundsmæssige forhold sætter sig tydeligst og mest overbevisende igennem på det personlige niveau, er i kærlighedsforholdene. Kærlighed og forelskelse skildres som en mulighed for at frigøre sig fra sin situation og opdage nye sider af sig selv, men hos Loach overvinder kærligheden ikke alt. Den er betinget af politiske og klassemæssige faktorer. I *Cathy Come Home* forsøger Cathy at fastholde at "love is more important than nice surroundings", men

Land and Freedom



de sociale myndigheder umuliggør hendes forhold til Reg, da han ikke må opholde sig på den institution for hjemløse, hvor hun er indlogeret sammen med børnene. I *Days of Hope* fjerner Philip og Sarah sig fra hinanden på grund af deres politiske uenigheder. Blanca forlader David efter en elskovsnat, da hun finder ud af, at han har tilsluttet sig den kommunistiske republikanske hær. Tilsvarende må George sige farvel til Carla i slutningen af *Carla's Song*, da han ikke kan forene sin kærlighed til hende med krigens barske realiteter. I *My Name is Joe* er det hovedpersonernes forskellige klassetilhørsforhold og dermed moralbegreber, der vanskeliggør forholdet mellem dem: "I don't live in a tidy we-world like you ... every fuckin" choice stinks down here', siger Joe til Sarah, en socialrådgiver med orden i tilværelsen. På trods af ofte umulige odds kæmper personerne i Loachs film alligevel videre for at skaffe til dagen og vejen og skabe forandringer. Som David siger i *Land and Freedom*: "If we had suceeded here – and we could have done - we would have changed the world." Film alene kan ikke forandre verden, men Ken Loachs film har været en støtte og trøst for dem, der er aktive i den politiske frontlinie.

Litteratur

Andersen, Jesper (1997). "I lommerne på Europa. Internationaliseringen af dansk filmproduktion," in Bondebjerg, Ib., Andersen, Jesper, Schepelern, Peter, eds.: *Dansk film 1972-97*, Munksgaard-Rosinante.

Caughie, J. (2000). *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*, Oxford University Press, Oxford.

Corner, John (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester University Press.

Fuller, Graham, ed. (1998). *Loach on Loach*. Faber and Faber.

Hill, John (1998). "Every fuckin' choice stinks," *Sight and Sound*, November, s. 18 – 21.

Hood, S. (1994). "Ken Loach interviewed," in Hood, S., ed.: *Behind the Screens: The Structure of British Television in the Nineties*. London: Lawrence and Wishart, s. 194-201.

Jensen, Bo Green (1994). "Historien skal fortælles. Interview med Ken Loach." *Weekendavisen*, 9.12.

Laing, Stuart (1997). "Ken Loach: Histories and Contexts," in George McKnight, ed., s. 11 28.

Lay, Samantha (2002). *British Social Realism. From Documentary to Britt-Gritt*. Wallflower Press.

Leigh, Jacob (2002). *The Cinema of Ken Loach: Art in the Service of the People*, Wallflower Press, London.

MacArthur, Colin (1975). "Days of Hope," *Screen*, 16, 4, 139-44.

MacCabe, Colin (1974). "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses," *Screen*, 15, 2, 7-27.

McKnight, George, ed. (1997). *Agent of Challenge and Defiance. The Films of Ken Loach*, Flicks Books.

Petley, Julian (1997). "Factual fictions and fictional fallacies: Ken Loach's documentary dramas," in George McKnight, ed., s. 99-125.

Sarris, Andrew, ed. (1998). *The St. James Film Directors Encyclopedia*. Detroit.

Tookey, Christopher (1997). "The Most Shameful Bigotry of All is the British Cinema's Support of the IRA," *Daily Mail*, 27.1.



JFK

Historisk dramatiker/ paranoid propagandist

Oliver Stones politiske filmkunst

Af Kenneth T. de Lorenzi

> "Jeg har aldrig set mig selv som en cinematisk historiker og har, efter bedste overbevisning aldrig påstået noget sådant." (Oliver Stone, Toplin p. 40)

De fleste har en mening om Oliver Stone, og ofte er den ikke specielt favorabel, især hvad angår troværdighed og objektivitet i den form for historieformidling, der er typisk for langt størstedelen af hans produktion. Ikke desto mindre er Stone en af de få Hollywood-instruktører, der er konsekvent politisk og konstant kritisk i sin afsøgning af magtmisbrug, korruption og USA's kamplystne udenrigspolitik. Hans mærkesag er Vietnamkrigens betydning for hans lands tilstand, en krig han oplevede på første hånd. Han er blevet placeret på begge politiske yderfronter af sine kri-

tikere, selv mener han at befinde sig et sted i midten.

Perioden mellem de skæbnesvangre skud i Dallas den 22. november 1963 og Watergate-skandalen i 1974 markerer for Stone USA's endelige uskyldstab. Hans to store film om *JFK* (1991) og *Nixon* (1995) er hans forsøg på at indkapsle epoken med Vietnam-trilogien - *Platoon* (1986, *Platoon - kamppatruljen*), *Born on the Fourth of July* (1989, *Født den 4. juli*) og *Heaven and Earth* (1993, *Himmel og jord*) - som brændpunktet. Disse fem film står - sammen med den kontroversielle, nærmest surrealistiske mediesatire *Natural Born Killers* (1994) - som de centrale i Stones foreløbige værk, men kaster lange skygger over resten af hans produktion. Selv i en lille, skadefro og nihilistisk 'ørken-noir' som *U Turn* (1997, *U-Turn*) refereres henkastet til Vietnamkrigen, ovenikøbet i skikkelse af en slags indianer, en anden af Stones personlige besættelser.

Oliver Stone er aldrig blevet hyldet for subtilitet, men kunstnerisk elegance har heller aldrig været et mål for ham. En film må godt angribe publikum på alle tangenter for at banke sit budskab på plads - *anything goes*. Og han har da også opnået betydelige kunstneriske bedrifter, til tider grænsende til ren og skær forfriskende fornyelse af filmsproget som i *JFK* og *Natural Born Killers* og deres myriader af billedbombardementer.

Cinematisk historiker? Stone er mest blevet kritiseret for sin rolle som sandhedsapostel og 'selvbestaltet cinematisk historiker' - han opponerer kraftigt imod begge prædikater samt mod beskyldninger for historieforvanskning. Han forklarer:

> Du kan ikke bare binde en film sammen fra en række tilfældige, interessante fakta. Som dramatiker søger du et mønster, et tema. Men du lægger selvfølgelig ud med: hvad er de kendte fakta? (...) Hvad fakta angår (...) så kan du ikke bruge dem alle. Du er tvunget til at udelade nogle. Og en hvilken som helst ærlig historiker vil fortælle dig det samme. (Toplin, p. 53, Stones fremhævning)

Oliver Stone medgiver villigt, at han fiktionaliserer dele af sine film og komprimerer flere af sine karakterer, men han ser sig selv som led i en shakespearesk tradition, der dramatiserer historien, og ikke som en cinematisk historiker. Sagens kerne er måske snarere, at Stone ikke stoler på regeringen og dens mere dulgte institutioner.

For Stone mener, at systemet er blevet korrumperet af den pengemagt, der skal bejles til, før man overhovedet kan føre valgkamp, og som igen hænger uløseligt sammen med multinationale korporationer, af hvilke flere har interesser i militærindustrien. Og han mener, at det hele holdes i live af mediemonstret, der holder fast i status quo og beskytter den hånd, der fodrer det. Han ser en stor del af den amerikanske presse som simple lakajer for landets mest puritansk konservative kræfter.

Hans film beskriver logisk nok denne verden, som han ser den - en verden af magtmisbrug, af krige der er blevet trivialiseret og misbrugt til indenrigspolitiske formål, af sammensværgelser på højeste plan og unuancerede massemedier, der anklager enhver kritiker af dette morads for at være uamerikansk. Ihukommer man den amerikanske presses aggresive hetz mod kritikere af sidste års invasion af Irak, er det svært ikke at give Oliver Stone bare en smule medhold i hans paranoia. Ikke mindst når prominente, politisk engagerede skuespillere som Susan Sarandon og Tim Robbins bliver angrebet fra flere

fronter og på det nærmeste anklaget for landsforræderi, når de udøver deres grundlovsfæstede ret til at sige deres mening om Bush-administrationens politik.

Stone begynder at rulle. Fra starten af 1970'erne til midt i 80'erne instruerede Stone kun et par kortfilm samt horrorfilmene *Seizure* (1974) og *The Hand* (1981, *Hånden*) uden at skabe større røre, selv om Martin Scorsese efter sigende skulle have været imponeret over sin unge studerendes filmskoledebut, *Last Year in Viet Nam* (1971). Som manuskriptforfatter havde han større held, selv om den lille bølge af Vietnamfilm i slutningen af 70'erne satte en midlertidig stopper for hans to første manuskripter om krigen, *Platoon* og *Born on the Fourth of July*, der desuden blev anset for at være for pessimistiske. Sidstnævnte var dog dage fra at gå i produktion i 1979 med Al Pacino i hovedrollen.

Med afsæt i disse to midlertidigt aborterede projekter samt sit Oscar-vindende manus til Alan Parkers *Midnight Express* (1978) - baseret på den uheldige hashsmugler Billy Hayes' selvbiografi om et årelangt ophold i et grumt tyrkisk fængsel - har Oliver Stone, med få undtagelser, bygget sine film på lignende selvbiografiske skabeloner.

Efter yderligere succes med manuskripterne til Brian DePalmas *Scarface* (1983), Michael Ciminos *Year of the Dragon* (1985, *Chinatown bløder*) samt et tidligt udkast til John Milius' *Conan the Barbarian* (1982, *Conan, barbaren*) fik han endelig solgt to originalmanuskripter med sig selv som instruktør til det lille britiske selskab, Hemdale, der netop havde haft et pænt (endnu ikke stort!) hit med *The Terminator* (1984, *Terminator*).

Frygt og latter i El Salvador. Stones første 'seriøse' spillefilm blev således efter Hemdales valg *Salvador* (1986), som han havde skrevet sammen med krigskorrespondenten Richard Boyle om dennes oplevelser i det borgerkrigshærgede El Salvador 1980-81. Filmen føjer sig nydeligt ind i rækken af senere værker, da protagonisten, Richard Boyle (James Woods) ser USA's støtte til landets højreorienterede militærdiktatur og dets dødspatruljer som en forbrydelse på linje med invasionen af Vietnam.

Filmen roses generelt for sin realisme og klarsyn, selv om flere også påpeger dens lidt for pæne version af de rædsler, der rent faktisk fandt sted. Stone har vedkendt sig kritikken, men peger på både sit begrænsede budget og et ønske om ikke at skubbe publikum fra sig, ved at være alt for hård i filten, som hovedårsager. Faktisk spiller filmen - med underforstået hilsen til Hunter S. Thompsons *Fear and Loathing in Las Vegas* - rent strukturelt som en art 'Fear and Loathing in El Salvador' med James Belushi i sit livs (måske eneste substantielle) rolle som sidekicket Dr. Rock. *Salvador* bruger inspirationen fra Thompson som identifikationspunkt og er som følge deraf, og trods de realistiske grusomheder ofte forrygende morsom, med James Woods i triumferende storform.

Vietnamtrilogien. Men det var først med den Oscar-belønnede *Platoon* senere samme år, at Stone fik sit endelige gennembrud. Der er umådelig langt fra en John Waynes vulgære og totalt misforståede *gung ho*-tilgang i *The Green Berets* (1968, *De grønne djævle*) til Stones mangefacetterede Vietnamtrilogi. Også selv om krigen for Stone entydigt står som USA's regerings store forbrydelse mod både deres eg-



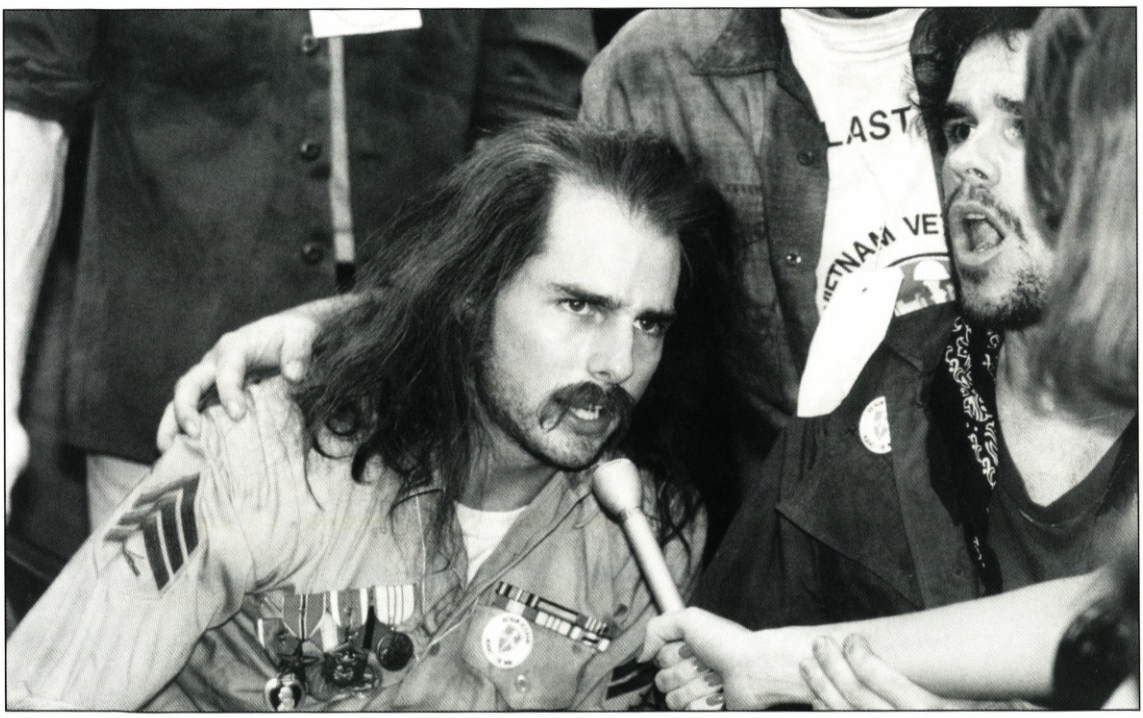
Platoon

ne og den lidende befolkning i Vietnam - det er krigen, der ikke må glemmes. Trilogien viser tre forskellige personlige perspektiver på krigen: Stones eget i *Platoon*, Ron Kovics i *Born on the Fourth of July* og Le Ly Hayslips i *Heaven and Earth*.

Platoon er baseret på Stones tjeneste som menig soldat i Vietnam og blev skrevet tilbage i midten af 70'erne. Den blev lavet uden (dengang) store stjerner og med en militærrådgiver, der gav hele ensemblet 14 dages intensiv træning i junglekrigens realiteter, så de, da optagelserne begyndte umiddelbart efter, havde det helt rette resignerede og udmattede udtryk i øjnene. Filmen er et konglomerat af Stones oplevelser under krigen med et drys dramatisk symbolik i den onde sergeant Barnes (Tom Selleck), der myrder den gode sergeant Elias (Willem Dafoe). For Stone og hans alter ego, Chris Taylor (Charlie Sheen), foregår amerikanernes egentlige kamp nemlig mod dem selv. Stone baserede de to sider af den amerikanske sjæl på virkelige personer, og Elias var ikke bare en personlig helt for ham, han havde også indianerblod i årenene (og blev virkelig dræbt af 'friendly fire').

Platoon blev hyldet blandt mange Vietnam-veteraner som den første sande spillefilm om krigen, og samtidig trådede

Born on the Fourth of July



den for alvor den markante røde tråd, der går igen i de fleste af Oliver Stones film. Ikke bare Vietnam som en del af USA's kollektive traume, men også den nordamerikanske indianer som en anden del af dette traume samt som symbol på den hvide mands tabte spiritualitet. En af grundene til, at Stone faldt for Le Ly Hayslips selvbiografiske bøger, var netop hendes spirituelle, tilgivende afklarethed. Udover at filmatisere hendes liv begyndte han selv at bekende sig til hendes gren af buddhismen.

Andel del af Vietnamtrilogien, *Born on the Fourth of July*, skrev Stone i slutningen af 70'erne sammen med den handicappede Vietnamveteran Ron Kovic, hvis selvbiografi den var baseret på. Da projektet faldt igennem i 1979, lovede Stone sin skuffede medforfatter, at han ville instruere den, så snart han fik mulighed for det.

Stone så straks potentialet i at få *the all-American college boy,* tandpastasmilet Tom Cruise til at spille rollen som Kovic, et lige dele indlysende og inspireret valg (det var lige før *Rain Man* kom ud). *Born on the Fourth of July* fungerer det meste af sin spilletid som en overbevisende indigneret protest mod Hollywoods traditionelt propagandistiske invitation til unge blåøjede mænd om at følge Uncle Sams opfordring til at melde sig som kanonføde. Hvor *Platoon* lægger ud med at vise døde teenagere blive hjemsendt i *body bags*, viser *Born on the Fourth of July* konsekvenserne for tusindvis af de overlevende med alvorlige fysiske mén - et liv uden sex, respekt og værdighed. En kende mindre troværdig fremstår den overordnede handling, hvor man følger Kovic fra naiv, krigsliderlig forstadsdreng, over desillusioneret, skyldbetynget veteran til stolt politisk aktivist, men som helhed er filmen en imponerende og overbevisende præstation, en antikrigsfilm med både hjerte og forstand. Filmen vandt også den anden instruktør-Oscar til Stone.

At *Heaven and Earth* ikke blev nogen publikumsmagnet, var vel forventeligt. De fleste amerikanere har åbenbart en lav grænsetærskel for, hvor mange skyldfølelser, de vil konfronteres med, og hvem har lyst til at udsætte sig selv for et alenlangt Stone-epos om en vietnamesisk kvindes lidelser? Desuden piller filmen også lidt ved det macho-image, man efterhånden havde fået bygget op omkring Stone. Hans kvindeportrætter havde nu heller ikke hidtil modsagt dette skudsmål - han var, indtil filmatiseringen af Le Ly Hayslips erindringer, en helt traditionel formidler af den evindelige og forsimplede luder/madonna-skabelon. *Heaven and Earth* er derimod et nuanceret portræt af Le Ly Hayslip - som man følger lige fra hendes flugt fra den slags tætknyttede landsbysamfund, som amerikanernes invasion ødelagde, over storbytiggertøs der nægter at sælge sin krop, til amerikansk forstadsfrue med egen forretning. Måske spænder filmen lidt for vidt, som i segmentet hvor Le Ly prøver at finde sig til rette i middel Amerika. Det forekommer næsten lige så grotesk som *sit com*-sekvensen i *Natural Born Killers* og skurrer i kontrast til den realisme, der går forud. Ovenikøbet har Stone castet ikonet Debbie Reynolds som skrækkelig forstadskælling, en *casting-against-character*, der minder mistænkeligt om Mallory Knox' modbydelige, incestuøse far (i førnævnte sekvens fra *Natural Born Killers*), der jo blev inkarneret af den folkekære *sit com*-stjerne, Rodney Dangerfield.

Men selv om filmen langtfra er perfekt, så er den bestemt seværdig, og hvem andre i Hollywood har i øvrigt nogensinde taget det vietnamesiske folks historie al-

vorligt? Stone lavede filmen ud fra et personligt ønske om at forstå og videreformidle krigens kompleksitet, og på det plan er filmen i det mindste delvist vellykket. Man føler den retfærdigt anklagende, men dog diskrete pegefinger: Hér er det traditionsrige folk, som I så ondskabsfuldt kalder *gooks*. Prøv engang at se vores invasion fra deres synsvinkel. Og dét indblik synes både håndgribeligt og metaforisk som en langstrakt, brutal voldtægt - også fra Viet Congs side.

Der er ikke nogen nemme svar i filmen, men den viser, hvordan nordvietnameserne forstår infrastrukturen og formår at bruge den viden til deres fordel, hvor amerikanerne hverken forstår eller udtrykker noget særligt ønske om at forstå nogetsomhelst. Om ikke sort/hvid, så er den gode Stone nu ikke meget mere subtil end i sine machofilm, men *Heaven and Earth* er alligevel hans mest poetiske film. Man mærker tydeligt hans kærlighed til landet, ikke mindst i de smukke landskabspanoramaer (der godt nok er optaget i Thailand).

Stone ser det tilsyneladende som sit personlige ansvar at sikre sig, at eftertiden aldrig vil glemme perioden. Han synes at se sig selv som den ene samvittighedsfulde 68'er, der nægter at sælge ud - Amerikas utrættelige og nævenyttige Jesper Fårekylling. Som helhed er hans trilogi imponerende indsigtsfuld, vidtspændende og mest af alt realistisk på et niveau, som kun få andre har kunnet matche.

Personlig tilgang. Det er i sig selv imponerende, at Stone konsekvent har lavet film om emner som Hollywood normalt ikke vil røre med en boomstang - historiske film med stærkt personlige politiske budskaber, der som regel og mod alle odds har været store succeser. Vel kun i 1970'erne er der en slags præcedens for den seriøse politiske film, som Stone har gjort til et af sine varemærker, uanset om mange måtte mene, at hans tilgang til historie og politik er sensationalistisk. Han har ikke desto mindre skrevet stort set alle film sammen med udvalgte eksperter og har således også været med fra start til slut på sine projekter. Noget af en kraftpræstation, når man påtænker, at han i snit har lavet en film om året fra 1986 til 1995 - samtidig med at han har skrevet og produceret for andre.

Oliver Stones tilgang til de enkelte film er ofte meget personlig, selv når han en sjælden gang bliver hyret, som han gjorde til filmen om *The Doors* (1991). Nu er Jim Morrison tilfældigvis også et af hans store idoler, så filmen kom i sidste ende til at fremstå som et lettere abstrakt cinematisk digt til Stones dionysiske afgud, hvilket ikke faldt i god jord hos alle. Keyboardspilleren Ray Manzarek - der i filmen bliver fremstillet som en sympatisk, om end temmelig konfliktsky person - benytter således enhver lejlighed til at rakke filmen ned. Stone lavede *The Doors* i stedet for *Evita*, som han ikke kunne få finansieret. *Evita*, som Alan Parker instruerede i 1996, skrev Stone angiveligt, fordi Eva Perón mindede ham om hans moder. *Platoon* var selvbiografisk; *Wall Street* (1987) var inspireret af hans far, der arbejdede på den navnkundige gade (og døde før sønnens karriere rigtig tog fart), og *Nixon* er en slags hyldest til faderen.

Mest upersonlig er nok *Talk Radio* (1988, *Noget for noget*), der er en filmatisering af Eric Bogosians skuespil om en rapkæftet, venstreorienteret radiovært. I det mindste var stykket dog baseret på en virkelig dj, der blev myrdet af nynazister i starten af 80'erne, og *Talk Radio* stiller da også (uudtalt) det meget stone'ske spørgs-

mål: Hvad skal vi med ytringsfriheden, hvis det vi siger er med fare for liv og lemmer?

U Turn er en sort-munter bagatel som svælger i noir'ens fatalitet og nihilisme, men er i bedste fald blot en fodnote i det samlede output. *Any Given Sunday* (1999) er en lang, ambitiøs men klodset mastodont af en *football*-film, der nok kun kan ophidse folk med en interesse i denne mærkværdige, testosteronpumpede sportsgren. Det skal dog retfærdigvis nævnes, at filmen også beskæftiger sig indgående med magtkampene bag kulisserne og begræder en sportsgren, der for længst har solgt ud til reklamefinansieret tv (særligt ved det årlige mediecirkus, Super Bowl). Ydermere leverer Al Pacino en underholdende præstation som den snu, gamle træner, der ikke sådan lige lader sig sparke af banen af pengegriske arvinger, uden boldhjertet på rette sted.

Flere af Stones film er af mange blevet enten hyldet eller ugleset som værker, der definerede forskellige årtier, hvilket Stone selv hverken har postuleret eller er specielt begejstret for at blive skudt i skoene. Men Gordon Gekkos (Michael Douglas) "Greed is good"-tale i *Wall Street* blev mantra for mange 80'er yuppier (og andre) - selv om Gekko utvetydigt er filmens skurk - og de glade 60'ere, som Stone sirligt genskabte i *The Doors* synes virkelig at give perioden ægte liv, trods filmens ellers lidt frie forholden sig til hovedpersonens liv og levned. Desuden er koncertoptagelserne i *The Doors* lige så overbevisende som Val Kilmers mesterlige inkarnation af Morrison - det er *næsten* som at være der selv.

Dramatisk licens. Et andet hyppigt kritikpunkt går på Stones kondensering af historiske begivenheder og personager. Som når han lader ærkebiskop Romero blive dræbt under en af sine sidste taler, hvorefter militæret skyder løs på den demonstrerende civilbefolkning uden for kirken i *Salvador* - en sammentrækning af tre forskellige begivenheder, der ikke foregik samtidigt. Dramatisk fungerer det faktisk glimrende, og forløjet kan man vel næppe kalde denne komprimering. Det er først og fremmest effektivt og vidner om en naturlig forståelse for dén fortællemæssige økonomi, der er nødvendig for enhver filmskaber - ikke mindst når dennes film som regel varer et sted mellem to og tre timer!

I *Born on the Fourth of July* lader Stone Ron Kovic opsøge familien til en kammerat, han kom til at dræbe under Vietnamkrigen, for at bede om forladelse. Kovic gjorde aldrig noget i den retning, men han skrev en selvbiografi, hvor skylden over drabet hele tiden ligger og ulmer. Stone giver blot denne skyld et filmisk udtryk - et lidt kluntet udtryk, måske, men budskabet kunne ikke have været leveret mere pålideligt af Western Union.

Den mest ekstreme kondensering er nok, da Le Ly Hayslips otte forskellige mænd samles i én eneste, spillet af Tommy Lee Jones. Det er også nemt at forstå at otte mænd til én kvinde i én, godt nok lang spillefilm, i bedste fald ville komme til at fremstå meget karikerede og helt umulige at nå at lære at kende. Desuden er rollens funktion i høj grad symbolsk. Nogen vil sikkert hævde, at Jones' rolle *er* karikeret og det er vel også en legitim pointe, i særdeleshed hvad angår Stone, der altid maler med brede strøg, men så sandelig også hvad angår Tommy Lee Jones, der desuden tilføjer både *JFK* og *Natural Born Killers* stærkt stiliseret og mindeværdig pondus i overordentligt flamboyante præstationer, som

ikke lader hans instruktør noget efter. Jones er måske netop derfor den ideelle Stone skuespiller: han er altid *larger-than-life* og levner aldrig nogen tvivl om sine karakterers moralske beskaffenhed.

M&M - medier og mord. Kontroversen omkring den film *The New Yorker* kritikeren Terrence Rafferty lidt spydigt kaldte "*Bonnie and Clyde* i en blender", *Natural Born Killers*, har været omfattende, især fordi filmen har afstedkommet flere *copycat*-forbrydelser i USA. En af de mest omtalte af disse var, da to teenagere, Sarah Edmondson og Benjamin Darras, på vej til en Grateful Dead koncert skød to mennesker. Sarah fortalte senere, at Benjamin var blevet besat af Mickey Knox-karakteren fra *Natural Born Killers*, og simpelthen bare *måtte* prøve, hvordan det var at slå ihjel. Da Sarah selv skød en ekspeditrice, fortalte hun, at hun så en dæmon svarende til dem, der hjemsøgte Mickey og Mallory (Woody Harrelson og Juliette Lewis) i filmen.

Edmondson/Darras-affæren fik den populære amerikanske bestseller-forfatter, John Grisham - der kendte et af ofrene - til at fare i blækhuset for at opfordre de implicerede ofres familier til at sagsøge Stone. Grisham er som bekendt selv advokat og argumenterede ihærdigt for, at den eneste måde at stoppe produktionen af film som *Natural Born Killers* på er, at der bliver skabt præcedens i en retssag, hvor det vil blive medgivet, at der er en direkte kausal forbindelse mellem den fiktive vold i en given film og de mén, ofrene for dens imitatorer måtte have lidt. Grisham mente, at intet i de to teenageres fortid kunne forklare, hvorfor de blev mordere, men nævner dog, at de begge havde haft en problemfyldt opvækst og havde taget stoffer i årevis. Grisham tilhører altså de censurfortalere, der mener, at en film har større indflydelse på unges opførsel end deres opvækst eller eventuelle stofmisbrug.

Dette fremhævede Oliver Stone da også, da han svarede på Grishams beskyldninger ved bl.a. at påpege, at det ikke nytter noget at 'sagsøge budbringeren', og at et menneskeligt grundvilkår er, at enhver er ansvarlig for sine egne handlinger - man kan ikke bare give sorteper videre til diverse Hollywood-instruktører. (Stone 1996, p. 237)

Stone ser sig selv som den samvittighedsfulde oprører i en verden, hvor myndighederne, medieverdenen og tv i særdeleshed står for løgn og undertrykkelse. Mens censur-fortalerne taler om, at film har en afgrænset, påviselig effekt, viser Stone med sin(e) film, at medier er en del af vores empiriske virkelighed - i *Natural Born Killers* udgør de tilsyneladende hele virkeligheden - og derfor påvirker de naturligvis vores tænke- og væremåde. Hvor Grisham og andre går ned i enkelte subversive værkers skadelige indflydelse, mener Stone, at det er det konstante *flow* af ligegyldig tv underholdning, der er skadeligt. Ifølge Stone viser en undersøgelse, at gennemsnits-teenagere ser tv 15.000 timer årligt, men kun tilbringer 11.000 timer i skolen.

Ultravold som mediekritik. "Film er et magtfuldt medie, film er et narkotikum, film er et potentielt hallucinogen - det trænger ind i dit øje, ind i din hjerne og stimulerer og det er en farlig størrelse - film kan være en meget samfundsnedbrydende ting." (Stone citeret af Mary Whitehouse in French, p. 60)

Oliver Stone bruger næsten ethvert tænkeligt billedmedie til at fortælle historien om 'M&M-mordene' - lige fra over-

vågningskameraer og den dokumentariske stil, han forfinede i *JFK*, over tegnefilm, superimposeret tekst og *morphing* til reklamer og satiriske parafraser over sæbeoperaer og *crime shows*. Der opereres desuden med fem forskellige slags *film stock*, bagprojektioner, slow-motion etc. Filmen tog et sted mellem 10 og 11 måneder at redigere, og der er mindst ligeså mange klip i *Natural Born Killers* som i en halv snes almindelige spillefilm. Resultatet er en oplevelse, der konstant bevæger sig på kanten af det kvalmende, men ikke desto mindre udgør en fascinerende *tour de force*:

> Subversiv på et plan, der får én til at mindes A Clockwork Orange (...), viser Natural Born Killers både virkelig og abstrakt vold som en slags junk, en fuldstændig hæmningsløs kraft, der har gjort et helt samfund afhængige. Stones frækhed er, at han, som Kubrick før ham, vover at gøre sin film til endnu et fix af stoffet, lige så hypnotisk i sin sensationalisme som den verden den portrætterer (...) Stone får dig til at føle det som om du zapper gennem et 500-kanals kabelsystem samtidig med, at du er høj på peyote. (Owen Gleiberman in Keough, p. 182)

Sammenligningen med *A Clockwork Orange* (1971) er rammende, eftersom begge film, alt afhængigt af temperament, enten lider under eller drager fordel af det faktum, at de i udstrakt grad gør brug af den selvsamme korruption, vold og sensationalisme, som de angiveligt kritiserer, og således gør det overmåde svært for tilskueren at tage afstand fra excesserne. Filmen er Stones mest abstrakte værk til dato - han kalder det selv sin Jackson Pollock-film, fordi han nærmest 'kastede op' over lærredet. Og Mickey og Mallory Knox' univers fremstår, præcis som i *A Clockwork Orange*, som et forvrænget popkunst-helvede, blot befolket af medieskurke i stedet for korrupte politikere som i Kubricks film (og hvori ligger forskellen i dag?). Hvad der er blevet endnu mere dominerende i *Natural Born Killers*, er de levende billeder - selv vinduerne i Mickey og Mallorys univers er blevet omdannet til store fjernsynsskærme - tilsyneladende eksisterer verden udenfor ikke længere. Virkeligheden er blevet transformeret til billeder, og billederne er de dæmoner, der har besat 90'ernes svar på Bonnie og Clyde.

Stone viser konstant hvordan Mickeys og Mallorys empiriske referenceramme er begrænset til tv og film. På et tidspunkt ses Mickey, halvt engageret i forspil med Mallory, alt imens han rastløs 'skyder' løs på fjernsynet med fjernkontrollen, og pludselig er forskellen mellem våben og fjernkontrol også svær at få øje på. (Til stadighed ironisk selvrefererende kan Stone ikke nære sig for, i samme sekvens, at lade ekstremt voldelige øjeblikke fra *Midnight Express* og *Scarface* indgå i Mickeys 'kanalrundfart', og det vel at mærke sekvenser, der aldrig ville blive vist på almindeligt *network*-tv.)

Næppe har de to begået en forbrydelse, før end den er blevet assimileret af medierne og omdannet til enten direkte rapporter eller rekonstruktioner på *crime show*-pastichen *American Maniacs*, og ved flere lejligheder forvrænges Mickeys hoved pludselig, som var han blot et billede på en tv-skæm. Da Mickey og Mallory skyder værten på *American Maniacs*, Wayne Gayle (Robert Downey Jr.), forklarer Mickey ham, at han er deres sidste offer, for "after all, Frankenstein's monster killed dr. Frankenstein." Der efterlades altså ingen tvivl om, hvem der er den virkelige skurk.

Lykkelige enfold. Kritikeren Howard Hampton har argumenteret - i en sam-

menlignende analyse af *Natural Born Killers* og Robert Zemeckis' *Forrest Gump* (1994) - for en vis tendens i det amerikanske samfund. De to film indtager, ifølge Hampton, hver sin modpol i den stadige amerikanske (film)historieskrivning, hvor Zemeckis omhyggeligt hvidvasker enhver anklage, som Stone nogensinde har fremsat mod det stjernebestrøede flag og nationen det stolt vajer over:

> Forrest Gump og Natural Born Killers er film, der støder frontalt sammen, idet de indtager diametralt modsatte positioner. I al hemmelighed konstituerer de de magnetiske modpoler af Amerikas ordensmani: på den ene side grådigheden efter en politistatsagtig håndhævelse af orden i skikkelse af en fanatisk opretholdt 'uskyld'; og på den anden side en umættelig appetit efter det helt store voldelige kødcirkus - som 'love' og 'hate' tatoveret på knoerne af en tv prædikant. (Howard Hampton in Film Comment, November/ December 1994, pp.2-4)

I *Forrest Gump* fremstilles krig og politik som ufarlig, lattervækkende underholdning og alvoren som værende udenfor menigmands fatteevne og i *Natural Born Killers* er *sitcom*-pastichen *I Love Mallory* blot ét af mange eksempler på den hykleriske maske, som det amerikanske samfund sætter på sin underliggende sadisme, der i ren form eksemplificeres ved - og satiriseres vredt over i - det uhyrlige crime show *American Maniacs*. I *Forrest Gump* er der meget kort fra intelligens til fysisk og psykisk korruption (jf. Forrests intellektuelle og snobbede barndomsveninde, der først, da hun er ved at dø af AIDS, indser, at idioten Forrest er det bedste, der nogensinde er hændt hende), og derfor synes den amerikanske drøm, i Zemeckis' film, at være et Amerika med en gennemsnitlig intelligenskvotient på 75. Mickey og Mallory Knox viser møntens bagside - de fremstilles i bund og grund som uskyldige ofre, da de indleder deres morderiske hævntogt gennem USA under mediernes stadige bevågenhed (alt imens, kunne man forestille sig, Forrest løber frem og tilbage mellem de to verdenshave).

Milos Forman forsvarer *Forrest Gump* som en uundgåelig følgevirkning af den stigende frygt, som bla. kompromisløse, non-eskapistiske art-film som *Natural Born Killers* er med til at skabe hos den amerikanske befolkning. Han ser filmen som:

> sentimental, godt lavet og som en sund reaktion: her er en almindelig mand og han er en helt. Amerikanerne er bange; de ved ikke hvordan de skal beskytte sig selv fra det de ser omkring sig eller spejlet på lærredet. Grænsen mellem liv og kunst udviskes. Se engang hvad tv-stationerne gjorde ved O. J. Simpson. Det perfekte drama (...) Den eneste løsning synes at være flere pistoler: én til dig, én til mig. Og et folkekrav om hårdere straffe. (Milos Forman in Index on Censorship, 6/95, p.135, min fremhævning.)

Forrest Gump er bare én i en lang række af venlige, mentalt udfordrede og ufarlige 'Rain Men', der kan gøre selv Vietnamkrigen til 'good, clean family entertainment' og opretholder myten om, at enhver kan blive rig på trods af alle odds. Stik modsat er *Natural Born Killers*' opdatering af film som *Bonnie and Clyde*, *Weekend*, *A Clockwork Orange*, *Badlands* og *Wild at Heart*, som placerer den i slutningen af en apokalyptisk voldsfilmtradition, hvor den på samme tid er det ultimative simulakrum og et skingert mareridt, hvor selv det sidste skel - skellet mellem filmens virkelighedsplan og dens indlejrede fiktioner - er endeligt udryddet. Virkeligheden fremstilles som fiktion og vice versa - "grænsen mellem liv og kunst udviskes."

Både *Forrest Gump* og *Natural Born Killers* bruger *morphing*-teknikken som modifikator i udstrakt grad, men

Zemeckis bruger den på sømløs vis til at omdigte historien - a la Woody Allens *Zelig* (1983) - hvor Stone her bruger den til at skabe et klaustrofobisk univers, hvor medierne overalt, og det med særdeles synlige sømme, er i færd med at gennemtrænge virkeligheden. Fra Alex' ufrivillige aversionsterapi i 70'erne til Mickey og Mallorys ikonoklastiske oprør på 90'er-samfundets egne præmisser, har virkelighedens billedmedier gennemgået en lynevolution, der endeligt er resulteret i, at disse effektivt har fået patent på en meget stor del af vores referenceramme.

Stones egentlige og afgørende pointe med *Natural Born Killers* kunne derfor være, at vise hvordan vores samfund ville se ud, hvis der ikke var noget skel mellem virkelighed og fiktion: et samfund uden kunst - kontroversiel kunst mindst af alt - men med overdrevne mængder af voldelig underholdning.

Seriøs selvironiker. Oliver Stone har for vane at optræde med et glimt i øjet i små roller i sine egne film. Han har desuden en morsom cameo (som sig selv) i præsidentkomedien *Dave* (1993) i et talk show, hvor han hævder at have beviser for en obskur sammensværgelse i Det hvide Hus. I fremtidsthriller miniserien *Wild Palms* (1993, *Vilde Palmer* - Stone var executive producer) er der en lignende iscenesat tv-optræden, hvor han storsindet erklærer ikke at bære nag, nu hvor aktindsigten i Warrenkommissionens undersøgelser har givet ham ret i alt, hvad han fabulerede om i *JFK*.

Små optrin som disse siger en del om, hvordan Stone opfatter sig selv og sin rolle i medieverdenen. Han ved, at han efterhånden er blevet synonym med tossede konspirationsteorier, og nok udviser han tilstrækkelig selvironi til at gøre grin med sig selv, men der er ingen tvivl om, at han tager sig selv meget alvorligt. Han har f.eks flere gange deltaget i alskens mere eller mindre videnskabelige fora for at forsvare sine film, hvilket vel er ret enestående for en stor Hollywood-instruktør.



JFK

***JFK* - hvor frit kan man forholde sig til historien?** Der kan ikke herske nogen tvivl om, at *JFK* markerer et højdepunkt i Stones karriere, ikke mindst kunstnerisk. Selv om han året efter tog filmens skizofrene stil og multiplicerede den til smertegrænsen i *Natural Born Killers*, var den, i historien om mordet på USA's hidtil mest populære præsident, intet mindre end revolutionerende. Det er svært at overdrive *JFK*'s indflydelse, ikke mindst på folks mistro til Warrenkommisionens konklusioner. Der havde været masser af *conspiracy nuts*, da filmen kom ud, men også flere anerkendte historikere havde længe udtrykt deres tvivl om "lone gunman-teorien". Med ét var det som (det amerikanske) folks kollektive bevidsthed ændredes, og det er først og fremmest Stones fortjeneste (eller skyld), at størstedelen af amerikanerne i dag mener, at der lå en eller anden form for sammensværgelse bag mordet på Kennedy.



JFK – Abraham Zapruders optagelse

JFK inddrog alverden i alle tiders detektivhistorie, hvor efterhånden mytiske begreber som "the magic bullet" og "the grassy knoll" for alvor blev kendt. Og her er virkelig tale om et mytisk værk af dimensioner - ikke bare omfangsmæssigt. Ved hjælp af den travle, rastløse klippeteknik, blandingen af forskellige slags film og fiktive momenter blandet umærkeligt sammen med dokumentarfilm, formår filmen at bombardere sine sagesløse tilskuere med en sådan kvantitet af informationer, at det næsten er umuligt at gøre andet end at læne sig tilbage og tage imod.
Selvfølgelig blev Stone angrebet for ikke at lade folk tænke selv, men der har vel aldrig været noget til hinder for, at man sætter sig ned og reflekterer i ro og mag bagefter. Det *er* en mageløst manipulerende film, men den lægger aldrig skjul på sine intentioner, hvoraf den fremmeste netop er at få folk til at tænke selvstændigt:

> Do not forget your dying king who forfeited his life. Show the world this is still a government of the people, for the people, and by the people. Nothing as long as you live will ever be more important. It's up to you! (Kevin Costner som Garrison i sin afsluttende plædering til juryen)

Den sidste sætning fremsiger Costner med blikket stift rettet mod kameralinsen - det virker næsten som et bevidst parafraserende modangreb på den notoriske Uncle Sam-plakat. En plakat, der netop ikke opfordrer til selvstændighed og omtanke, men til at adlyde magtens stemme. Den står for den blinde, aggressive nationalisme og gemene, propagandistiske bondefangermentalitet, som Stone kritiserer i Vietnamtrilogien - i *Born on the Fourth of*

July i særdeleshed.

Ifølge Stone udlægger *JFK* bare en af mange mulige forklaringsmodeller, hans egentlige formål var at mistænkeliggøre Warrenkommisionen og vise, hvor utroværdige dens konklusioner var. Han formår da også at stille flere nøglespørgsmål, der endnu ikke er blevet entydigt eller tilfredsstillende besvaret. Hans argeste kritikere (heriblandt CBS' Dan Rather, MPAA's Jack Valenti og Richard Nixon!) koncentrerede naturligvis skytset mod de fakta, de mente at kunne tilbagevise, selv om de over én kam beskyldte filmen for at være ren fiktion og spekulation (Nixon havde iflg. Stone ikke en gang set den). Alt andet lige må man gå ud fra, at Stone trods alt har researchet lidt i emnet, så ren og skær fiktion er *JFK* vel næppe. Desuden har Jim Garrison som tidligere (og flere gange genvalgt) *district attorney* vel også bare et minimum af troværdighed, uanset hvad man ellers måtte mene om hans radikale teorier. Til hans mere noble meriter kan tælles, at han fik trukket kommissionsmedlemmet Gerald Fords manipulation med den retsmedicinske rapport frem i lyset. Det viste sig, at Ford faktisk havde 'flyttet' skudhullet i ryggen et par tommer op for at sandsynliggøre den - i øvrigt på mystisk vis uskadte - magiske kugles kringlede færd fra Kennedys hals, gennem guvernør Connallys bryst, håndled og lår. Ikke mindst var Garrison primus motor i at få offentliggjort Zapruders amatørfilm af mordet - en rulle, som Stone også gør flittigt brug af i sin film. *JFK* var i sig selv direkte årsag til oprettelsen af en særlig kommission, der med tiden frigav tusindsvis af dokumentsider fra Warrenkommisionens undersøgelser.

Arven fra Capra. Det faldt også mange for brystet, at Stone præsenterede den lidt blakkede Garrison, der var berygtet for sine hårdhændede metoder, som dydsiret helt. I Kevin Costners drenget-alvorlige skikkelse fremstår han nærmest som en anden caprask Mr. Smith. Faktisk havde Stone haft Frank Capra i tankerne. Udover nødvendigheden af at have et identifikationspunkt i filmen - en indiskutabel helt som guide gennem labyrinten - er valget af den renskurede Capra-helt også en kommentar til den af højrefløjen så ofte hyldede instruktør. Et meget overset aspekt ved Capras produktion er, ifølge Stone, hans indgående forståelse af truslen fra 30'ernes spirende fascisme. Stone mener, at Capra i bund og grund prøvede at advare mod den form for fascistoid stat som Dwight Eisenhower sidenhen (og inkluderet i *JFK*'s indledende 'Camelot'-montage), ligeledes advarende kaldte "*the military-industrial complex*". Stones definition er som følger:

> Hvis fascisme kan defineres som en stat der ejes af korporationer (...) så er dette hvad (Eisenhower) så - en godartet, næsten ren hybrid af amerikanske værdier (dvs. penge og optimisme) kombineret med den europæiske afart af fascismen, der gjordes populær af tyskerne og italienerne i 1920'erne og 1930'erne (dvs. frygten for opløsning) - kort og godt, en rendyrket amerikansk fascisme. Interessant nok kan man finde denne idé hos alle vores bedste dramatikere i dén periode, lige fra Sinclair Lewis og John Dos Passos til John Steinbeck og Frank Capra. (Stone in Toplin, p. 63)

Faktisk er det lidt misforstået, når kritikerne så ofte bider sig fast i de små, enkelte facts i Stones film, for han interesserer sig aldrig så meget for detaljen som for den større 'sandhed', som ovenstående - der også fungerer som nøgle til *JFK* - er et godt eksempel på. Det kan man selvfølgelig have mange indvendinger imod, men man må også medgive, at vi, trods alle lig-

heder med virkelige personer og begivenheder, har at gøre med en fiktionsfilm. Det kan være svært at acceptere, når *JFK* i al sin tordnende retorik nærmest synes at gennemtvinge sine grundlæggende teorier, men *JFK* indskriver sig trods alt bare i en lang tradition af filmatiseringer af historiske begivenheder, hvor praksis altid har været at digte videre på de kendte fakta. Som historikeren Robert A. Rosenstone siger i sit glimrende essay "Oliver Stone As Historian": "Man bør ikke dømme historiske film på detaljeniveau, men på deres argumentation samt på metafor- og symbolikniveau." (In Toplin, p. 34)

Rosenstone konkluderer, at filmen tilbyder os historien som vision, en vision der fungerer på flere forskellige planer og derfor divergerer voldsomt fra historieskrivningens lineære videnskabelighed. Filmens fortid viser et langt mere komplekst billede og er mere umiddelbart indbydende end den nedskrevne historie. Den mening, den historiske films mangetydighed frembyder, er lige så forskellig fra det skrevne ord, som det er fra den mundtlige overlevering, der kom før det. Rosenstone mener ikke, at vi kan undvære historieskrivningen, men blot at filmen kan hjælpe os til at forstå historien på flere forskellige og ikke mindst andre niveauer end det autoritative ord.

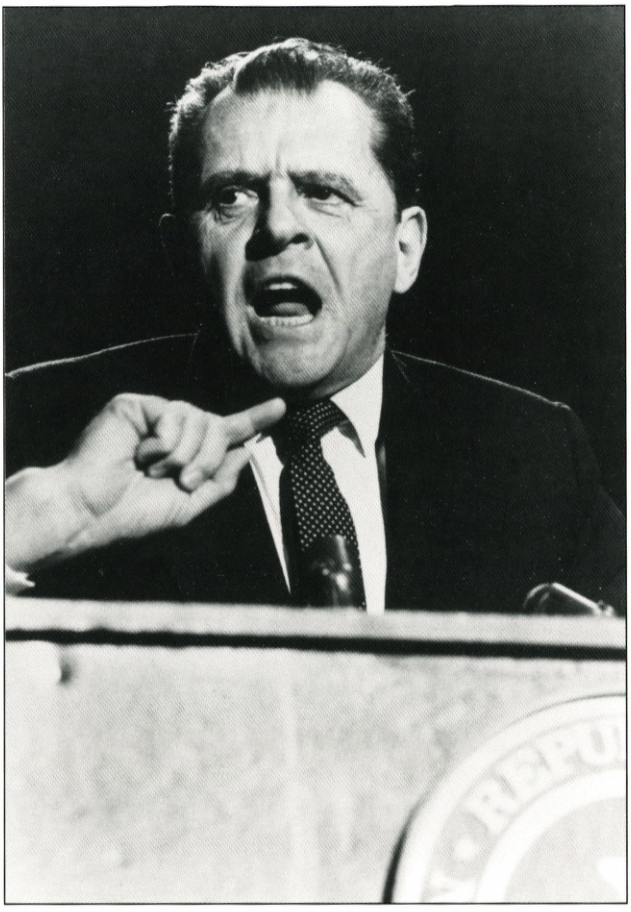
Ubesvarede spørgsmål. Enhver historieoverlevering indebærer som bekendt, at der er noget, man vælger at fortælle og andet man bliver nødt til at udelade. Hos Stone som hos andre filmmagere finder man den dramatiske sandhed et sted mellem de påviselige fakta og 'videnshullerne'. Man kan naturligvis, med en vis ret, beskylde Stone for at være bombastisk, men næppe for at være direkte løgnagtig. Forklaringen på den betragtelige kontrovers i *JFK*'s kølvand er nok snarere, at personen Oliver Stone virker så provokerende på mange. Stone *er* virkelig en kontroversiel figur i det offentlige Amerika, og mon ikke det hænger sammen med hans betydelige viden om de emner, han tager op - han ses faktisk som en trussel mod det etablerede, en trussel hvor ikke mindst latterlig- og mistænkeliggørelse bliver brugt som modangreb. Hører man Stone selv argumentere, er der sjældent nogen letkøbte floskler, men masser af engagement og veltalende intelligens. Det er også meget sigende, at kontroversen om *JFK* begyndte næsten et år før filmen kom ud og havde udgangspunkt i et tidligt udkast af manuskriptet, der cirkulerede blandt flere prominente mediefolk. Ingen havde sikret sig rettighederne til det copyrightede manus, som desuden divergerer en del fra den færdige film.

Desuden er det en anelse suspekt, at Stone ofte bliver gjort til samfundsfjende, når han mest af alt bare stiller spørgsmål til nationens tilstand. Han siger selv, at han er glad for sit land, men at det vel ikke udelukker, at han også kan mene der er ting, der kan forandres til det bedre. Han ser mordet på Kennedy som sidste århundredes største tragedie, fordi denne ville have ændret historiens gang. Oliver Stone er simpelthen overbevist om, at Kennedy ville have stoppet den kolde krig og trukket tropperne ud af Vietnam efter sit genvalg. Trods kritiske røster er han faktisk blevet støttet i denne antagelse fra flere forskellige kanter.

De fleste af de spørgsmål, filmen rejser, er stadig ikke blevet besvaret. Det gælder ikke mindst flere af dem, der bliver stillet af 'X' (Donald Sutherland) i en af *JFK*'s mest overdådigt ekspositoriske nøglescener:

Jim Garrison: I never realized Kennedy was so dangerous to the establishment. Is that why?
X: Well that's the real question, isn't it? Why? The how and the who is just scenery for the public. Oswald, Ruby, Cuba, the Mafia. Keeps 'em guessing like some kind of parlor game, prevents 'em from asking the most important question, why? Why was Kennedy killed? Who benefited? Who has the power to cover it up? Who?

Om der virkelig lå et neofascistisk *coup d'état* bag mordet på John F. Kennedy får vi nok aldrig at vide, men blandt de frigivne papirer er der fakta, der understøtter Stones og Garrisons gisninger (og mange andre, der ikke gør). Den statsudpegede kommission, der i 1979 konkluderede, at en sammensværgelse var sandsynlig - på baggrund af lydoptagelser af skuddene - er der stadig bemærkelsesværdigt lidt blæst omkring.



Nixon

Den store mand - *Nixon.* "*Nixon* handlede ikke om sammensværgelser og virkelighedsplaner, som *JFK* gjorde. Den viste, hvordan et konspiratorisk sindelag ødelagde en mands storhed." (Stone in Toplin, p. 255)

På et tidspunkt i denne sympatiske portrætmosaik af én af de mest udskældte amerikanske præsidenter, Richard Nixon, står denne foran John F. Kennedys portræt og udtrykker sin bitterhed: "Når de ser ham, ser de hvem de gerne vil være. Når de ser mig, ser de sig selv." Filmen giver ham nok i forbifarten ret i det første, men næppe i det andet, selv om Stone leverer en overraskende nuanceret og menneskelig skildring af denne ensomme præsident. Ikke fordi Stone ikke kan være nuanceret, men fordi man måske kunne forestille sig, at instruktørens sympati lå andetsteds. Efter eget udsagn har han stor respekt for manden og betragter ham som en stor politisk begavelse, der endte med at bukke under for sine mindreværdskomplekser og slette impulser. Stones respekt er afledt af hans egen fars, der havde umådelig tiltro til Nixon som politiker.

Filmen er bygget op med slet skjult *homage* til *Citizen Kane* (1941, *Den store mand*). Ligesom i Welles' film springer vi frem og tilbage i tid og mellem flere forskellige subjektive karaktervinkler. Helt så triumferende kaleidoskopisk som verdens bedste film bliver *Nixon* naturligvis aldrig, men mindre skulle vel også kunne gøre det. Anthony Hopkins' præstation er bemærkelsesværdig i sin indlevede forståelse af filmens hovedperson, og han formår



Nixon

ydermere at få os til at holde af denne forkrampede, mærkværdige mand. Man efterlades med følelsen af, at nok var han en slyngel, men han var også meget mere end det. Nixons modkandidat i 1972, George S. McGovern, er begejstret for filmen, ikke fordi han nyder at se sin gamle fjende i al hans pinagtige glansløshed, men fordi han havde stor respekt for Nixon og, ikke mindst, kan genkende ham i Stones levnedstegning:

> Jeg mener, at Oliver Stones fortolkning af Richard Nixon som en ambitiøs, usikker, selvhadende, til tider paranoid skikkelse er sandfærdig. Stone viser samtidig, at det var Nixons betydelige politiske snilde og opfindsomhed, der sikrede ham verdens mest magtfulde embede - for så blot at ødelægge alt for sig selv med sin paranoia på øjeblikket for sin allerstørste valgtriumf. Stones Nixonportræt er både brilliant og præcist skitseret, og jeg tager hatten af for hans succesfulde forsøg på at berige og dramatisere vores viden omkring dette vigtige, omend tragiske kapitel i vor nylige historie. (Toplin, p. 212)

Det var naturligvis langtfra alle kritikere, der var så begejstrede som McGovern. Nixons døtre afskrev filmen offentligt, men ingen af dem havde set den. Belært af kontroversen omkring *JFK* indleder Stone sin film med en *disclaimer* for at komme alle de faktafikserede kritikere i forkøbet, må man formode. Ikke desto mindre er han blevet bebrejdet mange detaljer fra et vanligt forarget mediekor. Mest af alt faldt det mange for brystet, at filmen ganske henkastet postulerer Nixons og LBJ's indblanding i hele Cuba-affæren, som Stone ser som en essentiel brik i sammensværgelsen mod præsidenten i 1963. Hvem ved, måske missionerer han virkelig stadig, eller måske er det en skælmsk og halvhjertet lille pusten til ilden. At manden har humor og selvironi, bliver lidt ofte overset og desuden fylder denne lille konspirationsafstikker meget lidt i den samlede handling.

Nixon er fascinerende 'historiefilmning' (jf. Rosenstone) - især hvis man interesserer sig for perioden - men som rendyrket underholdning er den nok lidt for afhængig af publikums historiske kunnen. Alt for mange essentielle fakta bliver kun lige berørt kort og uden den samme form for fortællemæssige fokus, der prægede *JFK* bliver det en meget lang, lettere kryptisk fortælling om en underlig, usexet mand, der lavede en eller anden skandale og, vist i øvrigt, kan krediteres for at have sluttet Vietnam-krigen, selv om det var lidt sent. For Oliver Stone selv slutter den krig tilsyneladende ikke, før han selv dør.

Mig og Fidel. Stone minder på en lidt omvendt måde om den excentriske dokumentarist Errol Morris, der insisterer på, at der i bund og grund ingen forskel er på fiktions- og dokumentarfilm. Morris' Oscar-vindende *Fog of War* (2003) er en interviewfilm med en af hovedspillerne bag missilkrisen i Cuba, Robert S. McNamara, der var forsvarminister under

både JFK og LBJ. McNamara trådte tilbage i 1968 i protest mod Vietnamkrigen. Morris' tilgang virker måske umiddelbart meget forskellig fra Stones, men de blander begge fiktion og fakta på en meget bastant måde og de fokuserer begge først og fremmest på individets verdensbillede. Begge har desuden lavet film, der har haft direkte indflydelse på virkeligheden - Morris med *The Thin Blue Line* (1988, *Den uskyldige morder*), der fik frigivet en uskyldigt dømt morder, Stone med *JFK*. Den mest markante forskel er måske, at Morris' besatte subjekter ofte - absurd nok - virker mere fiktive og uvirkelige end Stones klassisk skønhedsmalede idealister.

Derfor virker springet til dokumentarformatet også meget naturligt for Stone, når subjektet for hans *Comandante* (2003), Fidel Castro, ikke bare er et åbenbart personligt idol, men også spiller en væsentlig birolle i instruktørens store teori om statskuppet i 1963. Stone føjer simpelthen portrættet af Castro til sit oeuvre med vanlig idiosynkratisk konsekvens. Han refererer til Castro som en filmstjernediktator og sammenligner ham endda med Evita, hvilket kommandanten ikke tager anstød af. Et par strategiske steder bruges - for at det ikke skal være løgn - "Don't Cry For Me Argentina" som underlægning. Om det er ironisk ment, må være op til den enkelte at afgøre.

Ellers møder vi Fidel som ateist, økologisk bevidst dommedagsprofet, almennyttig velgører og filosof. Vi hører om hans yndlingsskuespillere (Sophia Loren og Brigitte Bardot) og de film, han har set (han synes *Titanic* var interessant). Senere bliver alskens politiske emner strejfet i forbifarten. Der gås aldrig rigtig i dybden med noget, men vi gives indtryk af et land, hvor alle elsker deres leder og stortrives. I dagens Cuba har selv de prostituerede en eksamen, forklarer Fidel stolt, mens han understreger, at revolutionen dog næsten har udryddet dette gamle erhverv.

Den gamle revolutionær får også lige udtrykt sin mistro omkring den officielle forklaring på John F. Kennedy-mordet. Efter hans mening tydede meget på en sammensværgelse. Den, må man formode, erfarne skytte Castro mener ikke, det er muligt for en snigskytte med kikkertsigte at sigte og lade mere end én gang inden for det korte tidsrum, Zapruder-filmen dokumenterer, at skuddene faldt. Hele herligheden afsluttes med broderlige knus og jovial munterhed. Meget klogere på Castro er man ikke blevet, men at han er en dygtig statsmand er åbenbart. Han formår endda at forsvare sin position som diktator med megen retorisk snilde.

At mange måske tager anstød af Stones godmodige, lettere konfliktsky møde med den kontroversielle hersker, tager han sikkert i stiv arm. I Stones univers helliger målet altid midlet, og målet er naturligvis at få amerikanerne til at se en anden virkelighed end den, deres regering og massemedier præsenterer dem for. At han for en gangs skyld læner sig faretruende op ad et lidt for primitivt verdensbillede, virker ikke bare overfladisk og pinligt, men også lidt nedladende over for hans store publikum - og det ligner ellers ikke Oliver Stone.

Overlever Stone? Efter et velfortjent pusterum med et par letbenede film som *U Turn* og *Any Given Sunday* har Stone, ud over færdiggørelsen af *Comandante* og en anden dokumentar om Yassir Arafat og Mellemøstkonflikten, *Persona Non Grata* (2003), måttet opgive en storfilm om endnu et 60'er-ikon, Martin Luther King. King-projektet strandede af flere forskelli-

ge årsager, men, traditionen tro blev Stone kritiseret af medierne for overhovedet at *overveje* at lave en film om den myrdede borgerrettighedsforkæmper.

Med den kommende *Alexander* (2004) - om hærlederen Alexander den Store og med Colin Farrell, Jared Leto, Anthony Hopkins, Angelina Jolie og Val Kilmer i rollerne - har Stone i hvert fald skabt tilpas afstand til sit historiske emne. Denne gang er det sikkert kun nogle få hårdnakkede historikere, der vil klandre ham for at skrive historien om. Derimod vil den garanteret blive flittigt sammenlignet med Baz Luhrmans Alexander-film med Leornardo DiCaprio og Nicole Kidman, hvis den da bliver til noget, hvilket pt. er uvist.

Er Oliver Stone paranoid? Han lader i hvert fald til at have mange folk efter sig. Propaganda er efter eget udsagn ikke noget, han gør det i, det er noget, han opponerer imod. Oliver Stone fremstår da heller ikke som den machobølle hans film til tider kan give indtryk af, men som en imødekommende, veltalende, humoristisk og historisk velbevandret dramatiker. Følgende opfordring til civil ulydighed viser på samme tid hans brændende overbevisning og humoristiske selvbevidsthed:

> Der virker som om, at det for tiden altid er dem, der råber højest der vinder - rene bøllemanerer. Trods det at historien igen og igen viser os den uafhængige tænknings dyder - behovet for at Spørge, Mistro, Modstå. Tillad da - i vor million-dollar-i-minuttet tv-kultur - en lille plads til den kontrære side af dig selv, og indse at moderate doser af paranoia, ligesom rødvin er sundt, netop fordi sammensværgelser aldrig hviler. Grunden til at vi sjældent er opmærksomme på dem, skal findes i vores mangelfulde opfattelsesevne. (Stone in Toplin, p. 65)

Oliver Stone er en magtfuld filmskaber. Han er stort set den eneste i nutidens Hollywood, der giver sig i kast med komplicerede historisk/politiske film, der, om end åbenlyst manipulerende, altid er komplekse og sjældent bliver nedladende over for deres publikum. Stones film harmonerer med hans verdensbillede hvor penge, politisk magt og mediernes støtte af magten er tæt forbundet i en elitær ærtehalm. Med den succes han ofte har haft med sin kompromisløse model kan det godt undre lidt, at ingen andre har taget udfordringen op. Måske er det fordi man kun kan lave den slags film, hvis man er drevet af personligt engagement og har en ubændig tro på sig selv og sin mission. Og at Stone har en mission kan der vist ikke længere herske nogen tvivl om.

Litteratur

Chang, Chris (1994). "Feed the Reaper", *Film Comment*, July/August.

French, Karl, ed. (1996). *Screen Violence*, London: Bloomsbury Publishing.

Hampton, Howard (1994, I). "Forrest Gump vs. Natural Born Killers", *Sight and Sound*, November/December.

Hampton, Howard (1994, II): "American Maniacs", *Film Comment*, November/December.

INDEX on Censorship: *The Subversive Eye: On Film Censorship*, London: Volume 24 no.6 issue 167, November/ December 1995.

Keough, Peter, ed. (1995). *Flesh and Blood: The National Society of Film Critics on Sex, Violence and Censorship*, San Francisco: Mercury House.

Rosenstone, Robert A. "Oliver Stone As Historian", in Toplin 2000.

Smith, Gavin (1994). "Oliver Stone interviewed by...", *Sight and Sound*, Vol. 30, no. 1, January-February.

Stone, Oliver (1996). "Don't Sue the Messenger", in French.

Toplin, Robert Brent, ed. (2000). *Oliver Stone's USA - Film, History and Controversy*. Kansas, University Press of Kansas.



Bashu, the Little Stranger

Det ideologiske drivhus

Film, censur og samfundskritik i Iran

Af Rasmus Brendstrup

Man skal ikke have set mange iranske film for at konstatere, at nutidens sociale virkelighed har høj prioritet for filmmagerne. Historiske dramaer er sjældne. Det er småt med formeksperimenter for disses egen skyld. Selv mere ordinære genrestykker tager som regel udgangspunkt i hverdagens realiteter, dens muligheder og begrænsninger.

Men hvad er det så for en virkelighed, den iranske film afspejler?

Har man holdt sig til ved danske og europæiske festivalvisninger, vil man have haft lejlighed til at se en perlerække af film, der beskriver patriarkalsk kvindeundertrykkelse på alle niveauer i samfundet. Film, der afspejler en forarmet landbefolkning, der ofte lider under etnisk diskrimination. De beskriver et land, hvor angsten for autoriteter er allestedsnær-

værende – selv militæret og retssystemet synes lunefulde. Og der tegnes ikke mindst et sørgeligt skarpt billede af en generation: De veluddannede unge, der kun drømmer om at rejse bort. Hvis de da overhovedet har overskud og fantasi til dét.

Der ligger et paradoks og lurer her. For hvis ovennævnte billede er dækkende, er Iran ikke noget indlysende land at lave social- eller samfundskritiske film i. Det er da heller ingen velbevaret hemmelighed, at trusler, chikane og venskabelige 'ændringsforslag' hører til dagens orden for landets reformkrævende aktivister og kulturelle aktører. Åbenmundede aviser lukkes regelmæssigt, sådan som det blandt andet sås under parlaments-valgkampen i februar 2004. Det er ikke sundt at kritisere de siddende magthavere i direkte vendinger.

Spørgsmålene melder sig. Hvordan kan det så være, at en kvindelig instruktør som Rakhshan Bani-Etemad kan skildre smugleri, fattigdom, hustruvold og almindelig håbløshed i præsidentvalgets skygge, sådan som det sker i *Under the Skin of the City* (*Zir-e Pust-e Shahr*, 2000), der var en af årets allerstørste publikumssucceser i Iran?

Hvordan kan en Mohsen Makhmalbaf, der til dato har fået fem af sine film forbudt af systemet, fortsætte sine opråb i avisspalter og på det store lærred?

Og hvordan kan dette filmmiljø fostre en instruktør som Jafar Panahi, hvis mesterlige *Cirklen* (*Dayereh*, 2000) fremstiller Teheran som et ubærligt mareridt for alle de kvinder, der på et eller andet tidspunkt er trådt ved siden af lovens smalle – og tilmed urimeligt smalle – vej?

Et samlende svar kunne lyde, at det glansbillede af ytringsfrihed, som ovennævnte film kan være medvirkende til at skabe, er lige så fortegnet som skræmmebilledet af præstestyrets magt og agt. Altså at sandheden ligger et sted imellem: At filmmagerne til det yderste bruger et spillerum, de faktisk *får*, fordi de har at gøre med et regime, som ikke er blind for den sociale virkeligheds skyggesider. Eller som i vid udstrækning ønsker at fremstå som progressivt, fordi det kan være med til at lægge låg på utilfredsheden blandt befolkningen.

Under alle omstændigheder kan man med samvittigheden i behold konstatere, at filmen på den måde på flere nivauer fungerer som debatforum i Iran i dag.

For det første fordi beslutningstagerne i den islamiske republik med held har fået gjort filmen til det folkelige medium *par excellence* ved at poste penge i filmproduktion, biografer og pr. Filmbegejstringen er enorm, og alene i Teheran udkommer mere end en halv snes filmmagasiner regelmæssigt.

For det andet fordi det i vid udstrækning *er* iranernes egen virkelighed, filmene skildrer, og fordi filmmediet ikke er forbeholdt en bestemt klasse-, køns- eller alderskategori; der laves tilmed en del kvalitetsfilm om etniske minoriteter.

Og for det tredje fordi selve formidlingsbetingelserne er under konstant forhandling. De synlige resultater af den løbende forhandling om, hvad der må skildres og hvordan, har i høj grad folkets bevågenhed.

Alt dette er rigtigt. Overordnet set trives iransk film, og den har helt afgjort en demokratisk funktion. Men også dette svar har en tendens til at skjule nuancerne og mangfoldigheden i den iranske film, både når det gælder udbuddet af filmtyper og disses forskellige målgrupper. Og ikke mindst dølger svaret en produktions- og

censurmæssig forskelsbehandling og uforudsigelighed, som sætter sig spor i hele filmmiljøet i Iran.

Det *er* ingen selvfølge, at en kritisk kvalitetsfilm bliver til, eller at den bliver vist. Ofte er det tilmed tilfældigheder, der afgør, om det sker eller ej. Der er adskillige film, der i Iran aldrig når forbi censuren – også blandt de film, *vi* får lejlighed til at se, fordi de ufortrødent rejser verden rundt. Blot uden for de iranske lærreder og dermed ude af syne for dem, filmene handler om.

Kulturministeriets rolle. De tilsyneladende modstridende aspekter af den iranske virkelighed, som ovennævnte film afspejler – altså kunstens kritiske dimension stillet over for de magtpolitiske autoriteters ømfindtlighed – mødes i én og samme institution: Det nationale kulturministerium. Det er en instans, der har til opgave at udstikke kursen for nationens åndelige opdragelse. Endda i så eksplicit en grad, at det indgår i selve navnet: Ministeriet for Kultur og Islamisk Retledning (*Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami*).

I folkemunde hedder ministeriet blot *Ershad*, dvs. 'Retledning', og selv om mange opgaver er uddelegeret til underliggende organer og komitéer, der på papiret arbejder uafhængigt af ministeriet, er styringen af filmsektoren og den opdragende funktion ofte fuldt synlige.

En af målsætningerne er at beskytte befolkningen mod uønskede impulser udefra, og det står et import-udvalg i den ministerielt kontrollerede Farabi Cinema Foundation for. De få udenlandske film, kvoterne tillader, udsættes efterfølgende for indholdscensur og beskæring. Kvotepolitikken er således – som det i endnu højere grad er tilfældet med de statslige fjernsynskanaler – med til at give iranerne et bestemt billede af virkeligheden uden for landets grænser.

Denne afskærmning taber naturligt nok i slagkraft, efterhånden som piratvideoer, paraboler (endnu illegale) og internet-opkoblinger (fuldt lovlige) vinder indpas. Men selv når denne del af globaliseringsprocessen kan ses fuldt udfoldet i Iran, vil afskærmningen have en væsentlig effekt. Nemlig deri, at man samtidig beskytter den nationale biograffilm mod udenlandsk konkurrence.

Denne form for kulturprotektionisme, som med rimelighed kan sammenlignes med den franske stats (Devictor, s. 72ff), gavner naturligvis især filmene i den seriøse ende, der ville have svært ved at klare sig på rent markedsøkonomiske betingelser. Og den har været medvirkende årsag til, at den iranske kunstfilm har opretholdt et så nationalt præg gennem de seneste 35 år, som tilfældet er.

"Hvis vi havde fuldstændig frihed, ville vores biografer igen blive oversvømmet af amerikanske film," som den positive udlængning fra veteran instruktøren Dariush Mehrjui lyder. "Konsekvenserne for vores egen industri ville være meget alvorlige." (Wright, s. 131).

Det er også fra Farabi Cinema Foundation, at størstedelen af den betragtelige statslige støtte til filmproduktion, -distribution og -promotion kanaliseres ud. Den aktuelle produktion på 60-70 værker om året ville næppe kunne opretholdes uden en aktiv national kulturpolitik. Farabi og *Ershad* udgør dermed et vigtigt eksistensgrundlag for den iranske film.

Drænende drivhuseffekt. Men ikke alle er tilfredse. For på samme tid som *Ershad* hjælper den iranske kvalitetsfilm på vej, er ministeret – og dets underliggende råd og organer – det tøjr, som progressive og

trodsige instruktører konstant må slå sig i. Det er nemlig også her, at man kan sætte prop i de projekter, der anses for at være kunstnerisk eller ideologisk underlødige. Og de to parametre har det, som det vil fremgå, med at blive blandet grundigt sammen.

Ershads censur-komité kigger med på manuskriptplan og vurderer også den færdige film; tidligere var der også overvågning af selve optagelserne. I vekslende omfang kigges de medvirkendes generalieblade politisk efter i sømmene, når det besluttes, om en film skal have produktionstilladelse eller støtte; altså om deres tidligere meritter berettiger til tillid. Og selv hvis man optager en film for private penge – og eventuelt gør det i smug, som der er adskillige nyere eksempler på – er det stadig et udvalg under samme kulturministerium, der skal give grønt lys til opsætning i de hjemlige biografer. Kriterierne vender vi tilbage til senere.

Foreløbig kan det konstateres, at *Ershad* på én og samme tid er generator og spændetrøje for den iranske film. Hvilket billede, der anses for mest rammende, afhænger alene af, hvem man spørger. Magthaverne har måske selv skabt den mest rammende metafor, nemlig drivhuset. Ved hjælp af det billede har regeringen ofte pointeret, at deres tilskyndelse til vækst går hånd i hånd med en tæt overvågning (Siavoshi, s. 516f).

Sikkert er det dog, at størstedelen af de iranske filmmagere, vi har bredt kendskab til i Vesten – *art cinema*-instruktørerne – vil betone spændetrøje metaforen. Men faktisk står kunstfilmen kun for en ganske lille andel af den iranske filmproduktion, måske 10-15 procent. Resten fordeler sig, med en lidt firkantet typologi lånt fra Mohsen Makhmalbaf, på kommercielle mainstreamfilm og statslige propagandafilm. Og her er holdningerne til censuren iblandet en større portion pragmatisme og støtte.

Ingen øl, fisse eller rockmusik.
Mainstream-instruktørerne hører vi ikke meget til i Vesten, for de sigter sjældent internationalt. Måske betoner de heller ikke det fremmedartede, det dybsindige, det socialkritiske eller det menneskevarme nok til, at det vil stemme overens med et internationalt publikums forhåndsforventninger til en iransk film. Det, vi går glip af, er da også af mere svingende kvalitet end det, vi får at se.

Fortælleskabelonerne ville ellers være os velkendte: Det er komedier, actionfilm og melodramaer efter Hollywood-model – blot uden alkohol, sex eller rockmusik.

Kulturministeriet giver kun produktionsstøtte til et fåtal af disse film, men i et så filmbegejstret land som Iran – hvor produktionsomkostningerne er lave, og blockbuster-konkurrencen fra udlandet tilmed til at overskue – har de private filmselskaber alligevel gode chancer for at tjene deres investeringer hjem.

Ofte spiller selskaberne på det sikre; på det, der kan formodes at passere gennem censuren. Der er de senere år kommet en vis portion vold ind i filmene, men karakteristisk nok med et minimum af *sæstetisering*. Mainstream instruktørerne udfordrer også sjældent reglerne for tækkelig tildækning af hud og hår. Kommer der ændringsforslag fra censurkomitéen, er man gerne lydhør. Det handler jo om at tjene penge.

Omvendt kan der også være et økonomisk incitament i at spille på det sensationalistiske og skubbe censorernes grænser. Halvforbuden frugt smager også godt i Iran – og der kan være en indlysende reklameværdi i at vælge et kontroversielt te-



Donya

ma. To af de mest sete iranske film i 2003 var komedien *Donya* og actiondramaet *Fifth Reaction*. Begge film var lavet for private penge, og i begge tilfælde er det umiddelbart forståeligt, at kulturministeriet ikke har lagt navn til.

Hykleri og patriarki. *Donya* (2003, instrueret af Manuchehr Mosayeri) handler om en smuk singlekvinde, som efterstræbes af en ældre, flommet mandsling, der er inkarnationen af religiøs dobbeltmoral. Han får hende til sidst – men hun får indflettet nogle uhørt gunstige betingelser i ægteskabskontrakten.

Det *kan* være det pletfri håndværk, der sælger, eller måske kameraets kælen for den emanciperet-æteriske Hedieh Tehrani i hovedrollen. Men skønt filmen især er båret af situationskomik, har den – ikke mindst da manden sender sin uvidende kone på pilgrimsfærd for at få fred til gifte sig med sin udkårne nummer to – en tyktflydende understrøm af indigneret triumf på kvindekønnets vegne. Den udstiller med humor og vid det religiøse hykleris nederlag.

Kvindernes retsstatus er også temaet for *Fifth Reaction* (*Vakonesh-e Panjom*), hvor retssals- og melodramaet mødes med flugtfilmen. Med den rosenkindede publikumskæledægge Niki Karimi i hovedrollen er der dømt absolut heltinde forherligelse – men desværre også en teknisk og dramaturgisk banalitet, der mest af alt får *Ikke uden min datter* til at runge i baghovedet.

Monsteret er i *Fifth Reaction* en magtfuld iransk patriark, der truer med at tage forældreretten til to af sine børnebørn. Deres far er lige død, og med mindre svigerdatteren kommer sig hurtigt over sorgen og gifter sig med en onkel, vil familieoverhovedet sætte al sin magt og indflydelse ind på at sende børnene bort. Svigerdatteren tager børnene under armen og benene på nakken.

Modsat *Donya* ender det denne gang i

gråd og tænders gnidsel. Egentlig ikke så overraskende, hvis man genkender instruktørens navn: Det er den feministisk inklinerede Tahmineh Milani, der igen har svunget pisken over det maskuline iranske samfund og portrætteret kvinderne som ofre.

Det umiddelbart overraskende består snarere i, at hun overhovedet har fået lov til at lave sådan en film i landet – og lov til at vise den. Ikke mindst fordi Milani gennem mere end et årti har været en sten i skoen på de konservative. Hun har sågar siddet fængslet nogle dage, fejlagtigt anklaget for at have bedrevet pro kommunistisk propaganda i filmen *The Hidden Half* (*Nime-ye Penhan*, 2001).

Øjnene, der ser. Som i tilfældet *Fifth Reaction* er det evigt tilbagevendende problem, når man beskæftiger sig med iransk filmcensur som emne, at begrundelser for accept eller afslag næsten aldrig offentliggøres. Ifølge flere af de filmfolk, hvis projekter er blevet afvist i diverse udvalg under *Ershad*, er der sågar tradition for kun at give mundtlige begrundelser; på den måde er det sværere at stille de ansvarlige til efterfølgende regnskab.

Som parter i sagen skal både filmfolk og administratorer desuden – hvis de overhovedet ønsker at udtale sig – omgås med behørig kildekritisk sans. Slutresultatet er ofte, at man må ty til kvalificerede gæt og spekulationer.

Med alle de rette forbehold på plads ligger en mulig forklaring på, at der er udstedt visningstilladelse til *Fifth Reaction*, indbygget i selve Milanis film. Det eksplicitteres nemlig ét sted, at hovedpersonen formelt bryder loven, da hun opgiver at afvente en juridisk godkendelse, som er på vej – i visheden om, at den slags kan tage lang tid. Dét enkle greb kan have fået censorerne til at se filmen som mere dialektisk og afbalanceret, end den umiddelbart virker. Måske.

Under alle omstændigheder taler det for en måske overraskende høj tolerancetærskel i de ministerielle komitéer, at hovedpersonens mor i slutscenen får lov til grådkvalt at udbryde: "Hvem spurgte dog kvinderne, da man lavede disse love?"

Målrettet kritik af statslige eller religiøse institutioner anses af mange for at være den sikre vej til et karrierestop i Iran. Og den form for kritik er alt andet end hverdagskost i de film, der kommer i de nationale biografer. Men ved at holde kritikken i generelle eller vage vendinger kan man, har det vist sig, skaffe sig et vist albuerum.

Milanis replik – moralebærende, som den tilmed synes at være – ville for mange sandsynligvis være at gå over grænsen. Og det kan da heller ikke udelukkes, at replikken kan være bortcensureret efter filmens premiere-screening på den såkaldte Fajr, hvor jeg så den.

Uden helle. Fajr er både Irans største internationale festival og den årlige event, hvor hjemlige biograffilm skal søsættes. At en film kommer til visning på festivalen, indebærer, at den allerede er blevet godkendt i alle de obligatoriske instanser. Men det er ikke ensbetydende med, at den hellige grav er vel forvaret.

Fajr-visninger af to film af den kontroversielle instruktør Mohsen Makhmalbaf fremkaldte eksempelvis så megen debat i den konservative presse i 1990, at filmene aldrig har fået ordinær premiere. (1)

Samme skæbne overgik en anden *art cinema*-instruktør, Bahman Farmanara, da hans *A House Built on Water* (*Khaneh-ye Rouj-e Ab*) havde Fajr-premiere i 2002. Filmen skildrer en nation i moralsk forfald. Folk ramt af penge-, aids- og narko-

problemer – eller det, der er værre – cirkulerer om en efterhånden temmelig kynisk og forhærdet læge. Lægens eneste åndelige redningsplanke synes at være en dreng, han en aften kører ned med sin bil. På hospitalet viser drengen sig at kunne hele koranen udenad. Det er en engel.

A House Built on Water er en film om tro – og ikke mindst om det at *turde* tro. Efter Farmanaras egne udtalelser at dømme er det netop det tema, som har skaffet ham grønt lys til overhovedet at lave filmen. For indirekte rummer filmen, som han selv siger, en sønderlemmende kritik af en regering, der i mange år har benægtet, at der for eksempel overhovedet var et aids-problem i landet.



Bahman Farmanara

Filmen vandt hovedprisen i den nationale konkurrence; en pris, der uddeles af udelukkende iranske fagfolk. På Fajr-festivalen et år senere, i februar 2003, fik jeg lejlighed til at spørge Farmanara, hvordan det menige publikum havde taget imod hans vinderfilm.

"Tja, foreløbig er kun sidste års festivalfilm blevet vist. Filmen får først premiere til det iranske nytår, altså den 21. marts i år. Og hvorfor så sent? Simpelthen fordi censuren standsede filmen i ni måneder og tvang os til at ændre på den. De havde virkelig problemer med drengen, der kan Koranen udenad, fordi vi viser, at hans forældre slår plat på hans geni og kærlighed til Koranen. Dét fik dem virkelig op på tæerne," fortalte instruktøren med et skælmsk smil og fortsatte:

"Eller pigen, der kommer for at få repareret sin mødom. Da lægen siger, at hun kan skjule det med mødommen for sin mand, men at hun er nødt til at fortælle ham, at hun har aids, siger hun nej. De reagerede meget voldsomt på, at hun siger, 'Da I var på vores alder havde I en fremtid. Vi har ingen fremtid og intet håb.' De ville have, at vi skulle tage disse to sætninger ud, men jeg sagde, 'Jeg gør det ikke'. Det er en slags kamp. Men nu har vi en visningstilladelse; vi får se, hvad der sker." (2)

I skrivende stund, et år efter filmens almindelige biografpremiere i Iran, kan Farmanara glæde sig over, at filmen med en indtjening på over 318.000 US$ nærmer sig årets publikums-top 10. Måske har rygter om filmens kontroversielle temaer pisket forventningerne op. I hvert fald indikerer både denne og de føromtalte kvindefilms succes, at publikum værdsætter, at der indimellem kastes et kritisk blik på deres samfund.

Iransk film for ... hvem? Med de ovennævnte sællerter i baghovedet kan det dog umiddelbart være svært at se, hvad det brede iranske publikum kan bruge landsbyskildringer og eksistentialistiske meditationer til; den kategori, som man i mangel af bedre kan kalde kunstfilmen. Det er da også et særsyn på de iranske hitlister at finde en intellektuel, symbolistisk og dystert poetisk film som *A House Built on*

Water. Og den adskiller sig også fra vores typiske festivalfilm ved at handle specifikt om den iranske moderne middelklasses problemer. Endda så specifikt, at instruktøren selv betragter den som umulig at sælge til udlandet: "Simpelthen fordi iranske films image *er* ruralt."

Farmanaras konstatering åbner for endnu et paradoksalt fænomen, denne gang af filmsociologisk karakter. Nemlig at de iranske værker, der har succes i Vesten og af os betragtes som 'typisk iranske', sjældent opnår noget stort følge i hjemlandet. Et par eksempler:

Samira Makhmalbafs vestligt berømmede og prisbelønnede skildring af kurdiske lærere, *Blackboards* (*Takht-e Siah*, 2000), faldt til bunds med en omsætning på blot 15.000 US$ i Teheran.

Irans foreløbig eneste Guldpalmevinder, Abbas Kiarostamis drævende selvmordsfilm *Smagen af kirsebær* (*Tam-e Gilas*, 1997), der tilmed fik masser af gratis omtale, da instruktøren kontroversielt kindkyssede med Catherine Deneuve på podiet i Cannes, indtjente blot 38.000 US$ i hovedstaden. (3)

Og ingen biografer turde så meget som binde an med Kiarostamis opfølger *The Wind Will Carry Us* (*Bad Ma-ra Khahad Bord*, 1999), der handler om en filmmager på afveje i en fjern landsby. Det til trods for, at filmen blandt andet havde vundet Juryens Specialpris i Venedig og ikke havde problemer med at komme gennem censuren.

Tendensen er så opsigtsvækkende, at visse iranske filmskribenter beskylder succesinstruktørerne for at sælge ud og målrette eksotiske film til et internationalt publikum. Til det svarer Kiarostami kort og godt:

"I Iran siger de, der ikke bryder sig om mine film, at jeg laver film for vesterlændinge. (...) De forstår ikke mine film, fordi de er vant til melodramaer. Utallige af dem går i biografen bare for at grine eller græde." (4).

Dårlige film eller dårlige tilskuere – skyttegravskrigen kan begynde. Men imens taler biografstatistikkerne deres tydelige sprog: Det *er* en forholdsvis lille del af det iranske biografpublikum, der tænder på andet end genrefilm. Et element af genkendelighed eller identifikationskraft er fortsat vigtigt.

Myten om de dumme censorer. Det bringer os videre til et interessant aspekt af den reception, iransk film får i udlandet: Diskussionen af filmmediet som social dynamo eller national debat-generator.

Som amerikaneren Jonathan Rosenbaum har påpeget, har der blandt vesterlandske filmskribenter (ikke mindst hans egne landsmænd) været en uheldig tendens til at skyde analytisk genvej; fra eksistensen af et kritisabelt styre til en form for hemmelig dialog mellem filmmagerne og deres publikum.

Ikke mindst skribenternes viden om, at der findes en rigid censur-instans i Iran, har fået dem til at tilskrive det iranske publikum samme sofistikation og subtilitet, som de selv sporer i filmene. Især politiske budskaber er blevet tillagt stor vægt (Rosenbaum, s. 27).

Der er ingen tvivl om, at mange af de iranske film rummer samfundskritiske aspekter, men man skal nok være forsigtig med at overbetone den massepsykologiske effekt af 'skjulte budskaber'. Mange af de iranske film, der når vores breddegrader, er ganske rigtigt metafor-mættede og mangetydige. Man skal bare ikke forledes til at tro, at afkodningen alene er et spørgsmål om kulturelle kompetencer. Der er stor sandsynlighed for, at den me-

nige iraner, der har været inde og se *Smagen af kirsebær*, er lige så meget rundt på gulvet som en dansk festival-gænger. At den brede befolkning skulle være særligt bevidstgjort og trænet i afkodning af krypteret samfundskritik må forblive et postulat.

Der har ganske vist været enkelte forsøg på at forklare denne påståede evne, blandt andet ved at foreslå, at den persiske tradition for litterær og hverdagssproglig metaforik skulle gøre den iranske befolkning særligt perceptive (Cheshire, s. 14f).

Det forklarer bare ikke, hvorfor administrationssystemet og filmcensorerne skulle være blinde for de selvsamme dimensioner i filmene. Det ville naturligvis være absurd, hvis censorerne ikke var mindst lige så kompetente filmfortolkere som gennemsnitsbefolkningen. Og det er de, påpeger flere af de filmfolk, der selv har været i klemme:

"De er virkelig kvikke, virkelig kvikke," siger eksempelvis instruktøren Maziar Miri, hvis *Unfinished Song* (*Ghet-e Natanam*, 2000) efter hans eget udsagn stødte på modstand hele vejen gennem processen. Filmen handler om en kvinde, der er fængslet for at synge i offentlighed, hvilket er forbudt for iranske kvinder. Den blev delvist optaget i smug og distribueret i forskellige versioner ude og hjemme.

"Ja, de er meget dygtige nu," siger også føromtalte Bahman Farmanara, der dog forholder sig anderledes til selve censurinstitutionen end de fleste andre samfundskritiske instruktører. Han vælger en mere direkte og tålmodighedskrævende rute i fuldt dagslys, parlamenterer og sender ansøgninger i årevis, mens han afventer strejf af imødekommenhed eller rokader på de kulturpolitiske poster. Som han siger:

"Der har altid været censur. Den mildnes eller skærpes afhængigt af den siddende administrator. Som Borges sagde, er censur alle metaforers moder. Den har tvunget os til at søge andre veje til at sige det, vi vil sige."

Det er argumenter som dette, man ofte genfinder i internationale filmmagasiner, når filmkyndige skal forklare det iranske filmmirakel. Altså at det er censuren – og ikke den økonomiske støtte – der er den egentlige kreative dynamo.

Men sådan en pragmatisme er det de færreste samfundsrevsende instruktører, der kan mønstre. Som den altid kontante Mohsen Makhmalbaf udtrykker det:

"Det er det rene vrøvl. Man kan ikke være kreativ i omgivelser, der er så restriktive og kontrollerede." (5)

Censuren og islam. Bahman Farmanaras syn på sagen kan måske forklares med, at han har haft en 30 år lang instruktørkarriere til at vænne sig til den filmpolitiske spændetrøje – eller drivhuseffekt, om man vil. Først under shahen, siden under præstestyret. En af hans tidlige film, *Tall Shadows of the Wind* (*Sayeh-ha-ye Bolande Bad*, 1978) blev sågar forbudt af begge regimer – ifølge instruktøren med nogenlunde lige vage begrundelser om, at filmen kritiserede netop dem.

Men Farmanara er aldrig blevet træt af at udfordre holdningstyranniet og censuren; tværtimod sætter han åbenlyst en ære i at være subversiv, når det gælder selve filmenes indhold. Hans næste film, lover han under fire øjne, kommer til at handle om homoseksualitet og selvmord.

Både homoseksualitet og selvmord er tabu i henhold til islam – eller i hvert fald i den udlægning af islam, som de siddende magter reproducerer. Og netop dén problematik udgør et vigtigt aspekt, når man som udenforstående nærmer sig den

iranske film: At en film ikke bør tages til indtægt for en kritik af islam som religion, blot fordi den rummer en kritik af præstestyret eller af samfundet som helhed. Islam er lige så dynamisk og mangefacetteret, som kristendommen er i vores del af verden. Og som Farmanara siger, idet han kritiserer præstestyrets repræsentanter:

"Jeg hverken beder eller faster. Men i et interview, som jeg gav her på festivalen sidste år, sagde jeg: Hør her, allerede 36 år *før* I kom til magten, var jeg muslim. Så I har ikke givet mig nogen gave! Og I skal ikke lære mig, hvordan jeg skal forholde mig til min egen religion."

Farmanara tilhører en lille, men tilsyneladende voksende gruppe af intellektuelle kulturpersonligheder, der godt tør sige til citat, hvad der frustrerer dem ved præstestyret. I Farmanaras tilfælde gælder det tilmed alt fra censurens absurde krinkelkroge til den måde, den statsautoriserede religion lokalt forvaltes på. Det sidste var det, der fik ham til at lave *A House Built on Water*:

"Her i landet har vi skoler, der tvinger børnene til at lære Koranen udenad. Jeg lavede en dokumentarfilm om dem og så, hvordan mange af disse drenge virkelig bliver misbrugt. Idéen med drengen kom således faktisk før den med lægen. Det at drengen går i koma, mens han reciterer Koranen, er et meget dristigt angreb på det, der sker her i landet."

Tilfældigheder og bureaukrati. Man skal holde tungen lige i munden, når man prøver at forstå, hvordan Farmanara, der op gennem 80'erne og 90'erne har fået det ene manuskript efter det andet afvist af censuren, pludselig får lov til at lave en så kontroversiel type film.

Det ville være oplagt at søge at indlæse en mild reformation eller demokratisering af den filmpolitiske sfære eller af *Ershad* som institution. Men faktisk herskede der, som det senere vil blive diskuteret, en endnu større grad af frihed i revolutionens umiddelbare kølvand i starten af 80'erne. Filmcensuren af i dag er heller ikke nær så liberal som i begyndelsen af 90'erne, dengang ministeren for kultur og islamisk retledning hed Mohammad Khatami – samme Khatami, der senere kom til at inkarnere folkets forhåbninger om reformer, da han blev valgt til præsident i 1997.

Så snarere end som tegn på en generel udviklingstendens skal Farmanaras tilladelser nok ses som udtryk for den arbitraritet, der gennemsyrer det kulturpolitiske system i Iran. Et taburet-bytte på en officiel post betyder ofte, at en vurdering af en ansøgning eller et sagsforløb tager en radikal drejning. Administratorer, der ideologisk hører blandt præsident Khatamis reform-støtter, må ofte bytte plads med folk, der tilhører ayatollah Khameneis konservative fløj – uden at institutionernes officielle politik lægges om af den grund.

For at gøre billedet endnu mere mudret, findes der – akkurat som i vestlige demokratier – reformister med konservative standpunkter i enkeltsager og vice versa. Og endelig har de fleste administratorer foresatte, der skal tages hensyn til.

Det er kort sagt uforudsigeligt, hvad der kan tippe en sag til en ansøgers fordel. Vil man danne sig et indtryk af, hvilken jungle den iranske filmsektor kan være, kan man med fordel læse Ziba Mir-Hosseinis 'etnografiske' skildring af det bureaukratiske fodarbejde, der gik forud for den tankevækkende dokumentarfilm *Divorce Iranian Style* (1998). Her lykkedes det langt om længe for Mir-Hosseini og amerikaneren Kim Longinotto at få adgang til et offentligt skilsmissekontor i Teheran,

hvor det til manges overraskelse viste sig at være hustruerne, og ikke mændene, der havde bukserne på (Mir-Hosseini, s. 167ff).

Diplomatiets diskurser. Der er yderligere en vigtig forklaring på, at projekter, der i deres færdige form virker nærmest subversive, får lov at passere gennem systemet. Nemlig den indlysende forklaring, at man som ansøger i filmsektoren bruger andre salgsargumenter over for kulturministeriets repræsentanter end over for udlændinge, man kan imponere med sit mod.

Selv hvis en Farmanara skulle ønske det, ville han i øvrigt næppe få lejlighed til at sige de samme kritiske ting i de iranske medier. I så fald skulle de pågældende medier nemlig selv stå til regnskab – med fare for repressalier (6). På denne måde indgår den samme medieperson uundgåeligt i flere diskurser med forskellige grader af eksplicitet. Én i de udenlandske medier, en anden i de iranske, og i visse tilfælde endnu andre på institutions- eller parlamentsniveau.

Man skulle måske mene, at statens repræsentanter kunne opspore de kulørte udtalelser i de udenlandske medier. Og det kan de selvfølgelig. Alligevel har man i vid udstrækning valgt at se stort på filmmagernes adfærd uden for landets grænser. Øjensynligt ud fra to betragtninger: Fordi den vil påvirke den iranske befolkning i begrænset omfang, og fordi det er i regeringens udenrigspolitiske interesse at fremstå som mere reformvenlige, end de reelt er. Jævnfør denne artikels indledende paradoks: Må de virkelig sige *dét*? I dette lys giver det pludselig en form for mening, at man på festivaler over alt i verden får lejlighed til at se film som Kiarostamis *Ten* (*10*, 2003) og Jafar Panahis føromtalte *Cirklen*, mens de er forbudt i hjemlandet.

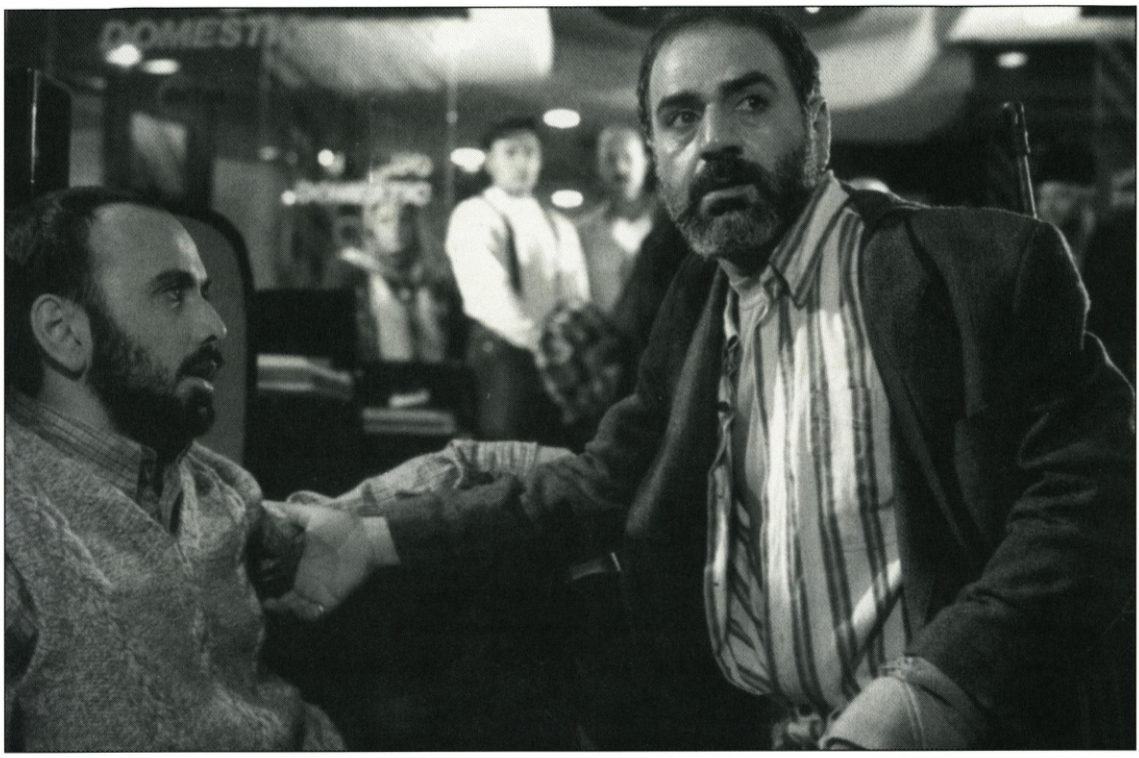
Visheden om, at instruktørerne nemt kan blive præstestyrets nyttige idioter, er selvfølgelig med til at få folk som Farmanara til at tale med store ord. De sidder i en arbejdssituation, som instruktørkollegaen Mohsen Makhmalbaf har skitseret meget præcist:

"Hvis man laver en kritisk film, som bliver censureret, kommer den ikke ud, og ingen ser den. Hvis man laver en film, som ikke bliver censureret, kan præsterne bruge den til at vise, hvor demokratiske de er. Hvis man ikke laver kritiske film overhovedet, ligner det en accept af det nuværende styre." (cit. Information 3.2.2004)

Politisk propaganda. Men hvad er det så for film, der bliver til på kulturministeriets egen foranledning eller med dets fulde opbakning? Hvad er det for værker, som misbilligende kolleger fra den reformistiske fløj omtaler som 'propagandistiske', 'fundamentalistiske' eller det, der er værre? Er det skildringer af idel idyl i *hejab*'ens skygge – eller måske apologier for hustrumishandling eller flerkoneri? Er det anti-amerikanske satirer, moralprædikener over diverse former for ungdommelige syndefald, glansbilleder af præstestandens ældste, eller hur?

Tja, propaganda-betegnelsen lader sig i første omgang – og mest indiskutabelt – applikere på de snesevis af mobiliseringsfilm, den iranske stat producerede under krigen mod Irak 1980-88. Og sekundært på de film, der i samme periode tendentiøst skildrede shah-regimets forbrydelser, og som naturligvis havde til formål at modvirke ansatser til nostalgi. Ifølge filmhistorikeren Jamsheed Akrami faldt 17 af de 26 film, der blev produceret i 1984, i en af de to kategorier (Akrami, s. 136ff).

Krigspropagandaens skildringer af



The Glass Agency

Khomeini-hærens triumfer mod irakerne fik af indlysende grunde lang snor, med hensyn til hvilken grad af voldsomhed man kunne skildre. Saddam Husseins tropper var under alle omstændigheder et fjendebillede, som de fleste kunne nikke genkendende til. Godt en halv million iranere mistede livet under krigen.

En af de berømte iranske instruktører, der lettest kan tages til indtægt for propaganda-virksomhed efter sådanne klassiske alen, er Ebrahim Hatami-Kia. I sen-80'erne lavede han obligate, voldsomme krigsfortællinger om martyrier og offervilje, såsom *The Scout* (*Dideban*, 1988). Men efter krigen viste han sig at have lige så godt et greb om de lidelser, der fulgte i dens kølvand. Hans fokus blev hjemmefronten.

From Karkheh to Rhine (*Az Karkheh ta Rhine*, 1993) skildrer eksempelvis en gruppe soldater med traumer og fysiske mén efter mødet med Saddams kemiske våben. De sendes til medicinsk behandling i Tyskland, hvor en af dem har en søster, der for mange år siden er emigreret. Den sentimentale genforening får melodramatiske krykker at gå på, idet manden i mellemtiden har mistet sit syn. Men med filmen formåede Hatami-Kia på én gang at tale til publikums empati og ramme en udbredt følelse af usikkerhed – en fremtid med vage konturer. Filmen blev en kæmpe publikumssucces (Sadr, s. 407).

Propaganda og/eller sorgarbejde? Film som *From Karkheh to Rhine* har i manges øjne fastlåst Hatami-Kia i den regeringstro væbners rolle. Men tingene er sjældent sort/hvide i iransk film, og faktisk har Hatami-Kia både været medunderskriver

på protestbreve til kulturministeren og fået flere film ufrivilligt forkortet i censuren (Siavoshi, s. 517). Og selv om han stadig har krigsveteran figuren som sit faste omdrejningspunkt – og som sådan fortsat appellerer til kollektive erfaringer om krigen, til en brodersolidaritet og en uegennyttighed, som må formodes at være i regeringens interesse – har der sneget sig en bitterhed ind i regnestykket.

Eksempelvis lader Hatami-Kia sin hovedperson gå helt i spåner i *The Glass Agency* (*Ajans-e Sheeshei*, 1998). I desperation efter at få flybilletter til en ven, der fordrer snarlig operation i London, tager manden samtlige ansatte og kunder i et teheransk rejsebureau som gidsler. Det er groft sagt en iransk version af Sidney Lumets *Dog Day Afternoon* (1975), blot med den væsentlige forskel, at gidseltageren her kan sit kram – ud over at være krigsveteran tilhører han *basij* militsen; en af de frivillige grupper, som med hårdhændede midler opretholder lov og orden i gaderne efter islamistiske forskrifter. I *Low Heights* (*Ertefa-e Past*, 2002) blander Hatami-Kia med forunderligt sikker hånd flykapringsdramaet med ensemble-komedien. Igen sker det med en håndgribelig samfundskritisk klangbund: Hovedpersonen ønsker en bedre tilværelse i Dubai og har lokket hele familien ombord på et indenrigsfly. Akkurat som i det foregående gidseldrama blotlægges moralske dilemmaer, hvor repræsentanter for alle samfundslag og ideologiske fløje kommer til orde. Det er ikke en partipolitisk film, og da slet ikke statspropaganda længere.

Hatami-Kias tonefald er ændret i en sådan grad, at det til tider kan være svært at skelne hans standpunkter fra dem, man ser hos en samfundsrevser som Bahram Beyzai, der betragtede Iran-Irak-krigens efterdønninger med skeptiske øjne allerede i mesterværket *Bashu, the Little Stranger* (*Bashu, Gharibeh-ye Kuchak*, 1986), der var forbudt i tre år.

Mir-Karimi – religiøs moraliseren. En iransk instruktør, der ligesom Hatami Kia og Beyzai har fortjent langt større international opmærksomhed, end han er blevet til del, er den 38-årige Seyyed Reza Mir-Karimi. Mir-Karimi er i denne sammenhæng særlig interessant, for han er det levende bevis på, at religiøsitet og stor kunst også inden for filmen kan gå hånd i hånd. Han er også beviset på, at islam på ingen måde kun kan tages i ed i martyriets eller det realitetsfornægtende skønmaleris navn. Mir-Karimi er systemets mand, og tilmed de religiøse institutioners fortaler. Men han er ikke bleg for at skildre samfundet i alle dets brogede facetter. Og han laver blændende film.

I *Under the Moonlight* (*Zir-e Noor-e Panjom*, 2000) skildrer Mir-Karimi en ung, aspirerende mullah på et præsteseminarium i udkanten af Teheran. Det er dog mest af alt faderens ønske, der får ham til at forblive på stedet. Den unge mand selv føler intet kald, ingen nødvendighed. Han finder ritualerne tomme.

Filmen forklarer ikke den unge mands desillusion, men den indtager hans synsvinkel på en interessant måde. De nyankomne elever, som han mobber på sin egen, stille facon, skildres eksempelvis komisk – som frelste og nørdede. Og da en turbanklædt mentor bedrøvet belærer ham om det fatale ved at vælge en alternativ levevej, er det med Coca-Cola og langt hår som skræmmebilleder. Det ligner i mistænkelig grad en satire over den asketiske retlinethed, som præsteseminariet bliver eksponent for. Ikke mindst da en mobiltelefon midt i samtalen pludselig ringer – såmænd mullahens egen – og

sætter al forsagelsen i komisk relief.

Mir-Karimis morale er da heller ikke, at forsagelse er vejen frem: Man bliver nødt til at konfrontere det, man frygter. Indsigten går ikke gennem det at være født med en sølvske i munden eller en koran i hånden, men gennem kendskab til den menneskelige lidelse. Eller måske blot den gemene, prosaiske virkelighed?

Den præstestuderende søger i hvert fald søvngængeragtigt ned til de fortabte eksistenser under en motorvejsbro. Tilsyneladende i en form for erkendelse af, at han lige som dem føler sig mest hjemme på en hylde uden for samfundets øjenhøjde. Han iagttager tavs deres hverdag, accepterer deres småræserier, og hjælper en prostitueret til hospitalet efter et selvmordsforsøg. Og kommer gradvist til en slags erkendelse. Måske at han langt bedre vil kunne hjælpe disse mennesker åndeligt end materielt. Måske at præstegerningen blot er det mindst dårlige af livets mange onder. Filmen ender under alle omstændigheder 'lykkeligt' i den forstand, at den unge mand bliver færdiguddannet som mullah – og tilsyneladende mere en samfundshjælper end et omvandrende teologisk opslagsværk.

The Colour of Paradise



Det er en film med et for os uvant perspektiv: Den gejstliges tvivlrådige blik. Et blik, som ender med at fæstne sig på en social virkelighed, der næsten er lige så barsk som i *Cirklen*, men hvor der ikke udpeges skurke. Måske er det den vej, iransk film skal gå, hvis filmmediets politiske funktion ikke skal udarte til en skyttegravskrig mellem præstestyrets støtter og modstandere.

Majidi – frelst, frelstere, frelstest. Hvis man kaster et receptionsanalytisk blik på iransk films skæbne ude i verden, så er et af de mest kuriøse fænomener uden tvivl instruktøren Majid Majidi. Han laver poetiske og teknisk flotte smil-gennem tårer-film, ofte med børn i hovedrollerne, og han har et solidt internationalt følge. Majidi blev Oscar-nomineret for den rørstrømske *Children of Heaven* (*Bachehay-e Aseman*, 1998), og efterfølgeren *The Colour of Paradise* (*Rang-e Khoda*, 1999) blev en pæn publikumssuccess i USA. Det spøjse er, at de færreste er klar over, at Majidi ud over at være en ferm billedmager også er en af præstestyrets ultrakonservative og mest trofaste støtter.

Ifølge instruktørkolleger har Majidi et nært personligt venskab med den øverste åndelige leder i Iran, ayatollah Ali Khamenei. At Majidi er i det nationale kridthus, fremgår under alle omstændigheder af, at hele tre af hans film har fået æren af at være Irans officielle Oscar-kandidat. Dette kapløb, som afgøres af en komité under *Ershad*, kan med fordel ses i et udenrigspolitisk lys. Den udvalgte film repræsenterer ofte den måde, hvorpå man allerhelst ser den iranske kultur fremstillet udadtil.

En af filmene var *The Colour of Paradise*. Filmen handler om en blind drengs

sansning af den fysiske verden gennem lytning og berøring – men den skildrer også et mirakel af den religiøse slags. Den dreng, som faderen forgæves har søgt at stuve af vejen, drukner i slutningen af filmen. Og så er det, at der i drengens førhen så braille-behændige, nu livløse fingre viser sig et varmt lysskær. I døden har den manglende synssans ikke, når alt kommer til alt, hindret ham i at 'se Gud', som det hedder tidligere i filmen. Han rører ved Skaberen.

Filmkritikeren Jonathan Jones har i en artikel i The Guardian fremsat den 'omvendt ideologikritiske' pointe, at Majidis succes i Vesten skal forklares med, at vi overhovedet ikke bemærker, hvor stærkt religiøs filmen er. Jones argumenterer snusfornuftigt – om end uden empirisk dokumentation – for, at vores værdsættelse af Majidis film altovervejende består i det pittoreske, i den vitale emotionalitet, i skuespillet. Man kunne med fuld rimelighed tilføje det eksotiske præg, for *The Colour of Paradise* tilhører den voksende mængde af sentimentale film, der lægger sig i slipstrømmen af især Kiarostamis succes med landsbyskildringer – men helt uden at besidde dennes filosofiske dybde eller kompleksitet.

Man bør selvfølgelig spørge sig selv, om Jones kan have taget fejl med hensyn til filmens appel. Kan det i stedet tænkes, at det *er* religiøsiteten, der trækker, og at miraklet måske er legitimt, fordi det kan tolkes tværreligiøst? Dermed kunne den hyppigt kritiserede vestlige 'andethedstænkning' jo siges at være afløst af en decideret lighedstænkning?

Svaret må være et betinget ja. Muligvis i dette og enkelte andre tilfælde. Men på den anden side er det næppe usymptomatisk for fundamentalisme-skepsisen i Europa og USA, at filmen af markedsføringshensyn blev omdøbt. *The Colour of Paradise* hedder på farsi *Rang-e Khoda* – 'Guds farve'.



Baran

Kritik eller katharsis? Både Hatami-Kias, Mir-Karimis og Majidis film kan siges at ligge på grænsen mellem de diffuse kategorier 'kunstfilm' og 'propaganda' – måske er det mest korrekt at tale om en fællesmængde. Og hvis Jonathan Jones' tolkning af Majidi-receptionen i Vesten kan bruges til noget konstruktivt, så er det måske lige nøjagtig som demonstration af, hvor hårfin grænsen mellem ideologisk idiosynkrasi og en æstetisk ægteskabspagt kan være.

Jones' totale afstandtagen fra Majidi er rent ideologisk funderet, mens publikums fryd for ham at se må skyldes en 'overfladisk' eller æstetisk accept. Det er det lille og rent kontekstuelle buzzword *islam*, der gør den store forskel; det, der skiller stor kunst fra slem propaganda.

Majid Majidis seneste opus, *Baran* (2003), kan sætte problematikken i endnu skarpere relief. Filmen handler om afghanske immigranter, der arbejder illegalt på en byggeplads. Et emne, der umiddelbart synes at invitere til en politisk rettet kritik, al den stund at de 1-2 millioner (!) afghanske flygtninge i Iran endnu behand-

les som anden- eller tredjerangsborgere. Som med aids-problemet er de noget, regeringen ofte har vendt det blinde øje til.

Majidis skildring bløder billedet lidt op ved at lade immigranternes persiske sjakbajs være både human og ekstremt lydhør over for deres behov. Til gengæld lægger filmen hverken skjul på afghanernes ikkeeksisterende retsstatus, på deres fysisk udmarvende arbejde eller på savnet af deres nære.

Hovedpersonen, den unge fløs Latif, har ud over sin familie mistet sin gode tjans som te-brygger og stik-i-rend-dreng til den nye dreng på byggepladsen, den anæmiske og umælende Rahmat. Latif forspilder ikke en eneste mulighed for at chikanere misdæderen på det groveste.

Det hele ændrer sig med ét, den dag han bag et forhæng får et kort glimt af Rahmat, der reder sit hår. Rahmat er i virkeligheden en pige forklædt som dreng. Latif er som forstenet. Forhippet. Og så forelsket. Han donerer uden gældsbrev et helt års opsparet løn til hendes uarbejdsdygtige far. Håbet er naturligvis at komme i betragtning til et giftermål, men donationen er samtidig givet af så rent et hjerte, at Latif kan smile tappert i regnen, da hun kører bort – på den flyttevogn, der pludselig er blevet råd til. Destination Afghanistan. I slutscenen sender hun ham et næsten umærkeligt smil og trækker så en burka for det smukke ansigt.

Og moralen? Den afhænger igen af øjnene, der ser:

Enten ser man en tragisk historie om det uegennyttige unge par, der burde have haft hinanden, men som ikke bliver spurgt. I det perspektiv vil burkaen med stor sandsynlighed få tilskrevet konnotationer af fundamentalisme-kritik. Og de unge afghanere er på alle måder fortællingens ofre.

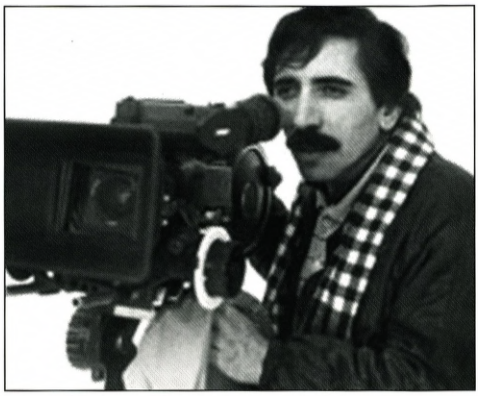
Eller også ser man slutningen som en win-win-situation: Latif får sonet sin indledende ondskabsfuldhed. Burkaen bliver – med den iranske chador som indlysende pendant – en konstruktiv foranstaltning, der sikrer, at andre ikke ender i samme ukontrollable sindstilstand som Latif over en hårtot. Og Iran slipper tilmed af med et par immigranter, uden at nogen lider fysisk overlast.

Det er to diametralt modsatte sort/hvide læsninger, der tager afsæt i samme filmiske tekst. Den kontekstuelle biografiske information vil for nogle seere være udslagsgivende; havde der stået Farmanara på klaptræet, ville man måske læse filmen helt anderledes. Andre seere vil på forhånd være farvet af deres eget ideologiske ståsted og få det ud af filmen, de selv finder relevant.
Man kunne finde lignende eksempler i de fleste iranske film. Og sådan skal det være. Min pointe er, at det kan være en god øvelse at spotte og medtænke begge yderpunkter. Ikke mindst inden man begynder at skose censurkomitéerne for deres arbitraritet og mangel på dømmekraft!

Makhmalbaf – never say never. Nogen vil måske indvende, at man ikke kan lære en gammel hund nye kunster. Majidi ville næppe nogensinde kunne komme med interview-udsagn som Farmanaras – eller omvendt. Deres ideologiske positioner synes uforsonlige.

Det er bare ikke altid noget gangbart argument. Ebrahim Hatami-Kias tidligere omtalte skred fra krigspropaganda til dialektisk samfundskritik er ikke enestående i iransk film. Og det måske allermest dramatiske hamskifte tilhører en af nationens helt uomgængelige figurer: Den også internationalt berømte Mohsen Makhmalbaf.

Herhjemme er Makhmalbaf mest kendt for sin stærkt anti-fundamentalistiske film fra 2001, *Rejsen til Kandahar* (*Safar-e Ghandehar*), der blev voldsomt hypet i forbindelse med de allieredes invasion af Afghanistan senere samme år. Makhmalbaf er dog ihærdig kritiker af andre end Taleban. Han afskyr autoriteter af snart sagt enhver slags – fra Den islamiske Revolutions helte over FN og USA til landsbyernes koranskoler. Han blander sig med stor iver i den folkelige debat – med film, bøger, essays, læserbreve og kontroversielle udtalelser.



Mohsen Makhmalbaf

Set i det lys er det måske ikke så overraskende, at Mohsen Makhmalbaf i dag laver film uden finansiel støtte fra statslige institutioner, ligesom han i nogle år har drevet sin egen filmskole for familie og venner. Han har skabt sit eget fællesskab og lyner af mistro over for enhver, der ønsker at få folk til at tale med én tunge.

"Idioti," siger han i en nylig dokumentarfilm med henvisning til den iranske filmcensur. "Stalinister," kalder han i et interview de i dag illegale mujahedin grupper, han tidligere har været i forbindelse med. Han har i det hele taget kun hån til overs for de fleste politiske og religiøse grupperinger. (7)

Men faktisk begyndte Makhmalbaf sin karriere på den modsatte side af hegnet – som nidkær ideologisk regelrytter. Han blev af sin stærkt troende bedstemor opdraget til, at film og radio var syndigt. Stedfaderen lærte ham under shahens diktatur om frelserskikkelsen ayatollah Khomeini, der ifølge Makhmalbafs eget udsagn forblev hans forbillede i mange år.

Makhmalbaf blev som ung militant aktivist tortureret i shahens fængsel. Da 1979-revolutionen kom kort efter hans løsladelse, var han som overbevist islamist pludselig en del af det gode selskab, og var blandt andet med til at udpege ministerkandidater til den første islamiske regering. Lad os gøre et kort ophold i Makhmalbafs livshistorie og dvæle ved stemningen i den kulturelle sfære på dette tidspunkt.

Brandbomber og god smag. Det efterhånden navnkundige kulturministerium *Ershad* er i mangt og meget et ægte barn af revolutionen. Det dannedes ganske vist først i 1982, men blev fra starten hovedkraft i en mere generel bestræbelse på at dirigere islamiske moralprincipper ind i en ny form for kunst.

Det kan være fristende at fordømme nutidens stærke statsstyring af den iranske filmindustri med henvisning til begreber som ytringsfrihed, pluralisme og frie markedskræfter. Men det er værd at holde sig for øje, at den generation, der anførte revolutionen og efterfølgende lagde den kulturpolitiske kurs, også havde de iranske Hollywood-efterligninger fra 60'erne og 70'erne i frisk erindring: Film præget af tju-bang, dramaturgisk dilettantisme, lemfældig vold, syndfloder af sprut og hobe af nøgne kvindekroppe. Tendenser, som shahens liberale administratorer uofficielt havde tolereret – når blot det ikke

udartede til en direkte kritik af regimet.

Hvad enten instruktørerne af disse middelmådige film så gik mest efter de let tjente penge eller faktisk tilstræbte at kritisere samfundets eskalerende vestliggørelse (begge intentioner kan let læses ind i filmene), blev filmmediet op gennem 60'erne og 70'erne i stadigt højere grad gjort til symbol på det moralske forfald, som shahen blev anklaget for at have påtvunget den fortrinsvis muslimske befolkning.

Neologismen *gharbzadegi* .- dvs. 'Vestramthed' eller på engelsk 'Westoxication' – blev et yndet slagord blandt såvel revolutionære som nationalistisk sindede intellektuelle i årtierne op til revolutionen. Et mindretal af forhærdede traditionalister anså ligefrem filmmediet for at være en gigantisk giftsprøjte fra Vesten, der pumpede sex og vold ind i de forsvarsløse iranske sind. Ildfulde metaforer som 'sovemiddel', 'dræbersygdom' og 'dydens smeltedigel' prægede kulturdebatten, og selveste Khomeini forbandt fra sit eksil filmmediet med 'indsprøjtning' af prostitution, korruption og politisk afhængighed (Naficy, s. 26ff).

Så man satte forsvarsmilitser ind. I den ophedede atmosfære i perioden 1977 79 blev hundredevis af biografer ødelagt eller stukket i brand af militante aktivister. I byen Abadan omkom over 300 biografgængere i Rex-biografens flammehav.

Mohsen Makhmalbaf slår i interviewfilmen *Friendly Persuasion* (2000) bramfrit til lyd for, at ildspåsættelserne skal ses i begge perspektiver på én gang. Jo, der var tale om en primitiv jagt på fjendebilleder. Men hærværket havde også en form for æstetisk logik: Det var slet og ret et angreb på den dårlige kunst, og som sådan et udtryk for, at befolkningen dog havde nogen smag.

Fra bunden. Det kan virke underligt, særligt med nutidens udbredte opfattelse af *Ershad* som en repressiv institution, at det skulle være nødvendigt med en central instans for at sparke filmkunsten i gang, da man nu fik lejlighed til at starte fra år 0. Men sådan var situationen i de tidlige 1980'ere. Det altoverskyggende problem for den post-revolutionære filmkunst var, paradoksalt nok, at der ikke *fandtes* nogen ny, officiel linje.

Man havde ganske vist hurtigt fået skrællet 90 procent af de cirka 2.000 hjemlige og udenlandske film i iransk biografdistribution fra. De var så godt som alle var lavet før revolutionen. og blev forment yderligere visning efter en 'ideologisk' kontrol-screening. Men et egentligt regelsæt forelå ikke, og der var endnu ingen central instans til at sikre, at kontrollanternes argumenter nu også var konsistente – eller bare holdt vand.

Revolutionsånden havde heller ikke givet produktionsmiljøet den øjeblikkelige saltvandsindsprøjning, mange havde håbet på. Lettelsen over shah-regimets fald var blevet afløst af usikkerhed og uproduktiv selvcensur. Mange frygtede, at de få ultrakonservative, der endnu anså filmmediet for at være ideologisk besmittet, skulle komme til det kulturpolitiske fad. Filmproduktionen dalede til betænkeligt nær de nul, og efter præstestyrets konsolidering rejste mange instruktører til udlandet for at prøve lykken.

Filmhistorikeren Hamid Naficy er en af de få, der slår til lyd for, at det i vid udstrækning var tilfældigheder, der forhindrede situationen i at udvikle sig til et kunstnerisk slikke-lege-land. De ideologiske rammer var ingen hindring, siger han; islamiseringen af filmkunsten var på ingen måde en brolagt vej (Naficy, s. 34).

Men i en atmosfære, der var tung af po-

litisk magtkampe og usikkerhed om fremtiden, var der ingen instruktører, der for alvor turde afprøve de manglende retningslinjer.

Filmmediet tages til nåde. Også Mohsen Makhmalbaf, der først et par år efter revolutionen begyndte sin karriere i filmbranchen, var ramt af tvivlrådighed og desillusion. Allerede få måneder efter Den islamiske Republiks grundlæggelse, fortæller han, oplevede han det samme magtbegær og den samme ensretning blandt de nye magthavere, som han havde set under shahen og blandt mujahedin-grupper i fængslet – tilmed med de samme brutale midler. Revolutionen var begyndt at æde sine egne børn:

"Fascismen holdt sit indtog. Og jeg besluttede allerede dengang, at om vi så skal gennemgå 30 revolutioner mere - jeg tror, jeg er blevet berømt for at have sagt dette - så vil intet ændre sig, før vores kultur gennemgår en radikal forandring." (cit. Dabashi, s. 179)

I første omgang var det kun en politisk demoralisering, der ramte Mohsen Makhmalbaf, som dengang var i starten af tyverne. Han talte stadig religionens sag og gav sig snart i kast med at skrive opbyggelige moralske fortællinger – suppleret af bandbuller i avisspalterne. Det var den dynamiske kobling af islam og kunsten, der ikke var synlig nok, mente han i 1981:

"Der er generelt blevet forsket meget lidt i islamisk kunst. Nogle af årsagerne er indlysende: den [islamiske] boykot af skulptur og musik, og antipati mod malerkunsten." (8)

Efterhånden tog han sågar springet til det forkætrede filmmedie, og igen var Makhmalbaf på forkant. Khomeini skulle sidenhen sige de berømte ord:

"Vi er ikke imod film, radio eller tv ... Filmen er en moderne opfindelse, der burde anvendes til at opdrage befolkningen, men som I ved, blev den i stedet brugt til at korrumpere vores ungdom. Det er dette misbrug af filmmediet, vi er modstandere af, et misbrug, der blev forårsaget af vores magthaveres forræderiske politik." (9).

Man skal nok have tilhørt 70'ernes iranske intelligentsia for at forstå det fulde omfang af den æstetiske udluftning i filmsektoren, Khomeini blev foregangsmand for. I 1980 vakte han stor opmærksomhed ved at bandlyse Massoud Kimiais småfrivole, men glimrende hævndrama *Gheisar* (1969) og en række andre 'dekadente' film, som den brede befolkning stadig dyrkede med stor fornøjelse. Et af ayatollahens erklærede mål var netop at komme den sensationalistiske og platte 'farsi-film' til livs; at fokusere på mere realistiske og opbyggelige film. Altså historier med moraler, der var kompatible med islamisk tænkning. Alvorlige film.

Makhmalbaf var naturligvis lyksalig og lavede i hastig rækkefølge tre religiøse parabler, som han i dag betragter som lige så uforståelige som jammerlige. Først derefter lærte han sig filmhåndværket ordentligt – og skiftede spor. (10)

Ayatollah Khomeini fremhævede da også fornuftigt nok en af de få filmperler fra shahens tid, Dariush Mehrjuis *The Cow* (*Gav*, 1969), da han skulle komme med et eksempel til efterfølgelse. *The Cow* er en virkelighedsnær fabel om en forarmet landsby, der skjuler dødsfaldet af deres eneste ko for dyrets ejermand. Filmen havde været forbudt af shahen i nogle år, men den havde dét, som den nye filmkunst skulle repræsentere: En moralsk og socialt engageret form for lyrisk realisme. Den havde ganske vist et twist af dob-



Ghaissar

belttydig mystik, men den kunne til gengæld uden problemer tages til indtægt for en kritik af shahens fejlslagne landbrugspolitik – og uden at ægge til sex, vold eller misbrug af anden art.

De nye institutioner. I 1982 betroede regeringen som sagt Ministeriet for Kultur og Islamisk Retledning eller *Ershad* at håndhæve et sæt regulativer, der skulle beskytte landets islamiske interesser. Regulativerne er med marginale ændringer gældende den dag i dag.

Det blev blandt andet fastslået, at der ikke skulle udstedes visningstilladelse til film, der stillede spørgsmålstegn ved Guds autoritet eller love, ved de religiøse imamers ledelse, eller ved Khomeinis rolle som bekæmper af verdensimperialismen. Budskaber vedrørende udenlandsk indflydelse (kulturel, økonomisk eller politisk) skulle stemme overens med statens uafhængigheds politik, ligesom kriminalitet, vold og utugt blev forbudt. Disse og en række mere specifikke krav udgjorde rammerne for den 'islamiske films' fremvækst (Kéy, s. 272f og Naficy, s. 36f).

Det var særligt dannelsen af Farabi Cinema Foundation i 1983, der udgjorde et kvantespring for den nationale filmindustri. Skønt den oprindelig var skabt som en privat *non-profit*-institution, kom Farabi til at stå centralt i den statslige gennemregulering af filmsektoren. Takket være grundlæggernes eksplicitte engagement i skabelsen af en 'islamisk' filmkunst blev Farabi støttet ihærdigt af *Ershad*.

Det overordnede officielle mål var tofoldigt, nemlig at skabe 'en national og demokratisk filmkunst' og begrænse filmimporten til de værker, man betragtede som 'lødige' (Aufderheide, s. 33).

Farabi blev betroet den ansvarsfulde opgave at begrænse og kontrollere al import af film. Og skønt det – måske lidt overraskende for os i dag – ikke betød et totalt stop for vestlige eller amerikanske film, så skabte det rum for en økonomisk bæredygtig udvidelse af den nationale produktion. Man beskyttede markedet, sideløbende med at man udøvede ideologisk censur (Dabashi, s. 131).

I revolutionens ånd blev sektoren demokratiseret, forstået på den måde, at man målrettet søgte at 'af-elitisere' filmkunsten. Kunne man som glad amatør blot argumentere opbyggeligt for et filmprojekt, var der både opmuntring og pro-

duktionsstøtte at hente. Statslige ressourcer tilflød såvel private producenter som offentlige institutioner. En af shah-tidens institutioner, det navnkundige Center for Intellektuel Udvikling af Børn og Unge (*Kanun-e Parvaresh-e Fekri Kudakan va Nojavanan*), hvis filmafdeling under Abbas Kiarostamis ledelse havde blomstret siden 1969, fik sågar lov at overleve, og gør det stadig. Blandt de mere konservative, halvautonome organisationer, der gik aktivt ind i filmproduktionen, finder man De Arveløses Fond (*Bonyad Mostazafin*) og Den Islamiske Propagandaorganisations Kunstcenter (*Hozieh Honari Sazman Tabligath Eslami).*

En af årsagerne til, at den iranske regering valgte at satse hårdt på filmen, var den udbredte analfabetisme. Men det har sandsynligvis også været et vigtigt argument, at filmmediet er lettere at indholdskontrollere end så mange andre, hvor produktionstiden og ressourcebehovene er lavere, og hvor distribution og reception foregår uden for synsvidde.

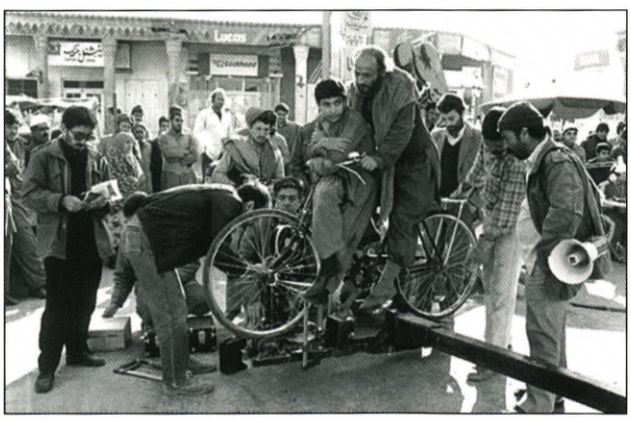
De første par år kanaliseredes meget af statsstøtten direkte ud på græsrodsniveau, og også Farabi gik aktivt ind i produktionen. Resultatet udeblev ikke: I perioden 1983-85 steg antallet af iranske spillefilm fra 11 til 56 om året. Den generelt pauvre filmkvalitet gjorde dog, at man derefter valgte at koncentrere sig om at producere færre og bedre film. Antallet har stabiliseret sig og siden ligget på mellem 40 og 66 film om året. (11).

De styringsmæssige tiltag, der gradvist hjalp til at højne standarden, rakte fra fordelagtige skatteforhold for udvalgte brancher og producenter til distributions- og reklamemæssig begunstigelse af de film, der vurderedes til at være af særlig høj kvalitet. Man tilskyndede også filmmagere, der var søgt i eksil, til at komme hjem til Iran og genoptage filmproduktionen. Dariush Mehrjui var en af dem, der tog imod tilbuddet (Naficy, s. 48ff).

Dynamisk trekløver. At den seriøse filmkunst – og ikke kun propagandafilmen – faktisk *fik* bedre vilkår med rekonstruktionen kan i høj grad tilskrives et trekløver på den politiske fløj, som samfundsforskeren og kulturhistorikeren Sussan Siavoshi betegner 'den moderne venstrefløj' eller 'de liberale'. Trekløveret bestod af Farabis leder Mohammad Beheshti, premierminister Mir Hussein Musavi samt kulturminister (og senere præsident) Mohammad Khatami. De slog alle til lyd for en progressiv filmpolitik funderet på pluralisme og en relativt stor åbenhed. De parlamenterede for, at såvel underholdningsfilm som samfundskritiske film kunne være både legitime og formålstjenlige.

Det er værd at understrege, at skønt kodeordet 'islamisk film' ikke har stået centralt i deres offentlige udtalelser, så har ingen af de tre profileret sig som islamskeptikere eller modstandere af præstestyret som sådan. Beheshti og Musavi havde begge inden revolutionen været tilknyttet

Fra optagelsen af *Cyklisten*



produktionsselskabet Ayat Film, der var funderet på Ali Shariatis islamisk-revolutionære ideologi; det var primært, fordi de havde dette afsæt, at de så hurtigt opnåede offentlige topposter. Kulturminister Khatami er selv en estimeret og højtrangerende teolog, og det er højst tvivlsomt, om han uden denne baggrund havde kunnet tillade en række kontroversielle film at komme frem fra forbuds-arkiverne, som han gjorde det i 80'erne (Siavoshi, s. 509ff).

Hvad angår brugen af levende billeder, så var de religiøse magthavere altså ingenlunde rene 'fundamentalister'. Skønt en del ultrakonservative betragtede alle former for levende billeder med mistænksomhed – nogle gør det endnu – så har de toneangivende kræfter snarere været idealistiske realister. Hvad der måtte have eksisteret af teknologi-angst, er i vid udstrækning afløst af synkretisme og pragmatisme.

De klerikale moderaters tilstedeværelse er central for en nuanceret forståelse af den komplekse kulturkamp, der har udspundet sig i den politiske sfære siden revolutionen. Det er ikke en kamp for eller imod islam (skønt både modstandere og tilhængere selvsagt findes). En kamp om betingelserne for ytringsfrihed og kunstnerisk autonomi under islamiske rammer vil være en mere dækkende beskrivelse.

Det karakteristiske ved det nuværende sæt retningslinjer er netop deres religiøse overbygning, der ifølge blandt andre organisationen Middle East Watch har det med at karambolere med de internationale menneskerettigheder. Skismaet er indlysende allerede i Den islamiske Republiks forfatning (artikel 24), hvor det hedder:

"Der er ytringsfrihed i forlagsbranchen og i pressen undtagen i tilfælde, hvor det er skadeligt for islams fundamentale principper eller for befolkningens rettigheder."

Vurderingen er ikke gjort ved et opslag alene, sådan som det demonstreres af den mangeårige strid mellem Irans øverste åndelige leder, Khamenei, og Khomeinis oprindelige kronprins, Hossein Ali Montazeri. Sidstnævnte havde indtil januar 2003 siddet i fem års husarrest på grund af sin kritik af det siddende regime, som han beskylder for at opføre sig i modstrid med islamiske grundprincipper. Både Montazeri og Khamenei er ayatollaher, altså teologisk lærde på højeste niveau.

Censurens bøjelighed. Der foregår altså en løbende forhandling om, hvad de islamiske grundprincipper består i, og hvordan de bør håndhæves. Og i kultursektoren påvirker de dominerende kriterier for godt og skidt, hvordan man vurderer repræsentationer af helt konkrete, virkelighedsnære ting. Hvornår kan en fremstilling eksempelvis siges at 'tilskynde til' misbrug eller lignende – i stedet for blot at skildre tingene som sørgelige sociale fænomener? Hvor ligger den præcise grænse for 'islamisk dydighed' når det kommer til for eksempel håndtering af slør? Hvornår skildres udenlandsk kultur, politik eller økonomi på en 'misvisende' måde?

Det er næppe helt let at navigere sikkert rundt i en filmsektor, der er så indsyltet i fortolkningsmæssigheder, særligt hvis man som filmmager har noget på hjerte. Men der er dog visse uskrevne regler, som man kan vende til egen fordel.

Landsbyfilmene har eksempelvis visse fortrin.

En årsag er, at beklædningskodekserne håndhæves forskelligt på landet og i byen. Det er alment accepteret, at landbokvinder klæder sig mere praktisk og uformelt,

og denne realitetssans genfindes til en vis grænse også på censur niveau. Samtidig er det mere normalt, at landbokvinder bærer deres udendørsbeklædning indendøre (Farahmand, s. 99).

Det skal understreges, at det iranske publikum for længst har vænnet sig til den filmiske konvention, at man selv i opvarmede lejligheder og i familiens skød går rundt fuldt påklædt, så derfor er det primært ud fra en realisme-æstetisk betragtning, at der med dette argument kan være mening i at sigte efter den landlige idyl. Eller, naturligvis, med henblik på et udenlandsk publikum, der ikke er tilvænnet på samme måde som det iranske.

En anden ting er, at landsbyfilmene glider lettere gennem systemet, fordi deres konflikter ofte fremstår som mindre realpolitiske; deres kritiske potentiale bliver lettere at overse, jo længere man bevæger sig væk fra det urbane rum.

Flere mener tilmed, at der er et udtalt element af etnisk forskelsbehandling på spil, når instruktører for lov til at skildre de usle levevilkår for eksempelvis afghanere og kurdere. Filmkritikeren, forfatteren og instruktøren Iraj Karimi siger således om de iranske filmmagere:

"De er kommet til den konklusion, at de, når det drejer sig om afghanere, kan vise ekstrem fattigdom, og eksotiske varianter heraf, uden indblanding fra Irans censurmyndigheder. Eftersom de er afghanere, er de 'fremmede'. Der findes værre udgaver af fattigdom blandt iranerne. Men det vil de (censorerne) ikke vise."

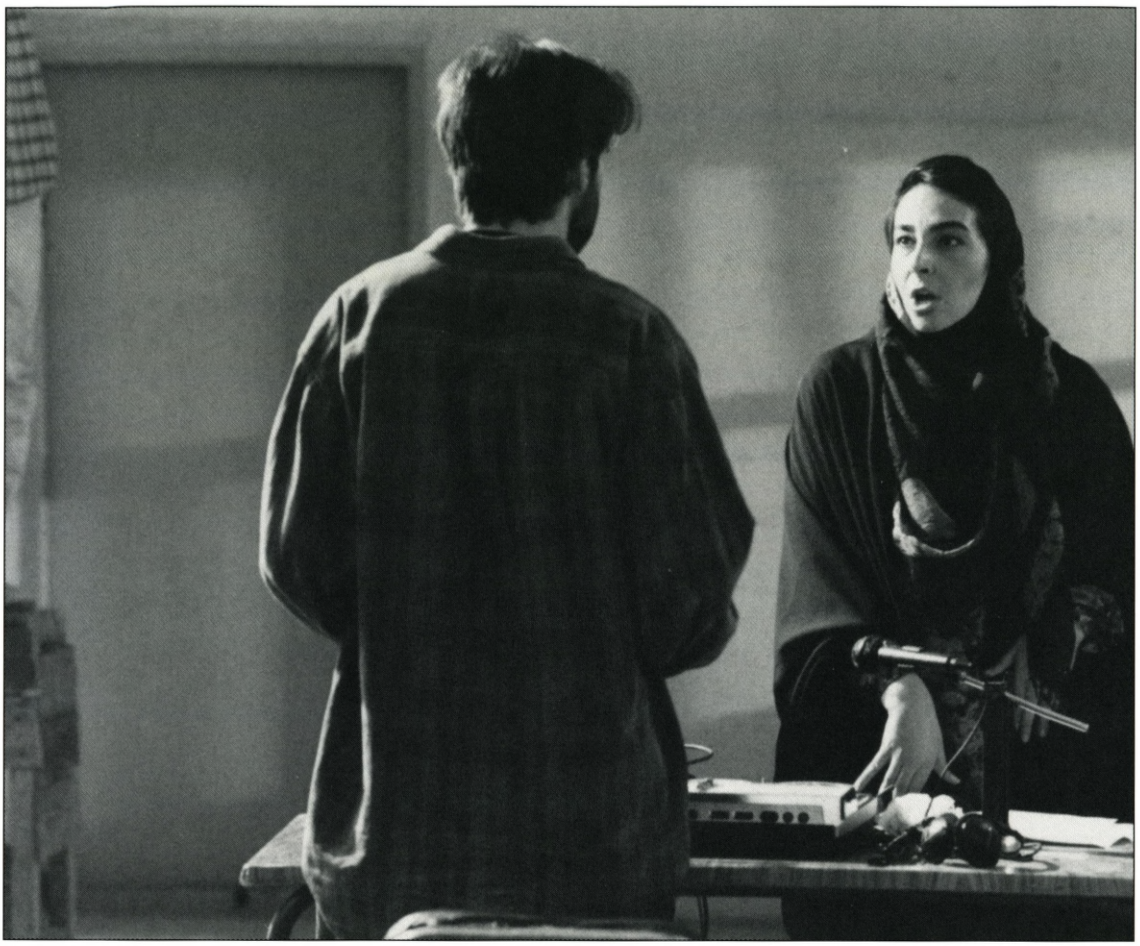
Karimis teori bekræftes blandt andet af den måde, den tidligere så system vellidte Mohsen Makhmalbaf har måttet søge ud i randområderne på. De lettere repræsentationsvilkår, når det gælder 'ikke-iranske' forhold, har gjort det muligt – i hvert fald i nogle tilfælde – at skildre så forskellige sociale tabu-fænomener som indoktrinering, stofmisbrug, korruption og utroskab. Makhmalbaf har været hele raden rundt.

Da han i *Cyklisten* (*Baisikel-ran*, 1987) skulle skildre politikernes og kapitalisternes udnyttelse af en fattig afghaner, som var havnet i centrum af et mediecirkus, henlagde han historien til et uspecificeret land "tæt ved Afghanistan". Og i *A Time to Love* (*Nobat-e Asheqi*, 1990) lod instruktøren, vel vidende at emnet var kontroversielt i Iran, filmen udspille sig i Istanbul og med tyrkiske skuespillere. Den handler om en kvindes udenoms-ægteskabelige affære og slap helskindet frem til Fajr-visning, hvorefter helvede brød løs i parlamentet og den konservative presse. Filmen har endnu ikke haft regulær premiere i Iran.

Samme skæbne var sandsynligvis overgået *The Silence* (*Sokout*, 1999), hvori en karakter af hunkøn danser uden slør, havde Makhmalbaf ikke valgt at optage den i Tadjikistan. Til trods for at figuren var en mindreårig pige, vakte scenen stort postyr. Scenen fik dog slutteligt lov at forblive i filmen (Kéy, s. 131 og Sadr, s. 383f og 443).

De iranske instruktører er således havnet i den komplekse situation, at visse tabuer godt kan brydes med censurens accept, hvis blot de forskydes til barneuniverset eller til en ikke-iransk eller uspecificeret location. Idéen om en essentialiseret iransk nationalidentitet, eller med kulturteoretikeren Benedict Andersons ord et 'forestillet fællesskab', gør det ytringsmæssige råderum større, når det ikke er (ærke)iranske figurer, der skildres, men i stedet udenlandske eller 'perifere'.

Det er således logisk, at landsbyfilm omhandlende etniske minoriteter er i en særligt privilegeret position. Og på den måde kan de uskrevne censurregler – iro-



Unfinished Song

nisk nok i skøn samklang med vestlige forestillinger om et uspoleret, landligt Iran – være medvirkende årsag til, at filmfestivaler som dem i Cannes, Venedig og Locarno udarter til 'filmudgaver af *National Geographic*', sådan som filmhistorikeren Hamid Dabashi opfatter dem (Dabashi, s. 259).

Set indefra. Censurens reelle rolle og institutionalisering fremkalder ofte stor forvirring i baggrundsanalyser af iransk film. Usikkerheden er forståelig. Vurderingerne foretages af små udvalg af administratorer, som er håndplukket på grund af deres faglige eller ideologiske generalieblad, men som også hver især skal kunne stå til regnskab for deres overordnede. På papiret skal et filmprojekt igennem fem kontrolled: (1) manuskriptgodkendelse; (2) blåstempling af alle teknikere og medvirkende på produktionen; (3) overvågning af selve produktionen, herunder godkendelse af locations; (4) kontrol af lydbearbejdning og montage; (5) endelig screening med henblik på udstedelse af visningstilladelse (Kéy, s. 265ff).

Men som instruktøren Maziar Miri forklarer, har de konkrete instanser tendens til at skifte sammensætning, og desuden

rummer mange af kontrolledene i filmsektoren en ueksplicitet sammenblanding af politisk, religiøs og økonomisk styring:

"Når en film bliver censureret, kommer den for en komité, der er sammensat af medlemmer af Parlamentet. De ser filmen og afgør dens videre skæbne. Som regel er der to komitéer i *Ershad*.

Den første komité studerer manuskriptet. De siger ikke, at de vil udøve censur, men at de vil give manuskriptet karakterer; at det kun er en økonomisk, en finansiel fase.

Den anden komité ser filmen. I denne komité sidder forskellige typer personer. Jeg ved eksempelvis, at for tre-fire år siden var to eller tre af dem instruktører. Men disse mennesker har alle et nært forhold til Staten. De er Irans 'regime venlige' instruktører. Man kan sige, at de udgør Irans 'officielle' filmskabere. Jeg tror, at hele den anden komité i dag udgøres af religiøse eller folk, der foregiver at være religiøse."

Maziar Miris opfattelse af censuren som over-islamiseret og kunstnerisk destruktiv deles af størsteparten af de filmkunstnere i Iran, jeg har haft lejlighed til at tale med, og den bekræftes i alt væsentligt af Hormuz Kéy, der har skrevet den hidtil mest detaljerede afhandling om produktionsvilkårene i Iran.

Et relevant korrektiv leveres dog af Hamid Naficy, en af de få vestligt bosatte iranere, der ligefrem roser det islamiske regime for dets lærevillighed og fleksibilitet på det kulturpolitiske område:

"Den postrevolutionære film er hverken monolitisk eller unison, selv om staten indtil videre også har kontrolleret den private sektor. Filmproduktionen kan ikke betragtes som værende gennemtvunget af et 'hensynsløst sammenspist' ideologisk apparat kontrolleret af staten; tværtimod er den resultatet af et betragteligt ideologisk forhandlingsarbejde." (Naficy, s. 57).

Humanismens kraft. Naturligvis skal forhandlingsviljen i systemet med i det samlede regnskab. Det vil bare være naivt at tro, at den er ensbetydende med fred og fordragelighed.

Ikke engang politikerne i føromtalte moderate trekløver forlod deres poster ved naturlig afgang. I 1992 mistede Khatami efter mere end ti år sin ministerpost som følge af en ideologisk højredrejning i de kulturministerielle rækker. I 1995 måtte Beheshti gå af som leder for Farabi, der også er blevet ramt af mærkbare nedskæringer. Politisk og censurmæssigt er der dog tale om en gradbøjning snarere end et radikalt skifte.

I 2001 måtte Khatamis efterfølger som kulturminister, den politisk lidt mere midtsøgende Seyyed Attaolah Mohajerani, forlade sin post. Den ikke-gejstlige Mohajerani havde allerede da været under pres fra de konservative i årevis. Blandt andet havde han i 1999 været mål for en to dage lang, radiotransmitteret interpellation i parlamentet, hvor han med held forsvarede sig mod beskyldninger om blandt andet at have været ansvarlig for spredning af litteratur og film til fremme af fordærv, hor, prostitution, for tætte bånd til USA, samt propaganda for adskillelsen af stat og religion. Men to år senere blev det politiske pres altså for stort (Sadr, s. 486 og Elling, s. 15ff).

Som det turde fremgå, er både *Ershad* og Farabi, akkurat som i deres mest liberale periode i de tidlige 90'ere, stadig underlagt teokratiets politisk-religiøse tandem. Det er en tandem, der sjældent kører gnidningsløst i takt. Indblanding kan ske på mange statslige og institutionelle ni-

veauer og fra et utal af pressionsgrupper.

I skrivende stund (marts 2004) hedder den ansvarlige minister for kultur og islamisk retledning Ahmad Masjed Jamei. Hvorvidt han primært er præstestyrets eller filmkunstens mand, må tiden vise.

Måske kommer det sig ikke så nøje. Filmkunsten skal nok klare sig, og ifølge Mohsen Makhmalbaf er det under alle omstændigheder systemet, ikke ansigterne, der skal laves om på:

"Hver gang der sker en bureaukratisk omvæltning, kommer et helt nyt hold teknokrater til. Til at begynde med skaber de en masse problemer. Men efter et par år bliver det bedre. De begynder at elske film. For gode film gør folk mere menneskelige."

Noter

1. De omtalte film er *The Zayandeh-rud Nights* (*Shabha-ye Zayandeh-rud*) og *A Time to Love* (*Nobat-e Asheqi*), begge fra 1990.
2. Interview ved artiklens forfatter, februar 2003. Artiklens senere Farmanara-citater stammer også herfra. Citaterne af Maziar Miri og Iraj Karimi kommer ligeledes fra egne interviews (se litteraturlisten).
3. I Teheran findes 70 af Irans i alt cirka 300 filmlærreder. Denne og de statistiske oplysninger om omsætning skylder jeg Mohammed Atebbai fra distributionsselskabet Iranian Independents i Teheran.
4. Cit. *Cahiers du cinéma* #461, s. 36.
5. Cit. *Sight & Sound*, april 2000.
6. Som Human Rights Watch-rapporten *Guardians of Thought. Limits on Freedom of Expression in Iran* forklarer (s. 34): "Trykte meningstilkendegivelser eller reportager, der overskrider de snævre rammer for acceptable ytringer, kan føre til repressalier i form af for eksempel uefterforskede overfald fra militsgrupper, midlertidig lukning eller nedlæggelse af forlagsfaciliteter, samt forfølgelse og fængsling af de ansvarlige." Rapporten er tendentiøs, i den forstand at den fokuserer ensidigt på ytringsfrihedens *begrænsninger*, men alle de nævnte repressalier er fyldigt dokumenteret.
7. Makhmalbaf-citaterne er fra henholdsvis Jamsheed Akramis dokumentarfilm *Friendly Persuasion* (2001) og fra Hamid Dabashis interview med Makhmalbaf (Dabashi, s. 178)
8. I avisen *Ettela'at Haftegi* nr. 2.080, marts 1981. Oversat af og citeret efter Sadr, s. 324, dennes parentes.
9. Khomeini, Ruhollah (1981). *Islam and Revolution: Writings and Declarations of Imam Khomeini.* Berkeley, Mizan Press. Citeret efter Naficy, s. 29, min parentes.
10. Dabashi, s. 181-86. Makhmalbafs tre tidlige film var *Nasuh's Repentence* (*Tobeh-ye Nasuh*, 1982), *Two Sightless Eyes* (*Do Chasm-e Bi-Su*, 1983) og *Seeking Refuge/Fleeing From Evil to God* (*Este'azeh*, 1983).
11. Denne statistik går til og med 1999. Kilde: *Film International* #26-27, vol. 7, no. 2-3, efterår 1999-vinter 2000, s. 6. Til sammenligning var den årlige produktion i 1976 på 56 film.

Litteratur og interviews

Akrami, Jamsheed (1987): "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970s". In: John Downing (red.): *Film and Politics in the Third World.* New York: Autonomedia, s. 131-44.

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso Books.

Aufderheide, Pat (1991): "Real life is more important than cinema". *Cineaste* #31, sommer 1991, s. 31-33.

Bhabha, Homi K. (1994): *The location of culture.* Routledge, London/New York: Routledge.

Chehabi, H.E. (1990): *Iranian Politics and Religious Modernism. The Liberation Movement of Iran under the Shah and Khomeini.* London: I.B. Tauris.

Cheshire, Godfrey (2000): "How to read Kiarostami". *Cineaste #25*, no. 4, efterår 2000, s. 8 15.

Dabashi, Hamid (2001): *Close Up. Iranian Cinema: Past, Present and Future.* London/New York: Verso.

Devictor, Agnès (2002): "Classic Tools, Original Goals: Cinema and Public Policy in the Islamic Republic of Iran (1979-97)". In: Tapper (red.), s. 66-76.

Elling, Rasmus Chr. (2000). "Javv – et casestudy i den iranske presse." Upubliceret forskningspapir, Carsten Niebuhr Instituttet for Nærorientalske Studier, Københavns Universitet.

Farahmand, Azadeh (2002): "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema". In: Tapper (red.), s. 86-108.

Farmanara, Bahman: Interview ved artiklens forfatter, februar 2003.

Fischer, Michael M.J. (1980): *Iran. From Religious Dispute to Revolution.* Cambridge/London: Harvard University Press.

Haghighat, Mamad (1999): *Histoire du cinéma-iranien 1900-1999.* Paris: BPI Centre Georges Pompidou.

Haghighi, Ali Reza (2002): "Politics and Cinema in Post-revolutionary Iran: An Uneasy Relationship". In: Tapper (red.), s. 109-116.

Irving Jensen, Michael (red.) (1999): *Semiramis #6: Det islamiske Iran – et kalejdoskopisk blik.* Orientalsk Forum og Odense Universitetsforlag.

Jones, Jonathan (2000): "Children of the Revolution". The Guardian, 14.07.2000.
Karimi, Iraj: Interview ved artiklens forfatter, november 2001.
Kéy, Hormuz (1999): *Le cinéma iranien. L'image d'une société en bouillonnement.* Paris: Éditions Karthala.
Makhmalbaf, Mohsen (2001): *En Afghanistan, les bouddhas n'ont pas été détruits, ils se sont écroulés de honte.* Paris: Mille et une nuits.
Middle East Watch (1993). *Guardians of Thought. Limits on Freedom of Expression in Iran.* New York: Human Rights Watch.
Mir-Hosseini, Ziba (2002). "Negotiating the Politics of Gender in Iran. An Ethnography of a Documentary". In: Tapper (red.), s. 167-99.
Miri, Maziar: Interview ved artiklens forfatter, november 2001.
Naficy, Hamid (2002): "Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update". In: Tapper (red.), s. 26-65.
Rosenbaum, Jonathan (2000): "Short and Sweet. Kiarostami's experimental origins". *Film Comment*, juli-august 2000, s. 27.
Sadr, Hamid Reza (2002): *Against the Wind: Politics of Iranian Cinema.* Teheran: Zarrin Publishing.
Siavoshi, Sussan (1997): "Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication". *International Journal of Middle East Studies #29*, s. 509-530.
Tapper, Richard (red.) (2002): *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity.* London/New York: I.B. Tauris Publishers.
Wright, Robin (2001): *The Last Great Revolution.* New York: Knopf.

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Peter Schepelern
En dag i september
Filmen, medierne og katastrofen

Torben Grodal
Gamle Amerika, nye Europa
Om regressive træk i amerikansk politik - og film

Christian Braad Thomsen
Når børnene fortærer faderen
Den vesttyske terrorisme og filmen

Karsten Fledelius
Viljens triumf
Leni Riefenstahl og nazismen

Casper Tybjerg
Helvedesildens genskær
Allegori og frigørelsesvilje i besættelsestidens film

Lars-Martin Sørensen
MacArthurs filmkys
Kurosawa og den amerikanske besættelsesmagt i efterkrigstidens Japan

Anne Jerslev
Den feministiske stemme
Herbert Bibermans *Jordens salt*

Thure Munkholm
En rød film?
Om stil, farver og (film)politik i Jean-Luc Godards *Kineserinden*

Jesper Andersen
Håb og forræderi
Ken Loach fra *Cathy Come Home* til *Sweet Sixteen*

Kenneth T. de Lorenzi
Historisk dramatiker/paranoid propagandist
Oliver Stones politiske filmkunst

Rasmus Brendstrup
Det ideologiske drivhus
Film, censur og samfundskritik i Iran