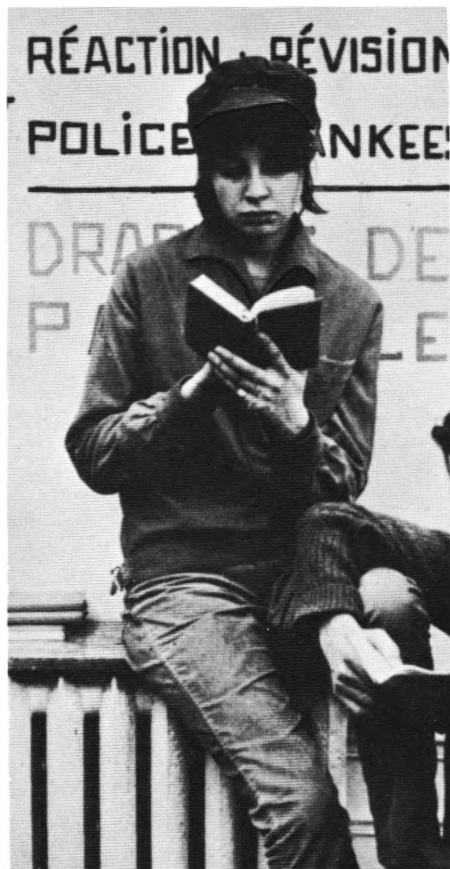




2x



KINESERINDEN / WEEK-END

Godard har i »Kineserinden« og »Weekend« diskuteret forskellige sider af revolutionen. Om han selv er en revolutionær eller en iagttagende skildrer af revolutionære tilstande, diskuteres på de følgende sider. John Ernst imødegår herunder »Kineserinden« fra et politisk standpunkt, på side 56 mødes Anders Bodelsen, Niels Jensen, Henrik Stangerup og Chr. Braad Thomsen i en rundbordssamtale om »Weekend«. Morten Piil har båndoptaget og redigeret.

For overskuelighedens skyld og ikke fordi jeg er mere firkantet end andre mennesker, vil jeg først beskæftige mig med filmens »pålydende«: dens skildring af en gruppe angivelige maoister. Og derefter påvise, at den i virkeligheden udtrykker noget helt andet, som snarere er en virkelighedsrefleks i betydningen *symptom* end den er en virkelighedsafspejling.

Først den ringeagtede »politiske virkelighed«, som de apolitiske føler sig hævet over i en svimlende højde. I et gigantisk interview over fire numre i »Los Angeles Free Press«, et af underground-syndikatets henvendte hundrede periodiske blade og tidsskrifter, hvoraf flere er ganske fortræffelige, siger Godard bl. a., at man (af filmpolitiske grunde?) må holde op med at kalde filmen for en kunstart i ordets traditionelle betydning. Det er formentlig stadig tilladt at kalde film for film (og så er jeg i hvert fald tilfreds). Men Godard foretrækker, at man kalder (i det mindste hans film) for »sociologiske« undersøgelser – et resultat af to-tre måneders observationer, intet andet! »Hvis du kan udtrykke dig klart i ord, behøver du ikke at lave film. Når du 'kun' kan lave film, må du gøre det for at finde ud af, hvad du mener« (Pu ha!). Godard gør sig her skyldig i en kolossal filosofisk vildfarelse. Han tror, han stiller sig uden for det hele og erkender med et filmkamera i hånden, hvorefter han overlader til interesserede at bedømme hans »sociologiske« observationer. Men, som hans af og til meget skarpsindige landsmand, Simone de Beauvoir, gør opmærksom på i »Ekstensialismen og den borgerlige snusfornuft« kan man ikke »erkende« en ting uden samtidig at være med til at *skabe* den. Erkendelse er således et lumsk tvetydigt begreb. Man skal ikke derfor holde op med at gå rundt og erkende, men man skal være på vagt over

for den permanente faldgrube, der hedder selvbedraget.

Og Godard er ikke på vagt i »Kineserinden« – ja, jeg tvivler på, om han i det hele taget har foretaget en ganske banal og ufilosofisk *research* før filmen. De fem angivelige maoister i den parisiske lejlighed, hvor det meste af handlingen foregår, er omtrent de tåbeligste revolutionære, jeg nogensinde er blevet præsenteret for. Jeg får vel så trøste mig med, at jeg ikke har mødt dem i virkeligheden.

Uden at holde en længere lektion i marxisme-leninisme må det være mig tilladt at gøre opmærksom på *to* ting, som viser, at Godard end ikke ejer det elementæreste kendskab til marxisme eller leninisme.

1.) Gruppens individuelle terror (mordet på den sovjetiske kulturminister) tilhører en småborgerlig, anarkistisk filosofi og ville aldrig blive tilladt af en ansvarlig marxistisk-leninistisk organisation, hvadenten den er maoistisk, trokistisk eller castritisk. Revolutioner er ikke noget, man *skaber*. Det er noget, der kan opstå under ganske bestemte økonomiske og sociale omstændigheder, og er man i stand til at foretage en analyse af en samfunds-tilstand og finder, at den nærmer sig en økonomisk krise eller sammenbrudssituation, kan man gennem *propagandaarbejde* og andre aktioner forberede, forkorte og *lede* den revolutionære situation ind i baner, hvor den kontrolleres og organiseres, så spillet ikke tabes på gulvet og der ikke kommer andet ud af det end et gigantisk blodbad. Nok så mange udbombede zarere gennem et halvt århundrede af anarkister skabte jo heller ingen samfundsomvæltning. Det skete først, da folk med en samfundsmæssig forståelse og organisatoriske evner kom til – Lenin og Trotskij m. fl., kort sagt. Marxister af enhver afskygning opererer derfor med to hovedgrupper af »omstændigheder«: »Objektive« (samfundets rent faktiske situation) og »subjektive« (de aktionsmuligheder man har i det faktiske samfunds situation, som hele tiden må *ajour-analysere*s).

2.) Godards påstand, at en marxistisk-leninistisk organisation ikke ved, hvad den vil sætte i stedet for. I slutningen siger i hvert fald den pige, der er »kineserinden«, at hun ikke ved det. Det sker i en samtale med en »autentisk« fransk journalist, der i hine tider var på algerernes side. Hvis Godards præmisser var rigtige, ville jeg erklære mig enig

med ham og veteranjournalisten, men de er faktisk skrupforkerte. Men ud fra disse skrupforkerte præmisser, der giver Godard en lejlighed til at gentage motivet fra »Livet skal leves«, hvor der også er en ældre herre, der belærer en ung pige – efter i halvanden time at have været i selskab med verdens tåbeligste revolutionære, må et hvilket som helst bare nogenlunde fornuftigt ord selvfølgelig virke som den højeste visdom. Tro mig eller ej, men selvfølgelig ved en revolutionær marxistisk organisation, hvad den vil »sætte i stedet for«. Skidt for skidt. Godard har nok aldrig set skyggen af en sådan organisations overgangsprogram.

På samme baggrund skal man anskue den unge, der vender tilbage til »partiet« (det moskvakommunistiske, der optrådte i forræderens rolle under revolten i maj), fordi han undsiger individuel terror. Han må nødvendigvis fremstå som en fornuftig ung mand, og den moskva-kommunistiske presse har da heller ikke været sen til at udnytte Godards film i propagandaen mod Peking, i »Land og Folk« som i »L'humanité«. Og det var trods alt ikke det, Godard håbede – den Godard, der deltog i barrikadebygning natten mellem den 9. og 10. maj og den Godard, der førte an i sabotagen mod dette års Cannes-festival og snakkede begejstret om »kulturrevolution«? (se »politisk revy«, nr. 103, 14. 6.)

Hvad skal man herefter kalde Godard – andet end en forvirret og (i marxistisk forstand) småborgerlig desperado? Han lader angelige maoister optræde som anarkister har for vane, og han opfatter i forlængelse heraf marxismen på linie med den tradition for idealistisk, statisk og absolutistisk filosofi (Hegel iberegnet!), som netop marxismen fremfor nogen anden filosofi brød så radikalt med. »Alle filosoffer har ikke gjort andet end at forklare verden forskelligt. Det gælder om at forandre den«. Marxismen bliver da en vejledning til handling, og dette tør nok siges at ligge milevidt fra de fem unges skolastiske dagligstuedisputter, som uden anden grund end personlig ophidselse munder ud i, at den sovjetiske kulturminister plaffes ned – efter at først en anden person har måttet lade livet, fordi man *desværre* tog fejl af hotelværelsesnummeret i første runde!

Det er givet også betegnende for Godards manglende føling med de politiske bevægelser i Frankrig, at han vælger en »maoist-gruppe« til sin revolutionsromantiske film. For det var som bekendt anarkister og trotskister, der forberedte og ledede den (omend jeg ikke forstår dette samarbejde). Maoisterne var slet ikke med i det planlæggende arbejde, der ifølge en af revolteliderne, en Sorbonne-amanuensis, jeg talte med allerede i marts måned, havde stået på gennem seks år.

Men »Kineserinden« er desværre ikke Godards eneste umulige politiske film. Hvis han som filosof lever op til ryet som filmkunstens største sofist, så er han modsvarende også filmkunstens mest umulige politiske kommentator. Desværre stimuleres han meget i disse roller af folk, der heller ikke ved, hvad de taler om – ligesom i sin tid Chaplin, der dog magtede opgaven en anelse bedre. I både »Den lille soldat« og »Les carabiniers« forvandler han fikst Algerie-krigen til en samling abstrakter om »gode« og »onde« og taler om alle kriges påståede uretfærdighed – men samtlige sofisterier formår ikke at tilsløre, at han bare er en banal mo-

ral-forkynder, der, ligesom hele den tradition, der begyndte med Kristus, tror, at tingene ændrer sig, blot man appellerer til det bedre jeg, alle mennesker formodes at have. Eller også fremstilles *Krigen* som en art naturkatastrofe, ingen rigtigt kan gøre noget ved. Som om det ikke var menneskers værk, som om noget sådant kunne standse efter en venlig henstilling. Man behøver blot at sammenligne med Pontecorvos mesterlige og anderledes respektfulde »Slaget om Algier« for at se, hvor ligegyldige, eller snarere *malplacerede*, Godards film er som politiske kommentarer. Hvor Godards film er både *hovmodige* (ved at takserer, uddele karakterer, tage stilling til fordelingen af gode og onde handlinger) og *hånlige* (ved at se bort fra, at undertrykkerne ingen rettigheder får, hvis de ikke tager dem selv), dér er Pontecorvos film, hvad jeg i dybeste forstand forstår ved en *humanistisk* film. Men selvfølgelig er Godard sig ikke sit hovmod og sin hån bevidst. Han ved givetvis heller ikke, hvad han gør, når han i »Alphaville« tildeler *Maskinen* er barnagtig guddommelig status for Gud ved hvilken gang i dette århundredes vesterlandske kunst. Som om der ikke var mennesker bag maskinerne, som om det hele ikke drejede sig om *hvem*, der står bag maskinerne, og *hvordan* de administreres. Godard foreslår nemlig, at vi skal mene, de teknologiske fremskridt *i sig selv* er et onde. På den anden side: Er man allerede så fremmedgjort (som Godard), at man ikke længere kan vurdere sin egen stilling og muligheder i samfundshierarkiet, kommer man nemt til at forveksle samfundsorden med verdensorden. Kan man ikke længere overskue verden, så opfinder man én, man kan overskue. Behovet for tryghed må opfyldes, og kan det ikke det, er det ikke usædvanligt, at fremmedgørelsen antager semi-religiøse former (krige er en slags naturkatastrofer og maskinerne er den nye verdens herrer – Godard må være selvskeven som medlem af Orthon-bevægelsen). Men værst i »Alphaville« er måske den forstemmende klare henstilling om at føle mere og tænke mindre som den mest anvendelige vej til frelsen. Da dette sker på baggrund af nogle allusioner til den historiske nazisme, må man tage sig til hovedet. For var ikke netop nazismen – som i øvrigt enhver romantisk-politisk bevægelse – et farligt irrationelt foretagende? *Rationaliseret vanvid*, om man vil? »Ned med videnskaben! Frem med lidenskaben!« skreg Goebbels. Er der kommet meget andet end ulykker ud af netop enhver romantisk bevægelse, hvad enten den kalder sig nazistisk, anarkistisk eller Flower Power? Og er romantikken i denne betydning af ordet andet end en »forkert« mental reaktion på en social proces, man ikke forstår – småborgerens frygt for noget, som han ikke begriber endsi- kan se det nødvendige i, og som han selv fylder med langt værre ting? Var det måske tilfældigt, at den klassiske romantik fulgte efter den sociale omvæltning i Europa, der startede i Frankrig i 1789? At nazismen fulgte i oktoberrevolutionens kølvand? At modernismen og absurdismen blev de fremherskende åndsaristokratiske strømninger i årene efter anden verdenskrig, eller at hippiebevægelsen voksede ud af Vietnam-krigens skygge – og fik en tomrumsførlængeri i form af LSD og andre former for religiøst opium? Selvfølgelig ikke. Det er derfor også indlysende, at en mand som Godard laver en

»Alphaville«, en »Les carabiniers« og en »Kineserinden«.

Jeg erkender, at Godard har skabt gode og smukke film, selv jeg holder af, så længe han har holdt sig indenfor sociologiske enheder, han kunne overskue: »Åndeløs«, »Livet skal leves«, »En gift kvinde« blandt andre. Det er kun hans politiske og kulturideologiske korstog, der er uudholdelige.

Men der er en fællesnævner for de to kategorier af film, og jeg tror, det er her, man skal finde nøglen til forståelse af Godard som det typiske tidssymptom han er. I næsten alle (alle?) hans film kan man finde en tilbøjelighed til at sætte desperate eller passionerede mennesker i centrum for handlingen. Denne desperation/passion underbygges altid filosofisk (så godt, han nu formår det) og er således at betragte som en form for *idealisme*, omend den ikke altid kan accepteres ud fra de gangse forestillinger om, hvad idealisme er. Gangsteren Michel Poiccard i »Åndeløs« f. eks. Og »Kineserinden« i »Kineserinden«. Og jeg erkender, at denne desperation og passion har antaget magtfulde udtryk i begge kategorier af Godard-film. Udtryk, jeg selv fornemmer ud i hver fiber af min krop og finder helt ægte og sande. Og da »udtrykket«, som Jean Semouloué så smukt og dialektisk har formuleret det, »er identisk med den skabende tanke«, er det ikke vanskeligt at se sammenhængen mellem denne desperation/passion hos Godard-menneskene og den maniske eksperimenteren med formen, som Godard i øvrigt selv har kaldt »mit udtryksraseri«.

Desperationen, passionen, *fortvivelsen*, som omtrent er det eneste, Godard forstår af denne unægtelig indviklede verden, hvor selv fuldblodskommunister – tro det eller ej – også engang imellem standser op og forbløffes, forundres og siger »det begriber jeg ikke et kuk af«, eftertænkner blot på en farlig måde. Godard er først og fremmest desperat, fordi han ikke er i stand til at *analysere* baggrunden for sin desperation og derved dæmpe den ned. Desperationen forvandles derved til en kvalitet i sig selv, passionen bliver et gode, det i sig selv er værd at stræbe efter. Og vi har da nået punktet, hvor *hjerterets renhed er at ville eet* – ligegyldigt, hvad man vil! Jeg overlader til læseren selv at drage de fornødne konklusioner.

Således udlagt er det også indlysende, hvorfor Godard interesserer sig så meget for den kinesiske kulturrevolution uden at vide, hvad den drejer sig om. Han gør det på grund af det, man kalder »værdikrisen«, og som især synes at være *de intellektuelles* martyrium. Martyriet er selvfølgelig værst i det højtdifferentierede, moderne klasesamfund, massekommunikationssamfundet. Per Nykrog formulerer præcist, hvad »værdikrisen« egentlig er, i sin introduktion til den marxistiske litteraturforsker Lucien Goldmann (»Kritik«, nr. 1, Fremads Fokusbogser): »... Det moderne samfund konfronterer vidtforskellige grupper med vidt forskellige mentale universer, der, netop fordi de er forskellige og dog i samliv, benægter hinandens værdier og derved lader det klarsynede individ – fra en vis alder – uophørligt opleve alle eksisterende universværdiers mulige fremmed- eller tingsliggørelse«.

Det er her, Godard og med ham talrige andre kunstnere og intellektuelle kapitulerer.

Det er også det, der får dem til at ønske sig en kulturrevolution, en vendte-tilbage-til-

Statutter for det uafhængige filmselskab ABCINEMA

1. Selskabets navn og hjemsted er ABCINEMA, København.
2. Selskabet har til formål at producere og distribuere film.
3. Medlemmer af selskabet er automatisk selskabets grundlæggere. Nye medlemmer kan optages på tre medlemmers skriftlige indstilling til bestyrelsen. (...)
4. Mindst hvert halve år afholdes ordinær generalforsamling med flg. dagsorden: (...)
Selskabet administreres af en bestyrelse med fem medlemmer: en formand, en kasserer, en sekretær, en produktionsleder og en udlejer.
Formandens opgave vil være at koordinere samtlige selskabets bestrebelser. Han leder bestyrelses- og medlemsmøder, er selskabets ordfører udtalt, er repræsenteret som menigt, men stemmeberettiget medlem i de væsentligste underudvalg under bestyrelsen.
Kassereren fører selskabets regnskaber, tilrettelægger sammen med (...)
Sekretæren fører medlemskartoteket, tager referat af (...)
Produktionslederen administrerer filmbanken og forestår rent praktisk hver enkelt filmproduktion i samråd med filmens producer. Produktionslederen kan i enkelte tilfælde delegerer sin rolle til andre af selskabets medlemmer.
Udlejer forestår distributionen af selskabets film og sender i samarbejde med sekretæren programmer, skoler, biografer, filmklubber osv., sær- (...)
Selskabet kan ikke supplere til bestyrelsen. Bestyrelsen kan ikke supplere sig selv. Trækker et bestyrelsesmedlem sig tilbage inden udløbet af sin valgperiode, vælges en afløser på en ekstraordinær generalforsamling i forbindelse med det nærmeste ordinære medlemsmøde. Det nyvalgte bestyrelsesmedlem sidder kun den løbende periode ud.
Selskabets rolle er udelukkende af administrativ og teknisk karakter. Spørgsmål af økonomisk og økonomisk karakter må - hvis sådanne op - drøftes og/eller afgøres ved almindelige medlemsmøder.
Bestyrelsen kan ikke pålægge medlemmerne ekstratillæg, f. eks. til indkøb af særligt materiale.
Beslutninger om ekstrakontingent kan kun træffes på en ekstraordinær generalforsamling. Enkeltudvalg til løsning af særlige opgaver af administrativ karakter kan nedsættes. Udvalgene vælges ikke af bestyrelsen, men på almindelige medlemsmøder.
5. Selskabets økonomiske grundlag er: a) kontingentindtægter (medlemskontingentet, hvis størrelse fastlægges ved hver enkelt generalforsamling efter indstilling fra kassereren og betales 3 måneder forud); b) leje- og prisindtægter; c) evt. sponsorer.
6. Film kan finansieres enten: a) gennem selskabets midler eller b) gennem private midler.
a) Der oprettes for selskabets medlemmer en filmbank, hvor medlemmerne uforpligtende kan afhente råfilm samt lyd- og splice-tape og få frækaldt og kopieret film efter en kvotaordning, som fastlægges af bestyrelsen på baggrund af selskabets økonomiske muligheder. Beslutning om fordelingsregler tages af råfilmen osv. til et enkelt medlem af selskabet kan træffes ved almindeligt medlemsmøde. Efter afstemning af et projekt der er realiseret gennem ekstrabevillinger, er det pågældende medlem forpligtet til at genindtræde i den normale tildelelse af materiale fra filmbanken. Selskabets medlemmer står principielt til rådighed for produktion af film og filmens producer. Når en film er afsluttet, forelægges den selskabets medlemmer til kritisk diskussion. Leje- og evt. prisindtægter tildeles ubeskåret selskabet indtil alle udgifter omkring produktionen er dækket. Et udgiftsregnskab (...)
b) Samtlige selskabets medlemmer har ret til (i den af produktionslederen lagte rækkefølge) at producere film indenfor selskabets rammer og betale selskabets medlemmer. Den færdige film forelægges til kritisk diskussion. Leje- og evt. prisindtægter tilgår (...). Også ikke-medlemmer kan producere film gennem selskabet. En produktionsbeslutning vil dog være afhængig af et stemmeflertal ved et almindeligt medlemsmøde. Indtægterne (...)
7. Ændringer af statutterne for det (...)
8. Beslutning om fordeling af evt. (...)

En anden produktionsform

Foruden en masse Eclair-, Arri- og andre kameraer, Nagra, og hvad man ellers kunne tænke sig at skrive på en ønskeseddel, mangler vi forfærdeligt et stort, brugt køleskab. (Råfilm bør opbevares i et køleskab, ellers risikerer man at der sker noget med emulsionen.) Det er et af de store led ved vores "anden produktionsform", som den kaldes sig. Det svage led svækker vores filmbank (se § 5-6000 meter lige nu, som fylder op). Vi får jævnligt helt geniale indfald og kommer til mig. Sammen lægger vi (se § 7a) (se § 7b) og udgifterne fordeles efter et (se § 7a) (se § 7b). Udgifterne planlægges efter et (se § 7a) (se § 7b). Filmapparatur beror på filmselskaberne, dvs. også skoler har et mindre udvalg. Selskaberne har dog sikret sig, at skolen ikke benytter sit udstyr udenfor skolen. Alt filmapparatur beror altså på filmselskaberne, som naturligvis skal passe meget på ikke at træde over medlemmernes. Som er sarte. Som dog hidtil har mødt os med en velvilje. Som gør, at vi håber på at kunne klare os igennem, indtil vi selv kan investere i apparatur. Og køleskab.

Erik Crone

Filmanuskript:
Formalistisk tilrettelægning af
5-6 billedsituationer
5-6 "musik"-lyde
5-6 sætninger

Pelle Gudmundsen-Holmgreen

Ms.

En blomst - et billede - en pære - en henkogningskrukke
- et vindue - et dartsplil, fem pile i skydeskiven, den ene efter den anden
På cykel bag sporvogn
Bibudget med askebøger der ryger og ryger og op mod loftet i loftet i loftet om sagen er nu på vej til løfte og ned på samme måde i takt med vognen
Badestrand
Skoleannoncer
"Og de lærer dem alle disse ting, som vi helst ikke vil ha dem til at tro på og opfatte som normalt. De lærer dem indefra og udefter. Giver dem helt absolut oplysninger - dét her må du godt - dét der må du ikke - dét der må man ikke fordi det er forkert at gøre det - sådan gør man ikke hvis man vil være artig eller rigtig eller pæn eller sød eller hvad man nu tilfældigvis skal være dér hvor man tilfældigvis er lige nu. Vi vil ~~xxx~~ lære dem ting indefra. Og lidt efter lidt lade dem selv finde ud af hvordan de skal bygge sig udad eller realisere det. Bare anbringe dem i et rum med lidt legesager og måske nogle små klokke ti. at begynde med og så lære dem at opfatte klokkerne og opfatte hinanden. Udad og indad på samme tid"
Knælende nogen pige på plakat. Sort baggrund
"Det var ikke ham, der var i klemme, det var os der var i klemme"
Seks mennesker omkring et aflangt bord. Tre midaldrende herrer. Den ene med overskæg. Den ene uden slips. To yngre herrer. En pige. Den ene af de yngre herrer med halvlangt hår. Pigen i røde jeans
"Alt er smukt. Jeg hader ting"
Købte en grav og skød sig
Tænder cigaretskod på w.c., suger det helt ud
"Vore tanker bærer over grænse og hav at gå frem i den retning der vi bygger vort bo en venlig hilsen til ansigter. Fem i profil. Fem forfra
Hun der sidder og skriver
Et eksempel kunne man også forestille sig, at man kunne bytte navn, sådan at den ene overtog den andens identitet og omvendt og den ene gik på den andens arbejde og den anden gik på den førstes i den førstes kløj og sådan"
Medisterpølse, sild på honningmad
Tale, skrift, sang, underholdning, forretning, spisning, rygning, samleje, bankvæsen, fest, arbejde
Phantasterne, Haabløse Slægter
To hænder der langsomt bagfra lægger sig over et par bryster og dækker dem helt
Vietcong papirflak på gaden
"Du kan ikke lase for dit køleskab. Du kan ikke lase for dig selv"
Sammenhobninger også på væggen. Tusch
Liste af ting
Pige der ser op og ned ad dig. Hun kan ikke lide dig
"For når han er det hende der er han han er hende i hende i hendes for han hører hendes"
"Nu græder jeg hvad er det jeg græder NU"
Fingerballet med grøn elastik
"Som var iført aldeles pragtfulde blå uniformer med udbyggede skuldre og hvide tinger på jakkerne omkring knaphullerne"
En båndoptager
"Zigeunerne"
Forår vinter sommer forår
Tid
To piger der bytter overtøj og hat
Hun vender hen over Middelhavet. Jeg havde hørt om det på og de spillede Beethovens Måneskinssonaten og jeg havde jeg en lille plastic-bakke med appelsiner her og ananas her og kirsebærssalat og noget andet. Og foran mig var der film på et lærred og der kom med det ene læs whisky og champagne og det andet"
Hvad kommer er det der var - det der sker er det der er
Hun
Hun. Ned ad gaden. Imod hinanden. Hver på sit forløb.
Pige der går ned ad gaden. Kun pigen i focus
Vægge er ikke rum. Kurvet linie er ikke cirkel. Negationer, alt det der ses derudover. En bil sniger sig over torvet, forsvinder højre om tobakshandelen, ind blandt husrækkerne
Drømmen om at fungere i én eller anden sammenhæng, på én eller anden måde at kunne indrette sig på trods af magtesløsheden
En passage, en banegårdstrappe, et S-tog
Bus
Busk felfod edelweiss fyr kløver valmue og orkidé pergaronie græs kartoffel roe kålrabi ært solsikke radise persille pinselille pil poppel porre roddendron rose rug selleri gulerod tomat champignon tidseel ris
"Tyve minutter over tolv hver gang du tar skoene af og du er i drøm om min drøm har du finder den rette drøm når det hele står klart tilbage på tolv sidde i drøm og ligge ud over ~~xxxx~~ bygge et hus og drøm om min drøm og når du tar skoene af og tar skoene af og tar drøm om min drøm hver lykkelig morgen glimter verden på ny for jeg er din og drømmen om min drøm er den drøm som bedst er det tag skoene af og jeg hedder Simon Hansen. Jeg hedder Simon Hansen. Jeg hedder Francis Krohn"

Erik Thygesen

Medlemmer:

(som ikke er nævnt andetsteds på siden)

Flemming Andersen, Niels Andersen, Klaus Asbæk, Peter Bergh, Kristen Bjørnkjær, Jens Buch, Esben Højland, Carlsen, Lennart Fisker, Mogens Gissel, Rolf Gjedsted, Dino R. Hansen, Morgen Haslund, Per Kirkeby, Jørgen Leth, Peter Louis-Jensen, Hans-Jørgen Nielsen, Robert Nielsen, Bjørn Nørgaard, Freddy Tornberg, Allan de Waal.

På vej mod en ny film

Demokratisering af filmmediet er filmsammenslutningen ABCINEMAs første og eneste programpunkt. Ned med kvalitetsgrænserne, ned med det litterære snobberi og frem til billederne og eksperimenterne. Frem med filmen til publikum, frem til debatterne, frem med det personlige udtryk. Mere ligger der ikke bag forsøget med at danne et uafhængigt filmproduktionselskab. Midt i en tidsstrømning, hvor slagordene er ungdomsoprør og kulturrevolution er ABCINEMA startet uden oprør eller revolution men bare efterfølgende undergrundsprincipper. Hvis der er noget du er tilfreds med, så gør selv noget andet. Udgiv selv dine romaner, lav selv et blad, eller optag selv dine egne film, om det så er i 8 mm. Et snart 20 år gammelt essay, Le Camera-Style, gjorde den franske filminstruktør Alexandre Atruc opmærksom på, at filmen efterhånden måtte have lige så store muligheder for personlige udtryk som det skrevne ord og malerpenslen. Det var før den nye bølge i Frankrig, det var før den amerikanske underground-film og alligevel kan dette essay læses i dag som et direkte angreb på det danske filmsystem og især filmfondens arbejde. Der er oprettet en masse støtteordninger, der er oprettet en filmskole og et kortfilmråd og der investeres i millioner af kroner i sagen. Det eneste der påviseligt er kommet ud af det hele er, at man i stedet understøttet en halvvejs falleret branche. Man har glemt det publikum, som filmordningen fra kulturpolitisk synspunkt er lavet for.

Vej mod en ny film eller en ny filmopfattelse går mod systemets opfattelse af, hvad der er kunst og hvad der er film. Vejen går gennem nedbrydning af afstande, gennem nedbrydning af regler og også gennem en nedbrydning af ~~den~~ det økonomiske system. Det, der tiltrænges er en større frihed overfor filmfærdighed muligheden for at eksperimentere uden at være hængt på kommercielle krav.

I en almindelig kommerciel filmproduktion i dag er afstanden fra ideen til den færdige film en ørkenvandring, som skal gennem så mange hoveder, så mange hensyn, forslag, spekulationer, beregninger af økonomisk og kvalitetsmæssig art, at det færdige produkt i de fleste tilfælde højst kan blive et billede på den mekanisme, som har været med til at fremstille filmen. Den tekniske udvikling har i dag åbnet for den muligheden af filmen ved at massefabrikere 8 og 16 mm udstyr, sådan at selve apparatet og filmen er havnet i et prislæg, hvor enhver faktisk uanset indkomst kan få råd til at skabe sin egen film. Den gamle Hollywood-kliche om lyserøde piger, hvide sportsvogne og champagnebad er uigenkaldeligt forbi. Og den litterære hoveren og bedrevidenhed er borte.

I dag, filmstrimen og ideerne er stadig til stede, men gælder bare om at udnytte de eksisterende muligheder eller opfinde nye måder at udtrykke sig på film. Ole John

er
tuttede:
d Ammundsen (dokumentarfilm), Leif Hansen (dokumentarfilm), Leif Hansen (poetisk pop-film), Leif Hansen (litterær poetisk jazz-film), Niels Schwalbe (pop-teater-film), Henning Christiansen (musik-teater-film).

roduktion:
r Bierlich (novellefilm), Kjeld Hansen (eventyrfilm), Anders Koppel (popfilm), Adam Schmedes (børnefilm), Niels Schwalbe (film om Niels Schwalbe), Erik Thygesen (novellefilm), Hans Erik Phillip (novellefilm), Camilla Skousen-Peter Thorsboe (poetisk sag), Peter Engberg (poetisk sag).

Foran produktion:

Efter optagelserne gik vi ud i haven. Jeg blev stående som på, at afstanden mellem stenene på stien syntes uendelig, og at hvert enkelt blad, vi så på, var så tæt på som et træ. Langt borte kom en mand gående, han blev firkløvet i knaphullet. Jeg gik ind og tog filmen ud af kameraet.

Niels Skou

Ikaroshøjder

1. lag: Det syntetiske forarbejdede fremtidshjem. Film som et salgsobjekt i lækreste reklame (katalog). Befolket af den perfekte familie i perfekte attitude.
2. lag: En pige fortæller baglæns om sit liv: fra nålfødsel. Hun afløses af andre piger, der fortæller deres historie i omvendt kronologi til de når fødselen. (A)
3. lag: En topografisk skildring af Samsø. Lydsiden består af en monoton dataoprullen. Billedsiden fortæller sig gennem billederne fra øen uden direkte kontakt med naturen.

Udvikling på billedsiden: fra statiske landskabsbilleder til fejende, lodrette luftbilleder, der munder ud i en æterisk helhedsoplevelse af øen på stor afstand. (B)

De tre ~~ix~~ lag væves sammen og lyd og billedsiden danner indbyrdes - dog ikke mere end man kan fornemme dominans i den rækkefølge de er anført. Givet: A på lyd siden) samtidig med B (På billedsiden) og er filmens slutning. Den markeres lettest ved at filmen løber af apparatet. (En kongerække - Io, 9, 8 osv. - kan også bruges). Peter Kristiansen

vi bolttrer os i den helhedssituation der opstår, i tillid til at alt lykkes - vi tar ikke en scene og lid til at den - når nu filmen endelig var i kas - streng disciplin med nøjagtig scenegang og stramt løssluppenhed - vi må kunne omstille os på et øjeblik ud i skoven og spæne rundt - ind i byen og sidde - ikke som specialister der vil lave "film" - men som mennesker uden roller - der blot er sammen og på et tidspunkt også udtrykker det på film - intet er nemt umuligt - for vi planlægger ikke - på forhånd, og dog: har jeg fået den tanke at kopiere lærer og sangfugle ind i filmens personer - ind i deres bryr midti - udfor det sted hvor hjertet sidder.

Jørgen Dre

Heloterne

Symbiosetiden er overstået, det frugtbare samarbejde mellem datamat og menneske, som prægede denne tid mellem det første magnetbånd og de kvasi-autonome datasystemer med høj kombinationskoefficient, er ophørt. Datamaterne betragter sig som totalt uafhængige af mennesket: de tænderen er begyndt. Filmen skildrer (hvem står bag kameraerne og i hvilken hensigt?) en mindre koloni af mennesker. Ti-tolv men rollebevidste mænd og kvinder i deres bedste tøj i en total fri tilværelse i harmoni med hinanden. De er programmerede og virker ingenlunde "tomme" eller "glatte", de smiler og ler meget, nuvel, men af og til er situationen også den at de er alvorlige, f. eks. når de taler om deres egen fremtid, altså om der fremdeles vil være plads til dem i den nye tid, de har ikke glemt den pietetfølelse de for længe siden nåede over for besterne, eller om også de selv vil blive bortrationaliserede af de centraler. Nye situationer opstår og snart går ind i den lille koloni lange ture langs havet eller de går sig hen i en gammel selskabsleg etc. Filmen om heloterne (helotisme er et symbiotisk forhold, hvor den ene part kan leve selvstændigt, den anden ikke) vil ikke tage moralsk stilling til den nye tid og dens fordele, ligesom der på ingen måde vil blive tale om en opvisning af den nye tids teknik. F. eks. vil datamaterne ikke være til stede på billederne. Filmen drejer sig først og fremmest om mennesket og dets parasittilværelse i datatiden. På den anden side skal filmen også på en karakteristisk måde give indtryk af alt det, som er sket i tiden mellem den første datamat og datatiden. Filmen vil ~~kun~~ kun tilsyneladende være objektiv om handling. Et nærmere studium af det to timer lange film vil vise et filmsprogligt engagement, som i sig selv er temmelig spændende. "The velvet undergrounds" skal spille en rolle i filmen. "Heloterne" bør optages med 16 mm kameraer og derefter blases op til en 35 mm film, optagelserne vil kunne gå i gang om seks måneder og udgifterne i forbindelse dermed vil være relativ små.

Vagn Lundbye

John Davidsen
Serie 1



brug

Herbilledet: grænsepsykopatisk barn bliver ved at gøre samme ting, hamre ulidelig hårdt f. eks. Det er indledningen til en kontant uoderne social film. Udvikles til billedet af de hårdt stillede og selvlige. Kendsgeningerne om dem hober op. Ingen filmen betyder sig selv, thi slutbilledet er: et psykopatisk barn bliver ved at gøre den samme ting, hamre hårdt.

Charlotte Strandgaard

ve:
one, produktionsassistent, formand; Stig Brøge, kasserer; Camilla Skousen, skuespiller; sekretær; Kjeld Ammundsen, fotograf, producent; Franz Ernst, instruktør, udlejer.

Skulle jeg på noget tidspunkt føle mig tiltrukket af tanken om selv at instruere spillefilm, tror jeg mine "helte" vil blive mennesker, der er splittet af uoverensstemmelsen mellem hvad de gør og hvad de egentlig havde bestemt sig til at gøre - eller hvad de ved, de burde have gjort.

Knud Hauge

»naturen«, et *anno zero*. Og da nu den kinesiske er der, hæftes længslerne og drømmene om en »enhedskultur«, som man havde det i længst svundne tider, hvor alle var lige for hinanden og fælles om det hele, op på den. Det er romantik, så det basker, det var sådan noget de utopiske præ-marxistiske socialister gik og fablede om. Og som dagens hippier fabler om. Tanken er smuk, men smukke tanker har som bekendt aldrig gjort det alene. Der er ingen grund til at repetere de godard-ske passionsattituder gennem årene. De fleste af os kender de fleste. Lige nu er han mest optaget af de politiske, og han har længe opholdt sig ved marxist-leninister. I »Masculin-féminin«, hvor *talen om revolution* næsten bliver til en *erstatning for revolution*, ser vi en såkaldt marxist-leninist blive kompromitteret af det kapitalistiske samfund (det franske), han lever midt i. I »Kineserinden« tales der unægtelig også meget om en revolution, som ikke bliver til noget, men her ses de unge mennesker i selvvalgt isolation, fjernt fra det samfund, der kunne forstyrre deres små cirkler. For en stund lever de den rene, ubesmittede ideologiske eksistens – ganske som San Francisco-hippierne i Jack O'Connells farvefilmreportage »Revolution« behageligt undgår den virkelighedskonfrontation, der får alle sarte blomsterdrømme til at bryde. Godard siger selv (i »Los Angeles Free Press«-interviewet): »Masculin-féminin« er studier i marken, »Kineserinden« er studier under mikroskop. Men »videnskabsmanden« Godard har endnu ikke opdaget, at det objekt han studerer, er ham selv.

Hvad skal man da sige til, at nye, lignende passions-attituder venter? Lige nu (stadig ifølge »Los Angeles Free Press«) ønsker han mest at filme tre ting: Rousseaus »Emile«, Kierkegaards »Forførerens dagbog« og mordet på Leon Trotskij. (Manuskriptet til denne film skal skrives af »Bonny og Clyde«s forfatter!) Ak ja.

For Rousseau var fremmedgørelsen (som dengang hed noget andet) en art syndefald, der især skyldtes teknologiens fremtrængen, hvor andre tillader sig at have den opfattelse, at den forkætrede teknologi er en grundforudsætning for, at »mennesket kan forlade nødvendighedens rige og træde ind i frihedens« (Marx). Men valget falder godt i tråd med tematikken i »Alphaville«.

For Kierkegaard var angsten tegnet på oplevelsen af en frihed, – og hvor mange Godard-film beskæftiger sig ikke med den for ham udefinérbare angst, som ytrer sig i fortvivlelse og desperation?

Og Trotskij, gamle Trotskij. Mon vi ikke efter »Kineserinden« kan vente os endnu en gang revolutionsromantik, der intet har forstået af sit emne? En film om en stor politisk personlighed, hvis levnedsløb kom til at arte sig sådan, at han med næsten rene hænder kunne komme til at stå som et lysende kraftsymbol på alt det, oktoberrevolutionen ikke blev? En film om en mytologisk figur i det tyvende århundrede, hvor antipoden hedder Stalin, og hvor den historiske Trotskij-Stalin-symbiose bliver en ny variant af Gud-Fanden, godt-ondt, lys-mørke, smukt-grimt?

Truffaut har som bekendt skrevet, at Godard somme tider filmer sine følelser, og somme tider sine tanker. I »Kineserinden« filmer han sine tanker. Jeg tror ikke, det kræver yderligere motivering, hvis jeg tilføjer, at Godards tanker er endnu mere romantiske end hans følelser. *John Ernst.*



REVOLUTIONEN OG IDEOLOGIERNES

Niels Jensen: Filmen forsøger at være fiktion, satire og argumentation. Spørgsmålet er, om den er det tilfredsstillende. På det intime plan skildrer den et ægtepars dagligdag med dens ligegyldighed og bedrag. Den unge frue, Corinne, fremkommer med en bekendelse om at have medvirket i et orgie, eller rettere hun analyserer for sin mand, hvad hun har været ude for. Noget får os til at tro, at Corinne kan fremstille sin oplevelse lidenskabsløst, fordi hun har oplevet den sådan, altså mekanisk. Analysen bliver på den måde først og fremmest et portræt af filmens hovedperson, som nu drager ud i verden, hvilket giver filmen anledning til en karakteristik af det samfund, hun lever i. Det ligner i eet og alt hende selv. Der følger nogle scener af pariserlivet, folk, der på en mærkelig upersonlig måde forsvaret deres kæreste ejendom, bilen. Det eneste, man kan forholde sig til er ejendommen eller ejendomsretten. Det totale sociale kaos i denne film er naturligt nok et bilkaos, et ragnarok, som de implicerede bevidner fuldstændig lidenskabsløst.

Når alle menneskelige bånd er bristede og kun de mekaniske er tilbage, bliver også et klassisk socialt begreb som klassekampen en anakronisme. Klassekamp kan jo kun forekomme, hvis to menneskelige følelser er til stede: retfærdighedssans og loyalitet. Dette illustreres af scenen, hvor en ung pige smadrer sammen med en traktor i sin smarte bil, og et skænderi, som også Corinnes mand deltager i, udvikler sig. Filmen kan her kun ironisere over troen på solidariteten – derimod kender den aggressiviteten særdeles vel. Det klassiske klassekampsbegreb aktualiseres, så det også gælder klassekampen mellem folkeslagene, mellem de rige og de fattige nationer. Der er et par repræsentanter for Den tredje Verden, som erklærer, at de aldrig vil

opnå frihed ved ikke-vold, tålmod og tolerance. De er her i filmen kommet til maffen, de har brød, og de tøver ikke et øjeblik med at prostituere de underliggende hvide, i dette tilfælde Corinne – hun må give et kys, hvis hun vil have noget at spise. Filmen romantiserer altså ikke deres holdning – den gør dem ikke ædlere end andre. Samtidig kan man konstatere, at Godard ikke benytter lejligheden til at forkynde den socialistiske grundtanke, at menneskene bliver bedre, hvis samfundsforholdene bliver det. Tværtimod viser han os en revolution, der fører sine deltagere fra den materialistiske anarki på landevejene mellem borgerskabet til det animalske anarki i skovene med køller, bue og pil til slut. Disse afsluttende billeder må dels være inspireret af Vietnam-krigen (sumpskove, maskingeværsskytter, både, der sejler frem under grenværk), dels af hippiebevægelsen (blomsteromkransede unge i gamle uniformer, koketterier med det cineastiske). Vi er midt i en revolutionær bevægelse, midt i den nye verden, og hvad finder vi dér? At først nu i den revolutionære tilstand er menneskeudnyttelsen fuldkomment gjort. Til denne verden kommer Corinne, og hun kommer til at føle sig hjemme. De revolutionære i skoven og den afstumpede Corinne er nemlig af samme æt. Vi får at vide, at det materialistiske samfund er en trussel mod menneskeheden, men vi får også at vide, at den uartikulerede revolution er en endnu større trussel.

Chr. Braad Thomsen: Nogen af mine socialistiske venner indvender mod filmen, at den er voldsomt antirevolutionær og antisocialistisk, fordi den skildrer de revolutionære som endnu større tåber og endnu grusommere end det de revolterer imod, men det er en fuldstændig forkert – og i og for sig usocialistisk – indgangsvinkel. For at sige det brutalt står Godard på dogmatisk korrekt grund, når han skildrer de revolutionære som de-

strueret af det, de forsøger at revoltare imod. Der findes andre eksempler i film på det samme. Bellochios »Kina er nær«, Loseys »Snylteren« og skønne gamle Renoirs »Spillets regler«, som også skildrer underklassen som lige så korrupt og derfor ude af stand til at revoltare imod det, den skal revoltare imod. Godard skildrer det bare grellere end det nogensinde er blevet før.

Henrik Stangerup: Men når filmen får socialister til at skændes så meget om, hvorvidt den er ideologisk korrekt eller ukorrekt, er det så ikke fordi Godard går ud over ideologierne? Godard laver en helt enkel film, hvorfor gøre den mere besværlig end den er? Han har siddet i tre timer for at komme igennem fra Versailles til Paris og set hvordan folk bliver ødelagt tre timer hver dag for at komme frem og tilbage til arbejde. I det tidsrum er de simpelthen reduceret til aggressive rovdyr. Jeg synes det er en genial idé, at man simpelt hen går ud og tager stoffet lige for næsen af én. Det har altid været Godards styrke, når han er bedst. Han laver ikke idéfilm. Han ved, at trafik er en rædselsfuld ting i en storby, og så laver han en film om det – primært, og så vokser den ud over det til også at skildre mennesket. Og det er jo derfor, den er så morsom. Det er jo en vanvittig morsom film, ikke?

Chr. Braad Thomsen: Nej, det synes jeg ikke. Det er en af de mest destruktive film, der måske overhovedet er skabt, en af de mest hadske. Destruktiv i en så vid konsekvens, at den er rettet mod sig selv, den handler om sin egen destruktion, filmkunstens destruktion, »Fin de Cinéma«. I det hele taget finder jeg en slags gennemgående struktur i »Weekend«, som går ud på at trække tingene så langt ud, at de bliver fuldstændig ulidelige. En film, der ligesom har indbygget sin destruktion i sig selv. Der er et skilt i filmen, som hedder: »En film opsamlet på en losseplads« (desværre ikke oversat til dansk), og det er simpelt hen, hvad »Weekend« er. Det hele trækkes ud i en sådan grad, at man tilsidst er ved at forlade biografen eller tramper i gulvet af utilfredshed.

LEDE OG BRUTALITET

Anders Bodelsen: Og hvad er det, som er så vidunderligt ved det? Truffaut har talt om, at man kunne dele Godards film i mere idéprægede film og mere følelsesbetonede. Jo mere jeg tænker over det, desto mere sikker bliver jeg på, at denne sondring er helt forkert. Alle Godards film er lavet på følelser, og den efterhånden altdominerende følelse hos Godard er, så vidt jeg kan se, en lede, som han føler sig tvunget til at give udtryk gennem sine film. Og her er det, filmens berøring med politisk problematik generer mig. Den berører fremmedgørelsen i det kapitalistiske samfund, alles kamp mod alle, den berører fænomenet revolutionen – men Godard interesserer sig ikke for politiske idéer, for socialisme f. eks., jeg tror ikke han ved ret meget om dem og heller ikke om Den tredje Verdens problemer. »Weekend« er, så vidt jeg kan se, lavet på en konstant lede, som undertiden forløses humoristisk, men som oftest løses på en sådan måde, at jeg faktisk er meget forbavset over, at Henrik kan mene, at filmen er meget under-

holdende, for hvordan kan man lade sig underholde af så megen brutalitet i en så uartikuleret form? Man kan selvfølgelig desværre godt tale om en underholdende brutalitet, men jeg synes, at brutaliteten her er fuldstændig kaotisk, og det kan man jo så på den anden side kalde en fortjeneste ved filmen, for han vil altså ikke underholde os med brutaliteten. Jeg synes ikke, den er underholdende. Den udtrykker blot lede ved samfundet, uden nogen konstruktive idéer om, hvordan det kunne være i stedet for. Lede ved kvinderne – Godards antifeminisme har efter min mening aldrig været stærkere end her. Lede ved ungdommen – filmen er i mine øjne meget ungdomsfjendsk. Lede ved bilerne, lede ved alle materialistiske goder – og så et lille bitte stænk af sentimentalitet ved blikket tilbage på disse skønne klassiske værdier, der er gået tabt og er blevet absurde, f. eks. Mozart. Det er for mig at se drivkræfterne i filmen.

Henrik Stangerup: Filmen er ikke brutal i den forstand, at den dyrker brutaliteten. Den er i virkeligheden det modsatte af en brutal film, for den viser brutaliteten som modbydelig, hvortil kommer, at der hele tiden er en Walt Disney-agtig stilisering og ironi over voldsomhederne. En amerikansk krigsfilm som »Slaget om Anzio« er brutal, den kører på de mest fortærskede klichéer og dyrker volden hele tiden. Godard føler sig draget af volden, og det tror jeg støder mange mennesker bort. Han prøver at bevæge sig ind i voldsproblematikken og se den indefra. Stige ned i menneskets kældre, om man vil – som Samuel Fuller, når han er allerbedst.

VIETCONG OG HIPPIER



Niels Jensen: Det er klart, at filmen angriber det kapitalistiske samfund gennem bil-symbolet, men deraf kan man ikke udlede, at den nødvendigvis er socialistisk. De rebeller, man ser, minder om vietcongs, men her er det, at filmens argumentation svigter afgørende, fordi den blander to former for revolutionære sammen og ikke tager nogen af dem virkelig alvorligt. Der er to udfordringer til dette materialistiske samfund. Den ene udfordring kommer fra de militante og den anden fra de sværmeriske. Der er rebellerne i Vietcong, som er under jernhård

disciplin teoretisk såvel som praktisk, gen-nemorganiserede folk, der ved hvad de slås for, og som underkuer enhver individualitet i sig selv for at nå det mål, der er dem lysende klart. Og så er der hippierne, de andre rebeller, som er romantiske sværmere, der har sat individualismen som livets alfa og omega. Også en udfordring til det materialistiske samfund. De to har bare ikke ret meget med hinanden at gøre. Filmen pløjer dem uden videre sammen og hævder, at der er et eller andet element i virkeligheden, der ligner dem, og som er en udfordring til det materialistiske samfund. Det passer jo ikke, den argumentation holder ikke. Det vil sige, at filmen forhindrer os i at forstå denne udfordrings kerne såvel som dens nuancer.

Chr. Braad Thomsen: Jeg er dybt uenig. Selvfølgelig er der sociologiske forskelle på vietcong og hippierne, for ingen kan være hippie i Vietnam, det siger sig selv, men det betyder da ikke, at de to grupper ikke kan forenes et andet sted. I USA indtager hippierne for øjeblikket en stadig mere militant holdning. Nu hedder de ikke hippier, de hedder faktisk jippier, som er noget ganske anderledes og meget mere militant. De Sorte Pantere er vel også en slags kombination af de to ting, fordi USA er et overflodssamfund, ligesom for øvrigt Frankrig. Hippierne og Vietcong vil det samme – de bruger bare forskellige taktiske fremgangsmåder.

Anders Bodelsen: Men mener du ikke, at Godard kommer til at mistænkeliggøre vietcongerne, når han blander dem sammen med kanibalistiske hippier. Er det ikke at under-vurdere Vietcong?

Niels Jensen: Jeg kan fortælle, at jeg havde nogle kinesere og Mao-folk med inde og se filmen, de var fuldstændig lamslåede.

Chr. Braad Thomsen: De maoister, jeg har set filmen sammen med, hader da også filmen, men det er fordi de mangler en eller anden dimension. De fleste maoister hader jo også »Kineserinden«, fordi de tror, at det er en film om marxister og leninister, hvad det ikke er, lige så lidt som »Åndelos« er en film om gangstere.

DET SMÅBORGERLIGE VANVID

Henrik Stangerup: I et interview, jeg engang lavede med Sartre, spurgte jeg ham, om han ikke mente, at Godard var den, der bedst skildrede ungdommens rådvildhed og mangel på holdepunkter. Som overbevist marxist svarede han »Nej, Godard skildrer kun det småborgerlige vanvid«. Man vil altid gribe forkert, hvis man venter at få en korrekt ideologisk analyse i en Godard-film. Godard skildrer først og fremmest attituder. I »Kineserinden« er det klart, man bliver rasende på alle de småborgerlige, der render rundt og leger maoister – de er for en overbevist marxist blot revolutionens småborgerlige småbørn. Men sandheden er, at det er de børn, der lavede revolutionen i Frankrig. Godard interesserer sig gennemgående ikke så meget for den korrekte analyse af et samfund, som for de mennesker, der skal foretage analysen. Vi sidder her og laver en rundbordssamtale. Hvad interesserer Godard? I virkeligheden ikke det vi sidder og siger, men hvordan vi pludselig kommer til

at sidde indbyrdes. Han er simpelt hen kunstner, og det glemmer man altid, når man snakker om Godard. Han er i sidste ende en kunstner, der undslipper de ideologiske sandheder.

Anders Bodelsen: Jeg mener for så vidt, du har ret, og navnlig at Sartre har ret. Men jeg mener ikke, der er noget forkert ved at skildre det småborgerlige vanvid, slet ikke, og jeg kan heller ikke blive vred på Godard, fordi han i »Kineserinden« fremstiller maoisterne som latterlige, men det generer mig, når han nærmer sig et alvorligt fænomen som f. eks. Vietcong, for her bliver hans uvidenhed afgørende. Hvis der er en intention i filmen om at skildre revolutionens vanvid, så bliver denne intention vanvittig, fordi Godard ikke ved noget om revolutionen.

Chr. Braad Thomsen: Jo, men det er jo ikke Vietcong, han skildrer, det er stadigvæk franskmænd.

Henrik Stangerup: Det er franskmænds attituder til Vietcong.

Niels Jensen: OK, lad os gå med til det, men tilbage bliver, at hvis han rammer ud mod det småborgerlige vanvid, så tager han nok dette vanvid alvorligt og har måske en træffende karakteristisk af det, men den *udfordring*, dette småborgerlige vanvid møder fra vietcongerne og fra hippierne, tager han ikke alvorligt. Den bliver til syvende og sidst en karikatur, og ovenikøbet en dårlig karikatur.

Henrik Stangerup: Man kan gøre det på to måder. Man kan gøre det som Pontecorvo har gjort det i »Slaget om Alger«, som jeg synes er en god, men ikke fremragende film. Man kan tage til Alger og lave en næsten dokumentarisk korrekt beskrivelse af et oprør i Den tredje Verden, og så kan man lægge klassisk musik under visse torturscener, hvad jeg synes er ret ubehageligt – men OK, han laver en film, som nok har langt større revolutionær appeal end nogen Godard-film har. Men vi glemmer, at Godard er franskmænd, han laver film i Paris, og der er ikke noget, der hedder Vietcong i Paris, men der er nogen, der leger Vietconger. Han lever i et overflodssamfund i en rig hovedstad, hvor problemet er trafikken, og hvor der er en masse grupper, nogen maoister, andre ikke – altså grupper, som har forskellige attituder over for hvad der sker i verden. Og det er disse attituder, han skildrer, men de kommer jo aldrig i krig.

Niels Jensen: Du kan have ret angående attituderne, men Godards film er jo lavet voldsomt personligt. Og når han taler om, at kunsten er en form for gevær og film et teoretisk gevær, så honorerer han i hvert fald ikke sit eget krav om, at kunsten skal fare ud i virkeligheden og være et våben, for han mangler jo noget at sigte efter.

Anders Bodelsen: Så bliver der med andre ord ikke andet tilbage end en slags meningsløs realisme. En realisme fuldkommen uden hensigt.

Henrik Stangerup: Nej, jeg synes den har en hensigt. Hvad er hensigten med kunst overhovedet? Godard har et udtryksbehov. Han lever i Paris 1968. Han har simpelt hen lyst til at skildre, hvad han ser omkring sig.

SYMPATI ELLER SATIRE

Chr. Braad Thomsen: Efter at der er blevet snakket så meget om attituder mener jeg det er væsentligt at slå fast, at Godard virkelig skildrer mennesker, der står i den revolutionære situation. Attituderne er hørt op. Så langt ud i fremtiden er filmen dog. Vietcongerne kan drage ind i Paris om nogle få timer. De har bevæbnet sig og er parate. Jeg tror Godard har en voldsom sympati for dem trods deres vanvid og grusomhed. Det er svært at argumentere for, men man kan se »Weekend« som en klar forlængelse af »Kineserinden«. Jeg er slet ikke i tvivl om, at Godard har den voldsomste sympati for alle kineserne i »Kineserinden«. Han tager slet ikke gas på noget. Han tager det hele dybt alvorligt. Han betragter dem som legende sympatiske børn. På samme måde som Belmondo er en sympatisk gangster i »Åndeløs«. Nøjagtig samme forhold. Og det er jo også personer fra »Kineserinden«, der går ude i skovene, Juliet Berto og Anne Wiazemsky, og også heraf slutter jeg, at han må have en voldsom sympati for de revolutionære, samtidig med at han kan se, at enhver revolution må blive så og så grusom.

Anders Bodelsen: Det vil altså sige, at du trods alt mener, at man må opfatte hele filmen som en skildring af et samfund, der fortjener en revolution, og at denne revolution vil føre til bedre tilstande? Du mener altså, at kannibalerne er på vej til en bedre verden?

Chr. Braad Thomsen: Jeg venter utålmodigt på Godards næste film med Rolling Stones, som så vidt jeg har forstået skal komme med det positive, som man mangler i »Weekend«. Rolling Stones skal åbenbart danne det positive element stillet over for alt det negative, som findes i de politiske konflikter. »One Plus One« skulle være en fortsættelse af den politiske destruktion i »Weekend«, samtidig med, at der vokser et eller andet positivt element frem.

Anders Bodelsen: Det undrer mig, at du kan sætte lighedstegn mellem den legende gangster i »Åndeløs« og de legende kinesere i »Kineserinden«. Det er helt absurd, hvis man da mener, at Godard er en alvorlig revolutionær. Gangsteren er jo en super-individualist, som helt på egen hånd, halvt for sjov, slår folk ned og skyder dem.

Chr. Braad Thomsen: Det er ikke tilfældigt, at den første scene i »Åndeløs« handler om en gangster, der skyder en politibetjent ned. Deri ligger hele Godards tematik, som han så mere eller mindre bevidst videreudvikler i hele sin produktion. Det er rigtigt, som du sagde for lidt siden, at alle Godards film udtrykker en fantastisk lede ved samfundet. En lede, som bliver mere og mere bevidst, og »Kineserinden« er på en måde den tydeligste politiske formulering af leden.

Niels Jensen: Når Braad Thomsen mener, at filmen alligevel slutter med en eller anden positiv holdning til folkene i skoven, så er det mere Braad Thomsen end denne film. Denne holdning kan ikke udledes af den tekst, der er på lærredet. Alle de alvorlige udfordringer til vort materialistiske samfund

affærdiger den og sender ud i skoven som fuseraster, trommeslagere og vilde. Som satire synes jeg også den svigter, for den virkelig rammende satire må for det første have et mål og for det andet balance, så man siger »Ja, der er sgu noget om det«. Hvis satiren skyder over målet, udløses den modsatte reaktion: »Nej, så galt står det sgu ikke til«.

Henrik Stangerup: Jeg synes bestemt, at de satiriske afsnit om trafik-problemer har en stor sandhed. Tag bare en analyse, der for kort tid siden blev foretaget af danske trafikvaner – det *var* jo »Weekend«. Der stod simpelt hen, at så og så mange sociologer havde regnet ud, at danskerne er reduceret til aggressionsdyr, til rovdyr, i det øjeblik de kommer ud i trafikken.

Anders Bodelsen: Ja, men så er vittigheden afleveret ti minutter inde i filmen, når vi fra altanen ser de kæmpende mennesker. Så er alt sagt. Det er morsomt. Gøg og Gokke har gjort det morsommere, men det er ligegyldigt – det er stadigvæk morsomt. Men den lille allegori om mennesket som rovdyr i trafikken bygges op til en allegori om mennesket som rovdyr i det kapitalistiske samfund og til syvende og sidst til mennesket som rovdyr overhovedet. Og her kan Christian nok så meget sige, at man står på sikker grund, når man hævder, at revolutionen er inficeret med det, den revolterer mod. Men samtidig kan man let udlede, at det er muligt at revoltere mod hinanden, men ikke mod sin egen dyriske natur. Bortset fra, at det er en banalitet, og at jeg mener det er forkert, vil jeg lige nævne, at det ikke er nogen socialistisk tankegang.

Week-end (Udflugt i det røde) *Frankrig/Italien 1967*

Prod.: Comacico, Copernic, Lira Films/Ascot Cineraid. Instr.: Jean-Luc Godard/ass.: Claude Miler. Manus.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard (e-c). Klip: Agnès Guillemot. Musik: Antoine Duhamel, Mozart's Piano Sonate Köchel 576, sang »Allo, tu m'entends« af Guy Béart. Medv.: Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Jean-Pierre Léaud, Yves Beneyton, Paul Gegauff, Daniel Pommereulle, Yves Afonso, Blandine Jeanson, Ernest Menzer, Georges Staquet, Juliet Berto, Anne Wiazemski, Virginie Vignon, Monsieur Jojot, Isabelle Pons. Prem.: Carlton 30. 9. 1968. Udlejning: Regina. Længde: 94 min., 2840 m, gul.

La Chinoise (Kineserinden) *Frankrig 1967*

Prod.: Anouchka, Gueville, Athos, Parc, Simar. Instr.: Jean-Luc Godard/ass.: Charles Bitsch. Manus.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard (e-c). Klip: Agnès Guillemot, Marie Renoir. Musik: Claude Chanes, Stockhausen. Medv.: Anne Wiazemski, Jean-Pierre Léaud, Michel Semeniako, Juliet Berto, Lex De Bruijn, Oman Diop. Prem.: Carlton 14. 6. 1968. Udlejning: International/Gloria. Længde: 95 min.