BØGER & TIDSSKRIFTER

MENING I TINGENE

Som Peter Wollen (alias Lee Russell) selv ikke er sen til at få gjort opmærksom på i sin ny bog i den af ham selv (for British Film Institute) plus Penelope Houston og Tom Milne (for Sight and Sound) udgivne Cinema One-serie, »Signs and Meaning in the Cinema«, er det desværre ikke alt for tit, man i filmkritikken støder på skribenter, der *både* er solidt orienteret i filmhistorie og filmæstetik *og* i andre ting. Men det er altså, som antydet, Peter Wollen. Og hans bog er i sig selv et glimrende bevis for frugtbarheden i en bredere orientering i sådanne ting som teaterhistorie, teoretisk æstetik og sprogvidenskab, både hvad angår den mere konkrete beskæftigelse med den enkelte filmkunstner og hans film og hvad angår forståelsen af hele kunstarten.

Wollens bog består i hovedsagen af tre essays, der ikke har alt for meget med hinanden at gøre, og hvoraf den fælles, lidt vel moderigtige titel klarest referer til det sidste, et essay om filmens semiologi, dvs. om filmen som et system af tegn. En vis forbindelse mellem titlens begreb »mening« kan man dog nok også finde til bogens andet essay – et forsøg på at bringe fornuft i auteur-teorien ud fra tankegange hentet i de strukturalistiske mytestudier, og demonstreret i praksis på Hawks og Ford. Derimod er det svært at se forbindelsen til bogens første essay, der imidlertid nok er det for den menige filminteresserede interessanteste, nemlig et essay om »Eisensteins æstetik«, hvilket viser sig at være en yderst interessant påvisning og diskussion af Eisensteins inspirationskilder, først og fremmest tilbage i NEP-perioden, da hans stil og opfattelse af selve filmens væsen, dens muligheder og opgave, blev dannet. Wollen viser her Eisensteins forbindelse til Meyerholds teater, til grandguignol og kabuki, til Freud og Pavlov, til Marx' dialektik, der i nogen grad skal ligge bag montagetænkningen, til Wagners Gesamtkunstwerk-idé (Eistenstein satte »Die Walküre« op på Bolshoi i 1940) og til karikaturtegningen. Men hele dette essay er så komprimeret, at der ikke er nogen grund til yderligere at referere det her (og en egentlig bedømmelse af det kan kun en ekspert i Eisenstein og en god del af disse ting foretage – og det er jeg ikke); jeg vil blot anbefale essayet som yderst interessant og givende læsning.

Så opfordrer de to teoretiske essays mere direkte til diskussion. Essayet om auteurteorien, Cahiers-folkenes mest både berømte og berygtede almene bidrag til filmkritikken, begynder med en historisk forklaring på teoriens opståen: hele krigstidens væsentlige (og epokegørende) amerikanske filmproduktions omtrent samtidige *release* i Frankrig i efterkrigsårene og Cinématheque Française's aktivitet, der tilsammen kom til at give de unge franske filmkritikere et indtil da i filmkritikken næsten ukendt (og umuligt) overblik over visse instruktørers hele værk. Dette ledte uvilkårligt opmærksomheden hen på visse fællestræk i de enkelte Hollywood-instruktørers film, fællestræk, som det ellers kunne have været vanskeligt at få øje på, fordi der i de fleste tilfælde er tale om instruktører, der udelukkende arbejder indenfor systemet og helt på dettes vilkår, hvilket oftest vil sige ud fra forelagte manuskripter, i mange forskellige genrer og på stjernesystemets betingelser. Og denne iagttagelse af fællestræk inden for den enkelte instruktørs værk førte da til formuleringen af auteurbegrebet, idet en *auteur* (som jeg på »dansk« vil tillade mig at kalde en »autor«) netop er en instruktør, der i sine film, hvilken genre de end er i, hvor deres historie end stammer fra, og hvilken stjernes *image* de end spiller på, altid indeholder ganske bestemte, for instruktøren karakteristiske motiver. Det mest oplagte eksempel på en autor er naturligvis Howard Hawks, der, som ikke mindst kritikeren Robin Wood har gjort opmærksom på, i praktisk talt alle sine film, hvadenten det drejer sig om krigsfilm, westerns, gangsterfilm, thrillers, science fiction, musicals eller lystspil, behandler visse bestemte menneskelige relationer og værdier.

Der er forskellige vanskeligheder forbundet med auteur-teorien. Som Wollen gør opmærksom på, må man for det første skelne mellem autorer, hvis tilbagevendende motiver er af indholdskarakter (altså f. eks. Hawks), og de autorer (som Wollen selv foretrækker at kalde »metteurs-en-scène«, »iscenesættere«), hvis tilbagevendende motiver er af udtrykskarakter (Wollen nævner her Minnelli og Donen). Og man kan jo tilføje, hvad Wollen mærkeligt nok synes at glemme, at en kombination af disse to typer meget vel kan tænkes, og at Ford må være et eksempel på en både indholds- og udtryks-autor. Men dette er naturligvis mindre problematisk.

Et større problem er det, som også Wollen behandler, at det egentlig spændende jo ikke så meget er påvisningen af det *samme* motiv i alle en instruktørs film, men snarere påvisningen af forandringer i motiver. Den kritiker, der opfatter et kunstværk som i det væsentlige en slags meddelelse, og som analyserer kunstværkets indhold, dets motiver, for at finde ud af, hvad meddelelsen i det enkelte tilfælde er, er jo under alle omstændigheder i den vanskelighed, at han ikke rigtigt kan begrunde, hvorfor vi skulle se filmen, når vi nu fra hans hånd (eller fra vort eget første gennemsyn) allerede kender indholdet, allerede har modtaget meddelelsen. Og hvis det så oven i købet kan demonstreres, at indholdet i grunden er det samme i alle en autors film, da bliver det næsten umuligt at begrunde, hvorfor vi da skulle se mere end højst en enkelt eller to af dem. Men denne sidste del af dilemmaet kan man altså komme ud af netop ved at koncentrere sig om motivforandringer, snarere end motivmuligheder.

Men disse betragtninger viser naturligvis hen til et dybereliggende, tredie problem, som Wollen kun lige nøjagtigt strejfer, nemlig problemet om det synspunkt, motivkritikeren anlægger på en film, eller om de ting, man ved hjælp af auteur-metoden kan trække frem til beskuelse i en film, overhovedet er relevante for filmen som kunstværk. Wollen lige nøjagtigt antyder, at der jo er et alternativ til opfattelsen af filmen som et medium for meddelelse, for »mening« (side 104–05), nemlig opfattelsen af filmen som et »rent« visuelt og auditivt forløb, således som von Sternberg beder os opfatte sine film. Og dette alternativ kunne man nok have ønsket sig uddybet noget mere i Wollens bog, netop for at sætte »menings»-opfattelsen i relief. Mig forekommer det, at den mest frugtbare måde at betragte en film på må være en kombination af de to synspunkter, altså groft sagt at indholdskritik og formkritik eller udtrykskritik må gå hånd i hånd, men at man må gøre sig klart, at visse film måske især vil lade sig åbne ved en indholdsanalyse (f. eks. Hawks'), andres især ved en udtryksanalyse (von Sternbergs og Minnellis, naturligvis). Og det ville være meget uheldigt, om det ret tilfældige faktum, at indholdsanalysen bl.a. gennem auteurteorien og Robin Woods praktiske analyser nu synes at have fået nogenlunde fast grund under fødderne og derved slet og ret er blevet lettere at foretage end en analyse af de

mere oplevelsesgivende (snarere end intellektuelt stimulerende) udtrykselementer i en film, gennem en negligering af udtrykssiden skulle føre til en ligefrem lavere vurdering af film, der ikke rigtigt giver bonus for indholdsanalysen, men som er så meget desto mere fascinerende alene ved deres udtryk. Vi kan kun håbe på, at udtryksanalysen også snarest får hold på sit teoretiske og praktiske grundlag, således at kampen mellem de to opfattelser af filmkunst og af kunst i det hele taget, der skjuler sig i striden om kritisk metode, kan føres på lige fod.

Disse betragtninger er igen relevante som baggrund for diskussionen af det tredie essay, om filmens semiologi, der naturligvis igen allerede pr. definition udelukkende ser filmen som noget betydende, som et tegn eller en samling af tegn med mening. At filmen således skulle være en slags sprog er jo en gammel frase, men det er først i de senere år, visse teoretikere (Christian Metz, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini og Umberto Eco, først og fremmest) for alvor er begyndt at undersøge, hvordan filmen kan opfattes som et sprog i mere end overført betydning. Metz (om hvem man kan læse på dansk i Jens Tofts artikel »Filmsemiologi« i tidsskriftet »Poetik«, serie I, nr. 4) har således betonet, at filmen ikke har noget, der svarer til det talte sprogs ord; hvis billedet bare viser én ting, f. eks. en revolver, svarer dette allerede mindst til en en hel sætning af typen: »Her er en revolver«.

Wollen mener, at den meste tidligere diskussion om filmen som sprog har været lidt ved siden af, fordi man kun (som lingvisten Ferdinand Saussure, der oprindelig har udkastet tanken om en semiologi, »en videnskab om tegnenes liv i samfundet«) har skelnet mellem to typer af tegn, konventionelle og naturlige (de fleste sproglige tegn, lyssignaler osv. er konventionelle, symptomer og billeder af forskellig art er naturlige tegn). Både André Bazin og Metz har således betonet filmens primære karakter af naturligt tegn – Bazin gennem sin forkærlighed for den realistiske film (Lumière-traditionen) med bevægeligt kamera, stor dybdeskarphed og minimal udnyttelse af montagen, Metz ved sin understregning af, at filmbillederne må ses som sætninger, og at deres betydning ikke hentes ud af et bagved liggende, »leksikalsk« betydningssystem (således som det er tilfældet for vort almindelige sprog). Denne holdning har ført til en forkastelse af instruktører som netop Eisenstein, der i så høj grad arbejder med symboler, og til en forkærlighed for kunstnere som Rossellini, og det har ført til vanskeligheder med placeringen af instruktører som von Sternberg og Dreyer, der begge nok på den ene side skyer montagens »symbolske« sammenstillinger, men som dog ikke just udtrykker sig realistisk, i hvert fald i reportagebetydningen af ordet.

Disse problemer mener Wollen man kan klare ved at indføre den amerikanske filosof Charles Sanders Peirces skelnen mellem ikke to, men tre typer af tegn, og så i øvrigt ved at erkende, at alle tre typer af tegn findes i enhver film, om end med forskellig betoning af de forskellige typer hos forskellige instruktører. Peirces tre typer er ikoniske, index-tegn og symboler, idet ikoniske tegn har mening på grund af deres umiddelbare lighed med det, de henviser til (altså f. eks. billeder og diagrammer), index-tegn har mening via en kausal forbindelse til det, de henviser til (de er altså en slags symptomer, som vejrhaners og barometres stilling), og symboler kun har konventionel mening (som de fleste navneord).

På denne baggrund vil man da kunne sige, at f. eks. Rossellini næsten udelukkende benytter filmen som index-tegn, idet fotografiet ifølge Peirce, Bazin og Wollen må ses som kausalt forbundet (via lysstråler og sølvforbindelser) med det, det forestiller; at f. eks. von Sternberg udnytter filmen hovedsageligt som ikonisk tegn, idet han laver billeder næsten uden kausal forbindelse til den virkelige verden, men som dog er genkendelige ved deres lighed med ting i den virkelige verden; og endelig at Eisenstein i høj grad udtrykker sig i konventionelle eller halvkonventionelle symboler.

Dette lyder jo meget smukt og klart, men jeg vil ikke desto mindre mene, at Wollen er på gale veje, først og fremmest fordi han uden videre accepterer Peirces og Bazins opfattelse som index-tegn. Når et fotografi af en person kan siges at være et slags tegn for denne person, da må det nemlig nødvendigvis være på grund af dets karakter af ikonisk tegn, ikke på grund af dets index-karakter, hvilket meget let kan vises: thi hvad den kausale forbindelse mellem genstand og fotografi angår, altså index-karakteren, må det være ligegyldigt, om der er brugt en almindelig linse i fotoapparatet eller en, der forvrænger til ukendelighed; men hvis dette sidste er tilfældet, vil man vist kun i yderst sofistisk forstand kunne sige, at fotografiet er et billede af genstanden, et tegn for den. Det kan altså ikke være det kausale aspekt, index-aspektet, der afgør, om et fotografi er et billede af, et tegn for noget, men derimod ligheden mellem genstand og billede, hvilket vil sige billedets ikoniske karakter.

Og endnu tydeligere bliver forskellen, hvis det ikke blot er fotografi eller film som dokumentarisk materiale (hvor index-fejlslutningen, filmen set som barometer, ligger ret nær), men film som kunst, vi taler om. For om man her overhovedet vil tale om genstande og personer, lysstråler og linser og sølvforbindelser, gør man sig skyldig i den så gængse fejltagelse, der består i at forveksle materiale og medium, idet materialet er de fysisk-kemiske fænomener, der indgår i kunstværkets håndværksmæssige fremstilling, mens mediet er kunstværkets elementer *oplevet* som dele af kunstværket. Filmkunst er ikke noget, der har sin plads i studiet (eller *on location)* og som billedrækken er en reportage om, et indextegn på – ikke en rapport i billeder og lyd om nogle skuespilleres gøren og laden. Filmkunst er noget, der opleves i biografen, noget der foregår på lærredet) og kommer ud fra højttalerne), og som ofte har karakter af en fiktiv historie, så filmen som kunst kan *aldrig* have index-karakter. Både Rossellini og von Sternberg (og enhver anden) udtrykker sig primært ved ikoniske tegn, ved billeder, der *ligner* noget, men Rossellinis billeder ligner virkeligheden i fænomenologisk forstand væsentlig mere end von Sternbergs.

Men selvfølgelig er det vigtigt, som Wollen påpeger, at ikke blot ligne-funktionen, det ikoniske tegn-aspekt, men at også konventionelle og halvkonventionelle tegn, symboler, har en bred udnyttelse i filmkunsten, ikke blot udspekuleret i montage-form som hos Eisenstein, men også i mange andre mindre påtrængende sammenstillinger og forløb, som det netop er væsentligt at kunne aflæse, om man vil forstå et filmkunstværk i dybden. Åbenlyst konventionelt symbolske sekvenser som en præsentation af Paris ved et billede af en mand med moustache og baskerhue plus et billede af Eiffeltårnet bliver ganske vist sjældnere og sjældnere i filmen, men helt moderne film som Loseys og Antonionis (for nu bare at nævne et par meget oplagte eksempler) kan slet ikke forstås, om man ikke aflæser billederne som internt symbolske, dvs. aflæser visse af det enkelte billedes elementer som symbolske udsagn om visse andre (og disse andre er oftest personerne).

Problemet for filmkritik og filmkunstvidenskab er imidlertid, hvorfra vi får retten til at foretage udredninger af symboler af denne art, altså hvormed vi kan retfærdiggøre f. eks. vor spejling af baggrunden bag personerne ind i disse. Og dette spørgsmål diskuterer Wollen desværre ikke. Han nøjes med overfor Metz at hævde, at filmbilledet (bl.a.) faktisk simpelthen *er* symbolsk, at filmen, til dels gennem sine aner i tegneserier, wild-west shows, melodramaer og tryllekunst, også har en symbolsk, dvs. en konventionel meningsdimension. Retten til at analysere en films billeder og en films forløb som symboler, retten til at »indlægge« meninger i billedets tegn, ud over de meninger de direkte har som ikoner (og, vil Wollen sige, som index-tegn) har vi, fordi det slet og ret hører med til filmens væsen at udtrykke sig på denne måde. Sådan må man i hvert fald forstå Wollens meget vage antydninger (side 153) – og jeg er tilbøjelig til at give ham ret. Men at vise, at dette faktisk er tilfældet, kræver en langt mere indgående diskussion, end Wollen giver i sin bog – og end jeg vil indlade mig på her.

Til slut blot et par bemærkninger om bogens tilrettelægning: Det er trist at se, at Wollen, der som nævnt selv er udgiver af den serie, bogen er kommet i, og som selv beklager mange filmkritikeres mangel på videnskabelighed og udsyn, har foretrukket i et appendix at bringe en slags hitliste over »Pantheon instruktører« og »instruktører i anden linie«, frem for at sørge for, at bogen blev forsynet med en litteraturliste, et index og, først og fremmest, ordentlige henvisninger til de steder, hvorfra der citeres. Det er temmelig grotesk at se, hvor tilfældigt det er, om en citeret eller omtalt person præsenteres eller ej (Shaftesbury får sine årstal med – ikke Lessing; Barthes præsenteres som den eneste af alle pludselig i en fodnote med fødselsår og en yderst tilfældig værkfortegnelse – Chomsky er bare Chomsky), eller hvorledes f. eks. Panofsky tre gange citeres fra sit fremragende essay om film, uden at man får at vide, hvor dette kan læses (nemlig f. eks. i den af Morris Weitz udgivne »Problems in Aesthetics«, New York 1959). Udgiveren Wollen burde simpelt hen have sendt forfatteren Wollen bogen tilbage til bedre gennemarbejdning inden trykningen. Hvis vi nogensinde skal nå frem til det videnskabelige studium af filmkunsten, som Wollen taler om i sin konklusion, må da i hvert fald først disse helt elementære ting komme i orden. *Søren Kjørup.*

Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema. Cinema One, Secker & Warburg og British Film Institute, London 1969, 168 sider, 15 shillings.

POLITIK OG FILM

Det er ikke umiddelbart indlysende, hvad Furhammer og Isaksson forstår ved politik i sammenhængen »Film og politik«. Det meste af bogen drejer sig om propagandafilm, og den politiske situation er da den storpolitiske, krigssituationen. Det er dette emne, der lægges størst vægt på, og udelukkende det er emne for bogens afsluttende teoretiske del, gennemgangen af »suggestionsæstetikens genre«. Ind imellem er der kapitler om filmens historie, hvor den ikke er propaganda, men hvor der eksisterer en anden forbindelse mellem film og politik, nemlig statens forsøg på med forskellige midler at undertrykke en samfundskritisk filmkunst.

Den tredje forbindelse mellem politik og film som man kunne forestille sig, den impicite tilstedeværelse af samfundsnormer i filmen, er desværre meget lidt behandlet i bogen. På bagsiden står der ellers, at »filmen er et spejl for tendenser i samfundet«. Og i indledningen nævner Furhammer og Isaksson selv, at »filmen ikke lever i nogen sublim uskyldstilstand, men har et politisk indhold, bevidst eller ubevidst, åbenbart eller skjult«. Men hvis man gerne vil se eksempler på denne form for analyse af filmen, må man gå til andre forfattere, f. eks. Roland Barthes og Göran Palm.

Furhammer og Isaksson holder sig ikke snævert til et bestemt aspekt inden for området film og politik, men behandler også f. eks. neorealismen og brasiliens Cinema Nôvo. Det er derfor mærkeligt, at bogen ikke indeholder analyser af samme type som Barthes og Palms. I kapitlet om Hollywood siger Furhammer, at Hollywoods historie nok lige så meget er en historie om film og politik som USSRs, men denne konstatering giver sig ikke udslag i nogen nærmere analyse af Hollywoodfilmen før denne begynder at behandle udenrigspolitiske emner, hvorimod Sovjet behandles lige fra 1917 og op til i dag. Det er noget letkøbt at disponere stoffet således, sovjetfilmens forbindelse med politik er dog ganske åbenlys og velkendt. En analyse af Hollywoodfilmens politiske indhold havde været nok så interessant.

Kapitlet om neorealismen giver en udmærket redegørelse for de statslige repressioner overfor den samfundsengagerede film i Italien efter 1949, men der mangler en karakteristik af filmens udvikling. Det nævnes overfladisk at filmkunsten formåede at overleve, men ikke hvordan eller hvilke forandringer, den måtte undergå for at overleve. Isaksson taler om »materialets vitalitet« og om at »den italienske virkelighed ikke kunne udelukkes«, et patetisk, impressionistisk sprog, som flere gange falder ham i pennen. I kapitlet om den »modbydelige« Goebbels kan han næsten ikke holde følelserne tilbage, han »føler kvælningsfornemmelser«. Det har han selvfølgelig lov til, men værre er det, at han åbenbart ikke har sat sig nok ind i medarbejderen Furhammers teser om propagandafilmen som genre. Goebbels bebrejdes at propagandaen kun var et bedøvelsesmiddel for folket og ikke indeholdt argumenter, der kunne overbevise andre end tyskerne selv. Denne bebrejdelse virker pudsig på baggrund af Furhammers teori om, at propagandaen næsten altid har de indforståede som adressater. At den kun er bedøvelsesmiddel er heller ikke noget der er enestående for Goebbelsproduktionen, Furhammer mener jo netop, at propaganda er suggestion, ikke argumentation.

Cinema Nôvo-kapitlet er metodisk set forbilledligt med hensyn til behandlingen af den politiske film og dens placering i samfundet. Vi får en analyse af filmens temaer og virkemidler, af virkningen på adressaten og statens holdning. Cinema Nôvo er interessant derved, at den er en propagandistisk filmretning, der altså har til hensigt at ændre det bestående, i modsætning til den meste anden propagandafilm, hvis mål er at bevare og forstærke allerede vedtagne normer.

Furhammer undrer sig nu over disse tilsyneladende meget revolutionære films relative frihed i Brasilien. Han analysere nogle film og søger at bevise, at disse film ikke er farlige for styret, fordi de er religiøse og ligeså ofte behandler religiøse oprør som sociale, eller fordi de behandler enkelte individers oprør eller uigennemførte oprør. Disse vurderinger af den revolutionære kraft må nødvendigvis være subjektive, men visse unøjagtigheder i analyserne kan dog påpeges: Om »Os Fuzis« hedder det, at slutningen er en enkelt mands oprør, der ender med døden. Men Furhammer glemmer, at det sidste afsnit viser, at folket ikke mere lider under deres tidligere overtro og nu tør slagte den hellige ko. Det siges videre, at filmene ikke giver politiske årsagsforklaringer, men i »Antonio-das-Mortes« angives det dog ganske tydeligt, at årsagen til folkets fattigdom er en uretfærdig fordeling af jorden. Det er da en slags politisk årsagsforklaring.

Disse fortolkninger af filmene er beregnede på at forklare, hvorfor filmene er frie i Brasilien. Men redegørelsen for de ydre forhold er ikke præcis. Cinema Nôvo er i høj grad forfulgt i Brasilien. Det eneste filmene nok ikke er udsat for, er direkte forbud. Der er ingen direkte produktionsstøtte fra det statslige filminstitut I.N.C., (støtte til film gives efter, hvor meget en film har indspillet). Regeringen lægger pres på bankerne for at de ikke skal låne penge ud til C. N., de udelukkes fra festivaler osv. Forholdene er forværrede det sidste år, men repressionerne fandt sted allerede før Furhammer afsluttede sin bog.

Hovedvægten i bogen er lagt på at fortælle om den ægte, uforfalskede propagandafilm, som den har udviklet sig, mere eller mindre dirigeret fra oven, gennem første og anden verdenskrig og forskellige internationale kriser. I en række kapitler i bogens første afsnit gennemgås propagandafilmen i forskellige historiske perioder. Furhammers tese er dog, at propagandafilmen ikke undergår nogen særlig udvikling, fra da den første gang træder frem under 1. verdenskrig og til i dag. Dens væsentligste træk findes allerede i de første primitive eksempler. I sidste afsnit gennemgås propagandafilmens virkemidler systematisk i en række kapitler, der er forsynet med gode eksempler, så det ikke føles som et savn selvom man ikke har set filmene. Midlet til overbevisning er suggestion, ikke argument. Man indfører en følelsesmæssig »attraktion«, f. eks. kærlighed, død, helteberetninger, og i denne følelsesladede atmosfære kan tilskueren ledes hvorhen det ønskes, egentlig »overbevisning« er der dog ikke tale om. Foreløbig, siger Furhammer, har det ikke været muligt at påvise tydelige virkninger af film. Ikke fordi de ikke findes, men fordi de er vanskelige at udskille fra de andre påvirkninger, mennesket modtager. Denne overvejelse passer da med Furhammers karakteristik af propagandafilmens hidtidige fremtrædelsesformer: den er ikke opinionsdannende, men den støtter en emotionelt ladet masseopinion, det giver de fleste penge. Der findes et eksempel fra USA under 2. verdenskrig, at filmen har været opinionsdannende. Inden det blev officiel polittik, og også inden det var den almindelige mening i befolkningen, var der film, der gik ind for, at USA opgav sin isolationspolitik. Dette viste sig dog at hænge sammen med økonomiske forbindelser mellem film -og våbenindustrien, hævder forfatterne. Propagandafilmen har en indforstået befolkningsgruppe til adressat, og virker sjældent ud over denne.

Det kunne måske synes som om denne suggestive propagandafilm er et overstået kapitel, men det er et spørgsmål, om den modsatte filmtype, den argumenterende film, er i stand til at overbevise andre, end de allerede overbeviste. Bo Wiederbergs »Den vita sporten«, der behandler forholdene omkring demonstrationen imod tennismatchen mellem Sverige og Rhodesia er næsten fri for suggestionsmidler. Instruktøren har sin egen mening, men den fremlægger han åbenlyst. Det er en film uden følelsesmæssige attraktioner, uden spændende story, uden medrivende musik, men det synes også at være en film uden publikum.

Vibeke Pedersen.

Leif Furhammer og Folke Isaksson: Politik och film. Stockholm, Norstedts, 1968, 349 sider, ill. Svenske kr. 16,50.

»Antonio-das-Mortes«.