

FARVEL TIL FILMEN?

BETRAGTNINGER OVER EN 35 MM. ARRIFLEX

*»Enhver kameravinkel er et spørgsmål om moral.«
(Michelangelo Antonioni).*

Trods talrige forsøg er det aldrig lykkedes mig som filmjournalist at komme på tomandshånd med Jean-Luc Godard, hvilket formentlig skyldes, at han betragter journalister på bourgeoisiets filmfestivaler som den borgerlige presses lakajer. Kun en gang er det lykkedes mig at

komme i nærheden af ham. Det var, da han under lukningen af Cannes-festivalen glemte sine principper i lutter ophidselse og uforvarende kom til at besvare et par spørgsmål til min båndoptager. Med en stemme, der dirrer af nervøsitet og tilkæmpet ro, siger han: „Det, vi ud-

trykker, siger vi aldrig med vort virkelige sprog. Filmsproget er skabt af en lille gruppe mennesker på toppen af industrien, og de har samtidig været med til at fratage os vort eget sprog.“ Disse ord forekommer mig at være de væsentligste, der kan siges om filmens situation i dag.



Godard til Braad Thomsens båndoptager: »Filmsproget er skabt af en lille gruppe mennesker på toppen af industrien...«

Hvis det er sandt, at filmsproget er skabt af en privilegeret klike på toppen af industrien, så må det vise sig tydeligst i den ende af filmen, hvor industrialiseringen er ført mest konsekvent igennem, i amerikansk film. Så betyder det, at Hollywoods æstetiske og økonomiske imperialism i dag er den største trussel mod filmkunsten og må bekæmpes lige så hensynsløst som USAs militære imperialism. Ingen vietnameser har råd til at gå ind på den tankegang, der ligger bag Bob Dylans ord om, at »en af mine bedste venner er tilhænger af krigen i Vietnam«. På samme måde er det et spørgsmål, om den, der kæmper for filmens frihed, kan acceptere, at der måske nu og da laves vedkommende film for Hollywood-kapital, eller om man ikke retfærdiggjort af kampens hede må fremstille tingene propagandaagtigt: sort og hvidt. Det gør Godard, når han bebrejder sin gode ven Antonioni, at denne arbejder for MGM – eller når han om Arthur Penns »Bonnie og Clyde« siger »ordinær, meget ordinær« – eller når han ikke kan se nogen reel forskel på en mondæn Claude Chabrol-film og Lindsay Andersons oprørsfilm »If...«, der er delvis finansieret af amerikansk storkapital.

I en artikel i Sight and Sound (winter 1966/67) foretager Godard en overrumplende logisk følgeslutning fra filmæstetik til politik. Det bedste bevis på formand Maos ord om en hemmelig alliance mellem USA og Sovjet er for Godard, at Mosfilm i dag forsøger at imitere Hollywood!

Jeg tror ikke mere, det er muligt at give en vedkommende skildring af mennesker eller problemer i det filmsprog, som Hollywood-producenterne mener indbringer flest penge. Et konformt sprog resulterer i et konformt indhold – og sproget er principielt det samme i »Spartacus«, »Grand Prix«, »Sound of Music«, »Rosemary's Baby« og de moderne Hollywood-komedier, som »Kosmorama« plejer at hylde. Man har en bestemt historie at fortælle og betjener sig af en bestemt billedrytme med visse regler for, hvor længe et billede må fastholdes, inden der klippes. Man bruger musikken efter visse ensartede regler, og man lader alle skuespillerne tale på samme måde. Desuden har man en ganske bestemt holdning til kameraet, som måske er det væsentligste: Kameraet har ingen selvstændig eksistens i filmene, det må aldrig gøre opmærksom på sig selv og må aldrig bevæge sig på egen hånd, men kun når det skal følge en person fra et sted til et andet. Det skal fungere så ubemærket som muligt, som en velsmurt maskine. Og når kameraet skal arbejde helt problemløst, får

det ikke en chance for at arbejde sig ud over den problemløse underholdning.

Lad mig give et karakteristisk eksempel på forbindelsen mellem mediets og indholdets problematik: Når Hollywood så godt som aldrig beskæftiger sig med USAs alvorligste indenrigspolitiske problem, raceproblemet, skyldes det naturligvis økonomiske overvejelser. Man kan ikke lave film for menneskelig forskelsbehandling, i anstændighedens navn, og man kan dårligt lave film for menneskelig ligeberettigelse, for så kommer man til at angribe det udbyrtersamfund, man selv hviler på. Når Hollywood derfor undtagelsesvis beskæftiger sig med raceproblemet, så vælger man

for det første at filme et dydsmønster som Sidney Poitier, der er så velopdragen og konform, at selv guvernør Wallace med glæde ville spise til middag med ham. For det andet vælger man at lade kameraet snakke uden om emnet hele tiden ved enten at fortælle traditionelle folkekomedier (»Markens Lilje«, »Gæt hvem der kommer til middag«) eller kriminalfilm (»I nattens hede«, »Rejs dig«). Man benytter en æstetik og et formsprog, der er så klichéfyldt, at det er en automatisk beskyttelse mod de vitale menneskelige problemer – og man kommer ikke raceproblematikken et skridt nærmere, fordi man bruger Sidney Poitier i den rolle, Cary Grant plejer at spille.



De eneste spillefilm jeg kender, som seriøst beskæftiger sig med racesituationen i 60'ernes USA er Shirley Clarkes to undergrundsfilm »The Cool World« og »Portrait of Jason«, og især den sidste illustrerer, hvor jeg vil hen: kameraet får her ikke en chance til at lede tilskueren uden om problematikken. I 90 minutter er det plantet solidt foran negeren Jason Holliday, der taler og taler i en uendelighed, og som ved selve sin ulykkelige eksistens foran kameraet i disse 90 minutter er et vidnesbyrd om, hvordan et bestemt samfund forkrøbler og invaliderer sine indbyggere. Ved filmen igennem at lade kameraet stå ubarmhjertigt stille foran Jason

formidler Shirley Clarke på et rent teknisk plan noget af den desperation og det hysteri, som også er filmens indhold. Tilskueren sidder fast i en skruestik: filmen er æstetisk uudholdelig som Jasons hverdag er det. Er det muligt at formulere et uudholdeligt indhold i et uudholdeligt formsprog?

Hvis »Portrait of Jason« var lavet for Hollywood-penge med Sidney Poitier som Jason, med Boris Kaufman bag kameraet, med musik af Nelson Riddle, og med det berømte billede af Frihedsgudinden før forteksterne, ja, så ville filmen komme til at handle om noget helt andet end negeren Jason Holliday.



Hvem ville have noget imod at spise til middag med Sidney Poitier? (Stanley Kramers »Gæt hvem der kommer til middag«).

– men hvem ville spise til middag med Jason Holliday? (Shirley Clarkes »Portrait of Jason«).



»I en tid, hvor filmsproget gøres anonymt, kan det være nødvendigt at lave film, hvor selve sproget gøres til indhold« (Andy Warhols »Sleep«).

I en vis forstand kan man kalde Andy Warhol for den betydeligste filmkunstner i USA i dag – en påstand jeg vil vove, selv om jeg kun har set to af hans film og langt fra ville bryde mig om at se dem alle. Blandt dem, jeg ganske givet ikke ville se til ende, er stumfilmene »Sleep«, der viser en sovende mand i 6 timer, og »Empire«, der fastholder Empire State Building i 8 timer. Dersom filmene er, som jeg går ud fra: uklippede, statiske indstillinger på et motiv i 6-8 timer, er de væsentlige ved selve deres eksistens, fordi de i en bestemt filmpolitisk situation siger: Hvad er det for en urimelig fordom, at man skal klippe efter så og så mange sekunder for at komme videre? Se nu bare her, hvor længe man kan undlade at klippe! Uden Warhols eksperimenter havde »Portrait of Jason« næppe været mulig.

Jeg tror, man må skelne mellem de rene demonstrationsfilm, der kun har værdi som polemiske debat-indlæg, og så de film, hvor en ny filmrytme er anvendt upolemisk og kunstnerisk, muliggjort af bl. a. Warhols provokationer. Når man søger alternativer til de kommercielle industrifilm, kommer man ikke uden om New Yorks brogede undergrund, hvor gerne man måske ville. Der er lidt af det samme forhold mellem undergrundsfolkene og Hollywood, som der er mellem Truffauts bogmennesker og The Establishment i »Fahrenheit 451«: i visse tilspidsede krisesituationer risikerer oprøret at blive lige så perverteret som det, der gøres oprør imod. I en tid, hvor bøger brændes, kan det være nødvendigt, at mennesker forvandler sig til levende bøger, og i en tid, hvor filmsproget gøres anonymt, kan det være nødvendigt at lave film, hvor selve sproget gøres til indhold.

Sproget som indhold eller mediet som budskab svarer vel nøje til det Lenin-citat, som Godard lægger i Den lille Soldats mund: »Etikken er fremtidens æstetik. »Uden for undergrunden er Godard et af de få konsekvente eksempler på en instruktør, der gør formen til indhold og indholdet til form. Når Godards film handler om nødvendigheden af at destruere det borgerlige samfund, har de samtidig deres egen destruktion indbygget i sig (»Weekend«), fordi de selv er et produkt af dette samfund. Og når de på det borgerlige samfunds ruiner forsøger at beskrive en række primitive skabelsesprocesser, så er de selv en skabelsesproces (»One plus One«). Fra »Åndeløs« til »Masculin-Feminin« har Godard fortrinsvis skildret mennesker, hvis frihedslængsel tvinger dem til at sprænge de snærende sociale og moralske bånd om deres tilværelse, og Godards solidaritet og medfølelse med disse romantiske anarkister



ville ikke have været nær så stærk, hvis han ikke netop havde skildret dem i en række film, hvor selve sproget er så frihedstørstende og anarkistisk.

Inden for den kommercielle filmindustri rammer har også Robert Bresson med stor konsekvens flyttet sit indhold ud i formen, hvilket er hans måde at sprænge sprogbarrieren på. De mennesker, der ikke forstår Bressons film på grund af deres katolske terminologi, kan kun have lyttet til ordene og ikke set filmene. Alene ved at betragte filmenes form tror jeg nemlig, man forstår den tankeverden, der ligger bag filmene. Bressons personinstruktion er udtryk for hans univers: han bruger konsekvent amatører, der vandrer ubevægelige rundt i filmene og taler med en enstonigt messende stemme og et uforanderligt ansigt. Og når Bresson har kasseret den professionelle skuespiller til fordel for amatører, skyldes det naturligvis, at han søger det vilje- og værgeløse, det fåmælte og stumme individ, der ikke – som den professio-



»I en tid, hvor bøger brændes, kan det være nødvendigt, at mennesker forvandler sig til levende bøger«. (Francois Truffauts »Fahrenheit 451«)

nelle skuespiller – har opbygget en beskyttende form omkring sig, men som har den åbenhed og nøgenhed, Bresson søger mod. Bressons film handler om underkastelsen, om mennesker, der ikke kan hæve sig op over deres skæbne, deres natur, deres væsen. I første række underkaster de sig Bressons jernhårde instruktion, som i sidste instans er et billede på Vorherres eller tilværelsens lov og orden. De er som anonyme brikker i et spil, de ikke selv forstår, fordi spillet styres af en højere usynlig magt. »Hvad med Balthazar« forekommer mig at være Bressons smukkeste og mest konsekvente formulering af hans ideer om personlighedens totale underkastelse eller ophævelse. Og fra at forkaste professionelle skuespillere til fordel for amatører har Bresson i hovedrollen forkastet amatørerne til fordel for det mest upersonlige, umælende og værge-løse af alt: et æsel.

Hvis man holder fast ved, at en films form skaber dens indhold, så betyder form vel ikke nødvendigvis blot den form, filmen fremtræder i

over for publikum, men også de former, den blir til under. Og i så fald kan man spørge, om det overhovedet er muligt at skabe en revolutionær film inden for det etablerede produktionssystem – om man kan skabe et filmisk angreb på samfundets klassedeling, hvis klassesystemet er opretholdt inden for det produktions-kollektiv, der skaber filmen.

Under en normal filmindspilning er klassedelingen især økonomisk og kan f. eks. give sig udslag i, at en tone-assistent ikke kan tjene på en hel filmproduktion, hvad filmens hovedstjerne tjener *om dagen!* Jeg spekulerer på, om denne horrible lønforskel »kun« er udtryk for klassesamfundets logik, eller om ikke denne klasse-delning automatisk belaster filmen med sin ideologi, ganske uanset hvilke intentioner instruktøren iøvrigt måtte møde med. Er selve stjerne-systemet ikke udtryk for en bestemt ideologi, ligegyldigt hvilket ideologisk formål instruktøren tror, han bruger sin stjerne til? Og at ideologien naturligt nok går i retning af

det personligheds-dyrkende med dens indbyggede foragt for det »almindelige« menneske, det er Hitchcock kommet til at røbe med sin begrundelse for, hvorfor han benytter sig af stjernesystemet: »Hvis man lader en mand komme ud for en trafikulykke, så er publikum meget mere engageret i hvad der sker, hvis det er Cary Grant, der ligger kvæstet under bilen, end hvis det er en anonym person!« Noget af det samme gav den venstreorienterede Yves Montand udtryk for under et pressemøde i Cannes, hvor man bebrejdede Costa-Gavras, at han havde strøet om sig med stjerner i »Z«, til trods for at filmen foregiver at skildre en faktisk begivenhed (Lambrakis-mordet i Grækenland). Yves Montand rejste sig vredt og svarede, at hvis en anonym person havde spillet Lambrakis, så ville filmen ikke have trukket så stort et publikum, som når en kendt stjerne spiller ham. Kan man heraf slutte, at publikum ikke er interesseret i at se en film om Lambrakis, men om Yves Montand – og at skaberne af

Jamen, det er jo ikke Lambra-
kis på plakaten – det er Yves
Montand! (Fra Costa-Gavras
»Z«).



»Z« har leflet for denne publi-
kums-fordom i modsætning til f.
eks. Pontecorvo, der i »Slaget om
Algier« har brugt lutter amatører.

Klasse-deligen under en film-
indspilning kan også fungere på et
mere subtilt niveau og dreje sig
om, hvem der besidder den endeli-
ge *magt* under indspilningen.
Igen kan der være grund til at ci-
tere Hitchcock, der har kaldt sine
dyrt betalte stjerner for »kvæg«,
der blot har at gøre, hvad de får
besked på af den enevældige in-
struktør. Har auteur-teoriens op-
havsmænd mon haft i tankerne, at
den skulle fungere som skalkeskjul
for et hårdhændet kunstnerisk dik-
tatur? Næppe – i hvert fald fore-
kommer det mig, at en så udpræget
auteur som Godard uafsladeligt for-
søger at demokratisere filmkunsten
ved at tage skuespillernes rolle op
til revision. Han lader allerede Den
lille Soldat sige: »En skuespiller er
ikke noget frit væsen – man siger
til ham, at han skal græde, og han
græder, man siger til ham, at han
skal le, og han ler«. Som konse-
kvens heraf har Godard søgt at af-
skaffe skuespillerne i sine film og
lade personerne være sig selv frem
for at presse dem ind i bestemte
roller. Mest radikalt i »One plus
one«. Men hvad vil der mon ske,
hvis man lader den professionelle
skuespiller få sin frihed tilbage og
lader ham selv bestemme, hvornår
han vil le og græde? Det ville være
som at løslade en uskyldig, der sid-
der i fængsel for livstid: vil han gå

til grunde i den pludseligt opnåede
frihed, eller vil han søge tilbage til
fængslet?

Når Godard uvægerligt må bli-
ve hovedpersonen i disse citater,
skyldes det, at han er et eksempel
på en filmkunstner, der har lært
sig et bestemt sprog til fuldkom-
menhed og har følt sig tvunget til
at give afkald på det for at kunne
udtrykke sig troværdigt (»Le Gai
Savoir«).

I en af de mest centrale scener,
Godard har filmet: Anna Karinas
møde med filosofen Brice Parain i
»Livet skal leves«, taler de om
sprogets opløsning i klicheer. Anna
Karina siger: »Hvorfor skal man
altid snakke? Jeg føler, at man
meget ofte burde tie, leve i stilhed.
Jo mere man snakker, des mindre
siger ordene. Ordene burde ud-
trykke nøjagtig det, vi vil sige. For-
råder de os ikke?« Og Brice Parain
svarer, at vi også forråder ordene:
»Jeg tror, man kun kan tale godt,
når man har givet afkald på livet
et stykke tid. Det er næsten – pri-
sen«. Videre mener han, at det at
tale så kan blive en slags genop-
standelse til livet, og han siger, at
»for at leve, når man taler, må man
først have overstået døden i livet
uden ord«.

Godards personer diskuterer ta-
lesprogets krise, men hvad de siger,
kan lige så vel gå på filmsprogets
krise. Det er et åbent spørgsmål,
om man ikke for at kunne udtrykke
sig troværdigt på film »et stykke
tid« må give afkald på klipning,



replikker, skuespiller og iøvrigt på
alt andet, som industrien har kom-
promitteret. Ja, kan man overho-
vedet udtrykke sig troværdigt med
en 35 mm Arriflex, når den gen-
nem tiden er blevet brugt til at
viderebringe så mange løgne med?
En 16 mm håndholdt Eclair har
fortalt færre løgne – gør det den
ikke automatisk lettere at betjene?

Og hvad er der tilbage efter re-
duktionen? Måske Andy Warhols
sovende mand, måske de ti sorte
minutter i Godards »Le Gai Sa-
voir« – måske det nøgne, tavse
menneskeansigt, der venter på at
få sit sprog tilbage?

Da jeg på Berlin-festivalen
spurgte den tyske avantgardist
Rainer Werner Fassbinder, hvad
han mente om »Le Gai Savoir«,
svarede han eftertænksomt, at det
vistnok ville have været en mere
konsekvent og dermed også en
bedre film, hvis Godard ikke havde
nøjedes med at lade 10 minutter
være sorte, men præsenteret os for
en film bestående af 90 sorte mi-
nutter.

Fassbinder, der i Berlin viste
sin Warhol-influerede gangsterfilm
»(Liebe ist) Kälter als der Tod«,
fik på sin pressekonference at vide

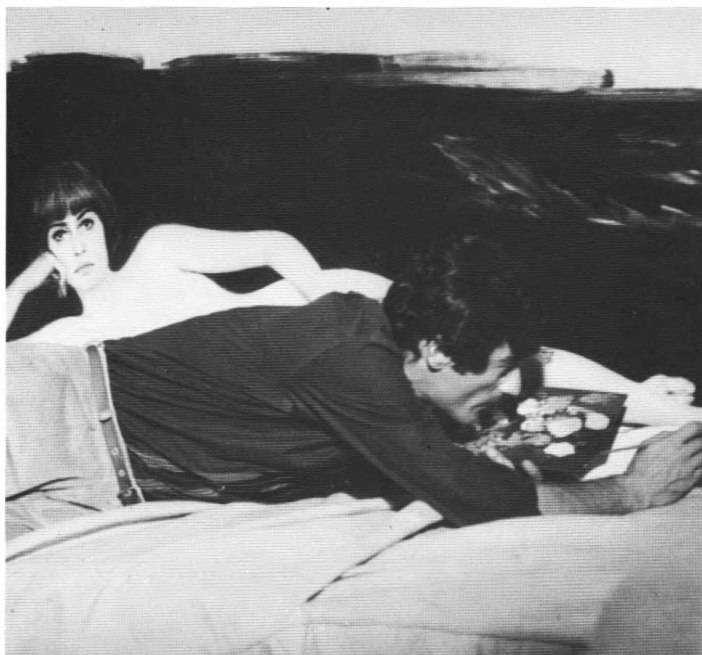


Anna Karina til Brice Parain:
*»Hvorfor skal man altid tale?
 Jeg føler, at man meget ofte
 burde tie, leve i stilhed«.*

af journalisterne, at de fandt det irriterende at skulle se på det samme billede så mange minutter, inden der blev klippet. Fassbinder svarede roligt, at han altid blev irriteret, når der i en traditionel

film blev klippet så hurtigt, at han ikke nåede at orientere sig ordentligt i billedet. En tysker rejste sig og erklærede, at en videnskabelig undersøgelse ellers havde vist, at menneskets øje kan opfatte et bil-

lede på så og så få sekunder. Fassbinder sluttede diskussionen med at undskylde, at han altså åbenbart havde en betydeligt længere reaktionstid end det videnskabelige gennemsnit.



Jeg blader notaterne igennem og opgiver at samle dem til en artikel. Med tilfredshed opdager jeg flere spørgsmålstegn end udråbstegn. Det er muligt at pege på et problem, men det er ikke muligt at komme med løsninger, for samtidig med at jeg finder mistilliden til mediet det væsentligste og bedst begrundede filmproblem i dag, spekulerer jeg på, hvordan det alligevel er muligt at holde så meget af kunstnere som Robert Rossen, Satyajit Ray og François Truffaut, der får sagt en masse vedkommende ting uden et øjeblik at tvivle på deres sprog.

Det hænger måske sammen med, at hvis man virkelig elsker en pige, så kan man godt udtale ordene »Jeg elsker dig«, ligegyldigt hvor ofte Gustav Winckler har sunget dem. Man kunne måske ovenikøbet filme hende med en 35 mm Arriflex? Chr. Braad Thomsen.

»Man kunne måske ovenikøbet filme hende med en 35 mm Arriflex« (François Truffauts »Bruden var i sort«).