



Jordens salt

Den feministiske stemme

Herbert Bibermans *Jordens salt*

Af Anne Jerslev

Herbert Bibermans strejkefilm *Salt of the Earth* (1954, *Jordens salt*) havde premiere i Danmark i 1975. Det var en gribende film, og dens indtrængende beskrivelse af klasse- og kønskamp blev ikke mindre gribende af, at den undertrykkelse og den heroiske, fælles kamp mod undertrykkelsen, den beskrev, så at sige blev fordoblet i filmens problemfyldte tilblivelseshistorie i

et repressivt 1950'er-klima, hvilket man kunne læse om i det program til filmen, som blev solgt i biografen. Dengang var jeg endnu ikke begyndt at læse Filmvidenskab, som faget hed på det tidspunkt; jeg kendte ikke til HUAC-høringerne og ikke meget til amerikansk kultur eller det ideologiske klima i 1950'ernes USA. Men jeg var en del af kvindebevægelsen, jeg var i

færd med at skrive speciale på danskstudiet om kvindebevægelsens blade og tidskrifter i Danmark i slutningen af forrige århundrede - og jeg elskede *Salt of the Earth*. Jeg syntes, det var en dybt bevægende og opløftende kvindehistorie - det er stadig den eneste film, jeg har set to gange efter hinanden inden for en uge uden anden begrundelse end lysten til at gentage oplevelsen.

I et (film)kulturelt og intellektuelt klima, hvor venstrefløjen er afgået ved døden, og hvor arbejderbevægelsen - hvis ordet overhovedet giver mening - er en skygge af sig selv, hvor kvinde- og køns-spørgsmål ikke formuleres unison, og hvor socialrealismen for længst har mistet sin karakter af æstetisk utopisk projekt, blandt andet fordi sammenhængende utopiske scenarier ikke mere synes at kunne tænkes, er baggrunden for at se *Salt of the Earth* ganske anderledes, løsrevet fra den kontekst af umiddelbar selvfølgelighed og den indforståethed med iscenesættelsen af klare klasse- og kønsbundne modsætningsforhold, som formede synet i 1975. Filmens entydige politiske indhold og budskab - at først når mænd lærer, at kvindekamp er klassekamp og klassekamp kvindekamp, bliver de to køn sammen stærke nok til at bekæmpe undertrykkelse, og at forskelligt etnisk tilhørsforhold ikke burde skille, når klassetilhørsforholdet er det samme, kan ikke mere sætte mine følelser i brand eller vække tidligere tiders harme og kampånd. Ikke desto mindre er beskrivelsen af kvindernes kamp for ligestilling og for sammen med deres mænd at vinde strejken stadig en bevægende oplevelse.

I en artikel om filmen i Cineaste giver Tom Miller det bud på filmens vedvarende appel, at "Minelejligheden i det sydvestlige USA er fastfrosset i tid, men den kraftfulde

fremstilling af menneskelig værdighed og social realisme er tidløs" (Miller 1984). Men spørgsmålet rejser sig umiddelbart, hvad der ligger i den noget upræcise betegnelse "kraftfuld fremstilling", og hvad det er for en form for "social realisme", filmen sætter i scene. Når det drejer sig om "kraftfuld fremstilling", vil jeg påstå, at det præcis er, fordi filmen benytter sig af en række visuelle og narrative strategier til at skabe identifikation med filmens hovedperson, med kvindefællesskabet og med dets bestræbelser, der knytter sig til en historisk specifik fortælleform, nemlig den klassiske Hollywood-realismes, at filmen stadig er følelsesmæssigt engagerende, ud over at dens tilblivelseshistorie altid i sig selv vil være interessant som dokument om de tidlige 1950'eres kulturelt repressive og paranoide klima. Hvad Tom Miller kalder for socialrealisme, refererer vel til filmens bestræbelse på at komme så tæt på en realistisk *mise-en-scène* som muligt. Men dens placering af karaktererne i rummet er ofte mere stileret og skulpturelt eller statuarisk figurlig end en realistisk æstetik ville tilsige, og at se filmens form som et eksempel på socialrealistisk tro-skab over for virkeligheden holder ikke ganske, i hvert fald ikke hvis man med Grodal (1997) erindrer sig, at *realisme* er defineret ved et mimetisk overskud, og at det 19. og 20. århundredes realister

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

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

Jeg vil i det følgende beskrive filmens produktionshistorie og derefter vil jeg, med mine øjne placeret i det nye årtusinde, 50 år efter at filmen blev lavet, vende blikket bort fra filmens politisk-historiske indhold mod dens formelle operationer og undersøge, med hvilke retoriske midler filmen konstruerer sit følelsesmæssige udtryk og inviterer til patos, lidenskabelige følelser, hos tilskueren.

En væsentlig fodnote i den nyere filmhistorie. I sin bog om kvindernes filmhistorie, *From Reverence to Rape* (1973), siger Molly Haskell om *Salt of the Earth*, at

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

Det er ikke, fordi der ikke er heroiske silhouetter af stolte arbejdere i *Salt of the Earth*, men der er ingen "tålmodigt udholdende hustruer". Det (kønspolitisk) radikale ved denne film fra 1954 var dens konsekvente kvindelige - feministiske - synsvinkel og dens iscenesættelse af et ofte lettere ironisk blik på de mandlige aktører - samtidig med at den også er overbærende over for dem og er solidarisk med dem som minearbejdere, der ved hjælp af strej-

kevåbnet fører en nødvendig kamp mod mineejerne for bedre arbejdsforhold.

Filmens kvindebilleder var så meget mere bemærkelsesværdige, som at den amerikanske (film)kultur siden Anden Verdenskrigs ophør havde været interesseret i enten narrativt at eliminere (film noir'ens) potente 'spider women' - eller i at genetablere forestillingen om det feminine som gådefuld natur ved at reiscenesætte det, som den tyske kulturskribent Barbara Sichterman i en artikel fra starten af 1980'erne har kaldt for den feminine underkastelsesæstetik (jf. Sichterman 1983), og som hun især ser inkarneret i 50'er-ikonet Marilyn Monroes stjernepersona.

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

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

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

Tilsvarende lød en del af anklagen i

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

På et socialpsykologisk niveau er denne vældigt defensive angst for at eksportere iscenesættelser af konfliktområder i det amerikanske samfund - frem for at eksportere de samme iscenesættelser offensivt som argument for et dynamisk og moderne USA - et talende og afslørende udtryk for koldkrigsideologien bredt og mere konkret for HUAC-høringerne i 1947 og igen i 1951. HUAC - The House Committee on Un-American Activities - blev egentlig oprettet i 1938 for at undersøge "un-American" aktiviteter både på højre- og venstrefløj. Anden Verdenskrig satte midlertidigt en stopper for komiteens arbejde. Når den ideologiske oprustning til etablering af USSR som fjendebillede får så ekstremt paranoid en form i 1950'ernes USA, så at en enkelt film kan ses som den direkte vej til russisk invasion, kan dette kun forstås som en form for exorcisering af de sociale og ikke mindst familie- og kønsmæssige problemer, som det ameri-

kanske samfund sloges med efter krigen, og som ikke bare varslede, men, som journalisten David Halberstam dokumenterer i sin digre bog *The Fifties* (1993), var begyndelsen til de omfattende sociale og kulturelle ændringer i 1960'erne - f.eks. spørgsmålet om opfattelsen af kvinden og hendes samfundsmæssige status - og spørgsmålet om ungdommen, dens samfundsmæssige status og kultur.

For filmindustrien havde problemet siden krigsafslutningen været det drastiske fald i antal solgte billetter. Den omfattende, beredvillige politiske selvcensur formuleret og offentliggjort i den såkaldte Waldorf udtalelse, som the Association of Motion Picture Producers iværksatte som værn mod anklagerne for kommunistisk infiltration i Hollywood, kan da også fortolkes som en manøvre, der dybest set handlede om salg af billetter, snarere end om ideologi og varetagelse af fædrelandets interesser.

Salt of the Earth, som bygger på et virkeligt strejkeforløb i New Mexico i 1951, er lavet i et økonomisk samarbejde mellem the International Union of Mine, Mill, and Smelter Workers og Independent Productions Corporation (som blandt andet var etableret af Herbert Biberman) og i et kunstnerisk samarbejde mellem de New Mexico-minearbejdere, der for en stor del udgjorde filmens skuespillerstab - og af hvilke nogle havde deltaget i den strejke, der var forlægget for filmen - og så den Oscarbelønnede manuskriptforfatter Michael Wilson (1). Herbert Biberman var blevet offer for 1947-HUAC-høringerne og havde været i fængsel, idet han sammen med ni andre instruktører og forfattere fra the Screen Writers Guild havde nægtet at besvare spørgsmål om deres politiske tilhørsforhold. Ligeledes var Paul Jarrico og Michael

Wilson blevet sortlistet i 1951. Af denne grund - af angst for at det ville få følger for deres videre karriere - ville ingen teknikere eller skuespillere røre filmen med en ildtang, og filmholdet blev kun med vanskelighed samlet - med den mexicanske skuespillerinde Rosaura Revueltas i den kvindelige hovedrolle. Formanden for den lokale afdeling af Mine, Mill and Smelter Workers, Juan Chacon, kom til at spille Esperanzas mand Ramón Quintero. (2)

Efter tre ugers produktion on location i Silver City, New Mexico, startede presseangrebene mod filmen under overskrifter som "Røde fra H'wood i færd med at skyde anti-amerikansk propaganda-spillefilm om racespørgsmål" (jf. Miller 1984) og, med henvisning til John Fords *How Green Was My Valley*, "Hvor Rød er en dal ikke langt fra atomprøvesprængningerne i Los Alamos" (jf. Biberman 1965: 84). Avisartiklerne blev fulgt op af en erklæring fra MPIC (Motion Picture Industry Council) lydende: "Ingen af de filmselskaber, der er repræsenteret i MPIC, har nogen som helst forbindelse til denne film eller til den samling af individer, der står bag den" (ibid.), og derefter af kongresmedlem Jacksons 20 minutter lange tale, der blev gentaget i den lokale radio mange gange hver dag. Talen indeholdt bl.a. ordene:

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

Jackson modtog efter sin tale et brev fra filmproducenten Howard Hughes med gode råd om, hvordan den samlede filmindustri kunne forhindre færdiggørelsen af Bibermans film. Og da optagelserne var

tilendebragt og holdet forlod Silver City, blev de fulgt til dørs af en avisoverskrift som "Racisterne fra Hollywood, der blev opdaget, mens de var i færd med at lave en hemmelig, kommunistisk film i Silver City, New Mexico, gav i dag op og forlod området" (ibid.: 117). Efter denne massive kampagne mod filmoptagelserne nægtede Pathé laboratorierne at fremkalde de daglige takes. Skjult modstand mod filmholdet i lokal-området blev til åben og voldelig chikane, Rosaura blev tvunget tilbage til Mexico, inden indspilningerne var færdige, og resten af post-produktionen foregik under stor hemmelighed.

Men *Salt of the Earth* blev færdig, i starten af 1954, uden at problemerne dog af den grund var overstået. For såvel magtfulde Hollywood filmfolk som operatørernes fagforening var med til at forhindre, at filmen blev distribueret. Ifølge Herbert Bibermans dokumentation af hændelsesforløbet (Biberman 1965) fik Jackson i marts 1953 et brev fra formanden for the Hollywood AFL Film Council, der indeholdt følgende passus:

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

Det lykkedes med besvær at få filmen vist i en række storbyer - med gode anmeldelser til følge - uden at den fik kommerciel distribution; den blev for første gang vist i en 35 mm-kopi i 1975! I Europa fik filmen strålende anmeldelser i 1955. I 1984 blev den, ifølge Tom Miller (1984), vist på kabel-tv, ironisk nok sponsoreret af det AFL-CIO (Congress of Industrial



Jordens salt

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

Den kvindelige hovedperson og fortæller Esperanza siger på et tidspunkt i filmen til sin mand, at "I want to rise. And push everything up with me as I go". I filmens slutning er det lykkedes for hende, samtidig med at det også er lykkedes hende at overbevise Ramón om rigtigheden af hendes ord. Det er således ikke underligt,

at *Salt of the Earth* er blevet brugt af og har talt til 1970'ernes feminister overalt, hvor filmen blev vist. Den er blevet set som en historie om kamp for ligestilling og om sejr, om kvindelig styrke og kvindefællesskab og om at lave andet end te til revolutionen, således som den nye kvindebevægelses kritik af de politiske venstrebevægelses mandsdominans blandt andet blev formuleret. I den forstand kunne *Salt of the Earth* kaldes for *kvindefilm*, og den var kongenial med 1970'ernes politisering. Følgelig fik filmen fra 1969 en form for distribution - i 16 mm kopier til en lang række universiteter og colleges i USA. Siden da er den blevet vist regelmæssigt i disse sammenhænge. *Salt of the Earth* er i dag tilgængelig på dvd.

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

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

Ingen tvivl hos dem om, at det ikke var Brecht'ske distanceringsformer, der skulle tages i anvendelse - trods nære forbindelser mellem Biberman og Brecht. Derimod iscenesætter Herbert Biberman og Michael Wilson deres historie i en klassisk narrativ form, som en mundtlig genfortælling af noget, der skete engang, med

henblik på at bevæge, ikke på at tilskynde til intellektuel refleksion.

Biberman benytter sig narrativt af en voice-over, nærmere bestemt den type Kaja Silverman (1988) kalder for *embodied* voice-over, og som Sarah Kozloff (1988) kalder homodiegetisk, idet fortællerstemmen hidrører fra en af fiktionens aktører. Han lader den også - hvad der er usædvanligt i Hollywoodtraditionen - kropsliggøre i en kvinde. Det er minearbejderkonen Esperanza, der fortæller sin historie i, hvad Maureen Turim (1989) kalder for et "selvbiografisk flashback". Formidlet af Esperanzas gennemgående stemme indvies vi i beretningen om, hvad der førte til udbruddet af strejken, og hvordan den blev bragt til ophør. Vi kommer ikke til at høre om, hvad minearbejderne opnåede med deres sejr. Fordi strejkeforløbet formidles gennem kvinden Esperanzas genfortælling af begivenhederne, er det - trods kvindernes meget insisterende krav om, at "sanitation" skal indgå i forhandlingerne med mineejerne - noget andet end konkrete krav og forhandlingsresultater, hun lægger vægt på at fortælle om. Hun fortæller om den psykologiske sejr, det menneskelige løft, der bærer strejken ind i en helt anden betydningsladet sfære. "Then I knew we had won something they could never take away - something I could leave to our children - and they, the salt of the earth, would inherit it"; således lyder voice-over'ens afsluttende kommentar. Med en gestus til solidaritet og sammenhold slutter filmen med en indstilling af minearbejderbyens mænd og kvinder, der forlader Esperanzas og Ramóns hjem, efter at de i fællesskab har forhindret sheriffen og hans mænd i at sætte Quintero familien ud af deres hus. I manuskriptet slutter filmen med, at "Esperanza lægger sin hånd i

Ramóns. Sammen med børnene går de ind i huset. Udtøning" (Wilson i Rosenfelt 1978: 90). Filmen har altså fået en bredere og mindre sentimental slutning, end manuskriptet intenderede.

Fordi det narrative forløb fremstår som Esperanzas historie, sådan som hun oplevede den, og fordi hun, som hun selv siger et sted i filmen, ikke har forstand på "these questions of parliament", er beskrivelserne af mændenes diskussioner om organiseringen af strejken nedtonet til fordel for beskrivelsen af kvindernes gradvise involvering i kampen, først som dem der laver kaffe til deres mænd for at give dem varme, når de går strejkevagt, og så som strejkevagter, da minearbejderne selv forbydes det ved lov; i scenen, hvor mændene skal tage den afgørende beslutning om at strejke, lyder Esperanzas refererende og forklarende voice-over gentagne gange ind over de talende mænds debatterende stemmer, der da knap kan høres. Og ikke nok med at vi hele tiden gøres opmærksom på historiefortælleren. Esperanzas stemme lyder også som en slags voice-over inde i fiktionen, da den gestaltes som stemme i Ramóns indre; i en række overblændinger ses Ramóns opgivende og eftertænksomme ansigt, mens Esperanzas ord om ikke at give op genlyder for hans indre øre.

Således fastholder *Salt of the Earth* den feministiske synsvinkel. Den er fortalt fra den psykologiske styrkeposition, Esperanza erhvervede på det tidspunkt, hvor hun trodsede sin mand og løftede sin stemme i mændenes forsamling for at foreslå, at kvinderne skulle være med til at stemme om, hvorvidt de skulle gå strejkevagt eller ej. Voice-over'en synes således at orkestrere mere end at være en illustration af tonalitet og modalitet i det visuelle forløb, og den taler fra en overskudsposition,

hvor Esperanzas mand Ramón kan blive set på med et overbærende og lettere ironisk blik, f.eks. i en kort, næsten operetteagtig scene efter at kvinderne har organiseret deres 'Ladies Auxiliary' og er begyndt at komme med kaffe til strejkevagterne. I to næsten ens indstillinger bundet sammen af en overblænding ses Ramón i et nærbillede drikende kaffe. Esperanzas voice-over har netop berettet, at hun i starten ikke deltog i hjælpe arbejdet, fordi det tidspunkt var nær, hvor hun skulle føde – "and besides, Ramón didn't approve". Men under den første indstilling af Ramón, som går med sit kaffekrus ind mod kameraet, mens man i baggrunden skimter den kvinde, der har skænket for ham, lyder Esperanzas stemme nu tørt: "But Ramón is a man who loves good coffee and he swore the other ladies made it taste like zinc sludge", hvorefter man ser ham lave en grimasse og spytte kaffen ud. I den næste indstilling er Ramón placeret samme sted i billedfeltet, og han drikker kaffe på samme lokalitet og på samme måde; men nu smager han veltilfreds på indholdet, vender sig om og afdækker en smilende Esperanza i skuret bag sin ryg. Så simple er mænd, synes forløbet at sige, og med så simple midler kan kvinder få deres vilje. Esperanza er i scenen kun en tålmodigt hengiven og sin mand opvartende hustru på skrømt - og den fremstår da som både en ironisk kommentar til og et dementi af Molly Haskells karakteristik af kønskonstruktionen i den politiske film.

Esperanzas historie er i en vis forstand fortalt fra den utopiske position, som hun fantaserer om i sin slutbemærkning om at have vundet noget, ingen kunne tage fra dem. I overensstemmelse hermed gør filmen heller ikke rede for, hvorfra og hvornår Esperanza fortæller. Rosaura Revueltas

lidenskabelige stemme synes placeret hinsides tid og sted, på én gang tilhører den karakteren Esperanza og fungerer som en *almengørelse* eller *abstraktion* af hende. Selv om fortælleren i høj grad er *embodied*, kropsligt til stede i filmen, får hendes stemme derfor i en vis forstand også karakter af en *disembodied voice-over*, der netop, som Kaja Silverman præciserer, "står tilbage uden et identificérbart locus. Voice-over'en privilegeres med andre ord i en sådan grad, at den transcenderer kroppen" (Silverman 1988: 49).

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

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

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

Skulpturer i rum. Får vi ikke at vide, hvad arbejderne vandt ved deres sejr, og om kvinderne fik deres "sanitation", har denne historie om en gruppe New Mexikanske minearbejdere, ifølge Esperanza, heller ikke nogen begyndelse. På billedsiden starter filmen med traditionelle establishing shots og introduktion af karaktererne; men på lydsiden siger en stemme, som først efter at have præsenteret sit hjemsted og sit folk giver sig selv til kende som

Esperanzas: "How shall I begin my story that has no beginning". Og kort efter, da hun har præsenteret Ramón: "Who can say where it began, my story? I do not know. But this day I remember as the beginning of an end". Samtidig med at Esperanza gør opmærksom på, at dette er hendes historie, en historie om et enkelt-individ, "a miner's wife" som hun benævner sig selv i den første sekvens, gør historiefortælleren altså også opmærksom på, i hvilken ånd beretningen skal modtages, nemlig som et udtryk for noget større, mere alment; den er ikke blot en historie, den er også Historie. Filmens allerførste sekvens understreger dette. Under credits og toner af underlægningsmusikken ses først kvindeben under et flagrende skørt og arme, der med stærke bevægelser hugger brænde. Derefter følger en række indstillinger i svagt frøperspektiv af en kvinde, der møjsommeligt, under de primitiveste forhold, varmer vand til at vaske tøj i. Herefter forstummer musikken, og over et totalbillede oppefra af landskabet med minebyen i midtergrunden og silhouetter af bløde, afrundede bakker i baggrunden lyder så Esperanzas stemme - den stemme, der, viser det sig, tilhører den hårdtarbejdende kvinde. Altså ser vi først i al almenhed en arbejdende kvindekrop, som man, i hvert fald ifølge det trykte manuskript, skal ane er gravid, og derefter hører vi stemmen, der forankrer kroppen i et konkret rum og en bestemt klassemæssig identitet.

Jeg nævnte tidligere filmens fremhævelse af kroppene i en slags rensat rum som en ofte benyttet visuel strategi. Er voice-over'ens narrative funktion bl.a. at gøre opmærksom på handlingens udvikling i tid - Esperanza indleder således gang på gang sine replikker med tidsfastsættelser som "that night", "and so", "but then", "af-

ter a while", "so one day" - synes en række af billederne snarere at fungere som skulpturelle modelleringer af menneskekroppe i rum, der skaber den samme betydningsladede ahistoriske almengørelse som Esperanzas indledningsord. Gør voice-over'en hele tiden opmærksom på en fortløbende tidslig bevægelse, som betinger den sociale og psykologiske udviklingsoptimisme, filmen skal munde ud i, peger de mange statuariske opstillinger også bagud og henviser til billederne som subjektive erindringsglimt, strejken fastholdt som tableaux vivants, karaktererne fastfrosset i kondenserede betydningsmættede øjeblikke, gennem Esperanzas af tidens gang forandrede blik.

Kameraets blik på personerne er ofte svagt frøperspektivisk. Jeg ser dog ikke brugen af denne kameravinkel som en måde, hvorpå Biberman metaforisk kan udtrykke en nedarvet styrke i sine karakterer; snarere har vinklen den æstetiske funktion at afgrænse og markere kroppene som udtryksfulde figurer på baggrund af den klare, strukturløse himmel, hvadenten det er Esperanza alene eller gruppen af kvinder på strejkevagt. Ligeledes fremtræder indstillingerne af tavst protesterende, fastfrosne grupper af arbejdere, 'picket linen's evige rundkreds (i både fugle- og frøperspektiv) og grupperne af mænd, der kigger på kvindernes 'picket line' i denne statuariske form.

Men i modsætning til statuen bliver kroppene i *Salt of the Earth* ikke til ting i det øjeblik, de skal dramatiseres. Som statuen er kroppene udødeliggjort som sig selv og mere end sig selv, ikke anonymt typificerede som den stalinistiske æstetik fordrede det, men netop både lidenskabelige personer, vi lærer at kende, og så repræsentanter for arbejderklassen. På filmens statuariske kroppe skriver historien

sin betydning, ligesom kroppene dirrer i det konkrete nu, de er placeret i, parate til at indgå i en anden form i en anden historisk situation dikteret af den indre kraft, fastfrysningen blot momentant holder i ave.

Krop, ansigt og patos. Også ansigterne fremhæves i filmen som skulpturelle, betydningsmættede former hævet over tid og rum. Især Rosaura Revueltas smukke karakterfaste ansigt med de stærke øjne markeres i close-ups som billedlyriske udtryk, der præcis, som Balázs siger i sine inspirerende tanker om close-up'et fra 1924 "løfter os ud af rummet, vores bevidsthed om rummet skæres fra, og vi befinder os i en anden dimension: fysiognomiens" (Balázs 1970: 61). Disse nærbilleder syner endvidere som præcise illustrationer af Balázs' udsagn om at "Ikke alene hårfine psykologiske udsving eller bevægende følelser kan vises i sådanne close-ups, men også større ting, al den menneskelige storheds patos" (67); de er netop individuelle og personlige og almene på én gang. Nærbillederne af kvinden Esperanzas ansigt får overalt karakter af projektionsskærm. På det kan hele den historie skrives, som Esperanza blot er en enkelt brik i, og hendes ansigt er både medskaber af og udtryk for den række af stærke følelsesmæssige reaktioner, som filmen inviterer til.

Kropslige tableaux vivants, der, om noget, henviser til melodramaets tradition for at lade kroppen tale, kvindestemmen som voice-over og kvindeansigtet som bærer af fortidens betydninger og af løfter om fremtiden på én gang er de retoriske virkemidler, *Salt of the Earth* anvender for at bevæge følelser og dermed for, i overensstemmelse med den vesteuropæiske retoriske tradition, at føre til den rette er-

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

Det kan forekomme underligt, at en i den grad klassisk narrativ film har vakt en sådan furore. Omvendt er det naturligvis også lige præcis på grund af den autoritative, patosbårne udsigelse, at filmens budskab er blevet opfattet som så farligt. Eller rettere dens budskab om strejkevåbnet og om fællesskab mellem arbejdere fra forskellige befolkningsgrupper. For den feministiske stemme i *Salt of the Earth* blev overset hos filmens modstandere i 1954. Den blev derimod hørt i 1970'erne som en aggressiv, følelsesfuld røst. I dag lever filmen stadig i kraft af sin visuelt prægnante patos.

Noter

1. Michael Wilson havde vundet en Oscar for manuskriptet til *A Place in the Sun* (1951). Desuden var han, uden at blive krediteret for det, medforfatter til manuskripterne til *Bridge on the River Kwai* (1957) og *Lawrence of Arabia* (1962) (jf. Rosenfelt 1978: 193).
2. Rosaura Revueltas fik, fordi hun blev sortlistet i USA, ikke arbejde i Mexiko efter *Salt of the Earth*. Men hun forblev aktiv på teater-scenen og arbejdede dels i en årrække i Østberlin sammen med Bertolt Brecht, dels en række år på Cuba.
3. Jeg bruger ordet urmoderlig af mangel på et bedre. I modsætning til, hvad der er Kaja Silvermans projekt, når hun refererer til Julia

Kristevas chora og taler om den mødrene stemme som en "sonorous envelope", prøver jeg at finde en metafor, der kan benævne en slags ældgammel, mytologisk røst, der omfatter og har hele historien i sin erindring.

Litteratur

- Balázs, Béla (1970): *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications.
- Biberman, Herbert (1965): *Salt of the Earth. The Story of a Film*. Boston: Beacon Press
- Considine, David M (1985): *The Cinema of Adolescence*. Jefferson, N.C.: Mcfarland press
- Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures*. Oxford: Clarendon Press.
- Halberstam, David (1993): *The Fifties*. New York: Ballantine.
- Haskell, Molly (1973): *From Reverence to Rape*. London: Penguin.
- Kael, Pauline (1965): "Propaganda - *Salt of the Earth*" (1954), *I Lost It At The Movies*. New York: Bantam Books.
- Kozloff, Sarah (1988): *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Miller, Tom (1984): "Salt of the Earth Revisited", *Cineaste* vol XIII, no 3.
- Rosenfelt, Deborah Silverton (1978): "Commentary", in *Salt of the Earth. Screenplay by Michael Wilson*. Old Westbury, New York: The Feminist Press.
- Sichterman, Barbara (1983): "Om skønheden, demokratiet og døden", in *Brysternes tabte erotik*. København: Tiderne Skifter.
- Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

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