



# 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 samfundstilstand og finder, at den nærmer sig en økonomisk krise eller sammenbrudssituation, kan man gennem *propaganda*arbejde 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 zarer 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 samfundssituation, som hele tiden må *ajour*-analyseres).

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 skrupfokerte. Men ud fra disse skrupfokerte 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 angeligve 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 revoltelederne, 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 sofistrierer formår ikke at tilsløre, at han bare er en banal mo-

ral-forkynder, der, ligesom hele den tradition, der begynder 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 når 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 endside 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 tomrumslængeri 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 gængse 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, *fortvivlelsen*, som omtrent er det eneste, Godard forstår af denne unægtelig udviklede 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«, efterrationaliseres 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 *hertets 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 højt differentierede, moderne klasesamfund, massekommunikationssamfundet. Per Nykrog formulerer præcist, hvad »værdikrisen« egentlig er, i sin introduktion til den marxistiske litteraturforsker Lucien Goldman (»Kritik«, nr. 1, Fremads Fokusbøger): »... 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 venden-tilbage-til-

»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 *tales 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 briste. 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 »Forførelers 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 forsvarer 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 muffen, 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 det 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, maskingeværskytter, 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-