

bertolucci • karmitz • loden • godard • kramer

LA STRATEGIA DEL RAGNO

Athos Magnani, der er søn af en anti-fascist-helt (med samme navn som sønnen), der blev myrdet 1936 formentligt af fascisterne, ankommer til lillebyen Tara, hvor faderen fødtes, levede og døde. Sønnen blev født efter faderens død. Faderens elskerinde Draifa (familien beundrede Dreyfus!) vil gerne se unge Athos, og han skal desuden tale den følgende dag ved en mindefest for faderen.

Mødet med tre gamle mænd, kammerater af faderen, bringer nogle oplysninger frem. Den lokale operasæson skulle indledes med »Rigoletto«, Mussolini skulle overvære forestillingen, og antifascisterne planlagde med Athos som hovedmand et bombeattentat mod Il Duce. Men bomben blev opdaget, attentatet forrædtes, og Athos senior blev skudt.

Sønnen finder denne forklaring noget uklart, og han vil opklare faderens død, opmuntret af Draifa, der beretter, at senior, sidste gang hun så ham, var præget af usædvanlig uro og angst. Junior, der overnatter i Draifas villa, har om natten en hallucination (?), hvor han ser Draifa, de tre gamle og fascistene Beccaccia – faderens værste fjende – spise sammen.

Næste dag vil junior rejse væk, men hører på jernbanestationen tonerne fra »Rigoletto« fra operahuset, og tvunget af en indre nødvendighed går han til teaterbygningen, hvor han finder ud af sandheden om seniors død. De tre gamle dræbte ham, på hans eget forlangende. Han havde i sin angst forrædt attentatplanerne. Nu eksekveredes dommen, men den egentlige sandhed skjules, for bevægelsen havde brug for en helt og martyr, ikke for en forræder.

Sønnen, der mere og mere er indspundet i edderkoppenettet af løgne og bedrag, vil under sin mindetale afsløre sandheden, men afholder sig alligevel fra det. I en revolutionskamp er det enkelte individ kun af relativ betydning. Det er »sagen«, som sådan, det gælder. Individets handlinger er underordnet de højere hensyn. Athos bereder sig til at forlade Tara. Stationshøjtaleren melder om togets forsinkelse ... minutter ... timer ... dage – én utryk hallucination for Athos, der ser græsset gro stærkere og stærkere op om togskinnerne. Han er ude af stand til at bevæge sig. Edderkoppenettet er strammet sammen om ham.

Ved sin intrikate problemstilling »helt« kontra »forræder« vender Bertolucci's film op og ned på traditionelle opfattelser af sider af frihedskampen, og mange vil utvivlsomt finde filmens argumentation »jesuitisk«. Afdækningen af sandheden sker gradvis, sit-

rende mellem hallucination og virkelighed. Juniors virkelige verden indfiltres mere og mere i den forløjede version af 1936-begivenhederne, som er blevet den »historiske sandhed«. Hvad er sandhed? Går individet da til grunde i kollektivets krav? Problemet løses ikke, men får stadig mere spændende facetter. Filmen indspinder tilskueren, som den indspinder den sagesløse og mere og mere konfuse unge mand.

Bertolucci – hvis dialog er rig og mangedydig – har løst tidsproblemet med stor elegance. De overlevende »fra dengang« beholder deres ydre af »i dag«, også i de afsnit, der foregår i 1936. Athos senior spilles af samme skuespiller som fremstiller sønnen (i øvrigt frihedskæmperen fra Glauber Rocha's »Løven har syv hoveder«) og den eneste forskel mellem dem er en jakke, plus at senior har et tørklæde om halsen. Markeringen er tilstrækkelig. De to tidsaldre smelter naturligt sammen. Forbindelsen mellem »dengang« og »i dag« er fast sammenvævet. Spillet rummer sære, uforklarede aspekter (Draifas bizarre besvimelser og pludselige vredesudbrud, de tre gamles blanding af hyggelighed og farlighed, hele lillebyens klima af uvederhæftighed og løgn og sammensværgelse), fotograferingen markerer tidsforskellene diskret alene gennem farvenuancerne, og argentineren Borges' fortælling er overført til italienske forhold med poetisk finesse og næsten kalligrafisk omhu. Kafka udspillet i det italienske sollys, men med mørke undertoner som medklingende elementer.

Filmen er optaget for fjernsynsbiografen, men egner sig lige så godt for biografskærmen. Den er et spændende vidnesbyrd om de bestræbelser, der fra RAI's side de sidste år er gjort for at fællesproducere med filmselskaberne. Og det er værd at bemærke, at den venetianske filmfest præsenterede adskillige TV-film side om side med de »almindelige« biografier. Her er utvivlsomt en brugbar produktionsmetode, andre lande med udbytte kan studere. Jeg tør ikke efter ét gennemsyn afgøre, om RAI har stillet betingelser til Bertolucci, som han var tvunget til at gå ind på. Selv mente han »nej«, men flere kritikere hævdede, at han var »konditioneret«. Under alle omstændigheder har instruktøren med »Il conformista« (Berlin, 1970) og »Edderkoppens strategi« placeret sig blandt årets mest fascinerende italienske instruktører. Han har en masse »brændbart« på hjerte, og han har med smidig kunstfærdighed fundet frem til et ydre fortællesprog, der, uden at imitere, informerer, og som i al uskyldighed mægtigt foruroliger alle trykke sjæle.

Bjørn Rasmussen

CAMARADES

»Det er kun begyndelsen, kampen vil fortsætte.« Sådan lød det taktfaste franske kamp-råb fra maj 68, og det kunne meget vel have været brugt som titel på franskmænden Marin Karmitz anden spillefilm »Kammerater« (Camarades).

Manuskriptet har han, der er tidligere assistent hos bl. a. Godard og Varda, skrevet i samarbejde med den mandlige hovedrolleindehaver, Jean-Paul Giquel, hvis liv i store træk ligner hovedpersonens. Desuden brugte Karmitz over et år på forundersøgelser og samtaler med arbejdere på metalfabrikkerne i nærheden af Paris. Og under diskussionerne viste flere af dem sig så interesserede i at være med til at sprede oplysning om deres forhold, at en stor del af manuskriptet blev udarbejdet sammen med militante arbejdergrupper i St-Nazaire og Paris.

Den 22-årige og politisk umedvidende Yan (bretonsk for Jean) føler sig fanget i en situation uden fremtid. Søn af en arbejder har han ikke haft mulighed for at fortsætte sine studier, og uden svendebrev er der kun to alternativer for ham i St-Nazaire: en 50-60 timers risikofyldt arbejdsuge på skibsværfterne eller arbejdsløshed. Han forlader derfor sin pige (Juliet Berto), der drømmer om ægteskab med hus og fjernsyn, og tager til Paris i håbet om at finde noget kontorarbejde og derved komme ud af sit arbejdermiljø. Men i Paris finder han tusind andre unge arbejdsløse i samme situation, og til sidst bliver han nødt til at tage, hvad han kan få, og det vil sige fabriksarbejde.

På Renault-fabrikken er han i begyndelsen ved at blive vanvittig p.g.a. støjen, der umuliggør enhver menneskelig kommunikation. Men som en af de andre trøstende siger: »Det vænner man sig efterhånden til.« Nogen kontakt er heller ikke mulig i den halve times frokost, hvor det meste af tiden går med at styrte til og fra kantinen samt at sluge maden. Derefter tilbage til de samme mekaniske bevægelser under stadigt opsyn af rationaliseringseksperter. Både psykisk og fysisk udmarvet ligger han om aftenen fuldstændigt sløvt hen. Og næste morgen begynder det forfra.

Vendepunktet kommer, da han i et forsøg på at forklare sit synspunkt i en sag, anklages for manglende respekt for arbejdsgiveren og er på nippet til at blive fyret på gråt papir. Hans første reaktion er blindt raseri over den nedværdigende og uretfærdige behandling, han udsættes for. Henvendelser til tillidsmænd og fagforening er forgæves, for, som det senere fremføres i filmen, »de står jo bare for bevarelse af det bestående«.



Scene fra Marin Karmitz »Camarades«.

Men episoden bringer ham i forbindelse med politisk militante grupper på fabrikken. Og gennem møder, filmforevisninger og diskussioner bliver han sig efterhånden sin situation bevidst. Langsomt begynder han at forstå, at det ikke bare drejer sig om, at han enkeltpersonen Yan i bestemte situationer er nødt til at bøje nakken, men at alle arbejdere er i samme båd som han selv, at det simpelt hen drejer sig om en klassekamp, som også han er nødt til at tage aktivt del i, for »arbejdsgivererne er man nødt til at tvinge – af sig selv gør de ikke noget.« Og filmen slutter med, at de strejkende arbejdere vælter ud af fabriksportene. For dem er lønkravene ikke mere det vigtigste, det er derimod deres arbejdsbetingelser, leveforhold og plads i samfundet.

At Marin Karmitz er en dygtig og følsom instruktør, der billed- og situationsmæssigt er i stand til at få tingene til at leve, er man ikke i tvivl om efter at have set »Kammerater«. Stilmæssigt kan filmen deles op i to afdelinger. Begge udmærker sig ved et roligt, ukunstlet kamera-arbejde uden hverken symbolske over- eller undertoner. Men hvor filmen i første afdeling holder sig inden for de konventionelle rammer, dvs. den etablerer hovedpersonen og hans baggrund, så vi med interesse kan følge hans videre skæbne, så sprænges disse rammer i filmens sidste halvdel. Efterhånden som Yan bliver medvidende om sin plads i den fælles kamp, forsvinder han som hovedperson også mere og mere ud af filmens fokus. Til sidst er han blot et ansigt blandt mange andre, der lige så vel kunne have spillet hovedrollen i filmen. Fra enkelttilfældet til det generelle – både stilistisk og ideologisk.

Desuden har instruktøren også rent teknisk gjort en landvinding ved at benytte en helt ny metode, hvor 16 mm farver blæst op til 35 mm giver nogle enormt klare og ukornede billeder, selv på steder hvor der har været brugt meget lidt lys.

Men filmen er især værd at nævne, fordi det er lykkedes Karmitz som en af de første at forene den underholdende spillefilm i klas-

sisk forstand med den letforståelige dokumentariske debatfilm, uden at blandingen virker kunstig. Med udgangspunkt i ganske konkrete og hverdagsagtige episoder griber han lige om nælden i den diskussion, der pågår blandt samfundsbevidste filmskabere: Hvordan kan man, uden at gå på kompromis med den kunstneriske udformning, lave en politisk film, der klart henvender sig til og forstås af den arbejderklasse, man ønsker at få i tale? Karmitz har gjort det. Og han har gjort det ved at placere filmen i det miljø, den henvender sig til, og ved for en stor del at lade arbejderne selv komme til orde.

Men hvad hjælper det at komme til orde, hvis ingen hører, hvad man siger. Filmen gik imod forventning gennem censuren uden klip, men på nær en enkelt udlejer i Marseille har ingen andre følt trang til at tage filmen op, hvilket i allerhøjeste grad må beklages. Hvad med danske udlejere? *Mette Knudsen*

WANDA

At den amerikanske instruktør, Barbara Loden, ikke bryder sig særligt meget om sin mands sidste film, som hun kalder for slikket og pæn, kan ikke forbavse, når man sammenholder hendes eget debutværk »Wanda« med Elia Kazan's »Ordrede Forhold«.

Både i form og indhold ligger »Wanda« milevidt fra de amerikanske film, man almindeligvis præsenteres for. Dens budget er på 155.000 \$ – et efter både danske og amerikanske forhold uhyre beskedent beløb, og foruden instruktion og manuskript tegner Barbara Loden sig også for den kvindelige hovedrolle. Filmen er optaget i 16 mm farver og derefter blæst op til 35 mm, og den kornede kvalitet samt det faktum, at alle medvirkende – undtagen de to hovedpersoner – er amatører fundet på stedet, medvirker til at give filmen et stærkt dokumentarisk præg.

I snavsede og trostesløse billeder følger kameraet den 30-årige nyligt fraskilte husmoder, Wanda, rundt i forskellige arbejdermiljøer i et kulminedistrikt i Pennsylvania:

børnerige familier i små lejligheder, hvor hun tiltusker sig en sofa at sove på, en kjolefabrik, hvor hun bliver sagt op efter to dage, fordi hun er for langsom, og som tager over halvdelen af hendes løn til skatter og fagforeringsgebyrer, samt håbløse barer, hvor tilfældige handelsrejsende samler hende op for en nat på det nærmeste motel for derefter at stikke af fra hende, før hun vågner. Sjældent har man set det amerikanske arbejderklasse miljø skildret med større ærlighed og medfølelse. Det er så grimt og åndsfattigt, som kun virkeligheden kan være det.

Ligesom pigen i den svenske film »Jänken« er Wanda fuldstændig ude af stand til at kommunikere med omverdenen – lever blot i en halvt bevidstløs tilstand, hvor intet synes at trænge ind til hende. Eller rettere sagt hun opbygger selv denne isolation som et slags selvforsvar mod sine egne håbløse forhold. I lighed med en stor procentdel kvinder føler Wanda, at der er noget galt med hende selv og det liv, hun lever, men hun er samtidig ude af stand til at analysere sig selv og sin situation. Som enhver rødstrømpes klassiske eksempel får hun kun identitet gennem de mennesker, hun omgås, eller mere præcist gennem den mand, hun er sammen med. Og da hendes mand under skilsmisseforhandlingerne fortæller hende, at hun ikke er noget værd hverken som hustru eller moder – at hun ikke engang svarer til selve definitionen på en kvinde – bliver hendes konklusion helt absurd, men meget forståelig, at hun følgelig heller ikke er noget værd som menneske. Hun er simpelt hen mindre værd end nogen anden.

Filmens andet tema introduceres med Mr. Dennis (Michael Higgins), en »small-time robber«, som Wanda slår sig sammen med. Hans situation er lige så håbløs som hendes, men i modsætning til hende prøver han af al magt at komme ud af den. Samfundet har hele livet banket ind i hovedet på ham, at for penge kan man købe alt – også en identitet. »Når man ikke har penge, er man et nul, ingen regner med – man kan ikke engang betragtes som amerikansk statsborger«, forklarer han den undrende Wanda. Og med sand dødsforagt planlægger og fuldfører han et stort bankrøveri, der til slut koster ham livet. Men inden da forsøger han på deres flugt fra politiet at hæve hende op over det miljø, hun så tydeligt bærer præg af at komme fra. Ligesom i Penn's »Bonnie og Clyde« er det ham, der i ønsket om at gøre hende til »a woman with class« kaster hendes læbestift væk, får hende til at skifte frisur og klæde sig anderledes.

Endelig gør filmen i sin konfrontation mellem første og anden generation indvandrere op med en af Amerikas mest urolige myter: hvis man bare arbejder hårdt og ærligt, så giver Guds eget land osse én, hvad man har brug for. En myte både Wanda og Dennis for længst er ophørt med at tro på, fordi hver eneste dag i deres liv har været et hårdtslående bevis på det modsatte, men som Dennis' gamle far stadig lever på.

En usentimental skildring af den amerikanske arbejderklasse, samfundets ødelæggende dans om guldkalven og kvindens stadige mangel på identitet – det er ikke dårligt for en første film. Pålidelige kilder vil endog vide, at Kazan efter den debut påtænker at optage sin næste film i 16 mm!

Mette Knudsen