

Hukommelsesrum og lukkede døre

Den kapverdiske immigration i Pedro Costas 'Colossal Youth'

– Oscar Pedersen

Pedro Costas *Colossal Youth* (2006) begynder med en afslutning. Under en sort himmel rager en slidt bygning frem. Vi ser en person kaste skuffer, skabe og stole ud af et vindue, som rammer jorden med et højt brag. Det er den endelige nedrivning af slumområdet Fontainhas i Lissabon, der finder sted.

Dette er ikke første gang, Costa portrætterer Fontainhas og dets beboere. Faktisk udgør området kernen i hans filmografi. Da han var færdig med at optage sin anden spillefilm *Casa de Lava* (1994) på Kap Verde, bad lokale ham om at viderebringe breve til deres venner og familie, der havde immigreret til Portugal i årenes løb. Det var ved at gøre dem denne tjeneste, at Costa blev introduceret til Fontainhas' sjæle og spøgelser. Costas første film om Fontainhas var *Ossos* (1997). Ligesom hans forrige film blev den filmet på 35mm med et "almindeligt" professionelt filmhold bestående af lysmestre, kameramænd, produktionsassistenter og så videre. Costa har siden forklaret, at produktionen var for stor og invaderende til Fontainhas' mikrokosmos: "The neighborhood

refused this kind of cinema.” Han frigjorde sig derfor for de store produktionsbetingelser og brugte de følgende år i et lille værelse sammen med et digitalkamera og heroinmisbrugeren Vanda Duarte (som desuden spiller Clotilde i *Ossos*). Resultatet blev mesterværket *In Vanda's Room* (2000). Egentlig er det i denne film, at nedrivningen af Fontainhas begynder. Mens Vanda sidder og ryger heroin på værelset, kan man udenfor høre maskiner, som bipper og vægge, der smadres. Vanda optræder også i *Colossal Youth*, men Costa lader Ventura, en ældre førstegenerations-gæstearbejder fra Kap Verde, være filmens omdrejningspunkt. Costa synes at have fundet noget særligt i Ventura, som siden har medvirket i stort set alle hans projekter. Der løber en klar rød tråd gennem Fontainhas-filmene, der sammenlagt er en kortlægning af det forglemte område. Men Costa er ikke filmenes eneste kartograf. Filmene er skabt i tæt samarbejde med karaktererne og skulptureret efter deres minder og hukommelse. Dertil vrides og udvides det filmiske vokabularium for hver film, hvorfor der er langt fra *Ossos* til *Horse Money* (2014), Costas seneste film.

Der er i tidens løb skrevet en del om Costas film i den internationale filmkritik, oftest i form af festivals-reportager og essays om filmenes sensoriske kvaliteter i forhold til det noget bedagede og ofte misbrugte term “slow cinema”. Forholdet mellem Portugal og det tidligere koloniserede Kap Verde, der altid har rumsteret i Costas film, bliver dog forbigået i et flertal af disse tekster. Derfor vil jeg over de næste par sider se nærmere på dette aspekt med udgangspunkt i *Colossal Youth*. Her placeres migrationen fra Kap Verde nemlig i relation til nedrivningen af Fontainhas og behandles med en sådan radikal æstetik med hensyn til rum og

tid, at skillelinjen mellem dokumentarisme og fiktion, det sande og det falske, det individuelle og det kollektive opløses totalt og erklæres redundant.

Ikke forsonet

Colossal Youth er bygget op som en stille odysse, hvor Ventura bevæger sig mellem Fontainhas' få resterende bygninger og Casal da Boba, det nye boligkompleks, som de tidligere Fontainhas-beboere er blevet tvangsforflyttet til. Ventura bevæger sig ikke kun mellem rum, men også mellem tider. Filmen veksler mellem scener, der foregår i 1970'erne, da Ventura ankom til Portugal, og hans nutidige rejser mellem Fontainhas og Casal da Boba. De tidslige skift antydes kun gennem Venturas tøj. I scener, der foregår i nutiden, har han et jakkesæt med hvid skjorte på, og i scener, som tilhører fortiden, en blåstribet skjorte på. Der hersker dog ikke en total adskillelse mellem de to tider. De snor sig snarere om hinanden og bindes sammen af scener, der foregår i en tredje tid, en slags "intet-tid" (eller "al-tid"), hvor døde lever side om side med levende.

Costa giver os ingen information om afstanden mellem Fontainhas og Casal da Boba. Vi ser kun nærbilleder af Ventura, der pludseligt er det ene eller det andet sted - i to separate verdener. I Fontainhas er skyggerne allestedsnærværende. Bygningerne er forfaldne og forbundet af små passager. Inde i de smuldrende huse skyder lyset ind gennem revner og vinduer og oplyser dele af de ellers mørklagte rum. Casal da Boba består derimod af nye, hvide bygninger med sterile lejligheder, der udsletter enhver skygge. Filmskaberen Jean-Louis Comolli har kommenteret, at Casal da Boba tilhører

den moderne verden, hvor “everything must be visible”. Lad os se nærmere på en specifik scene, hvor Ventura får fremvist en lejlighed i Casal da Boba: “The living room is big. There’s room for couches,” fortæller ejendomsmægleren og fortsætter med at reklamere for lejlighedens mange fordele og faciliteter, “this is a move for the future.” Pludseligt afbryder Ventura ham og peger mod loftet: “It’s full of spiders.” Det er dog tydeligt at se, at loftet *ikke* er fyldt med edderkopper. Ligesom alt andet i lejligheden er det hvidt og rent. Filosof Jacques Rancière noterer også i sin analyse af filmen, at et par edderkopper på væggen ikke bør være noget problem sammenlignet med Fontainhas’ rod og forfaldende vægge. Så hvilket formål tjener Venturas bemærkning?

Her kan det være nyttigt at overveje Venturas fortid. Han var en del af de store kapverdiske migrationsstrømme, der fandt sted i slutningen af 1960’erne og 70’erne. Ifølge antropologen Luís Batalha opstod der hurtigt segregation mellem den portugisiske befolkning og de kapverdiske migranter, hvilket resulterede i oprettelsen af barakbyer, såsom Fontainhas. Flere af disse barakbyer udviklede sig hurtigt til generelle slumområder, hvor samfundets mest udsatte flyttede til. Men som Batalha også skriver, så udelukker fattigdom naturligvis ikke kulturel produktion. Man kan forestille sig, hvordan Fontainhas over tid udviklede sig til et fællesskab for Ventura, Vanda og de andre beboere, skønt det oprindeligt blev bygget ud af nødvendighed. De forfaldne skure vidner om de tidligere beboeres historier og levede liv, der er malet på væggene som skygger. Kan Venturas edderkopper måske referere til Fontainhas’ skygger? Hvis vi følger denne tanke, skal edderkopperne ikke forstås bogstaveligt, og



Colossal Youth (2006). Foto: Criterion Collection.

heller ikke nødvendigvis som en kritik af lejligheden, men som en erklæring. Comolli beskriver den moderne verden som følgende: “Light is in the new world, shadows still float here, in a visible and unliveable clarity.” Hvis vi tilpasser Comollis kommentar til Casal da Boba, peger skyggerne/edderkopperne videre mod de tidligere beboere i Fontainhas, døde såvel som levende. Som skygger svæver de her stadig, men i en klarhed så stærk, at vi ved første øjekast intet ser. Hermed bliver Venturas erklæring, “It’s full of spiders”, en modstandshandling. Det bliver en måde at angive sin egen skygge på, at erklære sin egen tilstedeværelse på, selv i det ubeboelige lys.

Fortidens kollektivitet

I mange af “fortidssekvenserne” er Ventura i selskab med sin kapverdiske kollega Lento. Begge er analfabeter, men ikke desto mindre beder Lento Ventura om at skrive et kærlighedsbrev til sin kone for ham. Ventura skriver aldrig brevet, men reciterer det i stedet og opfordrer Lento til at lære det udenad. “My love,” begynder Ventura, “being together again will brighten our lives [...] I will come back to you strong and loving. Here, it’s nothing but work. There are over a hundred of us now [...] Often, I feel weak and think I’m going to forget you.” Da han reciterer brevet på vegne af Lento første gang, har det en modtager: Lentos kone. Men som filmen skrider frem, bliver det uklart, hvem brevet er til. For Ventura selv? Han gentager det i hvert fald igen og igen som et slags mantra; som var det den eneste måde at fri sig selv fra ensomhedens lænker. Brevets indhold er dog ikke noget, Ventura har fundet på. Det optræder også i *Casa de Lava*, hvor det ikke ekspliciteres, hvem der har skrevet det, eller hvem det er adresseret til. Det kan derfor være, at brevet heller ikke skal forstås som Lentos eller Venturas private brev.

Vi kan blive klogere på brevets funktion ved at se nærmere på Venturas tale og gestik: I ånden af Brecht, Bresson og ikke mindst Huillet/Straub, som Costa lavede dokumentarfilmen *Where Does Your Hidden Smile Lie?* (2001) om, leverer Ventura sine replikker uden indlevelse, udtryk eller kropslig reaktion. Han fortæller ikke sin historie, men rapporterer den snarere monotont. Filmen er som nævnt struktureret omkring hans liv og hukommelse, men Ventura *spiller* i højere grad sig selv, end han forsøger at *være* sig selv. Der er en adskilthed mellem Venturas ord og krop, der indkapsler både det personlige og det upersonlige. Som filmforskeren Vered Maimon også har noteret, beskriver Gilles Deleuze og Félix Guattari en lignende distancering mellem krop og ord i deres læsning af Kafkas værker: “Det udsagte henviser lige så lidt til et udsigelsessubjekt, der skulle være dets årsag, som til det udsagtes subjekt, der skulle være dets virkning [...] Der findes intet subjekt, der findes kun udsigelsens kollektive sammenpasninger.” Brevet refererer til et “jeg” og “dig”, men dets afsender og modtager er ukendte. Venturas krop er et medium, hvorigennem ordet rejser. Ordet tilhører ikke kun Ventura, og brevet transformerer sig fra den individuelle til den kollektive stemme – skyggenes stemme. Samhørigheden ses også uden for filmens rammer, da brevet består af sætninger fra to forskellige kilder, der er sat sammen af Costa. Den ene er et faktisk brev fra en kapverdisk gæstearbejder, den anden et digt af Robert Desnos. Brevets syntetiske kvalitet væver hyldede poeter og anonyme immigranter sammen, som Rancièr har kommenteret.

Jeg har indtil videre belyst enkelte sekvenser i *Colossal Youth*, der måske kan give indtrykket af Ventura som en modstandskæmper,

der samler fortidens, nutidens og fremtidens kapverdiske migranter i kampen mod uretfærdighed. Dette er ikke tilfældet. Brevets kollektivitet indeholder ikke et eksplicit politisk ærinde, der søger at udstille dominantstrukturer eller ændre det biopolitiske magtparadigme. I stedet følger filmen Deleuzes syn på den moderne politiske filmkunst: "It is as if modern political cinema were no longer constituted on the basis of a possibility of evolution and revolution [...] but on impossibilities." Vi oplever især udviklingens umulighed i en af *Colossal Youths* fortidssekvenser, der foregår under Nellikerevolutionen i 1974, hvor Portugals diktatur blev væltet til fordel for demokrati. Revolutionen er kendt for dets fredsommelige og ublodige færd, og for et revitaliseret og eurofisk samfund som slutresultat. Det førte bl.a. til Kap Verdes uafhængighed den 5. juli, 1975, som havde været koloniseret af Portugal siden midten af 1400-tallet. Denne officielle beskrivelse af revolutionen negetes i *Colossal Youth*, der viser et land i sin afblomstringstid. Med en slagterkniv i hånden siger Lento: "We have to manage on our own [...] Soldiers all over [...] Don't go out for anything. They took Jaya to the Sintra Woods. They beat him up. He was the first, but not the last." Ventura reciterer brevet endnu en gang, men afbrydes nu af Lento: "What's the use now? The letter will never reach Cape Verde." De er både udelukkede fra det portugisiske samfund og uden kontakt til deres kapverdiske rødder, distancerede i enhver retning.

I en anden scene sidder de i deres skur og lytter til en slidt vinylplade, der hopper og hakker. Sangens tekst lyder: "Raise your arms and shout freedom! Shout, O independent people, Shout O liberated people, July 5th means freedom, July 5th, the road to

freedom.” Mens sangene spiller, sidder Lento og ridser bordet med en kuglepen, og Ventura sidder med hovedet mellem benene. Uoverensstemmelsen mellem billede og lyd, stilhed og revolution, de fordrevne to og det forenede “vi” ringer klart: Frihed tilhører ikke alle. I forlængelse heraf, er det også værd at bemærke filmens portugisiske titel, *Juventude em Marcha*, hvilket kan oversættes til “Marcherende Ungdom”. Titlen understreger filmens dobbeltbevægelse mellem fortid og fremtid. Alle tegn på fremtidens muligheder og en fremadrettet ungdom eksisterer kun i fortiden. Fontainhas’ kollektive stemme svinder stille væk.

Filmkunsten er en lukket dør

I et essay om Fontainhas-filmene kommenterer filmskaberer Thom Andersen følgende på kritikken, der har været rettet mod Costas æstetisering af fattigdom, immigrationsproblemer og stofmisbrug: “[T]hose who regard *In Vanda’s Room* as a *misérabiliste* [...] simply haven’t seen it [...] They have seen the actions but not the images.” Andersens pointe er, at filmene ikke skildrer verdens elendighed, men dens skønhed. Om Costa hermed æstetiserer fattigdom, er svaret naturligvis ja. Men for Andersen (og Rancière) er dette netop Costas største dyd, da han placerer “the rich and the poor [...] under the same sky”. Jeg er dog ikke sikker på, at det er en tilstrækkelig konklusion for filmene. I *Colossal Youth* ser jeg, som beskrevet ovenfor, i hvert fald en elendighed i bl.a. skildringen af Casal da Boba, samt den temporale vekselvirkning mellem fortid, nutid og den (u)mulige fremtid. Måske bør vi ikke se filmen som enten-eller. Er der virkelig en forskel mellem at fokusere på Venturas skønhed eller elendighed? Ved at fokusere på hans elendighed er Ventura reduceret til at bære identiteten af “den



Colossal Youth (2006). Foto: Criterion Collection.

fattige immigrant”. Men hvis vi kun fokuserer på hans skønhed, kan den samme form for offer-forherligelse, om end velmenende, stadig forekomme. Måske bør vi i stedet se på de to som udelelige fra hinanden.

Lad os igen se lidt nærmere på Venturas spillestil og hans forhold til Costa. Som førnævnt spiller Ventura sig selv i stedet for at være sig selv. Rancière argumenterer for en lignende påstand, når han skriver, at Ventura omdannes til ’en tredje karakter’, “a character who is and is not foreign to our lives”. Costa forsøger ikke at få os til at identificere os med Ventura eller endda sympatisere med ham. Under et foredrag i 2004 bruger Costa “døre” i et metaforisk lys til at beskrive to slags tilgange til filmkunsten. Der er den slags film, der åbner sine døre og den slags, som lukker dem. Film med åbne døre konnoterer, ifølge Costa, mere eller mindre eskapistisk underholdning. Døren til McDonald’s er altid åben. Han forklarer: “Enter this film and you’re going to be fine, you’re going to have a good time.” Han er ikke interesseret i denne slags film, fordi de i sidste ende tjener det formål at være et spejl for tilskueren, som projekterer sig selv op på lærredet. Film, der lukker sine døre betyder modsat, at man ikke suges “ind” i den. Den flydende struktur i *Colossal Youth* med hensyn til rum og tid, og Venturas spillestil, er måder for Costa at lukke døren foran os på og efterlade os gættende i mørket. Vi befinder os i et limbo, i udeleligheden mellem dokumentar og fiktion, specifikation og abstraktion, modstand og stilstand, hvilket nægter os en letkøbt adgang ind i filmen. I tråd med Rancières opfattelse af Ventura som en tredje karakter, skriver Deleuze følgende i sin bog *Cinema 2*:

“What cinema must grasp is not the identity of a character, whether real *or* fictional, through his objective and subjective aspects. It is the becoming of the real character when he himself starts to ‘make fiction’, when he enters into ‘the flagrant offence of making up legends’ and so contributes to the invention of his people [...] the character has ceased to be real or fictional [...] the character is continually becoming another.”

Colossal Youth repræsenterer ikke Venturas identitet, men forvandler og præsenterer ham som “a real character”, en karakter i konstant bliven-anden. Costa forsøger ikke at skabe en konkluderende repræsentation af det marginaliserede område eller dets beboere. Han viger bort fra gængse repræsentationer igennem sine films hukommelsesrum, lukkede døre og idiosynkratiske logik, der som beskrevet befinder sig i udelelighedens limbo. Deleuze forklarer også, hvordan tilblivelsesprocesser ikke kun er forbeholdt filmenes karakterer, men også gør sig gældende for filmskaberens selv: “He too becomes another, in so far as he takes real characters as intercessors and replaces his fictions by their own story-telling, but conversely, gives these story-tellings the shape of legends.” Ifølge Deleuze er “story-telling” det, som skaber “collective utterances”. Er det ikke netop dette, vi ser i *Colossal Youth*? Costa erstatter sine fiktioner med Venturas historier, men former det som legender, eksempelvis igennem brevets kollektive stemme. Kløften mellem filmskaber og karakter reduceres. Det er “an act of collaboration in which there was true fraternity and equality because there was no abdication of responsibility on either side”, som Andersen også har skrevet. Broen mellem Costa og Ventura skaber en filmkunst, der, i hvert fald teoretisk, runger Deleuzes fremhævelse af Rimbauds

“I is another” (Je est un autre), hvor filmskaber og karakter “become others together and the one through the other.” *Colossal Youth* skaber en hybrid-æstetik (af mangel på bedre udtryk), hvor Ventura konstant oscillerer mellem det faktiske og det virtuelle, fortid og nutid, tragedie og krønike, skønhed og elendighed, indtil at de er sammenviklede og udelelige. Som Rancière skriver; det er muligheden og umulighedens filmkunst.

Oscar Pedersen, redaktør på *Balthazar* og *stud.mag* i Film- og medievidenskab ved Københavns Universitet.

Litteratur

Andersen, Thom. 2017. *Slow Writing*. England: The Visible Press // Andersen, Thom. 2010. “A Band of Outsiders”. DVD-booklet, USA: Criterion Collection // Batalha, Luís. 2010. *The Cape Verdean Diaspora in Portugal*. USA: Lexington Books // Comolli, Jean-Louis. 2010. “Frames and Bodies—Notes on Three Films by Pedro Costa: Ossos, No Quarto da Vanda, Juventude em Marcha”. *Afterall*, Issue 24, Summer // Costa, Pedro. 2004. “A Closed Door That Leaves Us Guessing.” Foredrag, The Tokyo Film School // Deleuze, Gilles. [1985] 2017. *Cinema 2*. England: Bloomsbury Academic // Deleuze, Gilles og Guattari, Félix. [1975] 2014. *Kafka for en mindre litteratur*. DK: Antipyrene // Maimon, Vered. 2012. “Beyond Representation - Abbas Kiarostami’s and Pedro Costa’s Minor Cinema.” *Third Text*, Vol. 26, Issue 3, 2012 // Ranciere, Jacques. 2014. *The Intervals of Cinema*. USA: Verso.