

Frieda Grafe

Souvenirs, for at fejre dagen

Les Sièges de l'Alcazar

(1989)

Luc Moullet. Forum des images



Den eneste film, min far nogensinde så, var *Bathing Beauty*, farvefilmen fra 1944 med svømmestjernen Esther Williams, der blev ledsaget af rytterne fra den latinamerikanske orkesterleder Xavier Cugat. Min første badedragt kom fra en amerikansk nødhjælps-pakke og var lavet af lurexstof, jordbærfarvet, *fraise écrasée*, som franskmændene siger – de er mere præcise, hvad den slags angår, og bedre til at forstå sig på forholdet mellem mad, tøj og farver. Da jeg for nogle år siden, noget forsinket, opdagede Nanni Moretti gennem hans sjette eller syvende film, *Palombella Rossa*, var det kærlighed ved første blik. Vandpolo lader sig ganske vist kun sammenligne med vandballet gennem film.

Livet, der begyndte efter krigen i Vesttyskland, var farvet i Technicolor og præsenterede snart også Gene Kellys optimistiske, veloplagede ben – hvide tænder, hvide sokker, hvid, stram T-shirt, en dansende atlet. Den sølle filmproduktion fra Adenauer-perioden var hverken underholdende eller kunstnerisk. Hollywoodmaskineriet fascinerede, det var både attraktionen og en befrielse. Man kan ikke forestille sig en mere steril genreproduktion end *Bathing Beauty*, men effekten var ikke desto mindre oplivende dengang. At dette maskineri en dag ville kunne trække al kunst ned i sin malstrøm af forbrug, bekymrede os endnu ikke. Det var først langt senere, vi hørte om kulturindustrien.

At film overhovedet havde indledt en ny æra i sin fremstillingsform, var noget, krigen havde forhindret en refleksion over i Tyskland. Førkrigsfilm i Berlin var altid mere interesserede i at efterligne den gamle, velansete kunst – men dette er bagklogskabens indsigter i gammel historie. Præcis i midten af dens nu hundrede år gamle historie startede mit forhold til film. Pludselig var det hele der på én gang, til at tage med hjem og indhente. Det efterlod spor i min tidsfornemmelse og min (film-)historiske bevidsthed. Det forstyrrede min fornemmelse af kronologi og hierarki for altid. Men fordi så mange film først kom senere, med forsinkelse, bevarede de om muligt en vital forbindelse til fortiden. Jeg var aldrig i stand til at ryste min første forbløffelse af mig: Hvordan kunne disse billeder være blevet fremstillet i en anden del af verden, mens bomberne haglede

ned hos os, action var snarere abstrakte frontberetninger fra radioen, døden var ikke noget, der blev dramatiseret, men var en besked, som postbuddet leverede, og illusioner og fiktioner blev fremkaldt af ord som "savnet", "forsvundet".

Derfor var biografen lige fra begyndelsen ikke bare et sted, hvor man fik fortalt historier, som man kunne fortabe sig i, den udelukkede heller aldrig historien. De grådige øjne foretog sammenligninger. Filmenes oprindelse forblev den reelle baggrund for fiktionerne, selv når det specifikke kendskab til den ikke var stort. Hollywoodfilmen havde en så usædvanlig måde at tilgå den amerikanske historie på og var på ingen måde bange for at lade den blive til fortællinger. Hollywoodfilmen fremstod derfor som en uofficiel historiebog. I europæisk film holdt man disse registre omhyggeligt adskilt. Det finkulturelle var ikke blot strengt adskilt fra det underholdende, det dokumentariske fra det opfundne: Man nærrede principielt ikke tillid til filmbilledernes egne udsagn. Tendensen til at betjene sig af dem til illustrationer, kommentering, til propaganda og promovning vandt hurtigt frem og gik hånd i hånd med troen på, at dette var muligt, uden at man gjorde sig overvejelser om deres særlige funktionsmåder eller effekter.

Selv den dag i dag bliver man konfronteret med denne indstilling, når historikere under ledelsen af Marc Ferro, den eminente repræsentant for Annalesskolen, i fjernsynet en lørdag aften på Arte, udtaler sig om ugerevyerne Wochenschau fra Anden Verdenskrig. Det er, som om de slet ikke opfatter billederne, som om mediet fra dengang, som gengav begivenhederne, og den historiske viden aldrig havde noget med hinanden at gøre. Ikke en eneste tanke om, at den nærværende historie i billederne kan have ændret historien, formet af skrivning og legitimeret gennem videnskabelige forestillinger. Den manglende forelæsningspult adskiller dog professoren fra det sprog, der kom med fjernsynet.

Historiespecialisternes manglende erfaring med at omgås billeder er ikke den eneste forklaring på disse misforståelser. Den bearbejdning, som filmbillederne udsættes for i fjernsynet, fratager dem deres materialitet og ejendommelighed. De får aldrig frit løb.

Billederne bliver underordnet gennem deres arrangement og diskussion. Den, der beklager sig over filmens forfald og udelukkende forklarer dette med hele filmhistoriens bestandige tilgængelighed på alle kanaler – hvormed det, der er særligt ved filmbilleder samt den stigende opmærksomhed, som deres perception kræver, drukner i den almene billedstrøm – glemmer det vigtigste: Hvordan fjernsynet tilpasser filmbillederne gennem programmering, skematisering, moderering og genanimering. Tilskueren meddeles, hvordan disse fremmedgørende billeder, som er betydeligt forskellige fra dem, tilskueren selv producerer, skal tages og forbruges. "Filmen fortæller..." siges der i nyhedsoplæserstil. I guder!

De skulle tage at prøve at stykke en film af Laurel og Hardy fra hinanden, så ville det blive åbenlyst, at det, fjernsynet forstår som fortælling, ikke har noget med filmens fortællerkunst at gøre. "Filmen fortæller, hvordan to mænd, der vil åbne en forretning med juletræer i den strålende californiske sol, støder på en hidsig boligejer, hvis stolthed de begynder at ødelægge med en lille kniv, indtil der til sidst kun er pindebrænde tilbage." Og? Hvad mere? Er det virkelig værd at fortælle den slags? Er det virkelig det, filmen fortæller os?

Filmen har altid været bygget på historier, men ikke kun for at fortælle dem, også for at artikulere dem. Den producerer sin tidsfornemmelse, sit eget tidsrum. Det er ikke længere historiens og fortællingernes tid.

Filmtid kommer for mig at se til udtryk i den stadig uidentificerede stemme, som i 40'erne iværksatte mange film, altid sort/hvide, men ikke kun krimier, ikke kun *film noirs*. Deres sætninger, disse *openers*, er det tydelige varemærke for den amerikanske historiefortælling, som er forbundet til billederne. I dette billede hører der desuden altid en fyr med en slidt kuffert i hånden med, spyttet ud af en Greyhoundbus på Main Street et sted, hvor kragerne vender.

Some wag once remarked that after New York it's all Connecticut. The intent was humorous but like many sarcasms it contained the germ of truth, for the small cities



(1)



(2)

(1-2) *Les Sièges de l'Alcazar* (1989), Luc Moullet. Forum des images

which make up the backbone of the nation are all in the same pattern. That's why it doesn't really make much difference that we have brought you to this town. It could have happened anywhere ...

På den måde taler den sølle realismes indre stemme, som man – med mindre skyldfølelse end ved den demonstrativt urealistiske eskapismefilm – beredtvilligt lader sig bortlede af ind i en film. Disse sætninger arbejder for det meste med temmelig billige verbale effekter, som alene forhindrer, at man betror sig fuldkommen til dem. De forsøger ikke at skjule, at de har mere med journalistik end med litteratur at gøre. Det er *story*-stemmen. Sam Fuller har altid været den bedste til at demonstrere, hvor ordinær den er. Den er pulp.

Filmbilledontologerne, som vil vide og definere, hvad film er, er opdelt i to lejre. Gennem bevægelsen er filmbilledet altid nu-tid, siger den ene. Og den anden: Kunstnerens fortid er tilskuerens fremtid. Illusionen opstår, fordi billedet er “der”, foran os. Men det stemmer slet ikke. Fysisk og tidsligt er det bag os.

Filmen er generøs nok til at give plads til en anden position indimellem dette. Filmtid kan heldigvis erfares som sammensat. Selv de Hollywoodfilm, som formentlig kun er orienterede mod absorption og identifikation, er på samme tid illusionistiske og distancerede, når rigtige instruktører, og ikke studieslaver, tager genrene til sig. Man kan altid hoppe ind og ud af dem, alt efter lyst og interesse tage det hele eller kun et udsnit, hele udsynet eller bare øjekast. De lader dig bestemme fokus selv. Hollywoodauteuren findes i detaljerne og ikke i det personlige udtryk og den subjektive verdensanskuelse. Om det så kun er direktheden, realiteten af en genstand eller en gestus, som bringer én tilbage til jorden midt i den mest spændende historie og minder én om, at det er måden, man ser på, der bestemmer, hvad man ser.

Det, jeg netop ikke snakker om, er: reaktionen fra det kultiverede Cannes-publikum i 1974 i den store sal i det gamle festivalpalads (hvis forhæng jeg ikke længere kan se blive trukket til side uden at se Geraldine Chaplin svæve med op i en dobbelteksponering,

som i maj 1968, da hun, i overensstemmelse med den nye, revolutionerende filmpolitik, prøvede at forhindre visningen af Sauras *Den giftgrønne drink* (*Peppermint Frappé*, 1967)) mens de så Hitchcocks *Frenzy*. Efter at have set den halsbrækkende kamerainstilling, som mesteren indhyller mordet i, af den smalle trappe i huset ved Covent Garden Market, brød de ud i et frenetisk bifald. Selvfølgelig var Hitchcocks sterile, gammeldags virtuositet lidt sørgelig, selvom bravurnumre nu altid var hans særkende. Men dette connaisseurpublikums selvfejring, som ikke længere kendte sin plads, var afskyeligt. I stedet for at holde behørig afstand gjorde fejringen professionalisme til en fetich, som den kunne gøre til sin egen.

Der findes en kortfilm af Luc Moullet, halvtreds minutter lang, *Les Sièges de l'Alcazar* (1989). Titlen refererer ikke direkte til den famøse belejring fra den spanske borgerkrig. Så ville det skrives uden s, sièges i flertal betyder siddepladser, og *Alcazar* var en lille biograf i den parisiske forstad Belleville. Her møder en ung mand, en kritiker fra *Cahiers du Cinéma*, en ung kvinde, der skriver for det konkurrerende tidsskrift *Positif*. Han er kommet for at se den retrospektive Cottafavi-serie, mens hendes afgang er Antonioni. De aftaler at arrangere et stævnemøde, hvor de skal gå i seng med hinanden. Et stævnemøde, han ikke dukker op til, fordi han ikke nænner at miste sidste chance for – for fjerde gang – at se en Cottafavi-film, før den forsvinder fra Frankrig. Filmen blev lavet i 1989 og foregår i den anden halvdel af 1950'erne. (Alcazar er i mellemtiden blevet bygget om til et kristent kultsted).

Man har ofte hævdet, at der ikke er plads til kvinder i den cinefile verden. Skuelysten, teoretiseret af Freud, ekskluderer dem. Hos Moullet ser det ud, som om virkeligheden ikke har et mere presserende anliggende end at være enig med Antonionis film. Manden er den totale hysteriker, og hun kommer til kort. Han er en typisk komisk filmfigur og abonnerer på spektakelfilm. Kvinden søger sin egen tid i Antonionis billeder. Ingen af de to beskyldes for at have en falsk omgang med film. Moullet berører blot såret fra den uforenelige forskel mellem kønnene – som også gælder i film – der åbner sig naturligt, når det drejer sig om lidenskaber, som

griber fat i hele mennesket og sætter sine spor i og på kroppene. Brændemærket af film.

Også i Tyskland har der været cinefile, men ordet var aldrig i stand til at blive naturaliseret her, fordi denne indstilling ikke havde de praktiske konsekvenser, som først lod sig fastlægge i Frankrig med receptionen af amerikansk film og dernæst udløste filmens nybølge.

Den cinefile vil tage alle film til efterretning uden at nedfælde dom over dem, hvorved han accepterer genrer som principper for orden. Han vil, uden forskel, være vidende om alt, hvad en instruktør har lavet. Han holder sig til lister, fordi han er mistroisk over for trendsætternes, kritikernes og historikernes værdidomme. Og når han noterer selv den sidste lille rolle i rulleteksterne, så er det bestemt ikke, fordi han er en starfan. Man kunne endda næsten sidestille fransk filmteori, inklusiv dennes forbrug, med den cinefile. I sine spekulationer og sin begejstring for at formulere sig er den præget af præcis samme besættelse, som grundlæggende karakteriserer forholdet mellem den cinefile og hans fag. Det hele får yderligere tilføjet en komisk note, når de franske teoretiske delirier, ivrigt absorberet af de amerikanske universiteter, får et pragmatisk spark.

Den cinefile har ikke sin primære gang på cinemateket. Han får det, han leder efter, hvor han end kan finde det. Han er et omvandede filmarkiv. Lige så lidt, som han er optaget af tidens smag, er han modtagelig for nostalgi. Han er den umættelige tilskuer.

Den dag, de parisiske biografer kom med deres nye program, siges Rivette og Godard altid at have set alle ti film med det samme. Filmene fra nybølgeinstruktørerne var ikke så meget en aktiv fortsættelse af det erstatningsprojekt, som skriveriet var for dem, hvilket de beskæftigede sig med, mens de ventede på produktionsmidlerne. Det var snarere en enestående nyhed, en film skabt af tilskueren – blikket fra dens skaber bærer kærligheden for film som tilskuer i sig. Mine film er lavet ud af glæde og refleksion, siger Éric Rohmer, der nægter at lave et skel mellem den underholdende og den opbyggende film.

Hvor var alle dog ophidsede over Godard og hans glæde for at citere! Over Piccoli med hatten i badekarret, som forbandt Godards farver i *Jeg elskede dig i Går* (*Le Mépris*, 1963) med dem af Minnelli i *Some Came Running* (1958).

Amerikanerne har med auteurpolitikken ikke blot lært at værdsætte deres egne film. I dag laves der film dér, hvor den amerikanske film opstår gennem Godard. Når Tarantino, hvis produktionsselskab hedder *Band Apart*, giver sine skuespillere 50'ernes film, Ralph Meeker eller Aldo Ray som forbilleder, så behøver tilskueren til *Pulp Fiction* (1994) ikke at kunne genkende dem, men effekten i billederne er der. Det er derfor, de aldrig virker flade, der er altid to eller tre ting vævet ind i hinanden.

Jeg skelner ikke mellem dokumentar og fiktion, siger Abel Ferrara. Det, der sker foran kameraet, Madonna på set med Harvey Keitel, skulle det ikke forestille at være rigtigt?

Frieda Grafe (1934-2002), tysk oversætter og filmkritiker. Grafe skrev for adskillige aviser og tidsskrifter op igennem anden halvdel af det 20. århundrede. Parallelt med dette bidrog hun til monografier om Fritz Lang og Ernst Lubitsch og oversatte bøger om og af Éric Rohmer, Jean Renoir og Alfred Hitchcock. Hun stod med andre ord forrest i udviklingen af tysk filmtænkning. "I hendes tekster optræder en film, som den er, og hun adskiller den ikke fra det, der ellers er almindeligt, som jeg nu gør med hendes skrift," har Harun Farocki udtalt. *Souvenirs, for at fejre dagen* blev skrevet i 1995 i anledning af filmmediets 100-års jubilæum. Tak til Copyright Brinkmann & Bose Berlin og Harun Farocki Institut.

Oversat fra tysk af Ida Louise Betke Nielsen.