

Peter Larsen

# Erindringsbilleder

*Fra det indre filmmuseum*

Vi må ikke blive fristet til, for forenklingens skyld, at glemme betydningen af de optiske erindringsrester, - af, ting, - eller til at nægte, at det er muligt for tankeprocesserne at blive bevidste gennem en tilbagevenden til de visuelle rester, og at mange personer synes at foretrække denne fremgangsmåde.

Sigmund Freud  
*Das Ich und das Es*, 1923

## I

Sidste uges film (biograffilmen, lørdagskrimien, TV-spillet osv.) er allerede ved at forsvinde; de kan stadig holdes tilbage, kaldes frem i bevidstheden, men de melder sig mere og mere trevnt, uspontant, de er ikke længere 'levende' for én, - og nåede for de flestes vedkommende vel aldrig rigtigt at blive det; om et par uger er de væk, ligesom alt det andet, alle de mange andre film, der er gået over nethinderne mellem år og dag: man glemmer dem, - men kun de færreste af dem glider helt ud af systemet, et eller andet sted i en fjern krog af erindringen bliver der noget hængende, nogle stumper, nogle få løsrevne brokker, der en skønne dag, på det rette stikord, pludselig dukker op på bevidsthedens overflade.

Jeg bladrer på må og få i et filmleksikon, blikket falder tilfældigt på omtalen af Hitchcocks gamle *Shadow of a doubt* fra 1943, jeg læser, at den har været vist i dansk TV, i 1969 og 1979; selv har jeg kun set den én gang, i biografen, for snart tyve år siden. Jeg bliver mindet om den, husker *oplevelsen* dengang, oplevelsen af at have set en væsentlig film, men min erindring om *filmen* selv, hvad den egentlig handlede om, er meget usammenhængende: hvis jeg tænker efter og ordner stumperne, ender jeg med noget, der stort set dækkes af opslagsværkets korte karakteristik: "Thriller om rar onkel, der efter mange års fravær pludselig dukker op hos familien, hvor især niecen har set op til ham som et ideal. Men langsomt går det op for hende, at han er identisk med en eftersøgt morder ("The

Merry Widow Killer")." Jeg kan kun supplere dette lakoniske referat med småting: en erindring om miljøet (søvnig, arketypisk amerikansk provinsidyl) og om onklen (hans psykopatiske charme, undertonen af hensynsløs brutalitet, - fremstillet med kirurgisk præcision af den legendariske Joseph Cotten). Morderens tilnavn havde jeg glemte; nu husker jeg vagt, at Lehárs vals og billeder fra en balsal (vistnok?) spiller en eller anden rolle som sammenbindende faktor i historien.

Den indre slettemekanisme skelner ikke mellem skidt og kanel, den kender kun til forskelle i hastighed. Det jævne, det gennemsnitlige forsvinder lidt efter lidt, men også de 'store' oplevelser rammes: som tiden går, falmer (hurtigere, langsommere) alle film, både de guldrandede klassikere og kulturindustriens dusinvarer. Tilbage bliver en tåget erindring, - om et miljø, et par personer, en konflikt. Det er som om hver enkelt tilskuer har et eget, privat museum, hvor filmene ligger gemt i småbitte handlingsstumper, der ved særlige lejligheder samles sammen og bæres frem til beskuelse i bevidsthedens forgemak. Før filmene kommer på museum, bliver de skeletteret: de ribbes for konkret stoflighed; det der uden større omsvøb kunne genfortælles i ord (plottet, intrigen, alle fortællingens sidehandlinger, forgreninger, forhalinger) går videre til konservering: der foregår en slags rewriting, en serie stadig kortere gennemskrivninger, indtil hele den oprindelige indholdsfylde er forsvundet og der kun ligger nogle ganske få sætninger tilbage som tørre, afpillede knogler, der nu i det indre museum henlægges under filmens navn. Denne tekstrest, den 'sidste' parafrase, 'er' på ingen måde 'hele' filmen, men den rummer 'noget' af den, en kerne, en struktur, som faktisk var i den, dengang den blev set.

Museet har en anden afdeling: Når jeg i opslagsværket støder på titlen *Shadow of a doubt* ser jeg også (eller rettere: ser jeg egentlig allerførst) *et billede*, af Joseph Cotten, der ligger udstrakt på en seng (i familiens gæsteværelse ?); han er fuldt påklædt; der er halvmørkt i rummet (persienerne er vist rullet ned ?); han ser frem for sig med et ejendommeligt, eftertænksomt udtryk i ansigtet. Først nu kommer jeg i tanke om historien ( den smule, jeg husker) og nye billeder melder sig: et par fragmenter (en stue, nogle mennesker), som jeg ikke kan fastholde, men også, mere tydeligt, onklen, der kæmper med niecen foran en åben dør i et eksprestog (han falder ud og bliver dræbt), - og niecen, der går alene gennem den lille bys solbeskinnede gader på vej mod biblioteket, hvor hun læser gamle aviser og får sin mistanke bekræftet. De to nye billeder har direkte

forbindelse med hovedhandlingen, de er en slags illustrationer til parafrasens tekst, viser 'det afgørende vendepunkt' og 'det afsluttende opgør', - selvom de iøvrigt dukker op i 'forkert' rækkefølge, formentlig ordnet efter dramatisk intensitet. Det allerførste billede lader sig derimod ikke placere på dén måde, det lapper ikke ind over parafrasen; jeg husker det som 'subjektivt' i den forstand, at det kun er os, tilskuerne, der ser onklen på sengen, og at vi her, før niecen opdager det, får en første antydning af, at der er noget galt, - men jeg er ikke sikker, er end ikke sikker på selve billedet (hvilken vinkel ses han fra? - er der kun ét billede, eller en sammenføjning af flere indstillinger?), jeg husker med andre ord en påfaldende 'mærkelig' situation uden kontekst, snarere end et 'rigtigt' knivskarpt billede.

Det forholder sig ofte på denne måde med det materiale, der ligger i det indre filmmuseums billedarkiv: det meste er affald fra skeletteringen, udtryksrester, billedstumper, der nu i erindringen ledsager, understøtter parafrasen, men i mange tilfælde er der så også en enkelt sekvens, en scene, en situation, man stadig kan se for sig, den står 'lyslevende' på den indre skærm, udstyret med en ejendommelig intensitet, - til trods for at billedet i virkeligheden ved nærmere eftersyn er sløret, diffust, og ofte svæver frit i erindringen uden forbindelse med tekstarkivets parafrase. For eksempel billedet af onklen på sengen: det indgår ikke i intrigen (huskes i det mindste ikke som en del af den), det rummer noget andet, en stemning, en tvetydig følelse, noget som ikke er bevaret i det korte handlingsresumé, men som ikke desto mindre også repræsenterer en slags erindring om filmen ja vel egentlig en bedre, mere dækkende erindring: jeg synes ihvertfald selv, at jeg har temmelig godt greb om dén film, selvom jeg sandt at sige husker meget lidt af den, - for via det erindringsbillede, der dukker op, genoplever jeg, meget konkret, et strejf af ubehag, den 'skygge af tvivl', der hvilede over forløbet og som det hele i virkeligheden handlede om.

Altså to slags erindringer: på den ene side *parafrasen*, nogle få sætninger, der genfortæller 'noget' i filmen og 'ligner' den for så vidt som de, trods forkortningen, fastholder en central struktur (dét i den, som er, eller kan blive til, 'tekst'); på den anden side billedstumperne og blandt dem *erindringsbilledet*, der synes at rumme 'hele' filmen (i det mindste én oplevelse af den) i ekstrem fortæning: af alle de mange billeder i den givne film er netop dette ene blevet hængende som den sidste, centrale signifiant, der nu i erindringen bærer hele 'filmens signifié' (filmens for mig); erindrings-

billedet er en ejendommelig metonymisk figur, egentlig en slags *pars pro toto* (helheden repræsenteres i erindringsbilledet ved sin del), men normalt fungerer delen som indgang til helheden: når den aktualiseres, fremkalder den også den fraværende helhed, der i samme nu oplades og mærkværdiggøres; i dette tilfælde er det imidlertid som om helheden har afgivet al sin energi og betydningsfylde til delen og derefter simpelthen er visnet væk: erindringsbilledet ligger tilbage med sin energifortætning, men hele det signifiant-kompleks, der oprindeligt bar energien, er glemt, og dét dukker *ikke* op igen.

Den oprindelige filmoplevelse, som med tiden udfælder sig i den sidste parafrase, i det sidste erindringsbillede, er som alle andre oplevelser et subjekts møde med en ydre objektivitet: det udefrakommende nye træder i bevidstheden frem filtreret på baggrund af allerede gjorte erfaringer. Denne dobbelthed i oplevelsen sætter sit præg på erindringsresterne: Parafraseringen foregår ikke som en blot og bar rewriting af filmens objektivitet, oplevelsens subjektive moment spiller en vis, omend begrænset rolle: det er ofte forskelligt fra tilskuer til tilskuer, hvilke dele af handlingen, der bliver tilbage; men variationerne er trods alt temmelig små, og parafrasen er i det mindste en slags 'offentligt' anliggende, den lader sig altid bøje, justere, præcisere (i samtale med andre; ved læsning af sekundærlitteratur). Anderledes med erindringsbilledet: det er først og fremmest mit eget, private billede, dets privilegerede status (for mig) anfægtes ikke af, at andre måske husker noget helt andet. I udfældningen af dette sidste billede synes det subjektive moment i den oprindelige oplevelse at træde i forgrunden og blive styrende, eller rettere: billedet er resultatet af en friktion i oplevelsen, det repræsenterer i erindringsbilledet et sted, hvor det 'brændte på' dengang, i tilskuerens forhold til filmens objektivitet, i filmens arbejde med (mod) den foreliggende erfaringsbaggrund. Og denne baggrund, subjektiviteten, er et heterogent felt, der strækker sig fra det private ind i det sociale, fra det tilfældige (idiosynkrasierne; de irreduktibelt individuelle traumer) frem til det typiske, det kollektive, de fælles erfaringer.

Der er to ekstremer blandt erindringsbillederne, svarende til polerne i subjektiviteten. Det ene danner en form for filmisk pendant til de fotografier, Roland Barthes talte om i *La chambre claire*; det er billeder med en bestemt, for tilskueren vanskelig definerbar, udtrykkskvalitet (billeder med *punctum*), som engang på en eller anden måde gik i hak med noget i ham, 'ramte', 'gennemborede'

ham, som det hedder med en karakteristisk metaforik. Deres intensitet er bestemt af forhold i den private livs- og lidelsehistorie, deres egen objektivitet er blot en uventet ydre anledning: nogle detaljer i udtrykket har af tilfældigt individuelle årsager kunnet fungere som 'trigger', som katalysator for udfældningen. De repræsenterer ikke filmen, er ikke 'filmens signifié', men tilhører subjektet; de er en *pars pro toto* med tilskuerens ubevidste som den glemte helhed, der en gang blev sat i bevægelse af 'noget' i dem og i en omgåelse af censuren afgav energi til dem, så de nu ligger ulmende tilbage, opladt indefra, parat til at springe frem, forbi censuren, når lejlighed gives; de fortæller, utydeligt som drømmen, en historie om tilskueren, siger derimod næsten intet om filmen. En dechiffriering af den slags billeder, en rekonstruktion af deres udfældningsproces, kan være væsentlig nok, - for denne ene tilskuer, som led i en selvanalyse (på samme måde som beskæftigelsen med punctum-fotografierne for Barthes primært havde terapeutisk funktion, var en del af sørgearbejdet og selvopgøret efter moderens død), men deres idiosynkratiske, i egentligste forstand private karakter gør dem mindre egnede til belysning af forholdet mellem filmoplevelse og erindring.

Det er de færreste erindringsbilleder i det indre filmmuseum (og ved nærmere eftersyn faktisk også de færreste af de mange punctum-fotografier, Barthes beskriver), hvis intensitet stammer fra sådanne helt private kilder; de fleste udfældes i en proces, hvor den oprindelige filmoplevelses objektive moment spiller en betydelig mere aktiv rolle, og hvor det ofte også er de overindividuelle dele af det subjektive filter, der er virksomme. Ved skalaens anden yderpol finder man således en gruppe erindringsbilleder som er fælles for mange tilskuere og som næsten er blevet en slags 'offentlige' tegn for den givne film, - altså tilfælde, hvor filmen synes at have sat én og samme proces igang, hvor med andre ord dens objektivitet på én eller anden måde er blevet det styrende i oplevelsen eller i det mindste har ramt ned i og har udløst et meget påtrængende, kollektivt erfaringsstof.

## II

Et eksempel: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, tysk stumfilm fra 1929, instrueret (og fotograferet) af *Phil Jutzi*, baseret på *Heinrich Zilles* fortællinger fra det berlinske proletarkvarter Wedding. Op-

slagsværket fortæller, at den har været vist i dansk TV så sent som i 1976, - usædvanligt for en stumfilm, men det antydes også hvorfor: "Den tyske stumfilms sidste mesterværk, en harmdirrende social protestfilm om arbejdsløshed og udbytning." Altså en 'historisk interessant' film; interessant for filmconnaissanceuren (en vigtig epokes Spätlese), men især for kulturhistorikeren som et centralt eksempel på socialistisk film, og bredere: socialistisk kulturarbejde, mod afslutningen af Weimartiden: Det har været denne 'sociale protestfilms' skæbne altid i eftertiden at blive betragtet som 'eksempel', altid at blive stillet op sammen med *Brecht/ Dudows* tre år yngre *Kuhle Wampe* i en polemisk figur, der pædagogisk illustrerer Lukács/Brecht-kontroversen i det filmiske register, - Mutter Krauses sobre, altmodische 'realisme' overfor *Kuhle Wampes* sprælsk eksperimenterende 'modernisme'.

Hvad husker tilskueren om denne film, bortset fra de kulturhistoriske udenværker? Den enfoldigt-naive fortælling om en lumpen-proletarisk familie; mor, søn, datter i en lille toværelses lejlighed, der også huser en alfons, en luder og hendes lille pige; sønnen, den slappe, fordrukne Paul, der bliver årsag til moderens selvmord; datteren Erna, der til sidst får Max, den stålsatte arbejderhelt, og i en happy-end-trods-alt tilslutter sig den proletariske bevægelse? De første anmeldere havde ihvertfald denne handling i frisk erindring og refererede den, mere eller mindre detaljeret, som udgangspunkt for deres vurdering af filmens 'budskab'; men uanset politisk standpunkt, uanset negative eller positive reaktioner, hæftede de sig også ved én enkelt sekvens: "Der Höhepunkt ist eine prachtvolle Arbeiterdemonstration mit revolutionärer Musik..." (*Zw: Die Welt am Abend*, 31.12.29); "Hier marschirt man zu den Takten der Internationale..." (*Leo Hirsch: Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, 3.1.30); "Unvergessen sei ihm vor allem der folgende szenische Zusammenhang. In der Mitte des Stücks findet eine Arbeiterdemonstration statt..." (*Siegfried Kracauer: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 28.1.30): "...aber der Kulminationspunkt ist erreicht, als die Arbeiter marschieren..." (*Michael Mendelsohn: Die Welt am Abend*, 18.2.30). Og sådan er det gået de fleste andre tilskuere sidenhen: denne sekvens er forblevet 'unvergessen'. Et par nyere eksempler fra litteraturen: *Furhammer og Isaksson* refererer handlingen indfølede (og forkert! - et eksempel på det subjektive moment i parafrasen) og bliver så pludseligt helt stakåndede: "... ett demonstrationståg, banderoller med krav på bättre bostäder, sjungande arbetare och ibland dem Erna och hennes vän, hennes ben

som försöker gå i hans och gemenskapens takt..." - eller *Michael Hanisch*: "Jene grossartige Szene, in der Erna in den reihen der Demonstranten ganz langsam Schritt zu fassen versucht, zählt zu den Überzeugendsten Sequenzen der Geschichte des proletarisch-revolutionären deutschen Films." *Sådan er det!* Når alt andet i Mutter Krause er glemt, er der ihvertfald denne sekvens, dette billede tilbage: en demonstration og så *dét dér billede* med 'benene, der marcherer' - som i erindrungen simpelthen *er* filmen, dens optimisme, dens udsagn om fællesskab og solidaritet som eneste reelle alternativ til individuel elendighed, dens utopiske 'promesse de bonheur'.



Man ser: en række mænd på march; de går frontalt frem mod kameraet, der i samme bevægelse foretager en travelling bagud; de er fotograferet fra knæene og nedefter. I midten af billedet går et par pigeben; først snublende, ude af trit, så finder de ind i mændenes rytme. Her altså en 'rigtig' *pars pro toto*: en helhed, nogle konkrete personer, repræsenteret i billedet ved et udsnit; interessen, der forskyder sig fra de enkelte individer til én enkelt funktion, de har til fælles: de marcherer, eller rettere: 'der marcheres', 'nogen marcherer'; det retoriske greb, der giver hele udsagnet: konkrete menneskers opgåen i det anonyme fællesskab, - og så udsagnet, én

gang til, i selve billedet: pigens ben, der gentager processen, idet de først efterhånden finder det fælles fodslag. Et utopisk billede: "Das letzte 'Bild': die Namenlosen, Unzähligen, die Herrscher der Zukunft marschieren" (*Durus: Die rote Fahne*, 1.1.30); "Ein richtiges Symbol: das Ziel ist noch fern" (*Kracauer*), - men også en polemisk, *antitetisk* figur: 'Fremtidens herskere' er ikke blot 'navnløse', de har også 'tabt hovedet', billedet viser helt bogstaveligt 'hovedløs trampen i flok', men også noget andet: mod samtidens utallige fremstillinger af højpolerede, maskuline nazistøvler i snorlige, maskinelle rækker sætter billedet her, i centrum, *pigens* ben, hendes skæve sko, et forslået knæ, hvor strømpens masker er løbet, og omkring dette: mændenes nedslidte sko og støvler, deres lappede, flagrende bukser. Ikke blot fattige arbejdere mod den fraværende nazibaggrund (som på en måde også artikuleres i, eller af, billedet): midt i denne hovedløse trampen er der noget rørende, noget patetisk (hvilket, ifølge Barthes, også netop er et af punctum-fotografiernes kendetegn), noget usynkront, skævt, der ikke helt suges op i den kollektive bevægelse fremad.

Et fint, retorisk, udtryksfuldt billede, set fra en usædvanlig vinkel, fuldt af indhold, men alligevel: ikke overvældende anderledes end mange andre billeder af arbejderdemonstrationer, man har set, - vel ikke engang særligt usædvanligt, dengang det blev til; set idag virker det snarere en smule stereotyp, i en eller anden forstand typisk for netop dén tid, dén æstetik. Betragtet isoleret har det, trods alle åbenbare kvaliteter, mistet den fylde, den energi og intensitet, det havde i det indre filmmuseum. Erindringsbilledets glød knytter sig åbenbart ikke til træk i billedet selv, eller rettere: intensiteten stammer nok fra billedet, men fra billedet *in situ*, fra dets placering i den større kontekst, som jeg i mellemtiden har glemt. Først når jeg ser filmen, hele filmen igen, og følger det udtryksarbejde, der går forud for og kulminerer i dette billede, oplever jeg igen den gysen, det stød der i sin tid rev billedet løs og sendte det ned i billedarkivet. Jeg ser nu (jeg husker, hvad jeg havde glemt), at det egentlig ikke var arbejderdemonstrationen, det handlede om, men her, som i resten af filmen, en individuel skæbne, i dette tilfælde pigens. Forhistorien er enkel nok: Den fattige familie står overfor truslen om yderligere social deroute; den gamle mutter Krause skal i fængsel, fordi Paul har brugt nogle penge, hun havde i kommission for et bladkompagni; Erna forsøger at skaffe pengene ved prostitution, men magter ikke at gennemføre sit forehavende; hun flygter fra sin første kunde og søger tilflugt hos Max, der ellers



havde brudt med hende.

Erindringsbilledet er næstsidsste element i en længere sekvens, hvori demonstrationen spiller en vis rolle, men som primært handler om Ernas forsøg på at finde en udvej af miséren. Historien fortællés i et kompliceret arbejde med filmiske udtrykselementer, især *positioner* (kameraets i forhold til personerne, personernes i forhold til hinanden) og *bevægelser* (kameraets i forhold til stoffet, personernes i forhold til rammen). Der er to adskilte faser: Det begynder med et spil i det vertikale plan; Erna løber hurtigt, set nedefra, op ad trappen til Max' værelse, banker energisk, mere og mere hysterisk, på døren og synker til sidst opgivende ned på afsatsen, ned i bunden af billedet. En naboerske tårner sig op over hende og fortæller, at Max er til demonstration. Erna nærmest glider, modløst, slapt ned ad trappen, slæber sig ned mod kameraet på gaden, - og hører musikken fra demonstrationen: Anden fase starter, et nyt udtryksarbejde, denne gang koncentreret om bevægelses-sammenstød i det horisontale plan. Hun bryder, fulgt af kameraet, gennem en række mennesker på fortovet og kommer ud på gaden; hun går alene, set fra ryggen, op imod demonstrationen, der bevæger sig rytmisk, taktfast frem mod eller forbi kameraet. Hun får øje på Max længere fremme i rækkerne, begynder at løbe med i optogets retning, hentes til sidst ind blandt de demonstrerende arbejdere, og så: billedet af de marcherende ben, der blænder over i en sidste indstilling, hvor hun, Max og de nærmeste kammerater er set nedefra, på vej frem syngende af fuld hals.

Hele erindringsbilledets nære kontekst handler om redning, om at gå fra angstfyldt ensomhed til sikkerhed i fællesskabet; indholdsmæssigt dækkes den af en simpel parafrase ('Erna finder Max til sidst, de forsones'), men overgangen gennemspilles i selve det filmiske udtryk; det fremstilles, 'gentages', rytmisk-motorisk på mange niveauer: Efter den første 'vertikale' fases brudte spændingskurve (fra målrettethed over hysteri til modløshed) starter forløbet igen, nu intensiveret, i det horisontale plan og fører gennem en langt udspunden serie brudte bevægelser, modstande, sammenstød, frem til den udtryksmæssige udløsning, hvor alt det modsatrettede koordineres billedligt i én rytmisk strømmen. De marcherende ben markerer udløsningen af den motoriske spænding, men i billedet sammenfattes forløbet også en sidste gang (snublen bliver til taktfast trampen).

Udløsning af en motorisk spænding; i billedet, men ikke i tilskueren: hele sekvensen handler også om os, spiller med vores synsvin-

kel, vores position i forhold til stoffet. Vi følger i første fase Erna distanceret betragtede, men nede på gaden bliver vi medaktører i hendes historie: vi bryder sammen med hende (og kameraet) ud til demonstrationen, som også bevæger sig frem mod os; vi går mod strømmen; når hun standser, standser vi, og demonstrationen går forbi os. Pointen i sekvensen for os, i vores egenskab af medaktører, er, at hun til sidst forsvinder ind i filmens bevægelse, erindringsbilledet viser hende i det øjeblik, hun suges op, - mens vi står tilbage, stadigvæk midt i sammenstødet, forladt, som tilskuere igen, i en bevægelse, der ikke bringes til hvile. Fælden er klappet i, det 'politiske' budskab, det utopiske udsagn er fremsat, men også argumenteret i en næsten kropslig form: via den uundgåelige identifikation med kameraet (fundamentet i enhver 'realistisk' film) er vi bragt ind i en motorisk spænding, som for os kun kan udløses, hvis vi følger Erna det sidste stykke, finder fodslaget, går med strømmen, slutter op i rækkerne, - ikke på lærredet, men et andet sted, uden for biografen. "Ein Demonstrationszug marschiert durch diesen Film, dem jeder folgen muss" (*Ernst Jäger: Film-Kurier*, 1.1.30).

Erindringsbilledets intensitet har flere kilder; også den fjernere kontekst, alt det, der er gået forud, spiller med, først og fremmest som udtryksmæssig baggrund. Mutter Krause er en typisk stumfilm, typisk i den forstand, at historien overvejende fortælles i faste indstillinger, hvor personerne agerer indad mod hinanden, og at dynamikken i forløbet skabes i denne ageren (bevægelserne indenfor rammen) eller i montagens sammenføjning af statiske billeder. Der er nogle få afvigelser fra dette mønster, med erindringsbilledet som det mest iøjnefaldende: kameraet i knæhøjde, travellingen bagud, de frontalt agerende personer markerer en udtryksmæssig 'anderledeshed', hvorfra der i et spil på ligheder og forskelle går forbindelser ud til andre 'afvigende' billeder og derfra videre til centrale indholdsstørrelser. Der er f.eks. to andre 'frontale' travellings bagud, begge med gående personer; det første ligger i filmens begyndelse og viser, med mellemtekstens formulering, en 'lallende dranker', der raver frem mod et lavt placeret kamera, forfulgt af hujende børn og ilde berørte voksne; det andet viser Erna og Max, begge i hvidt, gående alene på en grussti i en skov, på vej hjem efter en søndag ved stranden, med kameraet svævende en smule over dem. Også i denne fjernere kontekst, læst ind som led i en serie billeder, der dukker op langt fra hinanden i løbet af historien, fungerer erindringsbilledet som facit, konklusion på et argument: først den stigmatiserede dranker, alene i storbymængden, en markering af den fremtid, der

venter mutter Krauses søn; så datteren i det uskyldigt-naive billede, der viser hendes drøm om lykke (de elskende helt alene, fjernt fra fattigdom og slum), men også samtidig negerer alt dét, filmen iøvrigt taler om; og så erindringsbilledets argument: hverdag igen, ned på jorden, de elskende sammen, i byen, ikke alene, men i fællesskab med andre, hvis skæbne de deler.

Der er en anden serie 'afvigende' billeder, som danner udtryksmæssig kontrast til erindringsbilledet; denne gang er det forskellen mellem de (få) horisontale og vertikale kamerabevægelser, der er det centrale. Fremstillingen af de skuffede forventninger i demonstrationssekvensens første, 'vertikale' fase og dens kontrast til erindringsbilledets 'horizontalitet' er ét eksempel, andre ligger spredt gennem filmen: kameraet følger den gamle, udslidte mutter Krause på vej op ad trapperne med sine aviser, eller mere entydigt: et faldende kamera glider ned over lejekasernernes grå facader og ender nede i baggårdenes mørke. Kulminationen i denne serie 'modløse', faldende kamerabevægelser, kommer i en sekvens, der beskriver det afgørende øjeblik i Pauls historie: Han har drukket moderens penge op og ligger fuld på gulvet, mens hun fortvivlet skælder ham ud; han rejser sig halvt op, slår hende i ansigtet, faldér bevidstløs tilbage, - og der klippes til endnu en faldende bevægelse over endeløse husmure, som brat standser, ikke i baggårdens sorte hul, men i et indmonteret billede af en trægt flydende, klæbrig, substans (mudder, tjære, lort). Og på denne baggrund artikulerer erindringsbilledet senere i forløbet universets anden, utopiske pol, i et udtryksspil hvor billederne demonstrerer det konkret-sanselige indhold i det politiske sprogs metaforik: på den ene side det individuelle, helt bogstavelige fald ned i skidtet, på den anden side alternativet, - oprejst gang på jorden.

Sidst, men ikke mindst: synsvinklen i erindringsbilledet. Filmisk 'synsvinkel' er to ting: for det første, metaforisk, et indholdsmæssigt forhold, filmens 'holdning', som den træder frem i valg af stof og i de vurderinger og vægtninger, udtryksarbejdet artikulerer i stoffet; en overensstemmelse mellem film og tilskuer på dette område er nødvendig for filmens læsbarhed, tilskueren må bringes til at overtage, dele (eller i det mindste forstå) dens specielle 'synsvinkel'; for det andet 'synsvinkel' som noget meget konkret, et 'teknisk', udtryksmæssigt forhold: omfanget af hvad der kan ses i billedet og den vinkel, hvorunder det ses, bestemt af kameraets position, dets placering under indspilningen af den givne scene. De to 'synsvinkler' dækker ikke hinanden, men kameravinklen, udtryksarbejdet med

kamerapositioner overfor stoffet er i det mindste ét væsentligt moment i produktionen af den første 'synsvinkel', 'holdningen'. Vejen til overensstemmelse mellem tilskuer og film går i Mutter Krauses tilfælde (og i de fleste klassiske realistiske film) via en identifikation med intrigenes personer, her primært Erna og den gamle moder, men også sønnen Paul; processens 'tekniske' side er den realistiske films regelstyrede udtryksarbejde (identifikationsfiguren udpeges gennem kodede placeringer i billedfeltet, shot-reverse-klipninger, continuity osv.), men den fundamentale forudsætning er et sammenfald mellem det fremstillede stof og tilskuerens erfaringsbaggrund (identifikation er ikke blot 'teknisk' at blive sat, at lade sig 'sætte i en andens sted', men primært en forståelse: at *kunne* 'sætte sig ind i den andens situation'). I Mutter Krause er grundlaget for identifikationerne tilskuerens erfaringer om typiske familiekonflikter. Erna og Paul er begge to unge, arbejdsløse mennesker med hver deres individuelle kendetegn, men de er først og fremmest anskuet i deres forhold til moderen. De bor hjemme, af sociale grunde, og det er ingen idyl: de er ved at blive voksne, men er stadig underlagt moderens autoritet, placeret i en velkendt ambivalens: opsætsige i deres forsøg på at bryde ud og blive selvstændige individer, og bundet til hende i ðmhed og kærlighed (som hun har brug for i den socialt elendige situation). Dette familiale konfliktstof er filmens 'baggrund'; det er det styrende i personernes indbyrdes ageren; faserne i dens handlingsgang kan alle føres tilbage hertil; men det træder også mere direkte, selvstændigt tematiseret frem, - f.eks. i en 'klassisk' stumfilmmontage (moderen afbryder vredt Ernas erotiske dans med alfonsen, og der klippes til et billede af et forskrækket, grædende lille barn: realistisk begrundet, for barnet står i mængden omkring den lirekasse, der leverer musikken, men også en metafor: Erna er 'som' det lille barn overfor *sin* moder) eller i brugen af 'afvigende'kamasynsvinkel (moderen set nedefra af den fulde Paul på gulvet; barnets erindring om den straffende moder.) Billedet af de marcherende ben hører også til i *denne* sammenhæng: det lavt placerede kamera viser demonstrationen set fra et barns synsvinkel; erindringsbilledet anlægger konkret, ligesom Pauls 'subjektive' oplevelse af den vrede mor, den synsvinkel, hvorudfra hele fortællingen om de personlige relationer er anskuet, men rummer også som sit eget indhold (dét der ses fra denne vinkel), et infantilt erindringsstof (de snublende usikre ben; det forslåede knæ) og barnebetragterens ønskedrøm: Erna, der i billedet lærer 'at stå på egne ben' og sammen med de andre voksne til sidst marcherer syngende bort, forbi

tilskueren, der stadig, længselsfuldt, betragter hende nedefra, fra barnets position. Drømmen får ikke lov at stå ved magt, heller ikke for Erna: Som handlingen bevæger sig mod sin afslutning, bliver det modsætningen, det infantile mareridt, der skånselsløst spilles helt ud: *de ulydige børn svigter deres mor* (Paul direkte; Erna indirekte: på grund af de elendige sociale vilkår kan hun ikke hjælpe, hun må se passivt til; handlingen er 'uafvendelig'), og *moderen straffer dem*, en sidste gang, med det frygteligste, der kan ske: *hun dør*, for egen hånd. Og her kommer så filmens trumfkort: Denne følelsesmæssigt overophedede situation, hvor barndommens angstfantasi med højspændt patos er blevet realiseret, er ikke planlagt som katharsis, den skal bruges; der sættes stærkstrøm til det 'politiske' budskab: Erindringsbilledet kommer igen, billedet af de marcherende ben er det sidste, vi ser, før der blændes ned i sort.

### III

Det er ikke tilfældigt, at netop dette billede blev dét, de mange arkiverede under overskriften *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*. Den intensitet, det er udstyret med i erindrungen, stammer måske nok i én eller anden forstand fra tilskueren selv, ihvertfald fra *hans* oplevelse, men den er fremkaldt af noget reelt i billedet, eller rettere af billedet således som det faldt i filmens forløb. Genindsat, genset, i den oprindelige kontekst skiller det sig ud, blandt alle de mange andre billeder, som et sted hvor alt væsentligt i denne film kommer til udtryk, lader sig se: fortættningen i erindrungen svarer til (er et svar, en reaktion på) en faktisk fortættning i filmen.

Dissektionen har vist den filmiske fortættning som resultat af et udtryksarbejde. I resumé: Udgangspunktet (for analysen) er billedet 'selv': dets egne, umiddelbare udtrykkskvaliteter; dets retorik, der artikulerer det 'politiske' udsagn om solidaritet og fællesskab; dets karakter af modbillede (til underkastelsen og ensretningen i nazikolonnerne), der præciserer, historiserer udsagnet. Billedet *er* dette ('blot' dette) udsagn, men for tilskueren i biografen, der ser det træde frem i en bevægelse, som et element i et tidsligt forløb (en billedkæde; en fortælling), bliver det andet og mere: en *pointe* i mange forskellige sammenhænge, på mange forskellige niveauer i filmen. Set i den nære kontekst markerer det, indholdsmæssigt, den lykkelige udgang på Ernas konflikt (en midlertidig løsning ganske vist, - vi skal endnu meget igennem, men det ved vi ikke på dette

sted); udtryksmæssigt er det sidste led i et rytmisk-motorisk spændingsforløb, på én gang spændingens udløsning (i billedstrømmens koordinering) og dens fastholdelse (som frustration i tilskueren). I den fjernere kontekst, betragtet som led i serier af billeder med tilsvarende eller kontrasterende udtrykskvaliteter, tillægges det nye betydninger, ny energi: nuancer i udsagnet træder frem; men processen går også den anden vej, mod billedstrømmen: når dette billede dukker op, artikuleres retrospektivt nogle betydninger, man ikke var opmærksom på, da man så de tidlige billeder i serierne. I alle disse forskellige sammenhænge indgår billedet i en dobbelt funktion: det er ét element blandt alle de andre i den realistiske fortælling om Krause-familien (begrundet i fortællingen: Erna møder faktisk Max på netop dette sted, i netop den dér demonstration), men samtidig et sted udenfor fortællingen, hvorfra den 'overskues' og tolkes, billedet er fortællingens 'morale', rummer dens 'politiske' lære; en dobbelthed som filmen markerer i gentagelsen: først kommer billedet i forløbet, på sin plads i fortællingens kronologi, og så én gang til i slutningen, ude af kontekst, som et facit; lige før vi skal hjem bliver det endnu en gang understreget, at filmen er et argument, med hele den sørgelige historie om mutter Krause og hendes børn som de nødvendige præmisser, og billedet, erindringsbilledet, som den uigendrivelige konklusion.

Detallerne i denne udredning kan naturligvis ikke generaliseres, derimod nok det forhold, at erindringsbilledets intensitet har et reelt modstykke i filmen, eller rettere: i oplevelsen af filmen, og at den her ikke opstår som et tilfældigt biprodukt: den stammer hverken fra noget uhåndgribeligt i dette ene billede eller fra tilskuerens private idiosynkrasier, men *produceres* af film og tilskuer undervejs i filmoplevelsens dobbelte proces: billedet skilles ud og lades op som et led i filmens arbejde med udtrykket og med tilskuerens subjektive erfaringsbaggrund, og det udskilles for tilskueren som noget særligt, noget centralt i hans aktive tilegnelse af filmen (i hans stillingtagen til, identifikation med stoffet; i skanderingen af fortællingen; i struktureringen, sammenføjnngen, adskillelsen, omgrupperingen af udtrykselementer; kort sagt i 'læsningen' af filmen). Billedet fra Mutter Krause repræsenterer det ekstreme yderpunkt, hvor et effektivt udtryksarbejde og en virtuos (skamløs) udnyttelse af den realistiske films identifikationsteknikker bøjer hele processen i én retning; i de fleste tilfælde afsætter det filmiske udtryksarbejde flere forskellige fortætninger og efterlader tilskueren i et mere åbent felt med spillerum for subjektive variationer i tilegnelsen; men uanset

vægtningen af processens to sider i den konkrete oplevelse udskilles billedet på steder i forløbet, hvor samspillet mellem udtryksarbejde og 'læsning' er særlig intensivt, hvor oplevelsen er særlig problematisk eller særlig lystfyldt.

Billedets udskillelse, dets produktion *i filmen* kaster lys over dets særlige funktion *i erindringen*: Her ligger det tilbage som den sidste signifiant, der bærer hele 'filmens signifié', men dén glemte helhed, det henviser til, og dog ikke kan fremkalde, er ikke filmen 'selv', filmen som stivnet meddelelse; det er *filmoplevelsen som proces*, således som den forløb dengang, foran lærredet, foran TV-skærmen; en proces som er bundet til filmens konkrete materialitet og derfor aldrig kan fastholdes i erindringen, kun gentages i virkeligheden. Men altså alligevel: et eller andet bliver der tilbage; bundet til det sidste erindringsbillede bevares endnu en rest af den friktionsvarme, der opstod i mødet mellem film og tilskuer.

Citater fra og henvisninger til: Roland Barthes: *La chambre claire*, Paris, 1980; Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*, 1923; L. Furhammar/Folke Isaksson: *Politik och Film*, Schlm. 1968; K. Schmidt: *TV i 70'erne*, bind 2, Kbh. 1981. Desuden samtidige anmeldelser fra *Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Filmprotokoll und Materialien*, ed. :R. Freud/M. Hanisch, Berlin 1976. Billedkilde: op.cit.,p. 110.