

En scenes anatomi: Sandhedens diktatur

Af [HENRIK HØJER](#)

Gillo Pontecorvos *La Battaglia di Algeri* står tilbage som en af filmhistoriens uomgængelige værker. Ikke mindst på grund af sit opgør med den klassiske filmstil er filmen blevet hyldet for sin autencitet, men Pontecorvos film fungerer også på mere klassisk vis, ikke mindst i filmens indledning, som analyseres herunder.

If any movie squeezes you into the shoes of grassroots combatants fighting a monstrous colonialist power for the right to their own neighborhoods, this is it. There are no subplots or comedy relief. A prototype of news-footage realism, the film makes shrewd use of handheld sloppiness, misjudged focus, overexposure, and you-are-there camera upset; the payoff is the scent of authentic panic.
- Atkinson, *The Village Voice*

Sådan skrev Michael Atkinson ved repremieren på Pontecorvos *La Battaglia di Algeri* i New York i 2004. Og netop omtalen af filmen som et sandhedsdokument - dens aura af autencitet - kendetegner receptionen af filmen helt tilbage fra premieren i 1966. Igennem sin brug af en lang række af realismens, dokumentarfilmens og 'newsreel'ens æstetiske koder er filmen fra dag ét blevet set som den realistiske film par excellence; en film der formår at engagere uden at forfalde til Hollywoodfilmens billige tricks.

Inden vi kaster et blik på filmens indledende sekvens og giver os af med at problematisere denne ensidige tilgang til Pontecorvos mesterværk først nogle ord om film og realisme.

Realistiske overvejelser

Det kan synes nonchalant sådan indledningsvis at skøjte henover et begreb som filmisk realisme. Forholdet mellem begrebet 'realisme' og kunsten i almindelighed samt filmkunsten i særdeleshed er nemlig kendetegnet ved en enorm ophobning af paradokser, modsigelser og uklarheder. Her definerer vi forsøgsvis realismen som en ambition i kunsten om at gengive virkeligheden så objektivt som muligt. I sin bog *Elektroniske fiktioner* beskriver Ib Bondebjerg den klassiske forståelse af begrebet realisme:

En bestræbelse på at finde tilbage til en objektiv, social virkelighed, der skildres så virkelighedstro som muligt, men som dog også ofte rummer et betydeligt socialt engagement...
- Bondebjerg: 266

Ja, tvetydighederne står allerede i kø, men realisme handler først og fremmest om at omgå formen, eller alternativt, at gøre opmærksom på dens betydning i et forsøg på at komme sandheden og virkeligheden foran kameraet nærmere.

Det var også i nogen grad ambitionen med etableringen af det sømløse og gennemsigtige filmsprog a la Hollywood. Her arbejdede man sig frem mod en fortælleform, der sikrede, at publikum bevarede fokus på det essentielle, nemlig fortællingen og karaktererne. Redigering, kameraarbejde, mise en scene osv. var og er i meget stor udstrækning soldater i fortællingens tjeneste. Formen var gennemsigtig og fortællingen derfor præsenteret uden forvrængninger, blev der argumenteret. Men denne tilgang til filmisk realisme stod for fald fra dag 1. Med Bazin og neorealisterne i fyrrene, med den nye bølge i slutningen af halvtredserne og ideologikritikken i tresserne og



halvfjerdsnerne introduceredes nye bud på, hvad filmisk realisme er og burde være.

Pontecorvos film skal ses i forlængelse af denne diskussion og i filmen om filmen, *Marxist Poetry: The Making of The Battle of Algiers*, mindes han da også at have sagt til sine klippere Mario Serandrei og Mario Morra at... "The sense of truth was more important than the effects usually considered paramount in filmmaking." Serandrei blev faktisk fyret, fordi han klippede filmen alt for klassisk. Pontecorvo ville tættere på virkeligheden og mente derfor, det var nødvendigt at forlade kontinuitetsstilens glatte og forførende udtryk. Sit vokabular fandt han i dokumentarfilmen, og det er i høj grad denne sprogbrug, der giver filmen dens "...scent of authentic panic", som Michael Atkinson skriver i det indledende citat.

...Like stolen historical records...

Man kan i høj grad spørge sig selv, om ikke Pontecorvo forfører endnu mere end den gennemsnitlige hollywoodfilm, når han overfører dokumentarfilmens særkender til en film, der i den grad er iscenesat. Her skal det dog først og fremmest handle om, hvordan denne strategi langt fra er konsekvent gennemført. I en række sekvenser bruger han nemlig visuelle kneb, der ligger et stykke fra dokumentarfilmens traditionelle register. For Pontecorvo var ikke naiv. Som Peter Matthews skriver i artiklen *The Battle of Algiers: Bombs and Boomerangs*: "Pontecorvo also knew that realism can't be achieved without artifice.", og det er disse elementer af klassisk filmisk kunsthåndværk, der vil blive udpeget i den følgende analyse af filmens indledning.

Filmen indleder med en scene fra et fransk fængsel i den algeriske hovedstad. En udselig algerisk oprører er blevet tortureret til at angive sine overordnede. Allerede i denne scene etableres filmens overordnede æstetiske strategi:

- Det håndholdte kamera
- Den usikre fokusering
- Den abrupte klipning
- Manglen på klassisk billedkomposition
- Det direkte blik ind i kameraets linse
- De kontrastrige sort/hvide billeder
- Manglen på genkendelige skuespillere/ansigter
- Da filmen rykker udenfor, filmes begivenhederne fra behørig afstand

Filmen skulle ifølge Pontecorvo mime de newsreels, som havde været de fleste biografgængeres adgang til konflikten i Algeriet. Filmen skulle ligne "...stolen historical records...", som Pontecorvo på et tidspunkt har formuleret det. I forhold til den programmerklæring falder indledningsscenen afslutning dog i øjnene. Her går kameraet meget tæt på oprøreren, helt tæt på hans ansigt, og vi identificerer os uafslødt med frygten i hans blik og bemærker tåren på hans kind. I den følgende sekvens, hvor franskmændene rykker ud for at følge op på oprøreren, er nærbillederne ligeledes overladt til algerierne, mens de fransk soldater hovedsageligt betragtes på behørig afstand eller, når vi kommer tættere på, fra ryggen. Det er f.eks. tilfældet, da de har fundet oprørslederens skjulested dybt inde i kasbah'en.



Der er ingen tvivl om, at filmen lægger op til identificering med algerierne, og med brugen af nærbilledet benytter Pontecorvo en strategi, der i langt højere grad tager sit udgangspunkt i den klassisk fortællende film frem for i dokumentarfilmens credo om objektiv og neutral afbildning af virkeligheden. Jeg vender senere tilbage til brugen



I torturkammeret.



Filmen er fra starten kendetegnet ved manglende fokus og manglen på klassisk billedkomposition, ved de kontrastrige sort/hvide billeder, det direkte blik ind i kameraet og samme kameras afstand til begivenhederne. Billederne her er fra franskmændenes opfølgning på algeriens informationer.

af nærbilledet.

Ali La Pointes historie

Filmens indledningsscene afsluttes med et nærbillede af Ali La Pointe, og han er da også det nærmeste, filmen kommer en hovedperson. Herfra springer filmen nemlig tilbage i tid og præsenterer os for La Pointes historie og hans vækkelse fra fusker og lommetyv til dedikeret oprørshelt. I flashback'ets første sekvens herfra tyer Pontecorvo ligeledes til det klassiske filmsprog.

Vi får nu det 'establishing shot', scenen fra fængslet var foruden. Vi befinder os i Algier, Algeriets hovedstad, og kameraet bevæger sig fra et overbliksbillede af kasbah'en ind mod selve bydelens hjerte. Der klippes ind til en række 'halvnære' indstillinger og 'halvtotale' af den kaotiske dagligdag i kasbah'en og stilen er i endnu højere grad end tidligere kendetegnet ved de dokumentariske karakteristika, jeg nævnte ovenfor. Efter et stykke tid lander kameraet tilsyneladende tilfældigt, i scenens første nærbillede, på et par hænder, der ekvilibristisk jonglerer med terninger og bægre. Væddemålene er i fuld gang, og vi møder en yngre Ali La Pointe, der tjener til dagen og vejen. Kaos regerer, og der klippes mellem La Pointe og spillerne i en række urolige nærbilleder, da billedet herunder pludseligt optræder. En klassisk billedkomposition, der udnytter mise en scene og billeddybde til det yderste.



I billedets forgrund ser vi La Pointe, mens vi i billedets baggrund aner en politimand, der taler med en kvinde om spillerne. Sammenlignet med scenens foregående indstillinger, fremstår kompositionen ekstremt konstrueret. Det er ikke længere kameraet, der halsler efter begivenhederne, men tværtimod kameraet, der er på forkant. Som tilskuer forberedes vi altså på politimandens efterfølgende forsøg på at arrestere La Pointe, der når at stikke af. Politimanden følger efter og i de efterfølgende indstillinger kunne man have forventet, at kameraet ville følge i hælene på politimanden og i bedste håndholdte stil, gengive jagtens hæsblesende puls. Igen vælger Pontecorvo en langt mere klassisk præsentation af dramaet, og igen forudser kameraet La Pointes bevægelser og er allerede til stede, når han runder gadehjørner eller forudser de farer, der dukker op forude.

Klassisk Pontecorvo

I sin flugt fra politimanden passerer La Pointe en gruppe unge franskmænd, der nysgerrigt og let overlegent betragter den desperat flygtende algerier. Vi præsenteres for den lille gruppe umiddelbart inden, at La Pointe passerer dem, og forberedes på, at de vil få betydning for scenens videre forløb. Pontecorvo opnår hermed en suspense-effekt à la Hitchcock, i det små måske, men intentionen er klar, og vi venter i spænding.

Det efterfølgende benspænd og det deraf følgende slagsmål følger ligeledes et klassisk mønster. Her er nærbilleder af karaktererne, der kigger ud af billedrammen, efterfulgt af billeder af det de ser, her er over-the-shoulder indstillinger, nakkeskud, klip på blikretningen ligesom 180 graders reglen overholdes til punkt og prikke. I en kort indstilling overtager kameraet ligefrem La Pointes p.o.v. og bevæger sig med ham.



Establishingshot og efterfølgende stemningsbilleder fra den arabiske Kasbah i Algier.





Først umiddelbart efter La pointes slag mod franskmændens ansigt trækker kameraet sig igen tilbage til sin position som udenforstående betragter. Scenen er orkestreret akkurat, som en lignende scene ville være det i en Raoul Walsh-gangsterfilm fra trediverne eller en Howard Hawks-western fra fyrrerne. Og spørgsmålet er, om Pontecorvo ikke alligevel har erkendt, at der trods alt ikke nødvendigvis er en iboende modsætning mellem "the sense of truth" og "...the effects usually considered paramount in filmmaking." (se citat ovenfor)

Selvom *La Battaglia di Algeri* blev skabt som en art bestillingsarbejde for de nye magthavere i Algeriet, er filmen langt fra ensidig i sin behandling af konfliktens to parter. Oprørernes kynisme præsenteres side om side med franskmændenes tortur, ligesom der gøres meget ud af at præsentere de franske koloniherrer som mennesker af kød og blod. Når alt kommer til alt, er filmen dog på oprørernes side, og det er dette udgangspunkt, der først og fremmest afgør Pontecorvos æstetiske valg i en scene som ovenstående.

I kraft af sin orkestrering (klipning, billedudsnit mv.) kommer scenen desuden til at fremstå som selve symbolet på algerierernes kamp. Pontecorvo understreger i billedforløbet, at La Pointe har tid til at flygte, men at han trods alt vælger at tage kampen op med de nedladende franskmænd. Personernes placering i billedet markerer desuden det ulige styrkeforhold mellem de to parter.

Det solidariske nærbillede

I scenens sidste indstilling understreges det én gang for alle, hvorfra kameraets verden går, og igen spiller nærbilledet en afgørende rolle.



The close-up may sometimes give the expression of a mere naturalist preoccupation with detail. But good close-ups radiate a tender human attitude in the

contemplation of hidden things, a delicate solicitude, a gentle bending over intimacies of life-in-the-miniature, a warm sensibility. Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them.

- Balázs: 261

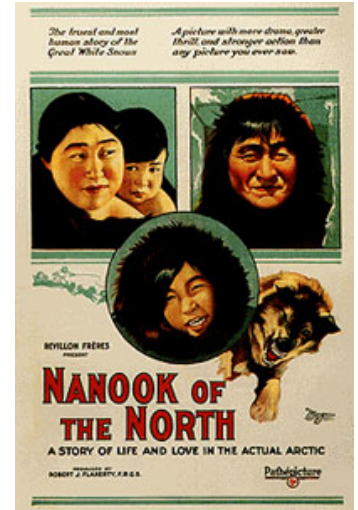
Sådan skrev Béla Balázs i sin korte artikel om nærbilledet i *Theory of the Film*. Der er nok ikke nogen tvivl om, at Balázs ser rigtig, når han påstår, at det dvælende nærbillede af ansigtet (La Pointes ansigt betragtes i over 45 sekunder) ofte åbner for en interesseret og i sidste ende solidarisk tilgang til den portrætterede. Vi opfordres til at forsøge at aflæse, afkode og i sidste ende forstå, hvad der foregår bag, i dette tilfælde, La Pointes sammenbidte ansigtsfolder.

Nu står nærbilledet jo aldrig alene, og de indstillinger, der omkranser det, kan forandre vores attitude dramatisk (tænk på Leones nærbilleder), men i scenen fra *La Battaglia di Algeri* understøtter de blot den umiddelbare sympati, nærbilledet opfordrer til. Franskmandene afbildes her som sadistisk hob, mens La pointe står tilbage som det modige, klippefaste individ, der trods skub og masen formår at holde sig inden for billedrammen.

Vejen til sandheden går nogle gange over Californien

La Battaglia di Algeri betragtes med rette som én af hjørnestenene i den realistiske, dokumentarfilm-inspirerede række af fiktionsfilm, der som sagt ofte tilskrives en større grad af autencitet end mere klassisk konstruerede film med deres store arsenal af snyd og bedrag. Og Pontecorvos film er optaget *on location*, ligesom han benytter en lang række amatørskuespillere, der på det nærmeste spiller sig selv. Udtrykket er ligeledes langt mere rå og verden mere uformidlet, end vi er vant til, men i en række scener tyer altså også Pontecorvo til en klassik retorik i forsøget på at få sandheden ud over scenekanten og helt ind i hjertekulen.

Og der er absolut intet overraskende i den pointe. Lige siden Robert J. Flaherty i 1922 lavede *Nanook of the North* (og uden tvivl endnu før) har selv *hard core* dokumentarfilm forført og manipuleret, så vandet drev, og så må Pontecorvo selvfølgelig også. Alligevel er det sundt en gang imellem at blive mindet om det; mindet om, at vi for at opnå den eftertragtede "scent of truth", ganske ofte må et smut omkring drømmefabrikken i Californien; mindet om, at vejen til sandheden kan føre over Hollywood.




Fakta


Filmen er udgivet på en fremragende dvd fra *The Criterion Collection*. Herfra stammer artiklen *The Battle of Algiers: Bombs and Boomerangs* og dokumentarfilmen *Marxist Poetry: The Making of the Battle of Algiers*.


Michael Atkinsons omtale stammer fra *The Village Voice*, 7.-13 januar, 2004

Béla Balázs: *Theory of the Film* in *Film, Theory and Criticism* ed. Mast, Cohen, Braudy, Oxford University Press, New York 1992

Ib Bondebjerg: *Elektroniske Fiktioner*, Borgen, København 1993

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)