

## **Ole Fogh Kirkeby**

### **Om filmen:**

Filmen udtrykker en ganske særegen dobbelthed, en gentagelse oven på en gentagelse.

\* For det første fingerer den, at være DET, man ser, altså sansegiven virkelighed.

\* For det andet fingerer den, at være et syn uden en seende.

I modsætning til skuespillet lægger den således ikke fiktionen ind i selve den måde en begivenhed og de hændelsesforløb, der omkranser den, foregår på.

Den har fjernet konteksten for "som om". Den fremstår med andre ord ikke som det, den er, som phantasma.

Da filmen nu én gang for alle postulerer en frigørelse fra det subjekt, som jeg vil kalde det "primære subjekt", det, der leverer det erkendelsesarbejde, der forvandler sig, gennem den "anden natur", til en "tredje natur", via mediets gavmildhed, så gør den denne symbolske bevægelse færdig, og befrir sig tilsyneladende fra ethvert subjekt overhovedet. Den kan således som erfaringssubjekt, altså som kamera-øje, tilsyneladende overskride de begrænsninger, der er sat for vores kødelige krop. Det sker, når kameraet zoomer ind på en fjern detalje, eller når det er alene og tilsyneladende usynligt sammen med et elskende par i soveværelset.

Filmen som medie har altid haft besvær med denne tvetydighed, at det på én gang vil være identisk med et kødeligt erfaringssubjekt, altså bekræfte dets begrænsninger gennem tid, sted, og erkendelsesinteresser, og vil hæve sig over det.

Derfor er kameraets usynlighed også af en anden art end den erfarende krops. Den kødelige krop opleves nemlig som usynlighed, når det, at den ses, ikke håndhæves af den verden, som den selv ser på. Usynligheden er forbundet med den selvfølgelighed, hvormed man kan færdes blandt de materielle genstande,

eller interagere med dem; eller med det forhold, at andre tager én for givet i et vist tidsrum. Når det sociale samspil frigør begær eller andre former for lidenskab, bliver den, der ser, straks synlig, fordi hans krop bliver objekt – om ikke andet, så for sit eget begær, når det preller af på verden.

Kameraet derimod interagerer ikke som norm med verden på en sådan måde, at dets seen bliver set. Faktisk handler ét aspekt af instruktion, der bekræftes af skuespillernes professionalisme, af det forhold, at kameraet ikke bemærkes.

Men denne tvetydighed, at kameraet vil være et ægte, kødeligt øje, altså perspektivisk bundet til krop og situation, OG usynligt, samt i besiddelse af summen af alle perspektiver, det kommer i karambolage med en anden tvetydighed, nemlig den mellem fortællerens allestedsnærvær, for fortælleren er en stemme uden en mund, og en mening uden en menende, hvis vi tager udgangspunkt i tekstens fænomenverden, OG vedkendelsen af det begrænsede perspektiv, der skyldes instruktøren og fotografen, og som under alle omstændigheder må tilstås, hvis man skal kunne distancere sig fra det, enten gennem fastholdelsen af en morale, eller gennem brugen af den humor, der trods alt udspringer af den tragikomiske insisteren trods det forfejlede forsøg på at ville alt.

Men anonymiteten i erfaringen, der viser sig som brede, overskuelige scenarier på lærredet, eller som den moralske anfægtelse, der syder ud af moralsk anfægtelige optrin, den kommer i strid med instruktørens behov for at afsløre sit tilstedevær gennem en stil. Netop fraværet af det personlige perspektiv synes at befordre den moralske indignation – selvom også den personligt ladede reportage kan have sin effekt.

Det håndholdte kamera er på én gang, og symptomatisk, en bekræftelse af denne modsigelse, den forstærker den illusion om virkelighed, der udspringer af det subjektløse, af den iagttagendes fravær; OG den bekræfter subjektets tilstedevær i selve billedets forhold til sig selv.

Filmens egentlige problem udspringer af mediet selv. Vi kan anskueliggøre dette gennem at henvise til teksten. Her er vores krop altid imaginær: Den er lagt

mellem linierne i form af en rest af den skrivende, og den består i hele det arsenal af pathos, som tilegnelsen af teksten mobiliserer hos den læsende. Han bliver i dobbelt forstand BERØRT, dels af tekstens kausale ekspressivitet, dels af aktiveringen af hans egen (alias den læsende) emotionelle historik. Det engelske ord "touch" er i slægt med fægtemesterens udbrud, "touché", og med musikernes ordløse "touche", der udføres med buen. For den første er berøringen en afgørelse. For de andre er berøringen en sindstilstand, eller spor af en rituel adfærd, der tilhører modernitetens patchwork af performance-kultur.

Den givne, sammensmeltende ophævelse af forskellen mellem krop, bevidsthed og verden, som vores væren-i-verden forudsætter, og sommetider virkeliggør, den kan filmen ikke reproducere som andet end et phantasma. Netop fordi filmen altid handler om de andres kroppe, er min egen krop, som instruktør eller tilskuer, sat i parentes. Den er ifølge sit væsen altid uden for lærredet – og bringes den overlagt til stede som skygge, eller som kommentar, eller som måder at klippe på, udfordrer den altid, og ikke nødvendigvis vellykket, illusionen.

Den begivenhed, som al erfaring artikuleres i, kan filmen kun reproducere forskudt, som stemthed, en "følelse", eller et "mood", i form af en både horisontal og vertikal distance: Som erindringsbilleder, som pathos, altså som livsforløbets forhold til sig selv i egenskab af erindring: eller som nerve, eller som stil, altså formens forhold til sit indhold.

Samtidigheden er filmen største phantasma. Med mindre vi konstruerer film, der handler om sig selv, altså om selve optagelsesprocessen, så er alle film, også videoinstallationer og kameraer, der blot er stillet et sted og sat i gang, indtil de standser, dømt til at bekræfte illusionen om en mangel på begge sider af strimmelen, horisontalt set. Den må fingere aldrig at være begyndt, og aldrig at ende – thi i begge tilfælde ville den blot være en sekvens af tegn FOR noget uden for den selv. Og det er det, filmen søger at undgå. Den er forankret i virkeligheden, bevares!, men den vil absolut ikke af væsen være mimetisk, når den på et vist niveau reflekterer over sig selv som kunstart.

Men filmen må ofte alligevel afsløre sig som phantasma, simpelthen fordi den ikke kan forhindre tilskueren i at spørge til en virkeligere virkelighed bag strimmelen, eller foran den (iagttagersens, altså kamera-øjets hemmelighed). Det phantasmatiske forskydes her blot, når man leger med den forestilling, at kamerater har adgang til noget, som vi kan se, men ikke ser (som i Antonionis *Blow-up*). Her er illusionen om filmens virkelighed – der egentlig indebærer dens uvirkelighed som film – fastholdt meget længe, netop fordi vi kan bringes til at tro, at det vi (endnu) ikke har set, er noget, der befinder sig i randzonen mellem filmens eget verdensdyb, og dybet udenfor den.

Men *Blow-up* virker, fordi den trækker på et forhold, der også gælder teksten, selvom denne er meget mere raffineret og rig end det filmiske medium, nemlig på tilskuerens – må jeg kalde det – "ontologiske begær".

Det ontologiske begær tilfredsstilles aldrig rent filosofisk (gennem beviset for, at verden ER TIL), altså gennem en stiliseret beskuelse af et objekt i hvile (eller til nød i bevægelse), men kun gennem at forholde sig til den finale kausalitet "bag" de visuelle billeder, der manifesterer sig i form af en sekvens. Den finale kausalitet er primitiv i sit væsen, og også selvom den kan fremtræde meget raffineret og kompleks, har den karakter af "plot", der altid angår hændelser og personers kerne. Dette "plot" er naturligvis imaginært, fordi det er produkt af vores erindringsaktivitet, eller resultat af en hypotetisk instantiering. Men at plottet er det afgørende, viser sig allerede i det forhold, at de fleste film, med undtagelse af eksperimenter, der overløbet prøver at undgå det, kan rubriceres under de forskellige dramatiske former, eller blandinger heraf, altså som komedie, tragedie, etc. Selv en film som "*Prosperos breve*" lever kun i sine forsøg på at konstruere gennemsigtige, overlappende og parallelle scenarier, p.g. af nerven i den tekst, som ledsager den, og den næsten mytiske historie, som den runder sig om. De filmiske eksperimenter af denne type er, ligesom visse naturfilm, forfærdeligt kedelige i al deres fortænkte postuleringen af en flerdimensional tid, der markerer sig som samtidigt overlappende rum. Det nytter ikke at benægte det: Film skal tale til pathos, ikke til nous eller til episteme alene.

Film skal anråbe logos, en fornuft, der altid begynder dér, hvor verden og tanken mødes, i berøringen, i det "haptiske". Og hvad er en historie, et plot, andet end det, der indtager pladsen efter at hånden ikke længere kan føle det, det føler efter?

Det, som så mange nye film-teoretikere (herunder selveste Deleuze) postulerer, er, at filmen som medium kan udvide vores evnen til sansning.

Nu kan man jo indvende, at radioen tilsyneladende ikke har udviklet vores høreevne, både hvad angår evnen til at praktisere intensiv lytten, og til at høre efter det usagte i det sagte. På lignende måde har filmen til dato ikke udvidet vores evne til at se. Ja, man kan sige, at den har været medskaber af en vanartet sansning, fordi den – som det, der udfylder så meget af vores tid – har været med til at undertrykke den haptiske dimension af sansningen. Knowing by touching, knowing by being-there. At se uden at kunne såres, er et phantasma.

Men omvendt har filmen muligvis været med til at skærpe vores fornemmelse for visse sider af det narrative. Den kan bedre end teksten dyrke ledemotivet, fordi den kan anvende fiksérbilledets teknik. Den kan overlejlre en symbolsk tematik, der binder genstande og deres repræsentationer sammen gennem metonymier og analogier.

Det styrende ledemotiv i filmen er dog altid ansigtet. Som plamage, som maske, som ikon, som et nærvær, der selv betjener zoomet, og som det, der skjuler sig i sin alt for store tydelighed. Først og fremmest har filmen været et bidrag til dyrkelsen af ansigtet som phantasma. Filmene har været med til at skabe en fortællerteknik, hvor ansigtet og de objektgjorte kroppe .- den andens anden – er symbolske bærere af mening på en anden måde end den episke tekst, der ligegyldigt hvor dokumentativt registrerende den forsøger at være, altid fortæller "indefra".

I den forstand fordobler filmene blot vor pseudo-empatiske dagligdag – dirigeret af en instruktør, der er en blanding af mesmerist, børnelokker, taksidermist, og dukkefører.

Men foruden at fordreje forholdet mellem mennesker ved at tvinge skuespillere til at tro, at man kan være den man er – paradoksalt ved at så autentisk som muligt at være den, man ikke er; og at foregive, at der findes en karakter, man kan træde ind i, og at instruktøren besidder sandhedskriteriet for, hvornår det er lykkedes,... - foruden det, så er filmen en medvirkende årsag til at vores forhold til begivenheden er blevet phantasmatisk.

Det skyldes, at filmen qua sit medium, det kinematiske, er verdenshistoriens største naturaliseringsproces.

I filmen udhules den drift ud over grænserne for det biografiske netop ved hjælp af en kredsen om biografien som det ubetingede forlæg, der kendetegner prosaen, fordi den Samme altid spilles af en Anden. De affekter, som instruktøren delegerer ud til forskellige personer, er allerede på forhånd fanget i den afstand, som de andre har til os, og nu er denne fangethed fordoblet, fordi den forbliver symbolsk – det er en skuespiller, der spiller fortvivlet som om han var det. Her er der en vigtig forskel til teatret, nemlig den, at konteksten for det at spille er fjernet. Skuespilleren taler FOR os, eller TIL os, mens filmens personer taler SAMMEN i en verden, som vi kun har fået adgang til, fordi nogen har savet et stykke af den. (Det kan ikke undre, at i den film, hvor skuespilleren taler direkte til kameraet, dér virker det konstrueret, eller i en vis forstand pornografisk.) Hvem denne "nogen" er, der har savet, og hvem denne "nogen" er, der er blevet savet af, og hvorfor der er blevet savet, forbliver imidlertid en gåde. Med andre ord: filmen bliver aldrig virkelig intim, fordi vi ikke kan fange skuespillerens blik.

Filmens princip er gentagelsen, den kan afspilles igen og igen. Derfor er den imod gentagelsens basis-principper: besværet og smerten – dem kender teaterfolkene. Den gentagelse er en luksus, hvor det kun er tilskueren, hvoraf det kræves, at han skal forandre sig.

Filmens medium reducerer den fremsættende kunsts (teatrets, prosaens, lyrikkens) stærkeste aktiv, mangetydigheden. Det skyldes ikke mindst, at synet ikke fungerer gennem mangetydighedens princip. Det gør sproget derimod, og maleriet tillige. Film, der udnytter billedet, kan ikke være rendyrket tvetydige med mindre det er en del af plottets pointe, eller med mindre det indbygges i filmens form. I det sidste tilfælde, som eksperiment, bliver mangetydigheden let lige så kedelig, dvs. forudsigelig på en måde, der ikke overrasker,... som installationer.

I filmen brydes der med litteraturens to hovedprincipper, hvis vi skal følge Roland Barthes<sup>1</sup>.

- med identifikationen
- med udfordringen til tilskuerens fabulerende evne.

Filmen er ikke et dialogisk medium. Den lukker ifølge sin form vejen tilbage fra tilskueren til den personlige erfaring hos instruktøren, fordi filmen illuderer virkelighed. Vi opfordres ikke for alvor til at reproducere "methexis", til at gå vejen tilbage fra phantasmet til dets ophav – måske fordi filmen prøver at vægre sig mod "parousia", mod det at være et billede af noget med mere autenticitet og styrke end den selv, netop fordi den kun er billede. Dertil kommer, at identifikationen med en enkelte person i filmen ofte ødelægges ved mellemkomsten af skuespillerens identitet. Vi søger på ham og ikke på det, han dramatisk inkarnerer.

Tilskueren berøves – jeg citerer Barthes, der taler om Prousts romanværk og dermed om hans teknik:

---

<sup>1</sup> Citeret efter "Om litteraturen. To lektioner". Babette 1985 ( Editions du Seuil: "Longtemps je me suis couché de bonne heure fra 1984 I "Essais critiques IV – Le bruissement de la langue")

"han (Proust) ved, at enhver hændelse i livet kan give anledning til enten en kommentar (en fortolkning) eller en fabulering, der leverer eller fantaserer sig til dens fortællende før og efter."<sup>2</sup>

Den teleologiske supplerings, der svarer til det ontologiske begær, som læseren foretager ved enhver begivenhed i teksten, når han relaterer den dels til fortiden og fremtiden, dels til en imaginær, "underliggende" kausalitet, den er i filmen kun i ringe grad overladt til fantasien... simpelthen fordi man ikke kan standse op. Fortidens kroppe lever netop ikke op i filmen, FORDI de får kroppe på lærredet. De mumificeres ikke engang. De bliver stereotyper, der tager den ægte kropslighed fra os: Det uindfriede. Dette er jo kroppens måde at findes på: At findes netop så længe det varer, dvs. at prøve at findes ud over enhver fast form, prøve at blive til. Kroppen har jo i den forstand, som opmærksomhedens phantasma ingen ende.

Lad mig trække nogle linier fra filmen til organisationernes verden:

Det er fundamentalt, at fastholde en negativ metonymi. Det gælder således, at medarbejderne IKKE er skuespillere. "Medarbejder" betyder således kun i sjældne tilfælde "film-skuespiller", "instruktør", og kun i sjældne tilfælde "leder", og "film" kun i sjældne tilfælde "fortælling" eller "begivenheds-forløb", eller "begivenhed".

Jeg vil gå så langt som til at sige, at filmen ikke blot ikke er åben, men direkte totalitær og dermed fascistisk. Det handler ikke blot om visse instruktørtyper, men det handler om den uomgørbarhed og dermed den uoprettelighed, som filmmediet producerer. Jeg hører ofte, til min skræk, at den og den slutning er blevet klippet på en film, ud fra diverse krav, den direkte magts eller markedets.

---

<sup>2</sup> ibid.

Det er selvfølgelig ikke mediets skyld, men det er mediets skyld, at flowet, organiseringen som processuel åbenhed, perverteres i det filmiske univers.

Filmen handler først og fremmest om at indrette en phantasmatisk kausalitet. Den handler om at trække stålwirer, der binder fortid og fremtid sammen. Den almagt, men også perspektiviske afmagt, som filmmediet giver instruktøren ved at geninstallere Guds blik i kameraet og samtidig narre denne instruktør ved at lade ham vågne op af sin storhedsvanvid til en småtskåren perspektivisme...den udtrykker Kieslowsky så blændende i sin film "Rødt". Her ser vi, at de midler hvorigennem instruktøren på én gang distancerer sig til, og vedkender sig sit værk, er akkurat de samme som dem, der kendetegner teatret og romanen: Den søde blanding af tragedie og komedie, balancen på æggen mellem sørgespil og farce. Hemmeligheden er altid et –ligeegyldigt hvor mishandlet eller direkte afsværget – fragment af en theodicée.

Her ser vi filmen som det, den er stort set det meste af tiden: En intimgørelse af teaterrummet, hvor en ansigtsløs tilskuer er til stede også under prøverne. (Von Trier er således konsekvent, når han i Dogville går tilbage til det moderne teaters allerførste teknikker: det bevidst at signalere illusionen, og dermed forstærke den SOM illusion). Og det er en skæbnens ironi, at filmen, der misbruger ansigtet, på den anden side lader sig styre af et ansigt med alt for store øjne og ingen krop: Den på én gang oplevelsesliderlige og viljesløse tilskuer.

Fri og frels mig for den slags medarbejdere. Både for dem, der er rede til at lade sig instruere af en Bergman, og dem, der er forgabte i at gaffe de aftalte illusioner i sig. Og disse illusioner er og bliver fortællingerne. Det er i dem, at den måbende tilskuer lader sig spinde ind.

Von Trier er symptomatisk også her: Han viser for det første, hvor stor en rolle fortællingen spiller i filmen, især når instruktøren er begavet nok til at lade usammenhængende og rodede beretningsbrokker forvandles til det uantastelige baggrundsbånd, der kendetegner rummet lige før myten. Von Triers nye melodramatik, som jeg personligt kun i meget få øjeblikke kan rives med af, viser hvor væsentlig iscenesættelsen af pathos er. Von Triers genopfindelse af det

gamle "spil om enhver", af genren den nye "folketragedie", demonstrerer med al ønskelig tydelighed, at film virker teatralisk: Gennem dens evnen til at skabe identifikation med personerne, og gennem dens evne til at lokke folk ind i fortællingens raritetskabinet. Von Trier kan så meget, at den mest afskyvækkende, banale historie kan serveres som dinér auto-transportable fra Kong Hans. Og så meget, at filmens naturalistiske redskaber kan sættes i parentes.

Men tilbage til instruktørens fristelse: mini-fascismen, at foreskrive mennesker, hvordan de skal gøre det, de er sat til at gøre (for atter at citere Barthes) – et tyranni, der drives til sit yderste, fordi instruktøren qua almægtig fortæller også kan tillade sig at sige HVAD hans folk har gjort, thi han har klipperetten. Også, i moderne management-sprog kaldet, "commitment", eller, når det går hedest til, "entusiasme". Om den siger Immanuel Kant, at når man er i den, så har man deponeret sin frihed. Jeg forestiller mig ikke den nye leder som en person, der lig Bergman i raseri jager Liv Ulmann med et forefaldende håndvåben. Eller som den fede italiano-amerikanske instruktør affabelt-selvsmagende på sin elefanttaburet, besat af at tilfredsstille sin psykoanalytikers krav om at rekonstruere et fadermord, som ingen nogensinde har haft lyst til at begå. Her foretrækker jeg de kvindelige instruktører, de kan manipulere mere diskret. Og manipulation er det jo, det handler om. Instruktøren kan selvfølgelig være en ægte demokrat, men er det sjældent. Mediet lokker for meget til brug af magt. Instruktørens adfærd udspringer af en libido dominandi, af begæret efter at styre virkeligheden. Den gode leder derimod samarbejder med den virkelighed, som er de andres, og som han har til opgave, at lade sig styre sig selv.

Distinktionen mellem den ægte empati, hvor man tilbyder sig selv, som den der indser i kraft af omsorgsfuldhed, er i krads modsætning til instruktørens strategiske empati. Instruktøren må ind bag skuespillerens ansigt, ind i hans sjæl, for at drive al selvstændighed ud, med undtagelse af det sæt af betingede reflekser, som vi kan kalde det, der udgør "typen", modsat personligheden. De

mennesker, der dyrker skuespillere ved ikke, at de dyrker dukken i sig selv. Og de mennesker, der ønsker instruktører i stedet for ordentlige ledere, råber i virkeligheden efter taksidermistens kunst. Til vil udstilles og være stille.

Instruktøren er værre end sergenten. Han forlanger fuld underkastelse under SIT formål, og samtidig, så fræk er han, spontanitet og improvisation. Fri og frels os fra sådanne ledere.

Alternativet for skuespilleren er at gå i hi i sin eksistens som type, at sove ind i et sæt af træk, en tilstand, der bevirker, at man vågner op, så snart, noget vågner i ansigtet et eller andet sted – de nye søvngængere på lærredet som Nicholson og deNiro, der altid spiller, at de ikke spiller én, der spiller sig selv. Så var Tracy og Bogart mere ærlige, for de spillede en skuespiller, der spiller sig selv ved hjælp af en tilfældig rolle. Men vi vil formodentligt som ledere ikke bare have medarbejdere, der spiller sig selv, men medarbejdere, der prøver på i en eller anden forstand at være det.

Filmen kan vise os, at medarbejdere ikke skal give ledere ret til at klippe i organisationens historie.

Den kan også vise os alle bieffekterne af et indbegreb af performance. Thi filmen er jo arketyper på en dobbelt rettet: Den ud mod tilskueren som oplevelsesmaskine, og den ind mod organisationen som marionetlandskab.

Her må jeg erindre om det, jeg tidligere sagde om filmens mangel på flertydighed i forhold til teksten. Det forstærkes af det faktum, at på lærredet bliver talen selv, replikkerne altså, eller en kommentatorstemme, selv til billeder. Når ordet bliver billede, antager det frygtelige, pragmatiske dimensioner. Det etablerer en spænding til det usagte, der atter selv bliver billede. Dermed mener jeg ikke blot, at det usagte zoomes ind som ansigt eller gestus, gennem en dårligt skjult over-pædagogisk vejledning i afdækning af uistemmede processer, men jeg mener, at usynligheden, det sociale underside, i filmen trækkes frem som installation.

Ligesom med visse malerier virker filmmediet ofte brutalt eller forstokket påståeligt i sin praksis med at give filmen titel. Vi ser det samme med maleriet. Selv titlen "uden titel" mangler selvironi. Image-plejen flourerer. Her kan den humoristisk afdramatisering virke forsonende, men ligesom ved virksomheders branding-processer er humoren her i strategiens tjeneste, fordi film skal ses i biografen af helst mere en femogtyve personer. Humoren, det melodramatiske, pastichen og travestien, alle er de dramatiske virkemidler, der kan spille filmens naturalisme op mod den selv. Men humoren som reflektivt befrielsesredskab, som DET, der befrier fra meningen, budskabet, ja, fra mediet selv, finder vi hverken i filmens eller i virksomhedernes verden. Ligesom der ikke findes nogen virksomhed, der kan tillade sig ironi, således har jeg aldrig set en film, der for alvor magtede ironien. Og det sidste er jo indlysende af den simple grund, at ironien forudsætter at et subjekt, der i sorg eller vrede markerer sig selv, er i stand til at tage afstand til den praksis, hvorigennem der ses, FORDI det bliver set. Til dette kræves der ord, der står nøgne og alene, billedløse ord, ord, der tør gå ud i byen uden deres erfaringsharnisk og udsætte den, der udsiger dem, for Guds blik – et blik, der som døden, ikke bruger linser. Håndholdt kamera og beåndede, løbende kommentarer, er ikke til megen nytte her.

Lad mig afslutte: Filmen er et dukkespil. Den verden, hvori filmen bliver til, er ikke egnet til at overføre til organisationerne, heller ikke dér, hvor skuespillerne gives meget rum. Det er lidet ønskværdigt, at lederen bliver instruktør og medarbejderen skuespiller.

Derimod har filmen naturligvis netop i sine teatraliske og etiske aspekter en meget stor evne til at præsentere et budskab. Tænk blot på den første filmatisering af Intet nyt Fra Vestfronten fra 20-erne – selvom der atter var en bog imellem filmen og virkeligheden. Eller den nyere tyske krigsfilm, Stalingrad.

Men på grund af billedsproget er filmen i ekstrem grad udsat for den fristelse, som jeg, på linie med Sartres begreb "ond tro", vil kalde "ond mimesis". Men det, at dens kontekst er diktatorisk og dens mål i gennemsigtig underholdning, dvs. brug

af seriøse midler til useriøs brug, det medfører jo ikke, at der ikke findes film, der berører og anslår et forløsnings tema, socialt eller personligt.

Lad os se dem i biografen, når fabrikken er lukket.