



*Medium Cool* (1969, instr. Haskell Wexler).

## “Look out, it’s real!”

### Politisk modernisme på amerikansk i *Medium Cool*

Af Mads Mikkelsen

Historien skrives af dem, der ejer pennene, skrivemaskinerne, trykkerierne, film- og tv-kameraerne. I 1968 blev historien i Amerika skrevet af folk, der var uvidende om den.  
Haskell Wexler<sup>1</sup>

Luften er tyk af tåregas fra en granat, der er eksploderet midt i folkemængden og lige foran kameraet, da en panisk stemme lyder fra et sted *off-screen*: “Look out, Haskell, it’s real!” Kameraet befinder sig på skulderen af Haskell Wexler, der er ved at optage de sidste kaotiske minutter af sin debutspillefilm, *Medium Cool*, i Chicagos sommervarm gader midt i en af de uroligste perioder

i nyere amerikansk historie. Året er 1968, og Wexlers film er fra det ene øjeblik til det andet forvandlet til en dokumentar.

Haskell Wexlers ofte omtalte, men sjældent sete film kiler sig ind imellem de tidlige 60’eres Direct Cinema-dokumentarisme og det medie- og selvbevidste New Hollywood, der i 1968 endnu lå på spring. Med sin historie om en kameramands po-





Robert Forster i *Medium Cool* (1969, instr. Haskell Wexler).

litiske dannelsesrejse gennem et Amerika i krise er *Medium Cool* både en faktisk funderet fiktionsfilm, der veksler imellem iscenesættelse og uarrangeret anarki, og en reel kilde til forståelse af en specifik historisk begivenhed.

For så vidt udgør den et bogstaveligt talt næsten enestående amerikansk svar på den politiske modernisme, der sidst i 60'erne satte den radikale filmiske dagsorden i resten af verden. Dens særlige hybridform lagde frøet til en politiseret meta-realisme, hvis filmhistoriske stamtræ er blevet ved at vokse i nye retninger, og hvis potentiale har fulgt mediernes udvikling siden.

**En idealist i Hollywood.** *Medium Cool* er skrevet, filmet, produceret og instrueret af en af amerikansk films mere paradoksale

personligheder. Haskell Wexler (f. 1926) er noget så usædvanligt som en venstreorienteret idealist med egen stjerne på Hollywoods *Walk of Fame*. Han er en højt estimeret kameramand med to Oscars i bagagen og har arbejdet for blandt andre Elia Kazan, Tony Richardson og George Lucas og som cheffotograf på film som Mike Nichols' *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966, *Hvem er bange for Virginia Woolf?*), Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, *Gøgereden*) og Hal Ashbys *Coming Home* (1978).

Sideløbende har han lavet både reklamer og radikale politiske dokumentarfilm som *Introduction to the Enemy* (1974, med Jane Fonda) og *Underground* (1976, med Emile de Antonio og Mary Lampson).

Wexler havde således allerede ti års erfaring som kameramand og en enkelt kor-



tere dokumentarfilm på sit instruktør-cv, da Paramount Pictures i 1968 inviterede ham til at filmatisere Jack Couffers *The Concrete Wilderness* fra året før, en roman om en storbydrengs interesse for vilde fugle. Men Paramount-producenterne havde svært ved at skjule deres forbavselse, da resultatet sidst på året forelå – komplet med en ny, hip titel: *Medium Cool*.

**And ... action!** Historien om en samvittighedsløs kameramands politiske opvågnen starter og slutter omkring et bilvrag, men kulminerer midt i de voldsomme optøjer, der brød ud i forbindelse med det Demokratiske Partis kongres i Chicago i 1968.

Hovedpersonen John Cassellis, spillet af Robert Forster, arbejder for en større tv-station. Da han i filmens første scene overværer et biluheld på motorvejen, sørger han for at filme bilen og dens hårdt sårede chauffør, før han henkastet bemærker til sin lydmand Gus (Peter Bonerz), at de hellere må ringe efter en ambulance.

John er i alle situationer indbegrebet af den moderne mediebranches professionelt uengagerede *dandy*: han håndterer bilulykker og cocktailselskaber med samme distancerede coolness, har et uforpligtende forhold til en smuk kvindelig kollega og bor i en luksuøs bohème-lejlighed plastret til med Pop Art-plakater og sort/hvide pressefotos.

I den anden ende af livsstilsspektret finder vi Eileen (Verna Bloom) og hendes søn Harold (spillet af den uskoledede Harold Blankenship). Hendes mand og drengens far er faldet i Vietnam-krigen, og de er nu flyttet fra West Virginia til et af Chicagos forfaldne uptown-kvarterer. Eileen arbejder som ufaglært, selv om hun egentlig er skolelærer, og unge Harold bruger mere tid på de fugle, han holder oppe på taget, end han tilbringer i klasseværelset.

Vejene krydses ved et tilfælde, og de tre fatter sympati for hinanden. John fortsætter sit arbejde som kameramand og kommer blandt andet i kontakt med en gruppe radikale Black Power-intellektuelle, som tvinger ham til at lytte til deres sag. Det er imidlertid først, da en af hans kvindelige kolleger lidt tilfældigt kommer til at afsløre, at FBI igennem et års tid har studeret stationens overskydende råoptagelser, og at hans chef desuden har ham mistænkt for at videregive materiale til fredsaktivisterne, at John reagerer i raseri og ender med at blive sagt op.

I mellemtiden er han kommet tæt på Eileen og Harold, men da han til en koncert forsøger at kysse hende, stikker Harold af. Da Eileen opdager, han er væk, tager hun ind til byen for at lede efter ham. Samtidig er man ved at gøre klar til Demokraternes kongres, og byens parker er fulde af fredsaktivister, der demonstrerer imod Vietnam-krigen.

Tingene begynder at spidse til, og da politiet og hæren giver sig til at arrestere og banke folk, ender situationen i totalt kaos. Eileen og John mødes midt i balladen og kører hjem til hende i hans bil. Over radioen berettes der om ofrene, blandt dem en omkommet kvinde og en svært kvæstet mand.

**Krisetider.** *Medium Cool* er som udgangspunkt en politisk *opmærksom* film, som samler en række af sin tids væsentligste strømninger i en tidskapsel af politik og mediekultur.

Det er velkendt, hvordan USA på dette tidspunkt er mærket af konflikter og opløsningstendenser: Vietnam-krigen er for længst ude af kontrol, da Lyndon B. Johnson i marts går af som præsident, og imens borgerrettighedsbevægelser kæmper om mediernes og politikernes opmærksom-





*Medium Cool* (1969, instr. Haskell Wexler).

hed, myrdes Martin Luther King i april. Mordet får racerelaterede spændinger til at eksplodere i optøjer over hele landet, samtidig med at de studerende besætter universiteterne i protest. To måneder inden Demokraternes kongres i Chicago myrdes præsidentkandidat og senator Robert Kennedy og efterlader et splittet parti, der nu skal tage stilling til, om det ønsker en kandidat, der fortsætter Johnsons prokrigeriske linje (Hubert Humphrey), eller en kandidat, der vil trække de amerikanske tropper ud af Vietnam (Eugene McCarthy).

Det er denne betændte virkelighed, *Medium Cool* udspiller sig midt i. John udgør som journalist en arketypisk centerfigur, som (på linje med detektiven) motiverer et tværsnit ned igennem samfundets sociale hierarki. Samtidig retfærdiggør journalist-

figuren filmens mange referencer til aktuelle begivenheder, idet Johns tilstedeværelse binder delene sammen i en helhed, snarere end i en retorisk-politisk montage.

Ydermere muliggør Johns profession en eksplicit artikulation af filmens mediekritiske og etiske ærinde. Det sker allerede fra cocktailselskabet i filmens anden scene, hvor hans kolleger blasert diskuterer det ansvar, der følger med deres job. Og da hans kæreste på et tidspunkt spørger til den notorisk amoralske shockumentary *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti m.fl., 1962) og bekymrer sig for, om nogen mon hjalp de nødstedte kæmpeskildpadder i en af filmens makabre scener, nøjes John med at vrisse ad hende: "Hvor helvede skulle jeg vide det fra? Det var italienske kamerafolk."



Filmens politiske og sociale opmærksomhed taget i betragtning virker det således mindre profetisk, at Wexler faktisk havde skrevet optøjerne ind i manuskriptet, allerede inden indspilningerne fandt sted (varslet af sine kontakter blandt aktivisterne om en mindre demonstration). Men da det kom til stykket, måtte manuskriptet vige pladsen for virkeligheden. I en omvendt af Vertovs og Direct Cinemas bestræbelser på at 'overrumple virkeligheden', var det således virkeligheden, der endte med at overrumple Wexler (og hans skuespillere).

**Fiktive personer i virkelige rum.** Personernes fysiske nærvær i et på én gang fiktivt og virkeligt rum forankrer filmens politiske tematik i en dramatisk realitet, hvor skuespillerne bliver sårbare.

John og Eileen er fiktive karakterer i en virkelig situation, i den forstand at deres tilstedeværelse er *motiveret* af en fiktion. Eileen leder efter sin søn Harold i mængden, men er samtidig skuespilleren Verna Bloom, der i sin gule kjole bevæger sig ind og ud af menneskemasserne i en potentielt livsfarlig situation.

Noget lignende ser vi i scenen, hvor John besøger Illinois National Army Guard. Halvdelen af soldaterne er klædt ud som hippier, mens den anden halvdel forbereder sig på voldelige sammenstød. Optagelserne viser, hvordan soldaterne direkte trænes til at slås med fredsaktivisterne (og til at gå efter "the guys with the cameras") – et *set-up*, hvis voldelige *pay-off* kort efter udspiller sig på plænerne foran den Demokratiske kongres.

I andre scener opereres der med en imiteret reportagestil, der kombinerer fakta med iscenesatte interviews og voxpops. Det gælder blandt andet scenen, hvor John besøger en skydeklub for kvinder, og scenen, hvor han på gaden taler med nogle

unge aktivister og Kennedy-tilhængere, som lufter deres teorier om forbindelserne mellem Lee Harvey Oswald og CIA. Da han besøger hæren på hjemmebane, får vi endog et 'talking head'-interview med en virkelig brigadefører (en souvenir fra før militæret anlagde en bevidst mediestyrende strategi).

Disse scener udgør prikkerne mellem linjerne i et dystert billede af Amerika anno 1968 og står som symptomatiske for periodens angstdrevne polarisering og uro.

**Power to the People.** Den vigtigste af disse semi-journalistiske vignetter er imidlertid scenen, hvor John og en kollega er i ghettoen for at tale med en sort taxachauffør, der har fundet 10.000 dollars i sin bil og afleveret dem til politiet (en historie baseret på en virkelig begivenhed). Selv om hans redaktør hverken vil give ham råfilm eller den nødvendige laboratorietid til at gå videre med historien, har den vakt Johns interesse.

Han opsøger chaufføren, der deler lejlighed med en gruppe Black Power-intellektuelle, og som ikke har haft andet end problemer, siden sagen kom ud i pressen. Politiet tror ham ikke, og hans bofæller anklager ham for at have handlet som en *negro*, og ikke som en *black man*; han burde have beholdt pengene og brugt dem på våben og ammunition. Da de holder John op for at tale deres sag til en journalist, udvikler scenen sig fra ophedet dialog til en række delvist improviserede Black Power-monologer, som afleveres direkte til kameraet.

For så vidt at det er en politisk handling (og i øvrigt en klassisk dokumentarisk dyd) overhovedet at lade andres stemmer og livsvilkår komme til udtryk og syne, nøjes Wexlers film altså ikke blot med at være politisk opmærksom. Den bliver igennem



sin form et politisk talerør, som omsætter sin morale i praksis.

Wexlers alter ego erkender sit ansvar for at lade andre vidner komme til i den kontinuerlige historieskrivning, der finder sted hver dag i den moderne nyhedskultur, imens han selv udlægger sit konstruktivistiske medie- og historiesyn: "Dokumentarfilm er registreringer af den moderne historie. Og historie er i sidste ende en genskabelse af fortiden foretaget af dem, der har optageudstyret."<sup>2</sup>

Anti-helten John udvikler sig imidlertid aldrig til en socialistisk rollemodel, og trods den 'aktivisme', som *Medium Cool* taler for, er der grund til at være forsigtig med at stemple filmen som entydigt marxistisk.

Foreløbig rækker det at konstatere, at dens rummelige format lægger en række forskellige episoder frem uden at addere dem til et uimodsigeligt politisk facit.

**Virkeligheds-effekter.** *Medium Cools* relativt klart markerede, sekventielle opbygning skyldes dens vekslen imellem nogle grundlæggende stilistiske modi.

Filmhistorisk lægger den sig imellem 1960'ernes Direct Cinema-dokumentarisme og 1970'ernes stilbevidste 'New Hollywood', men den låner også fra periodens internationale, politiske modernisme – og især fra Jean-Luc Godards arsenal af *Verfremdungs*-teknikker.

Direct Cinema-bevægelsen (anført af Robert Drew, Richard Leacock, Frederick Wiseman, D.A. Pennebaker og Albert Maysles) opererede med en observerende og tilstræbt objektiv *on the spot*-dokumentarisme, som med et menneskeligt fokus og via tålmodig iagttagelse gengav den spontane virkelighed ukommenteret og i detaljer (en stil, som Wexlers kortfilm *The Bus* (1963) også er et eksempel på).

*Medium Cool* tyr til det håndholdte Direct Cinema-look i flere scener: til cocktail-selskabet, i hærens træningslejr, blandt de unge aktivister på gaden, under Johns besøg i en mudret borgerrettigheds-camp i Washington og under optøjerne i Chicago. Kameraets rystede bevægelighed er regulerende (men ikke bestemmende) for billedernes troværdighedsstatus; såfremt autenticitet er et produkt af spontanitet og af filmskaberens tilsyneladende begrænsede kontrol med den gængs situation, opfordrer den håndholdte kamerastil publikum til at vurdere optagelserne som dokumentarisk 'ægte', uanset graden af iscenesættelse.

Mange scener er optaget on location, og nogle af dem fra lang afstand som spontane reaktioner på et enkelt, arrangeret *set-up* (Johns lydmand, der trues på gaden; børnene, der klatrer nysgerrigt rundt på taget af tv-bilen).

Karakterernes troværdighed er i ringere grad psykologisk end rent fysisk betinget, og det er betegnende, at John Cassellis er opkaldt efter John Cassavetes (som oprindeligt skulle have spillet rollen). Cassavetes' improvisatoriske og ultra-naturalistiske spillestil var *state of the art* i 1968.

Harold blev på neorealistsk facon castet direkte fra gaden og er på samme måde som i neorealismen til stede 'som sig selv'. Hans forundring er ægte: det er faktisk hans livs første brusebad, vi overværer i filmen (Wexler har fortalt, hvordan de ikke behøvede at sminke ham; han var alligevel altid beskidt).

**Pointing og framing.** Filmens fiktionsdele, som udgør det meste af dens spilletid, er dog som sagt sat mere kontrolleret i scene. Billederne er ofte markant komponerede, og hvis kameraet i de håndholdte passager opererer med håndholdt *pointing*, arbejdes





*Medium Cool* (1969, instr. Haskell Wexler).

der i de øvrige scener med en sofistikeret *framing*.

Fiktionsscenerne er som udgangspunkt optaget med en lang tele-linse, som både giver mulighed for kompositioner i dybden, hvor alle lag er skarpe i et relativt fladt billede, og for bløde close-ups af den enkelte detalje.

Til forskel fra den håndholdte kameraføring, der betoner billedernes autenticitet i sig selv, understreger kompositionen realismen i filmens *mise en scène*. Denne billedstil er typisk for mange af de film, der i første omgang tegnede periodens 'nye' Hollywood: Francis Ford Coppolas *The Rain People* (1969, *Flygtig som regnen*), Bob Rafelsons *Five Easy Pieces* (1970), Peter

Bogdanovichs *The Last Picture Show* (1971, *Sidste forestilling*), Richard Sarafians *Vanishing Point* (1971, *Speed*) og Monte Hellmans *Two-Lane Blacktop* (1971, *Motorvej USA*).

Hvor kollegerne lod en eventuel politisk holdning komme til udtryk allegorisk, finder Wexlers film sin styrke i modstillingen af kontraster. De sidste sceners rystede *point-and-shoot*-æstetik chokerer således også i kraft af afvigelsen fra filmens øvrige normer for iscenesat realisme.

Wexler sniger sig imidlertid tillige til nogle legende stil-ekskurser, hvor telelinen skiftes ud med en enorm vidvinkel, og den observerende distance afløses af en pludselig tracking (i scenen, hvor John og



hans kæreste jager hinanden nøgne rundt i hans lejlighed, eller da John prøver at indhente Harold på parkeringspladsen). Enkelte *nouvelle vague*-fjollerier bliver der også plads til, som når en af Johns kolleger gør opmærksom på, at der for hver mand i Washington D.C. er fire og en halv kvinde, og der øjeblikkeligt kvitteres med indstillinger af fire yndige kvinder – og en enkelt af et par kvindeben, der spadserer forbi.

Indflydelsen fra Jean-Luc Godard markeres særskilt i filmens sidste indstilling, der på én gang er en *hommage* til den kritiske metafilm *Le mépris* (1963, *Jeg elskede dig igår*), og til Godards syvendel af antologifilmen *Loin du Vietnam* (1967). I *Medium Cool* panoreres der fra finalen på landevejen til et stillads, hvor Haskell Wexler selv står og filmer. Han begynder langsomt at panorere i vores retning, og samtidig zoomes der, til objektivets sorte dyb fylder hele billedfeltet, og en ophidset radiovært på lydsiden kommenterer de voldsomme optøjer.

Slutningens pessimisme bringer tanker hen på landevejs-apokalypsen i Godards *Week-End* (også 1968), men hvis Godard sigter efter at underminere filmens illusionisme, understreger Wexler snarere instruktørens ansvar. Filmens *viewpoint* og Wexlers subjektive kameraøje stirrer ind i hinandens mørke pupiller og flyder sammen. Ikke i en relativistisk ophævnning af enhver form for klar mening, men tværtimod i anerkendelse af, at filmskaberens valg og fravalg i sidste ende skaber filmen.

**Kameraets dobbeltblik.** Slutningens Brecht-agtige betoning af filmen som konstruktion truer måske nok med at overdøve Wexlers pointe om ansvarlighed. Budskabet findes dog også i en mere subtil udgave i en scene, der opsummerer filmens strategi. Det sker i en enkelt, lang indstilling

fra besøget i skydeklubben.

Scenen ligger i forlængelse af Black Power-monologerne, som slutter med en kritik af sensationsjournalistikken og en advarsel om, at "... somebody's gonna get killed!" Advarslen følges af et pistolskud og et aggressivt *match cut* til selve skydebanen, hvor en ældre kvinde sigter direkte ind i linsen. Kameraet tracker langsomt imod højre, langs båsene, hvor kvinderne over sig i at håndtere deres skydevåben.

Resten af scenen er optaget i én ubrudt indstilling på knap halvdet minut. John og hans lydmand Gus skal interviewe skydeklubbens manager (spillet af Peter Boyle), og prøver at finde et sted, hvor skuddene ikke overdøver dem.

Kameraet følger dem rundt i rummet og ender i et statisk halvtotale-billede med manageren i midten, og hvor også Gus er synlig med mikrofonen. John, der har sit kamera på skulderen, bevæger sig bagom og ud af billedfeltet, og manageren begynder at tale direkte til filmens kamera om det stigende antal privatpersoner, der bevæbner sig. Han afbrydes af en kvinde, hvis revolver er gået i baglås, og da Gus henvendt til kameraet spørger John, om han er klar igen, nikker hele billedfeltet. Manageren genoptager sin forsvarstale for retten til frit at bevæbne sig, imens der zoomes ind i et nærbillede.

Skiftet imellem Johns kamera og filmens billedfelt sker så umærkeligt, at man risikerer at overse det, men det er centralt for forståelsen af filmens kommunikative strategi. På den præmis, at filmens visuelle og auditive stil er produkter af en række stilistiske valg, kan selve overgangen imellem de to typer 'blik' tages som et udtryk for det principielle fravær af et neutralt, medieret synspunkt – et statement, der gælder filmen såvel som tv-mediet.

Synspunkterne konvergerer slående nok



lige inden det afgørende vendepunkt, hvor John endelig tager kritisk stilling til sit job og bliver sagt op, og udfordrer Wexlers oprindelige dokumentariske udgangspunkt. Det ville være urimeligt at beskyldte Direct Cinema-bevægelsen for en naiv tillid til 'objektiv' repræsentation, men dens film fremstår alt andet lige mindre værdiladede end den mere belærende tradition, som de afløste – eller supplerede.

*Medium Cool* vidner derimod, trods sin grundlæggende fiktionsstatus, om en generel udvikling henimod en mediekritisk selvbevidsthed, som i sin mest eksplicitte form kulminerede omkring oprørsåret 1968. Hvorvidt filmens (og fjernsynets) billeder er essentielt politiske eller blot neutrale, indeksikalske tegn til fri fortolkning, er derfor et spørgsmål, som også ses i en kulturel kontekst.

**M=M?** *Medium Cools* hybridformat veksler som nævnt mellem vidt forskellige repræsentations-modi. En attraktiv strategi på et tidspunkt, hvor mediernes evne til at forme virkeligheden (og tilskueren) i deres eget billede var genstand for kritisk debat som aldrig før. Og hvor ikke mindst det forførelseske tv-billede stod centralt som en ny filosofis symbolske fikspunkt.

Selve titlen *Medium Cool* er således en plakatsmart henvisning til den canadiske professor og medie-guru Marshall McLuhan, hvis omfattende og spekulative teorier om forholdet imellem mennesket, medierne og sproget blev omfavnet af såvel akademikere og politikere som kunstnere, reklamefolk og andre medie-hipsters.

McLuhans indflydelse som postmodernist *avant la lettre* lader sig næppe overvurdere, ikke mindst takket være hans evne til at udvikle fængende begreber og opsummere komplekse problemstillinger i enkle og tvetydige slogans som f.eks. det berømte

"The medium is the message". Når en af Johns kolleger bemærker, at han blot er en forlængelse af sin båndoptager, er det således et ekko af McLuhan i populær form.

McLuhan skelnede imellem 'hotte' og 'cool' medier, afhængigt af brugerens deltagelse i betydningsdannelsen og af de sanser, det enkelte medie favoriserer.<sup>3</sup> Titlen *Medium Cool* vidner om McLuhans gennemslagskraft i perioden, selv om der ifølge Wexler ikke var tale om de store bagtanker. Instruktøren hævder således selv, at titlen blev foreslået af en af skuespillerne, og når folk spurgte til dens betydning, henviste Wexler dem til nærmeste bibliotek.

McLuhan introducerede ikke desto mindre en radikalt ny, apolitisk facon at anskue mediernes rolle i samfundet på, som i marxistisk variant blev trendsættende for den politiske modernismes amerikanske ansigt.

*Medium Cool* tager udgangspunkt i mediernes betydning, der gøres til omdrejningspunkt for plottet. Men Wexlers projekt er reformistisk snarere end revolutionært.

Hvor de stilistiske kontraster i filmen udfordrer og aktiverer McLuhans passive filmtilskuer, byder dens sociale modstillinger samtidig på et demografisk nuanceret Amerika-portræt, som kun meget få af periodens øvrige film kunne hamle op med. Helheden kan med et ladet ord beskrives som demokratisk, idet den udvider fiktionsfilmens eksklusive rum til at omfatte problematiske realiteter og ikke kun bekræftende idealer.

**Stil-modeller.** Man kan imidlertid beskrive det særlige forhold mellem iscenesættelse og spontan virkelighed i *Medium Cool* på flere måder.

Forholdet imellem det fiktive og det faktuelle er et filmteoretisk grundproblem, og



ønsket om at bestemme grænserne imellem iscenesættelse og virkelighed inden for filmbilledets rammer har været anledning til omfattende overvejelser. Som udgangspunkt er problemet betinget af, hvordan man artikulerer og visualiserer dets forskellige dele metaforisk.

Man kan for eksempel sige, at *Medium Cool* inkorporerer og synliggør fakta på et fiktivt *fundament* (Johns politiske udvikling, konflikten imellem ham og hans chef, romancen med Eileen, etc.); privilegerede dele af en reel politisk og social situation fremhæves (eller absorberes, rammes ind, udstilles).

Omvendt kunne man argumentere for, at filmens fiktive dimension blot fungerer som et udgangspunkt for at fremhæve og modstille en stribe politisk ladede, faktuelle episoder og kommentarer. Fiktionen bliver i så fald en slags trojansk hest, hvis politiske indhold venter på at vælte ud, så snart filmen er blevet sluppet indenfor i biograferne. I stedet for at være det primære fungerer fortællingen blot som det kit, der får de ellers adskilte scener til at hænge sammen i kraft af interessen for de gennemgående karakterers personlige projekter.

Forholdet kan formuleres i binære modsætningspar: ‘kunstig’ (i bogstavelig forstand) vs. ‘reel’; ‘iscenesættelse’ vs. ‘tilfældighed’; ‘fiktion’ vs. ‘fakta’, osv. Men pointen er fortsat, at de analytiske begreber er instrumentelle, ikke neutrale, og at de bringer en række forskellige konnotationer med sig, som på forhånd påvirker vurderingen af filmen.

Det kan lyde banalt, men er på flere planer afgørende for vurderingen af filmen. For eksempel ville den kunne kritiseres for at tale sine sorte medvirkendes sag inden for en ‘hvid’ ramme, imens den fra en egalitær vinkel undergraver de sociale hierar-

kier ved at ligestille vidt forskellige miljøer i klipningen. Og afhængigt af, hvor højt man vurderer dens grad af filmisk enhed i forhold til fragmenteret *bricolage*, vil tonen i filmen spænde fra patos til en nærmest sarkastisk ironi (“Happy Days Are Here Again”, synges der på lydsiden, mens de sårede bæres væk).

**Form og norm.** Vurderingen af forholdet imellem (for eksempel) fakta og fiktion i *Medium Cool* og andre film er imidlertid også stilhistorisk betinget.

Det er ukontroversielt at notere sig, at begreber som ‘realisme’ og ‘dokumentarisme’ har ændret sig over tid, og at publikums forventninger til begge dele har gjort det samme. En films karakter vurderes dog ofte i et lineært kontinuum fra absolut fiktion til ren faktuel registrering – på trods af, at der til hvert punkt på skalaen eksisterer parallelle, stilistiske alternativer, og på trods af, at et distinkt ‘look’ ofte har relativt kort holdbarhed, inden det lader sig definere som en (stil)historisk konvention.

*Medium Cools* form var ny i filmens samtidige, amerikanske kontekst, men viderefører elementer fra 30’ernes indigenerede socialrealisme, fra neorealismen i 1940’erne (location-scener og amatørskuespillere), og fra Direct Cinema og de nye bølger i 60’erne.

Dertil placerer den sig blandt en række film, der enten samtidig, let forskudt eller i retrospekt væver sig ind i en turbulent historisk situation. Gillo Pontecorvos *La battaglia di Algeri* (1966, *Slaget om Algeri*), Glauber Rochas *Terra em transe* (1967, *Land i trance*), og Tomás Gutiérrez Aleas *Memorias del subdesarrollo* (1968, *Minder fra underudviklingen*) er tre film, der ligesom *Medium Cool* udspiller sig på en baggrund af historiske, politiske kriser.

Andre fiktions-instruktører har fulgt



Wexler ind i reelle kampzoner, som blandt andre Volker Schlöndorff i *Die Fälschung* (1981, *Den falske cirkel*), Costa-Gavras i *Missing* (1982, *Savnet*), og Roger Spottiswoode i *Under Fire* (1983, *I skudlinien*), imens nyere 'dramadokumentarer' som *Bloody Sunday* (2002, Paul Greengrass) og *Battle in Seattle* (2008, Stuart Townsend) *re-enacter* to fatale demonstrationer set igennem et håndholdt kamera – en stil, der altså for længst er blevet en konvention på tværs af fakta- og fiktionsgenrer, med skudduellen på åben gade i Michael Manns *Heat* (1995) som et skelsættende eksempel på det sidste.

Publikums forhåndsviden om filmens pro-filmiske indspilningsvilkår i et risikabelt terræn kan, som i *In This World* (Michael Winterbottom, 2002) og *Ghosts of Cité Soleil* (Asger Leth, 2006), eller hos Werner Herzog, blive en selvstændig attraktion og skærpe oplevelsen af irreversibilitet.

Selv om den stadige afprøvning af nye stilistiske påfund vidner om et behov for en mere tredimensionel afløser for det traditionelle analytiske fakta/fiktions-kontinuum, betyder det ikke, at en stil eksisterer uafhængigt af sine historiske konnotationer. Et stiltræk eller 'look' konsoliderer sig med tiden som en valgmulighed blandt flere, med potentiale for både satirisk pastiche og nostalgisk retro-dyrkelse. Alt dette sætter dog ikke nødvendigvis en i stand til sikkert at bedømme den faktuelle status af film fra andre perioder – tværtimod.

**Look out, it's real-ism!** Stemmen, der advarer Haskell Wexler imod militærets tåregas, er lagt på efter optagelserne. Det var ikke muligt for Wexler og hans hold at optage direkte lyd under optøjerne. Ikke desto mindre faldt tåregasgranaten lige for fødderne af ham, og han har fortalt,

hvordan han i det øjeblik hørte sine egne tanker højt – de tanker, der siden endte på lydsporet.<sup>4</sup>

Sagens rette sammenhæng lader til først for nylig at være blevet almindeligt kendt (de fleste artikler og bøger refererer til optagelsen som indspillet på stedet). Alligevel er ordene kommet til at stå som emblematiske for *Medium Cools* stilhybrid. Spørgsmålet er, om der er tale om svindel, om en ubetydelig detalje, et *auteur*-værks signatur, eller om en drilsk opfordring til publikum om at se (og lytte) sig for? Det giver nok størst udbytte at opfatte replikken som det sidste.

Hvis *Medium Cool* ikke umiddelbart startede nogen revolutioner, skyldes det dog nok ikke så meget dens eklektiske form som dens mildt sagt lunkne lancering.

Af frygt for at fornærme myndighederne, og til trods for filmens åbenlyse aktualitet, forhalede Paramount Pictures premieren i over et år, til støvet efter urolighederne havde lagt sig. Og MPAA's censurinstans gav den, angiveligt på grund af dens ene nøgenscene, en fatal og uhørt hård 'X'-rating, der ellers hovedsagelig var forbeholdt pornofilm, og som betød, at en betragtelig del af *Medium Cools* ideelle publikum på under atten år ikke kunne komme til at se den. Af samme grund blev den udsendt i et meget begrænset antal kopier, hvilket alt i alt gjorde den til en af periodens mest omtalte og mindst sete film.

I mellemtiden havde demokraterne valgt den pro-krigeriske Hubert Humphrey, der som bekendt tabte valget til Nixon, imens Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969) på filmsiden var løbet med modkulturens opmærksomhed.

*Medium Cools* indflydelse kan dog spores i en smal, men vital strøm af kritiske





*Medium Cool* (1969, instr. Haskell Wexler).

film, som med vovemod og nysgerrighed griber og opsummerer deres tids problemer.

Hvis den digitale ‘demokratisering’ af mediebilledet har erstattet *Medium Cools* gatekeeper-tematik med andre og nye problemer, udgør dens hybridform en yderst adaptiv model for den digitale lavbudget-film, hvis potentiale muligvis først for alvor er ved at vise sig, og som forhåbentlig også vil lade sig inspirere af *Medium Cools* mod til at have en mening.

Sjældent har en film været så *where it’s at* – både politisk, æstetisk og historisk – og stadig formået at forny sin aktualitet på tværs af årtierne og vise nye veje for fremtidens film.

#### Noter

1. Citeret fra filmen *Look Out Haskell, it’s Real: The Making of ‘Medium Cool’*, instr. Paul Cronin, USA 2004.
2. Renée Epstein: “An Interview with Haskell Wexler”, *Sight and Sound*, vol. 45, nr. 1, vinter 1975/76, s. 46.
3. Marshall McLuhan: *Mennesket og medierne*, Gyldendal, 1967, kap. 2.
4. I portrætfilmene *Tell Them Who You Are* (instrueret af sønnen Paul Wexler, USA 2004) afsløres det, at stemmen tilhører filmens coproducer, Jonathan Haze, mens Haskell Wexler forvirrende nok har udtalt til *Sight and Sound*, at det netop er hans søn, Paul Wexler, der høres på lydbåndet (*Sight and Sound*, vol. II, nr. 9, september 2001).