Kosmorama

151
filmtidsskrift
27. årg.
februar '81
kr. 17.00

Bob Hope
Woody Allen
Wim Wenders
John Landis
Jesper Klein
Jon Bang Carlsen
Bruce Beresford

KOSMORAMA ESSAY
Kunsten på lærredet

Kosmorama

151 – 27. årg. februar '81

Redaktion: Per Calum (ansvarsh.) og Ebbe Iversen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Kosmorama udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 85.00. Enkeltnumre kr. 17.00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01)576500 og (01)571003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6046738.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.

3
Amerikansk festival for uafhængige spillefilm
Poul Malmkjær har i New York fulgt det nye »Independent Feature Film Market«, hvor en række uafhængige filmskabere på andet år har præsenteret deres formåen, som vi også herhjemme har stiftet bekendtskab med (f.eks. »Alambrista«, »Nordlys«). Festivalens største talent var John Sayles, hvis »Return of the Secaucus Seven« har vakt opsigt. Sayles har siden skrevet manuskripter for bl.a. Steven Spielberg.

4
Musik

5
Selv døden kan være morsom
Ebbe Iversen har mødt en af Hollywoods nye succesdrenge, instruktøren John Landis, hvis seneste film er »Blues Brothers«. Landis skal nu lave en gyser-komedie.

6
Woody Allens halv ni
Poul Malmkjær skriver om Woody Allens seneste film og konkluderer, at han i Allens tilfælde ikke nærer betænkeligheder ved at kunstneren blander sig selv og sit værk og betragter helheden som fiktion.

Bagsiden:
Cissy Spacek i »Coalminer's Daughter«.

9
Bob Hope – en overset komiker
Ebbe Villadsen slår et slag for Bob Hope, der i fyrrerne var gevaldig populær i danske biografer. Siden er han skubbet ud til højre, skønt han har været en væsentlig inspiration for komikere som Lenny Bruce, Mort Sahl og Woody Allen.

16
Kunsten på lærredet
Peter Schepelern har gransket i kunsten på lærredet og fundet mange eksempler på en direkte inspiration fra malerkunst til filmkunst.

36
Historien der blev væk temaer hos Wim Wenders
Jan Kornum Larsen skriver om den vesttyske filminstruktør Wim Wenders, hvis film er præget af ensomhed og rodløshed og en fortættet atmosfære.

42
Bøger

43
Filmene
»Stærke viljer«
»Den sorte hingst«
»Næste stop – paradis«
»Kaptajn Klyde...«
»Undskyld vi er her«

50
Kort sagt

Kritikernes bedste film i 1980

Sammenslutningen af danske filmkritikere har for nylig kåret deres Top Ti i biograferne og tillige deres Top Tre i TV. Resultatet:

1: »Kagemusha - krigerens skygge« (Akira Kurosawa).
2: »Det er showtime« (Bob Fosse).
3: »Max Havelaar« (Fons Rademakers).
4: »Stærke viljer« (Bruce Beresford).
5: »Kramer mod Kramer« (Robert Benton).
6: »Angi Vera« (Pàl Gabor).
7: »Yankees – vi ses igen« (John Schlesinger).
8: »Europæerne« (James Ivory).
9: »Velkommen, Mr. Chance« (Hal Ashby).
10: »Scarface« (Howard Hawks).

De tre bedste i TV blev:
1: »De så det ske« (Philip Noice).
2: »Guldalderen« (Luis Bunuel).
3: »Fem nætter« (Nikita Mikhalkov).

Filmene er udpeget blandt 50 nominerede (ud af ca. 350 premierer) biograffilm. For TV er valget truffet mellem 29 premierer.

Close up

Amerikansk festival for uafhængige spillefilm

Poul Malmkjær rapporterer om »Independent Feature Film Market« i New York

Der er store penge at tjene i amerikansk film – og der er store penge at tabe. De etablerede selskaber i Hollywood søger naturligvis at holde en så jævn og alsidig produktion, at de kan tjene på gyngerne, hvad de taber på karrussellerne, men er man såkaldt »uafhængig« producent, bliver den enkelte film meget let til et spørgsmål om knald eller fald. Man kan tage en chance som supermarkeds-kongen Melvin Simon, der drømte om en alternativ succes som filmproducent, og som finansierede Richard Rushs »The Stunt Man« i 1978, en ambitiøs film om dels det som titlen angiver, men også om kunstnerens kamp, hvor alle kneb gælder, for at realisere sin vision. Filmen lå urørt på en hylde i et års tid, da ingen af de store selskaber ville have noget med den at gøre. Men efter en præmie på festivalen i Montreal, så Fox endnu engang på den, og nu er den endelig kommet i distribution.

Men hvad med alle de film, som ikke skønnes at have kommercielle muligheder, som ikke kommer i distribution hos en af »the minors«, der i reglen distribuerer nationalt og så kan man ellers gå igang med at finde individuelle distributører i udlandet. Enhver dansk distributør vil kunne fortælle, hvor træls et arbejde det er. Man drukner hele tiden i konkurrencen med de store.

I 1979 besluttede en række af de uafhængige filmskabere i USA at forsøge et fælles fremstød i form af et såkaldt Independent Feature Film Market i New York. Det blev lagt i forbindelse med New York Film Festival, men uden anden forbindelse end tidspunktet. Arrangementet blev en sådan succes, at det blev gentaget i 1980, hvor jeg havde fornøjelsen at deltage sammen med en lang række købere fra europæisk TV samt diverse repræsentanter for europæiske og amerikanske »minor« distributører. Under Joy Pereths optimistiske og effektive ledelse kørte arrangementet med et par indledende fællesarrangementer, hvor man drøftede praktiske sider af distribution og 10 dages forevisning af fakta- og fiktionsfilm.

Hvis nogen er lidt i tvivl om, hvad de uafhængige producenter er for nogle størrelser, bør jeg måske nævne, at det er uafhængige, der har skabt f.eks. »Alambrista«, der er blevet vist i danske biografer, »Nordlys« og »Billy in the Lowlands«, som TV har vist, og sidste års guldvinder fra Berlin, »Heartland«, er en uafhængig produktion. Man vil – at dømme efter markedet i september-oktober 1980 – komme til at se mere til dem.

Et fælles træk for de uafhængige producenter er deres lyst til at grave ind, ned eller tilbage i den amerikanske hverdag, at de i stedet for at skabe et miljø opsøger miljøet, hvor det findes, og ser, hvad det er for en slags mennesker, der frister livet i dette miljø. Det gjorde især åbningsfilmen THE DARK END OF THE STREET, produceret af Rikk Larsen og iscenesat af Jan Egleson. Den er produceret for TV og fortæller om en ung pige og hendes kammerater i et boligområde med blandet befolkning, især sorte og hvide. Filmen rummer den traditionelle konflikt mellem racerne, men den kommer først frem, da en tilfældig og dum ulykke rammer gruppen af unge. Hovedpersonen prøver at klare sig igennem besværlighederne med sin tro på tilværelsens grundlæggende værdier i behold, og filmen, som bygger på en virkelig tildragelse, kommer rundt om en række sociale problemer, på en levende og engagerende måde samtidig med at den undgår en del af de fælder, som emnet – storbyungdom i konflikt – indbyder til.

Til venstre en scene fra »Impostors«, herunder en scene fra »Clarence and Angel«

CLARENCE AND ANGEL af Robert Gardner var på samme måde en film, hvis emne, man på forhånd frygtede, fordi man har set det mishandlet og fladtrådt. Men Gardner har lavet en lille perle af indsigt og humor. Den lyder lidt harsk i referat, men realiseringen er afvæbnende. To problembørn i en storby-skole, Clarence, der er søn af sorte landarbejdere, som for nylig flyttede til byen, og Angel, den alt for smarte puertorikaner, der har for meget krudt i røven. De to

ti-årige mødes efterhånden jævnligt på gangen når de er sat udenfor, Clarence fordi han ikke kan følge med, Angel, fordi det hele er for sløvt for ham, og efterhånden udvikles en forståelse mellem de to, og en stor del af tiden på gangen går så med, at Angel lærer Clarence at læse. Optimistisk drøm? Måske, i hvert fald en positiv, grinagtig og medfølende film om et delikat emne.

Det samme var også festivalens for mig måske bedste film, RETURN OF THE SECAUCUS SEVEN af John Sayles. Regelret og roligt fortæller den om syv gamle venners genforening under en weekend på landet. De syv var venner fra skolen og politiske aktivister i 60'erne. Nu er de næsten alle etablerede med stillinger, ægteskaber/skilsmisser, og weekenden bliver brugt til genoplivning af gamle følelser, minder og ikke mindst til revision af de aktuelle værdier. Er det muligt at genoplive den gamle idealisme? Og hvis nej, hvad er der så blevet af os, hvad er der tilbage? John Sayles har glimrende øje for ensemblespillet, og filmen kom som et længe ventet bud på, hvad der blev af Woodstock-generationen.

KILLER OF SHEEP stod alene i gruppen af film med sit umiskendelige præg af manglende penge til produktionen. Charles Burnett er en ung, sort filmskaber fra Los Angeles, der med denne historie om en ung slagters mas med at holde sammen på sig selv og sin familie i et arbejde og et miljø, der hele tiden arbejder imod ham, har skabt et uhyre talentfuldt, halvstøbt værk om en ukendt side af USA. Halvstøbt fordi hele det tekniske apparat oser af primitivisme og mangel på finanser. Man kan ærgre sig grusomt over disse vilkår, som i den grad hæmmer et åbenbart talent.

NIGHT FLOWERS, Luis San Andres' psykologiske thriller om to Vietnam-veteraner med sår på sjælen lagde glimrende op til en interessant konflikt, men jeg fandt, at den efterhånden udviklede sig lidt for meget i regning af en thriller og glemte psykologien. Indtil da var man ofte rystet af instruktørens mod når det drejede sig om at skildre hovedpersonernes splittede moral og værdinormer. En voldtægtsscene – som er filmens centrale vendepunkt – er nok det mest rystende, jeg har set på film, et lammende udtryk for menneskelig fornedrelse for tre personer, offeret, voldsmanden og den passive tilskuer.

I samme miljø, men med andre forudsætninger, bevæger hovedpersonen i FEEDBACK sig. Instruktøren Bill Doukas skrev sit manuskript under et fire års fængselsophold i Syrien, og filmen fortæller om en mindre narkohandler, der uden at vide hvorfor indvikles i et net af anklager, vold og juristerier, der til slut lammer ham. Filmen var indædt insisterende, ikke helt effektiv i fortællestilen og noget for opsat på at være kafkaesk og scorsesesk.

THE DOZENS af Randall Conrad & Christine Dall ejede pædagogisk vilje til at forklare, hvor svært det er for en ung kvinde og enlig mor at klare sig fri af problemerne efter at have afsonet en dom for checkfalsknerier – og trods »rehabilitering«. Filmen var *for* programmeret for mig, og dens fordybelse i vilkårene gjorde den egentlig meget lokal i sit sigte.

IMPOSTORS var til gengæld en fantastisk film af den ellers tungt eksperimenterende MARK RAPPAPORT. Her legede han lystigt – frit efter et stykke Proust, fra »På sporet...«. Det er sort komedie, en vanvittig historie om to svindlere, der har overtaget et fransk illusionistpars identitet efter at have myrdet det. Nu er de i USA for at finde en mystisk ægyptisk skat, og med sig har de Tina, en kvindefigur, der i sig rummer hele skalaen af den kulørte litteraturs kvindebeskrivelser. Det er fantastisk morbidt, fantastisk morsomt og fantastisk fantastisk. En oplagt Natkassefilm, hvis man ikke havde nedlagt Natkassen.

TUCK EVERLASTING søgte tilbage til århundredeskiftet, til en ubestemt provins med landsbyer, gårde og store skove, og til en mærkelig familie, Tuck. Det hele bygger på en meget berømmet roman for børn af Natalie Babbitt og fortæller først og fremmest om den halvstore pige, Winnie, og hendes venskab og barneforelskelse i unge Jesse Tuck, der kan gøre de mest utrolige kunster under markedsfesten. Da Winnie lærer ham at kende og møder hans familie, opdager hun, at familien Tuck er »everlasting«, de lever evigt i den alder, de har, og hemmeligheden er en kilde. Og under historien ligger så naturligvis en klog og spændende økologisk historie, som vil tale til et bredt publikum. Filmen, der er kønt iscenesat af Fred Keller, udnytter først og fremmest vidunderlige naturscenerier med en klog økonomisk sans. De *skal* udgøre en smuk baggrund for eventyret, for at vvi kan tro på moralen. Det gør vi så med fryd.

Jeg bør til slut nævne, at det store samtaleemne blandt dokumentarfilm-køberne var John Lowenthals 166 min. lange »The Trials of Alger Hiss«, om hvilken det er blevet sagt, at filmen udover en genoplivning af 1949-retssagerne mod Hiss er blevet en demonstration af de processer, af hvilke historiske begivenheder skabes og (derpå) fortolkes.

Musik

Nicolas Barbano

Monty Python's Life of Brian
(WB BSK 3396)

Pladen, der indeholder både musik og dialog (og en smule diverse), er ligeså vanvittig som filmen – hvis ikke mere. Den bør dog udelukkende betragtes som souvenir, på trods af, at den giver et ganske godt helhedsindtryk af filmen.

Det kunne være rart, hvis der var blevet vist lidt mere respekt for Geoffrey Burgon's ganske stemningsfulde underlægningsmusik, men i det store hele er jeg godt tilfreds med, at vi får både hovedtemaet »Brian«, der nærmest er en parodi på John Barry's »Goldfinger«-tema (man har endda fundet en dame, der synger som Shirley Bassey), og Erik Idle's spejder-optimistiske afslutningssang komplet. Jeg vil i øvrigt ikke anbefale pladen til folk, der har problemer med det engelske. Samtlige dialoger afleveres i typisk Python'sk maskingeværs-tempo.

John Williams: 1941 (Arista AR9510)

Det er med musikken til »1941« (jeg nægter at bruge den danske undertitel) lykkedes Williams at skabe en så utvetydig amerikansk stemning, at man næsten ser stars and stribes for sine øjne, når man hører den.

Fra lystige, sejrsglade march-numre, med klingende messing, trommehvirvler, og kanon-saluteren (der ikke lyder spor russisk), gennem kor af violiner og traditionel action-musik, og frem til et intenst swing-nummer (der kunne have været skrevet i 1941), utvivlsomt noget af det bedste Williams har lavet, indeholder musikken en så helhjertet hyldest til USA, at den får en til at identificere sig med al den ligefrem selvdestruktive, forskruede patriotisme, det *også* indebærer at være amerikansk statsborger, og som Spielberg's film så rammende beskriver, og forstå, at »truth, justice and the american way« ikke bare er en kliche, men hos den ægte amerikaner kommer fra hjertet.

Musikken minder i glimt om Williams musik til »Star Wars« og »Dracula«, men er helt afgjort det mest forfriskende han har lavet, siden han for alvor gik i gang med den symfoniske filmmusik. Og så er det desuden en rent kvalitetsmæssigt fremragende indspilning.

Queen: Flash Gordon
(EMI 7C 062-64203)

Med den skønne musik Bob Crewe og Charles Fox i sin tid skrev til »Barbarella« i tankerne, var jeg spændt på, om Dino de Laurentiis, også denne gang havde fundet et dejligt score frem til os, og søreme, om ikke han har gjort det igen, Dino! Queen's »Flash Gordon«-musik vrimler med stemningsbilleder, fra det vilde, frembrusende (Flash Gordon's tema; kamp-musikken; end titlesangen »The Hero«) til det uhyggelige (Ming's tema), fra afdæmpet baggrundsmusik, der høfligt træder til side og giver frit spillerum for dialogen, til det næsten vulgært erotiske (Aura's tema; Ming's hypnotiske forførelse af Dale Arden). En stor del af musikkens styrke ligger i brugen af rytme og instrumentation.

Man bemærker, hvor fint musikken er timet til dialog og klipning, noget selv trænede film-komponister har problemer med. Queen gør det så godt, at man er ved at falde ned af stolen! Der er en masse dialog med på pladen, nydeligt redigeret ind i musikken (eller omvendt), men alle scener er naturligvis forkortede.

Selv døden kan være morsom

hævder succes-instruktøren John Landis i en snak om humor og kunstnerisk frihed. Ebbe Iversen refererer

I en ganske lille rolle i den amerikanske instruktør John Landis' nye film »The Blues Brothers« medvirker en vis Steven Spielberg, og dermed er der sagt pænt tak for sidst, for John Landis havde en lille rolle i Spielbergs »1941«. Sin særlige mening om sidstnævnte film vil John Landis kun give *off the record,* så den skal ikke refereres her. Derimod kan det godt fortælles, at de to unge instruktører er gode venner, og at John Landis derudover ikke føler sig som del af nogen gruppe eller bølge af nye, unge amerikanske filmfolk.

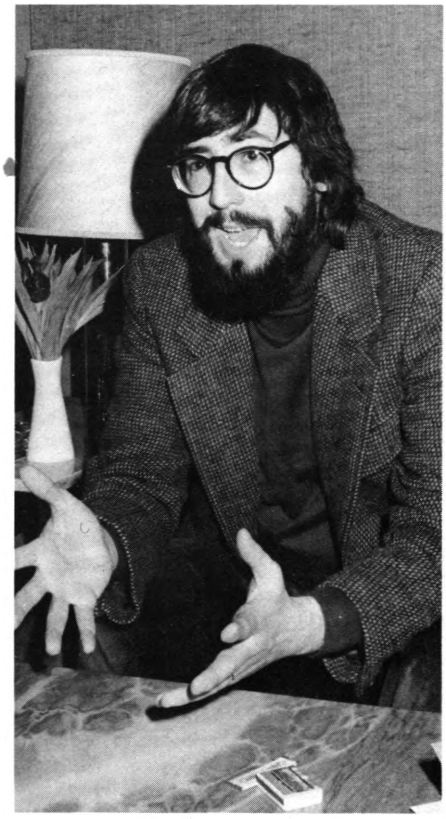
»Jeg har aldrig gået på filmskole, og alene af den grund afviger jeg fra mine jævnaldrende kolleger«, siger den 30-årige Landis under en sambale med Kosmorama. »Vi er alle vokset op med film og refererer i vore egne film ofte til ældre film, men bortset fra det føler jeg mig ikke særlig beslægtet med de andre unge instruktører, og ingen af dem har hjulpet mig med mine film. At lave en film er for mig som at være neddykket i en undervandsbåd, alene med sit håb om, at man kommer op til overfladen igen«.

John Landis' vej frem til instruktør-jobbet har også være længere og mere kroget end f.eks. Spielbergs, George Lucas' eller John Carpenters. Efter skoleårene begyndte han helt klassisk som bud hos 20th Century Fox, hvor han bl.a. lærte instruktøren Andrew Marton at kende. Da Marton rejste til Jugoslavien for at være second unit director på MGM's »Kellys helte«, fulgte John Landis efter for egen regning og risiko, og på location lykkedes det ham at få et ydmygt job som stik-i-rend-dreng. Han blev gode venner med Clint Eastwoods stand-in, Jim O'Rourke, og de fulgtes fra Jugoslavien til Spanien for at arbejde som stunt-men på en lang række spaghettiwesterns. »Jeg er ikke god til at ride, men jeg er vældig god til at falde af hesten«, siger John Landis.

Da de kom tilbage til USA, lykkedes det O'Rourke og Landis at skaffe 60.000 dollar til at producere gyserparodien »Schlock«, som John Landis instruerede og desuden spillede monster-hovedrollen i, kun 21 år gammel. Den blev udsendt i 1972, og i 1977 fulgte »Kentycky Fried Movie« (herhjemme »Kentucky-kliken«), som John Landis instruerede på 23 dage med et budget på 600.000 dollar. Og så kom i 1979 det store gennembrud med den respektløse college-farce »National Lampoon's Animal House« (»Delta-kliken«), der blev en gigantisk kommerciel succes i USA og dermed dels gjorde John Belushi til stjerne – omend af den mindre glamourøse slags – og dels gav John Landis mulighed for at bruge seks måneder og 27 mill. dollar på at indspille »The Blues Brothers« i Chicago.

John Belushi og hans kollega Dan Aykroyd fra de populære TV-shows »Saturday Night Live« fostrede ideen til »The Blues Brothers« og spiller også hovedrollerne som et par rock-musikalske, altid sortklædte og solbrillebærende brødre, der under store tumulter og voldsomme destruktioner forfølges overalt af andre musikere, en mystisk kvinde, en flok nynazister, politiet, nationalgarden og hæren. »The Blues Brothers« er en farce og samtidig en hyldest til den sorte rhythm and blues med gæsteoptræden af navne som Aretha Franklin, James Brown, Ray Charles og veteranen Cab Calloway. Og trods det betydelige budget har filmen forlængst spillet sine udgifter ind i USA.

»Under optagelserne mødte vi megen hjælpsom velvilje i Chicago, denne stolte og energiske og barske by, og fik fin assistance fra borgmester Jane Byrne«, siger John Landis. »Det morsomme er, at mens jeg indspillede filmen, samarbejdede de lokale myndigheder gnidningsløst med mig, men da de langt senere så den færdige film, blev de meget vrede over alle »ødelæggelserne« i den og råbte op om, at det måtte vi sandelig ikke. Men i realiteten ødelagde vi naturlig-



Herover John Landis, nederst Dan Aykroyd og John Belushi i »Blues Brothers«

vis ikke andet end det speciallavede udstyr, der var beregnet til at blive ødelagt.

Ødelæggelser er ikke i sig selv morsomme. Men de bliver det, når f.eks. Chaplin eller Gøg og Gokke er destruktive, og selv døden kan være morsom, hvis den fremstilles på den rigtige humoristiske måde. Den harmløse vold rummer sikkert en befrielse, en lettelse fra tilskuerens egen angst, og i min film er volden tegneserieagtig og ublodig. Jeg kan måske forklare det med en parallel: Jeg er jøde, og hvis fremmede fortæller en anti-semitisk vittighed, bliver jeg meget såret. Men hvis en slægtning eller god ven fortæller den, finder jeg den meget morsom«.

John Landis siger, at når politiet i »The Blues Brothers« overreagerer så grotesk i jagten på de to hovedpersoner, ligger det i forlængelse af en komisk tradition, som helt tilbage fra The Keystone Cops har holdt af at stille autoriteterne i et latterligt skær. Sine egne film ser han som anti-autoritære og »undergravende« på en underholdende måde, men deres eventuelle budskaber må publikum selv få øje på – selv om han à propos nynazisterne i »The Blues Brothers« siger, at enhver form for racisme, hvor latterlig den end umiddelbart tager sig ud, er farlig og bør betragtes med alvor.

Med hensyn til »Delta-kliken« konstaterer John Landis med en vis træthed, at alle tilsyneladende specielt husker dens madslagsmål, selv om det faktisk varede mindre end 40 sekunder, og selv om hele filmen efter hans mening i virkeligheden var meget blid og uskyldig. Om de voldsomt voksende budgetter, som han arbejder med, siger han:

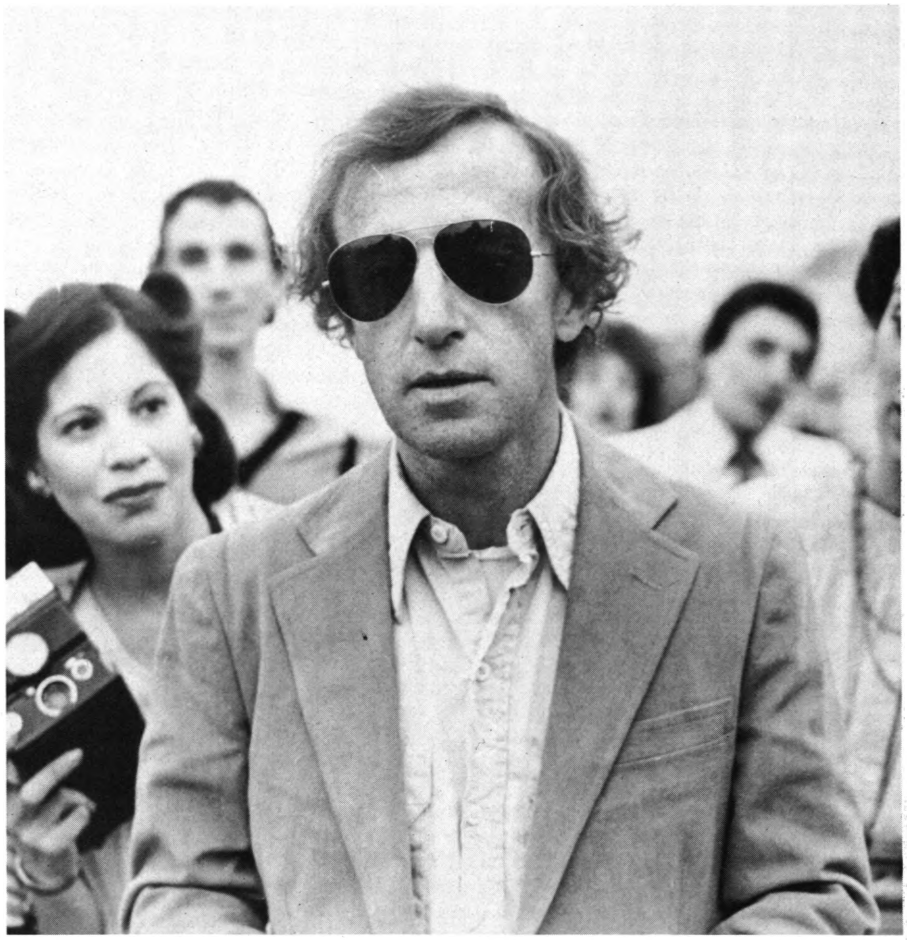
»På grund af inflationen er det blevet enormt dyrt at lave film – noget i retning af fire gange dyrere på fire år! Vist er det også muligt at lave små, billige film, men selv en »billig« film koster i dag 5 mill. dollar. Og under alle omstændigheder er kunstnerisk frihed ikke et spørgsmål om budgettets størrelse, men om, hvorvidt selskabet giver én *final cut* eller ej. At lave film er konstante kompromiser på grund af alle de praktiske vanskeligheder, og i sidste ende er det Gud, som har final cut. Med »The Blues Brothers« fik jeg eksempelvis realiseret 50 pct. af den vision, jeg i forvejen havde af filmen, og det er faktisk temmelig meget«.

John Landis opholder sig for tiden i England, hvor han netop har indledt optagelserne til en ny film, »An American Werewolf in London«. Den skal være en mærkelig gyser, som samtidig er morsom uden ligefrem som »Schlock« at være en parodi på genren – en genre, hvis talrige blodige produkter i de seneste år John Landis giver disse ord med på vejen:

»Der er penge i gysere, og derfor laves der for tiden så mange af dem. Film kommer i genremæssige bølger og har altid gjort det. De fleste nye gysere er rædsomme, især dem bygget over læsten »ung kvinde i fare«, hvor hovedpersonen ufravigeligt tager sin BH af for derpå at blive myrdet. Det er da virkelig dumt. Selv har jeg i 11 år forsøgt at komme til at lave »An American Werewolf in London«, men ingen troede på historien – før nu, og så havner jeg midt i en hel gyser-bølge!«.

Woody Allens halv ni

Poul Malmkjær skriver om humor og misantropi i Allens seneste film »Stardust Memories«



Livet er en dum linie 18, og gennem hele vor opvækst er vi blevet indpodet med forsikringer om, at det gælder i hytte som i slot. De fundamentale problemer med det indre liv er ens for rig og for fattig, og vi fattige skulle bare ikke tro andet. Siden har vi vel fået en velbegrundet mistanke til sådanne forsikringer, og også anelser om, at det nok er lettere at beskæftige sig med de indre problemer, når de ydre er i nogenlunde ave, de økonomiske såvel som de fysiske.

På den anden side er det uomtvisteligt, at der stadig bliver rester af det oprindelige livssyn tilbage hos mange, selv om de ydre vilkår ændres (til det bedre). Jeg kender således pessimister, der kræver rene eventyr for at komme lidt op af miseren. Det vil næppe være nok for dem at blive konge af Sverige eller at få tildelt hele kassen med filmimportstøtte, for nu at nævne et par tilfældige goder i livet. Samme liv er for dem immervæk en dum linie 18, og der er altid sjovere i linie 8, i den vogn, hvor man ikke selv er med. Det er altid dem, det skal gå ud over, alle de andre er så dumme i deres lykke og deres glæde, og uret tikker og tiden går, og man bliver grå og tyndhåret af alle disse ærgrelser og spekulationer. Ærgrelser og spekulationer over, hvorfor man allerede er ved at blive grå og tyndhåret. Det kan ende i den rene misantropi, og det er en del af det, »Stardust Memories« for mig handler om.

Når jeg tænker på personen Woody Allen, ser jeg aldrig en morsom figur for mig. Jeg ser en dybt bekymret, forvirret mandsling, der netop alt for tidligt er blevet grå og tynd-

håret. Hans pande er furet af lutter bekymmer-rynker, hans øjne er på nippet til at fyldes af tårer ved tanken om blot at skulle se sig selv i spejlet, hans ansigt er vendt halvt bort, rede til så godt det går at undgå de øretæver, der *må* komme. Og jeg ser ham mærkeligt nok stum – som et sort-hvidt fotografi eller en udførlig pennetegning. Han er paetisk.

Men når jeg ser hans film, når jeg læser hans bøger, kommer kampen ind i billedet. Det er en ikke mindre fortvivlet kamp mod en skøn blanding af vindmøller og virkelige farer, en kamp, hvor alle kneb gælder, og hvor hans publikum følger ham for humorens skyld; for det sjove kan man altid grine over, hvadenten man begriber det fuldt og helt eller ej. Og at grine er da noget af det mest livsbekræftende man har, eller hur? Hvem tænker på døden og skatterne når tilværelsen udsættes for humoristernes respektløsheder. Men samtidig hører jeg i kampens hede hans strømme af besværgende ord, der som ranker af hvidløg skal holde dæmoner og vampyrer på afstand, eller som skal forbinde hans liv med andres og give det hele et formål. Jeg taler med nogen, altså er jeg. Og i filmene og bøgerne kan denne tale bruges som våben. Som en kanin trængt op i en krog kan Woody Allen – eller Sandy Bates som han hedder i »Stardust Memories« – hugge ud i desperation og såre. Dette forsvar kan gå hen og blive en attityde, og hermed står og falder for mig at se figurens sympatiske aura.

Forsvinder sympatien for figuren og har man iøvrigt en lille aversion mod film, der handler om filmkunstneren selv i en mere privat form end f.eks. »Annie Hall« eller »Manhattan«, kan man godt gå hen og blive sur, og når man bliver sur, bliver man meget let mere afvisende end nødvendigt. Det er sket med store dele af Woody Allens publikum og det er sket med mange anmeldere i forbindelse med »Stardust Memories«. Woody Allen har altid i sine film bevæget sig på grænsen til det usympatiske, men grænsen er blevet gjort fleksibel på grund af vor trang til at *ville* forstå problembørn og – måske især – vor generelle positive holdning til enhver, der kommer med et humoristisk bud på livet. Men i »Stardust Memories« er Woody Allen nået til det stadium, som mange allerede lidt nedladende har kaldt hans »8½«, hvor selvransagelserne bliver mere nøgne, og hvor forholdet til de nærmeste omgivelser udvides til også at omfatte det mangehovede uhyre, der hedder publikum. For ham er det nøjagtig lige så skræmmende og grotesk som resten af verden. Han ville bide sig i tungen, hvis han skulle kalde det *sit*. Han vil ikke tage noget ansvar for det. Han er ikke ude i adoptionsærinde. Han kan være obskøn i sine andre film, og man griner henrykt. Man når han i »Stardust Memories« taler om »kunst og masturbation, to områder, hvor jeg er en absolut ekspert«, så bliver det lidt skræmmende. Hvorfor skal han absolut blande kunst og kønsliv sammen på den måde. Hvorfor hive kunsten ned på et så privat plan?

Og mere fra den anden side: Hvem pokker er interesseret i, hvad der foregår inde i knolden på en humorist, der ikke har overskud til at kunne lide sit publikum? Ja, som tillader sig at lave en film om det. Oven i købet en film, som på nøgen, grafisk vis anskueliggør det. Jeg vil ikke se på det billede af Saigons politichef, der henretter en formodet partisan. Det var slemt nok i TV-avisen. Sandy Bates laver en forstørrelse af det og anbringer det i sin lejlighed, så det næsten omklamrer ham. Vil han demonstrere et vist mod ved at insistere på at blive konfronteret med det. Han vil i hvert fald bruge det som baggrund for en scene, der skal vise hverdagens helvede for en berømt, fejret og feteret filminstruktør; et helvede af mennesker, der alle har en interesse i ham og derfor et syn på, hvordan han skal gebærde sig. For en neurotiker tager alle sig neurotisk ud. Men forstørrelsen på væggen bliver skiftet filmen igennem. Jeg kan dog ikke se, at de hver gang skal illustrere scenens følelsesmæssige indhold. Men Sandy Bates lever ikke den forgyldte prins' liv. De mennesker han møder på det fashionable feriehotel, hvor en kendt kritiker afholder weekend-seminar over hans film, har næsten alle skingrende vanvittige karakteristika. En kvinde har skrevet »the definitive cinematic study of Gummo Marx«, en ældre mand tilbyder ham

Woody Allen og Charlotte Rampling i »Stardust Memories«

et manuskript til en musical over Guyanamassakren, en kvinde vil have ham til at donere sit brokbind (hvis han bruger den slags) til en velgørenheds-auktion, en ung pige bestikker sig vej til hans seng, for hendes mand ville blive så stolt af hende, hvis hun gjorde det med deres fælles idol.

Det er jo ikke helvedes sjovt at se den verden, man selv tilhører og som egentlig forekommer én ganske rationel, beskrevet på den måde. Er det en facon at tjene og betjene os på? I en drøm møder Sandy Bates et rumvæsen, som hjælpsomt forklarer ham: »You want to do mankind a real service? Tell funnier jokes.« Og straks står man dér med hænderne løftede til bifald. Men det er jo ikke det, det hele drejer sig om for Sandy Bates. Woody Allen laver film ikke mindst for Woody Allen, og jeg vil tro – det er i hvert fald min oplevelse – at »Stardust Memories« er lige så vigtig for ham i hans oeuvre som »Interriors« var. Uden »Interiors« var »Manhattan« næppe blevet så helstøbt. I »Stardust Memories«lyder en af Sandy Bates' centrale replikker: »They can't force me to make funny films.« På godt dansk sagde Storm P: »Mig skal de sgu ikke sætte pigtråd om.« Men det er klart, at en sådan udtalelse er kættersk i amerikansk film, så kættersk at jeg forstår – omend ikke bifalder – den offentlige reaktion. Jeg forstår måske bedre den intellektuelt stærkere funderede kritik. »Stardust Memories« *er* unødigt springende fortalt, dens klynkeri *kan* føles for insisterende, dens misantropi *for* konstrueret, og med de tre kvindeportrætter af vekslende dybde og afrundethed *kan* filmen let virke »lille« og hastigt konciperet – sammenlignet med »Manhattan« f.eks. Men jeg kan kun anbefale, at man lader være med at sammenligne og i stedet holder sig til den nødvendighed, der går gennem hele filmen. Det er nødvendigt at få et om ikke helstøbt harmonisk, så dog nogenlunde afklaret forhold til de masker, der jager Sandy Bates ved nat som ved dag. Det er nødvendigt at komme på det rene med alt det vraggods af romantik og dagdrømmeri, som dukker op i form af familieliv, børn, uforstyrret trivialitet, en øl med vennerne. Og det er først og fremmest nødvendigt at komme på det rene med, at man ikke er en maskine, der spyr komedier ud på ordre, men at man kan løbe tør – forhåbentlig kun for en tid, og at man skal lære at leve med det. Det tidligere nævnte citat om kunst og masturbation er i virkeligheden slutningen på et statement, hvor han når frem til, at man kan ikke kontrollere tilværelsen, livet. Det slutter aldrig fuldkomment. Men man kan kontrollere kunst og masturbation. Og det er så sandt så sandt, når man tager filmen for gode varer. Intet vil lykkes for Sandy Bates. End ikke hans Rolls Royce fungerer. Hans tre kvinder (Charlotte Rampling, Marie-Christine Barrault og Jessica Harper) kommer og går igen med deres neuroser, børn, solbriller, og så altså *deres* drømme, der er så alt for forskellige fra hans, så ukontrollable og belastende. Lykken med dem er begrænset til øjeblikke af samhørighed, til et par replikker, til Charlotte Rampling, der betragtes i tavshed mens Louis Armstrong og »Stardust« fylder rummet med nostalgisk vellyd. Det er en kærlighedserklæring, og samtidig en endelig afsked, en erindring. Resten er en ulykkelig blanding af alt det, som Woody Allen ikke kan styre, ikke kan iscenesætte. Og så er der jo ifølge ham selv kun to ting, man kan tage sig til. Og den anden skal man være en abe i bur for at få et interesseret publikum til.

Jeg vil gerne gå med til at rubricere »Stardust Memories« som en »lille« film i Woody Allens produktion, men jeg vil ikke kalde den mislykket. Den kommer logisk og følgerigtig i hans oeuvre, og den får sagt en række vægtige sandheder om den besværlige kunstnerrolle, når man samtidig er en *offentlig* person, der i offentlighedens øjne helst skal være et orakel, en filantrop, en venstreorienteret samfundsbevarer, en sexmaskine, en foregangsmand, et idol og en generelt hyggelig fyr, der kan tale med hvemsomhelst og hvadsomhelst nårsomhelst *samtidig* med at man uden ophør skaber det, publikum vil have.

Woody Allen kan ikke være one of the boys og vil ikke være det. Fra tidligere film ved vi, hvor svært det kan være blot at være sig selv i hans situation.

I tilfældet Woody Allen og hans film nærer jeg ingen betænkeligheder ved at blande kunstneren sammen med hans værk og betragte det hele som fiktion. Det går an så længe man nøjes med at gramse på ham på afstand. Det er det andet, han gerne vil have sig frabedt. Han bor meget alene.

STARDUST MEMORIES (... mig og mine fans) USA 1980. **P-selskab:** Jack Rollins-Charles H. Joffe Productions. **Ex-P:** Jack Rollins, Charles H. Joffe. **P-leder:** Michael Peyser. **P:** Robert Greenhut. **P-samordner:** Susan Danzig. **Instr/Manus:** Woody Allen. **Instr-ass:** Fredric B. Blankfein, Yudi Bennett. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Dick Mingalone. **Klip:** Susan E. Morse. **P-tegn:** Mel Bourne. **Ark:** Michael Molly. **Dekor:** Steven Jordan, Joseph Badalucco Jr. **Rekvis:** Jim Mazzola. **Kost:** Santo Laquasto. **Musik:** »Tropical Mood Merinque« af og med Sidney Bechet; »I'll See You in My Dream« af Isham Jones, Gus Jones, med Django Reinhardt; »Tickletoe« af Lester Young, med Count Basie and his Orchestra; »Brazil« af Ary Barroso, S. K. Russell, med Maria Lane; »Palesteena« af J. Russell Robinson, Con Conrad, med Original Dixieland Jazz Band; »Body and Soul« af Edward Hyman, Robert Sour, John W. Green, Frank Eyton, med Django Reinhardt; »If Dreams Come True« af I. Mills, E. Sampson, B. Goodman, med Chick Webb and his Orchestra; »Moonlight Serenade« af Glenn Miller, med Glenn Miller and his Orchestra; »Hebrew School Rag« af og med Dick Hyman (piano); »Just One of Those Things« af Cole Porter, med Dick Hyman; »Easy to Love« af Cole Porter, med Dick Hyman; »One O'Clock Jump« af Count Basie, »Three Little Words« af B. Kalmar, H. Ruby, med Jazz Heaven Orchestra; »Sugar« af Maceo Pinkard, Sidney Milton; »Sweet Georgia Brown« af Ben Bernie, Kenneth Casey, Maceo Pinkard; »En nat på Bloksbjerg« af Musorgskij, spillet af Wiens Statsoperas orkester. **Tone:** Dan Sable, James Sabat, Jack Higgins. **Medv:** Woody Allen (Sandy Bates), Charlotte Rampling (Dorrie), Jessica Harper (Daisy), Marie-Christine Barrault (Isobel), Tony Roberts (Tony), Daniel Stern (Skuespiller), Amy Wright (Shelley), Helen Hanft (Vivian Orkin), John Rothman (Jack Abel), Anne DeSalvo (Sandys søster), Joan Neuman (Sandys mor), Ken Chapin (Sandys far), Leonardo Cimino (Sandys psykolog), Eli Mintz (Gammel mand), Bob Maroff (Jerry Abraham), Gabrielle Strasun (Charlotte Ames), David Lipman (George, Sandys chauffør), Robert Munk (Sandy som dreng), Jaqui Safra (Sam), Sharon Stone (Sød pige i tog), Andy Albeck, Robert Friedman, Douglas Ireland, Jack Rollins, Howard Kissel, Max Leavitt, Renee Lippin, Sol Lominta, Irving Metzman, Dorothy Leon, Roy Brocksmith, Simon Newey, Vitoria Zussin, Frances Pole. **Længde:** 89 min. **Udl:** United Artists. **Prem:** 19.12.80 – Dagmar + Biografen (Århus).

Woody Allen – en dybt bekymret, forvirret mandsling

Bob Hope – en overset komiker

Ebbe Villadsen beretter om en overset komiker, der vil underholde uden skumle bagtanker om at trække en livsanskuelse ned om ørene på sit publikum

I det første tiår efter besættelsen var Bob Hope en hyppig gæst på danske biografrerder. Der var film fra krigsårene, vi havde til gode, og der kom nye film til. I 1949 havde hele otte Bob Hope-film danmarkspremiere, perlerne »Road to Utopia« og »Blegansigt« således med kun fire dages mellemrum. I dag er Bob Hopes komik imidlertid tilsyneladende glemt af europæiske kritikere. Selv er han forlængst blevet millionær på denne komik, så han kan være ligeglad, men det er synd for os andre, at hans film nu kun sjældent vises, for Bob Hope er vitterligt én af Amerikas allerfineste filmkomikere. For nylig kunne man atter få dette bekræftet, da Filmmuseet viste en lille serie af hans bedste ting. Det var film fra fyrrene og begyndelsen af halvtredserne, den periode, han fortjener at blive husket for. Det kan nemlig ikke nægtes, at kvaliteten sidenhen dalede temmelig meget. Filmene gik da også kortere og kortere tid herhjemme for til sidst slet ikke at blive importeret. Til gengæl er vi også blevet snydt for Bob Hopes måske bedste film i danske biografer, noget museet netop rådede bod på ved at indlemme »That Certain Feeling« i serien.

Den omstændighed, at Bob Hope åbent har sympatiseret med højrefløjen i amerikansk politik, har selvfølgelig heller ikke været befordrende for populariteten, men i denne forbindelse kunne man passende citere, hvad Björn Fremer i 1975 skrev i det bestemt alt andet end højreorienterede svenske tidsskrift »Chaplin«. I en artikel om Woody Allens forbilleder hævdede han (141,

s. 310): »Det är ingen som vågar nämna Bob Hope i dagens filmkritik. Han är nemligen et fult ord för att han placeret sig till höger om Nixon och Agnew. Det är därför man försöker nedvärdera hans talang och hans inflytande på andre komiker. Sanningen är den att Hope är den skickligaste och mest imiterade komikern i världen. Bob Hope är en mästare i timing, pacing och delivery – ord som inte kan översättas til svenska utan att de förlorar sin mening. Alle s k stand-up-komiker som Dick Cavett, Johnny Carson, Woody Allen, Lenny Bruce, Mort Sahl har haft Hope som förebild«.

I en tid, hvor alvorsmænd og især alvorskvinder fører sig frem på alle vort hjemlige kulturlivs områder, er det selvfølgelig en betænkelig sag at sætte sig til at skrive om en gammel komiker, hvis film man alene husker, fordi de er morsomme. Men måske er der netop i dag grund til at fremhæve Bob Hope som eksempel på en komiker, der blot vil underholde og ikke har skumle bagtanker om samtidigt at trække en livsanskuelse ned om ørene på os.

Bob Hope er vist noget af det mest ærke-amerikanske, man kan tænke sig (jeg ved godt, at ikke alle mener noget pænt med det udtryk). Han er dog ikke desto mindre englænder af fødsel, selvom han kun var fem år, da familien i 1908 rejste til staterne. Hans oprindelige navn var Leslie Towne Hope, og den første skoledag præsenterede han sig på engelsk manér »Hope, Leslie«. Siden hed han naturligvis aldrig andet end »Hopelessly« i skolen. Dette forklarer han selv som grunden til, at han tidligt antog det kunstnernavn, hvorunder han nu gennem et halvt århundrede har været aktiv i amerikansk show business. Han startede som ganske ung inden for den form for varieté, amerikanerne kalder *vaudeville*. I filmen »Katten og Kanariefuglen« bliver han spurgt, om ikke store tomme huse gør ham bange. »Not me! I used to be in vaudeville!« kommer svaret prompte. Hope har dog nok været ganske god til at samle publikum, og allerede i 1924 skal Fatty Arbuckle have lagt mærke til ham og have skaffet ham bedre engagementer. Tre år senere debuterede han som »rigtig« skuespiller på Broadway, hvor han kunne fejre adskillige succeser i begyndelsen af trediverne. Sidenhen blev hans radioshows med tandpastaen Pepsodent som sponsor (Amerika!) utroligt populære. TV har gjort brug af ham praktisk taget siden de regelmæssige udsendelsers begyndelse.

I sine film har Bob Hope ikke glemt den første tid, da han arbejdede sig frem *the hard way*. I modsætning til visse andre sentimentaliserer eller forherliger han dog aldrig det gamle teater- og showmiljø. Derimod har han gang på gang leveret ondskabsfulde portrætter af vaudeville-frikadellen, som kun selv kan se sit talent, ligesom han i det hele taget har fremstillet en lang række forskellige mislykkede artister. Han har altid en afvæbnende ironisk distance til disse figurer.

Det er fra filmene, et publikum uden for USA kender Bob Hope. Inden vi koncentrerer os om dem, skal det dog lige nævnes, at en anden af hans vigtige aktiviteter siden anden verdenskrig har været underholdningen af amerikanske tropper overalt i verden, hvor politiske forhold har medført stationering af sådanne. Utrættelig har han besøgt lazaretterne med ofre for såvel de alment opbakkede som de sidenhen mere omdiskuterede krige. Mangen såret G.I. er blevet kvikket op med bemærkninger som »Så du vores show eller var du syg i forvejen?« Han har modtaget adskillige hædersbevisninger og har optrådt både for præsidenterne Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon og Ford. Fra Emile de Antonios herligt ondskabsfulde film »Millhouse« vil man huske en sekvens, hvor Nixon takker Bob Hope for en optræden i Det hvide Hus og siger et par dybsindige ord (af James Thurber) om humorens væsen. Endelig har Hope udsendt flere erindringsbøger, men de er nu ikke særligt morsomme.

Men nu filmene: Efter at have medvirket i nogle korte farcer fik Bob Hope sin egentlige filmdebut i den herhjemme aldrig viste »The Big Broadcast of 1938«, hvor han bl.a. sang »Thanks for the Memory«, der næsten blev hans kendingsmelodi. Den første store succes kom i 1939 med filmen »Katten og Kanariefuglen«. Der forelå allerede to filmversioner af den uhyggelige historie om en gruppe slægtninge, der på årsdagen for en arveonkels død samles i dennes dystre gamle hus midt i Louisianas sumpe, hvor mystiske dødsfald indtræffer. Ved at lade Bob Hope spille en af de truede slægtninge fik Paramount en usædvanlig vellykket gyserkomedie ud af det. Optakten, hvor slægtningene ankommer én efter én, er som til en almindelig gyser; men fra det øjeblik, Hope viser sig i en robåd på vej gennem sumpen nervøst iagttagende krokodillerne i vandet, aner vi, at historien denne gang skal have en komisk drejning, og vi overgiver os til latteren, såsnart han efter sin ankomst til huset ved første allermindste antydning af, at ubehagelige ting er i vente, straks erklærer: »Nå, men jeg må se at komme hjemad, kan I have det så godt!« Der er dog ikke mulighed for at forlade det isolerede hus, og sammen med Paulette Goddard må han gennem mange rædsler i nattens løb. Som vi imidlertid siden skulle opleve det i mange Bob Hope-film er han i stand til at fyre kvikke bemærkninger af under de mest faretruende omstændigheder. Filmen er dog bl.a. i kraft af raffineret fotografering stadig ægte uhyggelig, og Hopes replikker er fint indarbejdet i dens tempo, så de på befriende vis punkterer en intenst oparbejdet spænding. Blandingen af fejghed, bondesnuhed og grotesk selvovervurdering, som siden skulle karakterisere hans figurer, er ikke helt til stede endnu – han er faktisk stykkets helt, der løser mysterierne og får pigen. Det typiske svedne grin er heller ikke fuldt udarbejdet, men i slutscenen, hvor han overlegent fortæller pressen om sine bedrifter, har vi tydeligt de senere films Bob Hope.

»Katten og Kanariefuglen« efterfulgtes af »Road to Singapore«, hvor Paramount lod ham danne par med Bing Crosby. Det blev optakten til en serie skrupskøre farcer, hvor Hopes komiske form er vellykket kombineret med Crosbys mere stilfærdige lune, og hvor de to altid støder på den dejlige Dorothy Lamour de særeste steder i verden. Seriens højdepunkter er »Road to Morocco« fra 1942 og »Road to Utopia« fra 1945, men vejen gik også til Zanzibar, Rio, Bali og Hong Kong. Der er tale om parodier på Hollywoods romantisk-eksotiske udstyrsstykker. Handlingen er umulig at huske, det er de fornøjelige gags og festlige sangnumre, der kan nydes gang på gang. Hope og Crosby er gerne fallerede artister eller omrejsende bondefanger med inderlig uvilje mod arbejde, ægteskab og borgerlig tilværelse i det hele taget. De forsøger konstant at snyde hinanden. Aldrig er der i disse film den ringeste fare for, at kammeratskabs-sentimentaliteten skal snige sig ind, og man konstaterer med lettelse, at Hope og Crosby er sluppet for omtale i Joan Mellens ufrivilligt komiske bog »The Big Bad Wolves«. Dorothy Lamour, som de begge ihærdigt efterstræber, bidrager til morskaben ved tilsyneladende at tage historierne gravalvorligt et langt stykke hen af vejen og elskværdigt parodiere sit eget image fra en række sydhavsfilm og junglemelodramaer. De tre morer sig strålende i hinandens selskab og deres veloplaghed forplanter sig til publikum fra filmenes første scener.

Lad os kaste os ud i »Road to Morocco«: Hope og Crosby er havnet på et marokkansk værtshus og har sat et solidt måltid til livs uden en øre på lommen. Hope skæver til værtens store kniv og mumler »He might try to get the food back the hard way!«, men Crosby klarer betalingsproblemerne ved at sælge kammeraten som slave. Senere genfinder han Hope i et overdådigt fyrstepalads, hvor denne ingenlunde fører en slavetilværelse, men tværtimod opvartes af skønne slavinder og kærtegnes af en prinsesse (Lamour), der har ønsket ham som ægtemand. Han kigger overlegent på Crosby og erklærer »Jeg har aldrig i mit liv set den fyr! Find en krog til ham i ormegården!« Så retter han på turbanen, bakker på vandpiben og kysser prinsessen, så hans snabelsko retter sig ud. »Kys ham på næsen og se, om du også kan rette den ud!« foreslår Crosby prinsessen. Filmene er altid fyldt med Crosbys bemærkninger om Hopes særprægede næse og Hopes ditto om Crosbys flyveører. Da Hope opdager, at han er købt som ægtemand med henblik på henrettelse lige efter brylluppet – man skal på denne måde i en fart have overstået opfyldelsen af en spådom, hvorefter prinsessens første mand vil lide en voldsom død – bliver han ivrig efter at lade Crosby overtage damen. Men hofastrologen har læst forkert i stjernerne. Og så fremdeles. Intrigen er underordnet og det bliver snart håbløst at holde rede på den. »Det er den skøreste film, jeg har været med i!« erklærer én af kamelerne da også. På vej hjem fra Marokko kommer vore venner til at

Øverst t.h. »Katten og kanariefuglen«, yderst t.h. »Sikken en skovtur«, i midten »På eventyr i Marokko«, derunder »En skør detektiv« og »Casanovas store aften«

11101-20

sprænge skibet i luften. Filmens sidste scene præsenterer dem som skibbrudne på en tømmerflåde, kun iført laser (det klæder især Dorothy Lamour). Hope er allerede ved at være sindssyg af sult og tørst og lægger op til det helt store anfald. Så trækker kameraet sig tilbage, og et totalbillede afslører, at tømmerflåden befinder sig i New Yorks havn. Hope kigger arrigt i retning af kameraet og udbryder »Nu har I ødelagt min eneste gode scene i denne film! Jeg kunne have vundet en Oscar!« I »Road to Bali« får han en Oscar, nemlig den, Humphrey Bogart glemmer at få med sig, da han har vist sig på »African Queen« som et fata morgana.

Dorothy Lamour kan aldrig rigtig finde ud af hvem af de to, hun vil have, men det er gerne Crosby, der får hende til sidst. I »Road to Utopia« er Hope dog tilsyneladende den heldige. I filmens rammehistorie møder vi ham og Dottie som et pragtfuldt gammelt ægtepar, der en aften får besøg af Crosby, som de ikke har set i tredive år. Tiden skrues tilbage, og vi følger nu de mildest talt usandsynlige oplevelser, de tre har haft i guldgravertidens barske Alaska. Ved filmens slutning er vi atter i rammehistorien, hvor vennen lige skal hilse på ægteparrets søn, inden han går. Ned ad trappen kommer en ung mand, der ligner Bing Crosby på en prik! »Road to Utopia« er i det hele taget et festfyrværkeri af gags. Der veksles mellem klassisk sitationskomik, som f.eks. overnatningen i en bjerghytte, hvor Hope i mørket tager fejl af Dottie og en bjørn, og de totale illusionsbrud, som når vore venner møder julemanden og hans rensdyr.

Det er ikke alle, der har kunnet goutere Hopes og Crosbys uforpligtende leg med filmmediet. En københavnsk anmelder af den også i dag sørgeligt udbredte pædagogiske skole skrev (Politiken 5.7.1949): »Det er en humor, som hamrer mere end den kildrer, og som sin formidable træfsikkerhed og teknik til trods intet ejer af den befrielse, der skulle være humorens væsen og berettigelse.« Irriteret må han konstatere, at filmen udløser »de fjeldskred af tordnende latter, som er biografdirektørers brød og den ægte morskabs død«, og han belærer sine læsere: »Selv i den rene pjank bør man ikke tage illusionen eller sandsynligheden fra tilskuerne.« Han giver desværre ingen forklaring på, hvordan en film skal bære sig ad med at blive den rene pjank. Og man skal finde sig i endnu værre ting, når man slår op i Higham og Greenbergs »Hollywood in the Forties« og på s. 168 hører følgende om filmene i »Road«-serien: Although these films seem sadly unfunny today, they have a fascination as guides to the taste of a period: it was, for instance, entirely typical that while the trio is crossing the Alaskan wastes by sleigh in *Road to Utopia* the Paramount mountain should loom into view, complete with crown of cardboard stars: – Ah, there's our bread and butter! – Bob exclaims as he sees it.« Dybsindig sociologisk-okonomisk filmforskning er ikke kun noget, de unge mennesker på Københavns Universitet kan præstere.

Bob Hopes film falder i to grupper, »Road«-serien og de film, der er bygget op om Hope alene. Fra sidstnævnte gruppe skal kriminalfarcerne »My Favourite Blonde«, »They Got Me Covered«, »My Favourite Brunette« og »My Favourite Spy« fremhæves. Endvidere kostumestykket »Casanova's Big Night«, Damon Runyon-filmatiseringen »The Lemon Drop Kid« og frem for alt western-parodien »Blegansigt« og fortsættelsen »Søn af Blegansigt« samt »Here Come the Girls«, en grinagtig historie fra et New York-teatermiljø omkring 1900. Disse film har som reget et rigtigt plot, selvom de enkelte gags er det centrale. Det er altid en god effekt, når man f.eks. i »Blegansigt« lader den første halve snes minutter spænde af som var det en almindelig spændingsfilm, vil skulle se, for så at få ballonen til at revne med et knald i det højblik, Bob Hope viser sig på scenen som Peter »Painless« Potter, tandlægen, der bragte lattergassen til det vilde vesten.

Uanset hvilken profession, vor ven udøver i de enkelte historier, er det altid med ringe succes. Det er allerede nævnt, at vi tit ser ham som mislykket scenekunstner, og f.eks. Stanley Snodgrass i »Here Come the Girls« er en typisk Bob Hope-figur: en ikke helt ung *chorus boy*, der håber på det store gennembrud, men efter tyve års forløb stadig har problemer med trinene og hver aften forårsager mindre uorden på scenen. Når han ikke er blevet fyret, er det kun fordi en god og ærlig korpige, som oprigtigt elsker ham, hele tiden er gået i forbøn for ham hos direktøren. Det ved Stanley ikke selv, han har naturligvis kun øje for teatrets smukke, men moralsk fordærvede primadonna. Hjemme kender man intet til Stanleys aktiviteter om aftenen, og han har til stadighed truslen om at blive sat til at arbejde i den sure stedfaders kulforretning hængende over hovedet. I »They Got Me Covered« er Hope Moskva-korrespondent for et amerikansk blad, og filmen begynder med, at han d. 22. juni 1941 netop har telegraferet hjem, at det må anses for ganske umuligt, at Hitler skulle finde på at angribe Sovjetunionen! I »The Lomon Drop Kid« er han en fidusmager, der bl.a. sælger gode tips til folk, der spiller på væddeløbsbanen. Handlingen sættes i gang, da en berygtet gangster har tabt 10.000 dollars på at lytte til hans råd og nu afkræver ham dette beløb.

Verdens ældste og mest brugte komedieintrige går ud på, at en person bliver forvekslet med en anden, noget, der tit er sket for Bob Hope, ligesom adskillige film spiller på, at hans omgivelser af forskellige mere eller mindre sandsynlige grunde tillægger ham egenskaber, han ikke har en jordisk chance for at leve op til. Her fejrer hans stil især triumferer: Hans personer går op i rollen med liv og sjæl, udnytter hæmningsløst den opnåede position og fører sig frem med en selvsikkerhed, situationerne i reglen gør det aldeles uberettiget at nære. I »Road to Utopia« bliver Hope og Crosby antaget for et par berygtede revolvermænd, men har hørt skulle være på vej til guldgraverbyen. Automatisk tillægger Hope sig gunfighterens kolde blik og truende holdning, mens han skrider gennem saloonen, hvor kort- og klaverspil er ophørt og dødelig tavshed indtrådt. Henne ved baren forglemmer han sig dog og bestiller af gammel vane saftevand, men skynder sig så brysk at tilføje »I et snavset glas!«.

I »Blegansigt« bliver tandlægen Painless på samme måde antaget for en modig indianerdræber ude i en lille prærieby, et ry, han uden selv at vide det kan takke sin kone for. Denne mørke skønhed er i virkeligheden Calamity Jane, pigen, der tager bad med revolverbæltet på. Hun er blevet løsladt fra fængslet mod at hjælpe regeringen med at opspore de slemme mænd, der sælger våben til indianerne. Et godt dække at arbejde under er som uskyldig hustru til én af de mange mænd, der drager vestpå efter lykken. Ergo ægteskab med den harmløse tandlæge, der er mere end villig. Indianerne angriber traditionen tro vogntoget, men efter kampen ligger de alle døde i en pæn bunke takket være Calamity Jane. Nybyggerne tror naturligvis, de kan takke manden for redningen. Calamity Jane spilles af Jane Russell, og kombinationen af Bob Hope og denne sexbombe er naturligvis en joke i sig selv. Jane Russell er ingen stor skuespiller, men i »Blegansigt« og »Søn af Blegansigt« er hun nu ganske skæg. Kikker man godt efter – og det vil en betragtelig del af det mandlige publikum vanskeligt kunne lade være med – så har hendes Calamity Jane et glimt i øjet. Painless mister bevidstheden, når han kysser hende, og tager det for givet, at det er en naturlig effekt. I virkeligheden er det fordi, hun hver gang gokker ham i nakken med revolverkolben. Da de finder et lig på gulvet, som det jo så tit kan ske ude vestpå, kan han ikke lade være at spørge, om det også er én, hun har kysset. I »Søn af Blegansigt« er det junior, der efter studier (»In college I majored in geology, anthropology and running out of gas on Bunker Hill!«) vender tilbage til præriebyen, hvor der nu er opstillet en statue af faderen med foden hvilende på en stak døde indianere. »Dad's head wasn't empty. Mother used to rattle it for me when I was a baby!«. Den Jane Russell, junior støder på, er dels den forførende indehaver af The Dirty Shame Saloon, dels den hemmelige leder af en frygtet røverbande (personlig har jeg altid forestillet mig en eventuel kvindelig outlaw se ud præcis som Miss Russell), og denne gang får damens kys juniors fødder til at sveæve et stykke over jorden, en sandsynligere årsag til levitation end indiske vismænds tankekoncentration.

Bob Hopes personer har altid en umådelig appetit på smukke kvinder. »Hvis De rører mig, råber jeg om hjælp!« erklærer én af pigerne i »Casanova's Big Night« og får som svar: »Jeg får ikke brug for hjælp!«. I »Casanova's Big Night« får han i det hele taget lejlighed til at udfolde sig som en betydeligt morsommere Casanova end Donald Sutherlands hos Fellini. Egentlig er han bare skræddersvenden Pippo Poppolini, men via en kompliceret intrige bliver han i det venetianske gondol-miljø (sådan hedder det vist på moderne dansk) antaget for den berømte

Næste side, øverst, Bob Hope i »Blegansigt«, nederst med Jane Russell i »Søn af blegansigt«

kvindeforfører, og denne rolle gør ham aldeles balstyrisk: »Easy, girls, I can only work two canals a day!«. Filmen er fyldt med skægge anakronismer og har to slutninger, dels Paramounts ønskeslutning, hvor han bliver henrettet, dels Hopes egen, hvor Joan Fontaine falder ham om halsen, da han tappert har nedkæmpet alle modstandere. Joan Fontaine har i øvrigt her sin karrieres mest bizarre rolle. I sine erindringer – der dog ellers hedder »No Bed of Roses« – skriver hun om filmen blot, at den aldrig burde have været lavet.

Det hyggelige og rare ved filmene er, at heltinderne altid trods enhver sandsynlighed falder for vor pjokkede ven til sidst. I »Blegansigt« må man nyde scenen, hvor Calamity Jane har slået ham bevidstløs, men denne gang lige skal se efter, om hun nu ikke har slået for hårdt. »I'm getting soft!« mumler hun, og så ved vi hvordan det vil gå.

De hidtil omtalte film er fra årene frem til 1955. I 1956 sås Bob Hope i »The Iron Petticoat«, der er en fornærmelse mod Katharine Hepburn og indledningen til de stadigt ringere Bob Hope-film. Samme år havde han dog også lavet »That Certain Feeling«, som vi indledningsvis kaldte hans måske bedste film. Det er i hvert fald en noget anden Bob Hope, vi møder i denne seriøse trekant-komedie, hvor han spiller Francis X. Digman, en talentfuld tegner, som har psykiske problemer og ikke kan holde på et job. Hans forhenværende kone (Eva Marie Saint) er sekretær for en anden tegner, en krukket og selvglad fyr, som via sin tegneserie om en god og artig dreng har skaffet sig en position som børnepædagogisk orakel og nu tillige er ved at føre sig frem inden for politik. George Sanders er på hjemmebane i denne rolle. Da han har hårdt brug for en assisterende tegner til at klare det daglige afsnit af serien, skaffer sekretæren sin ex-mand dette arbejde. Så er der lagt op til konflikt, for hun har netop også lige sagt ja til at gifte sig med deres nu fælles arbejdsgiver.

Filmens kup består i at have indpasset den sædvanlige Bob Hope-type i denne historie. Han er stadig den uforlignelige *wisecracker,* hvis første replik lyder »Jeg håber psykiatrien kan hjælpe, doktor. Bikarbonat har ikke virket!«, og som om sin kollega siger »Jeg har hørt om personlighedsspaltning, men den fyr hænger jo i trævler!«. Hans façon dækker imidlertid denne gang over en neurotisk personlighed, og det er ikke for sjov, når han om sit forhold til andre siger »If they laugh with me they won't laugh at me!«. For en gangs skyld er Hope ikke en abstrakt figur, men et rigtigt menneske, vi føler noget for. Han beviser i denne film, at han godt kan beherske karakterkomedien. Hans minespil, når han sidder ved tegnebordet og ikke kan undgå at overhøre den skabagtige konversation mellem ex-konen og hendes ny tilkommende, er *film*skuespilkunst på højeste niveau. Da oraklet adopterer en forældreløs dreng (ligesom det påtænkte ægteskab et led i opbygningen af hans medie-image), bliver det i praksis Digman, der kommer til at fungere som far, og hans konsekvent upædagogiske omgang med drengen er en nydelse at overvære. Der er en smuk scene, hvor Hope og Eva Marie Saint står og kikker på hinanden. Det gør de på en måde, der giver os berettiget håb om, at Digman vil få sin kone tilbage. Det får han også, og inden han siger farvel til endnu et job, udsender han et sidste afsnit af tegneserien, hvor hovedpersonen skubber bedstemor ned ad trappen, holder en spiritusforretning op med en maskinpistol og endelig begår selvmord.

Blandt forfatterne af manuskriptet til »That Certain Feeling« finder vi I. A. L. Diamond, og filmen har meget af det tonefald, vi kender fra dennes senere samarbejde med Billy Wilder. Men den vækker tillige rare minder om tredivernes screwball-komedier, hvor der også bag løjerne lå et principielt positivt syn på ægteskabet. Det er simpelthen en dejlig film.

Bob Hope blev atter i 1963 placeret i en

Eve Marie Saint, George Sanders og Bob Hope i komedien »That Certain Feelling«

seriøs rolle i »Critic's Choice«, men denne film blev som flere af hans øvrige spoleret ved den rædsomme Lucille Balls medvirken. Bortset fra disse roller er han gerne den samme figur fra film til film, og komikken spiller bl.a. på vore forventninger til denne figur. Han har aldrig selv skrevet eller instrueret sine film, men det synes underordnet, om *Old Ski Nose* bliver instrueret af farcemestre som Norman Z. McLeod eller David Butler eller han arbejder med en mindre kendt instruktør. »That Certain Feeling« er instrueret af Norman Panama og Melvin Frank, som også er med på manuskriptet. Dette team skrev tillige »Road to Utopia«, men har også ansvaret for flere svage Bob Hope-film, f.eks. »Road to Hong Kong« seriens sidste opus fra 1962. Mange Bob Hope-successer har Frank Butler og Don Hartman som manuskriptforfattere. Endelig har den helt centrale skikkelse inden for halvtredsernes filmfarce Frank Tashlin haft et lille, men vigtigt samarbejde med Hope. Den drevne gag-mand skrev manuskript til »Blegansigt«, »Søn af Blegansigt« og »The Lemon Drop Kid«, ligesom han instruerede de to sidstnævnte, »The Lemon Drop Kid« kun efter eget udsagn, den har officielt Sidney Lanfield som instruktør. Hopes ovennævnte svæven over jorden i »Søn af Blegansigt« er et godt eksempel på den ofte påpegede indflydelse, Tashlins baggrund inden for tegnefilmen har øvet. Tashlins sidste film, »The Private Navy of Sgt. O'Farrell« fra 1968, er også med Bob Hope, men her virker begge trætte og uinspirerede.

Måske blev Hope ringere i tresserne, fordi hans forfattere blev det. Man bemærker nemlig, at det er de samme gamle folk, der fortsat står bag ham; yngre kræfter kommer ikke til. Det går dog ikke an at reducere ham til et produkt af dygtige gag-forfatteres virksomhed. Bob Hope er og bliver den, der serverer vitserne, og det sker altid med den formidable tekniske kunnen, vi lod Björn Fremer understrege i det indledende citat. Problemet med at levere et skriftligt forsvar for Bob Hope og beslægtede komikere er naturligvis, at man skal se og høre dem i den enkelte situation. Man skal se Bob Hope, når han har rakt Bing Crosby hånden til farvel og dernæst tæller sine fingre, og man skal høre ham sige »Sådan kan I ikke behandle mig! Jeg er amerikansk borger! Jeg betaler skat!« og så efter den præcist timede pause tilføje »Well, jeg er amerikansk borger!«. Han kan få det nøje instuderede til at tage sig improviseret ud, og alt sker med det skæve grin, der straks etablerer en kontakt til publikum og hele tiden siger »I'm only kidding, folks!«. Om hans måde at bevæge sig på har kollegaen Jack Benny træffende sagt, at han går som en overtjener, der viser en gæst hen til et godt bord.

Vittigheder, der skal forklares, er ikke vittigheder, og mange af Bob Hopes replikker vil uvægerligt gå hen over hovedet på et ikke-amerikansk publikum. Horace Greeley, den fremtrædende politiker og pressemand, som i midten af forrige århundrede tordnede mod tidens synd og moralske forfald i sine aviser, skal man nok have været tvunget til at læse i skolen for rigtigt at nyde Hopes bemærkning, da han første gang ser Jane Russell: »Nu ved jeg, hvad Horace Greeley mente!«. Jeg skal ikke komme nærmere ind på dette, men i stedet til slut berøre et andet problem. I dag vil mange sikkert kritisere Bob Hopes vittigheder for at savne brod, for nok er han fræk, men han er aldrig ude på at såre nogen. Hentydningerne til politiske forhold er af den godmodige slags, selv i hans eneste decideret politiske farce, »Louisiana Purchase« fra 1941. Denne film har ikke gået i Danmark og er i øvrigt et eksempel på en film, der nok i dag ville kræve realkommentar. De uforskammede bemærkninger om kolleger, som dukker op i enhver Bob Hope-film, kan vi vist roligt betragte som venlige hilsner, også når han i »The Lemon Drop Kid« på et spørgsmål om, hvorfor der er kommet en ko ind i stuen, svarer »Milton Berle er vel i TV!«. Den egentlige sorte humor nærmer han sig sjældent. I »My Favourite Blonde« truer han skurkene med en håndgranat: »I'll pull the pin and we'll have red polka-dot wallpaper!«, værre bliver det ikke. Og selvom der tales en masse om sex i filmene, så er det alligevel på en måde, som sammenlignet med i dag forekommer troskyldig. Endelig er enhver hentydning til religion naturligvis utænkelig i en Bob Hope-film. Alt dette for at de mere blaserte ikke skal spilde tid på vor ven.

Mit ærinde er ingenlunde at slå nutidige komikere oven i hovedet med Bob Hope. Vore dages filmkomikere skal naturligvis afspejle vore dage. Jeg har blot villet henlede opmærksomheden på, at Bob Hopes bedste film stadig er en udsøgt fornøjelse, selvom de afspejler en anden tid. Jeg vil selvfølgelig ikke sætte ham på linie med de store udødelige fra trediverne: Laurel & Hardy, Marx Brothers og W. C. Fields. Men inden for sin egen generation af amerikanske komikere fortjener Bob Hope en førsteplads. Danny Kaye er næsten den eneste, der af og til kan gøre ham rangen stridig. Også ham har vi ofte set som en pjokket fyr, der vikles ind i forvekslingsintriger og dramatiske begivenheder, men Danny Kaye understreger det hjælpeløse i figuren og appellerer til vor medlidenhed, det gør Hope aldrig. Bob Hope har gerne holdt sig inden for et snævert felt, og netop derfor er »That Certain Feeling« interessant. Her mestrer han en rolle, som også Jack Lemmon kunne have spillet, en filmkomiker som ved siden af Jerry Lewis er repræsentativ for den retning, kritikernes og til dels publikums smag tog i tresserne.

BOB HOPES FILM

(Kortfilmene er udeladt).

1938. The Big Broadcast of 1938 (Mitchell Leisen).
College Swing (Raoul Walsh).
Give Me A Sailor / To Skøre Sjæle (Elliot Nugent).
Thanks for the Memory (George Archainbaud).
1939. Never Say Die (Elliot Nugent).
Some Like it Hot (George Archainbaud).
The Cat and the Canary / Katten og Kanariefuglen (Elliot Nugent).
1940. Road to Singapore / På Eventyr i Singapore (Victor Schertzinger).
The Ghostbreakers / Dus med Spøgelserne (George Marshall).
1941. Caught in the Draft / Menig Nr. Nul (David Butler).
Nothing But the Truth / Et Døgn uden Løgn (Elliot Nugent).
Road to Zanzibar / På Eventyr i Afrika (Victor Schertzinger).
Louisiana Purchase (Irving Cummings).
1942. My Favourite Blonde / Sikken en Skovtur (Sidney Lanfield).
Road to Morocco / På Eventyr i Marokko (David Butler).
Star Spangled Rhythm / Gutter på Landlov (George Marshall).
1943. They Got Me Covered / Hjælp, Jeg bliver skygget! (David Butler).
Let's Face It (Sidney Lanfield).
1944. The Princess and the Pirate / Prinsessen og Piraten (David Butler).
1945. Road to Utopia / Skæg i Klondyke (Hal Walker).
1946. Monsueur Beaucaire / Den Tapre Barber (George Marshall).
1947. My Favourite Brunette / En Skør Detektiv (Elliot Nugent).
Where There's Life / Rotter på Loftet (Sidney Lanfield).
Variety Girl / Fyrre Stjerner og Een Pige (George Marshall).
1948. Road to Rio / Halløj i Rio (Norman Z. McLeod).
The Paleface / Blegansigt (Norman Z. McLeod).
1949. Sorrowful Jones / Fuld af Fiduser (Sidney Lanfield).
The Great Lover / Held i Spil (Alexander Hall).
1950. Fancy Pants / En Værre Bangebuks (George Marshall).
1951. The Lemon Drop Kid / Skæg på Broadway (Sidney Lanfield).
My Favourite Spy / Min Yndlingsspion (Norman Z. McLeod).
1952. Son of Paleface / Søn af Blegansigt (Frank Tashlin).
1953. Road to Bali / Eventyr på Bali (Hal Walker).
Off Limits / Pas på, Soldater! (George Marshall).
Here Come the Girls / Masser af Piger (Claude Vinyon).
1954. Casanova's Big Night / Casanovas Store Aften (Norman Z. McLeod).
1955. The Seven Little Foys (Melville Shavelson).
1956. That Certain Feeling (Norman Panama & Melvin Frank).
The Iron Petticoat / Ballade i Luften (Ralph Thomas).
1957. Beau James (Melville Shavelson).
1958. Paris Holiday / Falske Penge og Ægte Kurver (Gerd Oswald).
1959. Alias Jesse James / Præriens Værste Mand (Norman Z. McLeod).
1960. The Facts of Life / Forandring Fryder (Melvin Frank).
1961. Bachelor in Paradise / Ungkarl i Paradis (Jack Arnold).
1962. Road to Hong Kong / Halløj i Hong Kong (Norman Panama).
1963. Critic's Choice / Ros Din Kone (Don Weis).
Call Me Bwana / Der er en Løve i mit Telt (Gordon Douglas).
1964. A Global Affair (Jack Arnold).
1965. I'll Take Sweden / Moral på Sengekanten (Frederick de Cordova).
1966. The Oscar / The Oscar (Russell Rouse).
Boy, Did I Get a Wrong Number? / Lige Mit Nummer (George Marshall).
1967. Eight on the Lam / Helt Ud i det Blå (George Marshall).
1968. The Private Navy of Sgt. O'Farrell / Flådens Skrappe Drenge (Frank Tashlin).
1969. How to Commit Marriage (Norman Panama).
1972. Cancel My Reservation (Paul Bogart).
1979. The Muppet Movie / Muppet Går til Filmen (James Frawley).

Kunsten på lærredet

Peter Schepelern redegør for relationerne mellem maleriet og filmen

Da den franske salonmaler Paul Delaroche i midten af 1800-tallet havde besøgt Daguerres fotografiske atelier, udbrød han: « La peinture est morte à partir de ce jour! »[1]

Maleriet var blevet stillet over for en konkurrent, der syntes at indvarsle en katastrofe for billedkunsten og i hvert fald fratog den dens suverænitet som virkelighedsfremstillende medium. Billedliggørelsen, som billedkunsten havde haft monopol på i årtusinder, blev overtaget af et teknisk medium, der - i hvert fald tilsyneladende - fuldstændig overgik de traditionelle billedmedier, hvad angik realisme og virkelighedsillusion. Det betød dog samtidig en større frihed for malerkunsten, som nu kunne udforske andre veje end realismens, og maleren Renoir skal da også have udtrykt taknemmelighed over, at fotografpionererne Niepce og Daguerre havde »befriet malerkunsten for en masse kedsommeligt arbejde, først og fremmest familieportrætterne«.[2]

Med filmens gennembrud kort før århundredeskiftet fik den traditionelle billedkunst endnu en rival.

Hverken fotografiet eller filmen betød imidlertid malerkunstens undergang, og rollefordelingen blev aldrig så simpel, som man kunne have troet, mellem fotografi og film som virkelighedsregistrering og maleri som abstrakt æstetisk leg. Faktisk søgte fotografi og film snart ind på det imaginative kunstneriske overdrev, mens malerkunsten til gengæld hentede erfaringer fra fotografiet og filmen og undertiden nærmede sig den fotografiske realisme. I det tyvende århundrede har medierne trivedes side om side, og ikke mindst i relation til hinanden. Man kan iagttage en hel række forskellige forbindelseslinier og »møder« mellem påvirkningsrelationer. Groft taget kunne man opdele dem i følgende kategorier:

Billedkunst med filmisk inspiration

1: *Billedkunst, som efterligner filmens æstetik*
2: *Billedkunst, som er motivisk inspireret af bestemte film*
3: *Billedkunst med filmverdenen som motiv*

Filmkunst med billedkunstnerisk inspiration

4: *Film, generelt påvirket af billedkunstnerisk æstetik, stil, motivverden*
5: *Film med motivisk relation til bestemte billedkunstneriske værker*
6: *Film, hvor billedkunst indgår i handlingen*
7: *Biografiske film om fiktiv/autentisk billedkunstner*
8: *Dokumentarfilm om billedkunst/billedkunstner*

Billedkunstnere som filmarbejdere

9: *Billedkunstnere som filmdekorationsdesignere, etc.*
10: *Billedkunstnere som filmplakatkunstnere*
11: *Billedkunstnere som filminstruktører*
12: *Billedkunstnere som filmskuespillere*

Filmkunstnere som billedkunstnere

13: *Filmkunstnere som malere og tegnere*

Filmkunstnere om billedkunst

14: *Filmkunstneres skrifter om billedkunst*

Billedfolk om film

15: *Billedkunstneres skrifter om film*
16: *Kunstkritikeres skrifter om film*

Det er disse seksten forbindelseslinier, der skal kommenteres nærmere i det følgende.

Billedkunst med filmisk inspiration

1: Billedkunst, som efterligner filmens æstetik

Inden filmens gennembrud var maleriet allerede blevet påvirket af filmmediets umiddelbare tekniske forudsætning, fotografiet.

En del af malerne i sidste halvdel af 1800-tallet forholdt sig til fotografiet og søgte at inddrage dets erfaringer i det maleriske arbejde.[3]

Malerne fandt i fotografiet dels materiale, der kunne bearbejdes på samme måde som virkeligheden, (Delacroix ejede en samling model-fotos, som han anvendte som udgangspunkt for malerier til erstatning af levende modeller), dels en informationskilde, indbyde til imitation og inspirere malerne til at prøve at »fange« bevægelsen.

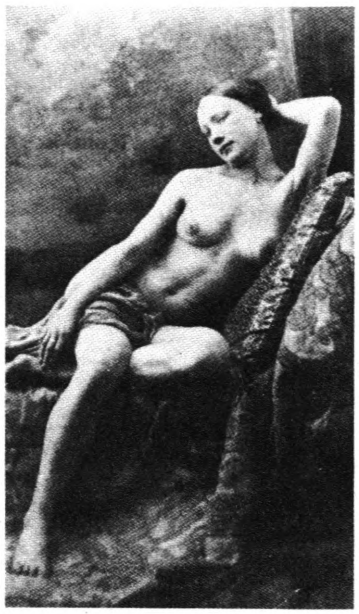
De mest determinerede forsøg på at bringe den filmiske bevægelse inden for billedets statiske rammer gøres af futuristene.

Futurismen var en stilretning, der brød

Denne interesse kom også til at virke tilbage på det fotografiske medium. Når Degas, med baggrund i fotografiet, turde vise personerne som opfanget i et tilfældigt snapshot, der beskærer motivet vilkårligt, i billeder som »Bomuldskontoret« og »Café-koncerten«,[4] var det et afgørende brud med århundreders akademiske praksis. Og alligevel er disse billeder ganske bevidst komponerede, og dermed får de også betydning for det medium, fotografiet, hvoraf de udsprang. Billederne viser nemlig, hvorledes det realistiske tilfældighedspræg kan kombineres med en velstruktureret komposition. Og derved kommer de til at bane vejen netop for fotografiets - og siden filmens - æstetik, hvor en basal konflikt netop ligger i at skabe en meningsfuld og virkningsfuld komposition med udgangspunkt i det »tilfældige«, realistiske virkelighedsbillede.

Men malerne var i øvrigt nok så interesserede i de fotografiske eksperimenter, der foregreb filmen, dvs. først og fremmest franskmanden Etienne-Jules Mareys og englænderen Eadweard Muybridges forsøg på - ud fra rent videnskabelige motiver - at få klarhed over menneskers og dyrs bevægelser. Marey var med sit »fotografiske gevær« i stand til at fastholde stadierne i en bevægelse på samme billede, Muybridge fik med sin »zoöpraxiscope« en række systematiske enkeltbilleder af bevægelsesfaserne.[5]

Disse billeder gav dels malerne nogle betydningsfulde oplysninger om, hvorledes et bevægeligt motiv mest korrekt kunne gengives i en fastfrosset bevægelse (og blandt andet løse århundreders diskussion om den korrekte fremstilling af en galoperende hest), men billederne kunne også i sig selv



(Manet baserede sit billede af »Kejser Maximilians henrettelse« på forskellige fotografier af hændelsen og de involverede personer), dels en kompositions-æstetik, (Degas lærte af gadefotografiernes tilfældige udsnit med beskårne figurer).

igennem i Italien i 1909, da digteren Marinetti udsendte bevægelsens første manifest, hvor den moderne verden med dens »aggressive bevægelse ... fartens skønhed ... den evige, allestedsnærværende fart«[6] blev prist på bekostning af den gamle verden:

»Vi ønsker at forherlige krigen - verdens eneste hygiejne - militarismen, patriotismen ... samt foragten for kvinden. Vi ønsker at tilintetgøre museerne, bibliotekerne, akademierne af alle slags; vi ønsker at bekæmpe moralismen, feminismen, og alle usle former for opportunisme og utilitarisme«, hedder det, så man forstår, hvorfor fascismen fandt meget den kunne bruge i futurismen.

I en gruppe maleres manifest om det futuristiske maleri hed det i 1910:

»Alt bevæger sig, alt løber, alt forandrer sig hastigt. En figur er aldrig statisk for os, men dukker op og forsvinder uophørligt. En galoperende hest har ikke fire ben: den har tyve ...«[7]

Der var noget paradoksalt i at fremstille bevægelse i et statisk medium, men Umberto Boccioni gik så vidt som til at lave en skulptur af en gående mand, ikke af et stadium i hans bevægelse, men af hele bevægelses-processen.[8] Kollegerne Giacomo Balla og Gino Severini lavede tilsvarende malerier, eksempelvis Severinis »Ballerina i blåt« og »En danserindes dynamik« og Ballas »Violinistens hånd« og »Dynamikken i en hund i snor« (alle fra 1912). Især det sidste, hvor en lille hund i snor tripper med utallige poter afsted ved siden af en dame, af hvem kun utallige fødder ses, er berømt.[9]

Denne teknik, hvor alle stadier i bevægelsen vises ved siden af hinanden, stod i gæld til Marey og Muybridge, til filmen og til tegneserien. Den gik dog snart af mode, men inspirerede franskmanden Marcel Duchamp til et af den moderne malerkunsts kendteste billeder, hans »Nude Descending a Staircase, No. 2« (1912),[10] der blev en sensation på det amerikanske Amory Show, New York 1913, der betød et internationalt gennembrud for de modernistiske kunstretninger.

2: Billedkunst, som er motivisk inspireret af bestemte film.

Englænderen Francis Bacon (født 1909) var i en periode stærkt optaget af Einsensteins berømmelige »Panserkrydseren Potemkin« (1925), især fremstillingen af det menneskelige skrig i indstillingen fra trappesekvensen af barnepigen med de knuste lorgnetter og blodet løbende ned over kinden mod den vidåbne mund.

»I did hope one day to make the best painting of the human cry. I was not able to do it and it's much better in the Eisenstein and there it is«. Men det resulterede i en serie af billeder, der parafraserer Eisensteins still-billede.[11]

Hollænderen Pyke Koch (født 1901), der hører til de fantastiske realister, har i en

række kvindeportrætter - blandt andet det her gengivne »Berta van Antwerpen« (1931) - brugt still-billeder fra Asta Nielsen-film som udgangspunkt. Her er ansigt og hovedbeklædning taget fra Pabsts »Die Freudlose Gasse« (Bag glædernes maske, 1925).[12]

Den amerikanske maler Robert de Niro (født 1922 - og altså ikke identisk med skuespilleren) lavede i 1965 et maleri med titlen »Garbo with Her Hand Raised to Her Head«, baseret på et still-billede af Garbo fra hendes første scene i Clarence Browns »Anna Christie« (1930): Hun sidder ved cafébordet og har lige sagt sin karrieres første navnkundige replik: »Gimme a whisky!«.[13]

3: Billedkunst, der har filmverdenen som motiv.

Amerikaneren Thomas Hart Benton (1889-1975), der specialiserede sig i store panoramiske fremstillinger af der amerikan-

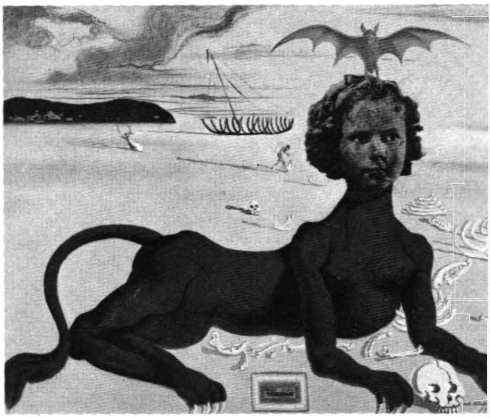
ske samfundsliv i fortid og nutid, lavede i 1937 et billede med titlen »Hollywood«, der gav et vue ud over atelier'erne med projektører, vindmaskiner, filmmord, brændende byer og en letpåklædt stjerne. I 1931 udførte han store udsmykninger for en skole i New York, »City Activities«, hvor man også ser biografpublikummet betragte et romantisk filmkys.[14]

Dette motiv benytter den forfinede realist Edward Hopper (1882-1967) også i et afdæmpet maleri fra 1939, »New York Movie«, der viser kontrolløsen henfaldet i tanker under forestillingen - individuelle kontra kollektive illusioner.[15]

Den belgiske surrealist René Magritte (1898-1967) lavede i 1925 et billede med titlen (og teksten) »Cinéma bleu«.[16]

Filmpersonligheder er også lejlighedsvis blevet portrætteret af samtidige kunstnere. Såvel Fernand Léger[17] som Marc Chagall[18] har tegnet Chaplin - i overensstemmelse med deres stil henholdsvis kubistisk og poetisk surrealistisk.

Salvador Dali har i et par af sine karakteristiske surrealistiske portrætter gengivet sin personlige tolkning af to af 30'ernes mest succesombruste kvindelige stjerner, Shirley Temple og Mae West.[19]



Billedet af barnestjernen, hvor hun er fremstillet som en rød sfinx (i Technicolor!) i en makaber ørken, stammer fra 1939, året efter at Graham Greene var blevet retsforfulgt for i en anmeldelse at have henført Shirleys succes til hendes implicitte seksuelle koketteri.[20] Dalis portræt, som undgik tiltale, er som en illustration til denne opfattelse: Shirley har en djævleagtig rød løvekrop, en flagermus i håret - den står med

fødderne i hendes barnlige hårsløjfe, og hun er, som en anden vampyr eller drage, omgivet af knoglerester og kranier. I portrættet af Mae West (1936) - ansigtet fremtræder som et fikserbillede af en mennesketom scene med en sofa, formet som en rød mund - har Dali anderledes risikofrit kunnet betone de seksuelle associationer.

Mindre fantasifulde er unægtelig Kees Van Dongens portræt af Brigitte Bardot[21] og Andy Warhols billedserier af Marilyn Monroe og Elizabeth Taylor.[22]

Film med billedkunstnerisk inspiration

4: Film, generelt påvirket af billedkunstnerisk æstetik, stil, motivverden.

Dengang filmen udformede sit visuelle sprog havde den i høj grad teatrets visualisering at trække på, og tidlig filmproduktion udviser mange elementer, der kan føres tilbage til teaterpåvirkning. Men i denne sammenhæng er det nok så bemærkelsesværdigt, at en række af de typiske filmelementer i stumfilmperioden (og for den sags skyld også senere perioder) ikke har teatret, men billedkunsten som baggrund.

Når Øystein Hjort mener, at »nærbilledet som et specielt filmisk udtryksmiddel bearbejdes og overføres til maleriet af Francis Bacon«,[23] er det nok en fejlslutning. Nærbilledet er ikke specielt filmisk, men et malerisk fænomen, billedkunsten har kendt længe før Bacon. Når close-ups først dukkede op i filmsproget efter en årrække - og da som lidt af en sensation - var det fordi filmsproget i de første år hentede sine forestillinger om motivdistance fra teatret.

Faktisk er nærbilledet - dvs. isoleringen af mindre genstande og især en persons ansigt - velkendt i malerkunsten igennem flere hundrede år, selv om fotografiet og filmen nok yderligere har stimuleret denne præsentationsform i nyere malerkunst. Så tidligt som hos Van Eyck og Memling (dvs. i 1400-tallet) finder man portrætter, hvor ansigt og eventuelt brystet er isoleret i billedet, og portrættrationen fortsætter, som bekendt med betydelig succes, hos blandt andre Leonardo og Dürer. Dertil kommer de hollandske stilleben og blomsterbilleder i 1600-tallet - også en fokusering på enkeltgenstande i forhold til den helhed, de indgår i. Når de filmiske nærbilleder i begyndelsen angiveligt vakte furore blandt publikum, var det for så vidt urimeligt som man i årevis havde kendt til billedlige fremstillinger af personer, beskåret så kun hovedet og brystet kunne ses. Når denne motivdistance da også hurtigt blev accepteret som et af filmsprogets vigtigste virkemidler, hænger det utvivlsomt sammen med den billedkunstneriske tradition.

Men også i de totale indstillinger kunne filmen støtte sig til malerkunsten. Landskabet, mennesket i samspil med omgivende natur og især den store eksteriøre lokalitet med mange personer - motiver, som filmen snart dyrkede med forkærlighed - kan ikke - eller kun dårligt - realiseres på scenen. De store slagscener i Griffiths »The Birth of a Nation« (En nations fødsel, 1915) har ikke noget teatralsk sidestykke, men knytter sig til en lang tradition for slagmalerier - med franskmanden Gros som typisk eksponent - selv om de også henter inspiration i de autentiske reportagefotografier fra Borgerkrigen.

Også en stor eksteriør-komposition med perspektivisk formindskelse af personerne som man finder det i en berømt instilling i Mauritz Stillers »Herr Arnes pengar« (1919) kan føres tilbage til endda en ganske præcis billedkunstnerisk forudsætning, Gustav Cederströms lige så berømte historiske maleri, forestillende Karl XIIs ligfærd (1878).[24]

Det er næppe Stillers hensigt, at man skal associere fra Karl XII til Selma Lagerlöfs stakkels Elsalil, men han henter kompositorisk autoritet i maleriet, der måtte antages at høre til det svenske publikums kollektive ubevidste (på samme måde som danskere i samme periode antagelig anså Otto Baches maleri af de sammensvorne fra Finnerup for et selvfølgeligt referencegrundlag).

Man kan måske se det som et udtryk for mediets ungdom. Filmen henter soliditet og autoritet hos de erfarne medier. Det svarer til den tidlige films generelle støtten sig til formler, genrer og andre elementer, der er etableret i de gamle kunstarters traditioner.

Faktisk er denne fremgangsmåde netop den, som tidens velmenende teoretikere foreskriver til højnelse af filmens kunstneriske stade. Amerikaneren Victor Oscar Freeburg slår således i »Pictorial Beauty on the Screen« (1923) til lyd for »pictorial composition«,[25] bevidst baseret på billedkunstneriske forbilleder, der for ham ganske vist hovedsagelig skal søges i tidens mondæne kitsch.

I det hele taget kunne filmen hente erfaringer i den melodramatiske og stærkt anekdotiske malerkunst, der i så høj grad nød publikums gunst i forrige århundrede, men nu stort set er foragtet og negligeret. En typisk eksponent er Ernest Meissonier (1815-91), hvis billeder - med deres pedantiske realisme og »megetsigende«, fastfrosne dramatiske situationer - har påfaldende lighed med still-billeder.

Det var ikke mindst i forbindelse med historiske emner, filmen søgte til det anekdotiske populærmaleri. Det var jo netop i 1800-tallet, at det historiske maleri (og den historiske roman) brød igennem.

Det var derfor naturligt for filmen fra begyndelsen at dyrke denne genre, og det er karakteristisk, at filmene foretrak at anven-

de de romantiserede historie-malerier som udgangspunkt frem for autentisk materiale fra den pågældende tidsperiode.

Således stod det første prominente fremstød for en populær filmkunst, Le Bargy & Calmettes' berømte *film d'art* »L'Assassinat du Duc de Guise« (1908), i gæld til et af tidens mest skattede historiske salonmalerier over samme emne, malet af den allerede omtalte Paul Delaroche (1797-1856).[26]

Det er også evident, at de store panoramaer over svundne oldtidsverdener, fremmanet i spektakulære mastodontfilm af italiensk eller amerikansk oprindelse (med Pastrones »Cabiria«, 1914, Griffiths »Intolerance«, 1916 og Cecil B. DeMilles »The Ten Commandments«, 1923, som tidlige genreetablerende eksempler), ikke så meget henter materiale i historiske forskningsresultater, men hovedsagelig i romantisk-eksotiske fantasibilleder af malere som Lawrence Alma-Tadema, Edward Poynter, Jean-Léon Gérôme og Lecomte du Noüy.[27]

Om den engelske maler John Martin (1789-1854), der blev kendt for billeder som »Destruction of Herculaneum« og det storladne »The Great Day of His Wrath«, hvor hele den antikke verden øjensynlig går under i jordskælv og vulkanudbrud, hedder det i en typisk karakteristik: »He developed a type of enormous canvas, crowded with tiny figures set in fantastic architecture and beneath lowering skies that now seems merely Hollywood ...«.[28]

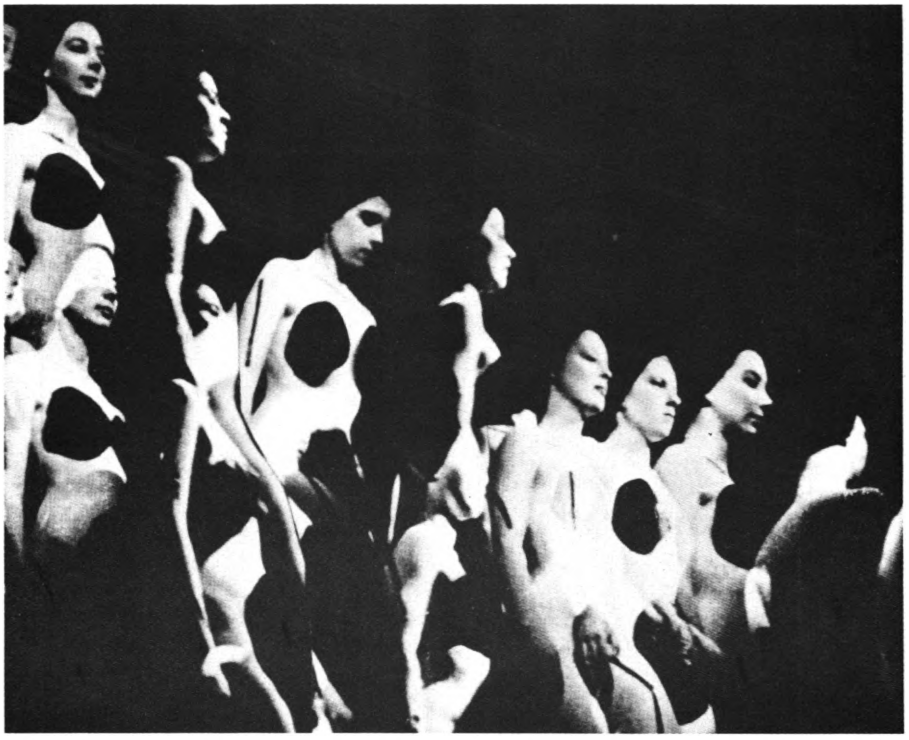
Selv om filmen i begyndelsen i høj grad knytter sig til de mest konventionelle og dermed bredt forståelige udtryksformer i litteratur, teater og billedkunst, får de modernistiske strømninger, der præger den samtidige kunst, også en vis indflydelse på filmen, men karakteristisk nok drejer det sig om ukommercielle eksperimentalfilm, der næppe bliver set af mange, men som til gengæld får stor betydning i filmdebatten.

Litteraturen om emnet kan ofte være lidt uklar. »Ballet mécanique« betegnes f.eks. både som kubistisk, dadaistisk, abstrakt og konstruktivistisk. For Ado Kyrou er så at sige alting surrealistisk, for Lotte Eisner ekspressionistisk, for Lawder kubistisk og for Le Grice abstrakt. Men det peger måske især på, hvor svært det er at skaffe sig fuldstændig klarhed over, hvordan den moderne kunsts mange ismer præcist skal afgrænses fra hinanden.[29]

Kubismen,[30] dette revolutionerende brud med kunstens hidtidige virkelighedsfremstilling, indledt med Picassos »Frøknerne fra Avignon« (1906), var med sin urealistiske menneskeopfattelse en isme, som umiddelbart var vanskelig at overflytte til filmen.

Men når Roy Armes, der har observeret, at kubismens periode falder nogenlunde sammen med det tidsrum, hvor Griffith så at sige opfandt filmens sprog (ca. 1908-13), hævder, at »it would be impossible to name a single cubist film«,[31] negligerer han i hvert fald en række betydningsfulde forsøg. Kunstnere som Hans Richter, Viking Eggeling og Walter Ruttmann lavede i tiden omkring 1920 kubistiske, delvis abstrakte animationsfilm, og især lavede Fernand Léger (1881-1955), der som maler var stærkt påvirket af kubismen, med »Ballet mécanique« (1924) en tilnærmelsesvis kubistisk film, hvor genstande og mennesker blev opløst eller adskilt i bestanddele gennem udsnit, vinkler og linser og atter sammenføjet i en repetitiv, rytmisk montage. Filmens indledningsbillede var for øvrigt en kubistisk Chaplin (se ill. side 2).

Ekspressionismen,[32] der allerede brød igennem i tysk malerkunst i 1905 med dannelsen af malergruppen »Die Brücke« og fortsatte med kredsen omkring almanakken »Der blaue Reiter« i 1912, slog først sent igennem i filmen. Da den omsider kom, var det ikke med det ekspressionistiske maleris gløende kolorit (som den i bedste fald tintede film dårligt kunne imitere), grove tegning og voldsomme udtryk (à la Nolde og den tidlige Kandinsky), filmen søgte at overtage. Den filmiske ekspressionisme, der brød frem med Wienes »Das Kabinett des Dr. Caligari«



(1919) og fortsatte med værker af Lang, Robison, Leni, Jessner og Murnau, knyttede sig (især i Wienes dekorationsprægede film, foruden »Dr. Caligari« også »Genuine« og »Raskolnikow« og i Martins »Von morgens bis mitternachts«) nok til den ekspressionistiske grafik (Nolde, Heckel, Kirchner), men hentede i høj grad det motiviske og til dels også det stilistiske materiale i teaterekspressionismen og den tyske romantik.

Futurismen[33] hentede bevægelseselementer i filmen, men påvirkede også filmen. Futuristerne vedkendte sig afhængigheden af filmmediet, og Marinetti, Balla og filmfolkene Gima og Corra udsendte i 1916 et manifest om »la cinematografia futurista«, hvor filmen blev budt velkommen som det nye medium, der snart ville afløse den helt forældede bog.

De konstaterer, at mediet skulle være selvskrevet til den futuristiske, traditionsfornægtende kunst, men har dog korrekt observeret, at »ved at fremtræde forklædt som teater uden ord, har den arvet det litterære teaters mest traditionelle bærme«.[34] Men når nu futurismen får taget filmen under behandling, vil den komme til at fungere som aktiveret maleri: »Filmen, som er essentielt visuel, skal først og fremmest fuldføre maleriets udvikling ...«.

De film, futuristerne skabte, var imidlertid ikke synderligt nyskabende. Ginna og Corra samarbejdede om »Vita futurista« (1916), og samme år eksperimenterede fotografen Bragaglia i »Perfidio incanto« med futuristiske, stiliserede dekorationer - en ikke videre observeret foregribelse af »Dr. Caligari«s malede dekorationsunivers.

Duchamps futuristiske billede af den nøgne person på trappen blev direkte »filmatiseret« i Hans Richters eksperimentale »Dreams That Money Can Buy« (1947),[35] hvor en række moderne kunstnere medvirkede. Man kan også se canadieren Norman McLarens »Pas de deux« (1968) som en - væsentlig mere vellykket - version af den futuristiske bevægelsesfremstilling: To danseres bevægelser bliver, ved hjælp af en speciel kopieringsteknik, så at sige hængende i luften som vifteformede lameller.

Dadaismen,[36] ligesom futurismen en antitraditionalistisk, anarkistisk kunstretning, blev etableret i Zürichs Cabaret Voltaire i 1916. Blandt de kunstnere, der havde et tilhørsforhold til gruppen, var Marcel Duchamp, som medvirkede i en af de klart dadaistiske film, René Clairs korte »Entr'acte« (1924), der var produceret som pause-underholdning i en ballet af dadaisten Picabia. Filmen var et farceagtigt nonsens-forløb af barok humor. Buñuels »Un chien Andalou«

(1928) var tematisk mere ambitiøs og bygget på en - trods ihærdige fortolkningsforsøg - lige gådefuld fabel, der tilsidesatte de fleste af fortællekunstens regler. Dali, der var medarbejder på filmen, karakteriserede den som »en film om ungdom og død, der ligesom en kniv skulle gå lige ind i hjertet på det kvikke, elegante og sofistikerede Paris«.[37]

Surrealismen,[38] som ofte var vanskelig at skelne fra dadaismen, fik ganske stor indflydelse på filmen, antagelig fordi den i højere grad end de andre modernistiske ismer repræsenterede en virkelighedsfortolkning, der ikke specielt var knyttet til maleriets teknik, men ubesværet lod sig realisere filmisk.

Bevægelsen blev grundlagt i 1924 og i løbet af 20'erne sætter den sit præg på en række franske eksperimentalfilm som »Un chien Andalou«, Dulacs »La Coquille et le clergyman« (1928), Man Rays »L'Etoile de mer« (1928), men især to film fra den tidligste tonefilmperiode, Jean Cocteaus »Le sang d'un poete« og Buñuel og Dalis næste fælles bedrift, »L'Age d'Or« (Guldalderen, begge fra 1930). I »L'Age d'Or« udfolder Bunuel hele surrealismens register af autoritetskritik, anti-borgerlighed, drømmeagtig fantasifuldhed og associativ freudianisme. Dali var dog ikke tilfreds med filmen:

»Jeg blev frygtelig skuffet, for den var kun en karikatur af mine ideer. Den »katolske« side af den var blevet ret antiklerikal og var helt uden den biologiske poesi, jeg havde stilet imod. Alligevel gjorde filmen et meget stærkt indtryk, især den scene med motivet utilfredsstillet kærlighed, hvor man så helten, desperat af begær, suge på en Apollonstatues storetå.«[39]

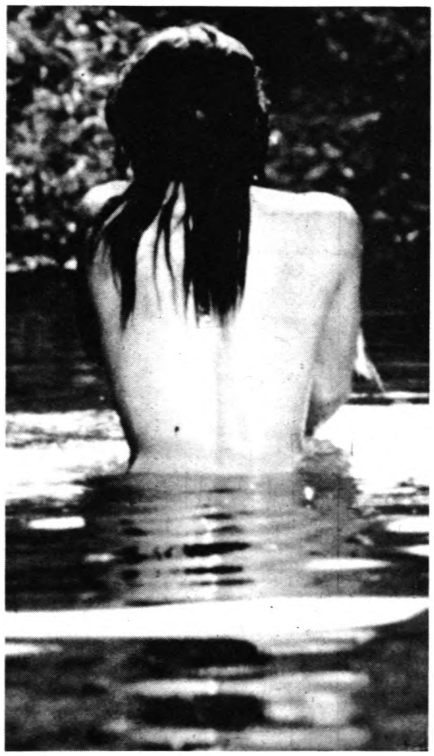
Måske var det inspireret af Dalis filminteresse, at hans danske imitator Wilhelm Freddie (født 1909) i 1950 sammen med Jørgen Roos lavede en surrealistisk kortfilm, »Spiste horisonter«.

Det skal nævnes, at en surrealistisk kortfilm af Jacques B. Brunius, »Violons d'Ingres« (1939), viser en maler i færd med at lægge sidste hånd på et landskabsbillede, helt svarende til Magrittes kendte billeder af et landskab med et opstillet staffeli, hvorpå der står et maleri, der netop viser præcis det udsnit af landskabet, som det selv blokerer udsigten til.[40]

Surrealismen er den eneste modernistiske isme, der har fået bred betydning for filmen. De fleste science fiction-, horror- og fantasifilm står i gæld til surrealismen, og det gælder også film om drømme, fortrængninger og psykiatri som Pabsts »Die Liebe der Jeanne Ney« (1927), Hitchcocks »Spellbound«, Welles' »The Trial« og Polanskis »Repulsion«. Dertil kommer ikke mindst den ældre Buñuels værker, hvor surrealismen er blevet en kåd, anarkistisk satire.

Pop art,[41] der brød igennem i England og USA omkring 1960, var med malere som Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Andy Warhol, Richard Hamilton og Robert Rauschenberg et dada-lignende brud med de etablerede forestillinger om, hvad et kunstværks materiale skulle bestå af. Her blev tegneserier, fotografier, avisudklip og almindelige genstande fra hverdagen anvendt, og motiverne var tilsvarende banale, »uskønne« ting. Ideologien og teknikken i disse billeder har i hvert fald haft indflydelse på Jean-Luc Godards film fra slutningen af hans kommercielle periode, dvs. film som »Made in USA« (1966), »Deux ou trois choses que je sais d'elle« (Jeg ved 2-3 ting om hende, 1966), »La Chinoise« (Kineserinden, 1967) og »Weekend« (Udflugt i det røde, 1967). Også Ken Russells rock-operafilm »Tommy« (1975) benytter pop-art virkninger.

Ekstrem-realismen[42] (eller New Realism), som har forbindelser til surrealismen, til pop art og til ældre amerikanske malere som Charles Sheeler og Andrew Wyeth, står med malere som Richard Leslie, Jacques Monory, Robert Cottingham og John Kacere og billedhuggere som Duane Hanson og John de Andrea, der arbejder med en fotografi-lignende registrering af den moderne industriverdens virkelighed, klart i gæld til fotografiet og filmen, men sætter sig samtidig spor i Wim Wenders »Der amerikanische Freund« (Den amerikanske ven, 1977) og Scorseses



»Taxi Driver« (1976).

Et bemærkelsesværdigt eksempel på generel stilmæssig og motivisk inspiration fra billedkunst til film finder man hos Jean Renoir. Han er, naturligvis, en filmkunstner, der i en filmisk/billedkunstnerisk sammenhæng må påkalde sig særlig interesse, for så vidt som han er søn af en betydelig billedkunstner.

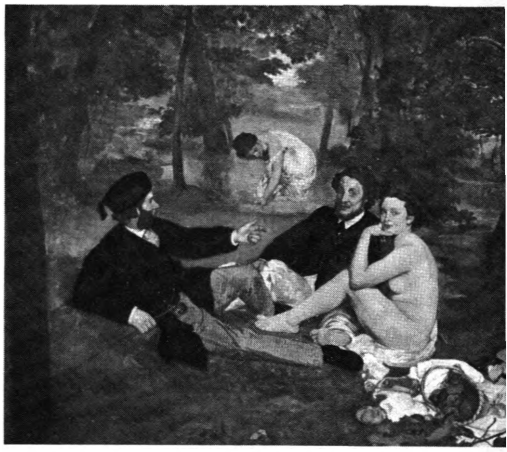
Jean Renoir begyndte først sin filmkarriere efter faderen Pierre Auguste Renoirs død i 1919. Han giftede sig med faderens sidste model, Andrée (der havde siddet model til malerens sidste hovedværk, »Badende kvinder«), og hun blev hans første stjerne og medvirkede i filmene »La fille de l'eau«, »Nana« og »La petite marchande d'allumettes« (1924-28) under navnet Catherine Hessling.

Den amerikanske kritiker Leo Braudy polemiserer i sin Jean Renoir-monografi mod sådanne »critics (who) consider Renoir to be his father's son« og derfor »search films like Le Déjeuner sur l'herbe for »renoirsque« frames or color schemes«, en vildfarelse, mener Braudy, fordi det maleriske hos Jean Renoir altid er »included within the larger framework of the total film«.[43] Man skal dog nok være meget kontrær for at se nogen modsigelse i dette. Og netop »Le déjeuner sur l'herbe« (Frokosten i det grønne, 1959) er klart en nostalgisk reference til og reverens for den kunstform og livsholdning, som Renoir *père* stod for.

Man kan i »Nana«, især på grund af emnet fransk kokotte-liv i 1860'erne (hentet i Zolas roman), finde motiviske affiniteter med Edouard Manet (først og fremmest selvfølgelig maleriet »Nana« med dets kontrast mellem kokotten og den velklædte herre),[44] Auguste Renoir (forlystelseshaven i »Moulin de la Galette«)[45] og Toulouse-Lautrecs og Degas' talrige billeder fra demimondernes og de prostitueredes verden.

»Le Déjeuner sur l'herbe« var en direkte »hommage« til faderen. Filmens titel refererer, naturligvis, til Manets sensationelle maleri,[46] et gennembrud for den nye virkelighedsopfattelse, der blev karakteristisk for impressionismen, selv om billedet i stil og teknik ikke var præget af impressionismens flimrende lys-og-luft-beskrivelse og -kolorit, men stadig slægtede malerens forbillede, Goya, på.

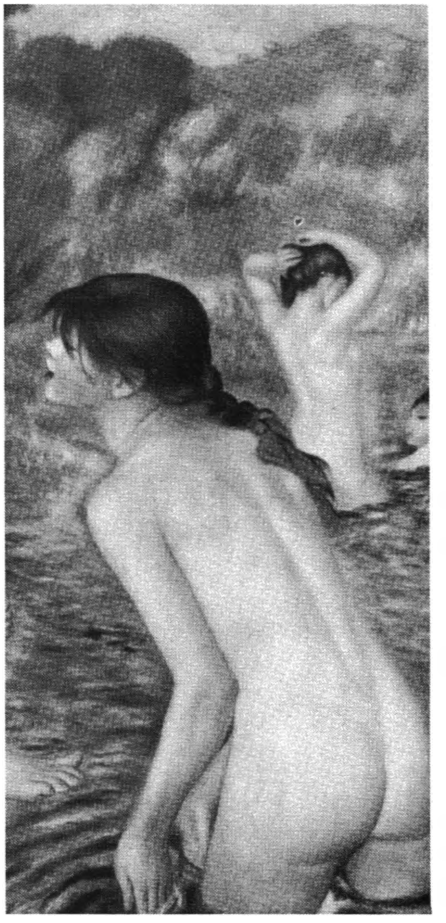
Billedets kontrastrige og for samtiden så



forargelige fremstilling af borgerligt klædte gentlemen, der nyder naturens civiliserede glæder i selskab med halvt og helt afklædte kvinder er også motivet i Renoir-filmen, hvor borgeligheden og videnskabeligheden, sammenfattet i professorens tilknappede person og videnskabelige projekt (den kunstige insemination skal afløse den naturlige), kontrasteres med den frodigt-sensuelle bondepige, der i Catherine Rouvels buttede skikkelse fremtræder som en slags reinkarnation af Gabrielle, Renoir-familiens barnepige og malerens foretrukne model, bl.a. i billeder sammen med den lille Jean.

Filmens centrale scene, hvor pigen bader nøgen i floden – et »sandhedens øjeblik« for professoren, der er halvhjertet tilskuer – peger, uanset hvad Braudy hævder, på et lige

Sønnens hyldest til faderen: Øverst frame enlargement fra Jean Renoir-filmen »Frokosten i det grønne« (1959), nederst til venstre Auguste Renoirs maleri »Badende, der sætter sit hår« (1892-95), nederst til højre udsnit af det store maleri »Badende kvinder« (1884-87).



så centralt tema i malerens produktion. Fra det tidlige »Nymfe ved strømmen« (1869)[47] og til det sidste store billede af de badende kvinder (1918)[48] dyrkede Renoir *père* motivet: den nøgne kvinde ved badet i den grønne natur.

Still-billeder fra filmen refererer til disse billeder, mere direkte hvad angår komposition og figurposition til »Badende, der sætter sit hår« (1892-95),[49] den ene af baggrundsfigurerne i det klassicistiske storværk »Les grandes baigneuses« (1884-87),[50] »Badende, der tørrer sig« (1887) og »Badende kvinde« (1888).[51]

Filmen er i øvrigt optaget i Collettes-egnen, hvor Renoir malede på sine gamle dage, og filmens rødlige og brunlige landskaber refererer til landskabsbilleder som »Haven ved les Collettes« (1909) og »Træ ved en gård« (1912).[52] Også i sit impressionistiske farvespil er filmen en hyldest til faderens stil. En lignende impressionisme-påvirket landskabsskildring findes for øvrigt i Agnès Vardas »Le bonheur« (Lykken, 1965) og Bo Widerbergs »Elvira Madigan« (1967).

Et andet eksempel på, at en film henter en bred stil- og motivmæssig inspiration i en malers værk er John Fords farvewestern »She Wore a Yellow Ribbon« (Kavaleriets gule bånd, 1949), der – ifølge instruktøren selv – er et forsøg på at overføre westernmaleren Frederick Remington (1861-1909) til filmen:

»I tried to copy the Remington style there – you can't copy him one hundred percent – but at least I tried to get in his colour and movement, and I think I succeeded partly«.[53]

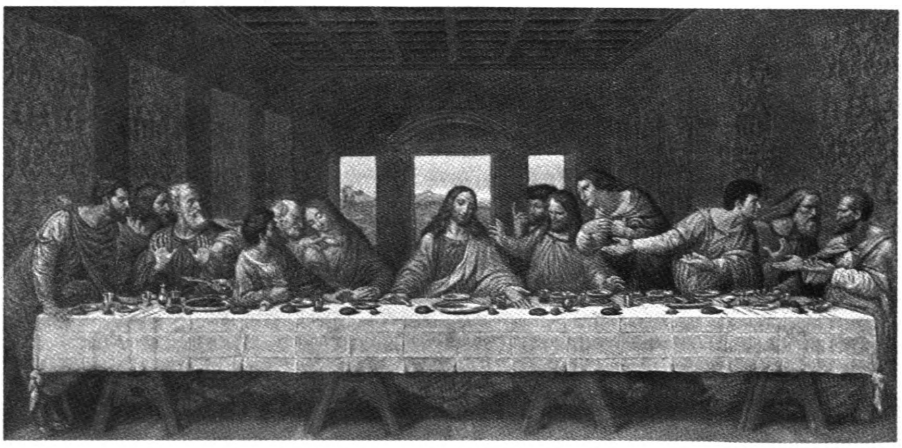
I Terrence Malicks »Days of Heaven« (Himlen på Jorden, 1978), som foregår i farmermiljø i Texas i begyndelsen af århundredet var de forfinede billeder af bygninger og mennesker midt i markerne fremstillet med samme surreale atmosfære som hos malere som Edward Hopper (især hans »House by the Railroad«) og Andrew Wyeth (født 1917; jf. det berømte »Christina's World«).[54]

5: Film med motivisk relation til et bestemt billedkunstnerisk værk

Et kendt eksempel på dette er Buñuels travesti over Leonardo da Vincis Nadverbillede i »Viridiana« (1961).

Heydenreich mener, at »no other work of art could be used in such a way by a filmmaker with any chance of it being recognized and understood by his public – except the Mona Lisa.«[55]

Buñuels film, der er et lidenskabeligt og perfidt angreb på kristendommen, specielt dens lære om næstekærlighed, fortæller en besk historie om den bly, opofrende Viridiana, som prøver at hjælpe landsbyens tiggere og hjemløse. En aften, hvor hun er væk, trænger de ind i hendes ejendoms fine gemakker og holder et orgie. Mens det går vildest til – og under ledsagelse af Hallelujah-koret fra Händels »Messias«, et andet af kristenhedens klenodier, på en skrattende grammofon – er der én, der finder på at tage et fotografi med et gammelt apparat: i et par sekunder er de ubevægelige, stivnet i Leonardo-billedets positurer med den blinde mand på Jesus' plads. Effekten er en til sammenhængen passende blasfemisk satire.



I et endnu mere farceagtigt og respektløst angreb på traditionelle moralske begreber, Robert Altmans sorthumoristiske »MASH« (1970), om to forvorpne kirurgers muntre oplevelser i Koreakrigen, har felttandlægen – efter en oplevelse, der har fået ham til at tvivle på sin manddomskraft – besluttet at tage sit liv. Vennerne arrangerer et stilfuldt sidste måltid for ham, og selskabet falder et øjeblik naturligt hen i leonardo'ske positurer.

Det er ofte periode-film, der i deres visuelle rekonstruktion af en svunden epoke bruger den samtidige billedkunst ikke bare som informationskilde vedrørende udseendet af

genstande, dragter, interiører og bygninger, men også som en æstetisk model for fremstillingen af perioden.

Oliviers berømte Shakespeare-filmatisering, »Henry V« (Henrik den femte, 1945), der på så raffineret vis havde held til at fastholde en stil, der gjorde det teatralske filmisk og det filmiske teatralsk, hentede bl.a. sin visuelle inspiration i den middelalderlige gotiske billedkunst.

Illustrationerne her viser den direkte anvendelse af et af periodens billedkunstneriske mesterværker, bønnebogen »Très Riches Heures du Duc de Berry«,[56] udført af brødrene Limbourg i begyndelsen af 1400-tallet.

»We must not forget that the battle of Agincourt, which proved such a disaster for France, was fought while our »Très Riches Heures« were being painted«,[57] påminder Hattinger os i sin udgave af værket. Og det er jo netop denne historiske begivenhed, der er emnet for Shakespeares drama.

Vinterscenen, der var klippet ud af den oprindelige danske biograf-version af filmen og først kunne ses i TVs version, er et kort farceagtigt mellemspil i det kongelige drama. På kalender-billedet for februar ser man – i en tryg vision af tæmmet natur og beherskede elementer – bønder, der varmer sig

ved ildstedet, får der kryber sammen i den overdækkede fold, en gårdskarl der humper over den snedækkede gård mens ånden står ham fra munden, fugle der spiser korn, bier der sover i deres kuber.

For at give os et indtryk af livet inden døre har maleren fjernet stuehusets ene væg, således at man kan se de tre personer, der sidder på bænken. Pudsigt nok har Olivier bibeholdt dette brud på illusionen i sin dekoration, der i øvrigt ikke – sådan som Geduld hævder – er »an exact reproduction of the February illustration«.[58] Fårefolden er flyttet om bag huset, hvor man i en senere indstilling får et glimt af den.

Herfra overtoner filmen i øvrigt til et totalbillede af det franske slot, der danner ramme om frierscenen, baseret på Limbourg-kalenderens marts-illustration.

I en scene i Dreyers »Vredens dag« (1943) er præsterne, der har optrådt som forhørsdommere over den arme Herlofs Marte, ved at undertegne forhørsprotokollen: Absalon, overhovedet blandt dem, er ved at underskrive, mens de andre respektfuldt ser på.

Figuropstillingen såvel som klædedragten og den koncentrerede atmosfære blandt faglige kolleger og deres mentor har ligheder med et af Rembrandts berømte billeder, »Dr. Tulps anatomitime«[59] (fra 1632, hvilket passer meget godt med at filmen skal foregå i 1623). Her er en gruppe fagfæller også bøjet over og grupperet omkring hovedpersonens gøremål og med en lignende hvælving i baggrunden.

At Dreyer lader os associere til et billede, der forestiller en obduktionshandling, er

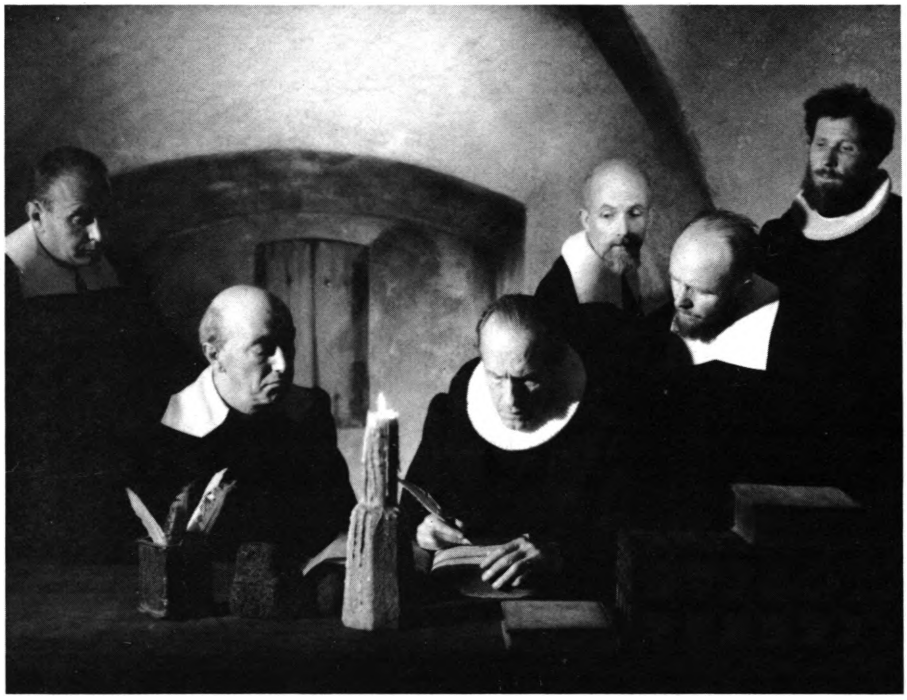
nok en tilsigtet pointe i filmens sammenhæng, idet Dreyers præster netop under forhøret har underkastet den sigtede tortur og med protokolundertegnelsen nu besegler hendes skæbne: Præsterne fører kniven med et pennestrøg.

Filmen er i det hele taget præget af Rembrandts og Frans Hals portrætkunst. Sémolué har påpeget ligheden mellem Absalons moder og Rembrandts »Portræt af en 83-årig kvinde«,[60] der med sig buklede, kødfulde ansigt, som vidner om et langt livs bitre erfaringer, endog har trækmæssige ligheder med Sigrid Neiiendams Merete.

En mere humoristisk udnyttelse af hollandsk barokmaleri findes i Feyders klassiske komedie »La Kermesse héroique« (Hertugen ønsker natkvarter, 1936), et feministisk lystspil om kvindernes generelle overlegenhed.

Filmen foregår i den flamske by Boom i 1616 og omtales undertiden som en »hommage aux peintres flamands«,[61] men den maler der først og fremmest bygges på er Frans Hals, der skønt flamsk af fødsel virkede som hollandsk maler hele livet. Den unge maler i filmens handling (for at forøge forvirringen kaldes han Jan Brueghel, der jo var en autentisk person (1568-1625), søn af den store Brueghel og overhovedet ikke portrætmaler) ser vi udføre store gruppeportrætter i stil med Hals' billeder af borgerværnet i Haarlem.[62]

Filmen blev for øvrigt efterlignet i den nazityske »Das Bad auf der Tenne« (Borgmesterinden bader, 1943, instrueret af Volker von Collande), der med kommerciel-sensuel farvepragt søgte at imitere Rubens.

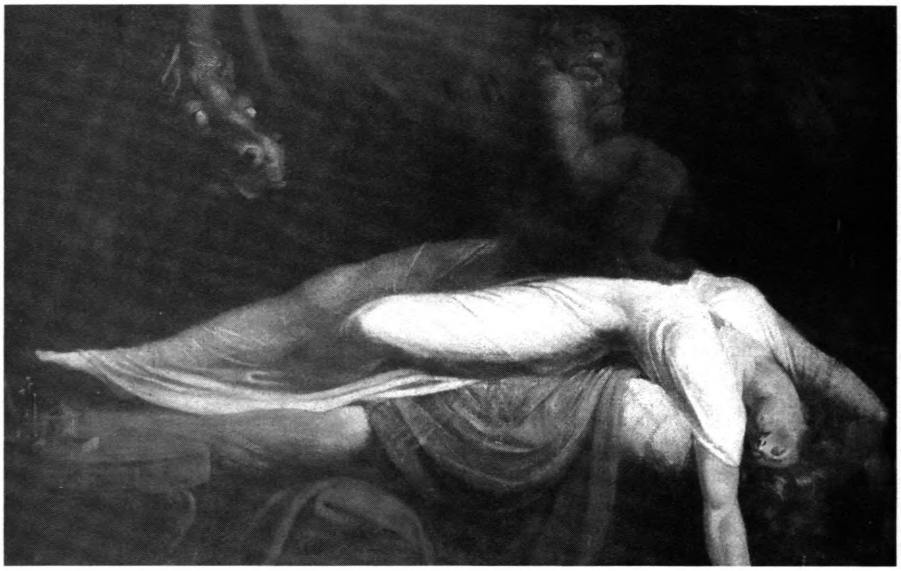


vet besvangret af en russisk greve, som tidligere, i kampens hede, havde optrådt som hendes redningsmand og frelst hende fra netop at lide den skæbne, der er værre end døden, da nogle rå soldater var ved at forgribe sig på hende.

Indstillingen af den bevidstløse marquise, der – bedøvet af et sovemiddel – ligger udstrakt på sit leje for øjnene af den lystne officer, er baseret på et maleri af den ejendommelige schweizisk-engelske romantiker Henry Fuseli (1741-1825).

Billedet hedder »The Nightmare« (1781) og er et i en række, han malede med dette motiv.[63] Den sovende kvindes mareridt skyldes åbenbart, at der sidder en styg lille dæmon på hendes underkrop.

Ved at parafrasere Fuselis billede får Rohmer dels en smuk billedkomposition og figurposition forærende, dels giver hans indstilling (i hvert fald for den som kender maleriet) befordrende associationer: Den djævel, der snart vil tage den sovende i besiddelse, er ikke af okkult, men af seksuel karakter. Og det refererer også til novellens – og filmens – slutning: »han ville ikke have forekommet hende at være en djævel, hvis han ikke første gang, han viste sig for hende, havde forekommet hende at være en engel«.[64]

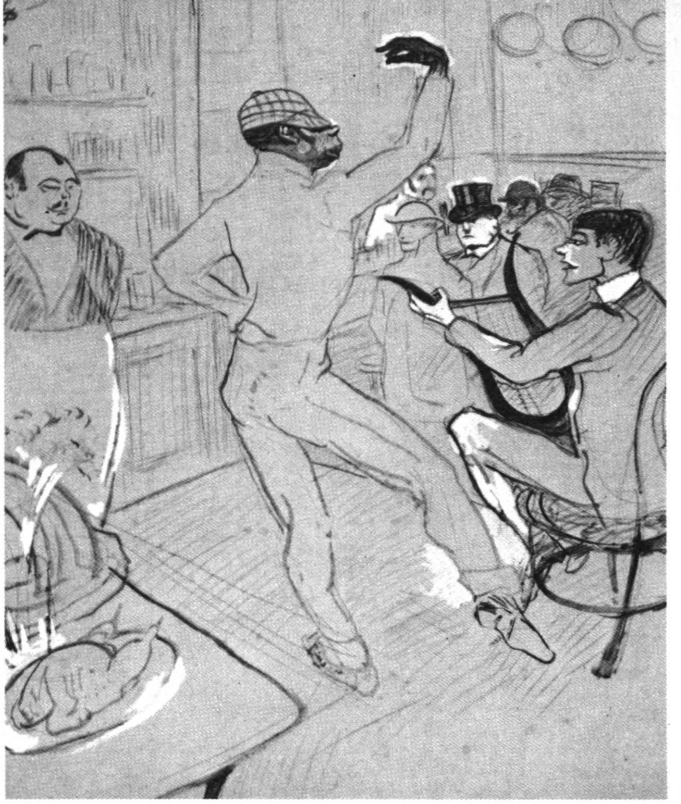


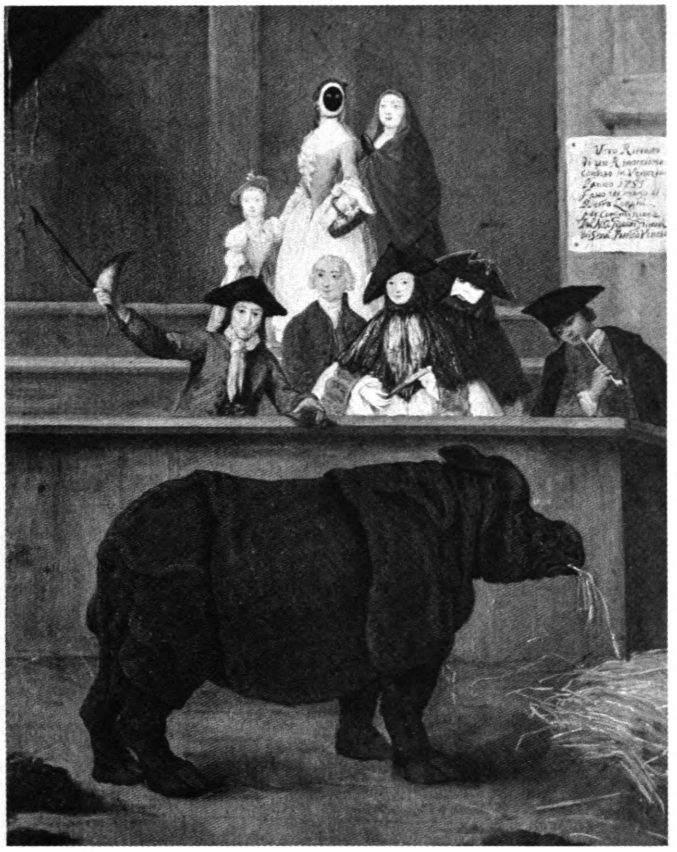
Rohmers »Marquise von O...« (1976) er baseret på en Kleist-novelle fra 1808. Den fortæller om en tysk marquise, som, efter et stormangreb på byen, opdager, at hun er blevet gravid uden at have ringeste erindring om, hvordan det kan være gået til. Det er imidlertid sket ved, at hun, sovende, er ble-

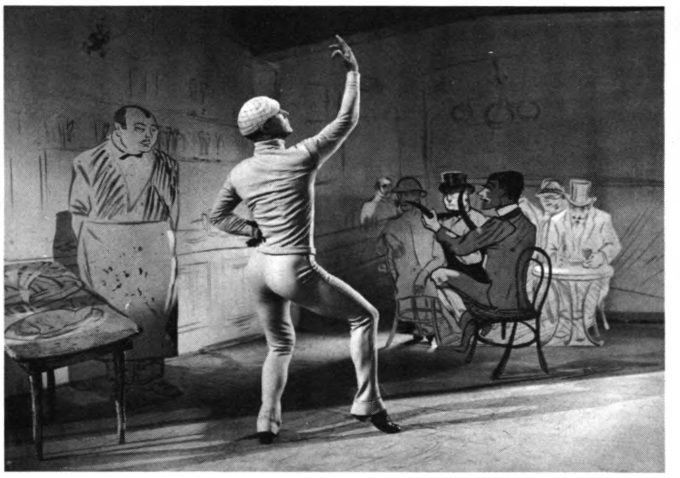
En anden periode-film, typisk gennemstruktureret af billedkunstneriske referencer, er Luigi Comencinis »Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, Veneziano« (En tabt uskyld i Venedig, 1969), der, selvfølgelig, først og fremmest gør brug af det unikke artitektoniske kunstværk, byen Venezia i sig selv udgør, men også støtter sig til den venetianske malerkunst fra Casanovas samtid.

Den henter f.eks. direkte motivisk og handlingsmæssigt materiale i de naive, anekdotiske genrebilleder, som Pietro Longhi (1702-85) specialiserede sig i. Hans søn, Alessandro, udførte for øvrigt et portræt af Casanova i 1774.

Maleriet, der parafraseres i filmen, er angiveligt »et sandt billede af et næsehorn, ført







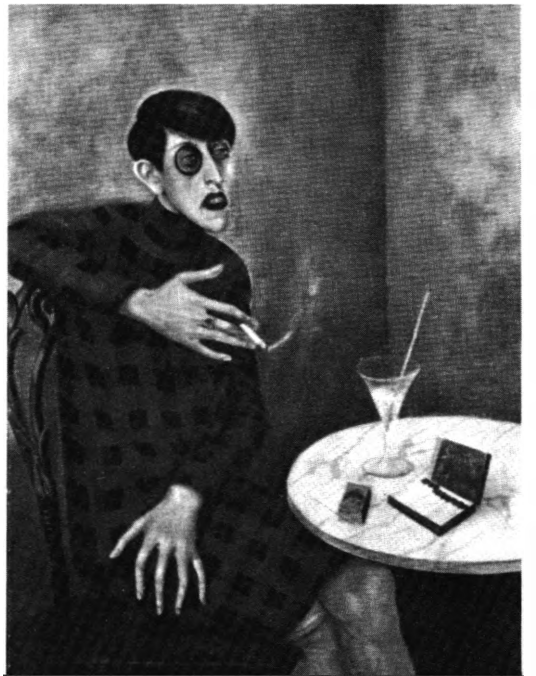
til Venezia i året 1751 og håndmalt af Pietro Longhi«.[65]

I filmen besøger den unge præst Casanova et telt-menageri, der er rejst på Markuspladsen, og laver en tegning af uhyret, mens han betragtes opmærksomt af flere venetianske dejligheder.

I den store ballet-sekvens i Minnellis Gershwin-musical »An American in Paris« (En amerikaner i Paris, 1950) levendegøres den Toulouse-Lautrec'ske kunstverden. En af malerens kendte kul- og blækskitser, forestillende »Den dansende Chocolat« (1896),[66] genskabes som teatralsk kulisse omkring den dansende Gene Kelly.

Bob Fosses musical »Cabaret« (1972) foregår i Berlin 1931 og fremmaner effektivt den hektiske atmosfære i Weimarrepublikkens sidste år.

Stemningen i den undergangsdømte verden, der – midtvejs mellem to katastrofer – galgenhumoristisk hengiver sig til det dekadente forlystelsesliv, er ikke kun baseret på



materiale som Christopher Isherwoods »Goodbye to Berlin« (der via adskillige metamorfoser ligger til grund for filmen) og anden samtidslitteratur (fornemmelig Erich Kästners »Fabian«), men også på tidens billedkunst, først og fremmest den satiriske sociale verisme, der fremstod som en del af Neue Sachlichkeit-bevægelsen i perioden inden den nazistiske magtovertagelse.

Typiske repræsentanter var malerne Georg Grosz og Otto Dix, der begge, med udgangspunkt i Verdenskrigens skyttegravsrædsler, så med morbidt røntgenblik på den betændte efterkrigsverden med dens sminkede ludere, hykleriske borgermænd og makabre krigsinvalider. Dix (1891-1969) sammenfatter denne verden og tidsånd i sit hovedværk »Grossstadt-Triptychon« (1928):[67] på midtertavlen ses cabaret'en, på sidefløjene luderne og invaliderne.

Fosse kommer med en direkte reference til Dix. Under indledningssangen – konferencierens »Wilkommen! Bienvenue! Welcome!« – og repeteret til slut, ser man en montage af ubevægelige cabaret-gæster. En af disse, en blasert, voksfigur-agtig person af ubestemmeligt køn, med monokel og en cigaret i en strittende hånd, er en tro kopi af Dix' »Portræt af Sylvia von Harden« (1926).[68]

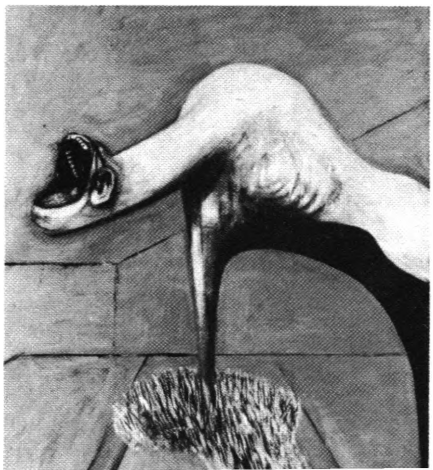
I cabaret'en aner vi til slut, at det voksende antal gæster med hagekors nok vil betyde en snarlig afslutning på denne dekadente kultur, hvilket svarer til, at Dix netop var blandt de kunstnere, hvis værker nazisterne stemplede som »entartete Kunst« og forbød.

Parafraser over bestemte malerier forekommer også i film, der ikke er periode-film. I Ridley Scotts nervepirrende science fiction thriller »Alien« (1978) var nok så meget af den effektfulde horror-stemning omkring rumskibet, der havde fået en makaber og grusom passager ombord, baseret på de fantasifulde dekorationer og skabninger, som den schweiziske surrealist Hans Ruedi Giger (født 1940) havde designet. Giger er – sammen med østrigeren Ernst Fuchs – blandt de betydeligste nyere fantasi-kunstnere, der arbejder med okkulte, makabre og mytologiske motiver.[69]

Hans design af det forfærdelige monster – hvis »structural perfection is matched only by its hostility«[70] – er tydeligvis en slægtning til en af de heller ikke helt behagelige skabninger, Francis Bacon portrætterede i sit gennembrudsværk, »Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion« (1944).[71]

Også den montrøse kæmpegorilla i Schoedsack og Coopers klassiske »King Kong« (1933) har aner i malerkunsten. Den synes at være baseret på Goyas bekendte fremstilling af »Saturn, der æder et af sine børn«,[72] et af malerens grumme »sorte billeder« fra 1821-23. Proportionsforholdet mellem kæmpen og mennesket, den siddende stilling, albuernes knoklede karakter er fælles for Saturn og Kong, og Goya-billedets makabre fremstilling af et kæmpemæssigt menneskeædende væsen er nok i et hele taget en forudsætning for så mange senere grådige film-monstre, omend man også kan pege på endnu ældre forbilleder i specielt klassiske helvedsfremstillinger, eksempelvis van Eycks »Dommedag« og Brueghels »Dulle Griet«.[73]

Endelig kan nævnes Andrej Tarkovskijs »Zerkalo« (Spejlet, 1974), hvor snelandskabet har tydelige mindelser om Brueghels kendte vinterbillede med »Jægerne i sneen«,[74] og hvor et nærbillede, der viser lyset, der delvis gennemlyser drengens hænder, klart refererer til den franske barokmaler



Georges de La Tour, der specielt yndede sådanne *clair-obscur*-virkninger, først og fremmest hans »Saint Joseph charpentier«, hvor den lille Jesus holder et lys for den arbejdende tømrer.[75]

6: Film, hvor billedkunst indgår i handlingen

Billeder optræder jævnligt i filmhandlinger. I de biografiske film om malere, selvfølgelig først og fremmest, men også i en lang række andre film. De bliver da anvendt som led i virkelighedsskildringen, dvs. som et realt motiv, eller som et handlingsbærende element i intrigen, dvs. som et dramaturgisk

motiv, eller, endelig, som en mere eller mindre underfundig kommentar til fortællingen, dvs. som et tematisk motiv.

Der er selvsagt massevis af eksempler på den første, reale brug af billeder som selvfølgelig rekvisit i en dagligstue.

En dramaturgisk anvendelse forekommer i væsentlig færre film. William Wylers »How to steal a million« (Sådan stjæler man en million, 1966) er en komedie om et kompliceret museumstyveri; Wenders' »Der amerikanische Freund« kommer bl.a. ind på en udspekuleret form for kunstsvindel. I film som Otto Premingers »Laura« (1944), Fritz Langs »The Woman in the Window« (Kvinden i vinduet, 1944), William Dieterles »Portrait of Jennie« (Drømmen om hende, 1949), Robert Altmans »A Wedding« (Et bryllup, 1978) for slet ikke at tale om Albert Lewins »The Picture of Dorian Gray« (Dorian Grays portræt, 1945) spiller et portrætmaleri en væsentlig rolle i handlingen.

I alle disse tilfælde drejer det sig om fiktive malerier. Men der er også film, hvor autentiske malerier optræder dramaturgisk. Et tidligt eksempel er den danske stumfilm »Mona Lisa« (instrueret af E. Schnedler-Sørensen). Filmen er nu gået tabt, men still-billeder og handlingsbeskrivelse af den ca. 15 minutter lange film er bevaret. Den er tydeligvis inspireret af det sensationelle tyveri af Leonardos portræt fra Louvre i august 1911, (filmen er udsendt i oktober), og historien drejer sig om en ung journalist, der for at gøre sig fortjent til en pige, der er datter af en redaktør, må udføre et dristigt vovestykke. Som det ses på still-billedet, gengivet på side 16, lider Louvre ikke noget stort tab ved tyveriet.

Eksempler på en tematisk anvendelse af billedkunst som kommentarer finder man i Truffauts »Jules et Jim« (1961), hvor Picassomalerier fra forskellige perioder ledsager historien, og i samme instruktørs »Les deux Anglaises et le continent« (Hjerter tre, 1971), hvor Rodin-skulpturer benyttes på lignende måde.[76] I Tarkovskijs »Solaris« (1972) hænger Brueghel-billeder på væggen i rumstationens dagligstue som mindelser om en verden og en tidsalder, hvor mennesker tilsyneladende bedre formåede at leve i samklang med naturen, i modsætning til stationens videnskabsmænd, der kæmper med fortrængninger, som teknologien ikke kan magte. I Fassbinders »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« (Petra von Kants bitre tårer, 1972) hænger der en stor reproduktion af Poussins »Midas og Bacchus« (ca. 1630), der – som påvist af Henrik Lundgren[77] – parallelisserer Kong Midas, for hvem alt han rørte blev til guld, med Petra von Kant, der har haft en lige så ubrugelig ydre succes i sit liv.

I Wolfgang Staudtes glimrende prøjser-satire, »Der Untertan« (Kejserens undersåt, 1951), fører den afstumpede »helt« sin første kvindelige erobring op på hendes værelse til en – som det skal vise sig – temmelig pauver og kortfristet kærlighedslykke med skattede erotiserende salonmalerier som sarkastiske kommentarer: Francois Gérards »Amor og Psyche« (1978) og Pierre Prud'hons »Psyches bortførelse« (1808).[78] Det, der forestår, er

jo ikke just sjælens forening med det guddommelige.

I en i øvrigt ret ligegyldig spændingsfilm, Douglas Hickox' »Sky Riders« (1976), om terroristers kidnapning i Grækenland, bliver kunsthistoriske metoder overraskende anvendt til at lokalisere forbrydernes skjulested, idet en stump byzantisk fresko på et fotografi, kidnapperne sender af gidslerne, lader sig identificere af kløgtige kunsthistorikere.

7: Biografiske film om fiktiv/autentisk billedkunstner

Filmene om fiktive kunstnere omfatter bl.a. Jean Renoirs melodrama »The Woman on the Beach« (Kvinden på stranden, 1947) om en maler i krise; John Stahls komedie »Holy Matrimony« (Hellige tofold, 1943) – efter Arnold Bennetts »Buried Alive« – om en fejret maler, der prøver at unddrage sig kunstverdenens påtrængende interesse ved at få det til at se ud, som om han er død; Ronald Neames »The Horse's Mouth« (Mesterværket, 1958) – efter Joyce Carys roman – hvor Alec Guiness havde en uforglemmelig rolle som maleren, besat af trangen til at male fødder; Dreyers »Mikaël« (1924) – efter Herman Bang – om den store mester, der mister sin unge ven til en forførerisk fyrstinde. I John Schlesingers »Sunday, bloody Sunday« (Den satans søndag, 1971) er den unge biseksuelle mand abstrakt billedhugger; i Jacques Demys »Les demoiselles de Rochefort« (Pigerne fra Rochefort, 1966) stilles den dæmoniske action painter (der sender farveklatter på lærredet ved at lade en pistolkugle splintre en farveblære, ophængt foran) over for den poetiske portrætmaler – og det bliver den sidste, der får pigen.

Kunsthistorikere har ikke altid set med overbærenhed på de romantiserende kunstnerbiografiske film, der – angiveligt af dramatisk hensyn – populariserer og fordrejer de historiske fakta om autentiske kuntnere.

F.eks. harcellerer Robert Wallace over Alexander Kordas Rembrandt-film (1936), der for et stort publikum viderebringer ubefæstede rygter og sejlivede myter om kunstneren. »Whenever the film is shown, another half-million viewers are exposed to the myth – but whenever a scholar ferrets out a new scrap of truth about Rembrandt and publishes it in an art journal, only a relative handful of fellow-scholars are aware of it«.[79]

Det er jo desværre de sørgelige vilkår for videnskaben, men i dette tilfælde må man trøste sig med, at million-publikummet – via de usandfærdige legender om f.eks. Rembrandt, Michelangelo og Van Gogh – er blevet gjort interesseret i mestrenes kunst, og den er jo ægte nok, også selv om den er pakket ind i anekdoter og tvivlsomme dramatiseringer. Trangen til at tolke kunsten via apokryfe biografiske anekdoter er jo udbredt, og hvis et stort publikum har større udbytte af Beethovens Femte, når det får lov at forestille sig, at det er skæbnen, der banker på komponistens gadedør, hvorfor så ikke?!

Filmen om Rembrandt kolporterer skrønerne om »Nattevagten«, men i det store og hele er den dog ikke så usandfærdig som man måske kunne tro: Hustruen Saskias død faldt faktisk sammen med »Nattevagten«s tilblivelse, Rembrandt og elskerinden Hendrickje blev faktisk stævnet for illegitimt samlevned; han blev erklæret konkurs og var faktisk indviklet i flere juridiske trakasserier.

Men bevares, filmen er da typisk anekdotisk kunstner-romantik, sådan som en hel række film, ofte med betydelig publikumssucces, har været det (jf. oversigten side 34).

Filmene i denne sub-genre er blot en videreførelse af en populær halvtrivial romangenre, den semifiktive kunstnerbiografi, der etablerede sig med bl.a. et værk som russeren Dimitri Merežkovskijs roman om »Leonardo da Vinci« (1896) og i nyere tid har leveret romaner som Irving Stones om Van Gogh og Michelangelo, Pierre la Mures om Toulouse-Lautrec, Feuchtwangers om Goya og Somerset Maughams om Gauguin til bestseller-listen. Det er karakteristisk nok alle romaner, der ud fra en borgerlig, skrækblandet fascination fremstiller kunstneren som den hæmningsløse ener, den komprimisløse boheme blandt forargede og uforstående spidsborgere, skammeligt miskendt af en samtid, som vi nu kan se på med overlegen bagklogskab.

Laughton som Rembrandt er en munter gammel herre med turbanen kækt på hovedet, forvisset om at historien nok skal stå på hans side. Rembrandt som Rembrandt[80] ser ud på os med en mindre sejrssikker mine med et utilsløret forpint udtryk af tvivl og forgræmmet erfaring.

church, and sat down in the yellow cornfield, opposite the cemetery.

About noon, when the fiery sun was beating down upon his head, a rush of blackbirds suddenly came out of the sky. They filled the air, darkened the sun, covered Vincent in a thick blanket of night, flew into his hair, his eyes, his nose, his mouth, buried him in a black cloud of tight, airless, flapping wings.

Vincent went on working. He painted the birds above the yellow field of corn. He did not know how long he wielded his brush, but when he saw that he had finished, he wrote "Crows Above a Cornfield" in one corner, carried his easel and canvas back to Ravoux's, threw himself across the bed and went to sleep".[81]

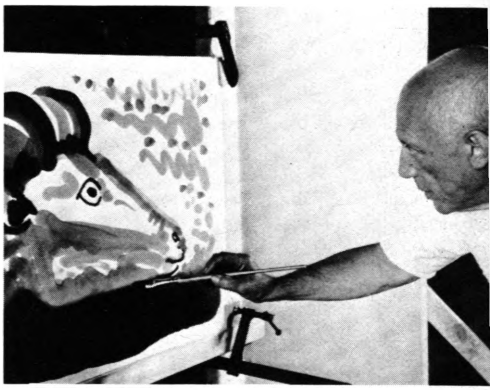
Her er genrens typiske ingredienser: Kunstneren, grebet af vild og selvforglemmende inspiration, maler sit værk uden at ænse tiden, midt i den »symbolske« natur.

Billedet er i øvrigt blandt Van Goghs allersidste (udført ca. tre uger før selvmordet i juli 1890), men bærer ikke nogen påmalet titel.[82]

40'erne og sideløbende med en spillefilmproduktion, hvor »Domenica d'agosto« (En søndag i august, 1950) er hovværket, dyrkede kunst-kortfilmen, bl.a. med film om Bosch (»Il paradiso terrestre«, 1940), Giotto (»Dramma di Cristo«, 1948), Carpaccio (»La leggenda di S. Orsola«, 1948), Goya (1950) og Leonardo da Vinci (1952). Han var producent på Jørgen Roos' »Kalkmalerier« (1954).

Prominente eksempler er i øvrigt Alain Resnais' film om Van Goghs malerier (i sort-hvid, 1948) og om Picassos »Guernica« (1950); Bert Haanstras fænomenale skildring af Rembrandt gennem hans selvportrætter - »Rembrandt, Schilder van de mens« (1956) og Dreyers film om Thorvaldsen (1949).

Af mere direkte dokumentarisk karakter og værdi er de utallige kortfilm, der portrætterer en samtidig kunstner. Der er næppe nogen betydelig moderne kunstner, der ikke har dannet grundlag for en kortfilm. Berømt er Henri Clouzots »Le mystère Picasso« (1956), hvori den 75-årige Picasso demonstrerer sin arbejdsproces.



Blandt de mere sensationsombruste moderne kunstnere er franskmanden Yves Klein (1928-1962), hvis originale arbejdsmetode blev demonstreret i den sensationstørstende pseudodokumentarfilm »Mondo Cane« (1962, instrueret af Gualtiero Jacopetti), hvor man så Klein i gang med at frembringe sine såkaldte »anthropometrier«: Han lod kvindelige modeller indsmøre sig i blå farve og derefter - som »levende pensler« - sætte deres aftryk på hvidt papir. At filmen skulle få øje på Klein er forståeligt, for så vidt som han var blandt de første moderne kunstnere, der gjorde sit arbejde til et show, en happening. Alain Robbe-Grillet kommer for øvrigt med en hyldest til den tidligt afdøde maler i sin film »Glissements progressifs du plaisir« (1974).[84]

Til den dokumentariske genre må man vel også henregne et så fantasifuldt værk som Orson Welles' »F For Fake« (F for fup, 1975) om kunstforfalskeren Elmyr de Hory.

Den engelske maler David Hockney, et af den moderne kunsts største havne (født 1937), medvirker i en semi-fiktiv film, »A Bigger Splash«, instrueret af Jack Hazan 1974. Den fortæller om og rekonstruerer et par år af Hockneys liv, hvor han oplevede et brud med sin ven.

På still-billedet fra Minnellis »Lust for Life« (Filmen om Van Gogh, 1956) ser vi maleren (alias Kirk Douglas) i færd med at give den hele armen i sit såkaldte sidste billede, det berømte »Krager over en kornmark«. Stones roman, der utvivlsomt er blandt genrens populæreste værker, har følgende karakteristiske passage, som Minnelli tydeligvis har holdt sig til:

"The next day he took his easel and canvas, walked down the long road to the station, climbed the hill past the Catholic

8: Dokumentarfilm om billedkunst/billedkunstner.

Der findes efterhånden en lang række dokumentarfilm om kunst og kunstnere.[83] Filmene om kunstværker og om fortidige kunstnere er ofte film, der i deres formelle struktur ligger tæt op ad animationsfilmen. Kameraets bevægelser og montagen »animerer« kunstværket, der skiftende vises i udpegede detailler og i total.

En vigtig pioner i denne genre er italieneren Luciano Emmer, som fra begyndelsen af

Billedkunstnere som film-medarbejdere

9: Billedkunstnere som filmdekorationsdesignere, etc.

Dekorationsdesignerne er normalt billedkunstnere, der har specialiseret sig inden for dette område og ikke udfolder sig i traditionelle billedkunstneriske former. Blandt de betydeligste dekorationsdesignere er Léon Barsacq (der har skrevet en autoritativ bog om emnet),[85] Erik Aaes, Claude Autant-Lara (ved siden af instruktør-virksomheden), Cecil Beaton, Bernard Evein, William Cameron Menzies, Walter Röhrig, Alexander Trauner, Hermann Warm, Karl Vollbrecht.

Et prominent resultat af en kendt billedkunstners undtagelsesvise medarbejderskab som filmdekorationsdesigner er Hitchcocks »Spellbound« (Troldbunden, 1945), en psykoanalytisk thriller, hvor Dali designede den dramaturgisk og tematisk centrale drømmesekvens. Hitchcock har fortalt om samarbejdet med Dali:

"He probably thought I wanted his collaboration for publicity purposes. The real reason was that I wanted to convey the dreams with great visual sharpness and clarity, sharper than the film itself. I wanted Dali because of the architectural sharpness of his work. Chirico has the same quality, you know, the long shadows, the infinity of distance, and the converging lines of perspective. But Dali had some strange ideas; he wanted a statue to crack like a shell falling apart, with ants crawling all over it, and underneath, there would be Ingrid Bergman, covered by the ants! It just wasn't possible".[86]

I »Spellbound« fik Dali dog anbragt andre af sine typiske motiver: De slappe dejagtige former, det gennemskårne øje, de ørkenagtige klippelandskaber, der som fikserbilleder rummer ansigter og fysiognomier.

Fernand Léger lavede i 1924 dekorationer til to scener i Marcel L'Herbiers »L'Inhumaine«, en melodramatisk science fictionhistorie om en umenneskeligt kold pige, der efter behandling hos en videnskabsmand i hans menneskeliggørende vidundermaskine bliver et nyt og bedre menneske. Filmen - der var påvirket af Karel Čapeks skuespil »R.U.R« og foregreb Fritz Langs »Metropolis« - var en naiv fantasi over maskine kontra menneske. Légers dekorationer var i stil med hans samtidige malerier, hvor han fremstillede en verden af mekaniske dele, og viste menneskene som metalliske robotter.[87]

I 1945-filmatiseringen af Oscar Wildes »The Picture of Dorian Gray« - om portrættet, der registrerer sin models gradvise opløsning, mens personen selv forbliver uændret - fik man en kendt amerikansk maler, Ivan Le Lorraine Albright (født 1897), til at lave den gruelige slutversion af portrættet, hvor levemandens skørlevned aftegner sig i al sin rædsel. Albright var blevet berømt på et lige så morbidt og undergangspræget maleri, »That Which I Should Have Done I Did Not Do« (1941), som han angiveligt havde været ti år om at male. MGM havde åbenbart midler til at få ham til at sætte farten lidt op. På maleriet er Gray i en grusom tilstand af råddenskab, hans tøj er som forreven hud, hans ansigt og hænder blødende og betændte. Filmen var i sort-hvid, men præsenterede det uhyggelige billede i en Technicolor-sekvens.[88]

Den surrealistiske maler Leonor Fini (født 1908), kendt for erotisk-fantastiske kvindefremstillinger, designede kostumerne til John Hustons ikke just vellykkede middelalderfilm »A Walk With Love and Death« (1968).[89]

En beslægtet form for medarbejderskab består i at levere billeder til filmens creditsekvens. Det er dog oftest billeder, der ikke er lavet til formålet som i Bertoluccis »Ultimo tango a Parigi« (Sidste tange i Paris, 1972), hvor forteksterne ledsages af Francis Bacon-malerier.

Animationskunstnere kan ofte siges lige vel at tilhøre filmen og billedkunsten. F.eks. var dukkefilmmesteren Jiří Trnka samtidig en fremtrædende grafiker og illustrator, og den interessante belgiske grafiker Frans Masereel (1889-1972), der specialiserede sig i ordløse billedrækker, omdannede en af sine bedste - »Idée« (der i 83 træsnit fortalte om en idé, fremstillet som en nøgen kvinde, sprunget ud af en mands hjerne, om »sa naissance, sa vie, sa mort«) - til animationsfilm sammen med Bertold Bartosch.[90]

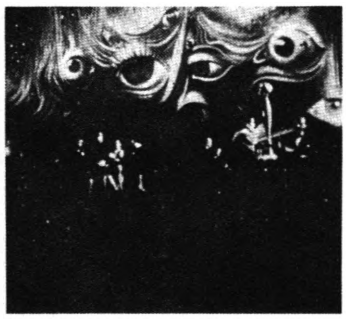
I Vladimir Nabokovs roman »Laughter in the Dark« (1933) leger en kunstkender med tanken om at bruge filmmediet til at levendegøre malerier, - »how fascinating it would be, he thought, if one could use this method for having some well-known picture, preferably of the Dutch school, perfectly reproduced on the screen in vivid colours and then brought to life - movement and gesture graphically developed in complete harmony with their state in the picture...«.[91]

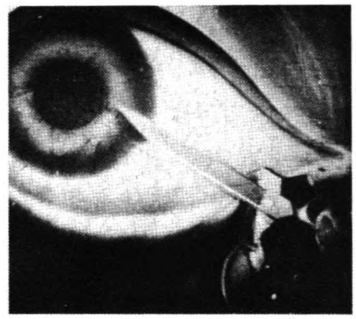
Faktisk er en lignende idé blevet realiseret i nyere tid. Animationsmanden Wes Herschensohn har i en ny bog fortalt en vidtløftig historie om, hvordan han søgte at få Picasso som medarbejder på en animationsfilm. Det lykkedes ikke, men hans film »The Picasso Summer« (1972) rummer en række sekvenser, hvor Picasso-billeder - bl.a. »Guernica« - kommer til live.[92]

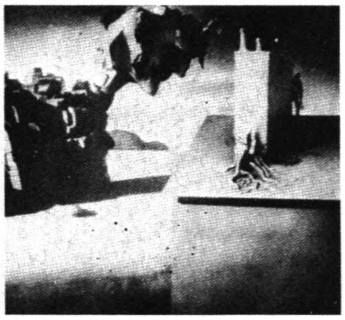
10: Billedkunstnere som filmplakatkunstnere.

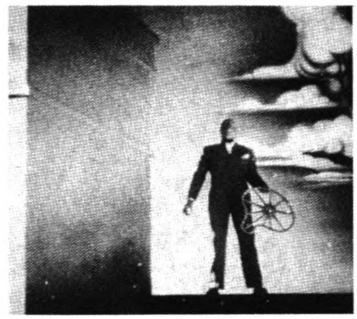
Filmplakaternes kunstneriske niveau er selvsagt af vekslende højde. Auzolles 1896-plakat til »Cinématographe Lumière«, hvor man ser publikum more sig over »L'Arroseur arrosé«, er blevet klassisk.[93]

Blandt senere bemærkelsesværdige plakater er danskeren Sven Brasch', Metlicoviz'









til »Cabiria«, de russiske plakater til revolutionsfilm fra den store periode i 20'erne og de moderne østeuropæiske plakater.[94]

I enkelte tilfælde har prominente kunstnere gæsteoptrådt som plakattegnere. Den populære amerikanske illustrator Norman Rockwell (der i en menneskealder lavede pertentlige anekdotiske forsider til Saturday Evening Post) lavede plakaten til Welles' »The Magnificent Ambersons« (Familien Amberson, 1942)[95] og han fik også overdraget at male et reklameportræt af Jennifer Jones i titelrollen i Henry Kings »The Song of Bernadette« (Sangen om Bernadette, 1943), en af Hollywoods mere ondartede omgange religiøs kitsch.[96]

Til Martin Scorseses »Taxi Driver« (1976) lod man den franske Guy Peellaert udføre plakaten. Han blev berømt for sine tegneserie-albummer om »Jodelle« og »Pravda« i pop art-stil, og han leverede de for handlingen helt centrale tegneserie-billeder til Alain Jessuas »Jeu de massacre« (Helte dør aldrig, 1967). Hans »Taxi Driver«-plakat viser pop art-stilen kombineret med ekstremrealisme, så der opnås en virkning à la retoucherede farvefotos i 50'ernes nostalgiske teknik.[97]

Et eksempel på et utraditionelt billedkunstnerisk medarbejderskab, der blandt andet resulterede i to plakater, var i forbindelse med Piel Jutzis »Mutter Krausens Fahrt ins Glück« (1929), den første store socialistiske tyske (stum)film, der - påvirket af Neue Sachlichkeit-bevægelsen - fortalte en usminket historie om en berlinsk proletarfamilies desperation og undergang.

Filmen hentede inspiration i den socialistiske berliner-maler Heinrich Zille (1858-1929), men blev især påvirket af kunstnerne Otto Nagel (1894-1967) og Käthe Kollwitz (1867-1945), der som medlemmer af kollektivet »Prometheus«, der producerede filmen, rådgav og udførte plakater. Nagel vandt først efter krigen position som nationalkunstner i DDR. Kollwitz, der udelukkende virkede som grafiker, dyrkede gennem hele sin produktion motivet moder og barn, fremstillet i en asketisk stil med stærk social indignation og pacifistisk overbevisning. Filmen, hvor moderen bruger gashanen som sidste udvej til lykken, lå i klar forlængelse af hendes produktion.[98]

11: Billedkunstnere som filminstruktører.

Som allerede nævnt lavede en række af de modernistiske kunstnere eksperimentale kortfilm i 20'erne, med Duchamp (»Anémic cinéma«, 1927) og Léger (»Ballet mécanique«) som de mest prominente eksempler.

Magritte lavede amatørfilm, stumfilmfarce-imitationer med hustruen og ham selv som aktører.[99]

Den amerikanske pop kunstner Andy Warhol kan man betragte som en billedkunstner, der også laver film eller som det omvendte.

I Danmark har to malere Per Kirkeby og Paul Gernes lavet en film om den danske oldtid, »Normannerne« (1976), ikke just noget lykkeligt værk i dansk film.

Den franske maler Jacques Monory (født 1934), der er blandt de fremstående pop art- og ekstrem-realisme-kunstnere, har optaget to eksperimentelle film, »Ex« (1968) og »Brighton Belles« (1974).

I forbindelse med sine filmiske malerier siger Monory om forholdet mellem medierne: »På lærredet er filmen til stede i sin helhed. Man standser et billede, og dette billede bliver symbolsk, sammmenfattende. Det fortæller en historie på en eksemplarisk måde, det fortæller ikke hele historien. Det er som hvis filmen var standset pludseligt på et sted hvor alle billederne mødes... I filmen finder jeg ofte de øjeblikke stærkest som er ophold i billedet. En af de smukkeste film fra dette synspunkt er La Jetée af Chris Marker, hvor han benytter de faste billeder systematisk«.[100]

12: Billedkunstnere som filmskuespillere

Marcel Duchamp spillede skak sammen med Man Ray i Clairs »Entr'acte«. Duchamp var for øvrigt en passioneret skakspiller, hans første hovedværk forestillede skakspillere og et af hans sidste arbejder var et fantasifuldt designet skakspil.

Den store surrealist Max Ernst (1891-1976) medvirkede i en mindre rolle i »L'Age d'or« som leder af banditterne i bjergene i begyndelsen af filmen.

I Hans Richters »Dreams That Money Can Buy« (1947), »8×8« (1958) og »Dadascope« (1961) fortsatte Duchamp sit skakspil (denne gang i vand til livet) og Man Ray, Max Ernst, Fernand Léger, surrealisten Yves Tanguy og billedhuggerne Jean Arp, Alexander Calder medvirkede også.[101]

David Hockney optræder, som nævnt, i »The Bigger Splash« i rollen som sig selv.

Filmkunstnere som billedkunstnere

13: Filmkunstnere som malere og tegnere

Eisenstein var en talentfuld tegner, lavede vistnok udelukkende elegante, skødesløse skitser i en stiliseret, karikaturagtig streg, dels som rejse-notater, dels som skitser til udformningen af film- og teateropsætninger.

De mexikanske tegninger findes udgivet i en smuk russisk udgave, andre tegninger

findes (dårligt reproducerede) i den store russiske monumental-udgave af skrifterne.[102]

Pier Paolo Pasolini overkom – ved siden af sin filmiske, litterære og videnskabelige produktion – også at male billeder.

Fritz Lang startede som tegner og maler og udførte bl.a. et selvportræt i Egon Schieles maner.[103]

Endelig var Vincente Minnelli en ganske habil tegner og har illustreret en amerikansk Casanova-udgave med dekadent-erotiske tegninger, der fermt efterligner Aubrey Beardsleys stil.[104]

Multi-kunstneren Jean Cocteau, der ikke var mindst betydelig som filmkunstner, var også en raffineret tegner.

Filmkunstnere om billedkunst

14: Filmkunstneres skrifter om billedkunst

Den filmkunstner, der har beskæftiget sig mest direkte med kunst, kunsthistorie og kunstteori, er utvivlsomt Sergej Eisenstein, som jo i det hele taget havde en polyhistorisk interesse for alt mellem himmel og jord.

Han var, som nævnt, selv en ferm tegner. I sine mange skrifter refererer han hyppigt til billedkunst og enkelte af artiklerne er direkte bidrag til kunstlitteraturen. I »The Film Sense« er der således henvisninger til Dürer, Michelangelo, Rembrandt, Leonardo, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Rodin, Delacroix, Kandinsky og flere andre. Deres værker, udtalelser og litteraturen om dem inddrages i den store polyfone diskussion, som Eisenstein fører med sig selv om filmens og kunstens generelle æstetiske karakter og muligheder.

I en posthumt publiceret afhandling om den »ikke-ligeglade« natur er der en stor gennemgang af El Greco og Piranesi. Eisenstein kan ikke lide El Grecos bekendte »Jesus uddriver kræmmerne af templet« (i nogen af de eksisterende versioner), fordi det ikke anvender de »ekstatiske« overdrevne elementer, som ellers er typiske for maleren og som Eisenstein værdsætter. Han kommer med forslag til, hvordan billedet, med forbedrende virkning, kunne »ekstatiseres«. Piranesis radering af et »Mørkt fængsel« priser han derimod. I disse analyser viser Eisenstein sig som en noget fabulerende, men også fantasifuldt opmærksom analysator af billedets strukturelementer, uhyre opmærksom på billedkompositoriske detailler, kontrast-elementer, perspektiv-problematik (hvor han står i gæld til Wölfflin). Og alt sammen har, for ham, noget med hans egne film at gøre. Det er karakteristisk for hans associative tænkemåde, at han i de perspektiviske størrelsesforhold hos Piranesi finder en trinvis struktur, der for ham ikke bare er beslægtet med den trinvise opbygning i hans egne film, men også med konstruktionsmetoden i de raketter, den netop overstående verdenskrig havde affyret så mange af. Eisenstein var en kulturfilosof, der så en forbindelse fra hvad som helst til hvad som helst andet, så det kan ikke undre, at han – med sin specielle visuelle begavelse – også i billedkunsten fandt noget, han kunne bruge.[105]

Også de franske instruktører Robert Bresson, Jean-Luc Godard og Eric Rohmer har i deres skrifter kommenteret billedkunst.[106]

Billedfolk om film

15: Billedkunstneres skrifter om film

Blandt de kunstnere, der har skrevet om film er russeren Kazimir Malevič (1878-1935). Hans billeder udviklede sig fra en Léger-lignende figurativ kubisme omkring 1912 til den såkaldte suprematisme, en nonfigurativ, uhyre asketisk stil, der arbejdede med geometriske figurer i lighed med den hollandske De Stijl, som Mondrian stod for. Et af hans mest anvancerede billeder, »Suprematistisk komposition: Hvidt på hvidt« (1918) viser en hvid firkant på hvid baggrund. Kort inden sin død, på et tidspunkt hvor alle »formalistiske« eksperimenter var i miskredit i USSR, vendte han tilbage til det figurative maleri.

Han skrev i midten af tyverne, hvor den kulturelle debat var på sit mest blomstrende stade, to artikler om film, hvori han noterede, at filmen billedmæssigt stadig slægtede den gamle borgerlige kunst på: »Filmen befinder sig stadig i den fjerne fortid... filmproducenterne har ikke undgået traditionens greb.«[107]

Han kritiserede specielt Vertov og Eisenstein, fordi de ikke havde indset, at kubismen var det eneste mulige grundlag for en moderne filmkunst. Eisenstein kritiserede siden Malevič:

»At anstille betragtninger over et stillbilledes maleriske karakter er i filmen naivt. Det er karakteristisk for folk, der er af en vis malerisk kultur, men er absolut ukvalificerede i filmisk henseende. Til denne art betragtninger kan man f.eks. henføre Kazimir Malevičs udtalelser om film. Ingen filmbegynder finder i dag på at analysere stillbilleder i staffelimaleriets ånd«.[108]

Malevič mente dog, at filmen med fordel kunne lære af malerkunsten: »Den bedste filmfotograf og -instruktør vil være den, som er bevidst om alle maleriets forskellige veje og deres love; en sådan producent og operatør vil lave en bedre film, for når han har studeret en stor kunstmalers værk, vil han være i stand til på klassisk vis at udvælge elementer til billedet, personerne og hele dekorationen«.[109]

Léger skrev tre artikler om film, én drejede sig om Abel Gance' »La Roue« (1923), en anden om hans egen film »Ballet mécanique« og en tredie – »A propos du cinéma« (1933) – hvor han, helt i futuristisk ånd, priser filmens fart og bevægelse:[110]

»Filmen vinder, fordi den er hurtig og kvik... kløften mellem teater og film uddybes dag for dag; teatret forbliver statisk; filmen bevæger sig med top-hastighed... filmen er maskin-alderen. Teatret er hestealderen«.[111] Og gennem filmen, mener Léger, kan man opnå »at føle sandheden og vove at udtrykke den«.

En anden fransk maler, Marcel Gromaire (1892-1971), der også var kubistisk påvirket, skrev allerede i 1919 essayet »Idées d'un peintre sur le cinéma«, hvor han observerede, at »filmen er først og fremmest billede«[112] og anbefalede filmskaberne at være opmærksomme på lysets helt afgørende betydning, sådan som det også var det i malerkunsten fra Rembrandt til impressionisterne. Han så filmen som en slags forløsning af malerkunsten:

»Impressionismen forhindrer i ny-kubismens form de store billedmæssige virkeliggørelser og trækker dem i langdrag. Vil filmen befri maleriet og tiltrække alle dem, der søger former, men for hvem billedet ikke er skabt?... Den nye film vil tilfredsstille vores behov for en kunstart, der er mere snævert forbundet med den moderne dynamik«.[113]

Ungareren Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946), der arbejdede både med maleri, lysshow, design, arkitektur, fotografi og film, skrev i 1925 bogen »Maleri, Photographie, Film«,[114] der prøvede at sammenstille de tre medier. I en artikel fra 30'erne, »Problem of the Modern Film«, spår han, at maleriet »will continue to exist for some decades to come... as a means of preparing the way for the new culture of color and light«,[115] og han finder netop Malevičs hvide firkant »symbolic of the transitaion from painting in terms of pigment to painting in terms of light«. Når maleriet således selv søger nye veje, må filmen også opgive at gribe tilbage til staffeli-maleriets æstetik, mener han. Hvad der forestår er en systematisk undersøgelse af »direct light morphosis and kinetic and refractory light displays«, og i den henseende betragter han maleriets, fotografiets og filmens problemer som identiske.

Englænderen Paul Nash (1889-1946), en fremstående surrealistisk påvirket poetisk maler, skrev i 1936 et essay om farvefilmen, hvor han tilstod, at »to an artist, the appearance of the average colour photography picture is more or less of an abomination. It lacks everything he prizes – form, definition and subtlety. It emphasises everything he has striven to overcome – realism, banality, false values. He recognises in it potential beauty but is forced to realise that, at present, its whole apparatus is being used for stupid or venal ambitions«.[116]

16: Kunstkritikeres skrifter om film

En af de første kunstkritikere, der indså filmmediets betydning i en generel billed-æstetisk sammenhæng, var franskmanden Élie Faure (1873-1937), der skrev monografier om Velazquez, Cézanne, Derain, Soutine, Corot samt en berømt »Historie de l'Art« i fem bind (1909-27), men også overkom en roman, »La Roue« (Abel Gance' filmatisering gjorde indtryk på Léger), bøger om Lamarck, Napoléon, Nietzsche, Montaigne. Hans artikler om film blev samlet i bindet »Fonction du cinéma« (1935).[117]

Faure tog udgangspunkt i begrebet »plastik«, som han forklarede som »kunsten at udtrykke form i hvile eller i bevægelse på alle de måder, mennesket råder over: skulptur, bas-relief, gravering på mur eller kopper, træ eller sten, tegning i ethvert medium, maleri, fresko, dans«.[118]

Faure var ikke i tvivl: »At filmkunstens udgangspunkt er i plastikken synes hævet over enhver tvivl. Uanset hvilken hidtil næppe anet type udtryk, den vil føre os, så er det gennem former, arabesker, bevægelser, holdninger, relationer, associationer, kontraster og toneovergange, at den vil påvirke vores følsomhed og indvirke på vores intelligens ved øjnenes formidling.«[119] Han priser specielt den amerikanske filmkunst, der har forstået essensen af »cine-plastikken«: »Emnet er kun et påskud«.[120]

En anden kunstkritiker, tysk-amerikaneren Erwin Panofsky (1892-1968), der med sine bøger om Dürer, Tizian og »Meaning in

the Visual Arts« står som en af den moderne kunstkritiks hovedpersoner, skrev i 1934 en artikel om »Style and Medium in the Motion Pictures«. I 1947 reviderede og udvidede han den for det amerikanske kunsttidsskrift Critique, og det er denne version, der siden har været en født antologi-klassiker.[121]

Panofsky placerer filmen i en tradition, der ikke blot har at gøre med teatret og litteraturen i finkulturel forstand, men også med vokskabinetter, kitsch-malerier, postkort, tegneserier, *pulp* litteratur og primitive melodramaer. Han definerer filmens æstetiske egenart som »dynamization of space« og »spatialization of time«[122] og udforsker omhyggeligt, hvorledes filmen og især filmforestillingen adskiller sig fra teatret og teaterforestillingen. Hans kunstkritiske baggrund kommer til udtryk, når han sammenligner stumfilmenes udvikling frem til »a definite style of their own, adapted to the specific conditions of the medium« med »the development of line engraving, which started out as a cheap and handy substitute for book illumination and culminated in the purely »graphic« style of Dürer«.[123]

Herbert Read (1893-1968), der med bøger som »The Meaning of Art«, »The Grass Roots of Art« og »A Concise History of Modern Painting« er blandt engelsk kunstkritiks betydeligste navne, forsvarede i et essay, »Towards a Film Aesthetic« (1932) filmen som kunst. Filmen opfylder nemlig det ene krav, Read stiller til kunst: at den involverer selektion, og netop selektion »is the very first principle of the film; the film is therefore essentially an art«.[124]

Han sammenligner filmens situation med maleriets: »Painting is a synthesis (I ignore the crude notion that it is imitation); the film is essentially analysis. The painter composes within his mind (that is to say, makes a synthesis of) selected elements of his visual experience. (...) The director of a film begins with the same visual experience, but he is anchored to his material. To make his material – significant of more than its actuality, its news value – he must break the continuity of his vision – jump from one stepping-stone of significance to another. (...)

The film purists insist on the mechanical nature of the process (as though a paintbrush, an engraving-tool, a piano, were not also pieces of mechanism). The true inspiration for the film, they say, is to be found in its technical possibilities. »Der Apparat is die Muse« (Béla Balázs). But it is necessary to distinguish between the tool and the material (the medium), between the *Apparat* and that which is operated upon. The sculptor's muse is not his chisel, but the marble; perhaps more accurately it is the impact of these two factors, creative inspiration depending on a sensuous reaction to the feel of the chisel against the marble. There is the same sensuous factor in the application of a charged brush to canvas; and the same factor is obvious in music. The camera is the film-

Tintorettos maleri »Jomfruens præsentation i templet« og en scene fra Orson Welles' »Familien Amberson« kan illustrere det forhold mellem venetiansk barokmaleri og film, som André Malraux har påpeget.

director's tool, his medium is light, or rather the impact of light on solid objects. It might be better still to regard the camera as a chisel of light, cutting into the reality of objects. In any case, light is the muse...«[125]

Til kunstteoretikerne skal man nok også regne André Malraux (1901-76), selv om hans virksomhed er mangesidig: han er selvfølgelig først og fremmest en betydelig romanforfatter i moderne fransk litteratur, men han har også instrueret en film (»L'Espoir« efter hans egen roman om den spanske borgerkrig). Hans videnskabelige – eller i hvert fald essayistiske – produktion omfatter et lille essay, »Esquisse d'une psychologie du cinéma« (1941), men først og fremmest nogle store værker om kunst, »Les voix du silence« (oprindelig som »Psychologie de l'Art«), »Le Surnaturel« og »Saturne« (om Goya). I film-essay'et hed det i forbindelse med barokkens malerkunst: »Hvad barokverdenens gestik, overdreven som en druknendes, råber på er ikke en forandring af det enkelte billede, men en serie af billeder. Det er ikke overraskende, at filmen er vokset frem af denne kunst, som helt synes opbygget af håndbevægelser og følelser og som er tryllebundet af teatret«.[126]

I storværket »Les voix du silence« placerer han ligeledes filmen (og fotografiet) i billedkunstens historie. Han påpeger, at de tidlige fotografer ikke prøvede at registrere virkeligheden, men at efterligne billedkunsten:

»Det tidlige fotografi var afledt af maleriet; det »primitive« fotografi var et uægte stilleben, et uægte landskab, portræt eller genre-billede. Den tidlige film stammede heller ikke fra livet, men fra falde-på-halen-farcer og teaterstykker. Da den efter tyve års stumspil løste sit hovedproblem ved at finde sin stemme... kastede opfindelsen af tonefilmen den ikke tilbage til livet, men (i det mindste i nogle år) til teatret. Da filmen indså, at den kun kunne blive en kunstart gennem at ordne rækken af udvalgte glimt på en bestemt måde, begyndte den at gå i skole med den venetianske baroks mestre.«[127] Den dynamisering af rummet, som man i den venetianske barok bl.a. finder hos Tintoretto med stort anlagte dybdekompositioner som »Jomfruens præsentation i templet« (1552),[128] bryder også igennem hos Orson Welles med udnyttelsen af hele handlingsrummet, hvor personerne – som her i »The Magnificent Ambersons« (Familien Amberson, 1942) – er placeret i dramatisk relation til hinanden i dybdefokus (se ill. side 33). Filmen aflastede maleriet: »Filmen overtog de illustrative værdier, som tilhørte billedkunstneren dengang maleriet var tjenerinde for fremstilling, virkelighedsillusion og følelsesappel, ligesom den overtog scenens metoder og pragt, skønhedskulten og ansigtsmimikken«.[129]

For Malraux var denne »arbejdsdeling«, hvor filmen tager sig af det fortællende og forestillende og billedkunsten helliger sig den rent personlige synliggørelse af virkeligheden, et fremskridt.

Men træk i både maleriets og filmens moderne historie tyder på, at begge billedmedier finder deres styrke i synliggørelsen af såvel den ydre verden som den indre.

Biografiske film om kunstnere

Kunstner - filmens originaltitel/dansk eller engelsk titel – instruktør, land og år (skuespiller).

Rublev
Andrej Rublev/Den yderste dom – Andrej Tarkovskij, USSR 1966 (Anatolij Solonitsyn).

Micheangelo
The Agony and Ecstasy/Michelangelo, smerte og ekstase – Carol Reed, USA 1956 (Charlton Heston).

El Greco
El Greco/El Greco – Luciano Salce, Italien-Frankrig 1966 (Mel Ferrer).

Rembrandt
Rembrandt/Rembrandt – Alexander Korda, England 1936 (Charles Laughton).
Rembrandt/Et liv i lidenskab – Hans Steinhoff, Tyskland 1942 (Ewald Balser).

Schlüter
Andreas Schlüter – Herbert Maisch, Tyskland 1942 (Heinrich George).

Gainsborough
Kitty/Kitty – Mitchell Leisen, USA 1946 (Cecil Kellaway).

Goya
The Naked Maja/Den nøgne Maja – Henry Koster & Mario Russo, USA-Italien 1958 (Anthony Franciosa).
Goya – Konrad Wolf, DDR 1969 (Donatas Banionis).
Goya, Historia de una soledad – Nino Quevedo, Spanien 1971 (Francisco Rabal).

Utamaro
Utamaro o meguru gonin no onna/Utamaro and his five women – Kenji Mizoguchi, Japan 1946 (Minosuke Bando).
do. (remake)/Utamaro, Painteer of women – Keigo Kimura, Japan 1959 (Kazuo Hasegawa).
?/Utamaro's World – Akio Jissoji, Japan 1977 (Shin Kishida).

Cézanne
birolle i The Life of Emile Zola/Emile Zola's liv – William Dieterle, USA 1937 (Vladimir Sokoloff).

Gauguin
The Moon and the Sixpence/Drømmen – Albert Lawin, England 1942 (George Sanders).
Lust for Life/Filmen om Van Gogh – Vincente Minnnelli, USA 1956 (Anthony Quinn).

Van Gogh
Lust for Life/Filmen om Van Gogh - Vincente Minnelli, USA 1956 (Kirk Douglas).

Pirosmanašvili
Pirosmani/Pirosmani – Georgij Šengelaja, USSR 1971 (Avtandil Varazi).

Munch
Edvard Munch/Edvard Munch – Peter Watkins, Sverige-Norge 1975 (Geir Westby).

Toulouse-Lautrec
Moulin Rouge/Moulin Rouge – John Huston, England 1953 (José Ferrer).

Picasso
Picassos äventyr/Picassos eventyr – Tage Danielsson, Sverige 1978 (Gösta Ekman).

Modigliani
Montparnasse 19 – Jacques Becker, Frankrig 1957 (Gérard Philipe).

Gaudier-Brzeska
Savage Messiah/Livets galskab – Ken Russell, England 1972 (Scott Antony).

NOTER

1. Jf. Josef Maria Eder: History of Photography (Dover, New York 1978), p. 348.
2. Jf. Jean Renoir: Renoir, min fader (Hasselbalch, København 1963), p. 138.
3. Jf. Aaron Scharf: Art and Photography (Penguin, Harmondsworth 1974); Van Deren Coke: The Painter and the Photograph (Un. of New Mexico, Albuquerque 1972).
4. 1873, Musée des Beaux-Arts, Pau; 1877, Musée des Beaux-Arts, Lyon. Rep. i Fiorella Minervino: Degas (Flammarion, Paris 1974), pl. 28-29, 32.
5. Jf. Ivor Montagu: Film World (Penguin, Harmondsworth 1964); Eadweard Muybridge: The Human Figure in Motion (Dover, New York 1955).
6. Marinetti citeret efter Verdenslitteratur, 20. århundrede (Gyldendal, København 1968), p. 132.
7. Citeret efter Umbro Apollonio (ed.): Futurist Manifestos (Thames and Hudson, London 1973), pp. 27-28.
8. »Unikke former i rummet« (1913, Museum of Modern Art, New York), rep. i Apollonio, pl. 70.
9. Severini: privatsamlinger i Milano; rep. i Pieri Pacini: Gino Severino (Sadea, Firenze 1966), pl. 11, 12. Balla: privatsamling, London; Museum of Modern Art, New York; rep. i Apollonio, pl. 34 og 30. Jf. Ralph Stephensen & Jean R. Debrix: The Cinema as Art (Penguin, Harmondsworth 1965), pp. 125 f.
10. Museum of Art, Philadelphia; rep i Calvin Tomkins: The World of Marcel Duchamp (Time-Life, Nederland 1973), p. 27.
11. David Sylvester: Interviews with Francis Bacon (Thames and Hudson, London 1975), p. 34; Jf. John Russell: Francis Bacon (Thames and Hudson, London 1979), pp. 55 ff.
12. Jf. Tendenzen der zwanziger Jahre (katalog til 15. Europäische Kunstausstellung, Vestberlin 1972), p. 4/141. Kochs maleri findes i Gemeente museum, Haag.

13. Jf. Van Deren Coke: The Painter and the Photograph, p. 136.
14. Jf. Matthew Baigell: Thomas Hart Benton (Abrams, New York 1975), pl. 74, 47.
15. Museum of Modern Art, New York; rep. i Clifford Wright: Helten i den nye verden (Borgen, København 1963).
16. Dalvyn Galleries, New York; rep. i Bernard Noël: Magritte (Bonfini, Naefels 1977), p. 11.
17. Jf. Standish D. Lawder: The Cubist Cinema (New York Un., New York 1975), p. 82.
18. Jf. René Schwob: Une mélodie silencieuse (Grasset, Paris 1929), frontispice.
19. »Portrait of Mae West«, Art Institute, Chicago; »Shirley Temple« (også med titlen: »The Sphinx of Barcelona«), Museum Boymans, Rotterdam; rep. i Jacques Dopagne: Dali (Amiel, New York 1974, pl. 40, 41.
20. Jf. Graham Greene: The Pleasure-Dome (Secker & Warburg, London 1972), pp. 276 f.
21. 1958, privatsamling, Monaco; rep. i Gaston Diehl: Van Dongen (Uffici, Lugano), p. 84.
22. »Marilyn«, 1962, privatsamling New York; rep. in Herbert Read: A Concise History of Modern Painting (Thames and Hudson, London 1974), p. 305.
23. Øystein Hjort: »Billede-filmbillede, nogle berøringspunkter«, BILLEDKUNST, vol. I, nr. 1 (København 1966), p. 23.
24. Kunstmuseum, Göteborg; rep. i Carl G. Laurin: Kunsthistorie II (Koppel, København 1927), p. 352.
25. Pictorial Beauty on the Screen (Macmillan, New York 1923), p. 21. Jf. også Vachel Lindsay: The Art of the Moving Picture (Liveright, New York 1970), chapter IX.
26. Jf. Louis Hourticq: Geschichte der Kunst in Frankreich (Hoffmann, Stuttgart 1912), p. 349.
27. Jf. William Gaunt: Victorian Olympus (Cardinal, London 1975); Philippe Jullian: The Orientalists (Phaidon, Oxford 1977); Aleksa Čelebonović: The Heyday of Salon Painting (Thames and Hudson, London 1974).
28. Peter & Linda Murray: A dictionary of art and artists (Penguin, Harmondsworth 1972), p. 264.
29. Om ismerne jf. artikler i Hans Scheugl & Ernst Schmidt: Eine Subgeschichte des Films I-II (Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974) og Tony Richardson & Nikos Stangos (eds.): Concepts of Modern Art (Penguin, Harmondsworth 1974).
30. Om kubistisk film, jf. Lawder (note 17).
31. Roy Armes: Film and Reality (Penguin, Harmondsworth 1974), p. 172.
32. Om ekspressionistisk film, jf. Lotte Eisner: The Haunted Screen (Thames and Hudson, London 1969).
33. Om futuristisk film, jf. Mario Verdone: Cinema e letteratura del futurismo (Bianco e nero, Roma 1968), Michael Kirby: Futurist Performance (Dutton, New York 1971).
34. Manifestet citeret efter Apollonio (note 7), pp. 207-8.
35. Jf. Herbert Read: Hans Richter (Griffon, Neuchatel 1965), p. 118.
36. Om dadaistisk film, jf. Lawder (note 17) og Scheugl & Schmidt (note 29).
37. Salvador Dali: The Secret Life of Salvador Dali (Dial, New York 1942), p. 212.
38. Om surrealistisk film, jf. Ado Kyrou: Le surréalisme au cinéma (Terrain vague, Paris 1963); Alain & Odette Virmaux: Les surréalistes et le cinéma (Seghers, Paris 1976); J. H. Matthews: Surrealism and Film (Ann Arbor, Michigan 1971); Malcolm Haslam: The Real World of the Surrealists (Rizzoli, New York 1978).
39. The Secret Life of Salvador Dali, p. 282.
40. Jf. illustration i Matthews (note 38).
41. Om pop art, jf. Simon Wilson: Pop (Thames and Hudson, London 1974).
42. Om ekstrem-realisme, jf. Gregory Battock (ed.): Super Realism (Dutton, New York 1975), Peter Sager: Neue Formen des Realismus (DuMont, Köln 1973), Linda Chase: Hyperrealism (Academy, London 1975), LOUISIANA REVY 13. årg. nr. 3, feb. 1973.
43. Leo Braudy: Jean Renoir - The World of his films (Doubleday, New York 1972), pp. 19-20.
44. Kunsthalle, Hamburg; rep. i Sandra Orienti: Manet (Abrams, New York), pl. 39.
45. Jeu de Paume, Paris; rep. i Elda Fezzi: Renoir (Rizzoli, Milano 1972), pl. 32-33.
46. 1863, Jeu de Paume, Paris; rep. i Orienti (se note 44), pl. 4-5.
47. National Gallery, London; rep. i Fezzi, pl. 7a.
48. Jeu de Paume, Paris; rep. i Fezzi, cat. nr. 767.
49. Privatsamling, Paris; rep. i Denis Rouart: Renoir (Skira, Genève 1954), p. 82.
50. Museum of Art, Philadelphia; rep. i Fezzi, cat. nr. 630.
51. National Gallery, London; rep. i Fezzi, cat. nr. 632; Privatsamling, Washington; rep. i Fezzi, cat. nr. 643.
52. Privatsamlinger, Paris og Geneve; rep. i Rouart (se note 49), p. 95 og i Elda Fezzi: Renoir (Sadea, Firenze 1968), pl. 68.
53. Peter Bogdanovich: John Ford (Studio Vista, London 1967), p. 87.
54. Begge i Museum of Modern Art, New York; rep. i Alfred H. Barr: Masters of Modern Art (The Museum of Modern Art, New York 1954), pp. 111, 163. Det kan nævnes, at Wyeth-billedet også har givet visuel inspiration til Peter Handkes film »Die linkshändige Frau« (1978), jf. Filme in der Bundesrepublik, 2-3/78 (München 1978), p. 13..
55. Ludwig H. Heydenreich: Leonardo - The Last Supper (Penguin, London 1974), p. 101. Leonardos billede: 1497; S. Maria delle Grazie Milano; rep. i Della Chiesa: Leonardo (Rizzoli, Milano 1967), pl. 40-41.
56. Musée Condé, Chantilly.
57. Franz Hattinger: The Duc de Berry's Book of Hours (Hallwag, Bern 1973), tekst til pl. 18.
58. Harry M. Geduld: Filmguide to Henry V (Indiana Un., Bloomington 1973), p. 46.
59. Mauritshuis, Haag; rep. i Paolo Lecaldano: Rembrandt (Rizzoli, Milano 1969), pl. 8-9.
60. National Gallery, London; rep. i Marina Anzil: The National Gallery (Arco, New York), p. 51; jf. Jean Sémolué: Dreyer, (Éd. Universitaires, Paris 1962), p. 102.
61. Victor Bachy: Jacques Feyder, Antologie du cinéma, II (L'Avant-Scène, Paris 1967), p. 445.
62. Frans Hals »Officerer fra St. Georgs borgermilits, Haarlem«, 1627, Frans Halsmuseum, Haarlem; rep. i E. C. Montagni: Frans Hals (Rizzoli, Milano 1974), pl. 12-13.
63. Institute of Arts, Detroit; rep. i William Gaunt: Painters of Fantasy (Phaidon, London 1974), pl. 45.
64. Heinrich Kleist: Sämtliche Werke, I (Schlüter, Leipzig 1928), p. 174.
65. Ca' Rezzonico, Venezia; rep. i Francois Fosca: The Eighteenth Century - Watteau to Tiepolo (Skira, Genevè 1952), p. 40.
66. T-L museet, Albi; rep. i G. M. Sugana: Toulouse-Lautrec (Rizzoli, Milano 1969), pl. 50.
67. Folkwang Museum, Essen; rep. i Paul Vogt: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert (DuMont, Köln 1972), p. 233.
68. Musée National d'Art Moderne, Paris; rep. i Joseph-Emile Muller: A Dictionary of Expressionism (Methuen, London 1972), p. 40.
69. Om Giger, jf. Jörg Krichbaum & Rein A. Zondergeld: DuMont's kleines Lexikon der Phantastischen Malerei (DuMont, Köl 1977), pp. 120 ff.
70. Citeret efter billedudg. (Avon, New York 1979).
71. Tate Gallery, London; rep. i Russell (se note 11) p. 9.
72. Prado, Madrid; rep. i Rita De Angelis: Goya (Rizzoli, Milano 1974), pl. 58.
73. Henholdsvis Metropolitan Museum, New York, rep. i Giorgio T. Faggin: The Van Eycks (Abrams, New York), pl. 63, og Mayer v. d. Bergh, Antwerpen, rep. i Piero Bianconi: Bruegel (Rizzoli, Milano 1967), p. 100.
74. Kunsthistorisches Museum, Wien; rep. i Bianconi (se note 73), pl. 28-29.
75. Louvre, Paris; rep. i Jacques Thuillier: Georges de La Tour (Flammarion, Paris 1973), pl. 35, 38. Et andet eksempel på direkte imitation findes i Pasolinis »Mamma Roma« (1962), hvor den unge mand ligger udspændt på en »afstraffelsesbænk« og ses i samme perspektiviske forkortning som den døde Jesus i Andrea Mantegnas maleri fra 1480 (Brera, Milano), jf. Pier paolo Pasolini (Hanser, Reihe Film, München 1977), p. 113.
76. Jf. Barbara Coffey: »Art and film in François Truffaut's Jules and Jim and Two English Girls«, FILM HERITAGE, vol. 9, no.3, Dayton 1974.
77. Alte Pinakothek, München; rep. i Edi Baccheschi: The Alte Pinakothek (Bartholomew, Edinburgh), p. 62. Jf. Lundgren i KOSMORAMA nr. 120, København 1974.
78. Begge i Louvre, Paris; rep. i Richard Hamann: Geschichte der Kunst (Knaur, München 1955), pp. 758, 760. Jf. desuden Peter Schepelern: Den fortællende film (Munksgaard, København 1972), pp. 107 f.
79. Robert Wallace: The World of Rembrandt (Time-Life, Nederland 1976), p. 18.
80. »Selvportræt ved staffeliet«, 1660, Louvre, Paris; rep. i Lecaldano (se note 59), pl. 50.
81. Irving Stone: Lust for Life (1934; her citeret efter Pocket Books, New York 1951, pp. 465 f.
82. Van Gogh museum, Amsterdam; rep. i Paolo Lecaldano: Van Gogh II (Flammarion, Paris 1971), pl. 124-125.
83. Om dokumentariske kunst-film, jf. André Bazin: »Peinture et cinéma«, Qu'est-ce que le cinéma II (Cerf, Paris 1959); Henri Lemaitre: Beaux-arts et cinéma (Cerf, Paris 1956); Lemaitre: »La culture artistique et les moyens audio-visuels«, Dix ans de film sur l'art I (ed.: Unesco, Paris 1966); Lauro Venturi: »Films on Art: An Attempt at Classification«, THE QUARTERLY OF FILM RADIO AND TELEVISION, vol. VII, no. 4, Berkeley 1953; Films on art (U.N., Paris 1949); Films on art (U.N., Paris 1951); Films on Art (Am. Federation of Arts, Kingsport 1952); Le Belle arti e il film (Bianco e nero, Roma 1950).
84. Jf. OBLIQUES No. 16-17, Paris 1978, specialnummer om Robbe-Grillet, pp. 200 f.
85. Barsacq: Le décor de film (Seghers, Paris 1970); rev. eng. udg.: Caligari's Cabinet and other grand illusions. A History of Film Desing (Boston 1976).
86. Francois Truffaut: Hitchcock (Panther, London 1969), p. 193.
87. Jf. Lawder (se note 17), pp. 99 ff, og Légers maleri »Soldater der spiller kort«, 1917, Kröller-Müller museum, Otterlo; rep. i museets katalog (1962).
88. Jf. artikel i The Britannica Encyclopedia of American Art (Enc. Brit., Chicago 1973). Albrights maleri er nu i Kennedy Galleries, New York; rep. i Gaunt (se note 63), pl. 87.
89. Jf. Xavière Gauthier: Leonor Fini (Musée de poche, Paris 1979), pp. 127 ff.
90. Jf. Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films II (Henschelverlag, Østberlin 1979), pp. 341 f.
91. Penguin, Harmondsworth 1963, pp. 5 f.
92. Jf. Herschensohn: Resurrection in Cannes - The Making of The Picasso Summer (Barnes, Cranbury 1979).
93. Jf. Attilio Rossi: Posters (Hamlyn, London 1969), p. 23.
94. Om Sven Brasch, se Henrik Bramsen & Knud Voss: Dansk kunsthistorie V (Politiken, København 1975), pp. 151 f. Om Metlicoviz, se Rossi (note 93), p. 67. Om russiske revolutionsplakater, se E. Decaux: »Affiches soviétiques«, CINEMATOGRAPHE nr. 36, Paris 1978, og om østeuropæiske plakatkunst, se tidsskriftet FILM A DOBA (Praha).
95. John Kobal i 50 years of Movie Posters (Hamlyn, London), p. 137.
96. Rep. i Arthur L. Guptill: Norman Rockwell Illustrator (Watson-Guptill, New York 1972), p. 132.
97. Rep. på omslaget af FILM COMMENT, March-April 1976.
98. Plakaterne rep. i Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932, II (Henschelverlag, Østberlin 1975); jf. også Helmut Korte (ed.): Film und Realität in der Weimarer Republik (Hanser, München 1978).
99. Filmcitater i Adrian Mabens kortfilm om Magritte (vist i svensk TV II, 30.12.1979).
100. »Entretien avec Jacques Monory«, CAHIERS DU CINEMA, no. 278-9, august 1977. Jf. også LOUISIANA REVY 15. årg. nr. 4, 1975, pp. 11 ff. Om La Jetée, se Bjørn Rasmussen: Films Hvem Hvad Hvor V (Politiken, København 1970), pp. 321 ff.
101. Om disse film, se Read (note 35).
102. 'Les Dessins Mexicains d'Eisenstein (Sovietski khoudojnik, Moskva 1968); Izbrannyje proizvedenia v šesti tomakh (Moskva 1964-1971); Réflexions d'un cinéaste (Progres, Moskva 1958).
103. Jf. Lotte H. Eisner: Fritz Lang (Secker & Warburg, London 1976), pp. 10 ff.
104. Casanova's Memoirs (Exotica Club, New York 1930).
105. Jf. Eisenstein: The Film Sense (Faber, London 1943); samt »El Greco« og »Piranesi oder die Fluktuation der Formen«, Über Kunst und Küstler (Rogner & Bernhard, München 1977). Se også Carlo L. Ragghianti: »Ejzenštejn, cinema e arte«, Arti della visione - I, cinema (Einaudi, Torino 1975).
106. Godard: »Propos rompus«, CAHIERS DU CINEMA nr. 316, oktober 1980; Bresson: Notes sur le cinématographe (Gallimard, Paris 1975); Rohmer: »Le celluloid et le marbre, II: Le siècle des peintres«, CAHIERS DU CINEMA, nr. 49, juli 1955.
107. »And Images Triumph on the Screen« (1925), Essays on art 1915-1928, vol. I (Borgen, København 1968), pp. 230, 232.
108. »Den fjerde dimension i filmen«, Udvalgte skrifter (Odin Teatret, Holstebro 1972), p. 117; jf. Troels Andersen: Moderne russisk kunst 1910-1925 (Borgen, København 1967), p. 118.
109. »The Artist and the Cinema« (1926), Essays (se note 107), pp. 237-8.
110. »A critical essay on the plastic quality of Abel Gance's film The Wheel« (1922), »Ballet Mécanique«, »Speaking of cinema« (1933), Functions of Painting (Thames and Hudson, London 1973).
111. Léger, pp. 100-103.
112. Marcel L'Herbier (ed.): Intelligence du cinématographe (Corréa, Paris 1946), p. 239.
113. L'Herbier, p. 248.
114. München 1925.
115. Richard Kostelanetz (ed.): Moholy-Nagy (Allen Lane, London 1970), p. 133.
116. »The colour film«, Charles Davy (ed.): Footnotes to the Film (Dickson, London 1936), p. 118.
117. Her citeret efter udgaven Gonthier, Genève 1963.
118. Faure, p. 24.
119. Faure, p. 27.
120. Faure, p. 32.
121. CRITIQUE, vol. I, no.3, New York 1947. Her citeret efter Gerald Mast & Marshall Cohen (eds.): Film Theory and Criticism (Oxford Un., New York 1979).
122. Panofsky, p. 246.
123. Panofsky, p. 253.
124. CINEMA QUATERLY, vol. 1, no. 1, 1932. Her citeret efter Richard Dyer MacCann (ed.): Film - A Montage of Theories (Dutton, New York 1966).
125. Read, pp. 166 f.
126. Malraux: Scènes choisies (Gallimard, Paris 1946), p. 326.
127. Les voix du silence (Galerie de la Pléiade, Paris 1956), p. 300.
128. Madonna dell'Orto-kirken, Venezia; rep. i Pierluigi de Veechi: Tintoretto (Rizzoli, Milano 1970), cat. nr. 94A.
129. Op. cit., pp. 123-4.

ANDEN LITTERATUR

Cohen, Keith: Film and Fiction (Yale Un., New Haven 1979).

Grice, Malcolm Le: Abstract Film and Beyond (Studio Vista, London 1977).

Histoire de l'art IV (Enc. de la Pléiade – Gallimard, Paris 1969).

Poncet, Marie-Thérese: Etude comparative des illustrations du moyen age et des dessins animés (Nizet, Paris 1952).

Hauser, Arnold: »The Film Age«, The Social History of Art IV (Routledge, London 1962).

Masson, Alain: »La toile et l'écran«, POSITIF, nr. 189, januar 1977.

Nilsen, Vladimir: The Cinema as a Graphic Art (Hill & Wang, New York 1959).

Palazzoli, Daniela: Fotografia cinema videotape – l'uso artistico dei nuovi media (Fabbri, Milano 1977).

Schwob, René: »Peinture et cinéma«, Une mélodie silencieuse (Grasset, Paris 1929).

Tyler, Parker: The Three Faces of the Film (Yoseloff, New York 1960).

Historien der blev væk temaer hos Wim Wenders

Jan Kornum Larsen

Ensomhed og rodløshed er hovedtemaer i Wim Wenders' produktion. Den tomhed der præger hans anti-helte, forsøger de at udfylde ved hjælp af rejser, hvis destination er ligegyldig.

Eksistentialistiske temaer som 'frihed', 'valg' og 'absurditet' formelig svirrer i det meditative wenders'ske univers.

Når filmene tilmed nærmest svælger i langsommelighed, kan det ikke undre, at meningerne om denne tyske instruktør går i retningen enten – eller.

Hvis man imidlertid har et temperament, der tillader en at blive revet med af den introspektive følsomhed, der er Wim Wenders' særkende, får man adgang til en rig, melankolsk-eventyragtig verden, der mange steder har givet anledning til en næsten kultisk dyrkelse.

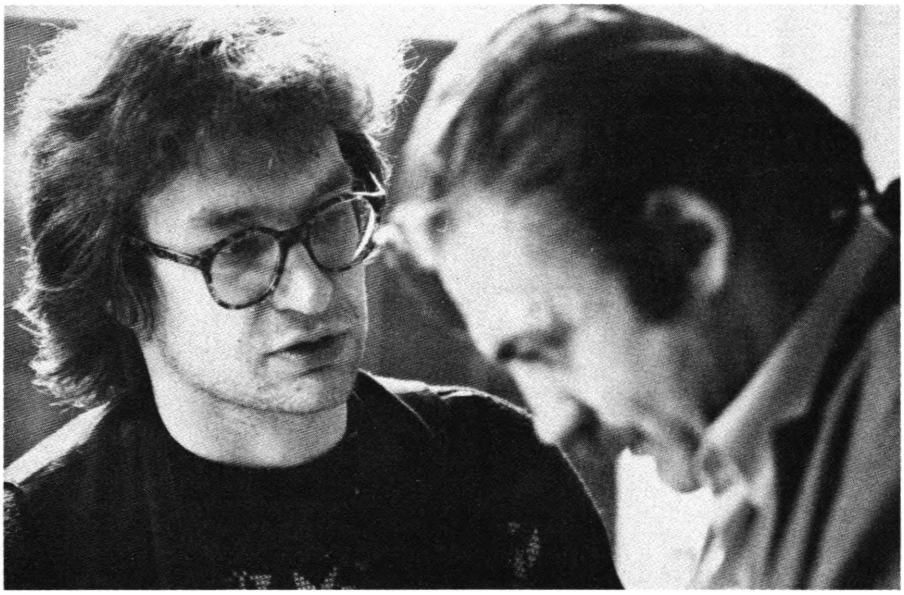
Wim Wenders blev født den 14 august, 1945, altså et par måneder efter krigens afslutning. Opvæksten i efterkrigstidens af amerikansk massekultur inficerede Tyskland, har påvirket Wenders, ligesom den har påvirket bl.a. Fassbinder, Herzog, Thome og Bockmayer. I modsætning til den tidligere tyske kunstnergeneration med forfatterne Günter Grass, Heinrich Böll og Siegfried Lenz i spidsen, beskæftiger den ny vesttyske film sig ikke særligt med Tysklands belastede fortid, men forsøger på intellektualistisk grundlag at få hold på en række kultursammenstød og derigennem nå frem til hvad Tyskland *også* er.

Man sporer en tydelig inspiration fra det franske nybølge-miljø hos de yngre tyske instruktører. At dette ikke er helt tilfældigt ser man f.eks. af et interview, hvor Wenders beretter om sin filmmæssige opvækst: »Da jeg var seks år, gav mine forældre mig en gammel fremviser, som man måtte dreje med hånden, og nogle gamle Chaplin- og Keatonfilm, min far havde. I løbet af ti år så jeg, som filmoperatørerne, en film 1000 gange. Efter skolen begyndte jeg at læse medicin. Jeg opgav to år senere, hvorpå jeg studerede filosofi i et år. Derefter tog jeg ét år til Paris. Jeg ville ind på I.D.H.E.C. (filmskole), men det var umuligt på det tidspunkt, man måtte vente i årevis. Jeg tilbragte min tid på cinemateket hvor programmet var særdeles godt. Jeg så fire film om dagen og fem eller seks i week-enden. En filmskole blev så åbnet i München i 1967, den første filmskole i Tyskland. Jeg var en af de første elever.«[1]

De sporadiske universitetsstudier, der totalt overskyggedes af interessen for film, men dog giver et klart reflektionspræg, er et karakteristisk træk hos mange nye tyske instruktører, og cinefilien, sammenholdt med Wenders kritiske virksomhed fra 1966 til 1971, en klar forbindelse til Godard, Truffaut m.fl.

På Münchener Hochschule für Fernsehen und Film havde Wenders under sin studietid haft lejlighed til at lave en del kortfilm, der stort set alle er variationer over et gangstertema. I sin første spillefilm »Summer in the City« (1971), der blev optaget som afgangsfilm i 16 mm på fem dage, kombinerer han dette tema med, som titlen antyder, sin anden store interesse: amerikansk 60'er pop. Filmen drejer sig om en mand, der kommer ud af fængsel og forsøger at flygte fra sin fortid. Wenders har allerede på dette tidspunkt fastlagt sin filmstil. I lange sekvenser, bl.a. en otte minutters køretur på Kurfürstendam, dyrker han stemning og atmosfære.

Wim Wenders og Bruno Ganz under indspilning af »Den amerikanske ven«



Peter Handke

Wim Wenders havde i nogle år kendt den østrigske forfatter Peter Handke (f. 1942), der er inspireret af filosoffen Wittgensteins ideer om sproget som forlæg for verden. Deres samarbejde resulterede i Wenders' gennembrudsfilm »Målmandens angst ved straffesparket« (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter) fra 1971, herhjemme vist af TV. Filmen, der bygger på en roman af Handke, handler om fodboldspilleren Josef Bloch (Arthur Brauss). Nærmest ved en indskydelse kvæler han en biografkassererske, der har ladet ham komme med hjem. Det absurde mord er imidlertid ikke indledningen til den kriminalhistorie, man kunne forvente, men kun et symptom på Blochs kilometervide afstand til sin omverden. Hans liv opløser sig i en række øjeblikke. I atmosfæredirrende billeder følger man Blochs forsøg på at skabe sig historie ved at rejse fra storbyen ud i oktoberlandskabet, til en lille østrigsk landsby ved den tyske grænse, hvor en tidligere veninde har en restaurant.

Filmen lægger vægt på skildringen af Blochs tiltagende *angst*. I modsætning til frygt er angst jo ikke rettet mod noget udefra kommende, og dette illustreres i filmen af billedsidens understatement og lydsidens fremskridende subjektivisme.

»Målmandens angst...« indeholder mange af de temaer, der siden er blevet udviklet hos Wim Wenders. *Cinefilien:* der dog her begrænses til hovedpersonens ustandselige trang til at gå i biografen. *Rejsen:* Bloch rejser i bus tilbage til sin landsby. *Fascinationen af kommunikationsmidler:* Bloch benytter enhver lejlighed til at se fjernsyn, høre radio, læse avis og lytte til juke-boxe.

Der er tale om en absolut personlig filmatisering af Handkes bog. Den melankolske hverdags-pointillisme, romanen bærer præg af, har Wim Wenders omskabt til et sammenhængende stemningsbillede, godt hjulpet af den hollandske fotograf Robby Mül-

lers mesterlige skumringsfarvebilleder.

Sammenligner man med de bedste af Wenders' øvrige film, savner man dog en vis charme. Dette kan skyldes, at Peter Handke langt fra er nogen spasmager, men har snarere sin årsag i valget af hovedrolleskuespiller. Arthur Brauss udstråler tysk tungsindighed, og man undrer sig ikke over at Wenders til sine senere film har valgt mere ironisk-humoristiske aktører.

Uden Peter Handkes anseelse havde Wim Wenders næppe kunnet skaffe penge til sin film. »Målmanden...« blev lavet som en tysk-østrigsk co-produktion i samarbejde med TV. Succesen der fulgte, er medvirkende til det kvalitetsmæssige boom vesttysk film oplevede i 70'erne. Uden TV's finansielle ressourcer var Filmverlag der Autoren næppe blevet dannet, og dette selskab har som bekendt haft enorm betydning for filmkunsten i Bundesrepublikken.

Wim Wenders og Peter Handke forsøgte at fortsætte det vellykkede samarbejde i 1975. I flere år havde de tænkt på at lave en filmatisering af Goethes klassiske dannelsesroman »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, 1796, der netop i overensstemmelse med de wenderske idealer handler om at opnå en personlig ligevægt. De enedes om at lave en nutidig version. Efter manuskriptudarbejdelsen havde Handke ikke mere med filmen at gøre. Wim Wenders kommenterer dette således: »Peter Handke vidste, at dét at lave film er fuldstændig forskelligt fra dét at skrive en roman, og derfor beskæftigede han sig overhovedet ikke med mit arbejde.«[2]

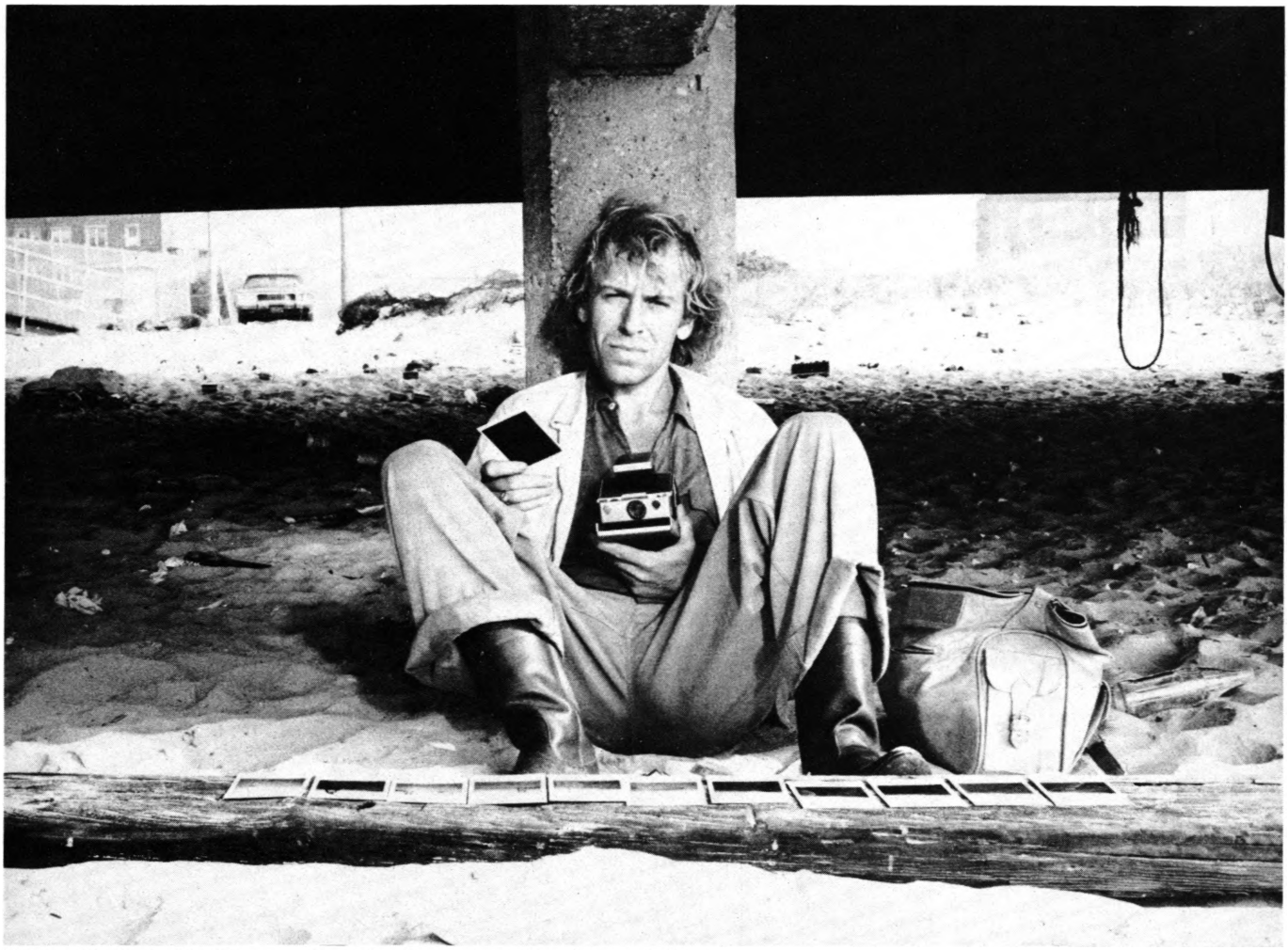
På trods af de gunstige omstændigheder, filmen blev til under, kan man næppe betragte »Falsche Bewegung« (1975) som andet end et lidt træls, akademisk stift, appendix til Wim Wenders øvrige værk. »Falsche Bewegung« handler om Wilhelm Meister (Rüdiger Vogler), der forlader sit barndomshjem for at blive forfatter. Bevægnet med Eichendorffs efterromantiske »Aus dem Leben eines Taugenichts« og Flauberts »L'éducation Sentimentale« drager Wilhelm ud i verden for at blive til noget. Undervejs træffer han en gruppe bizarre mennesker: En mundharmonikaspillende tidligere nazist og jødemorder, hvis næse bløder hvert år på den myrdedes dødsdag. Hans stumme datter Mignon, der spilles af Nastassja Naksynski alias den senere så kendte Nastassja Kinski. Og endelig en ældre mærkelig skuespillerinde ved navn Therese Farner. Sammen med disse personager gennemkrydser Wilhelm Tyskland fra nord til syd (alle Wenders' personer rejser fra nord mod syd!) og når omsider tinderne, da han bestiger bjerget Zugspitze og begynder at skrive. Men udsigten er skuffende ... !

»Falsche Bewegung« har naturligvis opløftende momenter. Den formfascinerende Handkes tekst er undertiden interessant. Nastassja Kinski er fremragende i sin debut og Rüdiger Vogler, der sidenhen optræder nok så hyppigt i Wim Wenders' film, er et spændende bekendtskab.

Når denne skildring af figurer i et landskab, individ kontra gruppe, ikke lykkes, er det fordi Wenders fungerer bedst i total frihed. Snærende manuskripter har aldrig været hans livret. Han udtaler om filmen: »Falsche Bewegung« kommer fra en, for hvem sproget var meget vigtigt og det var filmens tema: hvordan kan man gribe verdenen med sproget. Det er derfor jeg i denne film har været meget tro mod teksten. Det vigtige var emnet, mere end følelserne, mere end selve personerne.«[3]

Peter Handke er asketisk formfikseret og ynder mest at beskæftige sig med kvinder, mens Wenders er interesseret i stemningsbeskrivelse og anser den kvindelige psyke for at være et fremmed land.

Det lader til at duoen har accepteret hinandens fundamentale forskellighed. Siden har de i alt fald ikke lavet film sammen, når man undtager at Wim Wenders har produceret Peter Handkes i øvrigt fremragende instruktørdebut »Die linkshändige Frau« (1977).



Rüdiger Vogler i »Alice i byerne«, der er inspireret af amerikanske »road«-film

Mellemspil

Efter »Målmanden ...« lavede Wim Wenders den allerede glemte »Der scharlachrote Buchstabe« (1973). Filmen er en tyskspansk co-produktion, og ligesom Sjöströms Lillian Gish-film »The scarlet Letter« bygger den på New-England puritaneren Nathaniel Hawthornes tragiske klassiker fra 1850, der handler om uægteskabelige forbindelser i et religiøst lillesamfund.

Wenders' version blev til under ret umulige forhold. Dels fordi den spanske producent havde for meget at sige, dels på grund af de påtvungne skuespillere: Senta Berger som Hester og Lou Castel som præsten Dimmesdale!

Efter sigende skal Wenders dog have sat sit tydelige præg på filmen. Således er lange tavsheder, isolation og ensomhed velkendte temaer.

Alice i byerne

»Alice i byerne« (Alice in den Städten) fra 1974 skulle oprindeligt have været en kriminalhistorie med betydelig mere ydre handling end den færdige film blev tildelt. Wim Wenders var i U.S.A. for at færdiggøre sit manuskript, da nogle venner inviterede ham til at se Peter Bogdanovitch' »Paper Moon«. Han kendte ikke filmen i forvejen og blev forståeligt nok nedslået over at se en film hvis historie havde så stor lighed med hans egen. Manuskriptet blev kasseret og et nyt skrevet.

På mange måder er »Alice...« den første rigtige Wenders-film. Det er typisk for hans senere film, at de ikke kun er affotograferede manuskripter, men afspejler en *udvikling* der har fundet sted imellem ham selv og hans faste stab af medarbejdere under optagelserne. »Alice...« blev i overensstemmelse hermed optaget stort set i kronologisk orden. Det manuskript, der var udgangspunkt for filmen, blev i begyndelsen fulgt nøje, men efterhånden som optagelserne skred frem, forlod man det til fordel for den historie, man oplevede undervejs. Wenders udtaler herom: »Da jeg kom til Europa, glemte jeg mere og mere manuskriptet. Jeg blev mere og mere sikker på historien, modsat i U.S.A., hvor jeg var en fremmed.«[4]

Allerede filmens titel (jf. Alice i Eventyrland) angiver oplevelsen, eventyrstemningen og den tiltrækning, barndommens umiddelbare oplevelsesevne har for Wim Wenders.

Philip Winter (Rüdiger Vogler) er en tysk fotograf, der af et blad i München har fået til opgave at lave en fotoreportage om Amerika. I overensstemmelse med den amerikanske *road*-film, der er en tydelig inspiration for filmen, kører han igennem landet, som han til stadighed fotograferer. På et tidspunkt sidder han »Under the Boardwald« (som han ironisk nynner), på en øde strand ved den amerikanske østkyst. Foran sig har han lagt en stribe polaroid-fotos, der efter hans udtryk at dømme ingenlunde er tilfredsstillende.

Denne skibbrudne outsider, hvis midlertidige hjem er TV-oplyste motelværelser, finder sig pludselig overladt ansvaret for en ti-årig tysk pige, Alice, som han har mødt i lufthavnen i New York. Pigens mor har personlige problemer at afvikle, og hun beder derfor Philip Winter tage sin datter med til Amsterdam, hvor hun lover at møde dem senere. Hun dukker imidlertid ikke op og Winter må sammen med Alice prøve at finde frem til noget familie i Tyskand. Det eneste spor de har, er et fotografi af et såre almindeligt hus et elle andet sted i Ruhrgebiet.

Det lykkes til sidst at finde barnets bedstemor, men forinden har man i to trediedele af filmen oplevet forholdet der udvikler sig imellem den desperate, evigt exilerede fotograf og den midlertidigt forældreløse pige. I en tone af leg og indbyrdes drilleri, der er typisk for Wim Wenders, udvikler venskabet imellem Philip Winter og Alice sig til et forunderligt rent sammenhold, der beskytter dem mod den ydre fremmedgørende verden og, for en tid, udvisker den ensomhed, begge lider under.

»Alice i byerne« bekræfter, at Wenders' force ligger i atmosfærebeskrivelsen. Den intimitet, han etablerer, er kun set tilsvarende i Rohmer's »Min nat hos Maud«. Det er uden tvivl Wenders' mest optimistiske film fordi personernes voksende sårbarhed overfor hinanden ikke fører til et selvvalgt brud.

Som kuriosum kan nævnes, at »Alice i byerne« har stor tematisk lighed med Peter Handkes roman fra 1972, »Det korte brev og den lange lavshed«, der ligeledes handler om en ydre/indre rejse med udgangspunkt i U.S.A.

Undervejs

Den første 'rå' version af »Alice...« varede ca. tre timer og kunne ifølge Wenders have været en mulig film. På grund af samarbejdet med TV blev den imidlertid klippet ned til 110 minutter.

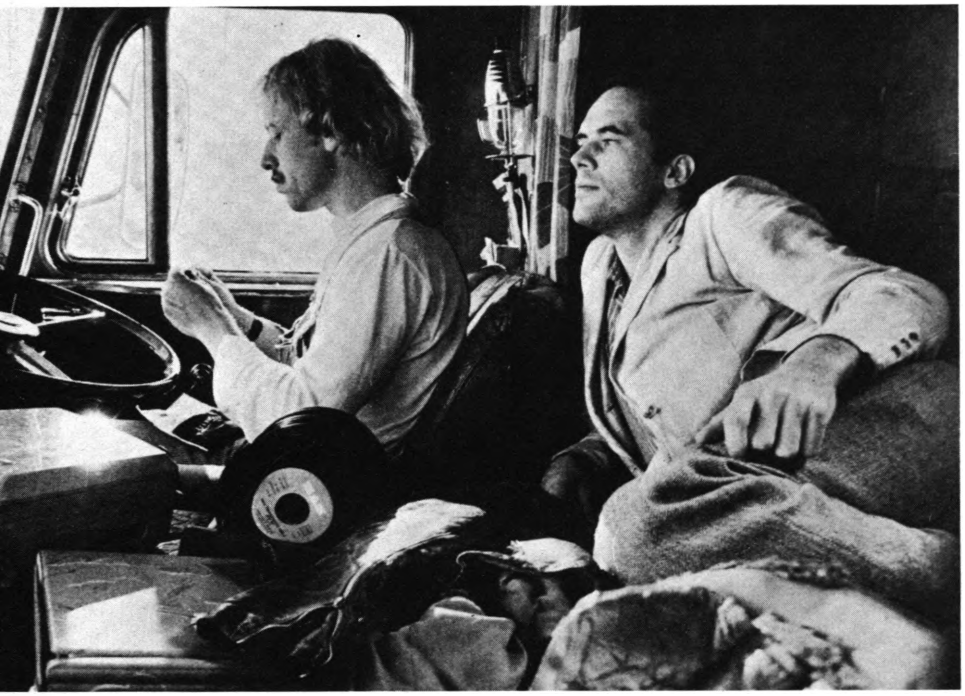
Wim Wenders fik lejlighed til at lave sin lange sort-hvide film, da han i 1975 optog »Undervejs« (Im Lauf der Zeit). For første gang producerede han selv, og den frihed det har givet ham, mærker man tydeligt.

Endnu en gang foretog han en filmrejse *à l'aventure*. Forud for optagelserne lå kun et 15 siders treatment, der var resultatet af research-rejser til 80 provinsbiografer langs grænsen til Østtyskland. Filmen handler både om tysk film 1933-75, skildret via provinsbiografer og cineastreferencer, og om mødet imellem to, som sædvanligt i Wim Wenders' film, meget forskellige, men hinanden kompletterende personer.

»Undervejs« er blevet kaldt en tysk western, og den har da også mindelser om de klassiske to mænd, der red ud. Wenders udtaler dog om sin film: »De amerikanske mandefilm, kriminalfilm og westerns, især fra den seneste tid, er jo rene fortrængningsfilm: Film i hvilke forholdet til kvinderne, men også forholdet mellem mænd, er fortrængt af plot, action og nødvendigheden af at underholde. Disse film udelader hvad det egentligt drejer sig om: hvorfor mændene foretrækker hinandens selskab; hvorfor de godt kan lide hinanden; hvorfor de enten ikke kan lide kvinder, eller hvis de kan, da blot som tidsfordriv.«[5]

I »Undervejs« møder Bruno Winter (Rüdiger Vogler), der utvivlsomt er i familie med Philip Winter i »Alice...« !, børnesprogforskeren Robert Lander (Hanns Zischler). Deres første møde er utraditionelt. Filmfremviserreparatøren Bruno sidder i sit mobile hjem, en gammel flyttebus, da en bil med fuld fart kører ud i en flod. Op af den synkende bils soltag dukker en Jack Nicholson-lignende person. Den ikke helt seriøse selvmorder Robert Lander, slår for en tid følge med Bruno Winter. I filmens 176 minutter følger man de to mænd komme nærmere og nærmere hinanden. Man følger deres rejse tilbage til barndommen og man følger deres endelige brud.

Rüdiger Vogler og Hanns Zischler i »Undervejs«



Scene fra »Undervejs«

Begge er flygtet fra deres fortid. Robert Lander er blevet skilt fra sin kone og Bruno Winter har, træt af denne verdens vrimmel, isoleret sig i sin flyttevogn. Omgivet af gamle single-plader og amerikanske knaldromaner, kører han rundt i provinsen og reparerer filmudstyr.

Kommunikation er som vanligt hovedtemaet hos Wenders. Kommunikation indebærer også transportmidler, og der er en overflod af disse i »Undervejs«. Wim Wenders har aldrig været karrig med symboler og kommunikationstemaet understreges af et navn, der er malet på indersiden af flyttebussen: Hermes, den græske gud for de rejsende, tyvene og budbringerne.

I endnu højere grad end det ellers er tilfældet hos Wenders, gennemstrømmes »Undervejs« af en dyb pessimisme. Filmens personer er alle præget af en mere eller mindre selvpålagt *ensomhed*: Provinsbiografejerne føler sig med god grund som en uddøende race; biografkassererskeen, som Bruno tilbringer en sex-løs nat med, siger: »Ich lebe allein mit meiner Tochter. Und das bleibt so«; manden hvis kone har begået selvmord; filmoperatøren, der glædesløst onanerer til en dårlig pornofilm; Robert Landers avisejerfar, der på grund af den ligegyldige provinsavis, han betragter som sit livsværk, aldrig har prøvet at forstå sin kone og sit barn. Alle har de forskanset sig bag en mur af stivnede følelser.

Filmen kulminerer, da Bruno og Robert når frem til den østtyske grænse. De beslutter at tilbringe natten i en forladt vagthytte tilhørende den amerikanske hær. Begge har forinden forsøgt at afklare fortiden. Således siger Bruno efter at have besøgt huset, han som barn boede i sammen med sin mor: »Ich bin froh, dass wir an den Rhein gefahrn sind. – Ich sehe mich eigenlich zum ersten mal als jemanden der eine Zeit hinter sich gebracht hat, und dass diese Zeit meine Geschichte ist.« Robert Lander har under et besøg hos sin far, som han ikke har set i ti år, skrevet og sat en avisforside, hvori han beskylder faderen for at være skyld i moderens ødelagte liv.

Styrket af en flaske Jack Daniels og provokeret af Robert Lander, opgiver Brune for en tid sin beskyttende isolation. Han fortæller om paradokset, der har fået ham til at isolere sig: »... beim Vögeln (samleje) zum Beispiel, da ist man doch in einer Frau drin, aber hast du dabei wirklich schon einmal das Gefühl gehabt, mit ihr zusammen zu sein? – Ich hab' mich immer nur einsam gefühlt in einer Frau. – Einsam bis auf die Knochen.« På trods af den ensomhedsfølelse han har sammen med en kvinde, føler han alligevel en *længsel*, men da han føler det kan være en hvilken som helst kvinde han længes efter, vælger han at bevare sin status som levende død, beskyttet af sin galgenhumor og omgivet af sin nostalgiske americana.

Den *misogyni*, Bruno Winter udtrykker, er meget udbredt i »Undervejs«. Sex er en glædesløs opfyldelse af fysiske behov. Operatørrummene er fyldt med pin-up billeder, og de pornofilm, der vises i biograferne har meget ubehagelige virkninger: »Neulich hat hier im Kino eine Frau einen Scheidenkrampf (skedekrampe) bekommn. Mein Grossvater musste einen Krankenwagen holen.« Efter en sådan oplevelse kan man ikke fortænke biografkasserersken i at foretrække et stille liv med sin datter.

Efter natten i vagthytten anbringer Robert Lander en afskedsseddel på døren. »Alting må ændres« skriver han. Dette umiddelbart optimistiske tegn for fremtiden må dog nok tages med et gran salt, netop fordi det *skrives*. Robert Lander har tidligere bebrejdet sin far: »Weisst du, dass ich in den ganzen Zeit, die ich jetzt weg bin, die 10 jahre, immer wieder, wenn ich über etwas nachdenke, oder über etwas rede, die Vorstellung habe es sofort *gedruckt* zu sehen.« Den skrevne afsked må derfor tydes som et tegn på at Robert ikke er sluppet fri af sin faders skygge (faderskikkelser ses ofte hos Wenders) og hans oplevelser på banegården er derfor næppe andet end midlertidig optimisme. Robert møder her en dreng, der i sit stilehæfte beskriver hvad han ser: »Die Schienen, den Schotter, den Fahrplan, den Himmel, die Wolken...« Robert spørger ham: »So einfach ist das?« og bytter sine solbriller og sin kuffert med drengens stilehæfte, i håb om på den måde at kunne opnå barnets umiddelbare kontakt med omverdenen. Denne slutscene har en slående lighed med scenen i Antonionis »Profession: Reporter« hvor Nicholson ligger på sin seng i Hotel de la Gloria, og spørger Maria Schneider, der står ved det vindue hvorfra han kort tid efter evaporerer, hvad hun kan se. Hun svarer; »... A man scratching his leg. A shutter closing. A kid and dust. It's very dusty.« Valget af Hanns Zischler til rollen som Robert Lander giver i det hele taget associationer til den nicholsonske *malaise*, ikke kun hos Antonioni, men også i »Five easy pieces«.

Selv om man bliver sartre og sartre overfor de tungt eksistentialistiske temaer både »Undervejs« og »Profession: Reporter« kredser om, ejer filmene deres tiltrækningskraft, fordi billedsiden besidder en næsten overjordisk skønhed. Robby Müller, Wenders' faste fotograf, har med sin som altid visuelle virtuositet, sørget for at den afklaring, som man ikke finder hos personerne i »Undervejs«, er til stede i filmens billeder. *Spændingen*, der på denne måde opstår, giver filmen dens storhed.

Den amerikanske ven

»Oh, these stories with parents – they're so boring and yet they never stop ...« Udtalelsen skyldes den amerikanske, i Frankrig bosatte, thrillerforfatter Patricia Hichsmith. Hun boede engang sammen med en mand ... i én måned, sidenhen har hun foretrukket at skrive romaner og dagdrømme. Det er således ikke svært at se hvorfor Wim Wenders i længere tid har ønsket at filmatisere en af hendes bøger.

Allerede i »Målmandens angst ...« er der en indirekte reference til Highsmith. I den biograf, hvis kassererske dræbes af Josef B., går en film, der hedder »Das Zittern des Fälschers«, hvilket er den tyske titel for romanen »The Tremor of Forgery«.

Efter den løst strukturerede »Undervejs« havde Wenders lyst til igen at lave en filmatisering. Da det ikke lykkedes ham at få rettighederne til »The Tremor of Forgery« og »Cry of the Owl«, stoppede han op ved den bog hun netop havde gjort færdig: »Ripley's Game«, der er den seneste af indtil nu tre romaner med Tom Ripley som hovedperson. Filmen kom til at hedde »Den amerikanske ven« (Der amerikanische Freund, 1977).

Jonathan Zimmermann, spillet af Bruno Ganz, der er et under af sympatisk urovækkende udstråling, er en ca. 35-årig schweizisk rammesnedker og malerirestaurator. Han bor forholdsvis ydmygt med sin kone Marianne og deres lille søn Daniel i et hamburgsk havnekvarter (for første gang har en wendersk hovedperson fast bopæl!). Zimmermann lider af en blodsygdom, der er alvorlig, men ikke livstruende.

Raoul Minot (Gérard Blain) er en svært gennemskuelig gangster af den pænere slags. Han bor i Paris og lever af at sælge malerier af den amerikanske maler Derwatt (Nicholas Ray), som man ganske raffineret har løjet død, for at kunne hæve prisen på hans stadigt igangværende produktion.

Tom Ripley (Dennis Hopper) er den amerikanske ven. Det varer dog nogen tid før hans venskab kommer til udtryk overfor Zimmermann. Filmens plot sættes igang, da Ripley foreslår Minot at bruge den respektable rammesnedker til et par likvideringer af konkurrerende mafia-folk. Jonathan Zimmermann har tidligere ved en kunstauktion afslået at give Ripley hånden, fordi han betragter ham som uhæderlig. Ripley bruger derfor denne lejlighed til at hævne sig og bevise Zimmermanns bestikkelighed. Ved hjælp af falske rygter og lægerapporter motiveres Zimmermann for at tjene 250.000 DM som han kan efterlade sin familie, og han accepterer Minots tilbud.

Det første mord forløber fint. Det andet, i München-expressen, ser længe ud til at skulle mislykkes, indtil Ripley uventet dukker op for at hjælpe.

Ripleys tilstedeværelse redder Jonathan, men ødelægger sigtet med den respektable familiefar som morder. Mafiaen sættes i stand til at spore de implicerede personer.

Som sædvanligt interesserer plottet ikke Wim Wenders synderligt. Han bruger Highsmiths fortælling og især dens atmosfære, som *ramme* for filmens kredsen om det skæbnefællesskab Ripley og Zimmermann føler de har. Deres personligheder nærmer sig filmen igennem hinanden. Den psykopatiske Tom Ripley hjælper på grund af et for ham ganske uvant *samvittighedsnag*, den i begyndelsen hjælpeløse og uskyldige Zimmermann, der på sin side involverer sig mere og mere i gangstermiljøets brutale verden. Hans ny identitet medfører en total negligering af den kone og det barn, der før var hans et og alt.

En af filmens oprindelige titler var: »The Frame«. Den hentyder ikke kun til omtalte rammefortælling og selve rammesnedkerens håndværk, men påpeger at alle i filmen må spørge sig selv: Who frames who?. Identitetsforskydninger og miljøets uoverskuelighed gør alle usikre på hvad der egentlig foregår: Minot får sin lejlighed sprængt i luften og da han ikke ved at Ripley har blandet sig, forstår han overhovedet ikke hvorfor hans plan er gået i vasken; Ripleys uvante hensynsfuldhed får ham til at sige til den kassettebåndoptager, han bruger som dagbog: »Today is December 6, 1976, and I know less and less who I am, or who anybody else is«; Jonathan Zimmermann ændrer totalt personlighed, forårsager stribevis af mord, og er lige ved at tage sin kone med i døden.

På trods af al denne misère er den en sublim storhed over filmens univers. Ripley, der sidder forladt på en øde strand med en brændende ambulance som baggrund, syngende Dylans »I pity the poor Immigrant«, er rørende i sin uforstand og magtesløshed. Tragediens uafvendelighed og personernes dødsdrift giver associationer til Melvilles mystiske verden.

Den irrealitet der dominerer »Den amerikanske ven«, skabes især af filmens slægtskab med det hyperrealistiske maleri. Med den overvirkelighedstro virkeligheds distance, bevæger de wenders'ske figurer sig i et no man's land. »Den amerikanske ven« er præget af storbyens neon-farver med rødt som den dominerende. Man kommer som Peter Schepelern i Kosmorama 139, til at tænke på Robert Cottinghams billeder af neonskilte. Men det er ikke kun i »Den amerikanske ven«, man mærker slægtskabet med nyere amerikansk malerkunst. Den wender'ske verden, hvor omgivelserne dominerer mindst lige så meget som personerne, har en umiskendelig lighed med Edward Hoppers historieløse, ensomhedsdyrkende storbybilleder, ligesom Andrew Wyeths poetiske melankoli kunne være en inspiration.

Selvom der rejses meget i Wim Wenders film, føler man sig aldrig som turist. Eiffeltårnet ses ganske vist i »Den amerikanske ven«, men det indgår kun som en del af en komposition, der domineres af den skyskraber Minot bor i. Konstellationen skyskraber/Eiffeltårn sætter det uventede sammen med det ventede, så det samlede resultat aldrig bliver pittoresk, men bevarer en fremmedhed, der korresponderer med personernes 'dislocation'.

Bruno Ganz som morderen i »Den amerikanske ven«

Som yderligere eksempel på omtalte 'dislocation' kan man nævne, at Ripleys 'mansion' er et hus der er ganske enestående i Hamburg. Huset blev bygget af en rig fabrikant i slutningen af det 19. årh. som en nøjagtig kopi af et hus på Krim. Med samme omhu som visse amerikanske millionærer, eftergjorde han huset så minutiøst, at han bevarede den grav omkring huset, der oprindeligt skulle sørge for at fundamentet ikke blev ødelagt af væde, men som må anses for at være aldeles unødvendig i Hamburg.

Man genfinder de vanlige wenders'ske temaer i »Den amerikanske ven«: Venskabet imellem to diamentralt modsatte, hinanden kompletterende, personer; fremmedgørelsen; valgets betydning for personlighedsdannelsen; dødsdriften og cinefillen. Alle filmens gangstere spilles af filminstruktører: Nicholas Ray, Sam Fuller, Peter Lilienthal, Daniel Schmid, Jean Eustache, Gérard Blain og Dennis Hopper. Sidstnævnte har aldrig været så disciplineret overbevisende som i denne Wim Wenders' bedste film.

Den amerikanske ven, Take Two

Bruno Winter vender i »Undervejs« tilbage til sit forfaldne barndomshjem og finder der, under et dørtrin, et tegneseriehæfte, som han har gemt, da han var barn.

Denne 'hommage' til Nicholas Ray (Robert Mitchum finder i »The Lusty Men« ligeledes sit gemmested intakt) er udtryk for den beundring for den amerikanske, ligeledes atmosfæredyrkende, outsiderinstruktør, der fik Wim Wenders til at vælge ham til rollen som maleren Derwatt i »Den amerikanske ven«.

Da Francis Ford Coppola i 1977 bragte Wim Wenders til U.S.A. for at filmatisere Joe Gores' roman »Hammett«, boede han den første tid hos Nicholas Ray, som han var blevet særdeles gode venner med under optagelserne til »Den amerikanske ven«. I 1978 og 79 blev den kræftsyge Ray opereret flere gange, og under de besøg, Wenders aflagde hos ham, blev der talt om at lave en film sammen.

De store problemer, der har været i forbindelse med optagelserne til »Hammett« (bl.a. har tre manuskriptforfattere afløst hinanden) var årsag til at Wenders havde noget (vente)tid til overs. Den tid enedes han med Ray om at bruge til deres fælles projekt: »Lightning over Water« (1980). Filmen er optaget dels i 35 mm, dels i video, på et minimalt budget og som en blanding af dokumentarisme og fiktion. Oprindeligt havde Ray skrevet et manuskript, hvori han videreudviklede Derwatt-figuren. Det handlede om en gammel og syg maler, der laver kopier af sine mest kendte billeder for at tjene til en rejse til Kina, hvor han mener at man vil kunne kurere ham. Temaet blev imidlertid ændret totalt på grund af Rays meget afkræftede tilstand, og filmen er blevet en slags montage af Wenders' besøg hos den døende Ray og diskussionsforevisninger af Rays film på Museum af Modern Art og på Vassar College.

»Lightning over Water« er en film om venskabet mellem to filminstruktører på forskellige stadier af deres karriere, fra forskellige generationer, og om deres fælles *passion* for filmmediet.

Nicholas Ray døde i juni, 1979, før filmen blev færdig.

På grund af travlhed med »Hammett«, satte Wim Wenders sin klipper igennem mange år, Peter Przygodda, til at færdigredigere »Lightning over Water« og Wenders så det færdige resultat for første gang ved dette års Cannes-festival. Przygodda havde efter hans mening lagt for stor vægt på det dokumentariske aspekt og Wim Wenders lejede derfor et klipperum for at omredigere filmen med fokus på fiktionen.

»Lightning over Water« er blevet til under stor frihed, således som Wenders foretrækkr. Noget helt andet er tilfældet med »Hammett«. I toethalvt år har Wim Wenders opholdt sig i Coppola-hovedkvarteret i San Francisco. Lige for øjeblikket ser det ud til at »Hammett« tidligst vil blive færdig om et år,

da Fred Forrest, der har hovedrollen som Dashiell Hammett, er i færd med at indstudere sin rolle i Coppolas nye film. Coppola har derfor foreslået, at man venter med de sidste optagelser til Wenders' film. Med det apokalyptiske eventyr in mente, vil et års udskydelse måske ovenikøbet være i underkanten.

Wim Wenders har tydeligvis også lært Coppola ganske godt at kende. For ikke at spilde tiden har han nemlig besluttet at lave en film for MGM. »Trap Door« skal den hedde og den skal handle om edb-svindel.

I begyndelsen af sit Amerika-ophold, fik Wenders lejlighed til at se en kronologisk serie af Fritz Langs film, og det gik op for ham i hvor høj grad Lang kæmpede for at bevare sit personlige udtryk i sine exilfilm. Wim Wenders siger i et interview: »Det er skræmmende at se hans fremskridende tilpasning og den kamp han førte for at bevare hvad der var *ham* i sine film, og som han mistede mere og mere.«[6] Denne frygt for at miste sin personlighed i det store amerikanske filmmaskineri er sandsynligvis hovedårsagen til »Hammett's« mange forsinkelser. Det ser dog ud til at Wenders har fået lov til at behandle det forfattertema, man også finder i »Falsche Bewegung«. »Hammett« handler om den tidligere Pinkerton-detektiv Dashiell Hammet, der i et par år har forsøgt at slå igennem som forfatter. Han kontaktes af en ex-kollega, der ønsker hans hjælp i en sag om politi-korruption. Hammett afslår, da han føler sig som forfatter og ikke længere som detektiv. Kollegaen bliver dræbt og Hammett overtager trods alt sagen. Samtidig med at han arbejder på sagen om dagen, skriver han sine romaner om natten. Gennem nattens reflektioner gør han sig klart, at han ikke længere er en god detektiv, men da han endnu ikke har fået udgivet noget, er han åbenbart heller ikke en god forfatter.

Coppola og Wenders strides stadig om »Hammett's« slutning, men under alle omstændigheder lader det til at være endnu en person til det wenders'ske galleri af utilpassede, personlighedssøgende mænd!

NOTER:
1) Positif 187, Nov. 1976, p. 26
2) Positif 187, Nov. 1976, p. 27
3) Positif 187, Nov. 1976, p. 27
4) Positif 187, Nov. 1976, p. 28
5) Medium 4, 1976.
6) Positif 236, Nov. 1980, p. 16

LITTERATUR: Chaiers du Cinéma 318, Dec. 1980
Cahiers du Cinéma 301, Juni 1979
Cinéma 76, 216, Dec. 1976
Film Comment, Sept.-Okt. 1977
Filmkritik 235, Juli 1976
Filmkritik 264, Dec. 1978
Film Quarterly, Winter 1977-78
Kosmorama 139, efterår 1978
La Revue du Cinéma 323, Dec. 1977
Positif 187, Nov. 1976
Positif 236, Nov. 1980

Bøger

Tre filmårbøger

Decembers julehandel hos boghandlerne markerede en helt ny dansk rekord – med hele tre filmårbøger til at friste de gavehungrende med.

Den ene var en gammel kending: *Carlsen if*'s »Film 1980 – årets bedste«, for anden gang redigeret af Peter Hirsch, men for første gang kun med farver på omslaget og resten holdt i sort-hvidt – for at holde kioskprisen? Bogen præsenterer 85 film med mindst et billede og en yderst nødtørftig tekst. I forordet påstås det, at det er ca. en fjerdel af 1980's samlede udbud, men faktisk finder man en lang række film, som slet ikke nåede frem til premiere i 1980, f.eks. »Min onkel fra Amerika«, »Gloria«, »Cruising«, og »Little Miss Marker«. Og Nils Malmros' nyeste opus, »Kundskabens træ«, der nok blev påbegyndt i årets løb, får tidligst premiere til næste jul! Og den slags sløseri præger i det hele taget bogen. En lang række af de film, der nåede frem til premiere i 1980, kan Hirsch næppe have nået at se, før bogen gik i trykken, og titler som »Attentat«, »Søulvene kommer«, »Spøgelseshuset«, »Højt spil i Cabo Blanco«, »Masser af kugler« og »Bjørneøen« – for blot at nævne et skønsomt udvalg – kan aldrig ud fra nogen synsvinkel leve op til bogens undertitel – »årets bedste«.

Tilbage står et vist personligt præg fra redaktørens side, som dog ofte forekommer noget anstrengt, når til eksempel »Renaldo & Clara« og »All That Jazz« samles under overskriften »I tonernes verden«, eller når »Kvinder på krigsstien« bliver fællesbetegnelsen for så vidt forskellige film som »Old Boyfriends«, »Remember My Name« og »American Gigolo«.

Overfladisk, sløset upræcis, redaktionelt anstrengt – hvad i al verden skal man bruge den til? Andet end til at fremme ligegyldigheden over for film som et seriøst, kunstnerisk medium?

I modsætning hertil er »Film '80« fra forlaget Albatros et langt mere seriøst (og nyt) bud på en filmårbog. Redigeret af Jens Bruun Christensen fremstår den som et sobert værk med et nøgternt, næsten spartansk kedeligt omslag og et tungt sagligt indhold. Bogens første del – omend opdelingen i de forskellige sektioner er meget uklar for læseren – rummer 56 anmeldelser/omtaler af årets film (i perioden 1.11.1979 – 31.10.1980), hvoraf 26 er skrevet af redaktøren selv og generelt er kortere og mere uinspirerede end de øvrige 30, som er forfattet af diverse professionelle mediearbejdere. Denne del indeholder således artikler af en lang række gammelkendte filmskribenter, men også af adskillige andre, hvis navn normalt ikke er knyttet til filmkritik, men som har fået tildelt forskellige film, hvis tema ligger tæt på deres respektive fagområder. Det er en indlysende og skæg idé, som imidlertid i flere tilfælde ikke har affødt særligt spændende resultater, men som dog lykkes iblandt, f.eks. Jacob Holdt om »Knive i ryggen«, Eske Holm om »Kramer mod Kramer« og Jørgen Thorgaard om »Ondt blod«.

Efter denne summariske afdeling følger sektioner med portrætter af nogle af årets instruktører og interviews med andre, et par nekrologer samt oversigter over årets filmpriser, de filminstitutstøttede produktioner og den nyeste danske filmlitteratur. Og endelig er der en sektion, der kaldes »Årets filmpremierer« - en alfabetisk liste, som dels foregiver at være komplet (fordi der ikke anføres andet), men som ikke er det, dels bringer credits og handlingsreferater, der er barberet ned til det allermest nødtørftige, og derfor ikke kan anvendes til ret meget.

Stort set er det da en nydelig udgivelse, men hvem er den mon henvendt til? Hvis man i forvejen følger så meget med, at man abonnerer på enten Kosmorama, Levende billeder eller 1000 øjne, kan man næppe bruge denne årbog til noget. Jeg har hørt den karakteriseret som »årets dyreste og mest forsinkede filmtidsskrift«, og det er jo rigtigt nok: Efter december måneds favørtilbud på 95 kr. skal man nu af med 125, hvis man vil have den – nøjagtigt det samme beløb som det ville koste at anskaffe sig årgang 1980 af forhåndenværende tidsskrift plus den sidste – og vigtigste – af årets tre filmårbøger, »Filmsæsonen 79-80«.

»Filmsæsonen 79-80« er en samling af de credits, man indtil for halvandet år siden kunne finde kvartalsvis i Kosmorama, udgivet som årbog af Biblioteksscentralen i samarbejde med Det danske filmmuseum og redigeret af Per Calum. Her kan man altså finde *komplette* credits på *alle* film, der har været vist offentligt i biografer og TV i perioden 1.7.1979 – 30.6.1980, ordnet alfabetisk efter dansk titel og efterfulgt af et kort, men nøgternt handlingsreferat. Endvidere er alle repremierer registreret, inklusive alle de tegnefilm TV har vist i Jakob Stegelmanns regi. Og ydermere er der tilsat ekstra krydderier i form af portrætter af og filmografier på udvalgte navne, der har markeret sig i årets løb, såvel instruktører som skuespillere. Der er naturligvis også et register over originaltitler og instruktører, og endelig en grundig introduktion til bogens system, hvor forklaringen af forkortelserne er blevet til en nyttig guide i de forskellige funktioner, hver enkelt medvirkende på et filmhold udfylder.

Endelig er bogen rigt illustreret – med flere billeder end årets billedbog fra Carlsen if – og med det samme overdådige layout som i forhåndenværende tidsskrift, og alt i alt er den et uundværligt supplement til Kosmorama – især når den, forhåbentlig, suppleres år efter år.

Asbjørn Skytte.

Filmene

Stærke viljer
Den sorte hingst
Næste stop – paradis
Kaptajn Klyde...
Undskyld vi er her

Stærke viljer

Instruktør: BRUCE BERESFORD

I 1901 blev tre australske soldater, der var medlemmer af et frivilligt anti-guerilla korps på engelsk side i Boerkrigen i Sydafrika, dømt ved en krigsret for mord på krigsfanger og civile. De to blev henrettet, den tredje vendte tilbage til Australien og skrev siden en bog om affæren, »Imperiets syndebukke«.

Det er denne episode, der behandles i Bruce Beresfords nye film, der er direkte baseret på et skuespil af Kenneth Ross.

Teaterforlægget fornemmes i krigsretsscenerne, men kun som en usædvanlig rigdom i dialogens udtryk. Der går jo langt mellem de film, hvor dialogen spiller en rolle. Men det er faktisk velgørende at høre på personer, der har noget at meddele. Ind imellem disse afsnit får vi klip fra begivenheder omkring retssagen og flash-backs til de hændelser, processen drejer sig om. Denne 'åbning' af et tids- og stedsenhedspræget stykke virker fortælleteknisk tilfredsstillende uden at henfalde til det demonstrativt 'filmiske'.

De tre anklagede er en ung, naiv soldat (der undgår dødsdommen), en jovial skørtejæger og så (original)titelpersonen, 'Breaker' Morant – tilnavnet hentyder angiveligt til hans fortid som berider. Morant (spillet af Edward Woodward) er en engelsk eventyrer og digter; utilpasset i det viktorianske England har han søgt til Australien og nu som frivillig officer i Boerkrigen. Hans utraditionelle, undertiden emotionelt spontane opførsel vækker sympati hos de fleste af mændene, men skaffer ham også fjender.

Da liget af Morants overordnede og bedste ven, Hunt, findes tilredt på en måde, der tyder på, at han er blevet torteret til døde, igangsætter Morant et hævntogt og henretter, opflammet af hævntørst og vrede og uden fair afklaring af skyldspørgsmålet, en boer, som han mistænker for at være gerningsmanden. Sådanne episoder har været helt normale og implicit sanktionerede af hærledelsen, men en politisk storm og diverse internationale hensyn nødvendiggør en skueproces.

Film, der har en militærretssag som handlingskerne, udgør en hel såkaldt *formula* i filmhistorien. Stanley Kubricks »Ærens vej« fra 1958 er utvivlsomt det mest prominente værk i gruppen og det obligatoriske sammenligningsobjekt i forbindelse med alle øvrige. De vigtigste er Herbert Brenons »The Case of Sergeant Grischa« (1930, efter Arnold Zweigs eminente roman,) Anthony Asquiths »Affæren Carrington« (1954), Edward Dmytryks »Mytteriet på Caine« (1954), Otto Premingers »Dømt til tavshed« (1955), Karl Maldens »Når mænd bryder sammen« (1957), Gottfried Reinhardts »Byen uden nåde« (1961), Guy Hamiltons »I galgens skygge« (1963), Joseph Loseys »For konge og fædreland« (1964), Giuliano Montaldos »Adlyd eller dø« (1970) og Michael Andersons »Regimentets ære« (1976).

I »Stærke Viljer« (en tåbelig dansk titel, for øvrigt) drejer det sig imidlertid ikke som i »Ærens vej« og »Mytteriet på Caine« om kujoneri og lydighedsnægtelse, ej heller som i »For konge og fædreland« og »Adlyd eller dø« om desertering, men om overtrædelse af krigskonventionerne.

Den problematik, filmen fremstiller, er således mere dialektisk. Det er ikke kun en demaskering af systemets fejghed og hykleri, ikke kun en demonstration af, hvorledes den øverste hærledelse – i en situation, hvor militæret udsættes for politisk kritik – uden betænkeligheder udtager nogle passende syndebukke og ofrer dem.

For hvor kujonerne og desertørerne i de nævnte eksempler unægtelig havde forbrudt sig mod hele det militære system, både mod reglementets bogstav og ånd (uanset den sympati man må have for sådanne 'lovbrud'), så er pointen i Beresfords film, at de tre mænd klart nok er skyldige – de *har* faktisk myrdet fanger og civile og dermed overtrådt hærens reglement, men hærledelsen benægter pure, at der faktisk var en uoverensstemmelse mellem reglementet og den praksis, som oppefra var blevet beordret. Der var nemlig givet mundtlige instruktioner om ikke at tage fanger og om ikke at skåne fjender i civil. Det var en ny tids krig, fjenden var ikke mere i uniform, og det eneste logiske svar på boernes krigsførelse i modstrid med krigskonventionerne var at bekæmpe dem med tilsvarende midler.

Filmen viser det militære systems skizofreni: Krig og krigsforbrydelse kan ikke holdes adskilt, og en mordanklage mod en person, der har legaliseret mord som erhverv, må nødvendigvis resultere i en absurd proces.

Filmen henter al sin bitre dramatik ud af dette sammenstød mellem systemets hykleriske selvretfærdighed og de 'forbrydere', der blot har udført samme systems fortrolige ordrer, og den viser hvorledes forsvareren (spillet af Jack Thompson), der har gennemskuet alt, trods utrættelig og snedig taktik, alligevel kæmper forgæves mod systemets forhåndsfældede dom.

Beresfords film realiserer perfekt alt, hvad den prøver på. Den fremstiller sit tema intelligent og kraftfuldt, fortælleforløbet er ubesværet og lakonisk, billederne smukke, rolige og funktionelle (med en tilgivelig og forståelig »Joe Hill«-agtig patos i henrettelsesscenen), spillet glimrende. Altsammen et bevis på, hvor misundelsesværdigt australsk film mestrer periode-genren.

Skulle man indvende noget mod filmen, er det måske netop, at der er en lidt magelig selvtilfredshed i dette uklanderlige og retskafne lærestykke fra historiebogen.

Det er ikke svært at se perspektiver i filmens historiske sag. Var ikke også My Lai-processen en sådan retssag, hvor militær og

Scene fra »Stærke viljer«, netop kåret som en af årets bedste film

statsmagt for et politisk syns skyld retsforfulgte den adfærd, som de selv – endda ikke særlig stiltiende – havde anvist? Var den dømte løjtnant Calleys massakre ikke en logisk konsekvens af Nixons, Kissingers, Haigs?

Selvfølgelig kan der annammes megen visdom i rekonstruktionen af fortiden. Der er bestemt en vigtig pointe i at vise, hvorledes de fleste af vores moderne kalamiteter har deres oprindelse i en lang historisk tradition. Men man kunne godt ønske sig, at filmkunsten også oftere end det er tilfældet vovede at satse det store kunstneriske apparat på en tolkning af den *aktuelle* politiske virkelighed, også selv om den måske blev kunstnerisk mindre fuldkommen. Er fremstillingen og analysen af vores politiske virkelighed ikke for alvorlig en sag til helt at overlades til journalistikken?

Peter Schepelern

STÆRKE VILJER
»Breaker« Morant. Australien 1979. **P-selskab:** South Australian Film Corporation. Med støtte fra the Australian Film Commission, 7 Network. **P:** Matthew Carroll. **P-leder:** Pamela Vanneck. **Instr:** Bruce Beresford. **Instr-ass:** Mark Egerton, Christopher Williams, Ralph Storey, Toivo Lember. **Manus:** Jonathan Hardy, David Stevens, Bruce Beresford. **Efter:** Skuespil af Kenneth Ross samt bogen »The Breaker« af Kit Denton. **Foto:** Donald McAlpine. **Kamera:** Peter Moss. **Farve:** Eastman. **Klip:** William Anderson. **P-tegn:** David Copping. **Dekor:** Ken James. **Kost:** Anna Senior. **Sp-E:** Monty Figuth, Chris Murray. **Musik-arr:** Phil Cuneen. **Sange:** »At Last« af H. H. Morant, »Soldiers of the Queen«, med Edward Woodward; »Sari Marais« med John Pfitzner. **Tone:** William Anderson, Gary Wilkins, Phil Juss, Phil Haywood. **Medv:** Edward Woodward (Harry Harbord »Breaker« Morant), Jack Thompson (Major J. F. Thomas), John Waters (Alfred Taylor), Bryan Brown (Peter Handcock), Charles Tingwell, Terence Donovan (Simon Hunt). Vincent Ball (Ian »Johnny« Hamilton), Ray Meagher (Drummond), Chris Haywood (Sharp), Russell Kiefel (Christian Botha), Lewis Fitz-Gerald (George Witton), Rod Mullinar (Charles Bolton), Allan Cassell (Lord Kitchener), Rob Steele (Robertson), Chris Smith (Cameron sergent), Bruno Knez (Hesse), John Pfitzner (boer leder), Frank Wilson (Dr. Johnson), Michael Procanin, Ray Ball, Wayner Bell, Halifa Cisse, Norm Durrer, Bridget Cornish, Judy Dick, Barbara West, Ian Gray, Sylvia Horseman, Disk Denderson, Alan Lovett, Trever Mann, Jon Nicholls, Peter Osborn, Rori Peterson, Don Quin, Ria Erskine, Maria Reid, Nellie Seidel, Ron Rodger, Laurie Walton, Hank Bernard, Elspeth Radford. **Længde:** 107 min. **Udl:** Europa. **Prem:** 15.12.80 – Grand.

Den sorte hingst

Instruktør: CARROLL BALLARD

»Den sorte hingst« er en fascinerende film, der skønt lanceret som børnefilm kan ses af alle – børn som voksne! Iøvrigt er det efterhånden velkendt, at de bedste børnefilm ofte også har noget at tilbyde de voksne biografgængere. Et af de spændende forhold ved »Den sorte hingst« er netop, at den sprænger alle rammer og forvirrer alle, der tror, at de ved hvilke ingredienser, der gør en god *børne*film!

Problemet er oplagt! Hvis man starter med at berette, at 1) filmens handling er idiotisk (bygger på Walter Farley's noget kulørte bog fra 1941), at 2) filmen er fortalt i et meget børneuvenligt filmsprog med spring i handling, mange nærbilleder og en avanceret montage, at 3) filmen er døduhyggelig med både direkte skræmmescener og inddirekte uhygge-opbygning, ja, så må man vel afvise »Den sorte hingst« som i hvert fald børneegnet film, hvilket Statens Filmcensur da også først gjorde ved at forbyde den for børn under 12 år, eller som det retteligen og mere positivt hedder: tillade den for børn *over* 12 år.

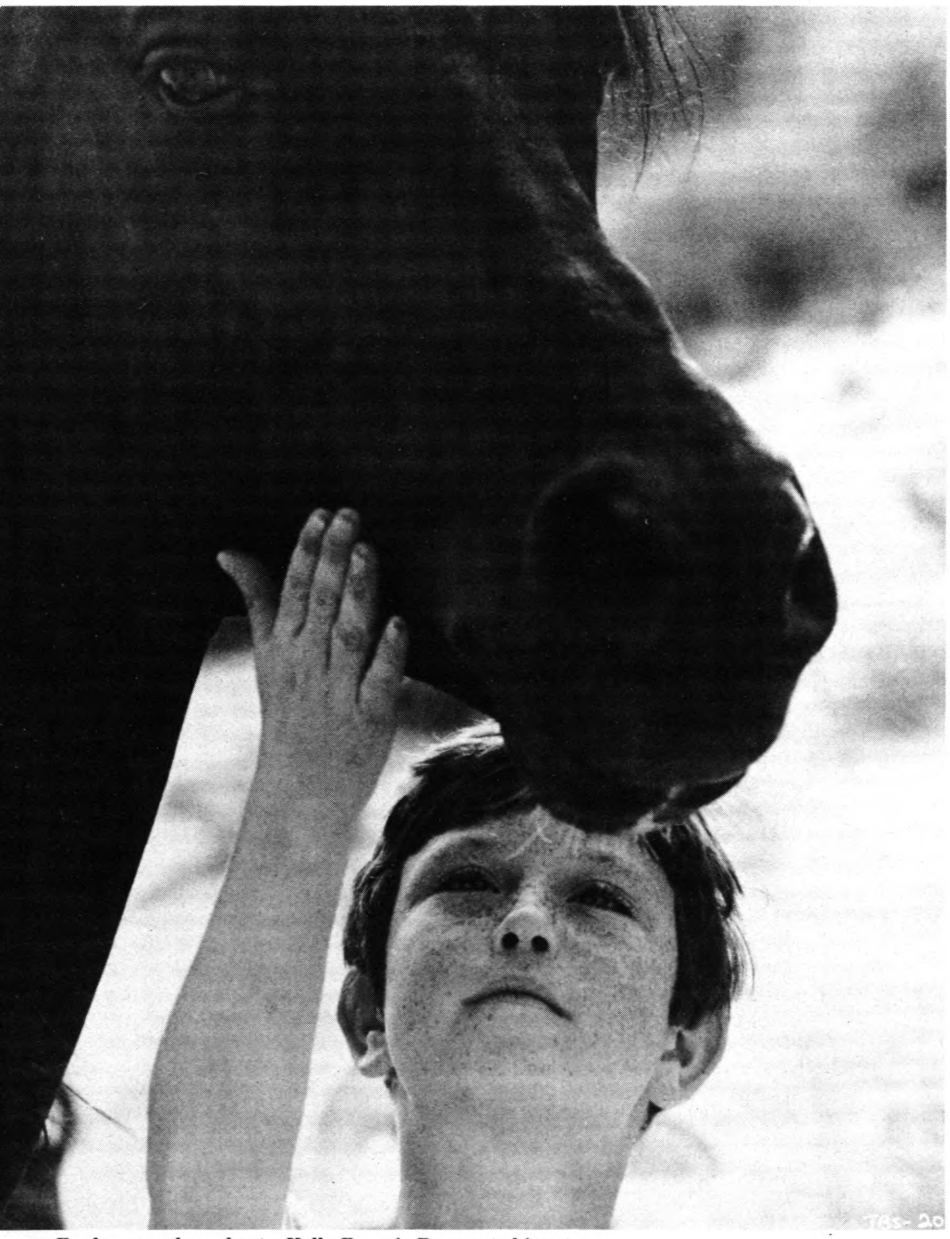
Men så enkelt er det ikke! »Den sorte hingst« er skoleeksemplet på, at kunst griner af den pædagogiske pegefinger. Pædagogen har en klar hensigt og former sit budskab, så modtageren får det på bedste, forståelige måde. Kunstneren vover pelsen, stiller nogle udsagn frem i håb om genklang, ofte uprøvede, farlige tanker. Sidstnævnte gør den debuterende spillefilminstruktør Carroll Ballard, der muligvis kan beskyldes for at have en nybegynders ubændige trang til billedmæssig overrumplen i fantasifuld fortællelyst. Men end ikke denne indvending er jeg sikker på holder. For debutanten synes styret af indre trang, drømme og fantasier, muligvis med nogen hjælp ved roret fra Francis Ford Coppola, hvis Omni Zoetrope-selskab har produceret »Den sorte hingst«. Det dramatiske element, Carroll Ballard indfører som drivkraft, er en hestemytologisk styring konkretiseret ved en bronzestatuette af *Bukefalos*, Alexander den Stores hest.

Allerede i filmens anslag under forteksterne vises et stormfuldt, sandpiskende ørkenlandskab med Bukefalos-figuren halvt dækket til. Lyden fra sandstorm glider over i bølgerumlen mod en skibsside, og en tekst, filmens eneste, bekendtgør lakonisk: »Off the Coast of North Africa 1946.« Om bord på skibet »Drake of Liverpool« befinder den cirka 12-årige Alexander Ramsay Junior, kaldet Alec, sig – ganske som i første kapitel af Farley's bog. Men i filmen er faderen også med om bord, mens han i bogen trygt befinder sig sammen med moderen i New York ventende på Alex's hjemkomst efter et besøg hos en missionær-onkel i Indien. Bogens bedsteborgerlige fader er transformeret til en kortspiller, der dyrker sin lidenskab, mens drengen, overladt til sig selv, har fattet beundring for en stor, sort, vild hingst, som en arabisk ejer slet ikke kan styre, og som er ved at splitte sin bås ad. Faderen sidder i held og vinder penge, ure, smykker og andre værdigenstande. Blandt andet hestestatuetten. Og faderen overgiver denne til Alec, mens han fortæller, at den forestiller Bukefalos, som var så vild, »med ild i øjnene og røg ud ad næseborene«, at ingen mand kunne ride på den. Alexander den Stores far, Philip af Makedonien, befalede, at hesten skulle dræbes. Men den lille Alexander spurgte, om *han* måtte prøve at ride den. Hvis han kunne klare det, var hesten hans – og Alexander red og tæmmede Bukefalos! Denne historie, filuragtigt fortalt, grubler Alec på i køjen. Hestefiguren står på et skab, gløder rødt – og et uvejr bryder løs. Skibet kan ikke klare stormen. Alt er kaos, et inferno, »Dommedag nu«. De eneste, som overlever, er den sorte hingst og Alec, der begge ryger i vandet og efter fare for at gå i skibsskruen, havner på en øde strandbred.

Således går film fra anslaget til præsentation af historie, personer og konflikt. Faderen dør, men heste-*statue* og levende *hest* er såvel direkte og symbolsk blevet givet videre. Hermed har filmen anno 1980 anlagt en ganske anden vinkel end Walter Farley's bog anno 1941, hvor der intet står om Bukefalos, og hvor ingen statuette figurer. Selv om bogen blev en best-seller, starten til en sorte-hest-serie, 17 bøger, der også læses i dag, i disse heste-tider med ventetid på rideskoler og tonsvis af hestebøger og -magasiner, er der ikke meget pænt at sige om den sag. Det er traditionel børne-dusin-vare, omstændeligt, fantasiløst, ordfattigt fortalt i forlængelse af traditionen fra 20'erne og 30'erne med den raske knægt, der både behersker *natur* (overlever ved snilde på en øde ø og tæmmer en vild hest) og *kultur* (er dygtig i skolen, lever regelmæssigt og er i det hele taget en god dreng). Et meget tidsbestemt idealbillede, som også findes i Tarzanbøger, hos Torry Gredsted, Gunnar Jørgensen og i spejderbevægelsen. Eksempelvis gøres der i bogen netop meget ud af at fortælle, hvordan Alec ved hjælp af almindelige spejderkundskaber kan overleve på øen, og hvordan han senere, samtidig med det egentlige, nemlig at træne sin hest, både hjælper far og mor – og læser lektier. Bogen er også fuld af de små fordomme, der så let sniger sig ind i slige værker. Alle irere er pr. definition gode og retskafne, mens en araber omtales som »Den mørklødede«, hvilket er ensbetydende med, at han er en ondskabs-

fuld satan.

Helt anderledes med filmen, der helt dropper ovenstående moralballast. Billederne beretter, skaber stemninger og springer til små forløb, episoder, uden forbindende forklaringer. De forstås a priori. Ballard udnytter til det yderste stereotyper og en vished om, at rimeligt mange børn kender historiens ydre forløb. Men selv uden et forhåndskendskab til bogen er stemningerne nok. Vi forstår de atmosfæremættede billeder – og det er uhyre forfriskende i netop en børnefilm, at instruktøren ikke regner publikum for sinker. Noget andet er naturligvis den dristige disposition at indføre faderen så tidligt, for så brutalt at aflive ham. Traditionelt ville man hellere gå den anden vej: Hvis en fader dør i en bog, så udelad eller omgå en sådan hændelse i filmen – af hensyn til de små, sarte sjæle! Men Ballard vil i *sin* fabel fremkalde en dyb, mytologisk arvelig, samhørighed mellem dyr og mennesker, hest og dreng – der er hævet over, eller sænket under, menneskeskabt kultur. Det vises i de virtuose scener på den øde ø, hvor drengen først befrier den sorte hest fra bidsel og snærende bånd for derefter langsomt at vinde dens fortrolighed – og til sidst at kunne ride på den. Dreng og hest bliver ét i nogle triumferende ridt, hvor Alec beruset og lykkelig strækker begge arme i vejret – overlevelsesvilje, sejr og samhørighed! Dette er Ballard's historie, hans vision – og smukkere stemninger skal man lede længe efter. I bogen fylder skibsforlis og øde-ø-afsnittet 25 sider af ialt 150, mens disse afsnit varer halvdelen af de ca. to timer, filmen spiller. Og der siges næsten intet. Bortset fra faderens fortælling om Bukefalos er næsten alt berettet i billeder, der til gengæld understreges af voldsomme effektlyde, virkeligere end virkeligheden, og en både foruroligende musik og gjaldende fanfarer. Genialt samspil mellem filmiske virkemidler. Dette er *film*, hvor endog farlige klicheer som modlys, ultraviolette solnedgange og hest i slow motion fungerer! I bogen står der i tredie kapitel følgende standard-prosa om hestens skønhed: »Under sig kunne han se den sorte galopere hen ad strandbredden. Alec glemte sine problemer ved synet af den smukke hingst, som strøg af sted med den sorte manke og hale flagrende for vinden.« Prøv at sammenholde denne kortfattede beskrivelse med filmens flere minutter lange visuelle, auditive oplevelse af hestens sanselige skønhed, dens bevægelser og rytme i fornem overensstemmelse med selve filmens vitale rytme.



En dreng og hans hest – Kelly Reno i »Den sorte hingst«

Filmens anden halvdel følger tilsyneladende bogen ganske trofast, bortset naturligvis fra faderens mangel på tilstedeværelse. Flere anmeldere antyder stilbrud i den fortsatte historie om drengens redning, præsentation af moderen, mødet med en gammel jockey og hestetræner, der slutteligen fører dreng og hest frem til sejr i et væddeløb mod de to hurtigste amerikanske heste Cyclone og Sun Raider. Ren trivialhistorie i overensstemmelse med bogens fattigdom, og en dagbladsanmelder brugte direkte overskriften »Fra mesterværk til trivialhistorie.« Rigtigt er det, at der sker en ændring, som filmen selv understreger: Dreng og hest blev reddet af sømænd. Afskeden med øen er fotograferet under vandet, hvorfra man i sløret silhouet ser hingsten blive hejst op, hvor den ligesom hænger i vandskorpen, et sidste blik på solfyldt ynde i brydningen mellem hav og himmel. Herefter skiftes der brat til en skole, hvor en pige lige så temperamentsforladt som åbningstekstens oplysning om, hvor vi befandt os, oplæser en »Ode til Alec« om dennes heltedåd. Alec er tilbage i civilisationen. Og herfra overtager som sagt en mere »normal« historie med flere personer og dialoger. Men det er bemærkelsesværdigt, at vi slipper for den tudende moder og kærlige genforening. Den slags er som nævnt underforstået og stadig ganske overflødigt. Det er hele tiden dreng og hest i centrum. De mytologiske strenge anslås bestandigt og driver filmen videre. En sær skikkelse med en hest ved navn Napoleon dukker frem af tågen og hjælper Alec, da den sorte hingst er stukket af, og Bukefalos-statuetten er i billedet, da moderen mod sin vilje giver Alec lov til at deltage i væddeløbet. Yderligere bibeholdes den foruroligende tone og elementernes rasen. Ingen personer introduceres i »almindelige« omgivelser. Den rare hestetræner Henry Dailey kommer som en farlig skygge i en lade, og reporteren, der får den »ukendte« hest med i væddeløbet, tester dreng og hest i nattens mulm og mørke i silende regn. Og til sidst samles trådene fermt, da den sorte hingst med Alec i sadlen først overhaler de andre heste, da han igen føler sig tilbage på øen. Mens de tre heste gungrer af sted, klippes der til billeder af Alec ridede i strandkanten som i filmens første del. Det samhørige par, der igen kan flytte grænser og klare en udfordring.

Selvfølgelig er det en temperamentssag, om man bider på en film som »Den sorte hingst«, der med sit virtuose billedsprog og mytologiske drivkraft nok kan få en og anden til at stille spørgsmålstegn ved nytte-

værdien for danske børn i de danskes land med alle dets problemer. Hvad hjælper det dog børn her og nu? Hvor mange kan finde styrke til livet via et forhold til en hest? Og er det ikke eskapisme for fuld udblæsning? – Men igen griner kunsten ad pegefingeren. Carroll Ballard har lagt sit syn på en mytologi frem, en kraft, der eksisterer, og som har betydning for at overleve. Det historieløse menneskes modpol skildret gennem fantasiens tryllespejl i en stereotyp fabel, der hæves til noget universelt. Lad børn selv tage stilling, lad dem opleve! Statens Filmcensur *har* omvurderet. Filmen er nu tilladt for alle, men frarådes børn under 7 år. Så gå blot i biffen – »Den sorte hingst« rider stadig over lærredet. Oplevelsen er maksimal, hvis børn og voksne ser denne film sammen!

Ulrich Breuning

DEN SORTE HINGST
The Black Stallion. USA 1979. **P-selskab:** American Zoetrope Studios. **Ex-P:** Francis Coppola. **P:** Fred Roos, Tom Sternberg. **P-ledere:** Allesandro von Norman, Ted Holliday. **Instr:** Carroll Ballard. **Instr-ass:** Doug Claybourne. **Stunt-instr:** Glenn (J. R.) Randall. **Manus:** Melissa Mathison, Jeanne Rosenberg, William D. Wittliff. **Efter:** Roman af Walter Farley (1941). **Foto:** Caleb Deschanel. **2nd unit-foto:** Stephen H. Burum. **Supplerende foto:** Robert Dalva. **Farve:** Eastman. **Klip:** Robert Dalva, Todd Boekelheide, Diana Pelegrini. **Ark:** Aurelio Grugnola, Earl Preston. **Musik:** Carmine Coppola. **Tone:** Alan Splet, Todd Boekelheide, Diana Pellegrini, Stephen Stept, Richard Burrow, Bill Varney, Rick Kline, Bob Minkler, John Nutt. **Medv:** Kelly Reno (Alec Ramsey), Mickey Rooney (Henry Dailey), Heyt Axton (Alecs far), Michael Higgins (Neville), Ed McNamara (Jake), Dogmi Labi (Araber), John Burton (1. jockey), John Buchanan (2. jockey), Kristen Vigard (Becky), Fausto Tozzi (Kaptajn), John Karlson (Arkæolog), Leopoldo Trieste (Præst), Frank Cousins (Afrikansk høvding), Don Hudson (Taurog), Marne Maitland, Tom Dahlgren. **Længde:** 3215 m, 117 min. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 10.10.80 – Dagmar.

Næste stop – paradis

Instruktør: JON BANG CARLSEN

Den unge Jon Bang Carlsens debutspillefilm skulle have heddet »Englenes by«, men filmens producent og udlejer, Gunnar Obel, fik trumfet titlen »Næste stop – paradis« igennem. Instruktørens egen titel angiver meget godt ambitions-niveauet – det er højt og skiller filmen ud fra den problem-debatterende og folkekomedieagtige skomagerrealisme, der har præget en del nyere danske film det sidste par år. Filmen dyrker hverken en psykologisk eller en dokumenterende realisme – den er et mediterende, ofte helt stillestående billeddigt om alderdommen som sindstilstand, som en forbandelse og en forvisning, men også som en mulighed for afklaring og ny impuls til handling.

Filmen er en ung mands syn på alderdommen, usentimental og fuld af respekt for og fascination af gamle menneskers individualitet og ekscentricitet. Hovedpersonen Dagmar flytter til »englenes by«, det vil sige De gamles By, da hendes søn finder hende for »sær« til at færdes frit. Denne flytning fra en uafhængig tilværelse til en institution med faste regler og sengetider opleves af nogle af de gamle som en forsmag på døden. Den mest selvstændige af dem, den forhenværende major Hjalmar, kan finde på at sige, at han selv og de andre gamle nu er døde og faktisk ikke sidder i De gamles Bys opholdstue, men i paradiset. Uvirkeligheden føles total, umyndiggørelsen lammende og tilværelsen i dette velfærds-paradis fuld af sære, latterlige ritualer – morgengymnastik, sangunderholdning, afprøvning af beskyttelsesrum, besvær med at finde sit eget værelse at sove i. Til slut dør majoren for alvor, i troen på at krigen er kommet, og i filmens sidste afsnit ses Dagmar sovende ved et bord på Øresundsbåden, et andet reservat for de gamle. Men hun er omgivet af »engle«, trompetspillende ynglinge. Nærmere bringer filmen hende ikke det »paradis«, som hun har »kæmpet for at komme i«, som hun siger i filmens sidste replik.

Den kristne tro er i sin officielle kirkelige form Dagmars tvivlsomme sikkerhed for, at det giver mening at kæmpe for at komme i det paradis, hun »har hørt så meget om«. Det cirkus, hun optræder i som ung i filmens tilbageblik, hedder »Paradiset« og i indledningsbilledet fra det første tilbageblik til cirkusmiljøet ses en gulmalet dekorationsmåne glide hen foran en hvid kirke, der fylder det meste af billedet. Men selv om kirken forsvinder ud af Dagmars liv på dette tidspunkt, slipper den hende ikke. Fra hendes lejlighed på Islands Brygge er der direkte udsigt til kirken. Og kirkeklokken bimler sig med chokerende kraft ind på hende, da hun tror sig forskanset i sit værelse i De gamles By.

Dagmar tror hendes afdøde mand Kurt, togfører og dydigt pligtmenneske, er kommet i paradis. Selv er hun blevet uddrevet fra det to gange, først i sketchen med dværgen i cirkuset, dernæst fra selve cirkuset, der bliver hærværks-ødelagt af religiøse fanatikere. Derefter blev Dagmar »respektabel«, hjemmegående husmor og sin mands støtte i arbejdsomme år. Men da manden dør, bliver hun identitetsløs, for har husmoderen ikke trykt den »syndige« Eva helt ud af eksistens? Filmen får sin beskedne fremdrift ved at vise, at Dagmar kan genvinde sin gamle identitet ved at tænke tilbage. Hun får mulighed for at opleve endnu et »syndefald« gennem en kærlighedsaffære med den selvbevidste, erotisk varme major. Hendes kærlighed til ham sidestilles med hendes første store kærlighed til cirkus-medhjælperen Martin, gennem replikken »Jeg fik sådan en lyst til at se på dig«, der ordret går igen i senge-scenerne med de to mænd.

Som det forhåbentlig er fremgået arbejder Jon Bang Carlsen med en artistisk selvbevidsthed, der er usædvanlig i nyere dansk film. »Næste stop – paradis« er en naturlig spillefilmsforlængelse af en ekstremt billedraffineret stil, der er blevet rendyrket i kortfilm som »Jenny«, »En fisker i Hanstholm« og »En rig mand«. Alle er de poetiske portræt-film, der lægger et mystisk mønster ned over den portrætterede person. Jon Bang Carlsen er den mindst dokumentariske af dokumentarister, men man har alligevel et betryggende indtryk af, at han tilbunds kender den »virkelighed«, han poetiserer og stiliserer. Et særligt blik har han for den totale stilstand, figurer mærkeligt fortabte og forstenede i statiske omgivelser. Når den rige mand og hans kone sidder alene i et kæmpemæssigt restaurationslokale i Monte Carlo, er fornemmelsen af isolation og formålsløshed lige så total, som når Dagmar venter alene i bussen ved endestationen i »Næste stop – paradis«.

»Næste stop – paradis« er mest intens i skildringen af det, Johannes V. Jensen i en uforglemmelig myte har kaldt »alderdom-

Suzett Kempf som ung Dagmar i »Næste stop – paradis«

Karen Lykkehus og Preben Lerdorff Rye i »Næste stop – paradis«

mens ø«, ensomhedsfølelsen i ventepositionen overfor døden, fremmedgørelsen i en verden, hvor tingene mister deres vante betydning og drømme og mere eller mindre hallucinatoriske tilstande bliver langt mere meningsfulde. Dagmars enegang i filmens første trediedel er et billedmæssigt imponerende realiseret mareridt, med parcelhusdagligstuer som sære syner i et koldt, mørkt månelandskab og med et hvidt skinnende fotografi af den afdøde ægtemand som det eneste faste holdepunkt og det eneste reelle kontaktmulighed.

Desværre spreder filmen sig efterhånden for meget ud i korte afsnuppede scener, der ikke i tilstrækkelig grad strammer sig sammen til et medrivende forløb. Puslespillets brikker lægges lidt for omstændeligt på plads, og de omhyggeligt udarbejdede billedkompositioner og kamera-bevægelser accentuerer den betragter-holdning, instruktøren har valgt til sit emne. Kærlighedsscenerne falder lidt fattige ud i betragtning af, at de er filmens to sammenfaldende kernepunkter.

Men disse indvendinger hindrer ikke »Næste stop – paradis« i så langt at være den mest interessante danske fiktions-spillefilm i det magre år 1980. Den unge debuterende Jon Bang Carlen arbejder inden for den enkelte scene så sikkert med billede, lyd og skuespillere, at det i hjemlig sammenhæng usædvanlige talent burde være åbenbart for enhver. Det var det også for de fleste dagbladsanmeldere, men publikum blev væk. Jon Bang Carlsens film handler i deres kerne om meget enkle, almengyldige ting, mens hans form er ikke folkelig. Det gør sikringen af talentets udviklingsmuligheder ekstra vigtig.

Morten Piil

NÆSTE STOP – PARADIS
Danmark 1980. **P-selskab:** Obel Film. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P:** Gunnar Obel. **P-leder:** Michael Christensen/**Ass:** Nico. **Instr/Manus:** Jon Bang Carlsen. **Foto:** Alexander Gruszynski/**Ass:** Jesper Find. **Farve:** Eastman. **Lys:** Ove Hansen. **Klip:** Kasper Schyberg/**Ass:** Merete Brusendorff. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Søren Krag Sørensen/**Ass:** Ivar Baungård. **Kost:** Manon Rasmussen/**Ass:** Gitte Kolvig. **Komp:** Gunner Møller Pedersen. **Tone:** Niels Arild/**Ass:** Niels Torp-Jensen. **Make-up:** Birthe Lyngsøe. **Script:** Anne-Marie Aaes. **Stills:** Vibeke Winding, Morten Degnbol. **Medv:** Karen Lykkehus (Dagmar), Suzett Kempf (Dagmar som ung), Preben Lerdorff Rye (Hjalmar), Jessie Rindom (Ellen), Knud Lang (Ejnar), Ole Larsen (Frederiksen), Valdemar Brodthagen (Baden), Rene Erp (Martin), Ingolf David (Cirkusdirektøren), Bent Samuelsen (Dværgen), Erik Lauring (Døvstum), Egon Aagaard (Harmonikaspiller), Inger Stender (Oversygeplejerske), Peter Boesen (Kurt), Hilma Egeskov (Operasangerinde), Helmut Friis (Præst), Otto Brandenburg (John), Kirsten Hansen-Møller (Inger), Poul Kern (Mand på kirkegården). **Længde:** 2620 m, 96 min. **Cesur:** Rød. **Udl:** Obel Film. **Prem:** 17.11.80 – Alexandra + Kino (Odense) + Kino (Roskilde) + Cinema Centret (Herning).

Kaptajn Klyde og hans venner vender tilbage

Instruktør: JESPER KLEIN

I deres første biograffilm har Kaptajn Klyde og hans venner stået over for et problem, som mange andre scene- og TV-kunstnere har måttet kæmpe med: hvordan kan deres veletablerede og populære humor og stil overføres til det nye medie? Man lades ikke i tvivl om, hvor Klyden har fundet sit forbillede. Filmen er nemlig i lighed med Monty Python-gruppens første film »And Now for Something Completely Different« opbygget af en serie sketches uden nogen egentlig sammenhæng, og mange gags og indfald – deriblandt tegnefilm – er ligeledes af tydeligt pythonisk tilsnit. Dette skal dog ingenlunde lægges Klein & Co. til last, da Klyden jo aldrig har lagt skjul på, at den gerne optræder i lånte fjer.

Ligesom Monty Python-gutterne ved Klyderne, at revy-agtig film- og TV-komik vinder ved at parodiere selve mediet. Næppe har Dansk Biografreklames tre trompetpager fortonet sig på lærredet, før de genopstår i form af Klyderne, hvorpå reklamerne begynder forfra i Klyde-regie. McEwan får af Klein af vide, at klokken er tre, og kaster sig omgående ud på kørebanen, hvor han køres flad som en pandekage af en damptromle. Han smiler dernæst til publikum og siger: »Er du udkørt kl. 3, så ta' en kop Medova the!«. At sige, at vittighederne efter denne veloplagte begyndelse bliver jævnthen fladere, ville være unfair (en dårlig vittighed!), men desværre ikke helt usandt.

Klyderne har ellers stridt bravt i det. De har fornuftigt indset, at en sketch-film må have et samlende element. Det var således manglen på dette element, der gjorde den første Monty Python-film til et stykke »canned television«. De har også omhyggeligt sørget for, at de usammenhængende sketches glider umærkeligt over i hinanden. En sketch ender f.eks. med at en person totalskades og køres på hospitalet; her møder han så en anden patient, der indleder den næste sketch. Man kan her sammenligne med Monty Python-gruppen, som forsøgte at løse dette problem, ved at lade alle sketches begynde med replikken: »And now for something completely different...«. Desværre fungerer Klydernes system ikke helt efter hensigten, idet den tætte sammenkædning ofte virker direkte desorienterende, specielt når én sketch er indesluttet i en anden.

Som samlende element anvender Klyderne »danskhed« i mange forskellige afskygninger. Man vil f.eks. forsøge at genoplive den gamle Morten Koch-folkekomedie og søger kapital hos Marlon Brandos godfather spillet af McEwan. Denne filmparodiske linie føres videre i en scene, hvor Klyderne optræder som Olsen-banden, og i en kort parodi på Fellini, hvor Lykke Nielsen til sidst pjasker rundt i Storkespringvandet à la Anita Ekberg. Der afsynges også et par parodier på Poul Reichhardts og Lille Pers hits fra halvtredserne, og linien tages op igen i filmens slutning, hvor det typiske unge par får deres førstefødte døbt i en rigtig dansk landsbykirke. Barnet skal hedde Kaptajn Klyde. Skal Klyderne opfattes som børn af den danske folkekomedie, eller skal de blot opfattes som dens afløsere? Det sidste er nok mest sandsynligt.

Disse indslag er i og for sig ganske morsomme, men der mangler alligevel noget. Klyderne ligner Olsen-banden til punkt og prikke, men ligheden bruges ikke til noget; der bliver ikke lavet nogen egentlig parodi på Olsen-banden. McEwan er fin som Marlon Brando med bulldogkæber, og det er også vældigt grinagtigt, at han sidder og klapper

Jesper Klein i satirisk sketch fra »Kaptajn Klyde...«

en stor fisk i stedet for en kat og med et lille plask smider den i akvariet, men dialogen i sketchen er faktisk ikke synderlig morsom. Filmen er således spækket med gode ideer, hvoraf for mange som de ovennævnte falder på gulvet, fordi de ikke er tilstrækkeligt udarbejdede. I den lange sketch om fejemanden med den syngende fod finder vi et typisk eksempel. Den syngende fod skal optræde på fjernsyn i New York, og McEwan, som spiller den travle producer, rabler amerikansk af sig; men improvisationen skinner alt for tydeligt igennem. Han gentager sig selv så meget, at man ikke tror på et. En sådan præstation kunne udmærket fungere i et scene-show, men film stiller helt andre krav om verisimilitet, jf. Monty Python-gruppens omhyggelighed med kulisser og miljø i deres bedste film og sketches.

Klydernes improviserede, amatøriske, klovnagtige præg, som direkte er et plus ved dem på scenen, fungerer ikke på film. Derfor er filmens bedste episoder dem, der er rent visuelle, og dem, hvor Klein med John Danstrup-stemme kommenterer et visuelt forløb med nogle enkelte spots med dialog. Blandt de vellykkede episoder kan nævnes fugleperspektivet af et supermarked med kunder bevæbnet med indkøbsvogne, som udvikler sig til en radiobilbane, reportagen om danskernes parcelhustilværelse og campingferie, som er så god som nogen Montreux-film over samme emne, og parodien på en Jacques Cousteau-film, hvor et orkester i frømandsudstyr springer i vandet for at levere musik til de smukke undervandsoptagelser. Men morsomst er nok den lange »Ta' det som en mand, frue«-TV-sportsreportage, hvor diverse strikkeklubber dyrker en fodboldlignende sport, hvori strikketøj indgår. Klein leverer en lille perle af en præstation som hjemmegående »husmand« til en af disse supersportskvinder, og tipskuponen til denne sport, hvor man med nøgtern stemme oplæser: »Ret... ret... vrang... ret... én over...« er også festlig.

Men helhedsindtrykket af Klydernes første film er alt i alt skuffende. Vil det sige, at de skulle holde sig til de skrå brædder, hvor de står så godt fast? Nej, absolut ikke. Problemet er ganske simpelt at få tilpasset Klyderne til filmmediet. For at være en god komiker, må man først og fremmest være en god karakterskuepiller. At Jesper Klein er en sådan, er jo allerede for længst bevist, og adskillige små vignetter i filmen tyder på, at de øvrige Klyder også besidder dette talent. Så det er blot et spørgsmål om at få et strammere og mere sammenhængende manuskript. Man kan endnu engang sammenligne med Monty Python-gutterne eller Hasse og Tage, der også begyndte med løst komponerede sketch-film for senere at lave virkelig fine og personlige filmkomedier. Man må håbe, at denne noget skuffende begyndelse ikke tager modet fra Klyderne, for de er nu engang noget af det bedste, vi har.

Ul S. Jørgensen.

KAPTAJN KLYDE OG HANS VENNER VENDER TILBAGE
Danmark 1980. **P-selskab:** Per Holst Filmproduktion/Dansk Revysyndikat. **P-leder:** Ib Tardini. **P/Teknisk instr:** Per Holst. **Instr/Manus:** Jesper Klein. **Foto:** Jan Weincke/**Ass:** Uffe Thomsen. **Farve:** Eastman. **Lys:** Leif »Barney« Fick. **Klip:** Merete Brusendorff/**Ass:** Kristian Levring. **Ark:** Søren Skjær. **Rekvis:** Ivar Baungaard, John Johansen. **Kost:** Manon Rasmussen. **Tone:** Per Assentoft. **Script:** Katinka Haxthausen. **Stills:** John Johansen. **Medv:** Jesper Klein, Lykke Nielsen, Jess Ingerslev, Tom McEwan. **Længde:** 2340 m, 85 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Kærne Film. **Prem:** 26.12.80 – Palads + Grand + Palladium + Tivoli + Kino (Roskilde) + Bio (Næstved) + Kosmorama (Hillerød) + Scala (Århus) + Scala (Aalborg) + Folketeatret (Odense) + Kosmorama (Esbjerg) + Kosmorama (Haderslev) + Palads (Vejle) + Cinema (Herning) + Scala (Holstebro) + Kinopalæet (Randers) + Bio (Viborg).

Undskyld vi er her

Instruktør: HANS KRISTENSEN

Jeg modtog en pæn trykt invitation til premieren på Hans Hansens og Hans Kristensens »Undskyld vi er her«, men jeg var forhindret i at komme den aften, så jeg sendte min kone i stedet. »Det var noget underligt kafkask noget«, sagde hun. »Men publikum klappede da pænt bagefter.«

»Den film må du sgu ikke anmelde«, sagde en af mine mandlige anmelderkolleger, da jeg nogle dage senere mødte ham til en julefrokost. »Især ikke hvis du har et godt forhold til Hans Kristensen i forvejen.« »Den film må du love mig at anmelde«, sagde en af Hans Kristensens kvindelige kolleger, som jeg mødte til samme julefrokost. »Det kan godt være, den ikke er blevet helt vellykket, men den prøver i hvert fald noget nyt, og den har fortjent bedre end bare nogle sure afvisende anmeldelser.«

Det nye, »Undskyld vi er her« prøver, er at være farce, som måske ikke er noget helt ukendt begreb i dansk sammenhæng. Men »Undskyld vi er her« prøver at være højere farce, og dens utilslørede inspirationskilder er Chaplin og Tati, to kunstnere der turde være umulige at kopiere. Makkerparret Hansen og Kristensen har haft deres ups and downs i de år, de har arbejdet sammen, men det har altid forekommet mig, at de var bedst i det hverdagsrealistiske, ikke mindst i deres TV-arbejde, og jeg er formentlig et af de få mennesker i Danmark, der fandt, at »Opgang« var en virkelig god serie.

Der er ingen hverdagsrealisme i »Und-

skyld vi er her«, og det skal man naturligvis ikke bebrejde de to Hans'er. Det er glimrende, at de vil forsøge sig med noget nyt. Der er masser af klassiske modeller puttet ind i historien om de to umulige og søde fætre, der er kommet i klemme alle tænkelige steder i systemet. Tati'ske visioner af futuristiske glasbur-miljøer, Chaplin'ske samlebåndsrædsler og drømmepiger, Woody Allen'ske fremtidsvisioner om hjernevask og manipulation. Som i klassiske farcer er politiet anbragt i skurkerollen, men heldigvis er politiet lige så tåbelige her, som de er i Chaplins film. Et par andre skurkefigurer – som f.eks. Ole Ernsts bolighaj – er taget lige ud af den danske farce-tradition, og det venligt uforetagsomme og sværmeriske i Tommy Kenters figur må også siges at være noget meget dansk.

Desværre må udførelsen af filmens mange gode idéer også siges at være noget meget dansk. Farcen er måske den sværeste af alle genrer, fordi den er så stilbunden og så stilafhængig. Jeg mener ikke, at Hans Kristensen er nogen stilløs instruktør. Tværtimod. Jeg er da også overbevist om, at der ligger grundig forberedelse og megen spekulation bag alle filmens scener, men det forekommer mig, at Hans Kristensen har spekuleret forkert i alt for mange tilfælde. Han har valgt at fortælle sin farce i meget tætte totaler, når han da ikke ligefrem opererer med halvtotale billeder, hvad der sker alt for ofte. »Undskyld vi er her« er en film, som er næsten blottet for tableauer og for det store totalbilledes dynamik. Forklaringen er måske nærliggende. Hans Kristensen har altid hævdet sig som en god personinstruktør, der evnede at dæmpe sine skuespillere ned til nærbilledets egen underspillede intensitet. Han har med stor succes arbejdet tæt inde på sine personer, både i sine tidligere spillefilm og i sine TV-serier, hvor denne teknik selvfølgelig er alfa og omega. Han har valgt den sikre metode igen i »Undskyld vi er her«, måske også ud fra den idé, at hans figurer skulle være personer og ikke blot figurer. Vi er tæt på dem i deres forvirrede og desperate øjeblikke, og flere af disse øjeblikke fungerer såmænd også godt nok. Men stilen modarbejder farce-elementet, der skulle være filmens bærende idé, og vi sidder tilbage med følelsen af, at vore to hovedpersoner er uvidende deltagere i en forfærdelig masse tøjeri, som vi forstår endnu mindre af, end de gør, fordi vi aldrig bliver ordentlig indviet i, hvad der præcis foregår. Vi kommer ikke langt nok ud i geografien til at danne os et ordentligt overblik, og farcen bliver langsom og udynamisk og underligt henkastet. Det er nok muligt, at dette også er bevidst, at det er Hans Kristensens tanke at lade tilskuerne identificere sig totalt med hovedpersonerne, men ideen virker i så fald ikke, og farcen bliver en dårlig farce. »Undskyld vi er her« rummer mange eksempler på denne forkerte disposition. Da Tommy Kenter og Jesper Christensen for eksempel løber storm mod bolighajens port får vi ikke at se, hvad der foregår omkring dem, før de er på vej ud af porten igen. Pludselig inddrager billedet en forvirrende masse mennesker, der tilsyneladende er blevet tromlet omkuld tidligere. Nu ligger de og flyder i porten, og inden den forvirrede tilskuer finder ud af, hvem de er, og hvad de bestiller der, er denne teoretisk set gode pointe spildt.

Andre scener af samme art tabes af grunde, der måske er økonomiske. Det kan kun være kroner og øre, der har forhindret Hans Kristensen i at gå ud i et ordentligt totalbillede i den Chaplin'ske skumsprøjtningsscene. I stedet for det store frydefulde billede af en flok mennesker, der kæmper mod disse enorme skummasser, får vi nu en række dårligt sammenhængende halvtotaler og halvnære billeder, der fortæller os, at manuskriptet har haft ideen, men at filmen ikke formår at forløse den, så den bliver morsom. Jeg har tilsvarende indvendinger mod Stogsscenen, der er lavet i studiet, og som derfor ikke kan bringes til at fungere; eller mod demonstrations-scenen, der er glimrende klippet, men som havner i kaotisk kaos i stedet for morsomt kaos. Og så videre.

Der er skam også gode scener i »Undskyld vi er her«, scener der beviser at Hans Kristensen godt kunne have fanget stilen, hvis han havde lagt sig mere bevidst efter det. Tommy Kenters paniktur i glaskontoret er fint gennemført, selv om han nok burde have overspillet sin mimiske panik lidt mindre. En lille scene – netop et pænt beskåret totalbillede – med nogle politifolk, der løber frem og tilbage i parken, får den hurtighed og den længde, den skal have for at være morsom. Og en enkelt scene foran parkrestauranten, hvor Tommy Kenter og en tjener har nogle sammenstød, er helt forbilledlig i timing og afvikling.

Der er stort set kun gode ting at sige om filmens skuespillere. Jesper Christensen er præcis og underspillet, og Tommy Kenter er jo altid sikkerheden selv, når han får lov at tage ture og spille numre. Ghita Nørby er fremragende i en lille et-billedes scene, men jeg synes måske nok, at Anne-Lise Gabold er både sminket og fotograferet uheldigt og uskønt. Er det også bevidst?

Det er selvfølgelig drønuretfærdigt at tage Chaplin og Tati og banke Hans Hansen og Hans Kristensen i hovedet med dem. De har næppe haft nogen illusion om at skulle leve op til nogen forbilleder. Men de har bevæget sig ind i en genre, der hjemsøges af fortidens store spøgelser, og de har prøvet at angribe denne genre på en måde, der indbyder en anmelder til at gøre sammenligninger. Jeg synes, at tolerancen overfor eksperimenter – ikke mindst indenfor dansk film – bør være meget stor, og jeg kan også forestille mig, at arbejdet med en film som »Undskyld vi er her« skaber en stor blindhed hos filmskaberne overfor deres eget arbejde. Enhver filmskaber kender naturligvis denne tiltagende følelsesløshed i kvalitets-nerverne, efterhånden som det komplicerede optagelsesarbejde skrider frem. Hans Kristensen har altid været velartikuleret i sin selvkritik, og jeg kan ikke forestille mig, at han har lukket denne film ud til publikum uden en vis irritation over de ting, der ikke var lykkedes. Det skulle ikke genere mig, hvis han næste gang lavede en hverdagsrealistisk film med færre faldgruber.

Ib Lindberg

Tommy Kenter og Jesper Christensen i »Undskyld vi er her«

UNDSKYLD VI ER HER
Danmark 1980. **P-selskab:** Kosmorama Film. Med støtte fra Det danske filminstitut. **P-leder:** Per Årman. **Instr:** Hans Kristensen. **Manus:** Hans Hansen, Hans Kristensen. **Foto:** Peter Roos. **Farve:** Eastman. **Lys:** Kim Sejer Larsen. **Klip:** Jørgen Kastrup. **Ark:** Palle Arestrup. **Rekvis:** William Knuttel. **Kost:** Evelyn Olsson. **Musik:** Fuzzy. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Jesper Christensen (Åge), Tommy Kentner (Viggo), Ulla Henningsen (Else), Poul Bundgaard (Multi-Max), Anne-Lise Gabold (Judith, hans datter), Volmer Sørensen (Politiinspektøren), Gotha Andersen, Claus Bue, Ole Ernst, Ove Verner Hansen, Ghita Nørby, Jessie Rindom. **Længde:** 86 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Cinema Film. **Prem:** 26.12.80 – Saga + Palads + Nygade + Saga (Århus) + Imperial (Odense) + Palæ (Aalborg) + Saga (Esbjerg) + Bio (Viborg) + Saga (Holstebro) + Kino (Silkeborg) + Lido (Vejle) + Biografen (Kolding) + Slots Bio (Randers) + Bio (Slagelse).

Kort sagt

Filmene set af
Ib Monty (I.M.) Asbjørn Skytte (A.S.)
Ebbe Iversen (E.I.) Per Calum (P.C.)

ALT-UMULIG-MAND

Instruktør: JERRY LEWIS

At den sidste halve snes år ikke har været så nemme for Jerry Lewis afspejles i »Hardly Working«, hvormed Jerry Lewis forsøger et come back og prøver at komme på højde med sig selv. I filmens historie fremtræder et personligt dilemma i komisk maskering. Lewis er en klovn, der bliver arbejdsløs, og som forsøger at glide ind i en række normale jobs i det borgerlige samfund. Men engang klovn – altid klovn er filmens enkle statement. Og med så mange klovner i de højeste embeder, må der også være plads til klovner, der ved, at de er det. Derfor lader Lewis sin film slutte med, at hovedpersonen drager af sted til et klovneakademi for at dygtiggøre sig. Filmen er højst uegal, men det er ikke noget nyt. Det har de fleste af Jerry Lewis' film været. Dens svaghed er en vis brist på logik og sammenhæng i hans figur. Den gamle Jerry Lewis møder vi i en række af de gags, som han giver til bedste i sine forskellige personifikationer. Ikke alle er lige gode, men i visse er han på sit gamle niveau. Det er tydeligvis en film, som det har været meget nødvendigt for ham at lave. Tør man håbe, at den har befriet ham for nogle traumer, og at han vender frygteligt morsom tilbage. Han er en komiker, som vi stadig har hårdt brug for. (Hardly Working – USA 1979). I.M.

Jerry Lewis i »Alt-mulig-mand«

BLODIG MIDNAT

Instruktør: PAUL LYNCH

Når morderen i mørket tuller, helt vild og gal og skær og kuller, straks hoveder fra halsen ruller, til hyl og hvin fra disco-duller. Fjollede rim er passende til at beskrive en film så fjollet som denne gyser, der af al magt søger at camouflere sin canadiske, Toronto-baserede oprindelse for at ligne et produkt fra det sydlige naboland, hvis dårlige film jo kan sælges lettere end dårlige film fra andre lande. Dels har man til en af hovedrollerne (ikke den hovedløse) importeret den arme Jamie Lee Curtis, der åbenbart har en magnetisk tiltrækningskraft på galninge og gespenster, dels blander man uden skam i livet og i særdeleshed uden mindste originalitet en fad filmcocktail bestående af lige dele »Carrie« og »Maskernes nat« samt et par stænk »Saturday Night Fever«. Historien om øksemorderen, der hævner, at fire børn seks år tidligere drev en femte i døden, er et plat og plagsomt plagiat, og man ræddes ej for øksens blad, men er ved filmens slutning glad. (Prom Night – Canada 1980). E.I.

BRUGTE BILER

Instruktør: ROBERT ZEMECKIS

Som bekendt blev man i sin tid advaret mod at købe en brugt bil af en mand som Richard Nixon, og tør man tro denne film, skal man overhovedet ikke købe en brugt bil af nogen som helst i USA. Branchen beskrives som baseret på fup og fiduser af værste skuffe (kofangere fastklæbet med tyggegummi etc.), og filmen bruger den til at satirisere over den frie konkurrences yderste konsekvenser i form af kulørte salgsmetoder, alskens ufine tricks, politisk korruption og sågar et rask lille mord. Satiren er mildest talt håndfast, men til gengæld ikke fromt moraliserende, for historien om sympatiske slyngler kontra usympatiske er også en anarkistisk farce – ikke for folk med smag for dæmpet, raffineret humor, men ret morsom på sin egen grovkornede, hensynsløse facon. At Kurt Russell i hovedrollen som oversmart bilsælger med politiske ambitioner ligner en bortgemt fætter til Kennedy'erne, ligner en tilfældighed, der ligner en tanke. Og USA ligner en nation af lutter slyngler og tåber, hvad der ikke er sandt, men sjovt. (Used Cars – USA 1980). E.I.

BRÆNDT GUMMI

Instruktør: PETER CARTER

Filmene om de skrappe og individualistiske chauffører og deres store og tunge lastbiler, der krydser det amerikanske kontinent, er snart så mange, at man kan tale om en genre. Det er den evige cowboy, der nu er krøbet om bag rattet, og filmene følger ofte recepten fra standard-westerns. Således også i »Brændt gummi«, hvor Peter Fonda og Jerry Reed som et par fyre, der kun er sig selv, tager kampen op mod en kapitalistisk skurk, der bruger gangstermetoder for at udvide sit lastvognsimperium. Peter Carters film er på det absolut gennemsnitlige plan. I visse glimt af livet blandt landevejens helte sporer man miljøægthed, men som helhed nøjes filmen med at præsentere klicheerne endnu engang. Mest bemærkelsesværdig er Helen Shaver som en handlekraftig pige, der slutter sig til heltene i kampen mod kapitalen. (High Ballin' – USA 1977). I.M.

Max von Sydow og Ornella Muti i »Flash Gordon«

FLASH GORDON

Instruktør: MIKE HODGES

»Flash Gordon« er Dino de Laurentiis' nyeste bidrag til rumgenren. Baseret på Alex Raymonds berømte tegneserie fra 30'erne krydser filmen elegant den fantastiske tegneseriestil à la Superman med den moderne filmtekniks udfoldelsesevner i det ydre rum. Resultatet er blevet en flot og gedigen underholdningsfilm, der holder interessen fanget, så længe den varer, og som hurtigt er glemt bagefter. Ud over sin super-heman-hovedperson og hans bly elskede byder historien på opkog af adskillige andre mystiske størrelser. F.eks. ligner de frit i rummet omkringflyvende fuglemænd til forveksling vore gamle vilde vikinger, mens skovfolket på planeten Arboria ser ud som var de netop emigreret fra Sherwoodskoven. Der er rigelige mængder af mærkelige væsener (nogle af dem dødsens uhyggelige, endda), træske kvinder og kække mandfolk med tilhørende fandenivoldske manddomsprøver. Selve grundideen i fortællingen, at alle de undertrykte folkeslag samles i oprør mod den grusomme og almægtige tyran, Kejser Ming, hører jo ikke kun hjemme i himmelhvælvets fantasirum, men har stribevis af paralleller i vor egen jordiske historie. Som i Superman-filmen hjælper det gevaldigt på løjerne, at dialogen er spækket med selvironi og glimt i øjet, og de filmomane vil kunne more sig over elskværdige stikpiller til Federico og andre af Dinos italienske venner. Som Flash Gordon og hans elskede Dale Arden er

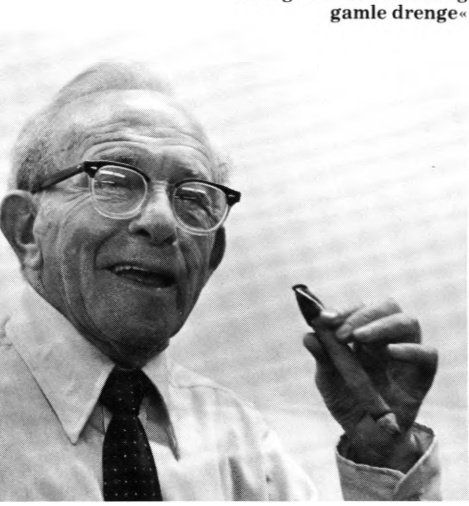
Sam J. Jones og Melody Anderson flotte, men kedelige stereotyper, hvorimod der spilles stærkt i nogle af de ledende biroller. Max von Sydow er konstant fascinerende i sin fremstilling af den grumme tyran, og frem for alt yder Timothy Dalton som Robin Hood-figuren Prins Barin en fremragende rendyrket heroisk præstation, der gang på gang stjæler billedet fra den tuttenuttet uskyldige Flash. (Flash Gordon – England 1980). A.S.

GULD OG GAMLE DRENGE

Instruktør: MARTIN BREST

»Going in Style« lyder denne films originaltitel, og det er netop hvad den debuterende instruktør og manus-forfatter Martin Brest lader sine tre ældre gentlemen gøre. Pensionistlivet keder dem voldsomt, og den ugentlige check rækker slet ikke til at afhjælpe kedsomheden. Men den ældste af de tre (George Burns) finder en udvej. Lad os røve en bank, foreslår han en dag. Der er ikke noget at tabe. Lykkes kuppet får de penge. Opdages de, ja så får de højst nogle få år i fængsel, på statens regning, og når de kommer ud har deres pension trukket renter. Kuppet gennemføres netop så amatørmæssigt, at de tre ældre herrer (de to andre spilles af Art Carney og Lee Strasberg) selvfølgelig må blive opdaget, men forinden når de for en kort tid at leve livet intenst. Så intenst, at den af dem umiddelbart efter kuppet dør af hjerteslag. De to andre tager til Las Vegas, hvor de vinder en hoben penge. Den oplevelse er mere end Carney kan holde til, og så er der kun Burns tilbage. Det er også ham, der bærer filmen med sit på én gang understatede og autoritative spil, og det er Burns der giver filmen eksistensberettigelse, omend Martin Brests instruktion ikke er uden kvaliteter. Der balanceres ganske fint mellem stilfærdig hverdagsrealisme, grotesk humor og ægte tragik. »Going in Style« ejer sin egen stil, og er den først og fremmest identisk med George Burns, så kan Martin Brest dog være glad og tilfreds med sin egen indsats og vi andre med hans. (Going in Style – USA 1980). P.C.

George Burns i »Guld og gamle drenge«



THE HUNTER

Instruktør: BUZZ KULIK

Steve McQueen, der døde for få måneder siden, var en god film værdig. Det fik han sjældent, og han var næppe selv uden skyld. Det gælder også for »The Hunter«, der er en historie om en nutidig bounty hunter, en dusørjæger. Han lever af at indfange flygtede kriminelle, som professionelle kautionister har pant i. Han er god til jobbet, synes han selv, og filmen giver ham ret uden nogensinde at sætte et reelt spørgsmålstegn ved den sag, skønt netop det job i McQueens version viser sig at medføre ikke blot gevaldige materielle skader men også tab af menneskeliv. Buzz Kuliks instruktion er kompetent, når det gælder de rene action-afsnit, men filmen har ambitioner om også at levere psykologisk menneskeskildring, og det kikser gevaldigt, skønt McQueen af og til spiller ganske følelsesstærkt. (The Hunter – USA 1980). P.C.

HÆV TITANIC

Instruktør: JERRY JAMESON

Da Titanic i 1912 gik til bunds under sin jomfrurejse fra Southhampton til New York, havde den nogle kasser med det hidtil ukendte stof byzanium ombord. Det vil sige, det havde den slet ikke, men det tror hovedpersonerne i denne film, og da byzanium i en krig kan gøre selv atombomber så forældede som stenøkser, opstår der naturligvis et kapløb mellem amerikanerne og russerne om at få fingre i det sunkne skib. Da filmen er amerikansk, kan man jo nok gætte, hvem der får hævet Titanic og vundet det nordatlantiske kapløb, men man er ærligt talt temmelig ligeglad. For ganske vist medvirker den målbevidste Jason Robards, den noble Alec Guinness og den attraktive Anne Archer, men hovedpersonen er immervæk et skibsvrag, og filmen er ikke god nok på bunden. I sine mange undervandsscener giver den sig oceaner af tid, hvorved spændingen omkring dette drivvåde drama i dybet om ikke ligefrem fordufter, så dog udvandes. Selv, når bølgerne går højt, er filmen en flad fornemmelse, som kunne have trængt til en saltvandsindsprøjtning. (Raise the Titanic – England 1980). E.I.

SELSKABSREJSEN

Instruktør: LASSE ÅBERG

Lasse Åberg mener øjensynligt, at svenskerne har brug for andet end at blive konfronteret med problemer af enhver tænkelig art, når de går i biografen. Og derfor har han søgt at puste liv i en god gammel svensk genre, den folkelige farce. Det har de seriøse anmeldere naturligvis ikke andet end foragt tilovers for. Men det kan Åberg tage sig let. Hans første film, »Høstmanøvren«, blev en gigantisk publikumsucces. Åbergs formel er enkel. Såvel »Høstmanøvren« som »Selskabsrejsen« behandler fænomener, der i den grad har parodien indbygget, at det er en større kunst at tage dem alvorligt end at gøre grin med dem. I »Høstmanøvren« drejede det sig om satte mænd, der blev genindkaldt. I »Selskabsrejsen« sender han blot en gruppe middelsvenskere på charterrejse til Gran Canaria, og så går resten af sig selv. Druk, flirt og andre standard-turist-oplevelser udmøntes i anekdotiske forløb, og megen historie er der ikke i filmen. Åberg medvirker selv som en frygtsom og lidt melankolsk ungkarl og han spiller med tilløb til en underfundig humor, som der er muligheder i. (Sällskapsresan – Sverige 1980). I.M.

USS NIMITZ – FORSVUNDET I STILLEHAVET

Instruktør: DON TAYLOR

Inderst inde i denne film er der en ganske fiks idé. Under en rutinesejlads i Stillehavet kommer hangarskibet »Nimitz« ud for et naturfænomen, der bringer skibet og dets besætning 40 år tilbage i tiden, til dagen før japanernes angreb på Pearl Harbor, den 7. december 1941. »Nimitz« får derfor en enestående chance for at ændre historiens gang. Men kan man det, hvis – eller når – man kan flytte sig frem og tilbage inden for tidsdimensionen. Det giver filmen naturligvis intet svar på, men den kommer endog meget nemt om ved de mere spændende aspekter i historien. Og Don Taylor bruger mere tid og billeder på at vise os, hvorledes det militære og maritime isenkram på det atomdrevne hangarskib, der forståeligt nok er den amerikanske flådes stolthed, fungerer. Det kunne man nok have fået fortalt på kortere tid, og trods enkelte fikse pointer er filmen derfor ikke videre tilfredsstillende. (The Final Countdown – USA 1980). I.M.

VERDENS SKØRESTE SHOW

Instruktør: ROGER GRAEF

Filmkunst har denne mekaniske affotografering af et sceneshow ikke noget at gøre med, men for alle os, der ikke var til stede i Her Majesty's Theatre i London i juni 1979, er den dog et seværdigt surrogat for selve oplevelsen af en række fremragende britiske komikere i en række meget grinagtige sketches, iscenesat af John Cleese til fordel for Amnesty International. Cleese er også på scenen sammen med Python-kollegerne Michael Palin og Terry Jones, og blandt de øvrige medvirkende er den skælmske skotte Billy Connolly, den originale Rowan Atkinson, der kan gøre det til en lille genistreg at spille klaver uden klaver, og den skarpe og begavede Peter Cook, som engang dannede par med Dudley Moore. Show'et og dermed filmen befinder sig i den smukke britiske tradition for halvvejs absurd, halvvejs satirisk humor af den type, der ikke undervurderer publikums intelligens, og selv om ikke samtlige sketches er guldgruber af vid, vil især de efterhånden mange montypythonister føle sig på begejstret bølgelængde med den på én gang flabede og forfinede komik. (The Secret Policeman's Ball – England 1979). E.I.