Kosmorama

154
filmtidsskrift
27. årg.
oktober '81
kr. 17.00

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Interview med Esben Høilund Carlsen – Film i TV
Den okkulte bølge – Eventyrfilm i Odense
Interview med Bob Rafelson
Anmeldelser: Hotel of the Stars –
Den sidste metro – Min
brillante karriere
og andre

Kosmorama

154 – 27. årg. oktober '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.

135
Close up:
Eventyr i Odense.
Græd ikke for Michael Cimino.
William Wyler (1902-81)

138
Møde med Bob Rafelson
Ebbe Iversen referer højdepunkter fra en samtale med instruktøren af »Postbudet ringer altid to gange«

142
Film på skærmen
Peter Schepelern skriver om argumenter for og imod at vise biografilm på den lille TV-skærm.

147
Jeg ved ikke om jeg vil være filminstruktør
Claus Hesselberg og Asbjørn Skytte i samtale med Esben Høilund Carlsen, der fortæller om arbejdet med sin nye film »Slingre-valsen«, om baggrunden for filmens historie og om dansk film i almindelighed.

154
Den okkulte bølge
Ebbe Villadsen skriver om tendenser i halvfjerdsernes gysere og trækker nogle linier op.

159
Bøger
Børge Trolle anmelder et nyt værk om filmmediets forhistorie og de første år.

161
Filmene:
»Den sidste metro«
»Min brillante karriere«
»Flugt-aktion New York«
»Kniven i hjertet«
»Slingre-valsen«
»Hotel of the Stars«

166
Kort sagt

Forsiden: Solbjørg Højfeldt i »Slingre-valsen«
Bagsiden: Scene fra »Tess«.

Melvyn Douglas

MELVYN DOUGLAS (1901-81)

Første gang jeg så Melvyn Douglas, var i 1962, da han efter 11 års pause vendte tilbage på film i Peter Ustinovs filmatisering af Herman Melvilles novelle »Billy Budd«, et gedigent historisk idédrama, som i sin kunstneriske lødighed er lige så uangribeligt som en sonet af Shakespeare eller en kantate af Bach, men som også i al sin sort-hvide cinemascope-pænhed er forudsigeligt seriøs i enhver forstand. I dag husker jeg den især for to usædvanlige birollepræstationer: Robert Ryans gennemført onde styrmand, og så Melvyn Douglas som den garvede søulk »Dansker«.

Først senere fandt jeg ud af, at der ikke var én, men to Melvyn Douglas'er: Der var den unge elegante charmeur, der i 30'erne fejrede triumfer i de letbenede lystspil - og fik Garbo til at le i »Ninotchka«. Og så var der den gamle karakterskuespiller, der spillede far til Paul Newman i »Hud«, til Robert Redford i »Stem på McKay« og til Gene Hackman i »I Never Sang for My Father«. Hans sidste store rolle var som den drevne rigmand i »Velkommen, Mr. Chance«, en præstation, som med rette gav ham endnu en Oscar i en glorværdig karriere. Men den præstation, jeg sætter højest i de sidste år, er hans indenrigsminister i Robert Aldrich's »Twilight's Last Gleaming«, hvor han tvinges til at ofre sin nære ven og præsident i realpolitikens navn, og hvor han knælende ved den døende præsident med sit spil løfter den afsluttende sekvens op til et af de største patetiske øjeblikke i 70'ernes filmkunst.

A.S.

Close up

Eventyr i Odense

Guld til Canada og Frankrig på fjerde internationale eventyrfilmfestival

Eventyrfilm – begrebet lyder sødt og måske en smule vammelt. Man kunne godt få associationer i retning af en rent ud kvalmende, endeløs hærskare af nisser, feer, trolde og drager for slet ikke at tale om muntre kaniner og syngende frøer.

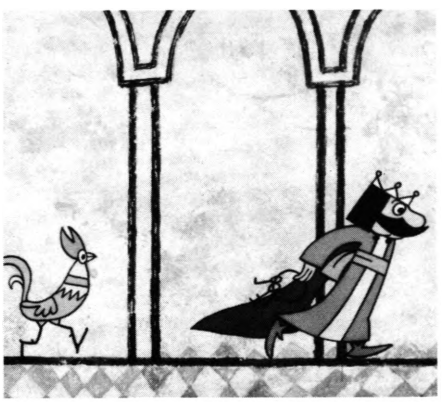
Men det er heldigvis kun en beskeden del af sandheden om eventyrfilm, således som genren defineres på Odenses internationale eventyrfilmfestival, der holdes hvert andet år og fandt sted for fjerde gang i august. Her demonstreredes, hvordan eventyrets form kan tjene mange formål, fra munter børneunderholdning over politiske budskaber til æstetiske eksperimenter, og her blev det klart fastslået, at der rundt om i verden arbejdes på højt kreativt niveau inden for denne genre, som ikke er underlagt spillefilmens hårde kommercielle love. Selv om der i Odense blev vist enkelte feature-lange film, er de fleste eventyrfilm korte (i snit 10-15 minutter) tegnefilm og dukkefilm, der byder filmskaberen på langt bedre muligheder for original udfoldelse end den tungere og dyrere spillefilm.

Redaktør Bent Aagaard er festivalens ophavsmand og stadig dens dynamiske leder, og han kan notere en støt stigende succes. I 1975 deltog 20 nationer med 58 film, i 1977 18 nationer med 68 film, i 1979 18 nationer med 77 film og i år 23 nationer med 84 film, hvoraf 11 vistes uden for konkurrence, mens en snes andre forlods var frasorteret. Man kunne stadig ønske sig, at kriterierne for deltagelse blev strammet, så der kun vistes rimeligt nye film, og så enkelte lande ikke fik lov at dominere så voldsomt kvantitativt, som de østeuropæiske og især Czekoslovakiet nu gør det. Men på den anden side er festivalens rummelighed og åbenhed en del af dens charme, og uanset den enkelte films kvalitet er det naturligvis interessant her at kunne se podukter fra lande som Indien, Indonesien, Cuba, Kina og New Zealand.

Odense Kommune finansierede i år festivalen med knap 400.000 kr. (mens de lokale Albani Bryggerier støttede med flydende bidrag i grænseløse kvanta), hvoraf 50.000 kr. blev anvendt til et nyt initiativ, en workshop, hvor 100 odenseanske børn med bistand fra en række professionelle filmfolk fik lov selv at lave animerede film. Inni Melbye og Rikke Kruse fra Tegnestuen i København var initiativtagere og koordinatorer, de involverede børn var entusiastiske, og de resulterende film var præget af en ofte imponerende fortælleglæde, humor og fantasi. Også Odense Kommune syntes, at dette vellykkede eksperiment opfordrede til gentagelse under næste festival.

børnevenlige film var tværtimod Gencho Simeonovs bulgarske tegnefilm »Hanens mønt«, M. Kamenetskijs sovjetiske dukkefilm »Den mindste dværg«, Mario Rivas cubanske (og pudsigt nok i stilen meget amerikansk inspirerede) tegnefilm »Flopi«, A Da's kinesiske tegnefilm »Tre munke« – der rimeligt nok belønnedes med en af festivalens sølvpriser – samt Ludvik Kadleceks czekiske claymation-film (dvs. ler-animation) »Bu Bu Bu«, også den hædret med en sølvpris.

At eventyrfilm også kan bære seriøse budskaber, eksemplificeredes af antikrigsfilm som Ali Akbar Sadeghis (tro det eller ej) iranske tegnefilm »Blomsterstorm« samt af den czekiske dukkefilm »Hejanska« og Antonin Horáks ligeledes czekiske dukkefilm



Til venstre en scene fra »Tommeliden«, derunder en scene fra »Hanens mønt«. Nederst »A Sufi Tale«.

»En ny Rødhætte«, hvori ulven såmænd er identisk med atombomben. Nok så raffineret var dog Milan Blazekovics jugoslaviske tegnefilm »Tommeliden«s barske drejning af eventyrets tema: den diminutive Tommeliden slider og slæber og udnyttes groft. Som belønning giver den gode fe ham normal menneskestørrelse – hvorefter han omgående arresteres og havner på psykiaterens briks, hvor han fortæller løs om sin gode fe og sin forvandling, mens psykiateren skriger af grin...

Blandt festivalens stilistisk interessante oplevelser var nu afdøde Lotte Reinigers sidste silhouetfilm, den canadisk producerede og æstetisk raffinerede »The Rose and the Ring« efter Thackeray, Wang Shueheng, Yang Dinxian og Xu Jingdas 65 minutter lange kinesiske tegnefilm »Nezha besejrer dragekongen« i flot klassisk eventyrstil, Jiri Brdeckas elegante og sardoniske samt sølvpris-belønnede czekiske tegnefilm »Prins Medenecs 13. kammer« om en ædedolks død, Rein Raamats estiske tegnefilm »Store Tyll« efter et særdeles blodigt folkesagn à la Holger Danske og Gaylo Thomas' canadiske »A Sufi Tale«, en grafisk film med ekspressiv uhygge af Munch'ske dimensioner.

Af festivalens otte sølvpriser (statuetter af H. C. Andersens »Hyrdinden og Skorstensfejeren«) gik de fire til czekoslovakiske film, hvilket næppe skyldtes upassende nationalisme hos den czekiske jurypræsident, instruktøren Bretislav Pojar, men ud fra filmudvalgets nationale fordeling var omtrent uundgåeligt. Og uddelingen af de to guldpri-

Østeuropa dominerede ikke kun kvantitativt, men sammen med Kina og Sovjetunionen (samt fra den vestlige verden Canada) også kvalitativt, og ventede nogen sig tørt pædagogiske og politisk indoktrinerende film fra den kant, blev de klogere. Festivalens muntreste, mest charmerende og mest

ser var ligeledes passende og anstændig: som bedste tegnefilm belønnedes Frederic Backs canadiske »Crac«, der forener en køn akvarelstil med social kommentar i skildringen af et samfunds udvikling fra bondekultur til industrialisme, mens juryen som bedste dukkefilm hædrede Michel Ocelots franske papirklipfilm »Les trois inventeurs«, en stilistisk yderst delikat og tematisk bidsk historie om tre opfinderes kranke skæbne, forårsaget af folks intense uvilje mod at acceptere nye ideer. Det havde Odense Kommune ikke i 1975, og takket være Bent Aagaards utrættelige indsats er festivalen ikke blevet til tuttenuttet turistpropaganda for H. C. Andersens fødeby, men til et filmarrangement af klasse og kvalitet. Og så skæmmer det i øvrigt langtfra en filmfestival at have et bryggeri som gavmild sponsor.

Græd ikke for Michael Cimino

Keith Keller kigger nærmere på vidneudsagn, aflagt under Cannes-festivalen, om »Heaven's Gate« som mesterværk eller makværk

Da Michael Ciminos »Heaven's Gate« fik sin europæiske førsteopførelse som deltager i det officielle konkurrenceprogram under årets Cannes-festival, var denne politisk moraliserende super-western allerede en myte.

Nu blev der føjet et martyrium til myten: de franske kritikere kunne lide filmen, som de amerikanske kolleger ved premieren på den uforkortede (3 timer og 40 minutter) udgave i november i fjor havde rammet en skampæl igennem.

Siden har det franske publikum vist sig enig med såvel publikum som presse i USA ved at blive væk. Omkostninger på op mod 50 millioner dollars synes nu fast forankret på tabskontoen.

Et lille marked som det danske kan meget vel vise sig at byde på positive resultater. Mærkelige psykokemiske processer af kritik og andre reaktioner har altid været at notere omkring film.

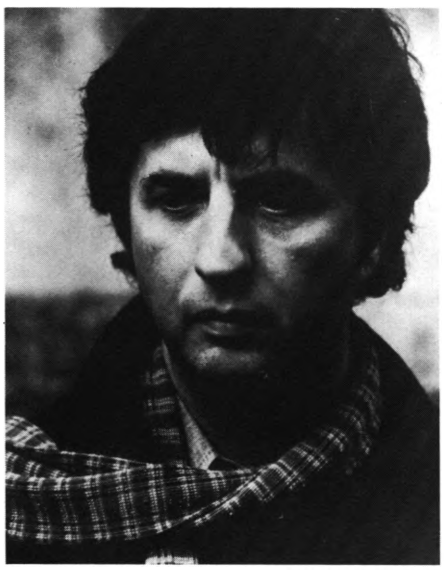
Jeg selv havde en vis fornøjelse af »Heaven's Gate«, som jeg har set både i den lange og i den 75 minutter kortere udgave, der efter Cannes også i USA regnes som den endegyldige. Jeg vil da til enhver tid anbefale alle rigtig filmglade mennesker at tage oplevelsen med.

Men stort set tror jeg kun, »Heaven's Gate« vil blive stående som et stykke Hollywood-historie på grund af de særlige omstændigheder omkring produktionen. Hvad jeg her kan tilføje, skal kun udgøre fodnoter til et *fait accompli*.

Meget er allerede sagt og skrevet om mesterværket/makværket, så jeg skal blot erindre om, at Cimino, nu 36, efter sine triumfer med »The Deer Hunter« af United Artists fik to år og uhørt frit økonomisk og kunstnerisk slag til at dreje »Heaven's Gate«.

Når indspilningen fik lov at sprænge alle rammer i både tid og budget, var det altså ikke blot Cimino, der egotrippede. Hollywood spekulerede reelt i ham som egotripper. Selvfølgelig havde ingen ventet, at en tvivlsom martyrglorie skulle blive den eneste gevinst i det spil.

Allerede med »The Deer Hunter« havde Cimino demonstreret manglende evne til at skabe en klar dramatisk struktur, men i Vietnam-krigen og i livet på en anden hjemmefront end den velkendte fra de store byer havde han fundet stof, han kunne få til at fænge med slagkraft af politisk moraliseren og filmisk show.



Michael Cimino

Nu skulle han gøre sig selv kunsten efter med et storværk efter en helt ordinær lille halvhistorisk anekdote om en privat krig mellem de onde kvægbaroner og de gode småfarmere i Wyoming i 1890'erne. Der skulle skrues op til det store slag via engagement i enkeltpersoner.

Mere elementært kunne det ikke blive. Cimino udpønsede en Good Guy (Kris Kristofferson som U.S. Marshall af rig og ædel byrd, men ført vestpå at sin social-nationale samvittighed), en Bad Guy (Sam Waterston som privat feltherre), en sød og frisk og fra Frankrig importeret horemutter (Isabelle Huppert), en midt-imellem Good & Bad Guy (Christopher Walken modvilligt i kvægbaroners sold og desuden Kristoffersons rival i det erotiske), og endelig en forstyrret intellektuel (John Hurt) som pendant til Pierre i »Krig og Fred«, håbløst hovedrystende over menneskehedens godhed og galskab.

Det var godt stof til en TV-western. John Ford kunne have brugt det i forbifarten i en større sammenhæng. Cimino brugte det kun som undskyldning for politiske allegorier, der forsvandt i tåger, og så i øvrigt som den alt for løse mørtel mellem vældige malerier (ingen filmfotograf kunne vel møde Ciminos udfordring bedre end netop Vilmos Zsigmond) af en afslutningsfest på Harvard University, af bondefolkets høstbal-lignende fest på rulleskøjter og af privatkrigens blodigt afgørende feltslag.

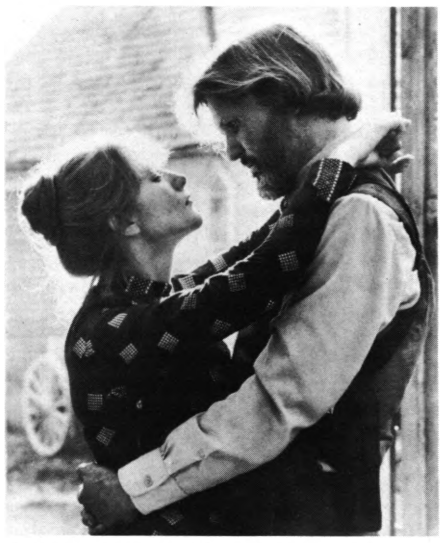
Retfærdigvis skal det noteres, at Cimino også godt kan håndtere den erotisk ladede detaille i fritstående optrin, der klarer sig uden de tusind statister. Men hvad personerne egentlig har at gøre med hinanden, og hvem de for resten i det hele taget er, gør han ikke rede for andre steder end i nogle korte personbeskrivelser i filmens publicity-håndbog, aldrig i nogen af filmens to udgaver.

I Cannes tog Cimino fuldt ud ansvaret for begge sine udgaver af »Heaven's Gate«. Samtidig havde han meget travlt med at hævde, at den amerikanske kritik kun havde nedgjort ham, aldrig gjort rede for, hvor filmens fejl lå.

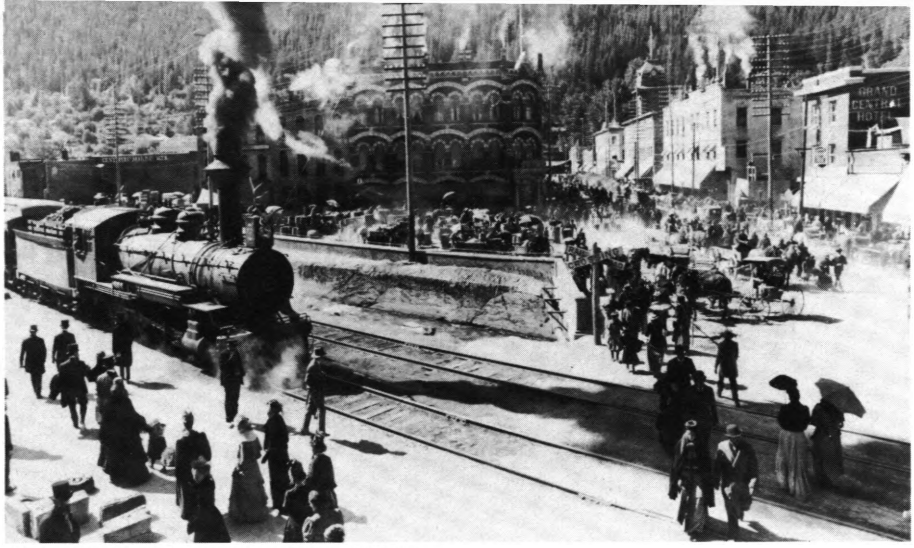
Men den amerikanske kritik var tværtimod helt usædvanlig nøgternt analyserende og kunne være det desto lettere, som Cimino vitterlig ikke kan FORTÆLLE en historie episk, og en stemningsberetning på mere end en halv time er dødsdømt som dramatisk attraktion.

Modsætningsvis var den franske kritik ikke spor usædvanlig ha-stemt. Den forlenede Cimino med martyrglorien ved at kalde ham »det filmiske billedes Tolstoj« og ved at støtte ham i hans egne selvforsvarsmekaniske floskler om, at »det var min kritik af kapitalismens overgreb«, der fik amerikanerne til at reagere mod filmen: »Jeg havde plettet nationens ære«.

Francois Forrestier fra ugemagasinet »L'Express« kommenterede i Cannes forholdet således: »Visse reaktioner af modsat stillingtagen finder særlig kraftigt udtryk hos franske kritikere, der dels med glæde ser deres lille anti-amerikanisme næret og dels puster sig op i egen betydning ved at klæde dé nøgne kejsere af, som alle andre har rost for netop klædedragten og omvendt. Men



Isabelle Huppert og Kris Kristofferson



Scene fra den stort anlagte »Heaven's Gate«

dette er måske ikke kun et fransk fænomen?«

I privat samtale med Cimino fik jeg mere end bekræftet, hvad han havde sagt under den officielle pressekonference (den blev afholdt i festivalpaladsets store sal og ikke i det sædvanlige konferencelokale, så vigtig skønnedes sagen at være), at han vitterligt intet havde at sige til sit forsvar.

Jeg fik en mistanke om, at Ciminos private tonefald (en helt unuanceret mumletone) må have så afgørende forbindelse med hans manglende sans for dramatik, at den er årsagen til, at også hans skuespillere gennemgående nøjes med lavmælt, unuanceret tale.

Nok så væsentligt: Cimino hævdede (og i min egen erindring om originalversionen måtte jeg give ham ret), at han ikke i sin nedklipning af filmen havde fjernet så meget som en meter af handlingsbærende eller personkarakteriserende betydning.

»Jeg har kun og udelukkende klippet sekvenser og billeder, der bidrog til at øge dybden i de stemninger, jeg ville gengive«, sagde han.

Jeg spurgte ham, om han dog ikke i hvert fald i sit oprindelige manuskript – modsætningsvis fra den færdige film – havde givet antydning af, at der engang havde bestået et venskabsforhold mellem Kristoffersons og Walkens figurer? Som det er, må vi undre os såre, da den sidste næsten ind i døden vier sine tanker og hænders kraft rivalen som sin nærmeste ven.

Ciminos svar: »Det kom også bag på mig, at de to havde stået hinanden så nær, hvorfor skulle publikum så unddrages overraskelsen?«

Den slags må der findes et mindre skånsomt udtryk end efterrationalisering for.

Mens Cimino hele vejen har besværet sig over, at der blev talt så meget om de penge, hans film havde kostet, blev han i Cannes faktisk kun veltalende, når han fortalte om, hvilke uhyre indsatser, der var gjort i produktionen for f.eks. at få rulleskøjtearenaens gulv til at hælde i netop den vinkel, der motiverede enkelte løberes snublen i dansen.

Han talte også om hundreder af andre vanskeligheder, produktionen var stødt på under optagelserne i Montana og Idaho, der måtte stå ind for Wyoming, og så var han selv uhyre imponeret over, at det var lykkedes at finde det fornødne antal nutidsamerikanere, der i bøndernes roller kunne tale russisk, tysk, etc., som man gjorde det dengang.

Det var Kris Kristofferson, der overbeviste mig om, at Michael Cimino ikke var ganske nøjagtig i sin omgang med sandheden om klipningen. Jeg huskede ikke selv noget sådant afsnit, men Kristofferson erklærede, at Cimino »må have klippet en scene, hvor jeg og Chris Walken talte om de gode gamle dage, for vi sagde replikkerne og så næsten kærligt på hinanden, mens kameraet rullede gennem otte optagelser af scenen«.

Kristofferson var i øvrigt kommet til Cannes »for at give Mike og filmen en tiltrængt håndsrækning«. Han havde set begge versioner og afgjort fundet den første for lang: »Men jeg finder alle film på over en time for lange«.

Fra Hollywoods side var det »a calculated gamble« at lade »Heaven's Gate« konkurrere i Cannes. Nu bagefter besværer United Artists' Paris-chef André Darmon sig over, at festivaljuryen i år slet ingen palmer uddelte til »bedste instruktør« (man hittede på andre kategorier at belønne ekstraordinært: var det ikke for »storslået skønhed i scenografien«, John Boormans »Excalibur« palmekronedes?).

Jeg kan sagtens pege på adskillige andre instruktører, der i hvert fald i højere grad end Cimino kunne have fortjent en pris. Det ville have været grov festivalpolitik til sikring af amerikanernes gunst at bare nærme »Heaven's Gate« med en palme.

»Heaven's Gate« skal nok ende som kultfænomen. Sådan går det gerne de mest vaskeægte fiaskoer. Det skal være den vel undt. Et solidt dansk publikum også. Et fænomen er filmen jo, og den har så sandelig sine storslåede afsnit.

Om hele historien i gængs Hollywood-økonomisk, gængs kritisk og gængs romantisk forstand så ikke har fået nogen happy ending, er der dog lagt op til en særegenhedens mindekrans. Og Cimino, den kønne plante, der fik lov at vokse for frit, skal nok finde disciplin og passende indramning for sit talent, når han nu går i gang med sin næste opgave. Det bliver filmudgaven af den mondænt og uskadeligt politiske musical »Evita«.

»Evita« består som bekendt udelukkende af tableauer.

Keith Keller

WILLIAM WYLER (1902-81)

Wyler var en af den klassiske Hollywood-periodes veteraner. Han debuterede som instruktør i 1925 og bidrog til stumfilmens sidste år med stribevis af serie-westerns. I løbet af 30'erne arbejdede han sig til tops i branchen, og i 40'erne og 50'erne var han et af filmbyens højest renommerede navne. Hans produktion var mangfoldig - også i art: stort anlagte westerns som »Det store land«, tætte, sorte kriminaldramer som »Desperate timer«, elegante komedier som »Prinsessen holder fridag«, klæbende sentimentale familiefilm som »Mrs. Miniver« og svulmende episke værker som »Ben-Hur«. Han var aktiv helt op til 1969, og hans næstsidste film var Streisand-musicalen »Funny Girl«.

Hans foretrukne genre var dog det traditionelle problemdrama, og her fejrede han især triumfer som Sam Goldwyns førstein-

William Wyler

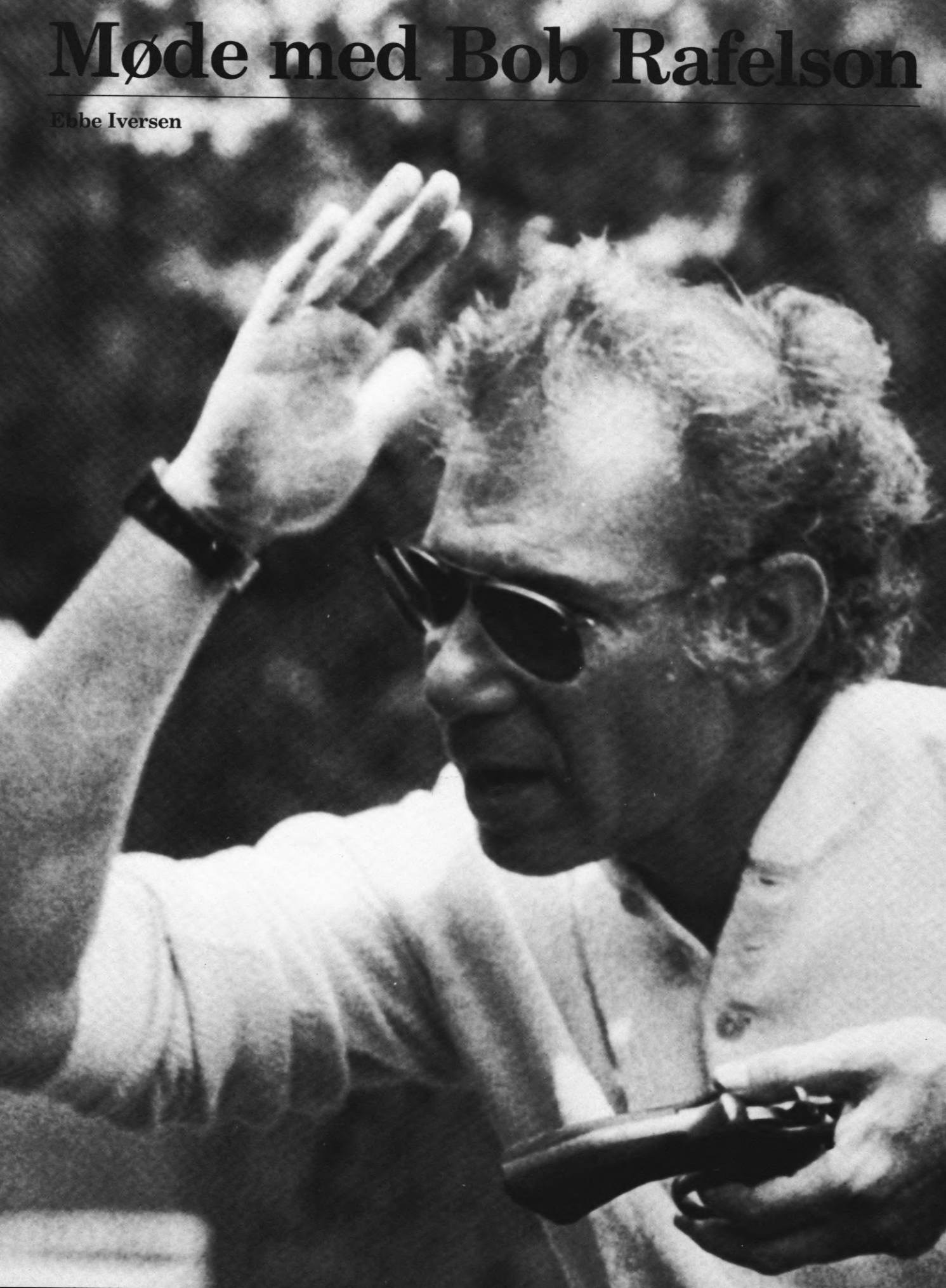
struktør med bl.a. »Blindgaden«, »De små ræve« og »De bedste år« - alle i samarbejde med den geniale fotograf, Gregg Toland.

Han var kendt som en benhård og kompromisløs personinstruktør, og det er hævet over enhver tvivl, at han mestrede sin metier med perfektionistisk ildhu. Nogen egentlig auteur var han vel næppe i vore dages forstand, selv om alle hans film er præget af den samme temperamentsforladte, fint afpudsede professionalisme. Men næsten alle hans film blev set af millioner af mennesker, og mange af dem rummede klart formulerede ideologiske budskaber, som havde betydning for samtiden - og en del af dem - især hovedværket »De bedste år« - kan også i dag ses med udbytte.

A.S.

Møde med Bob Rafelson

Ebbe Iversen



At møde Bob Rafelson er en fascinerende og ikke ligefrem afslappende oplevelse. Instruktøren af »Five Easy Pieces«, »The King of Marvin Gardens«, »Stay Hungry« og senest den nye filmatisering af »Postbudet ringer altid to gange« er en intens og intellektuel alvorsmand, som taler hurtigt og ikke kan sidde stille længe ad gangen på sin stol, men må bevæge sig – stadig talende – rastløs omkring i værelset, hvor samtalen foregår. Skønt han ikke behandler interviewerenuvenligt eller arrogant, er han helt blottet for mange andre amerikanske filmfolks hyggespredende og uhøjtidelige humor, og han giver mere uforbeholdne udtryk for vrede og bitterhed, end filmfolk normalt tillader sig i en interview-situation.

Disse markante karaktertræk hos Bob Rafelson er ikke lette at få øje på i den lidt tunge og omstændelige »Postbudet ringer altid to gange« (jfr. Peter Schepelerns anmeldelse i Kos. 153), så det er nærliggende at spørge ham, hvad der egentlig fik ham til at filmatisere James M. Cains roman fra 1934. Han siger:

»Jeg blev interesseret i romanen på grund af dens narrative styrke. Den er en historie, som begynder med sex og ender med passioneret kærlighed. Og med hensyn til de tidligere filmatiseringer af bogen mener jeg, at min er den eneste, der er trofast mod James M. Cain. Viscontis »Ossessione« var en meget vigtig film, begyndelsen på neorealismen, men den var en helt anden film end »Postbudet ringer altid to gange«, mens MGMs version fra fyrrerne havde en forkert periode-atmosfære. Den havde en typisk englænder i ægtemandens rolle, skønt han dog er græker, og den var underlagt datidens censur. Den var en film om personernes garderobers omfang!«

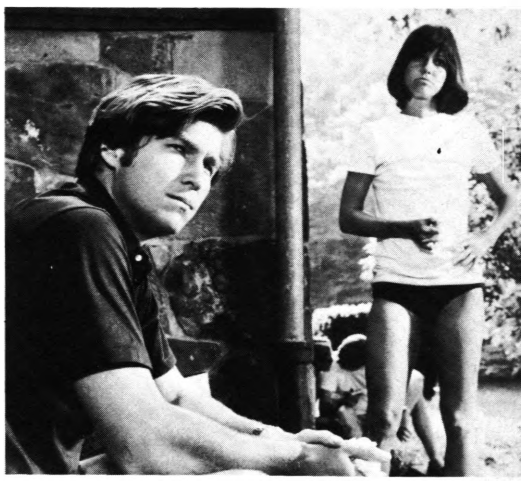
»Selv har jeg nok foretaget visse ændringer i romanen handling, men kun for at formidle dens ånd på en måde, så jeg ikke svigter min egen. Især har jeg ændret slutningen, for jeg fandt det unødvendigt at vise, at den mandlige hovedperson bliver henrettet. Tragedien er ikke, at han mister livet, men at han mister den, som han elsker, og jeg føler, at man ved at lade historien ende på min måde skaber en stærkere slutning«.

Bob Rafelson fortæller, at filmen er meget kontroversiel i USA, hvor folk enten elsker eller hader den. Hadet hænger for ham at se utvivlsomt sammen med, at man i det hele taget hverken kan lide ham eller Jack Nicholson, der jo har den mandlige hovedrolle som Frank Chambers. Nicholson kan man ikke lide, fordi han ikke er nogen facil skuespiller, og de amerikanske kritikere har – med undtagelser – heller ikke kunnet lide Rafelsons tidligere film, især ikke »The King of Marvin Gardens«. De kunne lide »Five Easy Pieces«, og lige siden har de ment, at han burde blive ved med at lave den om og om igen, konstaterer han bittert og fortsætter:

»På den anden side er det nu i visse kredse i USA blevet mode at kunne lide »The King of Marvin Gardens«, netop fordi man oprindeligt hadede den ved premieren. USA er totalt forfaldent til modefænomener – man må hele tiden, eller i hvert tilfælde i gennemsnit hvert fjerde år, finde sig nye helte at beundre. I den forbindelse ved jeg ikke, om mine film har en mere europæisk end amerikansk kvalitet. Mange har sagt det til mig, men for mig selv er filmene meget amerikanske. Det kan være, at amerikanerne snarere er vrede på mig, fordi jeg ikke spiller spillet«.

»Hvad jeg mener med at spille spillet? Lad mig give et konkret eksempel. En særdeles berømt kvindelig amerikansk kritiker – jo, det var Pauline Kael – kom hen til mig efter premieren på »Five Easy Pieces«. Hun sagde, at hun desværre ikke skulle anmelde filmen, fordi de var to alternerende kritikere, men at hun holdt meget af den og gerne ville udtrykke sin begejstring under en frokos sammen med mig. Hun sagde videre, at hun var ekstra imponeret over filmen, fordi den jo var min første. Jeg gjorde hende opmærksom på, at det var den ikke, at hun faktisk selv havde anmeldt min første film, og at hun havde skrevet, at hun havde lyst til at gå efter fem minutter af filmen. Så jeg forklarede hende, at jeg gerne ville spise frokost med hende, hvis vi kunne gøre det på fem minutter«.

»Siden har Pauline Kael næppe kunnet lide mig, men hvis jeg kunne bære hendes fornærmelse med hensyn til min debutfilm, burde hun vel også kunne bære min fornærmelse. Det er, hvad jeg mener med ikke at spille spillet, men i øvrigt læser jeg ikke Pauline Kael og sjældent kritikere i det hele taget. Amerikanske kritikere ved intet om film, kun om modestrømninger, og de kan ikke skade en kommerciel film – se på »Stir Crazy« (»To tosser bag tremmer«), som de sablede ned, og som blev en stor publikumssucces – men nok en »lille« film. Jeg er sikker på, at skandinaviske kritikere ikke har samme skadefryd, at I f.eks. ikke afskrev Ingmar Bergman for tid og evighed, da »Slangens æg« mislykkedes for ham i München. Men amerikanerne er anderledes, de vil hellere hovere end give en instruktør en ny chance«.



Til venstre Bob Rafelson. Til højre scene fra »Five Easy Pieces«. Yderst til højre scene fra »Stay Hungry« og nederst scene fra »The King of Marvin Gardens«

Bob Rafelson bekræfter, at han generelt laver film med beskedne budgetter. »Postbudet ringer altid to gange« har været væsentligt dyrere end hans tidligere film, fordi Jack Nicholson i dag skal have et stjernehonorar af samme størrelsesorden som det samlede budget for Rafelsons tre første film. Nicholson og Rafelson er nære venner – Nicholson medvirkede jo også i både »Five Easy Pieces« og »The King of Marvin Gardens« – og Nicholson ville formentlig have medvirket i »Postbudet« helt uden honorar, hvis Rafelson havde bedt ham om det. Men netop fordi de er venner, bad han ham ikke.

Bob Rafelsons føromtalte debutfilm var »Head« fra 1968 med popgruppen The Mon-

kees, og efter den troede han ikke, at han nogen sinde fik lov til at lave film igen. Derfor var han selv overrasket over »Five Easy Pieces«s succes, men nu er han ved at være træt af den, fordi den har forfulgt ham lige siden. Kan han selv se visse gennemgående temaer i sine udadtil meget forskellige film?

»Ikke noget teoretisk tema, men filmene handler altid om personernes psykologi og karakter. Jeg ser ingen generelle motiver gå igen, for jeg vil gerne ændre mig hele tiden – opføre mig på en måde, som ingen forventer af mig, blive kendt for altid at gå skødesløst klædt og så pludselig en dag møde op i smoking, hvor latterlig den end er. For hvorfor skal man lade sig overvælde af andres indtryk af én? Således ser jeg også på mine film, og ikke kun »Postbudet«, men også »Stay Hungry« er meget forskellig fra de tidligere.

Fine versioner af »Postbudet ringer altid to gange«

Det betyder ikke, at man ikke forbliver den samme person, men at man tillader nye facetter af personligheden at komme frem. Som min næste film vil jeg f.eks. gerne lave en ny musical – min debutfilm var også en musical – og gør jeg det, vil alle sige, at nu er jeg gået på kompromis. Men hvis jeg nu har lyst til at lave en musical?«.

»Hvad angår finansieringen af mine film, går jeg aldrig til de store studier, men nøjes hellere med at lave en film hvert fjerde eller femte år. En enkelt gang skulle jeg arbejde for et af de store studier: jeg skulle instruere »Brubaker«, men blev fyret ti dage inde i optagelserne. Man forlangte, at jeg skulle ændre en lang række ting i min egen opfattelse af filmen, og det medførte voldsomme skænderier. Man har siden efter fyringen påstået, at jeg forsøgte at dræbe en af studiets *executives* med et stålaskebæger, hvilket naturligvis er løgn. Men det er rigtigt, at jeg tog hårdt fat i ham, og det var, hvad jeg ønskede at gøre. Hvis jeg havde villet dræbe ham, så havde jeg dræbt ham, vær sikker på det«, siger Bob Rafelson helt alvorligt og uden antydningen af et smil. Intervieweren får her en anelse sved på panden, men Rafelson fortsætter, mens han vandrer hid og did i lokalet:

»At jeg ellers altid arbejder uden for de store studier, er også af politiske grunde. Jeg tror, at det etablerede filmsystem kun kan gøre mig skade. Og det bekræftes af, at oplevelsen med »Brubaker« var yderst smertefuld for mig – især, fordi jeg havde lavet meget grundig research, havde levet i et fængsel og var tæt på at blive voldtaget dér. Samtidig ville »Brubaker« have været min eneste film, som ikke var baseret på mit eget manuskript. Jeg skriver ellers altid – eventuelt sammen med en medforfatter – mine manuskripter selv, ikke med udgangspunkt i en abstrakt idé, men i nogle mennesker. Men af den grund går jeg ikke ind for auteurteorien, og jeg beundrer mange film, der ikke har manuskript af deres instruktør, ligesom jeg absolut ikke tænker på mig selv som en auteur«.

»Auteur-teorien er i det hele taget meget misforstået. Den opstod på den måde, at efter en periode uden amerikanske film så franskmændene pludselig en masse af dem, og så måtte de have dem kategoriseret på én eller anden måde. Det var i virkeligheden et rent bureaukratisk fænomen, men sådan skabte man auteur-teorien, som et kategoriseringsredskab. Selv er jeg blandt auteurtilhængerne en helt, fordi mine film ikke har kommerciel succes – her lyder jeg noget krukket, det kan jeg godt selv høre – men jeg ser selv anderledes på det og afskyr i øvrigt ubeskedenhed. De venstreorienterede elsker mine film, fordi de tror, at filmene er anti-amerikanske, men det er ikke tilfældet. Skal jeg endelig sætte en etiket på mig selv, er jeg anarkist, og mit personlige liv er ét stort rod. Men jeg er anti-establishment, det er jeg enig i, og jeg kan da i øvrigt godt lide politiske film og elskede f.eks. »Harlan County«.

Bob Rafelson mener, at der muligvis er den forskel på europæisk og amerikansk film, at man i Europa har mere tålmodighed til at opdage både filmens væsen og de skildrede personers natur, mens amerikanerne vil have tingene mere enkle og vil kunne genkende helten, når han viser sig på lærredet. I Rafelsons egne film er der ingen rene helte eller skurke, for sådan er mennesket jo ikke, og det kan også være medvirkende til deres manglende popularitet i USA.

Kosmorama: »Hvordan kan man som anarkist bestride den magtposition, som det vel trods alt altid er at være instruktør?

»At være intruktør er at udøve en kompliceret form for forførelse. Når jeg laver film, er jeg oppe hele natten og tænker på næste dags optagelser, hvordan jeg kan inspirere

mine medarbejdere til at give mig de rigtige svar på mine spørgsmål. Jeg er vel en slags velvillig despot – vel at mærke så længe tingene fungerer professionelt, kameraet og lyssætningen og al den slags, for fungerer det ikke, forsvinder velviljen, og så er der kun despoten tilbage. Men stadig er det vigtigste for en instruktør at have tiltro til, at de andre kan få bedre ideer end én selv, for uden den tiltro modtager man ingen inspiration. Jeg ved ikke, om en film i sidste ende er én persons vision, for uden Jack Nicholson og fotografen Sven Nykvist var »Postbudet« ikke blevet til den film som den er«.

Samtidig har Bob Rafelson stadig en følelse af, at han er en amatør, som egentlig ikke kan lave film. Den følelse betragter han som vigtig, for det er en del af hele den kreative proces, at man bliver ved med at lære noget nyt, at udvikle sig. Inderst inde ved han godt, at når han går i gang med at lave en film, vil han også kunne klare at lave den færdig. Men for ham er det stadig en pinefuld proces, fuld af tvivl og spørgsmålstegn. Han siger:

»Sagen er jo, at hvis fire instruktører skulle filme samme scene – for eksempel os to, der sidder og taler sammen – ville de gøre det på fire vidt forskellige måder. Gjorde man det som en konkurrence, et race, ville jeg vinde, for jeg ville være den hurtigste – jeg ville lave et klart halvtotalbillede, mens Fellini f.eks. ville gøre således...« (Bob Rafelson rejser sig, holder et imaginært kamera i hænderne, styrter ud ad en dør, kommer ind ad en anden dør, lægger sig ned og kryber hen ad gulvet med det usynlige kamera).

»Men hurtighed er ikke det samme som kompetence. Hurtighed er det samme som TV, ikke som film, så jeg ville ikke glæde mig over min »sejr« i denne konkurrence. Alligevel kunne det være et interessant eksperiment at lade fire instruktører optage samme scene, for man ville da se, hvor forskelligt instruktører arbejder. Personligt er jeg aldrig munter, når jeg laver film, jeg smiler ikke og slapper ikke af, men opfører mig således...« (Her rejser Bob Rafelson sig igen fra sin stol, ser længe og indtrængende på interviewerer, klør sig på hagen, går rundt i cirkler, står længe ubevægeligt stirrende igen, gravalvorlig. Interviewerer får nu sved på håndfladerne og erindrer siden, at Bob Rafelson faktisk kun smilede én gang under hele den timelange samtale).

Kosmorama: »En af Deres kolleger har tidligere udtalt til Kosmorama, at hvis man som instruktør kan bevare 50 procent af sin oprindelige vision i den færdige film, er det godt klaret. Er De enig?«

»Det er noget vrøvl. Kan man ikke bevare 100 procent af visionen, skal man ikke lave filmen, og det er også derfor, at jeg kun laver en film hvert fjerde eller femte år. Jeg vil i mine film fastholde en stil og en atmosfære, som jeg nægter at gå på kompromis med. Atmosfære er umådeligt vigtigt. Hvis De går hen ad gaden i gråvejr, og solen bryder frem, lægger De så ikke mærke til det? Sådan er det at lave film, og en kamerabevægelse er i sidste ende en del af instruktørens personlighed. Alle instruktører arbejder forskelligt med kameraet – jævnfør mit eksempel med Fellini – og selv foretrækker jeg, at tilskueren slet ikke bemærker dets bevægelser. Her kan man lære af Max Ophüls, som var den største, et geni! Hvis man bemærker kameraets bevægelser, og hvis stilen bliver vigtigere end de skildrede personer, så er den slet ikke stil mere. Kamerabevægelser er i sig selv ikke stil – stil kommer fra personernes indre«.

Kosmorama: »Hvad angår personernes indre, kan man godt føle sig lidt splittet i sit syn på de to hovedpersoner i »Postbudet ringer altid to gange«. Man kan jo dårligt undgå at få en slags sympati for dem, selv om de rent faktisk er mordere«.

»Hvis De føler et dilemma i Deres syn på disse to mennesker, er det godt. Det drejer sig om moral, og moral er at føle sig usikker, ilde tilpas, mens sikkerhed omvendt er lig med overfladiskhed. Moralske problemer er altid foruroligende, og min hensigt med »Postbudet« er præcis, at man skal føle sig moralsk foruroliget. Jovist, de to hovedpersoner begår et mord, men da jeg i min research til »Brubaker« opholdt mig i et fængsel, følte jeg mig mere sikker sammen med morderne dér end sammen med så mange andre – jeg hentyder ikke til psykopatiske massemordere, men til folk, der har begået et passionsmord. De har gjort det, én gang for alle, mens kriminalitet for andre er en latent tilstand«.

»Min film ville være amoralsk, hvis de to hovedpersoner til sidst kørte bort i solnedgangen. Men det gør de jo ikke, historien er en tragedie, og de to hovedpersoner er selv rædselsslagne over det mord, de begår. Så stærk kan en passion altså være, måske ikke for alle mennesker, og dog? Masser af mennesker går rundt og ønsker én eller anden død, men tør bare ikke påtage sig ansvaret for denne død, og i mine øjne er der ingen moralsk forskel mellem dette ønske og selve handlingen. Men samtidig er der i filmen, og også hos James M. Cain, en slags religiøs holdning i begrebets videste forstand. Religion eller ej, så handler det om, at man er, hvad man gør mod andre – medmindre man da lige er Job (her smiler Rafelson samtalens eneste smil. E.I.). »Postbudet ringer altid to gange« handler om en skyld, som må betales, og om, at man skal dømmes på sine handlinger og ikke på noget som helst andet«.

Jessica Lange i Rafelsons »Postbudet ringer altid 2 gange«

Bob Rafelson instruerer Jessica Lange

Film på skærmen

Peter Schepelern

»Øst fra paradis«
-beskaret

Tre-fire argumenter for og imod at afskaffe biografffilm på TV

TV-mediet – som den universelle kulturelle magtfaktor det efterhånden er blevet – er så komplekst og uoverskueligt et fænomen, at alle den hastigt voksende TV-litteraturs forsøg på at give TV-forskningen et fast fundament må påskønnes. Et emne, som imidlertid kun er meget sparsomt kommenteret i faglitteraturen (og således slet ikke i Fiske & Hartleys ellers fortjenstfulde »Reading Television«, der nylig er udsendt i en glimrende dansk udgave),[1] men som indtager en ret central placering i mediets funktioner, er biografspillefilmen i relation til TV.

Hvor filmen – biograffilmen – hurtigt etablerede sig som primært et fiktionsmedium og sekundært som et populært oplysende og dokumentarisk medium, har TV fra begyndelsen været et medium og en distributionsform, som omfatter det hele: undervisning og musik, nyhedsformidling og dans, fiktion og oplysning.

Udsendelsestypen »biograffilm på TV« er således kun én blandt mangfoldige andre og så tilmed et konglomerat, for så vidt som det drejer sig om udsendelsen af et produkt, der ikke er lavet originalt for TV-mediet. Men dette forbindelsesled mellem de to medier er utvivlsomt af største betydning for medierne hver især: Igennem TV-visningen får biograffilmen en væsentlig større udbredelse end gennem biografvisningen; til gengæld er »biograffilm« blandt de allermest sete udsendelser i TV overhovedet. Kombinationen af de to medier er dog langt fra uproblematisk.

I. C. Lauritzen mener – i en artikel i jubilæumsbogen om DRs musiske udsendelser – at det er »indlysende for alle, at de to medier er så nært beslægtede, at film ganske enkelt er den mest TV-egnede af alle de kunstarter, fjernsynet beskæftiger sig med«?

Om »film« i betydningen »biograffilm« virkelig er så egnede, kan man godt komme i tvivl om. TV-mediet er nemlig i teknisk og æstetisk henseende så forskelligt fra (biograf)filmmediet, at kombinationen medfører komplikationer.

Den tekniske forvrængning

Det er således en fælles erfaring, at TV-formatets ringe størrelse har afgørende indflydelse på oplevelsen. Formatformindskelsen fra biografslærredets mindst ca. 20m² til TV-skærmens normalt ca. 0,2 m² medfører en betydelig svækkelse i visuel suggestion og følelsesintensitet, og kan måske ligefrem virke latterliggørende. Og ikke bare forsvinder den overvældende, dynamiske billedeffekt, det kan også jævnligt skabe uklarhed omkring handlingsforløbet, når personer og ting skal identificeres ud fra en mange gange formindsket størrelse.

Det er jo også en almindelig erfaring fra billedkunsten, at billedstørrelse og billedeffekt hænger sammen. Virkningen af Michelangelos »Dommedag« på Det sixtinske Kapels endevæg er mildest talt svækket, når formatet reduceres til postkortstørrelse. Og fra reproduktioner i kunstbøger har vi erfaringer for, at formindskelsen gør det vanskeligt eller direkte umuligt at skelne detaillerne i f.eks. Brueghels malerier.

I den sammenhæng står det klart, at film der dramaturgisk er centreret omkring få personer i en snæver kulisse og æstetisk baseret på en majoritet af nære og halvnære indstillinger (som f.eks. Bergmans »Persona« og Fassbinders »Petra von Kants bitre tårer«) er meget lettere at aflæse i TV-formindskelse end de film, der dramaturgisk spiller på et stort persongalleri og et kompliceret system af handlingsstrenge og med en æstetik baseret på massescener og panoramiske udsyn (som f.eks. Fords »Indianerne« og DeMilles »De ti bud«).

Tilpasningen til TV-skærmens 1.33:1-format kan også betyde direkte beskæring af det originale filmbillede. Det er især film i 2.55:1-formatet eller andre bredlærred-formater (CinemaScope, Panavison, etc.), der volder problemer. Herhjemme præsenteres vi heldigvis kun sjældent for den ondartede type TV-kopier, som amerikanske TV-selskaber og distributører af biograffilm til TV-brug af praktiske årsager foretrækker at handle med, nemlig 16 mm-kopier i normalformat. Hvis originalfilmen f.eks. er i CinemaScope-format, laves der en såkaldt *scanning*-kopi. Det er en kopi, hvor man ved en særlig teknik har udvalgt den del af hvert billede, hvor »handlingen« foregår.[3] Denne teknik løser nok nogle tekniske problemer omkring tilpasningen af bredlærred-formatet til TV-formatet. Men den betyder selvsagt et overgreb på kunstværket, en selektiv redigering, helt unddraget kunstnerens kontrol. Undertiden kan den have direkte præg af censur, når billedudsnittet f.eks. bevidst styrer uden om seksualitet, nøgenhed eller andre kontroversielle elementer i billedets yderkanter. Der er tale om en ganske grov form for lemlæstelse af et kunstværk: Hvis instruktøren har skabt en meningsfuld helhed og anbragt betydningsbærende faktorer jævnt ud over hele billedet, så er det bare spildt ulejlighed i forbindelse med TV-visningen, for scanning-kopien bortskærer under alle omstændigheder mellem 40 og 50% af det originale billedareal. Endog i forbindelse med film i det nu om stunder almindelige Widescreen-format (1.85:1) må der foregå en vis beskæring.

I Danmark prøver man stadig fra TV-teaterafdelingens side at fastholde princippet om at vise filmene med de korrekte proportioner intakt. Resultatet er, at bredlærredfilmene fremstår på skærmen som et langt smalt billede, der ofte er meget vanskeligt at aflæse på grund af den enorme formindskelse og i hvert fald har en meget ringe suggestiv effekt, hvad der er så meget mere fatalt som bredlærred-film netop er lagt an på at udtrykke sig via billedets panoramiske størrelse. Det særligt store billede opnår således, paradoksalt, kun at blive særlig stærkt formindsket på TV-skærmen. At se f.eks. Fellinis »Det søde liv« – med dens raffinerede billedkompositioner og komplekse personscener – som en mager billedstribe i øverste halvdel af et 22 tommers TV er en »oplevelse«, der unægtelig ligger fjernt fra den originale oplevelse af værket på en stor biografs bredlærred.

Andre billedforringende faktorer ved TVs gengivelse af biograffilm er selve det såkaldte liniespringskanderingsystem, som TV-billedet er baseret på. Det resulterer i langt ringere skarphed, ringere kontrast og færre nuancer i billedteksturen, således at TV-billedets æstetiske overflade bliver væsentlig mere diffus end biograffilmbilledets. For øvrigt må TV også sende filmene med en hastighed, der svarer til 25 billeder i sekundet og ikke de korrekte 24 billeder i sekundet, hvilket indebærer en svag fortegning både af billedsiden og lydsiden og desuden forkorter spilletiden med ca. 2½ minut pr. time af den originale spilletid.

Et særligt problem ligger i TV-mediets karakter af privat-biograf. Den omstændighed, at det enkelte TV-apparat i hjemmet hvad angår tilstand og betjening er overladt til den enkelte seer, betyder selvfølgelig langt større – og helt vilkårlige – kvalitetsudsving i de tekniske forhold, end det er tilfældet i den professionelt styrede biograf. I hjemmebiografen er alt tilladt, hvad angår teknisk utilstrækkelighed og slendrian. Der er ingen garanti for, at en film i TV ikke ses under betingelser, der hvad angår kontrast, lysstyrke, lydstyrke og eventuelt farve-nuancering medfører en grov forvanskning i forhold til originalværket. Muligheden for at store grupper ser filmene under sådanne forhold er ikke bare til stede, men antagelig statistisk uundgåelig.

Et yderligere overgreb, der kan siges at krænke kunstnerens droit morale, er den helt specielle forvanskning, der ligger i den sort-hvide gengivelse af en farvefilm. Via TV-visningen bliver et stort publikum (Danmark har for tiden 662.000 eller 36% sort-hvid-seere) udsat for en helt fortegnet version af et kunstværk, men – og det er det fatale – tager i meget ringe grad hensyn til det. En seer, der har set Agnes Vardas »Lykken« på et sort-hvid TV, mener normalt fuldt at have set Agnes Vardas »Lykken«, selv om farvernes betydning i denne film er så stor, at en sort-hvid »Lykken« faktisk er en helt anden og væsensforskellig film. »Lykken« i sort-hvid er, om jeg så må sige, ikke »Lykken«.

På alle disse områder, hvor TV-visningen forvansker den oprindelige biograffilm, angribes i virkeligheden publikums æstetiske opmærksomhed over for filmmediets værdier. Den filosofi, der implicit ligger til grund for udsendelsen af biograffilm i TV, er, at en stærkt formindsket, nuancefattig, uskarp, teknisk vilkårligt styret og måske farvemæssigt og formatmæssigt amputeret version af en given film stadig *er* denne film og har lov til at kalde sig det. TV-visningen af en film betragtes følgelig også af publikum i reglen som helt parallel til en biografforevisning.

Det farlige er ikke så meget, at der finder en forvanskning sted, når biograffilmen vises via TV-mediet, som at denne forvanskning i så forbløffende ringe grad erkendes af publikum. Når man i en ældre kunstbog ser små, uskarpe, sort-hvide og beskårne gengivelser af f.eks. de franske impressionisters malerier, er det nok klart for de fleste, at selv om man måske herigennem kan få et vist indtryk af maleriernes motiver og nogle af deres æstetiske elementer, så er der ikke

grundlag for herudfra at bedømme malerierne eller udtale sig om dem i noget større omfang.

Måske er det fordi film så besnærende let synes at kunne reproduceres via TV, at det ikke er helt så alment erkendt, at TV-gengivelsen af en biograffilm ofte er en lige så forvansket og upålidelig reproduktion af det originale værk som i ovennævnte tilfælde. Erfaringsmæssigt føler TV-seeren sig på baggrund af en TV-gengivelse i sin gode ret til at bedømme en biograffilm, til trods for at der egentlig ikke er et rimeligt grundlag at udtale sig på. Man kan naturligvis behandle den pågældende film som en TV-udsendelse og helt se bort fra dens biograf-fortid (lige som maleri-reproduktionen kan betragtes som et stykke mekanisk produceret grafik), men forskellene i TV-visningen og biografforevisningen er for store til, at man ud fra TV-visningen kan udtale sig om *biograf*-filmen. Det viser sig da også ofte, at f.eks. seere, der konfronteres med filmhistoriske mesterværker for første gang på TV, fælder den dom, at disse værker må være stærkt overvurderede; og personer, der i årevis har hæget om erindringen om denne eller hin biograffilm med entusiasme, modererer ved et TV-gennemsyn ofte deres oprindelige begejstring og finder værket ringere, end de huskede det. Denne procedure opfattes generelt som helt rimelig, mens man nok ville finde det absurd, hvis nogen reviderede sin oprindelige bedømmelse af freskerne i Det sixtinske Kapel ud fra et gensyn i reproduktionsform.

Konklusionen må således blive, at TV-mediet – på grund af en række tekniske væsensforskelligheder mellem TV- og filmmediet – ikke er egnet til at formidle film, der er lavet med henblik på biografforevisning.

Det æstetiske ritual

Til al denne tekniske elendighed kommer så forskellen i, hvad man kunne kalde den æstetiske ritualisering i de to medier.

Selv om biografforestillingen i tidens løb har mistet meget af den pompøse teateragtige pragt, hvormed den omgav sig i de store filmpaladsers tid, har biografen stadig sit definerede rituelle præg. Biografen er traditionelt mere »demokratisk« end teatret og fungerer som socialt samlingssted for et overvejende yngre massepublikum. Selve forestillingen afvikles under diverse konventionaliserede ritualer: Forestillingen finder sted i en til formålet indrettet sal med statiske pladser. Efter reklamer og eventuelle forfilm neddæmpes lyset for det andægtigt ventende, indbyrdes fremmede og forholdsvis stærkt motiverede publikum, der så i totalt mørke overværer hovedfilmen. Alle elementer i ritualet – med dets teatermæssige og kirkemæssige ligheder – tjener det formål at give forestillingen et mystisk-højtideligt præg, der spiller på og understreger det magiske og illusionsnummeragtige ved de levende billeders tekniske trylleri.

TV-apparatet, derimod, er normalt anbragt i hjemmet, der ved sin normale funktion vanskeliggør en lignende ritualisering. Forestillingen overværes som regel i dæmpet lys eller halvmørke fra vilkårlige siddepladser af et fåtalligt, indbyrdes bekendt og forholdsvis umotiveret publikum. Stuen og omgivelserne vedbliver at være nærværende til stede, hvilket udelukker nogen større oplevelse af filmisk »mystik«. Og hvor en biografforestilling (i hvert fald i Danmark) stort set altid ses fra ende til anden, viser undersøgelser,[4] at en betragtelig del af TV-seerne ser partielt. Hvor de færreste ville gå

Som Jørgen Mogensens Poeten ser film i TV

ind at se en biografforestilling, hvis der allerede var forløbet en halv time af tiden, ser TV-seeren gerne et vilkårligt udsnit af en film – hvad der dog formentlig også hænger sammen med de forskellige betalingsbetingelser ved biograf og ved TV.

Resultatet af denne mangel på ceremonielle ritualer omkring TV-visningen af en biograffilm er en afmatning af den æstetiske effekt. Koncentrationen forringes i TV-situationen, hvor hjemmets andre aktiviteter og almindelige forstyrrelser (såsom telefonen og naboens hund) kan aflede opmærksomheden. Når dette kombineres med TV-mediets omtalte tekniske imkompetence ved gengivelsen af biograffilm, bliver resultatet erfaringsmæssigt en langt mindre prægnant oplevelse. Ofte glemmer folk da også meget hurtigere film, de har set i TV end film, de har set i biografen (hvad der selvfølgelig også kan hænge sammen med, at mange ser flere film i TV end i biografen). At se TV bliver en mere overfladisk, æstetisk mere ukoncentreret aktivitet end at gå i biografen. Mange mennesker sidder da også i timevis foran apparatet, aften efter aften, hvorimod kun de færreste drømmer om at gå lige så meget i biografen. Hvor gennemsnitsseeren ser 11 timers TV ugentligt, ville en person der så 5-6 film om ugen nok i det almindelige omdømme stå som en temmelig udflippet personage, en film-freak af de hårdt angrebne.

Solgte billetter og seer-tal

Men over for alle disse nedslående omstændigheder står trods alt også nogle positive.

For vel er TV-visningen af biograffilm på mange punkter en klar forringelse af originalproduktet – en middelmådig reproduktion allerhøjst, men på den anden side kommer dette produkt ud til så overvældende stort et publikum, at filmkunsten så at sige indvinder i kvantitet, hvad den har sat til i kvalitet.

Biograffilm nydes nemlig i virkeligheden af et ret begrænset publikum. Der sælges for tiden årligt mellem 16 og 17 millioner billetter. I 1979 betød det 3,3 billet pr. indbygger. Ser man på interessen for den enkelte biograffilm, ser det heller ikke for imponerende ud. (Tallene, der er beregnet på basis af entréindtægterne, vedrører den københavnske premierebiograf).[5]

F.eks. kunne en film som »Det forjættede land« af en – i filmkredse – verdensberømt instruktør, trods de politiske begivenheders implicitte reklame, kun holde sig to uger på plakaten og blev kun set af ca. 1000 mennesker.

En anden »kunstnerisk« specialitet, den ungarske »Angi Vera«, blev på 2½ måned set af ca. 4000; mens sæsonens finkulturelle træffer med topanmeldelser og det rette politiske budskab, »Max Havelaar«, blev set af ca. 16.000 på tre måneder. Til sammenligning kan nævnes, at en jævn amerikansk populærfilm med en kendt stjerne – western-filmen »Tom Horn« med Steve McQueen – blev set af ca. 5600.

Store succeser i biograf-sammenhæng er f.eks. »Kramer mod Kramer« og »Manhattan« med henholdsvis 140.000 og 80.000 tilskuere på 7-8 måneder og »Den blå lagune« og »Jeppe på bjerget« med 40.000 og 45.000 på ca. tre måneder.

I 1979 var gennemsnitstallene 8000 tilskuere pr. film; for danske film alene 12.000 pr. film. De film, der var rimeligt gode succeser (45 film ud af 2163) – defineret ved at de indspillede mere end en million – havde gennemsnitligt 155.000 tilskuere hver.

Over for disse tal står så TV-biografen med et gennemsnitligt seer-tal på ca. 900.000 pr. film! I 1980 var rekorden antagelig Dirch Passer-vehiklen »Frøken Nitouche«, der blev set af 3.200.000 seere. En populær klassiker som Chaplins »Diktatoren« blev set af ca. 2.000.000. Henning Carlsens dystre »Sult«, der just ikke med sin to timer lange næranalyse af et desperat menneske på kanten af et sammenbrud kan siges at lefle for det stor publikum, blev alligevel set af en million mennesker! En udenlandsk »kunstnerisk« film som Louis Malles »Lacombe Lucien«, der ikke byder på kendte stjerner eller andre *production values*, blev set af 900.000. Og en bulgarsk danmarkspremiere, »Den ukendte soldats laksko«, fandt i en halvdårlig sendetid 81.000 seere. Situationen er altså den, at f.eks. en sensationel biografsucces som »Manhattan« efter godt et halvt år som feteret samtaleemne og virak-ombrust kultfilm i København kun opnår det samme antal tilskuere som en bulgarsk film – der efter alle erfaringer må anses for at være den absolut mest usælgelige vare, man kan tænke sig på det danske biografmarked – finder en tilfældig lørdag eftermiddag i TV!

Kunstneriske specialiteter, som i biografdistribution vil blive set af en eksklusiv cineast-klike, opnår via TV-visningen at nå ud til et umådelig bredt befolkningsudsnit omend i en amputeret form. Det er demokratisering, så det batter, men altså også kvalitetsforringelse, så det batter. Man kan så efter behag lægge vægten på det første og glæde sig over kunstens folkeliggørelse – eller på det sidste og beklage, at store dele af befolkningen danner sig en filmopfattelse på basis af en forvanskende formidling.

Repertoirer

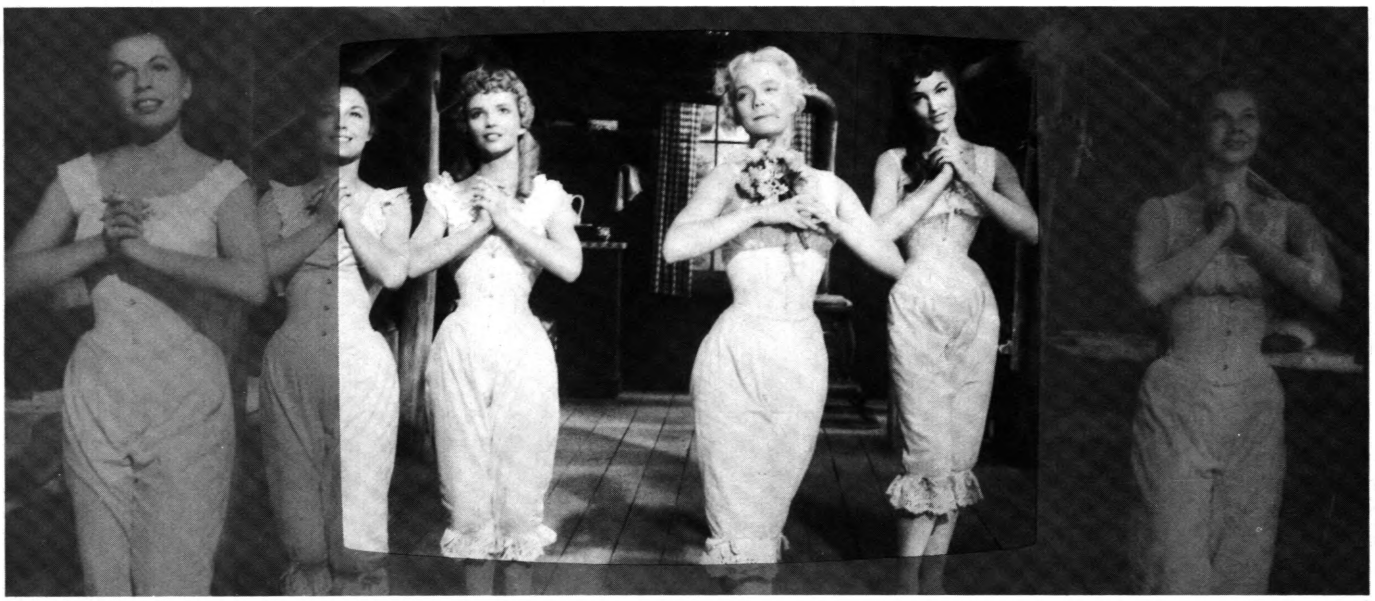
En anden – og udelt positiv – force ved TV-biografen er dens repertoire. Biografrepertoirets lødighed stimuleres ganske vist gennem den såkaldte importstøtteordning, der betyder, at et antal udenlandske kvalitetsfilm, der ikke skønnes at kunne bære sig selv økonomisk, alligevel når frem til danske biografer. Men bortset fra denne beskedne påvirkning af kvalitetsniveauet, er biografernes repertoire så at sige fuldstændig bestemt af kommercielle hensyn. Det ville naturligvis være forenklet at antage, at kvalitet og kommerciel succes er omvendt proportionale i alle tilfælde. Men det afgørende er, at alle biograffilm sættes op ud fra forventningen om, at de vil indspille penge og give overskud. Det er nok forklaringen på, at biograf-repertoiret generelt er så konservativt. Der eksperimenteres ikke med filmtyper, som ikke erfaringsmæssigt har vist sig lukrative.

Det afspejler sig i den nationale fordeling af filmene. Amerikansk film har siden 30'rne med enkelte lakuner domineret filmudbuddet i danske biografer. Publikum føler sig traditionelt tiltrukket af Hollywoods produkter. I 1978 udgjorde de amerikanske film ca. 42% af samtlige foreviste, og de indspillede godt 43% af billetindtægterne. Af de i alt 287 film, der havde premiere i danske biografer i sæsonen 1979/80 var de 43% amerikanske, og de amerikanske, engelske og franske tegnede sig tilsammen for 70%. 22 andre nationer var repræsenteret med de resterende 30%, deriblandt Italien 7%, Vesttyskland 6%, Danmark 4%, Sverige 2%. Når lande som USSR, Holland og Bulgarien overhovedet var repræsenteret, skyldtes det næsten udelukkende, at der var arrangeret nationale filmuger, som blev overværet af nogle få hundrede tilskuere.[6]

Sammenligner man med nationalitetsfordelingen i TV-biografens repertoire, viser det sig – måske overraskende – at den amerikanske dominans er lige så påfaldende her. I 1979 og 1980 udgjorde de amerikanske film ca. 40% af samtlige, i 1978 imidlertid kun 26%. Ser man på danmarkspremiererne, er dog i 1980 kun knap 18% amerikanske, hvad der også svarer meget godt til formeningen om, at vi allerede har fået de fleste seværdige amerikanske film at se via biografdistribution. Film fra USA, England og Frankrig udgjorde i 1980 tilsammen 66%, og 14 lande var repræsenteret med de resterende 34%.[7] Fordelingen er altså nogenlunde parallel.

Forskellen ligger i, at filmene i TV ikke er udvalgt efter kriterier om rentabilitet. Man kan selvfølgelig skændes om æstetiske kriterier til dommedag, men TV-biografens repertoire er åbenbart bestemt af æstetiske kriterier, hvis man dermed forstår, at filmene alle er nogle, der er faldet i udvælgernes (programsekretærer og konsulenters) smag. Den enkelte film er ikke valgt ud fra forestillinger om økonomisk gevinst, men ud fra kunstnerisk effekt. Hele den hob af plat ukunstneriske film, der skønsmæssigt betyder, at den filmkunstinteresserede med sindsro kan negligere mindst halvdelen af biografrepertoiret, har ingen pendant i TV-biografens repertoire. Porno-film (der for tiden udgør 12% af biografpremiererne), karate-film, katastrofefilm og andre kulørte produkter er TV-seeren lykkeligt skånet for.

En anden forskel ligger i, at TV-biografrepertoiret er meget mere selektivt end biografrepertoiret. Biograferne spiller årligt godt 2000 forskellige film, af hvilke 10-15% er danmarkspremierer. TV spiller ca. 120 film, af hvilke godt 30% er danmarkspremierer.



Så når (biograf) filmelskeren fra tid til anden, trods TV-mediets teknisk/æstetiske misere, alligevel modstræbende tænder for kassen og ser en biograffilm i utilfredsstillende TV-visning, er det, fordi han trods alt må indrømme, at TV-repertoiret er et kærkomment supplement til biografernes penge-klingrende udvalg. I 1980 fik man f.eks. set John Stahls superbt underholdende kunst-satire »Hellige tofold!« som aldrig tidligere har været vist i Danmark; man fik udfyldt et af hullerne i kendskabet til en så original instruktør som Marco Ferreri, hvis »Hunhunden« bød på en bemærkelsesværdig præstation af Catherine Deneuve i titelrollen; man stiftede bekendtskab med en gammel Hitchcock-thriller (»Ung og uskyldig«), en begavet fransk debutant (Jacques Doillon med »En sommer med Liv«), Wolfgang Petersens tyske skakdrama »Sort og

hvidt som dag og nat« med en ny pragtpræstation af Bruno Ganz, og fik udvidet kendskabet til sovjetfilmens følsomme side, der altid har appelleret til TV-teaterafdelingens filmsektion.

Og selv om det egentlig er synd og skam at konsumere filmkunstens klassiske mesterværker i TV-forvanskning, så skulle man virkelig være en meget puritansk filmentusiast som ikke lod sig friste til et gensyn med »Diligencen«, »Et balkort« (for første gang i uforkortet version), »At have og ikke have«, »Byens lys«, »Rio Bravo«, »Viridiana«, At være eller ikke være« eller »Casablanca« – mens man nok fortrød det, hvis man også så »Leoparden« og »Lykken« under disse betingelser.

Og dog er det måske netop i disse gensyn, at TV-mediets utilstrækkelighed bliver mest evident. Tidens opreklamerede fremtidsvision med hver-person-sit-videotek, hvor yndlingsfilmene står parat i reolen til samme impulsive nydelse som grammofonplader og bøger, er ikke så forjættende som den måske kunne synes. Muligheden for selvvalgte spilletider, for at udvælge enkelte favorit-afsnit, for at afbryde når man har lyst, samt de næsten uvurderlige fordele i pædagogisk og forskningsmæssig henseende – alt det er da fremragende. Men set fra et kunstkonsument-synspunkt er det erfaringsmæssigt en slem skuffelse. En elsket film vil i mangelfuld video-gengivelse snart hænge én ud af halsen. Og selv om f.eks. Bob Fosses »Cabaret« tilsyneladende er et genuint kunstværk, der kan stå for et nærmere eftersyn i sømmene, så er det store sug af fænomenal kunstnerisk udstråling, der blændede i 1972, grundigt gået fløjten efter det tyvende gennemsyn på videobånd.

Film for TV – TV-film

Konkluderende må man vel sige, at vi sikkert kommer til at finde os i betingelserne for film på TV. Man kan, som demonstreret, hobe argument på argument for at lade være med at vise eller i det mindste lade være med at se biograffilm på TV. Men når filmene nu er der, og de fleste åbenbart er godt tilfredse...

Den eneste konstruktive og for længst tagne konsekvens af kritikken mod TV-visning af biograffilm er naturligvis, at TV producerer TV-film, der er egnede til mediets særlige forhold. Det lille, uskarpe, nuancefattige TV-billede bliver selvfølgelig ikke anderledes, fordi det benyttes i forbindelse med en originalproduktion for TV, men så er der i det mindste mulighed for, at der er kalkuleret med disse betingelser. Skærmens manglende suggestionskraft kan heller ikke erstattes, men forholdet kan tages i betragtning, således at f.eks. det store panoramiske totalbillede undgås som element i fortællestilen.

TVs muligheder som fortællende medium ligger i originalproduktioner, der skjuler manglerne og fremhæver fortrinene ved mediets teknik og æstetik.

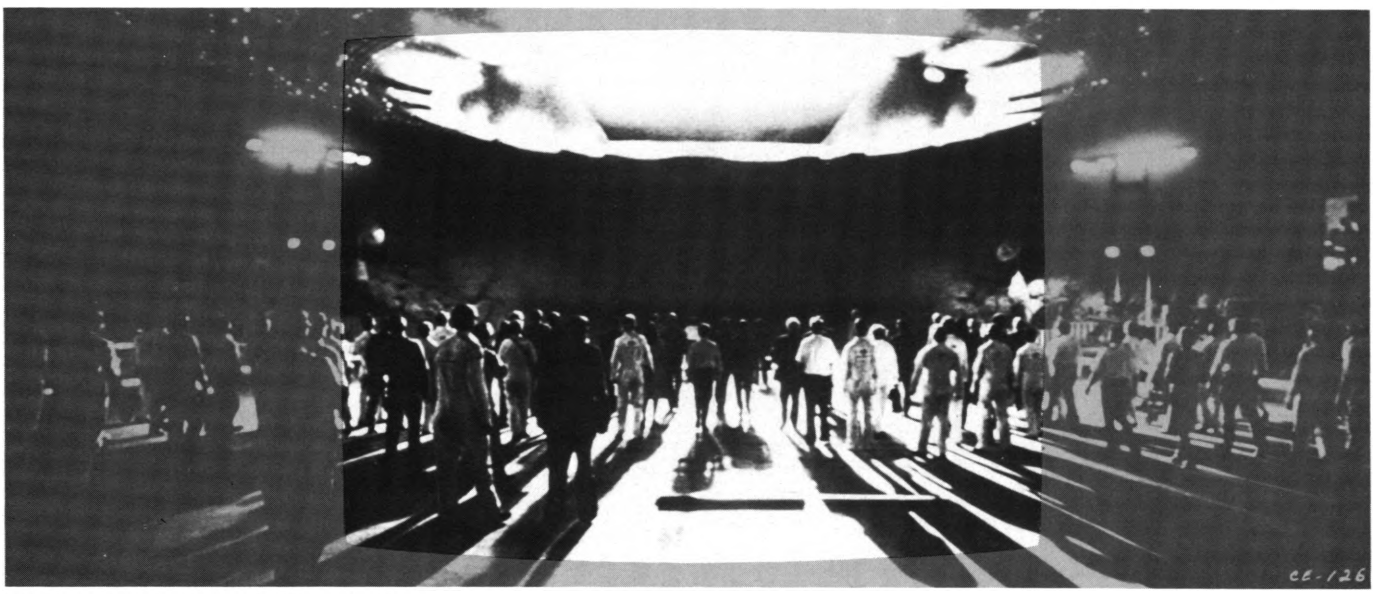
Der kan satses på mediets intime atmosfære og velegnethed til dialog-formidling i nærbillede, sådan som Ken Loach, Ken Russell, Bergman og herhjemme Panduro/Kjærulff-Schmidt har haft held med i deres TV-produktioner og TV-spil.

Den afmystificering af fortællingen, som TV-mediets svage ritualisering medfører, kan vendes til en fordel, når der satses på den lange fortællende serie. Her har TV-mediet nemlig et stærkt fortrin frem for biograffilmen.

Det var som bekendt et betydningsfuldt fremskridt for biograffilmen og filmkunsten, da Fotorama i 1910 med »Den hvide Slavehandel« lancerede den lange film. Men selv om filmene blev længere endnu, og der siden er lavet ekstra lange film (såkaldte helaftensfilm med fire timer som det normale maksimum), har næsten alle biografdistribuerede film siden lydfilmens gennembrud holdt sig inden for 90-120 minutters normen, der nok har været lidt af et tyranni. Det hænger formentlig sammen med biografforestillingens stærke ritualisering, at man ikke udsætter publikum for den intense og suggererende oplevelse i timevis, aften efter aften.

TV-serier som Fassbinders 15 timers »Berlin Alexanderplatz«, Bergmans 5 timers »Scener af et ægteskab«, Chomskys 7 timers »Holocaust«, Irvins 5 timers »Spionen, der kom ind i kredsen«, Ballings hidtil ca. 20 timers »Matador« eller Taylor & Co.s 43 timers (!) »Familien Ashton« – deres øvrige kvaliteter ufortalte – byder således på noget, biograffilmen næsten helt har givet afkald på: den lange episke fortælling, præsenteret med føljetonens åndedrag. Denne form går fint i spænd med den afmystificerede, halvtrivielle ramme omkring TV-konsumeringen, hvor familiegruppen i dagligstuens fortrolige omgivelser er det traditionelle udgangspunkt for modtagelsen, kapitel efter kapitel, af en lang beretning.

Den gamle fortæller, der i Dickens' ånd giver en historie til bedste for en sluttet kreds samlet ved kaminen, har her fundet et tilfredsstillende moderne medium. TV skal ikke finde sin kunst i andre mediers kunst, men i sit eget særpræg.



»Nærkontakt af trede grad« i TV-beskæring

NOTER

1. Fjernsynets sprog. Indkodning og afkodning af mediebudskabet. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1981.
2. »Om film og fjernsyn og film i fjernsynet«, IN Radioteater . Musik . TVteater. Red. Felix Nørgaard et al., København 1978. Side 101.
3. Om scanning-systemet, se: Michael Kerbel: »Edited for Television, I: Scanning«, FILM COMMENT, May-June 1977; Marcel Martin: »Les grands films sur le petit écran«, ECRAN, No. 79, avril 1979.
4. Jf. Observas Radio- og TV-frekvensundersøgelser.
5. Talmaterialet er blandt andet hentet i Observas Radio- og TV-frekvensundersøgelser og i Danmarks Statistiks STATISTISKE EFTERRETNINGER.
6. Opgørelsen er baseret på Per Calum: Filmsæsonen. Dansk Filmfortegnelse 79-80, København 1980.
7. Opgørelsen er baseret på »Oversigt over udsendte spillefilm i TV – i perioden 1. januar-31. december 1980«, TV-Teaterafdelingen, februar 1981.

Jeg ved ikke om jeg vil være filminstruktør

Esben Høilund Carlsen beretter i en samtale med Claus Hesselberg og Asbjørn Skytte om sine ambitioner med »Slingre-valsen«, sin kærlighed til mediet, tvivlen der melder sig - og først og sidst om de udfordringer der ligger i filmarbejdet

Hvordan startede det projekt, der nu er blevet til »Slingre-valsen«?

Jeg kender Nils Schou fra min studietid, hvor vi var en lille klike i starten af 60'erne, som bestod af ham, Lisbeth Lundquist, mig og et par stykker til. Han skyndte sig at få en juridisk embedseksamen og fik et job i Grønlandsministeriet, hvorefter han udnævnte sig selv til forfatter, og nu satser han helt på at leve af sit forfatterskab. Jeg har altid haft stor fidus til hans mulighed for at skrive for film, især filmdialoger. Han skriver i en slags amerikansk stil - en Neil Simon-agtig stil. Så mens jeg var konsulent, opfordrede jeg ham til at komme med et bud på et manuskript, og det gjorde han så. Det var en stor bunke - i hvert fald filmisk set - uformulerede situationer omkring den generation, der er midt i 30'erne, og som lever lidt hurtigere end bukserne kan holde til.

Var det meningen fra starten, at det var skrevet til dig som instruktør?

Nej, Gert Fredholm var inde i billedet, men så skulle han lave »Lille Virgil og Orla Frøsnapper«. I mellemtiden holdt jeg op med at være konsulent, og så blev Nils og jeg enige om at slå pjalterne sammen om projektet. Vi satte os ned sammen og vedtog nogle spilleregler for filmen. En af dem var, at den skulle ende lykkeligt.

Hvorfor var det vigtigt?

Det var en protest mod denne slappe, defaitistiske gestus, som jeg synes de fleste kunstværker i vor tid ender med: »Nu må I altså meget undskylde, men nu er der gået halvanden time, og i øvrigt ville vi jer ikke noget særligt.« Det var også en protest mod noget formmæssigt for mig, altså, at det øverste krav scene for scene *ikke* er sandsynligheden eller rimeligheden, men en mekanik som ligger i alle scener, og som man skal holde sig til. Desuden opstillede vi den spilleregel, at personerne skulle have lov til at udtrykke sig, hvad jeg ikke synes, personer får lov til i vores instruktørgenerations film.

At sige replikker med indhold?

Ja, der er ligesom en utrolig blufærdighed over for at lade personer sige noget som helst, andet end at snakke lidt om vejret eller om kaffen. Det bliver ved *small talk* af bare skræk for, at det skal virke prætentiøst, at der står en person på et lærred og siger noget om, hvad vedkommende mener om livet.

Esben Høilund Carlsen

Esben Høilund Carlsen (f. 3.8.41), student fra Sønderborg Statsskole 1960, derefter studier ved Københavnsk Univesitet 1960-66 i sammenlignende litteratur, cand.mag. i dansk og engelsk. Sideløbende hermed maleriudstillinger, arbejde med bog-layout, og desuden programmedarbejder ved Danmarks Radio (free lance). På filmskolens instruktørlinie i tiden 1966-68, derefter assistent på diverse film. Fra 1970-73 programsekretær i TV - (udstationeret i Aabenraa). Instruktørdebut 1974 med »Nitten røde roser«, året efter fuldførte han »Gangsterens lærling«. Så til Laterna Film og filmskolen, fra 1977-80 konsulent ved Filminstituttet og derefter til Risby Studierne.

den revolutionære knytnæve, som åbenbart altid skal stikkes frem i andre typer film. Og endelig føler jeg, at det at man i forvejen binder sig til, at en historie skal slutte på en bestemt måde, giver en disciplin undervejs.

Det var et vigtigt punkt, og vi tillod os at beslutte det ud fra den meget enkle logiske argumentation, at for at der kan blive et stigende antal skilsmisser, må der jo være et stigende antal ægteskaber, ellers går statistikken ikke op. Hvad ser man omkring sig med alle de mennesker, der bliver skilt? Hvad gør de? De fiser hen og bliver gift igen. Det var spilleregel nummer et.

Den anden spilleregel var, at det skulle være en komedie. Det er først og fremmest

Bruger du komedieformen til at dreje tingene en anelse?

De ting jeg her har omtalt, er jo ting, som kolliderer lidt med komedieformen, for det er der melankolien slipper igennem. Men det indgår i projektet, at det er et forsøg på at skildre en generation, som er meget velformulerende. Det er en generation, der har diskuteret sit følelsesliv i ti år, og som er vant til at udtrykke privatliv i filosofiske termer, for det har man læst spalte op og spalte ned om i 70'erne. Og resultatet er efter min mening, at det er en generation, der i høj grad bruger sin velformulerethed til at holde virkeligheden på afstand - man bruger energien til at formulere sig og ikke til at

opleve noget. Vi har med vilje gjort dem lidt ordkvikke for at overdrive denne tendens til hele tiden at sige noget fikst som et slags forsvar mod at blive overrumplet.

Det er Karen (Solbjørg Højfeldt) jo et godt eksempel på?

Ja, hun understreger jo selv, at hun sikkert er lidt bedre begavet end Jens (Kurt Dreyer). Og det er hun jo også, i hvert fald er hun jo en lidt mere intellektuel type, end han er. Hun er udpræget en person, der har diskuteret privatliv i disse kategorier gennem hele 70'erne. Nu har hun brændt sig og bruger sin ord-kvikhed til hele tiden at skabe lidt afstand. Hun skynder sig at smække en smart bemærkning ud, så hun kan få tid til at tænke over, hvad hun i virkeligheden føler. Jens griber hende i at gøre det, og filmen fortæller også, hvordan han lidt efter lidt overbeviser hende om, at hun lukker sig inde i et køleskab ved at gøre det. Hun bruger sproget, ord-kvikheden som forsvar, som en voldgrav.

Komedie-stilen er mere en form en direkte karakteristik for filmen, synes vi. Den er vel nærmest præget af noget som underfundighed ...

Det er rigtigt, at det i første omgang er en form, en diciplin, man pålægger sig selv. Jeg har lidt svært ved at bedømme det, men det var mit indtryk, at alle der læste manuskriptet kun opfattede, eller stort set kun opfattede, det kvikke ordspilleri. Jeg havde under instruktionen den helt klare spilleregel, at kameraet først og fremmest var der for at fange personerne, når de ikke helt kan følge med deres egen kvikhed. Og det er måske det, der er kommet til at dominere i filmen: Sjælen der ikke rigtig vil følge det lidt melankolske ansigt bag den kvikke replik. Jeg havde engang en forestilling om at holde filmen lidt mere på afstand, end jeg har gjort. Fange en person, der sad og sagde vittigheder, men ikke rigtig var til stede i øjnene. Undervejs blev jeg dog suget tættere og tættere på med kameraet, fordi jeg synes, at ansigterne i filmen er den slagmark, hvorpå det hele foregår.

Er komedieformen valgt, fordi den er god at kommunikere på?

Jeg vil ikke ligefrem hævde, at udgangspunktet fra starten har været, om vi fik et større publikum i tale. Jeg vil snarere sige, at det man fornemmer er træthed. Vi er til døden trætte af disse sociologiske tabelbedrøvelige opstillinger over vores miserable liv. Vi orker ikke mere det lille skilsmissedrama på TV-skærmen om en mand, der er blevet forladt og trasker alene på vaskeri o.s.v., og følgelig kommunikerer vi ikke. Komedieformen var for Nils og mig en mulighed for overhovedet at kunne holde ud at beskæftige os med det her stof.

Er det den verbale kommunikationsforms begrænsning?

Jeg fornemmer snarere, at problemet er, at der måske er for få, der har sagt, at de elsker hinanden. De har i stedet sagt »jeg kunne godt overveje i en positiv ånd at indgå i en eller anden samlivsordning med dig under hensyntagen til kønsrollemønstret, hvorved vi skal undgå at bla, bla, bla ...« Det er de sociologiske termer, der har forkludret det efterhånden - de er blevet til tørv i munden på folk. Også tørv i knolden. Der er tale om nogle fantastisk u-spontane mennesker. I ti år har der næsten ikke stået andet i aviserne, end hvordan herrer og damer lever sammen med hinanden, og til sidst kan man alle situationer udenad, før man havner i dem. Når man så havner i dem, forholder man sig til et eller andet, man har læst eller hørt eller selv sagt tidligere - i stedet for at klappe antennerne ud og opleve, hvad der foregår lige for næsen af én.

Ulf Pilgaard beskriver den konflikt i scenen med Karen, hvor han siger: »Hvis jeg gerne vil i seng med dig, er jeg en liderlig abe, hvis ikke, er jeg en hængerøv.«

Ja, den cadeau skal hun have. Han vil gerne, men så heller ikke mere. Så indviklede er spillets regler faktisk. Vi lever i princippet helt frit - under hensyntagen til de andres frihed o.s.v. - men alligevel indgår vi i et sæt af vanvittigt indviklede konventioner. I ethvert miljø er der altid på et givet tidspunkt grænser for, hvor fri man er. I de gode gamle dage kendte man reglen, i dag er problemet, at man skal gætte den. I det miljø, som jeg har skildret her, som jo ikke er avant-garden, men den pæne Politiken-læsende middelklasse i forstæderne, som avant-garden har smittet af på gennem 70'erne, kommer man til en fest med en partner. Men det kræves af én, at man ikke sidder og er trofast i et hjørne hele aftenen. Man skal helst tage lidt på de andre damer, ellers er man en hængerøv. Det skal helst foregå stående i festens centrale lokale. Hvis det foregår siddende i et lidt mere afsides lokale, er det tvivlsomt. Hvis det foregår helt afsides og liggende, er det galt.

De konventioner låser kommunikationen i ganske bestemte retninger, og det er dem, du udstiller i filmen. Var manuskriptet i virkeligheden meget sjovere, end filmen er blevet?

Mange af dem, der læste manuskriptet, bedømte det som lidt for overfladisk. Forskellen er, at kameraet er kommet på, og hele tiden viser, at de mennesker ikke selv synes, det er helt så sjovt, som de giver udtryk for. Deres desillusion og melankoli kommer af, at man har lovet dem friheden, og at de et langt stykke hen ad vejen har troet, de havde den. Det, jeg tror først og fremmest, går galt, er at disse mennesker hele tiden er optaget af at gætte spillereglerne i stedet for at blæse på dem og på, hvad man har lovet dem - i stedet for at opleve lige ud af posen.

Og samtidig er personerne jo næsten smerteligt bundet af dem. Søren (Ole Ernst) er næsten tvunget til at komme med nogle ironiske bemærkninger, da han første gang finder sin kone sammen med Jens. Opstår hans tristesse i en kombination af skuespil og billeder?

Det er helt givet intentionen, at han i den scene føler sig elendig tilpas ved at spille den rolle. Man kan jo ligefrem se, at saften løber ud af ham, mens han prøver at rende rundt og være ondskabsfuld. Han taber helt lysten til at være det og prøver så en helt forkølet undskyldning for at komme ud af røret igen, dybt ulykkelig over, at han har jokket i det. Den samme historie tages op i slutningen af filmen, hvor han prøver at genere Jens groft bare for at komme i snak med ham. Igen kommer han til at gribe en anden vinkel end den, han ønskede. Sådan er det alle de centrale steder i filmen: folk føler sig pludselig som skuespillere.

Herunder og næste side: Tre scener fra »Slingre-valsen«

I en lille scene i filmen ser vi Tommy Kenter som bilhandler, han skal også spille sin rolle, selv om den hænger ham ud af halsen.

Tommy Kenter er en forlængelse af det, vi talte om før. En karrikatur af en mand, der ikke kan fordrage sin rolle. Og så fik den scene et ekstra »nøk« ved en påvirkning fra »virkeligheden«. Den bilhandler, vi besøgte, gav virkelig udtryk af at være dybt deprimeret over ikke at kunne sælge nogen biler

mere og derved fik Tommy lidt mere tragik i sin rolle, end jeg havde regnet med fra starten. Men jeg ville gerne vise en mand, hvis rolle hænger ham ud af halsen, mens han knokler med det så godt, han nu kan. Det samme kan man sige om Karen Marie Løwerts jurist i Overpræsidiet. Hun keder sig simpelt hen i spåner over de seperationsbetingelser, hun skal sidde og ridse op for folk.

Var det din mening, at lade alle personer være i konflikt med deres eget image?

Ja, undtagen børnene. I hvor høj grad dette motiv er blevet forstærket i filmatiseringen, kan jeg ikke her og nu tage stilling til.

I forbindelse med bilhandlen ligger der vel også noget symbolik i det?

Ja, hun er jo ikke ude for at købe viskestykker. Det er med vilje, at vi lader hende købe et stort, varigt forbrugsgode, som udtrykker hendes forhold til Jens på det givne tidspunkt. Hun vil købe en lille rap egoistvogn, som han dårligt nok kan være i. Det skal ses i sammenhæng med, at han lige har spurgt hende hvorfor de ikke flytter sammen, og ved at vælge en sportsvogn signalere hun en modstand mod sin egen rødstrømpe-rolle. Det er jo ikke oplagt rødstrømpet at interessere sig for sportsvogne. Dernæst signalerer hun, at det ikke skal være en vogn til 4 personer.

Den fanger Jens, ikke?

Jo, det irriterer ham at alle de fine fornuftsgrunde, hun har for alt i deres privatliv tilsyneladende ikke gælder, når hun skal købe bil. Så gad vide om det ikke bare er spilfægteri, alt det hun siger til ham, om hvorfor de ikke bor sammen. Og det irriterer ham. Når hun så endelig vælger den lille, pæne grønne, så er det naturligvis en borgerlig pointe.

I virkeligheden er hun vel heller ikke rødstrømpe?

Nej, i hvert fald er hun i modstrid med sin rolle i den henseende. Den irriterer hende, siger hun flere gange. I den scene, hvor hun sætter sig ind bag rattet i bilen og siger »Brrrrr« protesterer hun mod bare at sidde som grevinden af Hong Kong. Dér vil hun gerne bare være en sød lille pige, der har forbudt sig selv at være præcis *det* i lange, lange tider.

Man kan også sige, at hun med det her omtalte bilvalg har taget familiebilen frem for ego-kareten.

Ja, for filmen her handler jo *også* om nogle borgerlige mennesker, der har sagt farvel til det store luksusforbrug fra 60'ernes dage, men som på den anden side er død-trætte af Kalsø-sko og 2 CV og alt det der. Karen slår sig i tøjret, men vælger i sidste ende det praktiske, effektive, fornuftige.

Hvor detaljeret var manuskriptet med hensyn til den visuelle udformning?

De tydelige visuelle pointer stod beskrevet i manuskriptet, men der stod ikke noget om, hvad kameraet lavede, når der f.eks. kom en sidedialog. Det var mit oplæg at lave en stil ud af den psykologiske nødvendighed, at personerne ikke rigtig kunne finde ud af deres egen kvikhed. Det krævede nærbilleder og et kamera, som bevægede sig meget. En anden spilleregel var, at det samme billede ikke måtte forekomme to gange i filmen. Det var en modstand mod den klassiske krydsklipning, som har indbygget en magelighed i sig, hvor man i fred og ro spadserer frem og tilbage mellem de samme to fortrolige kameraindstillinger, hvor vi trygt kan regne med, at nu sker der ikke noget særligt. Den virkning har jeg prøvet at modarbejde ved, at kassen hele tiden har flyttet sig lidt, og at optikken er skiftet ud.

Hvordan spillede Dirk Brüel med dér?

Han syntes, det var sjovt. Vi havde nogle forestillinger om, at vi ville lave en meget grim film, men det løb vi fra - eller rettere: Dickie forførte mig. Jeg havde nogle ideer, som han fulgte mig i på det teoretiske plan, men hver gang det kom til stykket, viste det sig, at jeg ikke havde ret. Det måtte gerne være lidt råt, lidt reportage-agtigt, uden den sidste lampe til at bløde konturerne op på et møbel i baggrunden. For det første snød Dickie mig, for mens jeg instruerede skuespillerne, så fik han lige listet en lampe på alligevel, og for det andet fik hans naturlige stil ret. En blødhed med lyset lidt nede til den mørke side hele tiden, og det kribler og krabler i skyggerne på ansigterne.

Et eksempel på det meget konsekvente og stilrene er overgangen fra sekvensen i Danmarks Akvarium med de svagt lysende akvarier til middagsscenen, hvor hele baggrunden ligeledes ligger i mørke.

Det er bevidst, at den mest dybsindige, mest filosofiske samtale i filmen finder sted derude i et mørkt rum med det svage blålige, grønne lys fra akvarierne. Den har været endnu tungere i filosofien. Jeg havde en sætning, som virkelig siger mig meget, som er noget centralt for mig, men jeg måtte ofre den, for den kammede over og blev oplæst litteratur, tung, svensk og mærkværdig. Da han bliver ved med at spørge hende, hvorfor hun er så tilbageholdende med sine følelser siger hun pludselig: »Det eneste, man ikke kan tilgive et andet menneske, er, at man har elsket det.« Den kan gå an, når den står på papir, men det var et klump af en replik, så jeg måtte give mig og stryge den.

Skuespillernes bud på rollen spiller vel også ind?

Dels det - skuespillerne er jo også levende mennesker, der hiver i det, de laver - og dels det, at når man får det, man har tænkt sig, oven på hinanden, begynder man at se en tendens i det, som man ikke var klar over. Selv om man har fået, hvad man ville have, har man altså ikke tænkt eller opdaget, at der var en risiko for sådan og sådan.

Jeg oplever min film som en stadigt gentagende balanceakt, hvor der skal fires og løftes op og ned, og jeg bliver den dag i dag lidt ked af det, hvis man betoner den tragiske side af filmen for meget, for så er der et eller andet i balancen, der ikke går helt op for mig. Jeg opfatter den ikke selv som tragisk.

Det kan skyldes, at afsløringen af éns egen konventionalisme kan virke, om ikke tragisk, så i hvert fald lidet flatterende. Filmen anviser jo markant ingen vej ud af det.

Jeg synes, filmen siger: »Ja, sådan er det, men det er der ikke noget at gøre ved, så *derfor* gå ud og oplev livet, venner, klap vindebroen ned og lad fjenden komme ind og gå selv ud i skoven«. Den ender med at sige, at det ikke kan nytte noget, hvis man forskanser sig og ikke tør opleve mere i dette liv. Det er det, Karen er på vej til at gøre, men som Jens i sin lidt snøvlede, bonde-student-agtige ligefremhed alligevel får plaffet hul i. Man må tage chancen én gang til, man må ud og brænde fingrene én gang til, og det synes jeg ikke, er så tragisk.

Du var selv inde på, at det er en meget dialogmættet film. Jeg synes, den er meget sprælsk fabulerende, og det ligger ikke kun i dialogen, men også i billederne. Det er det med underfundigheden igen.

Jeg tror, man oplever det på et relativt ubevidst plan, men jeg tror alligevel, at det farver oplevelsen af filmen, at det kamera ikke bare står og glor, men hele tiden gør noget ved scenerne. Desuden er der lige en mand, der skal roses i farten, og det er Carl-Otto Hedal, som har lavet dekorationerne. De er nemlig ikke særligt iøjnefaldende, men de adskiller sig stadig lidt fra dansk normalfilm. Han bruger lidt flere farver og lidt grovere masker. Der er stilisering uden for vinduerne, og sommerhusmiljøet er med

meget få midler - noget hvidligt stof fra IKEA og tusinde stearinlys - lavet som et *nowhere*.

Der er en lidt håndfast symbolik i scenen, hvor han bærer datterens dukkehus ned i kælderen, ikke?

Jo, vi er tæt på klicheen, men jeg spurgte mit galvanometer til råds, og det slog ikke over faregrænsen dér - formodentlig fordi hun går og spørger om, hvorfor han blev skilt. I øvrigt, hvis jeg ikke selv havde reageret på scenen og dens »top-punkt«, så havde Dola Bonfils gjort det. Dola var denne films allestedsnærværende kvindelige samvittighed og bevidsthed. Hun aflæste hele tiden for mig og har været til helt uvurderlig hjælp i hele filmens tilblivelsesproces. Jeg kan i virkeligheden sagtens forestille mig den kritiker, der ikke kan fordrage filmen, som ville sætte sig ned og banke det ene grove symbol efter det andet ud af den. Den tillader sig jo at være groft symbolsk gang efter gang. Men hvis den ikke var det, så ville den bare bestræbe sig på at ligne et eller andet. Den har en ambition om at være noget mere end et stykke genkendelig virkelighed, og derved løber man naturligvis nogle risici.

Er der en mætningsgrad i den enkelte scene, som har noget at gøre med de filmiske udtryk? Kan man blive ved med at fylde på?

Ja, i høj grad. Jeg har en yndlingsforestilling om, at der med jævne mellemrum i en god film opstår reservoirer. Steder, der af sig selv løber fulde af mening. Der er ikke en, der har siddet og sagt, at »nu skal I opfatte det og det«. Næh, vi skaber et sted, hvor alle de overskydende følelser pludselig kan komme til. Hvor tilskueren selv laver scenen og skuespillerne ingenting. Men igen, hvis man ikke er fanget, ikke er optaget af det der sker, så kommer der altså pludselig en pause i filmen, hvor der ikke sker en skid. I musisk forstand er dette en kadance.

Filmen har en musikalsk struktur.?

Ja, i modsætning til de teorier, der har domineret meget de senere år med film som debatmedie - tidligere var det som dramatisk medie - så er det for mig først og fremmest et musikalsk medie; det har rytme, det har følelser, det har stemninger, og det er dårligt, hvis det forbryder sig mod sin egen musikalitet. Da han springer op i favnen på hende, i scenen i hendes lejlighed, skulle det gerne udløse os af reservoiret. Det hele har været opløst i æteriske olier som har svævet rundt i luften, men vi må videre, der kommer en point. Og jeg vil da græde en spandfuld, hvis den ikke udløser latter i biografen. Ikke fordi det er morsomt, men fordi folk har været på pinebænken og følt en masse, og endelig kommer der en chance for at give udtryk for det. Og det er det, der giver grinereaktionen - håber jeg.

Gentagelsen af Karens flotte målmandsredning i slow-motion er et af de steder, hvor filmen sprænger realismen?

Ja, fodboldscenen er en vittighed, der spiller på den medieverden, vi allesammen lever i. Vi oplever verden lige så meget som den ser ud på TV, som den ser ud med vores egne øjne, og vi gør ikke den store forskel. Og så er det jo rigtigt, at det samtidig er et af de mange signaler på, at dette her ikke er realisme. Det understreger ønsket om at ville være *film*, og ikke plagiat af en virkelighed.

Hele fodboldscenen viser også en anden - og blidere - side af Sørens figur?

Ja, Karen siger på et tidspunkt, at hun godt kan mærke, at han har forandret sig. En af de personer, der så filmen, protesterede vildt, fordi Søren netop typisk er den person, der aldrig forandrer sig. Det gør han vel egentlig heller ikke, men hun har dog fanget, at han har oplevet noget i mellemtiden, en gode mand. Hun forstår, at han har fornemmet en dybere cellotone end den, han ellers plejer at lægge på grammofonen.

kun er 13 år. Hun drejer hovedet væk og går, han bliver stående og kigger efter hende, troede jeg, som den voksne mand, der syntes, hun er sød, og bare ville give hende en anerkendelse, der så blev lidt for meget. Jeg lod hende sværve lidt i slowmotion som pigen, der stiger ud af kålormen i »Lola«, og da vi så endelig klipper om til hendes ansigt, går hun med et stort voksent smil på! Men ligegyldigt hvordan jeg klippede den scene, kunne jeg ikke få den hjem. Jeg kunne ikke finde *et* menneske, som tog imod den i den rette ånd. Man så liderlighed og truende voldtægt, noget som jeg ikke ønskede omkring Sørens figur på det tidspunkt.

Solbjørg Højfeldt og Ole Ernst i »Slingre-valsen«

Det er en fin og nuanceret rolle for Ole Ernst.

Ja, den scene, hvor Søren går i seng med en tilfældig dame i sin vandseng, var en af de lykkelige scener i filmen, hvor man ikke behøvede at snakke om det. Da vi gik i gang med den scene, kom jeg med et Frank Jægercitat til Ole: »... vænnet til fruer nu.« Det gjorde, at vi ikke behøvede at diskutere, hvad han er for en slags figur, og hvad han oplevede i den scene. Det var for mig lykkeligt. Det har igen noget at gøre med de der reservoirer, der på et tidspunkt rummer et sådant overskud af mening, at bare ét ord, én sætning kan udløse det hele.

Men så nemt går det vel ikke hver gang?

Nej, der er også de for begge parter utroligt slidsomme scener, hvor instruktør og skuespillere skal diskutere sociologi, psykologi og litteraturhistorie og skidt og møg for at finde ud af, hvad fanden det er vi laver.

Var der noget, der kiksede helt?

Ja, der var en scene i filmen, som jeg holdt meget af, og som var en lille hilsen til en af mine yndlingsfilm, Demys »Lola«. Under skattejagten er libertineren Søren parret med Jens' lille gammelkloge datter, Nina, og på et tidspunkt skal han hjælpe hende over en planke, hvorefter han kysser hende, lidt for vådt og lidt for længe, i forhold til, at hun

Her har vi en anden af filmmediets realiteter. Det er meget muligt, at jeg har filmet den forkert, det er også muligt, den er dårligt tænkt - det ved jeg ikke. Men jeg bliver nødt til at acceptere, at jeg ikke kan finde ét menneske, som den kommunikerer rigtigt til, og derfor bliver jeg nødt til at fjerne den, fordi den udsiger noget, som jeg ikke ønsker. Det er det modsatte af et reservoire. Det kan ikke nytte noget, at jeg insisterer på min intention, når resultatet tilsyneladende er blevet noget andet.

Det er et af de tilfælde i dette mystiske medie, hvor et billede og en tilhørende lyd pludselig gør noget, som man ikke har bedt det om at gøre.

Hvordan valgte du dine folk. Var der bestemte skuespillere i tankerne allerede i manuskriptfasen?

Nogle af dem, ja. Solbjørg er en gammel kærlighed. Jeg havde set hende for nogle år siden og troet meget på, at hun ville være stærk på film. Siden havde jeg kun set hende en enkelt gang - i en filmskolefilm, det er først efter, jeg havde valgt hende, at hun har haft et par roller på TV. Jeg havde en overgang den reservation, at jeg var bange for, at hun var for smuk, så det kom til at handle om en smuk kvindes problemer. Vi undgik det bl.a. ved, at hun i de første scener, hvor vi lærer hende at kende, ikke er smuk i tradi-

tionel forstand - uden make-up og helt udskidt i ansigtet. Efterhånden kom det også til at passe bedre og bedre sammen med rollen, at hun har et udseende, der udstråler styrke, og følgelig vil hun være helt ude at skide, når hun har behov for at blive trøstet, fordi ingen tror på, at hun er ked af det, og hendes problemer bliver ikke taget alvorligt, - den stærkes problem med at blive accepteret, når man er svag.

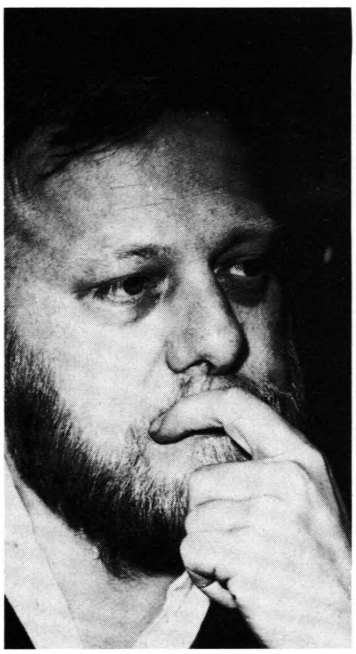
Kurt Dreyer kommer fra Gruppeteatret, og ham valgte jeg på en chance, efter at jeg bare havde set et enkelt glimt af ham i en rolle som skoleinspektør i et B&U-program

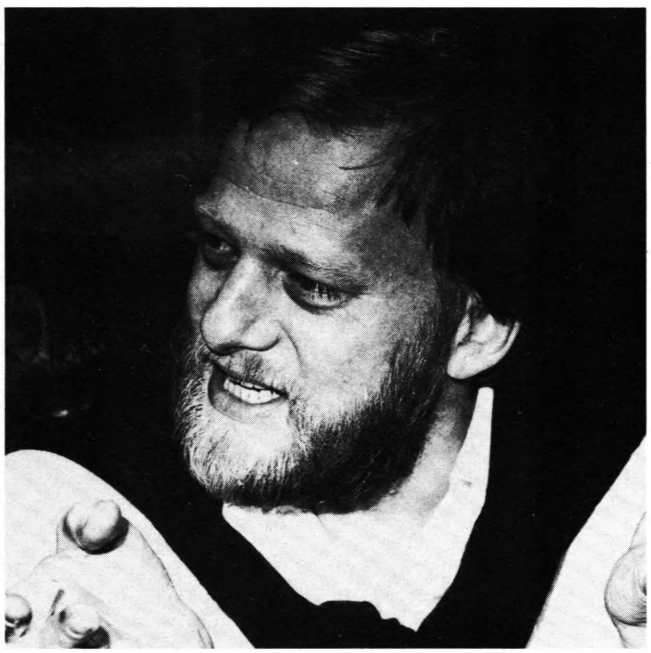
Hvordan valgte du de »kendte«?

Det var ikke noget specielt i dette tilfælde. På et tidspunkt har man opstillet en ønskeseddel, og det er lidt af et puslespil, synes jeg, for når du er begyndt at vælge, giver det konsekvenser for de andre roller. Det kan f.eks. ikke nytte noget at have tre kønne sorthårede piger i en film efter min smag.

Hvor begyndte du i udvælgelsen?

Ulf Pilgaard var et af de tidlige valg, hvorimod Ove Sprogøe som Larsen var et af de sene, og det håber jeg naturligvis ikke, Ove bliver fornærmet over. Jeg rumsterede i nogen tid med, at Larsen skulle være noget yngre og have en eller anden erotisk mulighed over for de andre. Men jeg falder for Oves evne til at sidde ved et værtshusbord og med





fire sætninger om et sommerhus opridse en skæbne, som er helt plastisk, så man forstår hele mandens liv. Og det virker i den grad uspillet, lavet med nul og nix. Så rejser han sig, tager en lille strikket hue på og går ud af døren. Jeg er ved at græde, hver gang jeg ser på det. Det var i øvrigt den første scene, vi optog. Første dag, klap 1. Og jeg var jublende lykkelig, da jeg så den, for jeg synes, den er så smuk. Ren Rembrandt.

Hvordan fandt du børnene?

Det er jo altid et kolossalt arbejde at finde børn. På et tidspunkt, hvor jeg stadig rendte rundt og første økonomiske forhandlinger, havde jeg Anette Olsen ansat til at prøvefilme børn på video, hvorefter jeg selv prøvefilmede nogle af dem. Alligevel endte vi med at finde de to, vi valgte, i weekenden, før vi skulle starte mandag morgen. Efter at have drønet rundt og kigget på alt muligt, ender man med at vælge Preben Harris' søn!

Du har åbenbart haft et fint tag på børnene, men har det ikke været et problem med fire uerfarne frontfigurer?

Næh, egentlig ikke. Med de meget rutinerede har man derimod det problem, at begge parter nemt lader sig snyde. Når Ulf og Ole Ernst har så nemt ved det, som de har, kan de let snyde både sig selv og mig. Det går så let og smertefrit at fange tonen o.s.v., så man som instruktør koncentrerer sig mest om en anden person i scenen, og så opdager man først problemerne, når man ser resultatet. Det har hver gang været min fejl, og heldigvis har spillerne hver gang uden gnist af fornærmelse været med på at lave en scene om og gå det nøk videre, end de kan på rygraden.

Er du tilfreds med filmen indenfor de givne rammer, eller ville du gerne have haft større økonomiske muligheder?

Selv om jeg godt kunne ønske mig at have det antal måneder, som vi har uger, til at lave en spillefilm i, så tror jeg ikke jeg kunne havde gjort den bedre, om jeg havde haft den dobbelte tid.

Har du vist den meget?

Ja, for der er så meget i denne film, som jeg føler så personligt, at jeg ikke selv kan bedømme det. Holdet har haft stor indflydelse. Der har været meget demokratiske processer omkring nogle scener, som jeg var usikker på - vi har næsten haft summemøder.

Så jeg har haft ret mange *sneak-previews* på den, og det afslørede hurtigt nogle konkrete fortællemæssige problemer, som flyttede med fra forestilling til forestilling. Faktisk var det en gåde for mig et langt stykke ad vejen i denne proces, om folk overhovedet ville interessere sig for Jens og Karen, to mennesker, der i den grad ikke kan tage sig sammen til at følge det, de nu engang føler. Kunne det holde nogen vågen? Og hvad skulle jeg gøre ved det, hvis de faldt i søvn? Det følte jeg trang til at teste, og det er virkelig en overraskelse for mig, at den bliver oplevet som en *love story* frem for en komedie om skilsmisser.

Det skyldes vel sagtens filmens struktur. Du starter i et forrygende tempo, men ca. midtvejs har du fået udskilt de to hovedpersoner og dvæler ved dem, og det giver jo en anden stemning.

Nu roser du det tempo i starten, men det var længe et af de store problemer. Folk stod ikke på, før filmen tydeligt skifter tempo og går ind i sin historie. Løsningen på det er præsentationen i starten. Jeg afprøvede det ved at indkalde et publikum, som i øvrigt intet havde med film at gøre (kontorpersonalet fra et skibsmæglerfirma). Jeg fortalte dem det, som nu sidder i forteksterne, speaket af Claus Nissen, og kørte filmen. Det var første forestilling, hvor folk begyndte at grine af det, der var morsomt i de tidlige scener. Ved tidligere kørsler havde folk bare siddet og spekuleret over hvem og hvorfor.

Det har vel noget at gøre med de nye sammenhænge, der kan opstå i klippebordet?

Ja, klipning er noget underligt noget, og det, der gør det så forbandet svært at redige-

re en film, er, at dér, hvor man konstaterer et problem, er yderst sjældent det sted, problemet ligger. Hvis du viser filmen for nogen af dine venner, filmfolk, og de meddeler, at de keder sig på et eller andet tidspunkt, så er du dum i nakken, hvis du skynder dig at klippe den scene, hvor de keder sig, ned til det halve, for det er ofte en skavank, der kommer fra et andet sted i filmen.

Du har selv nævnt Nils Schous Neil-Simon-agtige dialogstil, og filmen har jo også i sin stilfærdige underfundighed tydelige paralleller til Woody Allens seneste film. Men er det helt forkert at gætte på, at der også går en inspirationslinie

fra Panduro og Kjærulff-Schmidts TV-film?

Det har jeg ikke selv tænkt over?

Jeg synes, at den i sin cirklen omkring personerne, i dialogen og netop i underfundigheden minder meget om specielt »Rundt om Selma« - blot en generation yngre.

Nu er »Rundt om Selma« den af deres TV-film, som jeg sætter højest, og som jeg synes er mest original i sin form. Det, der har interesseret mig mindst i de tos samarbejde, var signalementerne af de personer, som har spejlet mig og mit eget ægteskab, men de figurer og temaer, som blev hængende i mit hoved, var skæverikkerne: Ingolf David, der flakkede rundt foran abeburet og søgte efter homo sapiens, fabrikant Meriand, der sad og skød fugle på sin veranda, Holger Juul Hansen i kvindetøjet - alle de steder, hvor tangenten forlod cirklen. Men nu du siger det, kan jeg godt se en vis lighed mellem min film og »Rundt om Selma«, selvom min idé var at bryde med den tradition. Jeg føler, at vi er ude i et langt mere stiliseret ærinde. Det, der måske er det mest interessante ved »Slingre-valsen«, er dens sammenblanding af ting, som sædvanligvis skal holdes adskilt. Vi danskere har svært ved at acceptere en film som »Skarpt bevogtede tog«, men heldigvis er den tjekkisk, og derovre er de så mærkelige, så derfor kan de fleste af os godt alligevel acceptere, at den springer fra farce til tragedie inden for få sekunder. Men i Danmark er der eddermame forskel på komedie og tragedie og på debatstykker og underholdende stykker. Det er meget kasseinddelt, og det er kun på grund af vores snobberi, at vi accepterer visse andre landes mærkværdigheder. Så det kunne jo tænkes at være et problem med »Slingre-valsen«, at den roder et par genrer sammen.

Er dansk film kørt fast i den pæne socialrealisme, som mange påstår?

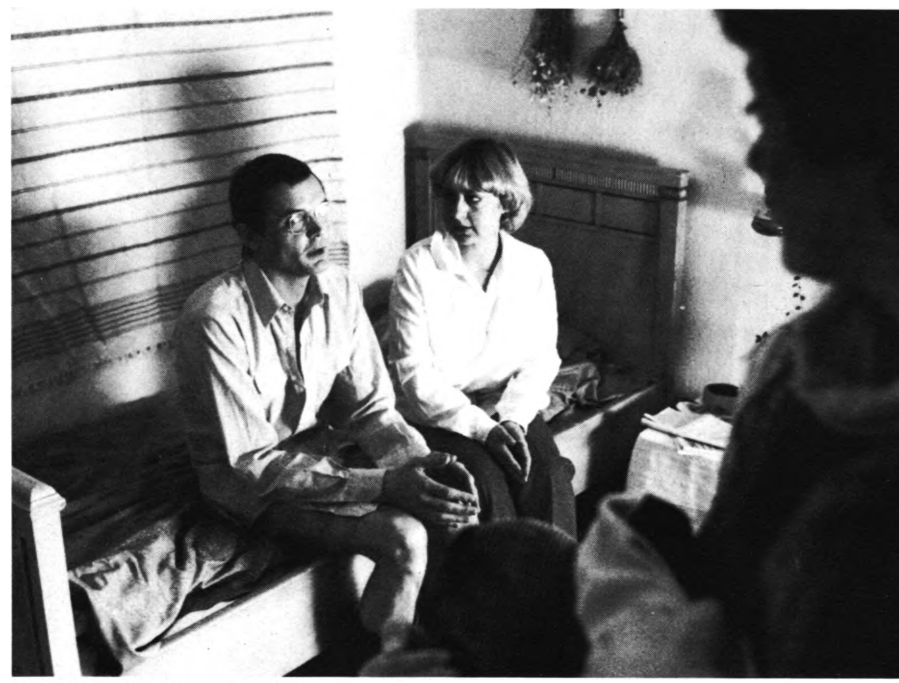
Ja, det er vel her, vi sidder. Der er nu udviklet en generation af instruktører, der har bevist, at de kan lave film, og som har haft en tendens til at spalte sig i to grupper. Der er nogle, der har hele følsomheden, hele evnen til at få figurer og situationer til at leve, men som ofte har manglet et sted at ville hen med deres film. Det er blevet stillestående genre-malerier. Og så er der en anden gruppe, som har bevist en anden form for talent og håndværksmæssig dygtighed o.s.v., men som har gjort det på lidt udvendige, tomme, buldrende historier, som egentlig ikke kommer folk ved - jeg melder mig selv som skyldig med »Nitten røde roser«.

Indtil nu har det været fantastisk svært at få kombineret de to ting: at der er sensualitet og finger-varmekulde- fornemmelse, at det hele er med hele tiden, og at vi skal et sted hen med lortet.

Biografejerne skriger på nye folkelige danske film. Er »Slingre-valsen« noget af det, de beder om, tror du?

Det er mit håb, at filmen fungerer som komedie, og at den når et publikum, som ikke normalt går i biografen, det mellem 30 og 50 i parcelhuskvartererne uden for de større købstæder. At filmen indeholder en genkendelsesfaktor og en humor, som gør, at

Kurt Dreyer, Ove Sprogøe og Lisbeth Lundquist i »Slingre-valsen«



Kjeld Løfting og Lene Brøndum

Puk Schaufuss og Kurt Dreyer

de godt gider bestille baby-sitter o.s.v.

Hvis jeg skal tro på noget kommercielt, så håber jeg på, at den kan noget i retning af, hvad »Kramer mod Kramer« kunne. Men det er selvfølgelig stadig ikke svaret på, hvad den lille provinsbiograf-direktør har brug for for at overleve.

Det er et publikum, der læser anmeldelser?

Afgjort. Men jeg vil føle mig mere tryg ved, at et relativt stort publikum kan lide filmen, end om anmelderne kan, for det er anmelderne, der efter min mening dyrker de stive genreopdelinger, og som ikke er til sinds at lade sig skolemesterere om, at man godt kan blande det sammen, som de nu altid har holdt adskilt. Jeg har mange chancer for at blive diskvalificeret for urent trav på anmelderfronten.

Vi tror snarere, at anmelderne vil opfatte din form som helt original, eller i hvert fald meget anderledes end dansk filmnorm.

Jeg er ellers ikke gået nær så langt, som jeg troede, jeg ville. Scene for scene følte jeg mig alligevel bundet af nogle fortælleelementer, så jeg endte med en langt mere konventionel film, end jeg satte ud for at lave. Derfor er det for mig en meget interessant tilbagemelding, at I begge to siger, at den formelt virker anderledes end det, vi er vant til at se. Det er jeg selv lidt blind for. Jeg har oplevet den klassiske floskel, at stoffet efterhånden begynder at stille sine krav, som man ikke kan fifle med.

Hvorfor dette ønske om en mere avanceret form?

Jo, fordi man efterhånden kan grammatikken på forhånd. Scenerne falder i master, indklip, indklip, nyt billede, og næsten ligegyldigt, hvad der foregår i billedet, så bliver det kedeligt, fordi det er sat så klokkerent efter ABCen. For mig er det et ideal, at den enkelte indstillings betydningsfuldhed bliver ophævet, og at det i stedet bliver en strøm af billeder, som tilsammen danner et billede.

Jamen, du bryder da netop tit med ABCen?

Ja, nogle af de klip, jeg bedst kan lide i filmen, er rene overspring, som er lavet med vilje - i hvert fald i klipningen. For fanden, hvis hele oplevelsen ligger på den modsatte side af skudaksen, hvor hovedet pludselig er i skygge, hvor det før var i lys, og næsen vender den forkerte vej – *so what!* Hvis der er *drive* i scenen, menneskelig interesse i det, der sker, så er det sgu da ligegyldigt om Lisbeth Lundquist ligger den ene eller den anden vej i forhold til den foregående indstilling. Fuldstændigt! Der er ingen er jer, der har jamret over de totalt ulogiske klip med Claus Nissen på dansegulvet. Det er en sekvens på ti minutter, som vi har klippet fuldkommen usynkront rundt i, men det er ligegyldigt, for vi jagter oplevelser i billederne, i stedet for at bruge tiden på en masse kontinuitetsklip, der er lige så interessante som kommasætning i danske stile. Prøv at se de nye drenge i Hollywood. De skider det også en hatfuld.

Lizzi Weischenfeldt var din scripter og klipper. Delte hun din opfattelse?

Ja, lige så streng, Lizzi er som scripter med hensyn til alle disse regler, lige så fleksibel er hun som klipper. Hun er med på den værste i klippebordet, og der er en masse af rytmikken, der kommer fra hende, hvor jeg gang på gang er den, der er blevet grebet i at sidde med det meget konventionelle bud. Der er scener undervejs, hvor jeg ganske simpelt ikke kunne overskue klipningen, og hvor vi lavede den aftale, at jeg blev væk i et par dage, mens hun klippede den sekvens, og så kiggede vi på den sammen.

Hvordan vurderer du »Slingre-valsen« i forhold til dine tidligere film?

Jeg føler, at det er første gang, jeg trods usikkerheden har præget en film. Jeg vil

Solbjørg Højfeldt og Kurt Dreyer

ikke påstå, at jeg var utilfreds med »Nitten røde roser«, mens jeg lavede den, men som færdigt resultat virkede den på mig som meget facilt lavet, men egentlig inderligt uvedkommende. Det var godt nok for mig på det tidspunkt. Efter at have lavet 20-30 TV-programmer lå der en enorm appel i at arbejde med den totale form, som en spillefilm er, at instruere skuespillere og få kontakt med en masse mekanik, som jeg havde ringe overblik over den gang.

Jeg har endnu ikke mødt nogen, som synes »Gangsterens lærling« er noget stort kunstværk. Jeg betragter den rent faktisk ikke som min film. Jeg forsøgte bare at finde hoved og hale i, hvad det var Lars Leergaard havde tænkt, og det kunne jeg ikke. Den film var kørt af sporet, før jeg kom til som instruktør. Jeg har altid haft den opfattelse, at den skulle gå den modsatte vej af en rigtig biograffilm. Der var en originalitet og en meget mærkværdig stemning i manuskriptet, og den kunne være lavet som »Shadows«. Men det kunne jeg ikke komme igennem med.

Bortset fra det rent kontante har »Gangsterens lærling« så »kostet« dig noget?

Ja, lysten til at lave film i mange år. Hvis jeg ikke havde lavet den, var jeg aldrig blevet konsulent. Så havde jeg aldrig frivilligt stillet mig uden for i tre år. Jeg havde og *har* et ønske om at finde ud af, om jeg overhovedet skal være filminstruktør. Det ved jeg stadig ikke. Det er meget svært for mig at finde mit eget helt personlige mærke, når jeg står og instruerer. Det er internt i hovedet. Jeg har mange gange følt mig helt i harmoni med mig selv, når jeg stod og underviste, at jeg fik de rigtige tanker på det rigtige tidspunkt, men det er meget sjældent, jeg har haft den fornemmelse, mens jeg instruerede. Det medfører, at jeg indtil videre ikke er overbevist om, at det er det, jeg skal. Det er noget, jeg gerne vil, men det er ikke det samme som, at jeg egentlig duer til det.

Det er et hårdt psykisk og fysisk pres?

Ja, og hvis man læser »The Director as Superstar«, viser det sig netop, at de fleste instruktører hader optagelserne og glæder sig til, at de er færdige med det lort og kan komme hjem og klippe.

Som filminstruktør skal man have forstand på økonomi, for ellers kan man ikke komme igennem med en film i Danmark. Man skal være en god arbejdsleder, for i nogle måneder er man arbejdsgiver for et hold på 15-20 mennesker, og hvis man er dårlig til det, får man dårlige resultater. Man skal have forstand på en helvedes masse teknik, for ellers er er altid nogen, der fortæller én, at det og det ikke kan lade sig gøre. Man skal være en god personinstruktør, som er noget helt andet. Og endelig skal man være en god klipper.

Og dertil kommer så den økonomiske risiko?

Ja, hvis »Slingre-valsen« går dårligt, går jeg fallit og må sælge lejlighed og alt muligt, men det er min oplevelse, at producenten og købmændene tror på den. Jeg har opdaget, at når jeg har fulgt min egen smag, så har jeg ikke ramt ret mange mennesker, og det hører med til mine overvejelser. Det er mit job at skabe oplevelser, der kan deles med andre, og hvis de ikke kan det, så kan jeg ikke lave film.

Der er to discipliner. Den ene er, at man skal være ærlig over for det, man vil, og ikke snyde med det. Den anden er, at hvis alt lykkes for én, og man synes, man har fået udtrykt, hvad man ville, og *hvis* det så ikke vedkommer nogen, så er man bare en tragisk figur, og så er der ikke noget at gøre ved det. Man kan ikke kommandere folk ind at se en film, fordi den er ægte, hvis denne ægthed ikke interesserer dem en pind.

Ebbe Villadsen

Den okkulte bølge

I det forløbne årti har tre typer af spændingsfilm været dyrket i et betydeligt større omfang end tidligere. Det drejer sig dels om de mange film, hvor underholdningen består i at en masse mennesker omkommer eller er lige ved det på grund af ildebrand, flystyrt, skibsforlis eller jordskælv. Endvidere de film, hvor kæmpehajer, kæmpebjørne eller kæmpekrokodiller spiser folk eller på anden måde generer dem. Og endelig har vi så været diverteret med en række film, hvor mennesker med overnaturlige evner driver deres spil med frygtelige resultater til følge eller hvor det sågar er Den Onde selv og hans tilhængere, der er på færde. Fælles for de tre typer af film er, at deres emner principielt er oplagte for behandling netop på film, men at der til dato kun er kommet få gode film ud af det. Tillige modsvarer emnerne udmærket den dommedagsmentalitet, som i stedse højere grad præger vor del af verden, og dette gælder især de sidstnævnte film, de okkulte, som der her skal anstilles nogle betragtninger over.

Uanset deres kvalitet har de mange film om okkulte fænomener krav på interesse, fordi de nøje falder sammen med og afspejler den bølge af okkultisme og såkaldt nyreligiøsitet, vi oplever i disse år. Ikke blot parapsykologi og astrologi har fået fornyet vind i sejlene, vi hører også nu om folk, som dyrker hekseri og satanisme eller kaster sig over orientalsk meditation og »mystik«. Halvtredsernes UFO-mani er ved at blusse op igen, og selvom UFO-tro er århundredets eneste afgørende nye bidrag til okkultismen, så opfører de UFO-troende sig helt på samme måde som andre okkult troende, nemlig hævder, at deres tro ikke er overtro og at videnskabelige og religiøse autoriteter udgør en sammensværgelse, der undertrykker den objektive sandhed, de sidder inde med.

At dømme efter den modtagelse, de okkulte film har fået herhjemme, finder vi ikke mange okkult troende blandt danske filmkritikere. Anmeldernes tone har gennemgående været ironisk og nedladende over for disse film, og lad mig straks sige, at det også er den tone, jeg selv finder, de hyppigst indbyder til. Imidlertid har man nøjedes med alene at afvise de enkelte film som dårlige og har ikke sat dem ind i en større kulturhistorisk sammenhæng. Netop i Danmark har der heller ikke været det helt store publikum til dem, men de er trods alt kommet op i vore biografer og adskiller sig på dette punkt fra ordinære religiøst film fra USA som f.eks. »Korset og Springkniven« og »Skjulestedet«. Sådanne opbyggelige underholdningsfilm, der ikke kan fornærme nogen, er pudsigt nok henvist til alternativ distribution herhjemme. I det USA, hvorfra de fleste af vore underholdningsfilm kommer, markerer den okkulte bølge sig naturligvis langt tydeligere, men jeg er alligevel bange for, at det godt kunne betale sig at give en film som »Eksorcisten« repremiere i Danmark nu.

Det kan diskuteres, hvorvidt film om okkulte emner udgør en genre. Denne vil i hvert fald være vanskelig at afgrænse. »Overnaturlige« fænomener har tidligere i lige så høj grad været dyrket inden for de film, man på engelsk sammenfatter under betegnelsen *fantasy* (i modsætning til *horror*). Man kan blandt utallige eksempler henvise til en politisk-moralsk fabel som William Dieterles »All That Money Can Buy« eller en komedie som René Clairs »Min Kone er en Heks«. Det er imidlertid typisk for de senere års film, at de overnaturlige sager næsten udelukkende har været brugt i horror-sammenhæng. En okkult film er faktisk i dag identisk med en okkult gyser. Warren Beattys »Himlen må vente« er et ret enestående eksempel på en varm og sympatisk komedie, der leger med det okkulte, men det er også en genindspilning af en film fra fyrrerne.

Den okkulte gyser vil tit have en del tilfælles med den egentlige religiøse film, ligesom den kan være svær at afgrænse i forhold til science fiction-filmen. En film som Spielbergs »Nærkontakt af tredie grad« er et umiskendeligt udtryk for tidens okkulte og pseudoreligiøse strømninger. Endelig kan den okkulte gyser være i slægt med sådanne horror-film, hvor vi møder vampyrer og varulve. Det bør dog nok have en vis betydning for genreklassificeringen, at der blandt et potentielt biografpublikum (det er ikke filmenes ophavsmænd, vi skal se på i denne sammenhæng) vil være mennesker, som tager spøgeri, parapsykologi og Djævelens påståede aktiviteter alvorligt, mens ingen kan formodes at »tro på« vampyrer og varulve.

Et af de ældste og almindeligste okkulte fænomener er spøgelser. Vi begrænser os her til den vestlige verdens film, men det skal lige nævnes, at en japansk klassiker som »En bleg og mystisk månes fortælling efter regnen« er et eksempel på en kulturtradition, som har forfinet spøgelsesgenren, eller at folkeovertroens mere kontante genfærd som bekendt er hyppige gæster i brasiliansk film. I vestlig filmtradition har spøgelser ingenlunde altid optrådt i gysere. Vi har lige så tit kunnet møde dem i en festlig komedie som René Clairs »Spøgelset flytter med« og

»Himlen må vente«

også af og til i et smukt og poetisk eventyr som William Dieterles »Portrait of Jennie« (for nu at nævne to private favoritter). I dag er det imidlertid uhyggen, det drejer sig om.

John Carpenters »Tågen« er en solid gammeldags gyser om bøhmænd, der kommer og tager folk. En sådan dygtigt lavet og helt uforpligtende underholdningsfilm må bestemt foretrækkes frem for Stuart Rosenbergs »The Amityville Horror«, hvor en historie om et spøgelseshus giver sig ud for at være en sandfærdig beretning. Den omstændighed, at dele af pressen har slugt denne salgsfidus råt, er udtryk for en tendens, der er mere uhyggelig end filmen.

»Tågen«

Beslægtet med spøgeri er forestillingen om reinkarnation, men det er naturligvis kulturbestemt, om man her vil tale om et overnaturligt fænomen. For en inder er reinkarnation ikke okkultisme. Mange vesterlændinge gribes i disse år af reinkarnationstankerne såvel som en række andre brokker af indisk religion, og de gør det givet tit uden at ane, at kristendommen direkte fordømmer enhver form for sjælevandringslære og har gjort det siden kirkemødet i Konstantinopel i 553. Der er også det specielle ved vesterlændinge, der tilslutter sig sjælevandringsteorier, at de meget hurtigt begynder at kunne huske tidligere tilværelser.

»Himlen må Vente« er nærmest en reinkarnationshistorie, og tidligere har emnet mest fristet til brug inden for fantasy-genren. Men også her kan man spore en ændring. For nogle år siden kunne vi se Robert Wises »Audrey Rose« herhjemme. Selvom filmen klart blev lanceret som en uhyggelig gyser, er den ikke spor uhyggelig og i øvrigt heller ikke spændende. Det er en film, der først og fremmest vil omvende os til at tro på sjælevandringens mysterier og som til det formål bl.a. har indlagt en indisk vismand, som holder en lang prædiken. Jeg tror, vi kan vente mere af den slags fremover.

En klassisk gyser om genfødsel er den gamle historie om »Mumien« i dens forskellige filmversioner. Mumien er fornylig atter vakt til live i Mike Newells film »The Awa-

kening«. Det er ret interessant at bemærke, at mens de gamle film om onde mumier sluttede med, at der blev sat en stopper for deres hærgen, så er det i »The Awakening« den genfødte ægyptiske dronnings djævelske ondskab, der går af med sejren til sidst. Filmen følger samme skema som de film om Satans genkomst, jeg skal komme ind på nedenfor.

Egentlig er »sjælevandring« ingen god gengivelse af reinkarnation, for der er f.eks. i indisk sammenhæng ikke tale hverken om sjæle eller om nogen vandring. Udtrykket kan hænge sammen med, at man sammenblander reinkarnationslære med spiritisme, hvad der tit sker også blandt de troende selv. Spiritisme har næsten altid været fremstillet som svindel på film. I disse år kommer der tilsyneladende ingen gysere om spiritisme, hvad der hænger sammen med, at fænomenet ikke er nær så meget i vælten som tidligere. Med sit løfte om kontakt med de kære afdødes ånder er spiritismen en alt for optimistisk okkultisme for vor tid.

I dette århundredes første halvdel var det en vidt udbredt antagelse i kulturradikale kredse, at religionen var et fænomen, der snart helt ville forsvinde til fordel for videnskaben. Det er der vist ingen, der tør påstå i dag. Ganske vist ser det ud til, at den traditionelle kristendom er på tilbagetog, men det er til fordel for nye »eksotiske« religioner og pseudoreligioner. Desværre er vestens stigende interesse for fremmede kulturer og deres religioner næppe et udtryk for ny åbenhed og tolerance. Snarere er det et udtryk for øget tvivl om vor egen traditions bæredygtighed.

Ikke blot orientens religioner er på mode, man er også i højere grad begyndt at interessere sig for religionerne hos de såkaldte naturfolk, de urbefolkninger, vi endnu ikke har udryddet. Gamle indianere opfattes på forhånd som særligt vise, og en række film er også på det sidste begyndt at udnævne Australiens urbefolkning til besiddere af dybe hemmeligheder. En film som Peter Weirs »Den sidste bølge« giver et rystende billede af denne urbefolknings sociale situation i dag, men kombinerer det med en okkult gyserhistorie. Alle indfødte australiere hævdes her at vide, hvornår verden vil gå under som følge af en stor oversvømmelse. Mange anmeldere har tilsyneladende slugt denne okkulte historie i solidaritet med de undertrykte folk og fortæller, at den bygger på religionshistoriske fakta. Nu har de enkelte australske stammer imidlertid hver haft deres forskellige myter om verdens undergang, og hverken hos dem eller hos andre naturfolk har disse myter indtaget nogen central plads i livsanskuelsen. Det er den vestlige kulturs dommedagsstemning, Weirs film prakker australierne på.

De fleste af tidens okkulte gysere drejer sig om mennesker, der misbruger diverse mere eller mindre overnaturlige evner. Med fænomener som clairvoyance, telepati og psykokinese er vi ovre i noget, der som bekendt her og der undersøges på seriøs videnskabelig basis, men film som »Carrie«, »The Fury«, »The Medusa Touch« og senest »Scanners« boltrer sig i rædsler, der ligger langt ud over de muligheder, selv den dristigste parapsykolog vil finde på at antyde. I visse film er de særlige evner opundet til lejligheden. Således møder vi i Jerzy Skolimowskis »Skriget« en mand, der kan skrige så højt, at folk falder døde om. Jeg nævner filmen, fordi de stakkels uraustraliere også her må holde for. Det er nemlig ifølge filmen ved langvarige studier hos dem, man kan lære sig et sådant skrig. Gyserne af denne type gør sig ellers normalt ingen ulejlighed med at fortælle, hvordan det kan være at nogle kan få flyvemaskiner til at styrte ned eller folks hoveder til at eksplodere.

Et fænomen som clairvoyance er naturligvis oplagt for behandling netop på film. Der hersker vist almindelig enighed om, at Nicholas Roegs »Rødt Chok« er en af de bedste okkulte gysere overhovedet, og her er det netop synskheden, der er det raffineret udnyttede tema. En historie, der principielt kunne være blevet til en lige så billedmæssigt spændende film, er Irvin Kershners »The Eyes of Laura Mars«. Her drejer det sig om noget, man kunne kalde samsyn, hvor hovedpersonen undertiden i stedet for at se det, der er for øjnene af hende selv, ser det samme som et andet menneske, in casu en psykopatisk kvindemorder, politiet jager. Historien falder imidlertid fra hinanden, og der er desværre intet spændende kommet ud af den filmisk fortræffelige idé. En række okkulte gysere lider under at have en ganske god idé som udgangspunkt, uden at man har kunnet bygge en sammenhængende fortælling op om den.

Filmene om parapsykologiske rædsler er nok de mindst interessante inden for den okkulte genre, men også de er udtryk for tidens mentalitet, præget af samme tendens som vi i dag oplever inden for alle slags spændingsfilm, nemlig at de i højere grad vækker ubehag end uhygge med deres svælgen i blod og vold. Herom er der skrevet nok allerede.

Normalt er de okkulte gysere små ånders værk, men med Stanley Kubricks »The Shining« har en af de store personlige filmkunstnere endelig kastet sig ud i genren, og resultatet er ikke så skuffende som mange har villet gøre det til. Kubrick sprænger som altid rammerne for den genre, han arbejder i. Det okkulte fænomen, titlen refererer til, må kaldes en kombination af clairvoyance og telepati, men filmen er formelt også en spøgelseshistorie, der til slut drejes i retning af reinkarnation. Først og fremmest har vi dog at gøre med Kubricks betragtninger over ondskaben som abstrakt fænomen. Som et personligt kunstværk står »The Shining« derfor typisk nok uden for de tidsstrømninger, jeg her er ved at indkredse. Og så kan filmen endda alligevel leve op til de forventninger, man måtte stille til en vanlig okkult gyser. Den er ægte uhyggelig både på det idémæssige plan og i banal forstand.

Faye Dunaway i Irvin Kershners »The Eyes of Laura Mars«

Den sidste gruppe okkulte gysere, vi skal se på, er de film, der handler om Satan selv og hans tilbedere. Atter her er det tidstypisk, at det ikke længere som i gamle dage er folketroens Fanden, vi møder på film, men netop religionens Satan. Gysere som »Rosemarys Baby« eller »Eksorcisten« skal dog ingenlunde forveksles med religiøse film, da vi intet hører om Gud i dem. Omvendt kan film om overnaturlige hændelser, der tilskrives Gud, i sagens natur ikke være gysere, selvom de tit er gyselige i en anden betydning af ordet.

Det var Roman Polanskis »Rosemarys Baby«, der i 1968 indledte bølgen af film om

djævelskab, og »Rosemarys Baby« er nok tillige den bedste af disse film. Det er også den eneste okkulte gyser, der har været en egentlig succes i Danmark, hvor den stadig får repremiere. Filmen indfanger selv den mest rationalistiske blandt publikum, fordi man til det sidste ikke ved, om det er en okkult historie, man overværer. Er Rosemarys naboer virkelig djævletilbedere, som er ude efter hendes barn, eller er det hele noget, hun bilder sig ind? »Hæ, hæ, de er skam djævletilbedre, og Satan er far til Rosemarys barn!« slutter Polanski så af med at sige. Filmen er intet andet end en makaber spøg, som kun lykkes, fordi den er så drevent fortalt. Filmen vil næppe sige noget dybere om moderkærlighed, da Rosemary til sidst giver sig til at vugge djævlebarnet, for den ferme og usympatiske Polanski har aldrig interesseret sig for menneskelige følelser i sine film.

Forfatteren Ray Bradbury kunne ikke lide filmens slutning. Han skrev til tidsskriftet »Films and Filming« (august 1969, s. 10) og foreslog følgende alternative slutning: Da den sidste afsløring er kommet, er der stille i stuen, og man iagttager Rosemary. Stadig med den store kniv i hånden nærmer sig langsomt vuggen. Pludselig slipper hun kniven, river barnet op af vuggen og styrter ud af stuen, inden satanisterne når at reagere. Ned ad trappen, ud af døren løber hun. Forfulgt af de rasende djævletilbedere styrter hun gennem det natlige New Yorks regnvåde og helt tomme gader (ikke noget med tordenvejr!). Omsider ser hun en kirke, ja, hvorfor ikke en katedral, og løber indenfor. Mens djævledyrkerne hvæsende står i alle indgange uden naturligvis at kunne betræde det hellige sted, går Rosemary op til alteret, holder barnet frem og tager sig sammen til at sige: »O Lord, O God, O Lord God. Take back your Son!« Kameraet trækker sig langsomt tilbage. Totalbillede af kirkerummet med Rosemary oppe ved alteret. Fade to black. The End.

Øverst en scene fra »Rosemarys baby«, nederst en scene fra »Tegnet«, begge film, hvor Djævlens barn får lov til at overleve

Sådan skulle filmen efter Bradburys mening have sluttet. »Which then would have sent audiences out into the night to think what kind of idea had just run over them«. Bradbury vil have en film, der får folk til at gå hjem og tage Bibelen eller Miltons »Paradise Lost« frem for at repetere de himmelske familieforhold. En film, der får os til at tænke over, om ikke den faldne engel Satan kunne blive taget til nåde igen. Hvordan skulle Vorherre kunne modstå bønnerne fra den hårdt prøvede mor, der kommer med hule kinder og forgrædte øjne og viser ham sit barn? Såvidt Ray Bradbury. Det er imidlertid lige netop slutninger som hans, de okkulte gysere aldrig gider præsentere os for. Filmene om Den Onde selv giver os ingen metafysiske problemer med hjem. Det er også derfor tvivlsomt, om man kan bruge danskernes manglende interesse for metafysik som forklaring på den begrænsede publikumstilstrømning til filmene herhjemme.

Polanskis slutning på »Rosemarys Baby« er ingen åben slutning, men den indvarsler noget nyt ved at lade djævelskaben gå af med sejren til sidst. Tidligere skulle enhver ordentlig gyser naturligvis ende med uhyggens opløsning. I halvfjerdserne bliver vi derimod præsenteret for den ene film efter den anden, hvor man som ren morbid underholdning lader det stå 1-0 til Satan til sidst. Det er ikke for at give os noget med hjem at tænke over, ondskaben får lov at sejre.

Adskillige film handler om Satans genkomst blandt menneskene og truer os med, at de sidste tider er nært forestående. Man kan nævne den opreklamerede »Tegnet« og fortsættelsen »Ansigtet på Muren«, der præsenterer den genfødte Antikrist som lille dreng og som ung mand og skal følges op af flere film; men man kan også nævne den helt oversete »Holocaust 2000«, hvor Satan er en ung ingeniør, der byger atomkraftværker (!). Handlingen i disse film drejer sig altid om, at forskellige lærde folk - pudsigt nok tit arkæologer, hvis videnskab ellers er ret jordbunden - ad uransagelige veje kommer på sporet af Antikrist, men ombringes på mystisk og voldsom vis inden de kan nå at advare den truede menneskehed. Det antydes, at djævlebarnet vil kunne uskadeliggøres ved forskellige magiske midler, men man når aldrig at få disse taget i brug. Filmene finder derimod aldrig på at antyde, at menneskene i en så truet situation kunne bede Gud om hjælp.

Selvom vi som nævnt kan finde forestillinger om verdens undergang inden for adskillige fremmede kulturer, er det dog først og fremmest i vor egen del af verden, at apokalyptiske betragtninger har været levende og stærke. Den jødisk-kristne tradition, hvorefter det nuværende verdensforløb på et tidspunkt skal bringes til ophør, står faktisk i modsætning til de fleste gamle kulturers opfattelse, f.eks. den hellenistiske. Her opererer man med et cyklisk verdensbillede baseret på en myte om tingenes evige tilbagekomst. Det er ret interessant at se disse gamle cykliske ideer, som i århundreder har været borte fra vestlig digtning og kunst, i vore dage dukke op i populær science fiction-udgave. På film har vi allerede fået et for-

nemt monument over myten om den evige tilbagekomst i Stanley Kubricks »2001«, og man kan også nævne John Bormans interessante »Zardoz« i denne forbindelse.

De okkulte gysere foretrækker dommedagsfilosofien, men i en udgave, der ikke har meget med kristendom at gøre. Typisk nok har få filmkritikere fundet det interessant at understrege dette aspekt i deres anmeldelser af filmene. I »Tegnet« og denne films mange efterligninger bliver der hele tiden henvist til dystre profetier i Johannes' Åbenbaring. Dette skrift kan som bekendt bruges til hvad som helst, og den seriøse teolog kendes på, at han indrømmer dets delvise uforståelighed i dag. Gennem hele kirkehistorien har mennesker dog ment her at kunne læse, hvornår de sidste tider ville indtræde (skønt det andetsteds i bibelen siges klart, at dommedag kommer som en tyv om natten). De sidste tider skal kendetegnes af en markant forøgelse af Djævelens aktiviteter her på Jorden, og en sådan markant forøgelse har enhver generation kunnet konstatere lige netop i sin egen tid. Trængselstiderne indvarsler kampen mellem Gud og Djævelen. En absolut dualisme, en forestilling om en evig kamp mellem lysets og mørkets magter, kan religionshistorisk føres tilbage til den gamle iranske religion, men har også præget bl.a. kristendommen. Alligevel er Gud for jødisk og kristen tankegang naturligvis altid den stærkeste, mytologisk illustreret ved, at Satan oprindelig var en tjenende engel hos Gud, men gjorde oprør.

Dommedag betyder på det kosmiske plan Guds endelige sejr over Satan og på det jordiske plan Kristi genkomst og sejr over denne verdens fyrste, Antikrist (som i apokalyptisk spekulation flyder sammen med Satan). Hvad vi i disse år kan se i vore biografer, er en række film fyldt med ufordøjede brokker af denne teologi, mest sådan at myterne nærmest er vendt på hovedet.

De små kredse af okkultiser i USA og også i Danmark, som kalder sig satanister, gør en filosofi ud af at vende den kristne tradition på hovedet, men er altså således dybt afhængige af denne tradition. Det er harmløse foretagender, og der forlyder intet om, at de skulle være ude efter små Rosemary'er, som Mørkets Fyrste skulle avle børn med. I USA er »The First Church of Satan in San Francisco« offentligt anerkendt og fritaget for ejendomsskat. Den er grundlagt af Anton Szandor LaVey, som var »teknisk rådgiver« på »Rosemarys Baby« og havde en lille rolle i filmen. LaVey har forfattet »The Satanic Bible«, en bog, der består af negativt ændrede bibelcitater og i øvrigt er tilegnet bl.a. cirkuskongen Barnum(!).

Satanisterne skal ikke forveksles med de forskellige moderne heksegupper, som hygger sig med magi. Disse grupper har ingen forbindelse tilbage til gamle dages hekse, men er blevet til under inspiration fra populærvidenskabelig litteratur om emnet fra dette århundrede. »Rosemarys Baby« sammenblander satanister og hekse, men det gør de okkult troende også gerne selv. Hekseritualer, hvor nøgne unge piger ofres til Djævelen, er opfundet af knaldromaner og film.

Ligesom LaVey og hans efterlignere oplevede en stigning i antallet af disciple efter »Rosemarys Baby«, var der også efter »Eksorcisten« pludselig langt flere mennesker end tidligere, som mente sig besat af Djævelen. Forholdet svarer helt til, at antallet af observerede UFO'er toppede i begyndelsen af halvtredserne, hvor science fiction-filmen havde sin første storhedstid. »Eksorcisten« er alle tiders mageløse fidus-film, men har ikke desto mindre skræmt en masse mennesker fra vid og sans. Djævelens tagen bolig i en stakkels lille pige er også et tegn på, at de sidste tider er nær, men William Friedkins film fortæller ikke noget sted, at Gud er stærkere end Satan. Det er ikke i kraft af Guds ord, præsterne udøver deres eksorcisme, de er skildret som rene magikere. Max von Sydows Fader Merrin er ikke til at skelne fra vampyrbekæmperen Dr. Van Helsing i »Dracula«. Hvad jeg dog først og fremmest finder betænkeligt ved filmen, er det åbenlyse velbehag, hvormed den skildrer de lægevidenskabelige autoriteters given op over for Linda Blairs tilfælde.

Trods megen reklame blev »Eksorcisten« ikke den store succes i Skandinavien, som den havde været i de engelsktalende og i de katolske lande. Repræsentanter for bevægelsen Unge Kristne stod uden for Palladium og delte små tryksager ud, som advarede mod filmen, men ellers var der ikke mange herhjemme, der tog den alvorligt. I dag forlyder det imidlertid, at præster i den statsstøt-

Herover scene fra »Nærkontakt af tredie grad«, nederst scene fra »Eksorcisten«

tede danske folkekirke foretager djævleuddrivelser. Fra vore protestantiske nabolande hører vi om flere lignende sager.

Blandt de UFO-troende møder vi ganske anderledes positive tanker om, hvad menneskeheden kan vente sig forude. Gammel dommedagsteologi i fordrejet form bryder man sig ikke om her, men i stedet ser man hen til den store dag, hvor væsener fra fremmede verdner kommer og tager os ud på en flyvetur i deres rumskib. Science fiction-film ligger uden for denne artikels rammer, men jeg kan ikke lade være at påpege, at der faktisk er mere religion i »Nærkontakt af tredie grad« end i de mange okkulte gysere. Der er dog også tale om en film, som er et katalog over alt det pseudovidenskabelige vås, de UFO-troende har opdigtet gennem de sidste tredive år. Historierne om de mærkelige lys på himlen, bilerne, der går i stå, forsøgene på telepatisk kontakt udefra, rapporterne om forsvundne skibe og fly, samt endelig de små mænd i deres rumskib. Alt dette udgør en mytologi i religionshistorisk forstand. Kulten består i at kigge efter mere

endnu. Da filmen imidlertid er både flot og spændende, glider den lettere ned end de okkulte gysere, og man må konstatere, at mens rummændene i halvtredsernes film symboliserede kommunismen og udgjorde en trussel, så står de nu tilsyneladende for noget godt, måske Vorherre selv.

Bagsiden af det idékompleks, vi præsenteres for i »Nærkontakt af tredie grad«, består i, at den gammelkendte djævlebesættelse i vore dage er dukket op i ny udgave. På vore statshospitaler behandles flere og flere mennesker, som mener sig styrede af væsener fra verdensrummet.

De fleste kritikere har især angrebet de okkulte gysere for at ophæve al logik. Det bør nok understreges, at okkulte fænomener har deres forklaring inden for det okkultes eget univers, uanset om vi andre stempler dette univers som overtro og forklaringerne som ulogiske. En okkult gyser står og falder næsten med, om det for en stund vil lykkes den at lokke et almindeligt vaneateistisk biografpublikum indenfor i det okkulte univers. Det er også væsentligt, at de spilleregler, der herinde gælder for det enkelte overnaturlige fænomen, præciseres over for publikum og overholdes af filmen selv. Utroligt mange af filmene har ikke været i stand til at leve op til dette mindste krav.

Det må i høj grad undre, at fortælle-formlen fra »Rosemarys Baby« ikke har dannet skole. Vi har ikke siden fået mange film, hvor vi længe holdes i tvivl, når vi forlader biografen, som vi var det efter Henry Jamesfilmatiseringen »De Uskyldige«. Der har også været en bemærkelsesværdig mangel på historier af den type, hvor tilsyneladende overnaturlige hændelser til allersidst viser sig at have en rationel forklaring. De okkulte gysere er mestendels uendeligt forudsigelige.

Ingen kunstkritik skal naturligvis diktere, hvilke emner kunsten skal tage op. Det er et faktum, at der er lavet fortræffelige film inden for genren, selvom der er lavet mere bras. Foruden titler som »Rød Chok« og »The Shining« kunne jeg have lyst at nævne fra de senere år Robert Mulligans »Den Anden«. Men den okkulte gyser i dag rummer nogle tendenser, jeg har forsøgt at afdække, og som det forhåbentligt er fremgået, at jeg ikke kan lide. Genren giver nogle antydninger af, hvad der kan komme op til overfladen, når en kultur i åndelig krise har forkastet såvel religiøse som videnskabelige autoriteter af enhver slags.

Hvis nogen af det ovenstående skulle have fået det indtryk, at jeg agiterer for intellektets absolutte forrang i forhold til følelserne, må jeg skynde mig at sige, at det ingenlunde er tilfældet. Over for de fleste okkulte gysere må forstand og følelse faktisk i lige grad gøre oprør. Filmene kan være ufrivilligt komiske, men er ofte bare ulækre. Humor rummer de ikke en gnist af, ligesom det er utænkeligt, at de f.eks. skulle have en kærlighedshistorie indlagt. Jeg gider ikke se flere af dem. Næste gang, der kommer en okkult gyser op, vil jeg i stedet gå ind at se »Himlen må vente« endnu en gang. Den har holdt sig på plakaten længere end nogen gyser, og det er rart at tænke på.

Bøger

Filmens aner

Filmen er ikke født ud af den blå luft. Og her tænkes ikke på de tekniske opfindelser og forberedelser, som var gået forud for fremstillingen af den endelige og tilfredsstillende virkende »maskine til projektion af levende billeder«, her tænkes på alle de forudgående former for underholdning, ting hvis begyndelse fortaber sig i forhistoriens mørke. *Drømmen* om de levende billeder har eksisteret lige siden de første mennesker med fingrene lavede skyggebilleder på væggen af en klippehule.

Vi kan føre det tilbage til de kinesiske, indiske og japanske skyggespil, finde lighedspunkter med antikkens teater, med de middelalderlige kirkespil, hvor man meget ofte så engle fare til himmels – eller i hvert fald op i kirketårnet (ved hjælp af en snor) – og anerne kan gå tilbage til det elizabethanske teater, det italienske comedia dell'arte, Shakespeare, Molière, det franske Ombres Chinoises, engelsk Music Hall-teater, til cirkus, markedsgøgl, Mester Jakel-spil osv. osv.

Sammenhængen er ikke ukendt, og man vil kunne støde på beskrivelsen af det i adskillige filmhistoriske værker.

Når den svenske filmhistoriker Rune Waldekranz nu har taget temaet op i sin nyligt udkomne »Så fødtes filmen«, er det ikke i kraft af sit *tema*, at bogen har krav på opmærksomhed, det skyldes den *grundighed*, hvormed dette tema er behandlet. Her endevendes hver stump, her gennemanalyseres hver enkelt etape, her henvises til kilderne, og her påvises, hvorledes de forskellige former og genrer er dukket op i senere film.

Gennemgående kommentarer til alle disse forudgående underholdnings- og forlystelsesformer ville sprænge rammerne for en anmeldelse, her skal blot peges på en lille detaille, som jeg føler mangler, og det er en mere indgående analyse af *dukketeatrets rolle* i denne udvikling.

Dukketeatrets historie er jo – i lighed med den tidlige films historie – noget, som man først er begyndt at forske i de senere år. I filmens første år var det kun få, som tænkte på at skrive mere udførligt og analyserende om fænomenet, for det blev jo nærmest betragtet som en slags markedsgøgl, højst som en nyskabelse, som synes at være spændende, men ikke synderlig seriøs. Men netop i de år, hvor videnskabsmænd og opfindere eksperimenterede på livet løs først med fotograferingen, senere med det, der skulle blive til filmen, var dukketeatret, som bl.a. med det franske Ombres Chinoises havde besiddet sublimitet og kunstnerisk raffinement, blevet fordrevet ud på markedspladserne og ind i gøglerteltene, blevet til grovkornede bondeløjer, tit med sjofle og halvpornografiske indslag.

Men det var netop på markedspladserne og i gøglerteltene, at filmen først dukkede op! Eller man kan sige, at den flyttede markedsgøglet nærmere og nærmere ind til de nu stadigt voksende bysamfund, ikke mindst fordi elektricitetens tilstedeværelse var ret afgørende for et tilfredsstillende resultat. Vel var der på mere afsidesliggende steder blevet brugt acetyléngas som belysningskilde, men det rummede også en ikke ubetydelig risiko, da man dengang arbejdede med det meget brandbare nitratmateriale, noget der også kom til at forårsage verdens første »filmkatastrofe«, da Henri Joseph Joly afholdt en velgørenhedsforestilling i Bazar de la Charité i Paris den 4. maj 1897, hvortil han anvendte acetylenlamper, hvad der førte til en katastrofebrand, hvorved mere end hundrede mennesker omkom, blandt dem flere prominente personer. Det fik myndighederne i mange lande til at indføre strenge bestemmelser for de nu opdukkende biografers indretning.

Måske kan det også anføres, at netop befolkningskoncentrationen i de nu fremskydende industribyer har været en medvirkende årsag til at skabe de nødvendige *økonomiske* forudsætninger for filmens hastige udbredelse som »massemedium«.

Filmen kom til en vis grad til at slå markedsgøglet ud, og dermed også slå dukketeatret ud. Men det er værd at mærke sig, at det netop var takket være filmen, at dukketeatret *genopstod!* Først i dukkefilmens form, men denne filmform bevirkede, at der i kølvandet af den succes fulgte en dukketeatrets *renaissance!*

Det tekniske forspil

Men naturligvis kan Rune Waldekranz ikke undlade at komme ind på det tekniske forspil, som slutteligt førte frem til den egentlige film. Her graver han med den samme grundighed ned til kilderne. Egentligt sensationelle nyopdagelser kan man ikke påstå, at bogen rummer, men den er i høj grad med til at *komplettere* vores hidtidige viden og punkterer nogle mere eller mindre gængse påstande og formodninger. Således *dementerer* han, at Muybridges kamerabatteri i Palo Alto i 1879 – det hvor en galoperende hest sprænger en serie udspændte tråde og derved udløser eksponeringen – skulle være arrangeret for at afgøre et væddemål om, hvorvidt en galoperende hests fire hove alle skulle være hævet over jorden under et vist forløb af galoppen. Det synes næppe et væddemål værd, og billederne blev da også optaget som studiemateriale for en maler, som skulle male en galoperende rytter. Derimod

videregiver han en anden påstand, som *er* blevet gendrevet, nemlig at østrigeren Frans von Uchatius' »Kinotoscope« (byggende på det tidligere kendte legetøjsapparat Stroboscope) skulle have været det første eksempel på, at levende billeder blev *projiceret* op på en skærm. Uchatius konstruerede – og demonstrerede – sit apparat i 1845, men den tjekkiske videnskabsmand Jan Evangalista Purkyně havde allerede praktiseret en projektion i 1841! (En skematisk fremstilling af blodkredsløbet). Dette er blevet beskrevet og dokumenteret af den tjekkiske filmforsker Jindřich Brichta.

Og her støder vi ind i et andet forhold, som måske nok burde være belyst lidt mere. Med filmens opfindelse løber nemlig to tråde sammen. Såvel for Purkyně som for Uchatius var formålet en *visuel demonstration*, nemlig henholdsvis en medicinsk og en militær. Formålet var altså videnskabeligt! (Militærstrategi må vel også henregnes under videnskaben, uanset hvor ubehageligt det kan forekomme).

Det som gav stødet til arbejdet på at få skabt filmen, var slet ikke ønsket om at skabe levende billeder, det var det stik modsatte, nemlig ønsket om at få stykket nogle hurtige bevægelser ud i sine enkeltfaser, altså at få levende bevægelser gjort »døde«. Det menneskelige øje kan nemlig ikke skelne ting, som bevæger sig med stor hastighed.

Med kikkerten var naturvidenskabsmændene begyndt at trænge ud i universet, fordi de ved hjælp af denne nu kunne se ting, som man ikke tidligere havde kunnet se, fordi de var for langt borte. Senere begyndte man at trænge ind i stofferne ved hjælp af mikroskopet, ved hjælp af hvilket man kunne studere det, man tidligere ikke havde kunnet se, fordi det var for småt. Nu ønskede man at skabe et *forskningsapparatur*, som kunne registrere enkeltheder i fænomener, som det menneskelige øje ikke kunne opfatte med den fornødne skarphed, fordi de bevægede sig for hurtigt! Men da videnskabsmændene havde gjort dette »forarbejde«, stod gøglerne på spring for at overtage det, fordi publikum krævede noget nyt, krævede »service«, og var begyndt at blive sig sin styrke bevidst fordi man var blevet mange!

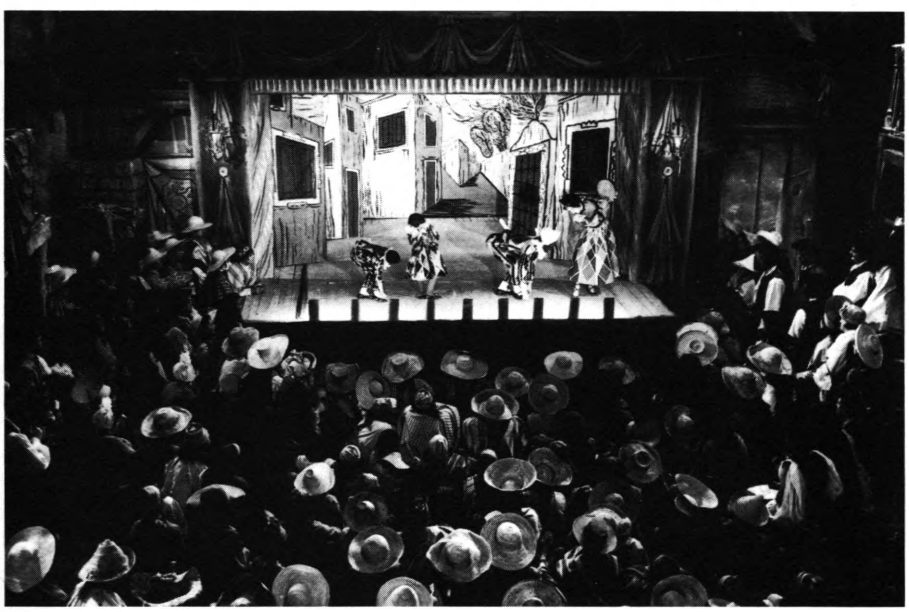
Såvel *psykologisk* som *økonomisk* er filmen altså et ægtefødt barn af den industrielle revolution, den ville være blevet opfundet, selv om der var kommet helt andre navne på dens udviklingshistorie, den *skulle* opfindes, den *blev* opfundet!

Som svensk filmhistoriker er det naturligt, at Rune Waldekranz ofrer en del omtale på filmens gennembrud i Sverige. Det nævnes fuldstændig korrekt, at de første filmforevisninger i Sverige skete den 28. juni 1896 i Malmö. Det kunne have været af en vis interesse at nævne, at en af tilskuerne ved denne eller muligvis en af de efterfølgende var en i Malmö bosat dansker ved navn Ole Olsen!

Rune Waldekranz slutter sin fremstilling omtrent på det tidspunkt, da det danske »filmeventyr« tog sin begyndelse med førnævnte Ole Olsens grundlæggelse af Nordisk Films Kompagni, så han kan ikke kritiseres for ikke at have taget dette med i sin fremstilling.

Men nok var det Ole Olsen, som startede det danske filmeventyr, men dog ikke ham som startede *den danske film*. Ser vi bort fra de folk, som startede filmfremvisningerne og biograferne i Danmark, så kommer vi vist ikke udenom at nævne *Elfelt* som den danske films fader! Og sammen med Elfelt også manden, som lavede det meste af Elfelts apparatur: Nellerød Smeden. Som eksperimentator må Elfelt virkelig henregnes til filmens store pionerer. Såvel hans fotografier som hans film besidder en så fremragende kvalitet, at de formår at hævde sig den dag i dag. Og det var på et tidspunkt, hvor man måtte have det hele »i fingerspidserne«, altså uden de tekniske hjælpemidler, som senere er kommet til.

Desuden var Elfelt i besiddelse af en usædvanlig *iagttagelsesevne*, hvad der klarest kommer til udtryk i hans fotografier, men som også til en vis grad afspejler sig i hans film. Dette viser, at han var i besiddelse af en social bevidsthed!



Eksemel på kombination af film og teater - fra Renoirs »Guldkareten«

Perspektiver både bagud og fremover

Rune Waldekranz' bog er en stor krabat på 502 sider og med 724 noter og henvisninger og dertil en litteraturhenvisning på 10 sider. Den vil være en uundværlig opslagsbog for enhver, som er interesseret i teater- og filmhistorie, ikke mindst takket være et meget udførligt register.

Men dens værdi ligger ikke alene i dens detailrigdom, men i at den er bygget over en *helhedskonception*. Her påvises, hvorledes forskellige temakredse, stilarter og tendenser kan spores op igennem teaterhistorien, og at de faktisk har vist sig at kunne opvise *paralleller* inden for den udvikling, som filmen senere kom til at gennemløbe. Og den viser samtidigt, hvordan de forskellige former og tendenser alle hver på sin måde har været en afspejling af de bestående samfundsformer eller muligvis manifesteret sig som en protest imod disse forhold. Også her er parallellerne mellem teater- og filmhistorien altså klart pointeret.

Men den er samtidig lidt af en *udfordring* til læserne. Rune Waldekranz slutter nemlig med at fremhæve, at filmens hastige fremtrængen og udbredelse bevirkede, at teaterkunsten blev finkulturel. Hvilket er ubestrideligt.

Men er teaterkunsten ikke netop nu stærkt i færd med forsøg på at bryde ud af denne finkulturelle spændetrøje? Og hvilke følger kan det tænkes at få for filmen? Er vi ikke allerede begyndt at kunne spore nogle af disse virkninger?

Dertil kommer endnu en faktor: Filmen blev i højst direkte grad født som følge af den første industrielle revolution. Står vi ikke allerede nu ved begyndelsen, eller måske allerede et godt stykke ind i den anden industrielle revolution – den elektroniske? Og har vi ikke allerede nu kunnet notere os følger – endda ret betydelige følger – af dette for filmens vedkommende? Kan videoteknikkens udvikling komme til at feje ind over Filmland som en lavine, som vil gøre følgerne af lydfilmens lavine i tyvernes slutning til en svag krusning på overfladen?

Rune Waldekranz' bog beskæftiger sig i sagens natur ikke med dette problem, det ligger uden for bogens tema.

Men efter at jeg har læst bogen, står jeg alligevel med en fornemmelse af, at det faktisk ligger mellem linierne bogen igennem.

Her er nok tale om mere end et kildemateriale og et opslagsværk. Her præsenteres man for *en udfordring!*

Lad os håbe på, at udfordringen bliver taget op. Om det bliver af Rune Waldekranz eller af andre er af mindre betydning. Det afgørende vil være, at den bliver det!!!

Børge Trolle

Rune Waldekranz: Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott. Bokförlaget Pan/Norstedts. Stockholm

Filmene

Den sidste métro

Instruktør: FRANÇOIS TRUFFAUT

Det er typisk for Truffauts paradoksale natur, at han i 1970 hjalp Sartre og Simone de Beauvoir med at omdele det forbudte maoistiske blad »La Cause du Peuple«, samtidig med at han aldrig i sit liv har stemt på noget politisk parti. I et interview udtaler han om forholdet liv/politik/film: »Life is full of paradoxes and the cinema must reflect these paradoxes. And in socalled political films there is no life because there are no paradoxes.« (Sight and Sound, Autumn 1979).

På mange måder handler »Den sidste métro« netop om mødet imellem politik og kunst, men i overensstemmelse med ideen om at der kun er liv, hvor der er paradokser, lader Truffaut den enøjede politiks repræsentant være en såre kompleks person ...

Truffaut har længe gået med planer om en film, der foregik i besættelsestidens Frankrig. Ligesom det er tilfældet i hans øvrige værk, har Truffaut følt behov for at legitimere sit univers ved hjælp af egne eller andres selvbiografiske træk. Tænk blot på Rochéfilmatiseringerne eller senest den Henry James-inspirerede »Det grønne værelse«. I »Den sidste métro« virker den overvældende mængde kuriøse detaljer og anekdoter, som om han har læst samtlige franske teaterfolks memoirer og dernæst uddraget de afsnit, der angik besættelsestiden. Efter sigende har især skuespilleren Jean Marais' erindringer gjort indtryk på Truffaut, i hvert fald har han her lånt en episode, hvor Marais i 1941 tævede en indflydelsesrig, tyskvenlig, journalist ved navn Alain Laubreaux.

På trods af de indledende og afsluttende »dokumentariske« afsnit, er »Den sidste métro« et kammerspil.

»Théatre Montmartre« i Paris er centrum for handlingen, der udspiller sig fra 1942 til befrielsen. Teatrets feterede leder, den tyske jøde Lucas Steiner (Heinz Bennent), er bogstaveligt talt gået under jorden. Han gemmer sig i teatrets kælder og kun hans kone Marion (Catherine Deneuve) ved hvor han er. Hun er hans eneste forbindelse til omverdenen, og alle indtryk fra den ydre verden får han igennem hende. Officielt er Mme. Steiner teatrets leder, men i realiteten bestemmer Steiner stadig over sit teater, og hans ånd hviler tungt over stedet.

Ligesom filmoptagelserne i »Den amerikanske nat« fungerer som samlende element for nogle vidt forskellige mennesker, er teatret samlingspunkt for en gruppe dobbeltbundede eksistenser, der også i det dagligе har roller at spille: den homoseksuelle instruktør Jean-Loup Cottins (Jean Poiret); den lesbiske dekoratør Arlette Guillaume (Andrea Ferreol); førsteelskeren Bernard Granger (Gérard Depardieu), der går ind i modstandsbevægelsen; den overambitiøse unge skuespillerinde Nadine Marsac (Sabine Maudepin) og endelig teatrets altmuligmand Raymond (Maurice Risch), der efter eget udsagn, i modsætning til den almindelige opfattelse, ikke er en *flink* tyk mand, men derimod en *ond* tyk mand.

Teatrets miniature-samfund trues udefra af censuren, personificeret ved den overalt hadede, men særdeles indflydelsesrige, antisemit Daxiat, der er journalist ved bladet »Je suis Partout« - Jeg er overalt. Denne ydre trussel danner filmens suspense.

Det er meningen, at Lucas Steiner skal smugles ud af den besatte zone. Dette projekt forpurres imidlertid i sidste øjeblik, og Steiner må se frem til et endnu længere ophold i kælderen.

For dog at lette sin tilværelse - og tilværelsen er for Steiner lig med arbejde - finder han på at lave en forbindelse til en kakkelovn, der befinder sig i nærheden af selve scenen. Ved at sætte øret mod skorstenen kan han høre, hvad der bliver sagt under prøverne og han bliver således i stand til, via Marion, at komme med tilføjelser til indstuderingen.

Steiner fuldfører sin instruktion uden at kende alle sine aktørers udseende, alene på grundlag af det, han hører under prøverne.

Det er filmens grundpostulat, at kunstneren i sin isolerede skyggetilværelse, berøvet en del af sine sanser, alligevel kan præge værket afgørende. Måske gennemskuer Steiner netop på grund af det vækbarberede »skin« Bernard og Marions forelskelse, lang tid før de selv er klar over det. Men det er spillets regler, at kunstneren kun kan bringe orden i den ydre verdens kaos igennem kunstværket, og dette illustreres til fulde i en af filmens sidste scener, hvor Marion og Bernard diskuterer hendes mands skæbne. Pludselig bliver baggrundens levende personer til malet kulisse, illusionen er brudt og virkeligheden (filmens) glider over i fiktionen (teatrets). Det viser sig, at der er tale om slutningen på trioens første produktion efter befrielsen. Succesen er hjemme og instruktøren Steiner kaldes på scenen, for at modtage publikums begejstrede hyldest sammen med Marion og Bernard.

»Den sidste métro« er en film, der kræver meget af sine skuespillere. Heldigvis er den bygget op omkring Catherine Deneuve, der hermed får revanche for sin rolle i »Den falske brud«, men stadigvæk hedder Marion. Hun er hele filmen værd. Men også i de mindre roller ydes der glimrende præstationer; således er Jean Poiret fremragende som den selvudslettende pragmatiske instruktør, der til dels har autentisk forbillede i Sacha Guitry. Filmens måske største overraskelse leverer forfatteren og instruktøren Jean-Louis Richard, der sammen med Truffaut har skrevet manuskript til »Silkehud«, »Fahrenheit 451« og »Bruden var i sort«. I »Den sidste métro« spiller han den væmmelige, men langt fra uinteressante jødehader Daxiat.

Truffaut har indrømmet at »Den sidste métro« nok ikke er *filmen* om besættelsestidens Frankrig. Det kan man kun give ham ret i. Det er imidlertid lykkedes ham at lave en stimulerende variation over de velkendte truffautske temaer: kunst, kærlighed og ensomhed. Ligesom i hans øvrige film understreges det, at ethvert menneske har sine grunde. Fordømmelse og intolerance er ikke Truffauts bord. Dertil er livet alt for fuldt af paradokser. Han har for længst indset, hvad Graham Greene skriver i sit essay »The lost childhood«: »Human nature is not black and white but black and grey«.

Jan Kornum Larsen

DEN SIDSTE METRO
Le dernier Métro. Frankrig 1980. **P-selskab:** Les Films du Carrosse/Andrea Films/SEDIF/TF1/SFP. **P:** Jean-José Richer. **P-leder:** Rolant Thenot. **Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffmann, Emmanuel Clot, Alain Tasma. **Manus:** François Truffaut, Suzanne Schiffmann. **Foto:** Nestor Almendros. **Farve:** Eastman. **Klip:** Martine Barraque-Curie, Marie-Aimée Debril, Jean-Francois Giré. **Ark/Dekor:** Jean-Pierre Kohut Svelko. **Kost:** Lisele Roos. **Musik:** Georges Delerue. **Sange:** »Pierre a Zumba« af A. Lara, J. Larue; »Mon amant de Saint-Jean« af E. Carrara, L. Agel, sunget af Lucienne Delyle; »Sombreros et mantilles« af J. Vaissade- Chanty, sunget af Rina Ketty; »Pitié, mon Dieu« af A. Kunc; »Bei mir bist du schön« af Sholom Secunda, Saul Chaplin, Sammy Cahn. **Tone:** Michel Laurent. **Medv:** Catherine Deneuve (Marion Steiner), Gérard Depardieu (Bernard Granger), Jean Poiret (Jean-Loup Cottins), Heinz Bennent (Lucas Steiner), Paulette Dubost (Germaine Fabre), Sabine Haudepin (Nadine Marsac), Jean Louis Richard (Daxiat), Maurice Risch (Raymond), Andréa Ferréol (Arlette Ferreol), Marcel Berbert (Merlin), Richard Bohringer (Tysk officer), Jean- Pierre Klein (Christian Leglise), Lille Franck Pasquier (Jacquot), Rénata (Tysk sangerinde), Jean-José Richer (René Bernardini), Martine Simonet (Martine), Laszlo Szabo (Bergen), Henia Ziv (Yvonne), Jessica Zucman, Rose Thierry, René Dupré, Pierre Belot, Christian Balteuass, Jacob Weizbluth, Aude Loring, Alain Tasma. **Længde:** 130 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 14.8.81 - Grand.

Min brillante karriere

Instruktør: GILLIAN ARMSTRONG

At korrigere sig selv er trods alt bedre end at blive rettet af andre. Lad mig da straks i forbindelse med en omtale af Gillian Armstrongs »My Brilliant Career« tilstå, at det i sidste nummers artikel om australsk film lykkedes mig at komme af med to ukorrektheder om filmen på 5 linier. »Lad os håbe, at den en dag finder en importør«, skrev jeg. Det havde den allerede fundet på det tidspunkt. »En bemærkelsesværdig kvindeskildring skal man også finde i Gillian Armstrongs »My Brilliant Career«« skrev jeg også, og det er heller ikke rigtigt, ved jeg nu, da jeg har set filmen.

»My Brilliant Career« er ikke nogen ringe film, det er heller ikke nogen middelmådig film, men noget stort kunstværk kan man ikke kalde den. Det er en omhyggeligt – for omhyggeligt – ja næsten udspekuleret lavet folkekomedie, gjort med stor kunstfærdighed, men også uden den kunstneriske nødvendighed, der får en til at følge den med andet end høflig interesse, og på den måde er den karakteristisk for et centralt dilemma i den nye australske film, således som jeg også søgte at antyde i den nævnte artikel.

Allerede i filmens første billeder får man næring til mistænksomhed over for den.

Filmens hovedperson, teenageren Sybilla, præsenteres for os i en visuel komposition, der i højere grad er udtryk for en udtænkt arrangeret virkelighed end for en kunstnerisk genskabt virkelighed. I et tredelt billede ser vi Sybilla inde i huset, hvor hun bor, optaget af sig selv og sin dagbog. På verandaen udenfor ses en gyngestol gynge svagt. Hvorfor gynger gyngestolen? Har det nogen dramatisk, indholdsmæssig eller emotionel funktion? Er det ikke blot en visuel gimmick, for at få os til at beundre det artistiske arrangement i al sin smagfuldhed, bevægelse i flere planer osv. osv., som man lærer om på filmskoler? Det er bremsende for oplevelsen, i hvert fald for undertegnede, når man aner, at gyngestolen kun gynger, fordi instruktøren har bedt en assistent om at give gyngestolen et lille skub, »fordi det vil se godt ud på billedet«.

Lad dette ene eksempel tjene som et blandt mange i filmen på, at den i høj grad synes at være lavet for kunstens egen skyld. På disse præmisser er der naturligvis meget at glæde sig over i filmen. 1890'ernes Australien i forskellige landlige miljøer, fra det primitive og robuste til det forfinede og dannede, er nydeligt rekonstrueret i dekorationer, kostumer og optrin af daglig- og selskabslivet. Vejr og natur spiller velgennemtænkt med i handlingen, og spillet er i næsten alle roller velkontrolleret og i Judy Davis' spil som Sybilla endog meget karakterfuldt og nuanceret. Men i det, filmen vil fortælle os, og i dens personskildring, kommer den sjældent ud over folkekomediens skematisering, og groft sagt kan man sige, at den først og fremmest søger at fylde nogle velkendte klicheer ud på en måde, der måske skal få os til at glemme, at der er tale om klicheer. Det er blevet iscenesættelsens opgave at tilsløre det relativt konventionelle i manuskriptet, og meget af filmens svaghed er at finde i historien.

Den er hentet i en selvbiografisk bog af Miles Franklin, der udkom i 1901, og som handlede om en bush girl og hendes udvikling og frigørelse. Hun havde andre planer for sit liv end at ende som gift kone, selv om det skulle blive i et af tidens *stately mansions*. Hun var en misfit i tiden, følte sig for fin til det grove liv på en farm og for rebelsk og utilpasset til det højborgerlige maskespil på godserne. Hun ville lære verden og især sig selv at kende og var villig til at ofre den store kærlighed på selvrealiseringens alter. Der var kort sagt ikke meget andet levnet for hende end at forsøge på at blive kunstner. Og da hun ikke var så musikalsk som hovedpersonen i den ligeledes delvis selvbiografiske roman fra 1910 af Ethel Florence Richardson som Bruce Beresford filmede i 1977 (»The Getting of Wisdom«) og ikke havde ydre for scenen, blev det skriveriet, hun ka-

Sam Neill og Judy David i »Min brillante karriere«

stede sig over. Enhver kan skrive en bog om sig selv, og det gjorde hun så.

Jeg har ikke læst bogen og kan derfor ikke udtale mig om dens litterære værdi. Skal man dømme efter filmatiseringen har den ikke været så stor. Måske kan det også være grunden til, at den først blev genudgivet i 1965. Feminister vil naturligvis hævde, at den har været forhindret i genudgivelse på grund af mandsundertrykkelsen. Til gengæld fik den chancen i vore dage, hvor enhver bog fra fortiden, der beskæftiger sig med kvindelig frigørelse, er blevet støvet op – uanset hvor ubehjælpsom og litterært værdiløs, den end er, i nyfeminismens hellige navn.

Det var producenten Margaret Fink, der tog initiativet til at filmatisere bogen, og det var hende, der engagerede Gillian Armstrong som instruktør, og som dermed gav hende chancen for at lave sin første lange spillefilm. Med en kvindelig producent, en kvindelig instruktør, en kvindelig manuskriptforfatter (Eleanor Witcombe) og en kvindelig production designer (Luciana Arrighi), kan »My Brilliant Career« da også markedsføres som en kvindefilm, hvilket jo ikke er noget handicap i dag.

Som kvindefilm kan »My Brilliant Career« dog næppe tilfredsstille de mere krævende. Som så mange andre forsøg på at skabe »kommercielle« kvindefilm (som f.eks. vor egen »Ta' det som en mand, frue«) har »My Brilliant Career« overtaget en lang række stereotyper fra den traditionelle (og mandsproducerede) underholdningsfilm.

Selve hovedpersonen, pigen, der ikke vil indordne sig, er en gammel kending fra utallige underholdningsromaner og film. Den viltre drengepige, der blæser på konventioner og som falder igennem i det fine selskab, synes ligefrem at være en publikumsyndling. Der er således ikke noget meget rebelsk eller bemærkelsesværdigt ved Sybilla.

Hvem blandt det store og jævne publikum vil således ikke som hende foretrække at more sig i laden i stedet for at kede sig ihjel under det stive ceremoniel i herregårdens saloner. Selvom vi gang på gang får at vide, at Sybilla er grim og uheldig, er Judy Davis jo ikke grim. Hun er ikke filmstjernesmuk, men hvilke stjerner er efterhånden det? Ud fra en konventionel betragtning er Judy Davis jo betydeligt kønnere end f.eks. Glenda Jackson, Sissy Spacek og mange, mange andre af tidens kvindelige stjerner. Uheldig fremstiller filmen hende da heller ikke. Tværtimod får vi hende præsenteret som slagfærdig og intelligent, og man må nok sige, at filmen i højeste grad har blødt hendes mere problematiske sider op. Hendes selvoptagethed, ærgerrighed og mangel på loyalitet over for og solidaritet med sin familie, går skildringen ret let hen over. Det er ikke svært at være på hendes parti over for en bigot, konservativ og konventionel omgangskreds.

Mange af de andre personer i filmen er også stock characters. I sin anmeldelse af filmen i »Monthly Film Bulletin« skrev Gilbert Adair, at bedstemoderen og tanten i filmen mindede »in the writing and playing, of the Hermione Gingold and Isobel Jeans characters in »Gigi««. En dansker kommer måske snarere til at tænke på de utallige barske ældre damer med hjertet på rette sted, som bl.a. Maria Garland har befolket den danske folkekomedie med.

»My Brilliant Career« kan således ikke siges at være en meget original film. Den er i sit anlæg en folkekomedie, og det er måske også, hvad det lidet sofistikerede australske publikum især har brug for. At den er gjort med betydelig professionel kunnen er også evident, men al det talent, der er investeret i filmen synes i højere grad at være brugt til at tilsløre en fundamental konventionalisme end til at åbne vore øjne for nye synsvinkler og sammenhænge.

Ib Monty

MIN BRILLANTE KARRIERE

My Brilliant Career. Australien 1979. **P-selskab:** New South Wales Film Corporation/Margaret Fink Films. **P:** Margaret Fink. **As-P:** Jane Scott. **P-leder:** Roivo Lember. **Instr:** Gillian Armstrong. **Inst-ass:** Mark Egerton, Mark Turnbull, Steve Andrews. **Manus:** Elenor Witcombe. **Efter:** Roman af Miles Franklin. **Foto:** Don McAlpine. **Kamera:** Louis Irving, Peter Moss. **Farve:** Eastman. **Klip:** Nicholas Beauman. **P-tegn:** Luciana Arrighi. **Ark:** Neil Angwin. **Dekor:** Sue Armstrong. **Kost:** Anna Senior. **Musik:** Nathan Waks. **Koreo:** Keith Bain, Michael O'Reilly. **Tone:** Greg Bell, Don Connolly. **Medv:** Judy Davis (Sybylla Melvyn), Sam Neill (Harry Beecham), Wendy Hughes (Tante Helen), Robert Grubb (Frank Hawden), Max Cullen (Mr. McSwat), Pat Kennedy (Tante Gussie), Aileen Britton (Bedstemor Bossier), Peter Whitford (Onkel Julius), Carole Skinner (Mrs. McSwat), Alan Hopgood (Faderen), Julia Blake (Moderen), Tony Hughes (Peter McSwat), Tina Robinson (Lizer McSwat), Aaron Corrin (Jimmy McSwat), Sharon Crouch (Sarah McSwat), Robert Austin (Willie McSwat), Mark Spain (Tommy McSwat), Simone Buchanan (Mary Anne McSwat), Hayley Anderson (Rosie Jane McSwat), Marion Shad (Gertie), Suzanne Roylance (Biddy), Zelda Smyth (Ethel), Amanda Pratt (Blanche Derrick), Bill Charlton (Joe Archer). **Længde:** 100 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 24.7.81 - Grand.

Flugt-aktion New York

Instruktør: JOHN CARPENTER

I sin kometagtige karriere er John Carpenter nu med sin fjerde egentlige biograffilm nået op på de store budgetter, men desværre bekræfter »Escape from New York« blot, at han falder pænt på plads blandt en del andre af de nye super-instruktører i amerikansk film. Som en Steven Spielberg og en George Lucas kan Carpenter sin amerikanske filmtradition og sit håndværksmæssige kram til perfektion, men har derudover tilsyneladende ikke ret meget interessant at berette. Filmmediet bruges som et lækkert elektrisk legetøjstog, hvor det vigtigste er, at de enkelte sporskift og signaler klapper på plads på punkt og prikke, og med sin nye film har Carpenter blot fået en endnu større, flottere og dyrere modelbane at lege med.

Grundstilladset til »Escape from New York« er ellers spændende nok. I 1997 har øen Manhattan midt i New York i mere end 10 år fungeret som et kæmpemæssigt isolationsfængsel, hvor samtlige kriminelle fanger anbringes og overlades til sig selv, og hvorfra det er absolut umuligt at undslippe. Ved filmens start bringer en terroristgruppe præsidentens fly, Airforce One, til styrt i området. Præsidenten overlever i en specialbygget sikkerhedskapsel og tages som gidsel af lederen i fangernes underverden: the Duke of Manhattan, som planlægger at benytte ham til at skaffe frit lejde. En benhård fange, som netop står for at blive sluset ind i området (og som er højt dekoreret som guerilla-soldat i slagene ved Leningrad og i Sibirien!) sendes ind for at hente præsidenten ud – og eftersom der forestår et internationalt topmøde, hvor et bånd, som præsidenten har i sin taske har afgørende betydning for verdens fortsatte bestående, skal det ske inden for 24 timer, hvorfor vor helt uden at vide det får indsprøjtet to sprængladninger, der vil udløses, når fristen er udløbet, men som kan neutraliseres, hvis han når tilbage i tide.

Dette begavede stillads er imidlertid ikke nok, for Carpenter stiller sig tilfreds med de slagne veje: Man tager en god portion klicheer fra alskens mytologiske fortællinger om den ensomme helt på jagt efter sit mål og i kamp med sine fjender, tilsætter inspirationer fra »Det beskidte dusin« og »Raketbase 3« (denne mesterlige thriller af Robert Aldrich, hvor den politiske drejning var farlig og provokerende), spækker det med mangfoldige visuelle lån fra »Krigerne« og krydrer til slut hele opkoget med indforståede elementer fra Howard Hawks-film, og resultatet bliver Hollywood-traditionen i maskinelt metermål.

Inden for murene får Carpenter udstyret sin helt med et Rio Bravo-hold af ukvalificerede hjælpere, der vokser med opgaven, men hvor Hawks aldrig kunne nænne at aflive sine personer, går de hos Carpenter en blodigt grusom død i møde – til trods for at politichefen, der står og venter udenfor, hedder Hauk!

Og så hjælper det jo fedt, at Carpenter behersker legetøjet og har en række solide skuespillere til sin rådighed, når det hele er gennemsyret af tidens allestedsrådende misantropi. Således er Kurt Russell i anslaget en solid John Wayne-skikkelse, kynisk, hårdkogt og professionel, men han ender i karrikaturen. Omkring ham tegner Lee Van Cleef, Ernest Borgnine og Harry Dean Stanton præcise birollefigurer, hvorimod Adrienne Barbeau (Mrs. Carpenter privat) nok er et modsvar til Angie Dickinson, men ikke har noget som helst meningsfuldt at stille op med sin perifere og tomme rolle.

Undervejs skal vi tillige sluge stribevis af overvægtige kameler: Vor helt bliver fanget og tvinges til duel på liv og død (som han naturligvis vinder), og her er det meget belejligt, at hans nedtæller (der viser hvor lang tid han har tilbage) sidder på modstanderens arm, og at sekundanten har hans »tracer«, så han nemt får dem tilbageerobret i det efterfølgende kaos. Lige så belejligt er det, at Dukes psykopatiske håndlanger (som ligner et levn fra »Tågen«) har overdraget det vigtige bånd til Ernest Borgnines hjælpsomme taxichauffør. Det er nemme løsninger, der dramaturgisk set springer over, hvor

gærdet er banket ned i jordhøjde. Og først da præsidenten til slut går amok og i afsindigt vanvid nedskyder Duke, forstår man, hvorfor Donald Pleasence er valgt til rollen.

Vist er filmen ind imellem meget vittig i sit spil på dette sammenrend af skabeloner, og vist er den bragende flot og spændende at se på, men det er bulder af den samme slags, som kommer fra tomme tønder. Hvis Carpenter fortsat skal påkalde sig interesse, ser det ud til, at han har et akut behov for at finde en manuskriptforfatter, der kan levere et menneskeligt og kunstnerisk vedkommende gods, som vil gøre det umagen værd at tage turen med rundt i hans velsmurte modelbane.

Asbjørn Skytte

Kurt Russell i »Flugt-aktion New York«

FLUGT-AKTION NEW YORK
Escape From New York. USA 1981. **P-selskab:** Debra Hill Productions. For Avco Embassy. **P:** Larry Franco, Debra Hill. **As-P:** Barry Bernardi. **P-leder:** Alan Levine. **Instr:** John Carpenter. **Instr-ass:** Larry Franco, Jeffrey Chernov. **Stunt-instr:** Dick Warlock. **Manus:** John Carpenter, Nich Castle. **Foto:** Dean Cundey. **Kamera:** Ray Stella. **2nd unit foto:** Jim Lucas. **2nd unit kamera:** Frank Ruttencutter. **Sp-visuel-E-foto:** Jim Cameron, George Dodge, Dennis Skotak, Austin McKinney. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Todd Ramsay. **P-tegn:** John Alves. **Ark:** Chris Horner. **Dekor:** Cloudia. **Rekvis:** Mike May. **Kost:** Stephen Loomis, Mel Savicki, Katrina Bronson. **Sp-E:** Roy Arbogast. **Musik:** John Carpenter. I samarbejde med Alan Howarth. **Tone:** Tommy Causey, Bill Varney, Gregg Landaker, Steve Maslow, John Mosley, Warren Hamilton, David Yowdall. **Medv:** Kurt Russell (Snake Plissken), Lee Van Cleef (Bob Hauk), Ernest Borgnine (Cabbie), Donald Pleasence (Præsidenten), Isaac Hayes (Duke), Season Hubley (Pige), Harry Dean Stanton (Brain), Adrienne Barbeau (Maggie), Tom Atkins (Rehme), Charles Cyphers (Minister), Joe Unger (Taylor), Frank Doubleday (Romero), John Strobel (Cronenberg), John Cothran, Jr., Garrett Bergfield, Richard Cosentino, Robert John Metcalf, Joel Bennett, Vic Bullock, Clem Fox, Tobar Mayo, Joseph A. Perrotti, Alan Shearman, Ron Vernan, Ronald E. House, Rodger Bumpass, Nancy Stephens, Steven Gagon, Steven Ford, Michael A. Taylor Lonnie Wun, Dale House, David R. Patrick, Bob Minor, Wally Taylor, James O'Hagen, James Emery, Tom Lillard, Borah Silver, Tony Papenfuss, John Diehl, Carmen Filipi, Buck Flower, Clay Wright, Al Cerullo, Ox Baker. **Længde:** 99 min., 2703 m. **Udl:** Panorama. **Prem:** 24.7.81 - Palads + Palladium + Royal Cinema (Århus) + Fønix (Odense) + City (Aalborg) + Cinema Center (Herning).

Kniven i hjertet

Instruktør: CHR. BRAAD THOMSEN

Chr. Braad Thomsen har i »Kniven i hjertet« ikke helt kunnet overvinde det problem, der ligger i at skildre stille eksistenser, hvis umiddelbare særpræg er deres indelukkethed. Jesper og Lillian får ikke meddelt så meget om sig selv og til hinanden, at de for alvor gør filmen nærværende. Det bliver afgørende for slutningen, da Lillian opsøger Jesper i fængslet og erklærer: »Jeg vil vente på dig«.

Hvorfor vil hun egentlig det? Hvad har han givet hende ud over et par små forsigtige samvær, hvor han gradvis har åbnet sig for hende og vel mest appelleret til hendes søsterfølelse for ikke at sige: været en studie for hendes semesteropgave i psykologi. Det er ikke skyldfølelse, der får hende til at vende tilbage til Jesper. Det er filmens mening i den melodramatiske slutning at hævde en slags kærlighed, og dens præmisser har filmen ikke redegjort tilstrækkeligt for.

Man kan sige, at Braad Thomsen har lavet den slutning, som Reinhard Hauff undlod i »Hovedrollen«, da instruktøren i lighed med forholdet Jesper/Lillian, nåede ind til den 16-årige Pepe, vandt hans tillid, brugte ham til sit formål – for derefter at overlade ham til sin egen skæbne. Ville »Kniven i hjertet« ikke have virket ærligere, hvis den var sluttet med Jesper på vej til politistationen – det ensomme offer for den seksual- og følelsesangst, han har båret på siden barndommen, og som Lillians svigten har drevet ud i den totale blokering?

Meget andet er imidlertid lykkedes i filmen, som trods fornemmelser af Bille August-møder-Reinhard Hauff virker meget personlig braadsk uden samtidig at blive alt for firkantet thomsensk. Den analyserer med roligt overblik barndommens betydning for det voksne liv, og den har en ægte melankolsk følelse i de situationer, hvor den bliver et portræt af skæbneramte outsidere. Et dokument så at sige om de »kærlighedsforsømte«, som overlæge Sven Heinild kalder dem.

Det vil ærgre Chr. Braad Thomsen at høre, at det klæ'r hans film at være produceret på et større budget end hans vanlige. Lydsporet står meget klart med fin balance mellem replikker og incidentalmusik, billedkompositionerne virker – inden for det valgte symbolsprogs rammer – gennemarbejdede, ja hele den tekniske finish har en professionalisme, som selvfølgelig også skyldes instruktørens voksende rutine, men især, at der har været penge at gøre det for. Endelig er Dirk Brüels stiliserede sort-hvide fotografering med den helt fremragende lyssætning i de svære værtshusbilleder af en art, der ikke bare lykkes med 8 mm og en nefalygte.

I de to hovedroller, hvor klangbunden ikke tillader det meget gribende, spilles der stilfærdigt og lidt enstonigt af Stig Ramsing og Helle Ryslinge. Derimod er der nogle usikkert instruerede sideroller. Hans Kragh-Jacobsen og Torben Hellborn som Lillians to studiekammerater bliver til rene venstrefløjskarikaturer, fordi de skal understrege det hele på alt for kort tid, og replikkerne falder her med en deklamatorisk kraft, som bryder med filmens øvrige mundrette og neddæmpede dialog. Johannes Marotts postmester kunne lige så godt være Knud Heglund i en Saga-komedie, og Poul Thomsen som politimand på St. Kongensgadestationen spiller på sin velkendte lillemands sleskhed, der ikke har noget med filmens realisme at gøre. Endelig et mysterium: Jesper besøger sin mor en aften og lytter her til formiddagsprogrammet »De ringer – vi spiller«. Det er et nationalhelligt tidspunkt, Braad Thomsen har flyttet rundt på uden grund.

»Kniven i hjertet« er en ganske sympatisk, lidt teoretisk dansk Freud-film af den art, som ikke får mange mennesker i biografen, og man kan spørge, hvorfor Braad Thomsen med sin konsekvente kammerspilsstil med mange nærbilleder og sjældent mere end to personer i billedet ikke har valgt at realisere sit manuskript som et TV-spil.

Michael Blædel

KNIVEN I HJERTET
Danmark 1981. **P-selskab:** Vester Vov Vov Filmproduktion ved Peter Wolsgaard, Torben Holm. **P-ledere:** Per Årmann, Lise Lense-Møller. **Instr/Manus:** Christian Braad Thomsen. **Script:** Anette Møgelvang. **Foto:** Dirk Brüel/**Ass:** Fritz Schrøder. **Farve:** Eastman. **Lys:** Søren Danielsen. **Stills:** Fie Johansen. **Klip:** Grete Møldrup. **Rekvis:** Tove Robert Jacobsen. **Kost:** Manon Rasmussen. **Musik:** Helle Ryslinge, Johnny Bjørn. **Tone:** Niels Arild. **Makeup:** Birte Christensen. **Medv.:** Stig Ramsing (Jesper), Helle Ryslinge (Lillian), Johs. Marott (Postmester), Tommy Kenter (Postarbejder), Lars Ivar Jensen (Postarbejder), Morten Suurballe (Postarbejder), Rie Helger, Christian Braad Thomsen (Kunder på posthuset), Finn Nielsen, Jan Vilhelmsen, Annemette Rosenkilde, Kirsten Brabrand (Kunder på værtshus), Hans Kragh-Jacobsen, Torben Hellborn (Studenter), Birte Christensen (Plade-ekspeditrice), Asta Esper Andersen (Jespers mor), Chr. Jul Hansen (Jespers far), Peter Boesen (Blomsterhandler), Gotha Andersen (Mand i kælder), Lene Vasegaard (Mor i baggård), Poul Thomsen, Esper Hagen, Arne Hansen (Politibetjente), Anne Jevan (Servitrice), Lise Vesterskov (Sangerinde), Jens Højbjerg (Harmonikaspiller). **Længde:** 88 min. **Udl.:** Vester Vov Vov **Prem:** 14.8.81 - Dagmar.

Slingre-valsen

Instruktør: ESBEN HØILUND CARLSEN

»Slingre-valsen« begynder med nogle bragende flotte billeder fra en dansekonkurrence. Så taber filmen pusten i nogle få minutter, mens en speakerstemme leverer en påfaldende ligegyldig redegørelse for filmens personer - hvorefter et stemningsfuldt tidlig-morgen-billede af en enlig taxa på Lyngbyvejen diskret anslår en tone, som holdes filmen igennem i forskellig orkestrering: En blanding af vemod og resignation, der ganske vist af og til skjuler sig bag smarte replikker, men som ikke desto mindre er med til at give denne film, der kun på overfladen er en komedie, sin særlige kvalitet.

I taxaen sidder Søren (Ole Ernst), der er på vej hjem fra nok et rart og ligegyldigt pigeeventyr. Han skal hjem til mor Karen (Solbjørg Højfeldt), der ikke mere gider at høre på gemalens sædvanlige falske undskyldning. Hun vælger i stedet at smide ham på

porten og siden holde fast ved den beslutning, og dermed skiller hun sig straks ud fra de øvrige personer i filmen, der ikke så meget er en nyskabelse som en á jourføring af den gode folkelige danske film. Flest tilhører filmens personer den bedrestillede danske middelklasse. De har alle låst sig fast i ganske bestemte roller, som de ikke ejer kræfter og energi til at bryde med. De er præget af defaitisme. Kun Karen og den Jens (Kurt Dreyer), der ved filmens slutning er kommet til at danne et nyt par, ejer modet til at sige farvel til deres plads i mønstret.

Jens er dekoratør i Magasin, og Karen møder ham, netop som han er blevet fyret på grund af personaleindskrænkninger. Tidligere er konen Anne (Puk Schaufuss) gået fra ham til fordel for den rige Frederik (Ivar Søe). Nu har han, Jens, tilbragt en aften sammen med kollegaen Lis (Lisbeth Lundquist), der er gift med reservelægen Blom (Ulf Pilgaard), som til gengæld har tilbragt sin aften sammen med Karen, der er sygeplejerske på hospitalet, hvor Blom arbejder. Sammen har de i al ærbarhed snakket. Mest om hans ikke særligt vellykkede forhold til konen. Alligevel bliver Lis rasende, da hun finder gemalen sammen med en anden, men det kan selvfølgelig skyldes dårlig samvittighed, idet hun umiddelbart før hun ser Karen har præsenteret Jens for Blom som »byens bedste knald« (skønt alt han har præsteret har været at overvære hendes ensidige orgasmetrip). Det er en scene, der først og fremmest forekommer at være der for at få Karen og Jens bragt sammen, thi derefter taber filmen ganske Blom og Lis af syne undtagen som staffage, skønt det par nok kunne have fortjent noget mere.

Et sted i filmen søger Karen at forklare parrets holden sammen med, at der nok ikke er tilstrækkeligt med følelser til stede til at de enten kan elske eller hade hinanden, men Lis' reaktion tyder dog ikke just på mangel på følelser, når hun slynger et askebæger efter gemalen. Nå, heldigvis rammer det Jens, så Karen kan tage sig af ham. Og således begynder da, hvad der i filmen er en blid, noget bittersød kærlighedshistorie uden hvilken filmen intet ville være andet end en lovlig smart omgang sarkasmer, der ville være alt for enstonige til at bære en hel film. Der er noget ivrigt kontrastsøgende i filmens modstilling af de smarte bemærkninger og de trætte mennesker, der siger dem. For vel er det rigtigt, at vi alle i lutter selvforsvar dækker os ind bag en rolle som skildpadden dækker sig bag sit skjold, men gør vi det så kraftigt, som filmen postulerer? Og så konsekvent, som filmens personer. Man aner noget mere, men vemodet og resignationen får for sjældent den underliggende tragik, som så vidunderligt præcist og dog så diskret formidles af Tommy Kenter som brugtvognsforhandler i en scene, hvor Karen er ude at se på bil. Det er fremragende spil af Tommy Kenter, der suverænt afbalancerer den underliggende tragik med det komiske.

Men filmen er, i hvert fald på skuespillerplanet, først og fremmest Solbjørg Højfeldts. Jeg har sjældent i en dansk film oplevet en så sikker filmdebut i en så krævende rolle. Det er som om Esben Høilund Carlsen i den figur har nedlagt al den følelse, der i filmens andre personer får lov til at sidde så ynkeligt indespærret. Ene af alle får Karen lov til at kaste sig ud i en åndelig strip tease, forstået således at hun gradvis varmes op og til slut tør smide alle de beskyttende kontrolforanstaltninger, som års skuffede forventninger gradvis har belemret hende med. Der er noget jublende rigtigt i at lade alle disse opdæmmede følelser triumfere her. Og det er da det ægte opmuntrende ved denne begavede og visuelt så sikkert fortalte danske hverdagskomedie.

Per Calum

SLINGRE-VALSEN
Danmark 1981. **P-selskab:** Metronome Produktions. Med støtte fra Det danske filminstitut ved konsulent Erik Crone. **P-leder:** Christian Clausen. **I-leder:** Dola Bonfils. **P-ass:** Susan Larsen. **Instr:** Esben Høilund Carlsen. **Manus:** Nils Schou. **Script:** Lizzi Weischenfeldt. **Foto:** Dirk Brüel/**Ass:** Birger Bohm. **Farve:** Eastman. **Lys:** Svend Bregenborg/**Ass:** Benny Nielsen. **Stills:** Ebbe Knudsen. **Klip:** Lizzi Weischenfeldt/**Ass:** Tine Hjortbøl. **Art/Dekor:** Karl-Otto Hedal. **Rekvis:** Inge Hedal/**Ass:** Søren Ovesen. **Kost:** Gitte Kolvig. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Anden musik:** »Hvor blev kærligheden af?« af Bent Fabricius-Bjerre; »Blue Champagne«, »Tuxedo Junction«, »Scotch & Soda« med Manhattan Transfer; »You'll Never Find Another Love« med Lou Rawls; »Camillas Dance« med Valdemars Orchestra; »Gabriel Faurés Requiem« med Orchestre de Paris med Dietrich Fischer-Diskau, Sheila Armstrong, dirigeret af Daniel Barenboim. **Tone:** Jens Grønborg, Henrik Bøving. **Makeup:** Bibi Bergholdt. **Mev:** Solbjørg Højfeldt (Karen), Kurt Dreyer (Jens), Ole Ernst (Søren), Anne-Stine Lier (Nina), Nikolaj Harris (Morten), Claus Nissen (Fritz), Ulf Pilgaard (Blom), Lisbeth Lundquist (Lis), Ove Sprogøe (Larsen), Lene Brøndum (Maja), Puk Schaufuss (Anne), Kjeld Løfting (Ulrik), Merete Hegener (Dorthe), Ivar Søe (Frederik), Tommy Kenter (Bilsælger), Karen-Marie Løwert (En jurist), Bent Warburg (Flyttemand), Oda Gjerløv (En dame), Anders Koch (En dreng), Esben Høilund Carlsen, Christian Clausen, Albert Wiinblad. **Længde:** 99 min., 2700 m. **Censur:** Rød **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** Palads + Palladium + Tivoli Bio + Bio Lyngby + Bio Trio + Bio 5 (Aalborg) + Kino (Odense) + Palads (Århus) + Lido (Vejle) + Saga (Esbjerg) + Saga (Holstebro) + Cinema Center (Herning) + Scala (Svendborg) + Kino (Nyborg).

Hotel of the Stars

Instruktør: JON BANG CARLSEN

Det særprægede ved Jon Bang Carlsens film (fraregnet spillefilmen »Næste stop - Paradis«) er, at de i traditionel forstand hverken er ren dokumentarisme eller ren fiktion. De fortæller om autentiske mennesker i autentiske omgivelser og er dermed en slags dokumentarisme. Men replikkerne er skrevet af Jon Bang Carlsen, de enkelte scener er omhyggeligt instruerede og rensede for den autentiske virkeligheds spontaneitet, og således bliver der tale om en slags fiktion, hvor virkeligheden så at sige spiller eller genopfører sig selv på basis af nøje fastlagte spilleregler.

Denne fremgangsmåde, som instruktøren har anvendt i »Jenny«, »En fisker i Hanstholm«, »En rig mand« og nu »Hotel of the Stars«, kan umiddelbart virke lidt foruroligende. Hvor holder virkelighedens virkelighed op, og hvor begynder Jon Bang Carlsens virkelighed? Spiller personerne i filmen sig selv, eller spiller de roller, som instruktøren har tildelt dem - eller som de har lokket instruktøren til at tildele sig? I hvor høj grad manipulerer instruktøren med sit stof, stoffet med instruktøren og begge faktorer med filmens tilskuere?

Betænkelighederne er principielt relevante over for iscenesat dokumentarisme, men over for Jon Bang Carlsens egen produktion må forbeholdene efterhånden forsvinde. Han fremlægger helt åbent sin filmiske metode og søger altså ingen skjult manipulatorisk magt, og især »Hotel of the Stars« viser klart hans loyalitet over for stoffet og over for de skildrede personer. Med den iscenesatte dokumentarisme ønsker han ikke at pynte på den forhåndenværende virkelighed (eller det modsatte), og hans formål er ikke skummelt at injicere egne holdninger af politisk eller anden art ind i et i sig selv »neutralt« stof, om man vil godtage en sådan abstraktion. Naturligvis har Jon Bang Carlsen holdninger, men de bestemmer hans udvalg af emner, ikke behandlingen af det enkelte emne. Det bestemmer emnet selv, og sådan skal det være.

I stedet bruger instruktøren sin metode til at destillere virkeligheden, at skabe et koncentrat, at skære alt uvæsentligt væk og lade emnet stå renset og krystalklart - og samtidig til at skabe en visuel stil, som hæver sig højt over den mekaniske (og altså teoretisk set mere »trofaste«) virkelighedsafspejling. Jon Bang Carlsen er engageret i virkeligheden, men også i filmmediets æstetiske muligheder, og man fristes til at sige, at han gør virkeligheden en lille smule sandere ved at rekonstruere den i forkortet og forklaret udgave - ligesom den gode interviewer nu og da må hjælpe til med den helt præcise formulering af det, som den adspurgte gerne vil udtrykke. Det er det modsatte af manipulation.

Med »Hotel of the Stars« har metoden givet et særdeles vellykket resultat. Jon Bang Carlsen stiftede bekendtskab med det derangerede Hollywood-hotel Montecito, da han i Los Angeles optog scener til »En rig mand«, og siden vendte han tilbage for sammen med den excellente fotograf Alexander Gruszinsky (og med Workshop-udstyr som eneste offentlige støtte) at skildre tilværelsen for de statister, der i dag bor i det hotel, som engang var stjernernes hjem. Og i overensstemmelse med sin metode boede Jon Bang Carlsen selv i længere tid på hotellet og lærte de øvrige beboere godt at kende, således at hans film i udpræget grad beskriver Montecito indefra og ikke udefra.

Dette sære og lidt uhyggelige hotel er lastet med bizarre skygge-eksistenser - fire udflippede sorte transvestitter, unge aggressivt erotiske kvinder, en mand med en vanvittig latter og en anden mand fyldt med dommedagsprædikener om det moralske forfald i USA - men filmens hovedperson bliver den midaldrende og temmelig fedladne statist Dan Pattarson, som bor sammen med en yngre kollega David Pack og formentlig lader sig udnytte groft af ham. Dan Pattarson er en rar, rørende og lidt patetisk figur, der præsenterer sig som både skuespiller, forfatter og andet, som »elsker at se sig

selv i Technicolor«, og som indtrængende taler om, at bare man holder ud og og ikke giver op på halvvejen, skal det nok lykkes til sidst - om ikke for ham så for vennen Davis.

Men sagen er naturligvis, at ingenting nogensinde for alvor vil lykkes for beboerne i Montecito. De lever i en selvskabt verden af illusioner, i den gamle og forfængelige drøm om stjernestatus og berømmelse, og uden at løfte bare antydningen af en moraliserende pegefinger er »Hotel of the Stars« en film om den livsløgn, der ikke døde med Ibsen, men netop i den amerikanske dyrkelse af succes har gode vækstbetingelser. Det gør vel filmen til en slags tragedie - så mange forhåbninger, så krampagtigt fastholdt en selvtillid, og så ringe kontakt med de barske realiteter - men på sin vis er den samtidig historien om en irrationel udholdenhed, som er både patetisk og ganske imponerende. Vi drømmer alle, og selv om disse forhutlede eksistenser ikke får realiseret deres drømme, vover de i det mindste modsat flertallet at gøre et forsøg. De ved næppe, hvad de kan og især ikke kan, men de ved, hvad de vil.

Handlingsmæssigt sker der ikke meget andet i filmen, end at David dramatisk forlader Dan og siden kommer tilbage igen, omgående tilgivet alt. »Hotel of the Stars« er synkron med st emne og bevæger sig derfor ikke fra ét punkt til et andet, men er et stilleben, en miniature, som lever på sine portrætter og sine stemninger. Den er bygget op omkring nogle virkningsfulde kontraster mellem på den ene side det skarpe sollys eller glitrende neonlys udenfor i den rastløse storby, på den anden side mørket og stilheden i de nøgne korridorer i hotellet, hvor tiden står så bomstille som i et akvarium.

Jon Bang Carlsen og Alexander Gruszinsky har fået det maksimale ud af disse underbelyste interiør-scener, hvor mærkelige mennesker tyst glider omkring i billedernes baggrund, og hvor hele atmosfæren vibrerer af gådefulde antydninger, så man kommer til at tænke på John Cassavetes. Hotel Montecito er som et Sartre'sk mareridt, hvor forfald og vanvid lurer i hver dunkel krog, og hvor *the American dream* kryber sammen i sin allermest magtesløse udgave - men hvor selvbedraget dog stadig kan iklædes en form for menneskelig anstændighed og værdighed, som i tilfældet Dan Pattarson.

Jon Bang Carlsen har givet disse mennesker deres livs filmrolle, og han har forsynet sin film med et klart og umisforståeligt symbol: hotellets elevator, som næsten aldrig fungerer. »Hotel of the Stars« fungerer derimod som et både morsomt og bevægende billede af menneskets evne til at bevare et absurd håb midt i den mest udsigtsløse stilstand, og dens slutreplik, formuleret med demonstrativ selvsikkerhed af en sort kvindelig statist, kunne ikke være mere snertende præcis: »Some have it - some don't«.

Ebbe Iversen

HOTEL OF THE STARS
Danmark 1981. **P-selskab:** Hotel of the Stars Productions. **Instr/Manus:** Jon Bang Calsen. **Foto:** Alexander Gruszinsky (farve). **Klip:** Anders Refn. **Musik:** Tennyson Stephens. **Tone:** Niels Bokkenheuser. **Medv:** Dan Patterson, David Pack, George Wi Scott, Joe André, Wanda Nawicki. **Længde:** 58 min.

Kort sagt

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

CAIRO MYSTERIET

Instruktør: FRANKLIN J. SCHAFFNER

Kan det monstro have været Mumiens Forbandelse, der ramte den sædvanligvis så fortræffelige Franklin J. Schaffner, da han i Egypten skulle instruere denne spegede spændingsfilm? I hvert tilfælde klarer han sig bedre i middelalderens Normandiet, på en abebeboet planet, blandt Pattons kampvogne og sågar på Djævleøen end hos pyramiderne, hvor røverhistorien om jagten på skjulte arkæologiske skatte er gået helt i småstykker for ham. Det handler om oldtidsarkitekten Menepta og nutidsarkæologen Lesley-Anne Down og den egyptiske antikvitetshandler John Gielgud (!) og skumle skurke med pistoler, men selv om Tut Ankh Amon også er impliceret, er det umuligt at tage filmen grav-alvorligt, og selv om Lesley-Anne ved Nilen er en attraktiv *Down by the riverside,* disponerer hun over omtrent så mange ansigtsudtryk som en sfinx. (Sphinx - USA 1980). E.I.

HAN SKAL LEVE

Instruktør: BOB CLARK

Jack Lemmons præstation i »Tribute« er nogenlunde så forudsigelig, som den må blive, når rollen ikke blot er skrevet til ham, men også er et gennemkalkuleret repetitionskursus i de præstationer, Lemmon har leveret gennem tiden i seriøse film - hver gang til åbenbar forbløffelse for dem, der hårdnakket betragter ham som komiker. Det er en ironi, der næsten hører hjemme i en god Lemmon-film, at her, hvor han for første gang er blevet sin egen kliché, har ovationerne været større end nogen sinde. I en superteatralsk cocktail leverer han den tragikomiske selvransagelse, den psykiske opløsning bag jovialitetens grinende facade, den rørende hjælpeløshed og de bittersøde, galgenhumoristiske undvigemanøvrer - et register, der ikke så meget karakteriserer Scott Templeton, som det stykker figuren sammen af træk fra »Hektiske dage«, »Manden i midten« og »Tribunehelten«. Og mere end et rungende ekko fra Broadway-kulissen er filmen ikke. Den ydre succes og den indre fiasko synes at være temaet i Bernard Slades jappede løb ind i Neil Simon-land, men temaet forskydes og forplumres mange gange undervejs og kuldsejler i den horrible happy-ending, hvor Lemmon åbenlyst betjener klaviaturet på Slades regnemaskine. (Tribute - USA 1980). M.B.

HELEN KELLERS TRIUMF

Instruktør: PAUL AARON

Et enkelt påtrængende spørgsmål får denne film aldrig besvaret tilfredsstillende, nemlig hvorfor man har følt det påkrævet at genfilmatisere William Gibsons beretning om den blinde og døve Helen Keller i stedet for blot at genudsende Arthur Penns upåklagelige version fra 1962. Set med kyniske øjne er det den nye films eksistensforsvarende gimmick, at Patty Duke, der dengang spillede Helen Keller, nu er blevet gammel nok til at overtage Anne Bancrofts glansrolle som lærerinden Annie Sullivan. Set med mildere øjne adskiller Paul Aarons film sig fra de fleste andre genfilmatiseringer ved ikke at være pinagtigt ringere end originalen, men et sobert og velspillet melodrama, som klogeligt ikke forsøger at modernisere eller på anden måde pynte på historien. Den er fortalt klart, koncist og uden omsvøb, dens følelsesmættede konfrontationer står kønt og rent, Melissa Gilbert magter nydeligt rollen som Helen Keller, og har filmen ikke megen originalitet af nogen art at byde på, så fremtræder den dog som et hæderligt stykke arbejde. En betinget kompliment, men ikke den ringeste i disse tider. (The Miracle Worker - USA 1981). E.I.

DEN HEMMELIGE FORMEL

Instruktør: JOHN G. AVILDSEN

»Den hemmelige formel« lanceres som »Filmen olieselskaberne ikke ønsker, at De ser«, og det er jo ikke noget ringe slogan, men desværre har det næppe megen bund i virkeligheden. Ingen bliver nemlig klogere af filmens postulerede afsløringer, tværtimod sidder man tilbage som ét stort spørgsmålstegn, for efter en god og spændende optakt gør filmen efterhånden sin historie så indviklet, at den ikke engang selv kan holde rede på den. Udgangspunktet er en gammel nazistisk formel til fremstilling af syntetisk brændstof, og påstanden er, at de internationale olieselskaber vil gribe til mord og andre slemme ting for at holde denne formel hemmelig. Men filmen forplumrer sit sigte ved at filtre de mange flagrende handlingstråde helt uoverskueligt ind i hinanden, og i stedet må man så glæde sig over at se *good guy* George C. Scott og *bad guy* Marlon Brando i pompøst sam- og modspil samt en uforglemmelig cameo-indsats af John Gielgud, hvis monumentale krukkeri får Laurence Olivers præstationer i de senere år til at ligne selvudslettende underspil. John Avildsen har godt styr på mange af enkeltscenerne, og sammenlignet med så mange andre film er »Den hemmelige formel« ikke ubegavet. Men den er på den anden side heller ikke så snedig, som den vil bilde os og sig selv ind. (The Formula - USA 1981). E.I.

THE IDOLMAKER

Instruktør: TAYLOR HACKFORD

Dette er endnu en beretning om den høje pris for succes inden for den barske musikbranche, hvor folk tilsyneladende har tendens til at vinde verden og tabe deres sjæl. Her foregår det i 1959 og handler om Vincent Vacarri, der er god til at skrive popsange, men ikke køn nok til selv at blive teenage-idol. Som kompensation og som en anden dr. Frankenstein går han så i gang med kunstigt at bygge et par ligegyldige unge fyre op til populære popsangere, og det lykkes, men med sin målbevidste brutalitet får han samtidig stødt alle og enhver fra sig. De to sangere er tydeligt kalkeret efter virkelighedens Fabian og Frankie Avalon, men musikken er for moderne og får ikke ramt datidens stil, så som nostalgiker skuffes man. Og selv om Ray Sharkey leverer en dynamisk præstation som idolmageren Vacarri, er han ligesom Jake La Motta i »Raging Bull« så gennemført usympatisk, at man dårligt orker at følge hans aggressive skaberier en hel film igennem. Synd, for den debuterende instruktør Taylor Hackford er ikke uden talent, og hans skildring af den kommercielle musikbranches kyniske manipulationer er hverken uinteressant eller uden snert. (The Idolmaker - USA 1981). E.I.

MADAME EMMA – EN KVINDE MED MAGT

Instruktør: FRANCIS GIROD

Francis Girod har vi tidligere oplevet i debutfilmen »Trio Infernal« fra 1974. Den berettede dekadent og ikke uinteressant om en svindlertrio, der havde specialiseret sig i først at tegne livsforsikringer for folk og siden at få dem til at forsvinde ved simpelthen at putte dem i et syrebad. »Madame Emma« foregår ligeledes i tyverne og dyrker veloplagt periodens lastefulde luksusliv. Den lesbiske Emma Eckhert (Romy Schneider) starter en bank og kan ved hjælp af utroligt gode forbindelser tilbyde sine sparere rekordhøje renter. Hendes fremgangsmåde skaber imidlertid mange fjender indenfor finansverdenen og dermed, ikke overraskende, i politiske kredse. Da man forsøger at stoppe Emma, svinger hun fra nydende magtmenneske over i rollen som idealistisk småfolksbeskytter, hvilket gør hende så farlig, at hun må skydes. Historien bygger delvis på en virkelig skæbne, men fortælles uden at man på noget tidspunkt overraskes. Kedelig er filmen dog ikke. Den krydres af smukke billeder og gode skuespillere. Især Romy Schneider er god som Emma og Jean-Louis Trintignant leverer en pragtfuld præstation som en uhyre skurkagtig bankdirektør. (La banquière - Frankrig 1980). J.K.L.

MORD I SPEJLET

Instruktør: GUY HAMILTON

Guy Hamilton er en af engelsk films veteranintruktører, der i heldigste fald kan præstere et pænt stykke håndværk ud fra et solidt manuskript, og »Mord i spejlet« er som forventet et stykke traditionel underholdning, drejet uden visuel fantasi og uden overraskelser af nogen art. Som det var tilfældet med EMIs to foregående Agatha Christie-filmatiseringer, »Mordet i Orientekspressen« og »Døden på Nilen« er dens hovedattraktion opbudet af kendte stjerner i et konventionelt mordpuslespil, hvor det denne gang er Miss Marple, der opklarer et giftmord med alle medlemmerne på et amerikansk filmhold som de mistænkte. Som denne spidsfindigt skarpttænkende pebermø yder Angela Lansbury sædvanen tro et fortræffeligt portræt, der ligger langt fra Margaret Rutherfords pudseløjerlige udgave, men som er langt mere i overensstemmelse med Christies karakteristik. Edward Fox er ligeledes glimrende som hendes Scotland Yard-inspektørnevø, og der er solide biroller til bl.a. Tony Curtis og Kim Novak. Men det er Elizabeth Taylor (der 25 år efter »Giganten« genforenes med Rock Hudson i et nyt ægteskab på det hvide lærred), som stjæler filmen med sit pragtfuldt krukkede spil som den aldrende primadonna, der forsøger come-back efter et nervesammenbrud. (The Mirror Crack'd - England 1980). A.S.

SCANNERS

Instruktør: DAVID CRONENBERG

Med lavt budgetterede skrækfilm som »They Came From Within« fra 1975, »Rabid« (Blodig galskab) fra 1977 og »The Brood« fra 1979 har den 38-årige canadiske instruktør David Cronenberg skaffet sig kult-status i de kredse, der også begejstret hylder folk som George A. Romero og Tobe Hooper. Andre vil mene, at dette er en noget herostratisk form for berømmelse, og »Scanners« - der er Cronenbergs hidtil dyreste og i det hele taget mest ambitiøse film - overbeviser i hvert tilfælde kun om instruktørens originalitet på ét punkt: han er skrap til special effects af den type, hvor folks håndflader bryder i brand, deres øjne hopper ud af hulerne og deres hoveder eksploderer, helt bogstaveligt. Hos ikke-kultister forårsager den slags snarere kvalme end ægte gys, og filmens historie om morderiske mutanter med skrækindjagende telepatiske evner er på én gang prætentiøs og primitiv, svag i både logik, dialog og personinstruktion. Visuelt forstår Cronenberg unægteligt at skabe en iskold, truende atmosfære, men med sin demonstrative og groteske smagløshed bliver han ikke af den grund til nogen canadisk Carpenter. (Scanners - Canada 1980). E.I.

SMÅ JOMFRUER

Instruktør: RONALD F. MAXWELL

På overfladen har denne film om teenagerpiger i en sommerlejr alle de rigtige og fornuftige meninger om emner som sex, romantik og venskab på tværs af sociale barrierer - det haster såmænd slet ikke så meget med at slippe af med dyden, og fattige piger kan være lige så gode som rige piger, og forkælede rige piger kan sågar også være gode nok, når først de får lært at begå sig etc. etc. Det er livskundskab på brevkasse-niveauet, og værre endnu: det er ikke engang formuleret med naiv oprigtighed. Filmen er tværtimod kynisk kalkuleret spekulation i halvvoksne pigers vekslen mellem kæk komisk kvikhed og tårevædet romantisk smægten, altsammen grundigt indsukret i visuel og emotionel candy-floss. Lige så kalkulerende er den selvnydende Tatum O'Neal i den ene hovedrolle (spoleret overklassepige), mens Kristy McNichol i den anden (gæv, omend barsk underklassepige) har et frisk og sympatisk talent, som man gerne så udfolde sig i bedre film. (Little Darlings - USA 1980). E.I.

TITANERNES KAMP

Instruktør: DESMOND DAVIS

Den vigtigste person bag denne film er ikke instruktøren (og han er heller ikke meget bevendt), men den gamle special effects ekspert Ray Harryhausen, som siden 1949 har dyrket sin af »King Kong« inspirerede stopmotion teknik i en række ofte barnlige, men undertiden meget underholdende film om brave eventyrere som Gulliver, Jason og især Sinbad. Fægtende skeletter og fæle fabelvæsener er Harryhausens speciale, og opfindsom er han, men trist nok er den filmtekniske udvikling efterhånden løbet fra ham. I Perseus-historien »Titanernes kamp« virker de mytologiske monstrer udpræget mekaniske, og da det ambitiøse forsøg på at skabe farverig og dramatisk underholdning af olympiske dimensioner ikke har andre kvaliteter at byde på, falder filmen til jorden som en vingeskudt Pegasus. Eneste overraskelser: Ursula Andress beholder tøjet på som Aphrodite, og Laurence Olivier er relativt neddæmpet som Zeus. Men guddommeligt er det ikke. (Clash of the Titans - England 1981). E.I.

TO TOSSER BAG TREMMER

Instruktør: SIDNEY POITIER

Skulle nogen have behov for at blive mindet om den bedrøvelige kendsgerning, at kvalitet og kommerciel succes ikke er direkte proportionale størrelser, så er her et eftertrykkeligt bevis. Efter et anslag i Arthur Hillers »Chicago-ekspressen« præsenteres Gene Wilder og Richard Pryor her for alvor som komisk duo, men komikken kvæles ganske og aldeles af et rodet, inkonsekvent manuskript og en instruktion, som søger at camouflere manuskriptets svagheder med skrig og skrål og balstyrisk overageren. Med sine gode mimiske udtryk for fejhed og forundring slipper Richard Pryor mest helskindet gennem historien om et par uskyldige klodrianers oplevelser i et brutalt fængsel, mens Gene Wilder tror, at det er morsomt, når han spærrer øjnene og munden op på vid gab. Som tilskuer gaber man også og gnider sig samtidig vantro i øjnene, for filmen er kulørt og kaotisk, larmende og lavkomisk - og en gigantisk publikumssucces. Findes der en vaccine mod misantropi? (Stir Crazy - USA 1980). E.I.