

162 - 28. årg. december '82 - kr. 19,00 - ISSN 0023-4222

# Kosmorama

DET DANSKE FILMMUSEUM  
Biblioteket

Ian Troell - Steven Spielberg - Louis Malle - Woody Allen - Francis Coppola  
Rainer Werner Fassbinder - Margarethe von Trotta - samt  
artikler om flænsende gysere og 40 års  
dansk eksperimentalfilm

# Kosmorama

162 – 28. årg. december '82



184

## Ørneflugt

Peter Schepelern om Troells film

187

## En festivals fysiognomi

Børge Trolle

191

## Flænsefilm

Ebbe Iversen beskriver de nye gysere

## BATH HOUSE



195

## Film pr. computer

Kaare Schmidt og Mogens Svane redegør for tekniske landvindinger i Coppolas »Elskede, jeg hader dig«

199

## 40 års dansk eksperimentalfilm

Helge Krarup og Carl Nørrested

204

## Louis Malles »Atlantic City«

Ib Lindberg

206

## Nye bøger

208

## Filmene

E. T.

En midsommernats sex-komedie

De tyske søstre

Veronika Voss' længsel

Radio On

Kampen om ilden

Pink Floyd - The Wall

Britania Hospital

Kidnapning



Redaktion: Per Calum (ansvarsh.), Ebbe Iversen og Jan Kornum Larsen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 100.00. Enkeltnumre kr. 19.00. 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.

# Breve

## Ret om Ray

Af Søren Birkvads artikel om Satyajit Ray i »Kosmorama 161« – dens kvaliteter uførtalt – kunne man få den opfattelse, at TV's eneste indsats for Ray var præsentationen af »Seemabaddha« (En lovende ung mand) i 1975 (s. 160, spalte 1 nederst). Vi har imidlertid vist i alt 7 Ray-film, og de er blevet set af gennemsnitlig 1 million danskere, så måske kan det interessere »Kosmorama«-s læsere at få genopfrisket titlerne, om ikke for andet så »for the record«:

Jalsaghar (Musikværelset) vist i 1969, Mahanagar (Den store by) vist i 1974, Charulata (Den ensomme kvinde) vist i 1971, Aranyer din ratri (Dage og nætter i skoven) vist i 1973, Seemabaddha (En lovende ung mand) vist i 1975, Ashani sanket (Fjern torden) vist i 1977, Joi baba felunath (Elefantguden) vist i 1981.

Jeg kan yderligere nævne, at vi i 1983 regner med at kunne vise Shatranj ke khilari (Skakspillerne). Det afhænger bl.a. af, om vi kan få en anvendelig kopi, det store problem med film fra fjerne lande.

Med venlig hilsen

Poul Malmkjær  
TV-Teaterafdelingen  
Danmarks Radio-TV

## Satyajit Ray og den hvide verden

Søren Birkvad

Når Satyajit Ray nu er på 77 år og næsten blind af mangel på indisk film er det egentlig interessant at undersøge, hvordan det i følge hans kritikere, at han er den mest indiske i verden. Hans lander som han kendt ikke over verdens grænser, men hans produktion er international. I 1951 er han udsat for den største succes i indisk filmhistorie, at Ray har været til indtægt som filmkritiker i Danmark og vestlig filmkritiker i London. Ray vil gerne se udtrykket af indisk kultur og ikke blot kun i den indiske filmhistorie, men i den internationale kulturhistorie. De udtrykk har det navn af den indiske filmhistorie. De udtrykk vil lige til næsten udfordret om hvordan man bliver set international og socialt udfordret. I Ray's film har man lært og ved det, at man kan blive på den anden side af verden. Det er en anden måde at se på Ray's film end den, som man har lært om.



# Om Dreyer og Drouzy – og Jørgensen

Hans-Henrik Jørgensens (HHJ) anmeldelse af Martin Drouzys Dreyer-biografi i Kosmorama 159-160 er ganske forbløffende i sin kunstteoretiske anakronisme. Den biografiske metodes liv-værk-teori, som fundamenteret og logisk set aldrig kan blive andet end mere eller mindre plausible hypoteser, ophøjes her til den store Sandhed. HHJ nedværdiger sig ikke til at overveje, om der kan argumenteres for ideen om kunstnersjælens automatiske nedfældelse i kunstværket. HHJ formelig *kanoniserer*, at selv »det mindste fragment rummer en afspejling af de samme sjælelige tilstande, der finder udtryk i kunstværkets store forhold. Dreyers film er et evigt og uforanderligt udtryk for hans fantasi og sjæl«.

HHJ forsøger sig dog med et argument for liv-værk-teoriens metode, men det er unægtelig en boomerang. HHJ vil nemlig begrunde forskningen i kunstnerens liv med ønsket om at »træde ind i et inderligere forhold til et kunstværk...! Såvidt jeg forstår Drouzys og andres biografiske analyser, er der tale om det stik modsatte af inderlighed, nemlig en efterarrangeringsproces hvor man med en vis mængde værkextern viden fornuftigt og distanceret bearbejder og »oversætter« umiddelbare (og evt. inderlige) oplevelser af værket, sådan at værket forvandles fra kunstoplevelse til personalhistorisk kilde-skrift.

Den biografiske metode giver således ikke noget inderligt forhold til kunstværket, tværtimod, mens den i god udførelse da udmærket kan give et mere inderligt forhold til kunstneren som personlighed.

Det går heller ikke, når HHJ parallelliserer viden om kunstnerpersonligheden bag værket med viden om værkets samtidsforhold. Jeg nægter at tro, at nogen har set Dreyers mor eller stedmor optræde i en Dreyerfilm: de to kvinder dukker aldrig op for sanserne, men kan kun dukke op for tanken via en konstrueret symboltolkning. Derimod hævder jeg, at enhver, som ser Hitchcockfilmen »I Confess«, vil se en katolsk præst dér og se vedkommende optræde på en ganske bestemt lidt mystifistisk måde over for politiet. Her vil en smule kendskab til en katolsk præsts forpligtelser lette og gavne forståelsen af det, man ser. Filmen selv antyder dog naturligvis denne generelle baggrund, foruden at filmen udreder en specifik baggrund (mandens før-præstelige kærlighedshistorie). Således kan viden altså hjælpe til et mere inderligt forhold til kunstværket – her til en dybere indlevelse i en katolsk præsts kvaler – men det er en viden, som direkte relateret til et værkinternt element. Viden om Alfred Hitchcocks eller Montgomery Clifts personlighed kan derimod ikke hjælpe os til den fordybelse, men måske nok til »something entirely different«.

Bo Torp Pedersen

# Om Rohmer

Jan Kornum Larsen (JKL) giver i Kosmorama 159-160 en fortrinlig redegørelse for Eric Rohmers karriere og hans mere ukendte aktiviteter (redegørelsen for de mere kendte film er desto mere skuffende ved at være nærmest blot refererende). På nogle enkelte punkter vil jeg dog gerne supplere eller korrigere JKL.

JKL omtaler projektet Tolstoys »Kreutzer-Sonaten«, som om dette projekt ligesom Dostojevskijs »Barnebruden« ikke blev virkeliggjort, men det gjorde det: »La sonate a kreutzer« (1956) med Jean-Claude Brialy, Françoise Martinelli og Rohmer selv (jf. Marion Vidal: *Les Contes Moraux d'Eric Rohmer*, Lherminier, Paris 1977). Ligeledes nævner JKL ikke kortfilmene »Tous les garçons s'appellent Patrick« (1957), hvor Rohmer (manus) igen samarbejdede med Godard (instruktion), eller »Véronique et son concré« (1958).

Om Chabrols og Rohmers Hitchcock-bog har Claude Chabrol oplyst (*Sight & Sound*: Winter 1970-71, p.3), at Chabrol skrev om Hitchcocks engelske film og måske to eller tre af de amerikanske, mens Rohmer skrev resten. Ved læsning af bogen bekræftes denne opdeling. Chabrol var og blev aldrig nogen stor kritiker, hverken indfølt eller analytisk, og i bogen ser man netop, at de engelske Hitchcockfilm beskrives temmelig primitivt i simple referater og bastante vurderinger, mens de fleste af Hitchcocks amerikanske film bliver meget fint analyseret i stil og tematik.

Forholdene omkring Cahiers du Cinéma og André Bazin fremgår lidt uklart af JKL's beskrivelse. Jeg tror, man skal gøre sig klart, at André Bazin primært havde en menneskelig betydning, som imidlertid smittede af på filmkritikken: vennerne citerede og hyldede kritikeren Bazin, fordi de holdt af mennesket Bazin. Den grå eminence var virkelig Rohmer: han var teoretikeren mere end nogen anden, nok også mere end Bazin, som bedst kan betegnes som en filosofisk kritiker. Trods uenighed om både Hitchcocks og Chaplins film (se Rohmers indledning til Bazin: *Charlie Chaplin, Éd. du Cerf*, Paris 1972) lå kritikerne Rohmer og Bazin meget nær op ad hinanden. Rohmers indflydelse er mindre tydelig end Bazins, fordi Bazin udadtil var så fremtrædende, og fordi den første Cahiersinderkreds var så forskellig i temperament og hele facon som kritikere. F. ex. skrev Godard, Truffaut og Chabrol ofte stærkt følelsesladet og polemisk, mens Bazin, Doniol-Valcroze, Domarchi, Rivette og Rohmer oftest skrev mere argumenterende og analytisk.

Bo Torp Pedersen

# Fra vor egen verden

Filmbranchen, der i et par år har vundet sig under video'ens fremmarch, synes mere og mere indstillet på at følge det gamle ord om: »If you can't lick them, join them«. Sagt på en anden måde: repertoirets gennemsnitlige kvalitet er dalet katastrofalt, og det skyldes naturligvis først og fremmest, at filmene bevidst sigter mod en aldersgruppe, der i dag er yngre end nogensinde og hvis viden, sanser og filmopdragelse, er så ny og så præget af usikkerhed, at de sammenbidt vælger de mest direkte konfrontationer, som film kan give.

Det gør det naturligvis vanskeligt for et tidsskrift som Kosmorama, der gennem alle sine 28 år stædigt har hæget om kvalitetsfilmene. Ikke kun de film, der så tydeligt skilte sig med deres kunst, at alle kunne se det, men også, og måske i langt højere grad, de film, der med Truffauts ord har ladet kunstens skjule kunsten. Det har oftest været den amerikanske underholdningsfilm, der har budt på den form for kunst, hvis subtiliteter det krævede særlig opmærksomhed at finde frem til. Sådan er det ikke mere, ikke for øjeblikket i hvert fald. Derfor må vi i Kosmoramas redaktion naturligvis lade bladet ændre sig i takt med de ændringer, vi i øvrigt møder.

Det vil bl.a. indebære, at vi med næste årgang vil interessere os endnu mere for at levere fyldestgørende baggrundsstof, at vi vil gøre mere ud af filmhistorien, og at vi til gengæld vil gøre mindre ud af det løbende repertoire. Dette dækkes jo også i dag så ganske udmærket af mange aviser, hvilket ikke var tilfældet, da Kosmorama startede sit ganske lange tidsskriftliv.

Den justering i redaktionens udvælgelse gør også, at vi ikke længere stræber efter den hurtige aktualitet, som vi søgte, da bladet i sin tid ændredes fra at være kvartalsblad til at udkomme seks gange årligt. I 1983 bliver Kosmorama atter et kvartalsblad. Det samlede sidetal på årsbasis bliver dog det samme som i indeværende år.

## Nye priser på Kosmorama

Prisstigninger undgår vi selvfølgelig ikke. Næste år vil prisen for Kosmorama på årsbasis (altså i abonnement) være kr. 120,00 mens bladet i løssalg vil koste kr. 35,00. Er man bosat i København kan der yderligere spares penge, hvis man køber et »kombi-kort«, der forener medlemskab af Filmmuseet med et abonnement på Kosmorama.

På gensyn i det nye år, hvor Kosmorama vil udkomme i månederne marts, juni, september og december.

# Ørneflugt

**Peter Schepelern skriver om Jan Troells nye film  
»Ingenjör Andréés luftfärd«**

I sommeren 1896 ventede den 42-årige svenske ingeniør S.A. Andréé sammen med sine to rejsefæller på at vinden skulle slå om, så han kunne realisere sit dumdristige projekt: at flyve fra Spitsbergen til Nordpolen med ballon. Når ballonen ikke kunne bringe dem videre, var det planen at fortsætte med slæder til beboede egne. Imidlertid indfandt de rette vejrforhold sig ikke den sommer, og ekspeditionsdeltagerne måtte lidt slukørede vende tilbage til Stockholm, hvor det ene af medlemmerne, doktor Ekholm, rettede alvorlige indvendinger mod hele projektets tekniske præmisser.

Da nordmanden Fridtjof Nansen samme efterår vendte tilbage fra sin fænomenale tre-års rejse gennem det sibiriske hav, følte Andréé sig endnu stærkere motiveret for et nyt forsøg, selv om hans erfaringer både med ballonfart og polarforskning var temmelig begrænsede. Han bagatelliserede kritikken og vendte i sommeren 1897 tilbage til Spitsbergen for endnu engang, finansieret af den svenske konge og Alfred Nobel, at gøre et



forsøg på at bringe den svenske nation ære sammen med Nils Strindberg og Knut Frænkel (der erstattede den skeptiske Ekholm), begge unge mænd i tyverne.

Den 11. juli kommer endelig den nødvendige søndenvind. Ballonen, som havde fået navnet »Ørnen«, sejler afsted og forsvinder nordpå ind over isvinderne. Man fanger en brevdue nogle dage senere, og i de følgende år finder man også nogle af de flydebøjer, som ekspeditionen medbragte, med meldinger fra flyveturens første dage. Men derefter er resten tavshed.

Indtil man 33 år senere, nærmere betegnet den 6. august 1930, ved et mirakuløst tilfælde får vished om ekspeditionens tragiske udfald. På den lille ø Kvitøya ved nordøstspidsen af Svalbard-øgruppen finder et norsk skib ekspeditionens lejr med ligene af de tre mænd, deres udrustning, dagbøger, journaler og en række eksponerede fotografier, som lader sig fremkalde.

Gennem disse kilder fik man nu rede på turens forløb. Efter 65 timers og 800 kilometers sejlads landede ballonen, tynget af rim og fugt, på isen, hvorefter mændene under enorme strabadser vandrede sydpå igen, ca. 300 km på en drivende havis i løbet af de næste måneder, indtil de i begyndelsen af oktober syge og udmattede nåede Kvitøya, hvor de døde af ukendte årsager, muligvis forgiftet af bjørnekød eller af kulilte fra primusen.

Historien blev – både i 1897 og i 1930 – fulgt af verdenspressen og offentligheden med en interesse af dengang helt enestående proportioner.

Også filmen interesserede sig for stoffet. Carl Th. Dreyer, der i sin tidligste ungdom havde været en ivrig ballonskipper, planlagde under sit ufrivillige ophold i Sverige under krigens sidste år en film om Andrées mislykkede ekspedition. Filmen skulle laves med dokumentarisk akkuratse på de autentiske lokaliteter (se ramme).

Projektet, der aldrig blev realiseret, er omtalt i Martin Drouzys biografi, »Carl Th. Dreyer født Nilsson«, hvor der dog gives den forbløffende fejloplysning, at André faktisk nåede Nordpolen. Det gjorde, som bekendt, først amerikaneren Robert E. Peary med en hundeslæde-ekspedition i april 1909. Hans landsmand Frederick A. Cook, der i 1909 besøgte København og blev interviewet af den unge journalist Dreyer, hævdede ganske vist, at han havde nået Nordpolen i 1908, men hans beretning blev aldrig taget for gode varer.

I 1965 havde den svenske forfatter Per Olof Sundman, på baggrund af en fortælling i debutbogen »Jägarna«, skrevet manuskript til Yngve Gamlins film »Jakten«, om to mænds forfølgelse af en forbrøder i et vildt og øde snelandskab, hvilket inspirerede ham til at behandle stoffet på ny i en hel roman, »Två dagar, två nätter«, hvor han yderligere udviklede sin præcise, fotografiske – for ikke at sige filmiske – stil med

## Dreyers Andrée-film

*Blandt Carl Th. Dreyers efterladte papirer, er også en længere synopsis til »En Film om André-ekspeditionen«. Handlingsgangen følger temmelig nøje den fremstilling af begivenhederne, som findes i Svenska Sällskapet för Antropologi och Geografis officielle redaktion af materialet inklusive Andrées og Strindbergs dagbøger, »Med Ørnen mot polen«, Stockholm 1930 og 1932. Som et apropos til Troells film bringes her indledningen, hvor Dreyer kommenterer sit projekt.*

Den 15. juli 1893 foretog Andrée sin første ballonfærd som fører, og søndagen den 5. oktober 1930 hilste det svenske folk med landets konge i spidsen og under store æresbevisninger Andrées lig, som den dag førtes i land på svensk jord.

Alt, hvad der ligger mellem disse to data, vedrører i grunden Andrée som Nordpolsrejsende, og når det gælder at fremstille en film om Andrée og hans ekspedition, er det vanskeligt at bestemme, hvor meget der bør medtages af hans liv – hvor man skal begynde og afslutte beretningen. Jeg for mit vedkommende er efter mange overvejelser blevet stående ved en løsning, som går ud på at begrænse filmen til kun at omhandle selve polarfærden, der uden tvivl tør betegnes som en af de dristigste opdagelsesrejser, som nogensinde er foretaget.

En film som denne har kun berettigelse, hvis det lykkes at gøre den så virkelighedspræget, at den helt får karakteren af en autentisk reportage.

Stoffets evne til at gribe ligger i, at det støtter sig til en knap, helt igennem sandfærdig beretning. Denne sandhed er, når den fremstilles overbevisende, i sig selv så dramatisk, at der ikke må gøres noget forsøg på at dramatisere den. Der må derfor intet tildigtes til det, som findes i Andrée-ekspeditionens dagbøger. Der må hverken »pyntes« på handlingen eller dialogen. De tre polarfarere er altfor enkle personligheder og altfor optaget af deres daglige stræb til at gå rundt og sige dybsindigheder. Deres tale og tanker beskæftiger sig bevidst eller ubevidst kun med det ene: hvordan skal de holde livet og livsmodet oppe. Det er netop deri tragediens storhed ligger.

Dialogen må naturligvis være yderst knap. Tre mænd, der lever tæt op ad hinanden uge efter uge, har ikke meget at sige hinanden ud over de trivielle ting, der vedrører deres hverdag. Meningen med det de siger vil altid fremgå af situationen. Talen kan derfor være dæmpet – så dæmpet, at der hele filmen igennem over Talen (men uden noget sted at gribe ind i denne) kan ligge en speakerstemme som kan udveksles for hvert land.

knappe, skarpt sanseregistrerede scener. Tematisk og stilistisk lægger den op til den store roman »Ingenjör Andrées luftfärd«, der blev udsendt i 1967 og genopvakte interessen for den fejlslagne ekspedition. Sundman brugte sin lapidariske stil, sin pertentlige dokumentariske teknik, der byggede på nøje kildestudier, i forbindelse med det dramatiske stof og skabte et værk af overvældende prægnans og artistisk styrke. Han så på hele affæren med skeptisk distance og stoisk ironi. Hvor den officielle beretning, udgivet af Svenska Sällskapet för Antropologi och Geografi i 1930, havde været et højst mest heltepos om tre uforfærdede mænds tragiske offerdød i videnskabens og patriotismens tjeneste, gav Sundmans bog et beskillede af menneskelig dårskab, selvbedrag og dødsdrift.

Det er denne i sig selv meget filmiske roman, Jan Troells nye film »Ingenjör Andrées luftfärd« (Den umulige drøm) er baseret på, idet han og hans tre medforfattere på manuskriptet, Klaus Rifbjerg, Georg Oddner og Ian Rakoff, dog også har haft adgang til nyt dokumentarisk materiale.

Troells produktion har sine højdepunkter i de værker, hvor han kan udnytte sin sans for at vise mennesket skrøbeligt og alligevel kraftfuldt til stede midt i naturen, dramatiseret i en enkel, poetisk stil, der samtidig har episk tyngde: I debut'en, den korte »Uppehåll i Myrlandet« (1965), i den mesterlige udviklingshistorie »Här har du ditt liv«, der vibrerer af liv og sensibilitet, og i den store saga om »Utvandrarerna« og »Indvandrarerna«. Indimellem har han dels hengivet sig til det helt personlige og vel også private: de traumatiske studier »Ole dole doff«, om en forpint skolelærer, og »Bang!«, om midalderkrise; dels prøvet lykken som stik-i-rendreng i den internationale filmverden med halvmislykkede kommercialister som »Zandy's Bride« og »The Hurricane«.

Den nye film, der er hans hidtil dyreste og besværligste produktion, kan ses som et grandiost forsøg på at sammenfatte disse tre sider af karrieren i ét værk: »Ingenjör Andrées luftfärd« skal være et storladent skæbnedrama om *man against nature*, historien om tre personer som udvander fra det kendte til det ukendte. Men den vil også være en studie i en kompliceret psyke og et bravournummer i den store, internationale stil med alt det flotte og dyre.

Filmen lægger sig ind i den historiske *adventure*-genre: dumdristige opdagelsesrejser på udflugt i det fremmede. Genren har hentet sit væsentligste materiale hos forfattere som Jules Verne og Rider Haggard, hvor den optimistiske eventyrlyst er mest ukompliceret og naiv – som det også mærkes i film som »Five Weeks in a Balloon« og »King Solomon's Mines«.

Motivisk har filmen naturlige ligheder med de få andre *adventure*-film, der skildrer arktiske ekspeditioner, som Charles Friends noget mældede »Scott of the Antarctic« og Kalatozovs rødede »Krasnaja palatka« (Det røde telt) om Nobiles ulyksalige luftskibs-ekspedition i 1928, som for øvrigt var den indirekte årsag til, at Andrée-lejren blev

fundet. Troells film peger med sin Paris-sekvens tilbage til Jules Verne-arven. Og den ligner Kalatozovs film i strukturen, der kontrasterer de arktiske isørkenvandring med flash-backs og drømme-sekvenser. Men filmen har også affinitet til et mere ærgerligt værk som Tarkovskis science fiction-fabel »Solaris«. Begge handler om en rejse ud i intetheden, der samtidig bliver en smertefuld vej til selverkendelse.

Næst efter Bergmans kommende »Fanny och Alexander« er »Ingenjör Andréés luftfärd« svensk films hidtil største satsning. For Troell, der ikke tidligere har fået betroet stort budgetterede opgaver, betyder det realiserings af et længe næret ønske.

Filmens samlede pris har været ca. 20 millioner svenske kroner, men alligevel har Troell undervejs måttet acceptere en række billiggørende kompromis'er. Det ses desværre. F.eks. rummer Paris-sekvensen kun et par magre antydninger af det overdådige fin-de-siècle-liv, som står i så skærende kontrast til de ensomme isvidder. Der var heller ikke råd til, som planlagt, at bygge ballonhuset op på Spitsbergen og fortsætte ad Andréés rute ud over Ishavet; i stedet måtte der findes nærmere og mere tilgængelige lokaliteter. Og også filmens hele struktur peger på produktionsmæssige og distributionsmæssige hensyn, som egentlig er kunstværket fremmed.

Som så mange af de nyere bekostelige europæiske film er »Ingenjör Andréés luftfärd« nemlig blevet til i et samarbejde mellem filmselskaber og TV-selskaber og udsendes først i en 135 minutters udgave i biografene og derefter som en 180 minutters TV-serie. Troells film er, muligvis af denne grund, opbygget som en impressionistisk mosaik af korte scener, ofte med ret begrænset kausal sammenhæng, hvilket giver filmen et leddeløst og tilfældigt præg, hvad der harmonerer dårligt med fortællingens skæbnsvangre uafvendelighed. Man føler lidt for ofte, at der udmærket kunne lægges scener til eller trækkes scener fra efter behov.

Derfor virker også hele den lange forhistorie og optakt til ballonfærdens ret flimrende og usammenhængende. Der går én stiv time af filmens to-en-kvart, inden ballonen stiger til vejrs. Og vi har alligevel ikke fået videre godt rede på vore tre hovedpersoner.

Sundmans André fremstår som en gådefuld fascinerende person, der tryllebinder mennesker ved sin særegne kraft og beslutsomhed. Troell prøver at bevare billedet af den mystiske troldmand, samtidig med at han vil dissekere den, fravrister den dens hemmelighed. Vi ser i et par ironiske scener André sidde hjemme i sin dagligstue og træne sin viljestyrkes hypnotiske kraft uden særlig overbevisende resultat. Og der gøres meget ud af hans private forhold, hans relationer til moderen og hans lidt diffuse affære med en gift dame. Troell har fundet frem til dette materiale, som ikke er med hos Sundman, men det er ingen gevinst. I sig selv er scenerne, hvor den sympatiske Gurli prøver at få sin eventyrer til at blive hjemme, ikke særlig interessante, blandt andet fordi de repeterer den konflikt, som den unge Strind-

berg og hans forlovede gennemlever. Dernæst, fordi de tager noget af magien ud af Andréés skikkelse. Hans personligheds udstråling af uskyld og dæmoni, af usårlighed og farlighed reduceres gennem scenerne, hvor han med venlig og naiv forlegenhed undskylder sig over for moderen og elskerinden.

Men det hænger sammen med, at filmen – i højere grad end romanen – peger på en seksuel forklaring af de tre mænds handle-måde. Deres dumdristige ekspedition ud over polarisen fremstår ikke mindst som en flugt fra kvinderne.

Andrée bliver af al Gurlis varme og omsorg øjensynlig kun yderligere overbevist om, at han må af sted.

Fränkel kombinerer i sin svaghestil-

**Max von Sydow som Ingenjör André i »Den umulige drøm«**



stand ved rejsens slutning sin sygdom med noget seksuelt, forestiller sig i febevildelse, at mavesmerterne skyldes, at dansepigerne fra Can Can-teatret i Paris frivolt sidder over skrævs på ham.

Strindberg forlover sig først, da det er sikkert, han skal rejse bort. Han går i operaen med sin pige. Den lykkelige unge Faust står i haven med sin Gretchen, mens den lumske Mefistofeles arrangerer det hele. På samme måde står en mørk dæmon og lurker på Nils' og Annas lykke. »Alt hvad jeg ved er, at De tager ham fra mig« siger hun bittert til André ved forlovelsesfesten. »Jeg låner ham bare for en kort tid«, forklarer han. (Og faktisk oplevede den virkelige Anna, at resterne af hendes Nils blev bragt tilbage). Strindberg drømmer om hende, »Elvira Madigan«-ske snap shots midt i snestormen. Først her i intetheden tør han længes tilbage til kærligheden og skrive hende breve, som aldrig bliver afsendt.

Filmene viser, hvordan det var hele epoken ideologi, den nationalheroiske teknik-

begejstring og blinde civilisations-tro, den hovedløse heltedyrkelse og naive tilbedelse af dumdristig mandighed, der drev mændene frem til disse præstationer. André er erkender nok efterhånden de håbløse udsigter, mens kongens penge, avisernes hurlumhej og hurra-råbene driver ham og hans fæller i døden. »Jeg havde intet valg«, siger han til sidst til den anklagende Fränkel, da Strindberg er død. Og filmen viser i en af de bedst virkende scener, hvordan hele foretagendet faktisk allerede i afrejseøjeblikket er dømt til undergang, da de store slæbeliner, som skulle muliggøre den navigation, som hele projektet er baseret på, rives af. Alle tre forstår, at det hele er tabt, men ingen har mod til at sluge det forsmædelige nederlag og vende om. Bordet fanger.

For ultimativt handler historien ikke bare om at flyve højt og falde dybt, men også om at drages mod intetheden. Det er en selvmordshistorie. Troell visualiserer denne dødsdrift og uafvendelighed flot ved at begynde med de makabre fotografier af lig- og skeletresterne. Sådan skal denne himmelflugt slutte. Filmen igennem ser André for sig et ildevarslende billede af det sort-blinkende hav med iskanten truende i horisonten. Og i modsætning til romanen – der lader jefortælleren Fränkel som den sidste frivilligt sove ind i døden for at undgå ensomheden – viser Troell til sidst André på baggrund af gletcheren som en sort dæmon, en dødens engel der omsider har fuldbragt sit værk.

Der spilles fortræffeligt. Cornelis Vreeswijk er storartet som den sarkastiske redaktør Lundström. Lotta Larsson er bly og samtidigt suggestivt forførende som Anna. Nordmanden Sverre Anker Ousdal er god og kraftfuld som den realistiske Fränkel. Göran Stangertz som den drømmende Nils

Strindberg er vittigt maskeret som den »rigt-ige« Strindberg, som faktisk var hans fars fætter og hans egen gudfader og i øvrigt gjorde sig ukulte overvejelser over halvnevødens ukendte skæbne.

Og man kan dårligt forestille sig en anden fysiognomi end Max von Sydows som Andrée. Han er netop så myndig, lakonisk og alligevel, til sidst, så ulmende af undertrykt fortvivlelse som han skal være.

Der er også arbejdet med stor omhu i rekonstruktionen af tidsbilledet og specielt detaljerne omkring selve ballonfærden og dens udstyr. Troell markerer, som en pendant til Sundmans metode, sin dokumentariske respekt for kendsgerningerne, når han jævnlig lader filmens forløb afbryde af Nils Strindbergs smukke, autentiske fotografier af de virkelige hændelser.

Visuelt er filmen virtuos. Troell kan lave billeder, der er mættede med sanselighed og betydning. Undertiden er hensigten måske for tydelig – som når Andrée med en lidt for hamlet'sk gestus griber et kranium og Frænk filosoferer over »att fara eller inte att fara«. Men ofte lykkes det, som i billedet af Strindberg, der sidder og spiller violin – som Nøkken – midt i det kæmpemæssige panorama med havet, bjergene, gletcherne og himlen omkring sig.

Troells film rummer intet, som ikke er smukt, blandt andet fordi han er sin egen startetede fotograf og klipper.

Men et eller andet lykkes alligevel ikke. Alle de fine, flimrende billeder smelter ikke sammen til den mægtige syntese, som vi venter på. Der kommer ikke dette sug, som Sundmans roman giver. Det bliver ikke til den store kunst, som man havde ventet sig af dette stof og denne instruktør. Men mindre kan jo også gøre det.

#### DEN UMULIGE DRØM

Ingeniør Andréas Luftfærd. Sverige 1982. **P-selskab:** Bold Productions. For Svenska Filminstitutet/Sveriges Television SVT2/Svensk Filmindustri/Norsk Film (Oslo)/Polyphon (Hamburg). **Ex-p:** Göran Setterberg. **P:** Jörn Donner. **P-leder:** Staffan Hedqvist. **I-ledere:** Nille Algsjö, Göran Lindberg, Johan Torén. **Ass:** Inger Martin, Ann Collenberg. **Instr:** Jan Troell. **Manus:** Georg Oddner, Ian Rakoff, Klaus Rifbjerg, Jan Troell. **Efter:** Roman af Per Olof Sundman (dansk udg.: »Andréas luftfærd«). **Foto:** Jan Troell, Mischa Gavrijuvsjov. **Farve:** Fujicolor. **Klip:** Jan Troell. **Ark:** Ulf Axén. **Ass:** Gunilla Allard. **Dekor:** Pontus Lindblad, Nils Lund, Botvid Kihlman, Palle Sonesson. **Rekvis:** Börje Larsson, Staffan Liljander, Stig Limér. **Kost:** Tin Andersén. **Ass:** Görel Engstrand, Gunnel Blomberg. **Musik:** Hans-Erik Philip. **Tone:** Jacob Trier, Håkan Lindberg, Stefan Ljungberg, Lasse Summanen, Göran Carmbäck, Lasse Sundberg, Leif Westerlund.

**Medv:** Max von Sydow (S. A. Andrée), Göran Stangertz (Nils Strindberg), Sverre Anker Ousdal (Knut Frænk), Lotta Larsson (Anna), Jan-Olof Strandberg (Nils Ekholm), Ulla Sjöblom (Andréas søster), Henric Holmberg (G. V. E. Svedenborg), Lasse Poysti (Fotografen), Eva von Hanno (Gurli Linder), Clément Harari (Lachambre), Åke Whilney (Kaptajn på »Svenskund«), Bruno Sörving (Kongen), Cornelis Vreeswijk (Lundström), Berto Marklund (Kirurg), Mimi Pollak (Andréas mor), Knut Husebø (Fridtjov Nansen), Allan Schulman (Nordenskiöld), Staffan Liljander (Opfinder), Peter Schildt (Bogholder), Sture Hofstadius, Seve Ungermark, Olle Grönstedt (Journalister), Henrik Schildt, Siw Ericks, Märten Larsson, P. O. Ultvedt, Botvid Kihlman, Angelica Lundqvist, Jacob Setterberg.

**Længde:** 140 min. **Udl:** ASA. **Censur:** Grøn. **Prem:** 12.11.82 – Palads + Grand.

# En festivals fysiognomi

Årets Mannheim-festival var en klar afspejling af de tendenser og strømninger, som præger verden af i dag

## Af Børge Trolle

Mannheim var siden sin omlægning i 1961 De Unge Filmskaberes præsentationstribune, og det er den stadig. Men også her kan man i de forløbne 21 år konstatere en vis udvikling, en søgen efter en identitet. Da jeg i år deltog i Filmugen (som den officielt kalder sig) for 25. gang, har jeg kunnet følge denne udvikling.

Konklusionen af min rapport fra sidste års Mannheim-stævne (i Kosmorama 155-56), at den gamle »Documentary-tradition« var gået noget nær tabt, og at mange af de viste film lå under for en TV-tradition, og i mange tilfælde den *dårlige*, holdt også stik i år. Men – og her kommer vi til det interessante – det har også bevirket, at man nu stadigt tydeligere kan give et signalement af filmugens *Fysiognomi!*

Et internationalt filmstævne kan være et sted, hvor man vil spejle efter *Filmsprogets* udvikling, altså dets udvikling i mediemæssig henseende, og så prøve at pejle sig ind på, hvorledes denne udvikling kan få indflydelse på den fremtidige udvikling både kunsterisk og i al almindelighed. Men det er i de senere år blevet klart, at Mannheim er gået den modsatte vej. Man præsenterer film, som ud fra et filmæstetisk synspunkt aldrig burde have fundet vej til et internationalt filmstævne. Man udvælger – efterhånden helt bevidst synes det – film om temaer, som afspejler *situationen* i verden og *menneskenes reaktion* på dette. Så ser man stort på de æstetiske krav.

Standpunktet kan naturligvis diskuteres, men det må indrømmes, at det *er* et standpunkt, og – bedømt ud fra sine kriterier – i hvert fald et *interessant* standpunkt. Det giver virkelig tilskuerne en lejlighed til at føle verden på pulsen.

Og hvad viste pulsslagene da?

Først og fremmest ANGST! Angst, usikkerhed, tvøen og tvivl. Tvivl over for det elektroniske samfund, som vi nu allerede er langt inde i, usikkerhed over for, hvordan udviklingen vil komme til at påvirke miljøet og den økologiske balance, angst for, at vi kan komme til at havne i en verdensødelæggende atomkrig. I den amerikanske film »No Place to Hide« (instr.: Tom Johnson og Lance Bird) siges det direkte, at man bildte os ind, at atomvåbnene ville give os sikkerhed, men vi bliver stadig mere usikre. Fil-

men viser klip fra tidligere instruktionsfilm om, hvordan man skal sikre sig i tilfælde af et atomangreb og derpå klip fra film, som den amerikanske hær har optaget, og som viser de materielle følger af en atombombeforsøgssprængning. Og så ser man klart det latterlige i, at man anbefaler folk at krybe ind under bordene eller kaste sig ind imod en mur med armene foran ansigtet. En vesttysk film »Krieg in Altona« (instr.: Detlef Langer) skulle ifølge programmet på endnu dragtigere vis have vist følger af et atomangreb, men den nåede desværre ikke at blive færdigklippet til tiden og blev altså ikke vist.

## Andre eksempler

Lad mig nævne »Pink Triangles«, et gruppearbejde fra USA, som – ikke netop filmisk fremragende – skildrer det bigotte Amerikas chikanering og diskriminering af adfærdsminoriteter, først og fremmest homoseksuelle, den østrigske film »Bonjour Capitaliste« (instr.: Werner Grusch) som viser, hvorledes man holder en gruppe indfødte i Kamerun som en slags »dyrepark« for turister, en interessant dokumentation, der som modstykke havde den tunesiske film »L'ombre de la terre« (instr.: Taib Louhichi), som viser, hvorledes et lille beduinsamfund smuldrer bort og går i opløsning på grund af den moderne udvikling, måske en lille smule langsomt, men fuld af menneskelig varme, en af stævnets smukkeste film.

Tematisk interessant men filmisk absolut ikke vellykket var den fransk-vesttyske coproduktion »Die Erbtöchter«, et gruppearbejde af tre tyske og tre franske kvinder, som vil beskrive arbejdet for kvindesagen i de to tidligere fjendelande og deres gensidige afhængighed, mens den hollandske film »Vrouwen in Turkijs« (Kvinder i Tyrkiet, instr.: Heleen de Wit) på en særdeles overbevisende måde skildrede kvindernes hverdag i Tyrkiet. Som gæstearbejderhustruer i Europa bliver de almindeligvis set på med en vis foragt. De kan ikke sproget, de er måske endda analfabeter, de er hyldet i fordomme osv. Men i deres hjemland ser det helt anderledes ud. I et tilbagestående, primitivt og ret kvindeforagende samfund spiller de en helt anden rolle, her er det *dem*, som må holde sammen på det hele. Hvis de søger at danne

noget i retning af en (primitiv) kvindebevægelse, bliver de forfulgt og undertrykt, men ingen kan jo forhindre, at konerne i en landsby stikker hovederne sammen og sludrer, eller at de giver naboen en hjælpende hånd i en betrængt situation. Filmen fortjener vid udbredelse i Europa, for efter at have set den, vil de fleste europæere nok få en lidt anden holdning til tyrkiske gæstearbejderhustruer.

Også alderdomsproblemer er nu kommet i filmfolkernes fokus, mest interessant nok med den vesttyske »Menschen wie aus Glas«, en slags fotomontage af Lienhard Wawrzyn, som skildrer en 80-årig arbejderkvindes hverdag igennem tre år. Folkepensionen er lille, varerne dyre, hun må sætte hele sin styrke ind på at bevare sin menneskeværdighed. Et lignende problem ligger til grund for det finske bidrag »Aidankaarajat« (Udbruddet, instr.: Olli Soinio), men her i en nærmest tragikomisk form. Tre mænd lever på et plejehjem, glemt af alle. En dag stikker de af og kommer da ud på en turbulent odysse gennem den moderne verden, hvor de til slut må erkende, at ingen har brug for dem.

Men man er også begyndt at interessere sig for det forgangne. Det kommer bl.a. til syne i den schweiziske film »Die unterbrochene Spur« (instr.: Mathias Knauer), som igennem dokumentarisk materiale afslører, at dette i verdens øjne neutrale og for politiske flygtninge gæstevenlige land, især under Hitler-diktaturet og 2. Verdenskrig var knap så neutralt og gæstevenligt, som det ville udgive sig for. Politiske flygtninge og jøder er skånselsløst blevet sendt tilbage til Det tredje Rige og Gestapos »omsorg«.

1968-ungdomsoprørernes senere problemer tages op af den franske film »Mourir à trente ans« (Dø 30 år gammel, instr.: Romain Goupil), som skildrer den frustration, som siden greb aktivisterne. Man søger at komme på sporet af én af dem, som er forsvundet, og det viser sig, at han har begået selvmord, 30 år gammel. Filmisk ikke synderlig fremragende, men tematisk interessant.

Det samme gælder den amerikanske »Roses in December« (instr.: Ana Carrigan), som skildrer mordet på præsten Jean Donovan og tre kvindelige medarbejdere i El Salvador. I sin form en udpræget TV-reportage, og ret usammenhængende i sin skildring, men den kunne naturligvis ikke undlade at fremkalde en stærk indignation hos tilskuerne.

En helt anden og effektfuld udnyttelse af filmmediet mødte man i Stephen Macks og Barbara Moss' amerikanske »A Crime to Fit the Punishment«. Den handler om, hvorledes de amerikanske myndigheder søgte at lægge alle mulige hindringer i vejen for produktionen af »Salt of the Earth« (1954). Det var jo i McCarthy-æraen, hvor mange filmfolk blev blacklistede og 10 idømt fængselsstraffe for »foragt for retten«, og den viser da

Til højre en scene fra »No Place to Hide«, hvor en far demonstrerer den beskyttelsesdragt, han har konstrueret mod atombestråling.  
Øverst en scene fra »The Story of Chaim Rumkowski and the Jews of Lodz«





også klip fra dokumentarfilmen »Hollywood on Trial«. Men instruktørerne opsøger de endnu levende medvirkende og lader dem berette, og klipper så til de scener, hvori de pågældende optræder i filmen (altså »Jordens Salt«), hvilket giver en højst effektfuld virkning.

Filmen slutter med ironisk at gøre opmærksom på, at denne film, som Hollywood søgte at lægge alle hindringer i vejen, salgsmæssigt er gået hen og blevet en verdenssucces, mens den stribe af anti-sovjetfilm, som Hollywood efter processen gav sig til at producere, nu er fuldstændigt – og fortjent – forsvundet ud i glemseligt mørke! Filmen har i flere år været i SFCs samling, blev købt af Portugal efter »nellikerevolutionen«, af Grækenland efter oberstjuntaens fald, og nu sidst af Spanien.

Filmugen viste også, at USA stadig ikke er blevet Vietnam-problemet kvit, men det på en helt ny måde. En del af de vietnamesiske flygtninge har slået sig ned ved Golfkysten i Texas, hvor der finder et stort fiskeri sted, især af rejer, hummere og andre skaldyr. Vietnamerne har nu, med økonomisk støtte af regeringen, anskaffet sig mindre, men moderne udstyrede fiskekuttere, og nu viser det sig, at de er dygtigere fiskere end amerikanerne. De kommer fra et noget lignende fiskemiljø og er måske også lidt mere nøjsomme. Det får amerikanerne til at alliere sig med Ku Klux Klanere og andre renlige racister, hvorved de »sande amerikane-re« afslører deres sande ansigt. En af dem, som ser sig tvunget til at bryde op og forlægge erhvervet til Østkysten, erklærer sig åbent for »en kristen, amerikansk racist«!

I de kommende år skal vi såmænd nok se parallelle problemer dukke op andre steder i USA. Her har vi altså Vietnam-problemets »forlængelse«. Vil USA nogen sinde blive dette problem kvit?

I denne forbindelse kan det være på sin plads også at fremhæve den indiske film »Adharshila« (Grundstenen, instr.: Ashok Ahuja). Den kalder sig en spillefilm og er for så vidt også »spillet«, men det er en spillet gengivelse af en – eller nogle – virkelige hændelser, nemlig hvordan nogle unge indiske filmfolk søger at bryde ud af den etablerede indiske films spændetrøje og bryde med de gamle traditioner og klicheer. Den forekommer temmelig lang – 145 min. – men må anses for kort i forhold til de traditionelle indiske film. Da vort kendskab til indisk film er ret begrænset – det rækker næppe ret meget ud over Satyajit Ray – kan den være lidt vanskelig at bedømme, men man fik dog en klar fornemmelse af, at den var »anderledes«, og den indiske filmkritiker Arun Kumar, som jeg har truffet ved adskillige tidligere festivaler, og som var til stede i Mannheim, forsikrede mig om, at denne film virkelig lever op til sin titel. Den har lagt grunden til en ny udvikling inden for indisk film.

## Fortidens spor

At filmen skildrer nutiden og søger at skimte ind i fremtiden er en kendt sag, men den kan naturligvis heller ikke slippe fortiden. Det fik vi to slående eksempler på i Mannheim.

Den ene var Peter Cohens og Bo Kuritzéns svenske film, som blev præsenteret i en engelsk-speaket version og i programmet figurerede under sin engelske titel: »The Story of Chaim Rumkowski and the Jews of Lodz«, formodentlig en direkte oversættelse af den svenske titel. Fra film kender vi begivenhederne i Warszawa-ghettoen og også begivenhederne i Theresienstadt, mens begivenhederne i Lodz hidtil har været lidt kendt og ikke præsenteret på film. Og dog udspillede der sig her et af de grusomste kapitler i den jødiske tragedie, ikke den fysiske grusomste, men den *psykologisk* grusomste!

Nazisterne lod jo jøderne oprette en slags indre administration, et »De Ældstes Råd«. I Warszawa-ghettoen var der ikke meget at administrere, det var der derimod i Lodz. Byen var søde for den polske tekstilindustri – et Polens Manchester – og det jødiske råds leder Chaim Rumkowski fattede derfor et desperat håb om, at jøderne kunne overleve ved at arbejde. Værnemagten var i bekneb for tekstiler, og Rumkowski fik gang i symaskinerne. Det resulterede virkeligt i, at jøderne i Lodz fik lidt større rationer, og at de faktisk var dem, som formåede at klare sig længst.

I starten synes Rumkowskis plan altså at lykkes, men udviklingen tromlede ubarmhjertigt fremad, og en dag blev han stillet over for det grusomme krav, at han skulle udvælge så og så mange til transport. I et desperat håb om overlevelse for de unge og de stærkeste udtog han de gamle og svage, og det ordenskorps af jøder, som han havde organiseret, måtte eskortere dem til kreaturvognene. I sagens natur måtte mange jøder hade ham for dette, mens nogle, og det blev efterhånden færre og færre, forstod hans motiver. I dag kan vi vel alle se, at nazisterne igennem disse krav udsatte Rumkowski for den mest djævelske form for psykisk tortur. Var krigen sluttet noget tidligere, kunne en lille del af hans plan måske være lykkedes, nu blev det ikke nået. Ghettoen i Lodz blev sluttelig udslettet. Rumkowskis skæbne er ukendt, men da man aldrig har fundet spor af ham, er der næppe tvivl om, at han til slut har måttet følge sine trofæller ind i gaskammeret.

Cohen fandt de første spor af begivenhederne i Lodz i British Museum, og gav sig til at opsøge materiale både i Israel, New York og andre steder og gav sig så i kast med filmmontagen. Filmens emotionelle styrke bliver også kraftigt understøttet af den ledsagende underlægningsmusik, hvori forekommer indslag fra Sjostakovitsjs tiende symfoni og Berlioz' »Requiem« samt musik af Stravinskij, Mahler og den moderne engelske komponist William Walton.

Til denne kategori af film må også henregnes Mario Offenbergs »Alptraum als Lebenslauf«, produceret i BRD mens udsendt af Momo Film i Tel Aviv, så formodentlig er den finansieret af Israel.

Filmen lader Georgia T. skildre sine tre år som KZ Häftling i Rawensbrück. I grunden er filmen således en mundtlig beretning, og man må nok erkende, at den er lidt for lang. Men man har valgt at »illustrere« denne

beretning ikke med »Greul-billeder«, men ladet Georgia berette på baggrund af de nuværende rester af barakkerne og inde i infirmeriet (sygeafdelingen), hvor hun havde været sygehjælper, fordi hun havde angivet at være medicinstuderende (hvad hun slet ikke var), ser billeder af den brolagte vej, som kvinderne hver morgen blev beordret ud til at lægge, og ser den udsigt til en tilsyneladende fredelig og idyllisk verden på den anden side af en sø, som fangerne havde for øje, men som de var adskilt fra ved en uoverstigelig mur. På mig virkede det stærkere end de realoptagelser fra lejrene, som tyskerne lod optage, og som efter krigsafslutningen er blevet bearbejdet og udsendt i forskellige former for film.

Men her må jeg retfærdigvis bekende et personligt engagement. For jeg har selv oplevet det samme, naturligvis ikke i Rawensbrück, men det spiller vel ingen rolle. Når hun beretter om de langvarige morgen- og aftenappeller, mens hun står mellem to barakker, ja så er det som om, man selv står der endnu, eller når hun står inde på infirmeriet, så husker man, at hvis en eller flere døde i løbet af natten, så måtte de lægges tilrette sådan, at SS-erne ikke opdagede det med det samme, for så blev der jo en eller flere rationer til deling næste morgen.

Hun beretter også om, hvordan hun mange år senere besøgte stedet sammen med en gruppe tidligere Häftlinge, og ude i landsbyen mødte en ældre mand, som udbrød: – Gud, var De også blandt dem! Men vi anede intet om det. Da fangerne hver morgen blev drevet til arbejdet, eskorteret af SS-vagter med hunde, er det naturligvis en himmelråbende løgn, at de intet har vidst. Da jeg og mit arbejdshold blev drevet ud for at grave pansergrave tværs gennem Sydslesvig, kunne befolkningen dér heller ikke undgå at se det. *Tyskerne vidste besked!* Måske ikke i alle detaljer, men det var et af nazisternes midler, at folk *skulle vide*, at der kunne ske dem noget særdeles ubehageligt, hvis de satte sig op imod styret.

Nuvel, jeg har åbent bekendt et personligt engagement, så kan jeg kun håbe på, at den også kan være med til, at de ikke-direkte engagerede kan få et indtryk af, hvorfor de direkte ramte aldrig kan blive den kræftknude, som vi må slæbe rundt med, kvit. Filmens slutning afslører klart det enorme *selvbedrag*, som tyskerne lod sig hilde ind i, fordi de allierede *ikke* lod tyskerne *selv* gøre op med nazitidens forbrydelser, men gjorde dem til brikker i efterkrigens storpoltiske magtspil.

## Spillefilmene

Men vi kan naturligvis ikke undlade spillefilmene. Af pladshensyn må det blive ret kategorisk, dog fortjener i hvert fald to af dem lidt baggrundsorientering.

Den ene er den ukrainske film »Notsj karotka« (Natten er kort, instr.: M. Belikov). Betegnelsen *ukrainsk* er valgt bevidst. I det seneste decenium eller mere har Mosfilm ikke været det sted, hvor man skulle søge efter nye udviklingssignaler fra Sovjetfilmen. Det har skullet søges bl.a. i Unionens asiatiske republikker, først og fremmest i

Grusien, hvad vi tidligere har set flere karakteristiske eksempler på i Mannheim (jævnfør min rapport fra sidste års filmuge), eller vi har kunnet træffe på det i Lenfilms produktion. Neva-byen var, både som Skt. Petersburg, Petrograd og Leningrad, den mest europæisk prægede by i USSR. Men Ukraine var også noget for sig selv, og det samme gjaldt den ukrainske film, tydeligst markeret af Dovsjenko. Stalin førte en hårdnakket kamp imod den ukrainske nationalisme, bl.a. ved hjælp af Khrutsjov, men samme Khrutsjov har senere udtalt, at Stalin, som under krigen lod hele nationale minoritetsgrupper deportere – de kendteste er Volgatykerne og Krimtatarerne – i grunden også helst ville have deporteret alle ukrainere, hvis der bare ikke havde været så mange af dem. (De er den talmæssigt største nationale minoritetsgruppe inden for Unionen).

At »Natten er kort« er produceret af Dovsjenko-studiet i Kiev er træffende, for filmen besidder ubestrideligt Dovsjenko-agtige træk. Den fremhæver den menneskelige styrke uden på nogen måde at skjule, at der også findes menneskelige svagheder. Dens personer er ægte og levende mennesker, her møder man ingen klicheer.



En scene fra »Cha-Cha-Cha«

Filmen handler om drengen Ivan, hvis mor er dræbt under et bombardement. Han bor nu hos sin tante. Han får sendt et par støvler fra sin indkaldte far, som man derefter ikke hører mere fra. Han er faldet i krigen. Men han nægter stædigt at tro på dette, og for at give ham moralsk støtte, skriver tantens mand fingerede breve fra »faderen«. Først under festen i anledning af sejren indser »onklen« omsider, at Ivan nødvendigvis må acceptere sandheden, og den nu halv-voksne dreng indser det også og kommer til at betragte »onklen« som sin nye far.

Handlingsbeskrivelsen kan lyde en smule banal, filmen rummer ikke et gran af banalitet, netop fordi personer er mennesker af kød og blod, med styrke og svagheder. Men slutpointen: At man ikke skal foregøgle menneskene noget, som man godt ved ikke er sandt, rummer sikkert et »budskab«, som i hvert fald ikke er gået det ukrainske publi-

kum over hovedet; måske rækker det endda ud over Ukraine.

Handlingen udspiller sig i et beboelseskompleks formet som en slags rundgård, hvor de terrasseformede altaner (svalegange) er på bygningens inderside, mens det er lukket udadtil. Også heri ligger utvivlsomt en symbolik. Og da beboerne ved meddelelsen om sejren samles inde i gården omkring et langt festbord, kommer en gammel mand ud, på hvis hvide jakke hænger en orden, en orden fra *Zartiden*. Den gamle officer fra zararmeen vil også være med, og bliver lige så hjerteligt modtaget. Desværre gik denne pointe nok de fleste tilskuere over hovedet. Da jeg efter filmen berettede om dette, blev de overraskede, men tog sig så oplysningen – og pointen – ad notam.

Filmen gik hen og vandt stævnets Grand Prix, hvad der blev hilst med tilfredshed af de fleste. Og meget ofte har det modsatte været tilfældet.

Den anden spillefilm, som kræver lidt baggrundsorientering for helt at kunne forstås, er den tjekkoslovakiske »Plaché pribehy« (Beskedne historier), en film i tre episoder, iscenesat af henholdsvis Dobroslav Zbornik, Zdenek Flidr og Tomáš Tintěra,

opfattes som en, om end beskeden, *protest!*

Desværre er Kafka jo yderst litterær og meget lidt filmisk, og det smitter af på filmene, skønt man må indrømme, at de tre debutanter har formået at presse det mest mulige ud af historierne. Men indholdsmæssigt kan man også konstatere en stigende spænding set under en samfundskritisk indfaldsvinkel. Man begynder med den mindst kontroversielle og mest »filmiske« novelle: »Rekorden«, hvor de lokale autoriteter i en mindre by i mellemkrigsårene (alle episoderne udspiller sig i dette tidsrum) bliver grundigt latterliggjort, et træfsikkert og ironisk tidbillede. I den følgende: »Et morderisk angreb« bliver tonen skarpere. En ukendt mand fyrer en aften en kugle imod en højere embedsmand. Han bliver ikke ramt, og da politiet spørger ham ud om et eventuelt motiv, erklærer han, at han ingen fjender har. Men da han begynder at granske sin fortid, erkender han, at han igennem sin optræden meget vel kan have skaffet sig en række fjender. Han anmoder politiet om at standse efterforskningen, men det kan de naturligvis ikke.

I den tredje episode bliver brodden endnu mere kritisk, men beklageligvis også mere uhåndterlig for en filmatisering. Det er novellen »Den blå krysantemum«, en blomst som botanikere erklærer ikke eksisterer. Men en dag kommer en døvstum og lidt retarderet pige med et sådant eksemplar til en have- og botanisk interesseret greve. Sammen med en ligeledes botanisk interesseret embedsmand går han på jagt efter den sjældne plante. De kører hundreder af km. rundt i grevens bil, men alt er forgæves, samtidig med at pigen hver morgen kan bringe dem store buketter af blomsten. Til slut opgiver de jagten, men på tilbagereisen med toget opdager inspektøren ved en tilfældighed blomsten, som vokser vildt i en ledvogters have.

Når man betænker, at den tjekkoslovakiske film spillede en ret afgørende rolle i de bevægelser, som skridt for skridt førte frem til Pragerforåret, idet den skridt for skridt pillede Novotný-tidens tabuer fra hinanden, kan jeg i denne film kun se et forsøg på en »ny start« fra de unge tjekkoslovakiske filmfolks side.

At de ungarske filmfolk kan tillade sig at tage let på tingene, vidste vi på forhånd. Det fik vi på ny demonstreret i Mannheim gennem János Kovácsis »Cha-Cha-Cha«, en sprudlende komedie, og komedier er ellers ikke just det, som plejer at optræde på filmfestivals. Den blev meget å propos vist i et konkurrenceprogram sammen med den franske »Mourir à trente ans«, men mens den franske film handlede om revolution, så var den ungarske films tema – sex! Centre-ret omkring et danske kolebal viser den de unges pubertetsproblemer. På en måde har den oplagte lighedspunkter med Nils Malmros' »Kundskabens træ« (problemstillingen er den samme), men den er på andre måder forskellig fra den danske, hvilket må tilskrives de to vidt forskellige arbejdsmetoder, som de to instruktører benytter sig af. Men heller ikke de voksne: danselærparret og orkestret går ram forbi.

alle absolventer fra FAMU, ČSSRs filmakademi, og alle tre episoder er bygget over Kafka-noveller.

Her må man lige erindre sig, at i Gottwald-Novotný-perioden stod Kafka på det stalinistiske index, hans bøger var forbudte. Men i maj 1963, kort tid efter at studenterne i Praha åbent havde demonstreret imod det kommunistiske parti, blev der afholdt en Kafka-konference på slottet Liblice, hvor Kafka ikke alene blev rehabiliteret men endog ursuperet! I juni mødte Novotný en usædvanlig skarp kritik fra tekstilarbejderne i Neusol i Slovakiet og omtrent samtidig formulerede en slovakisk forfatterkongres en række udfordrende spørgsmål til magthaverne ČSSR.

Det skulle vise sig at blive de første spirer til det Prager Frøling, som blev tromlet ned af de russiske tanks i august 1968. At man nu er begyndt at filme Kafka kan kun

# Flænsefilmen

Ebbe Iversen



Gysere er blevet produceret fortløbende gennem hele filmhistorien, men nu og da har der været iøjnefaldende fortætninger af strømmen, sådan som det jo også er tilfældet inden for andre genrer.

Måske kan man betragte dele af tyvernes tyske ekspressionisme som den første sådanne fortætning, mens den første i amerikansk film indtraf i begyndelsen af trediverne og skabte flere sejlivede undergenrer med klassikere som Tod Brownings »Dracula« fra 1930, James Whales »Frankenstein« fra det følgende år, Michael Curtiz' »The Mystery of the Wax Museum« og Karl Freunds »The Mummy«, begge fra 1932, samt naturligvis Ernest B. Schoedsack og Merian C. Coopers udødelige »King Kong« fra 1933. Man kan sige, at gysergenren i disse få år for alvor etablerede sig og formede en række af sine stadig gældende spilleregler.

Trediverne var rige på gysere, men den næste egentlige fortætning var den, som instruktøren Jacques Tourneur og producenten Val Lewton var fædre til i begyndelsen af fyrrerne. Den følgende halve snes år stod det imidlertid mere skralt til med genren, indtil Terence Fisher i 1957 instruerede den britiske »The Curse of Frankenstein« og dermed åbnede sluserne for en endeløs bølge af Hammer-gysere – en bølge, som radikalt ændrede genrens udseende ved at lægge mindre vægt på atmosfære og antydninger, mere på blod og direkte chok. Hvor Tod Brownings »Dracula« var indbegrebet af diskretion, bød Terence Fishers på en hidsigt hvæsende Christopher Lee med gevaldige hjørnetænder og blodet sivende ned over hagen.

I dag befinder vi os midt i en ny fortætning i strømmen af gysere, og nok endda kvantitativt den vældigste nogensinde. Den har allerede eksisteret i nogle år og bestod oprindeligt primært af tre undergenrer: katastrofefilmen, den okkulte gyser og så den genre, som jeg her skal beskæftige mig med, og som hidtil ikke rigtig har haft noget navn. I mangel af bedre – og af grunde indlysende for enhver, der har set eksempler på genren – har jeg valgt at betegne den som *flænsefilm*. Ved siden af pornofilm er den formentlig den mest underlødige af alle genrer, men eftersom flænsefilmene i disse år produceres i stribevis, og eftersom talrige mennesker finder en form for behag i at se dem, er det alligevel nødvendigt at beskæftige sig med dem. Og desuden gør der sig naturligvis det gældende, at flænsefilmene ligesom alle andre filmtyper indirekte fortæller noget om den civilisation, som de er produceret i.

Danske biografgængeres første møde med den konsekvente flænsefilm var formentlig Tobe Hoopers nu kultklassiske »Motorsavs-massakren« («The Texas Chain Saw Massacre»), der havde dansk premiere i 1975. Men ligesom man kan sige, at gysergenren generelt for alvor blev genoplivet af Steven Spielbergs gigantsucces »Dødens gab« fra 1975, kan man konstatere, at lavinen af

Gennemgående figurer i flænsefilmene er den gale morder og hans værgeløse offer. Denne scene er fra »Maskernes nat 2«

flænsefilm blev sat i gang af John Carpenters »Maskernes nat« fra 1978. Flertallet af flænsefilmene har været mere eller mindre åbenlyst plagierende variationer af historien i »Maskernes nat«, altså beretningen om en lurende galnings blodige drab på en række uskyldige, og med denne konstatering er flænsefilmen samtidig kort defineret.

Ligesom både katastrofefilmen og den okkulte gyser – sidstnævnte undergenre blev behandlet af Ebbe Villadsen i Kosmorama 154 – er også flænsefilmen præget af en stadig stemning af undergang og dommedag, af al tryghed og ordens uafvendelige opløsning i ukontrollabelt anarki. Men modsat i de to andre genrer kommer truslen i flænsefilmen hverken fra naturen eller fra det overnaturlige. Den kommer, værst af alt, fra det enkelte menneske selv. Den kommer fra sjælens forræelse og moralbegrebets pervertering, fra hævnørst, had og sindssyge. De mørke, destruktive kræfter bor ikke længere i kæmpebrandens flammehav, i den store hvide haj eller i Satans søn, men i det ganske almindelige menneske – der bare ikke er helt almindeligt mere, fordi der er sket en enkelt, lille, indre kortslutning. Og den kan jo teoretisk set ske for enhver.

Grænsen mellem den okkulte gyser og flænsefilmen defineres af mordernes metoder (f.eks. telekinese i den ene genre, en økse i den anden), mens de to genrers primære virkemiddel (blod) og primære formål (profit) er identiske. Okkulte gysere som Brian De Palmas »Carrie« eller David Cronenbergs »Scanners« har meget tilfælles med flænsefilmene, mens omvendt en række flænsefilm – med »Maskernes nat« som prototypen – er forsynet med et ganske let anstrøg af det okkulte, idet den gale morder på mystisk vis synes forsynet med en form for uuddelighed. I enkelte tilfælde smelter de to genrer totalt sammen som i den italienske »Slagtehuset ved kirkegården« af Lucio Fulci (som også signerede »Woodoo – Rædslernes grønne ø«), hvori man finder både en gal masse-morder, telepati og genfærd samt detaljerede og dvælende nærbilleder af knive, der skærer sig vej gennem nøgen kvindehud, mens blodet springer som en geyser. Om det sidstnævnte fænomen mere senere i artiklen – sarte sjæle bør muligvis undlade at læse videre.

Er der således ligheder mellem den okkulte film og flænsefilmen, er der dog også en væsentlig forskel mellem de to beslægtede genrer. Mens den okkulte omfatter enkelte glimrende og i hvert tilfælde quasi-seriøse film som Roman Polanskis »Rosemarys baby« og Nicholas Roegs »Rødt chok«, kan flænsefilmene næsten pr. definition aldrig opvise tilsvarende kvaliteter. Højest kan de opnå en form for bizar kultstatus, som det er tilfældet med den førnævnte »Motorsavsmassakren«, med George A. Romeros zombie-film (hvoraf »Dawn of the Dead« fra 1978 har været vist herhjemme som »Zombie – Rædslernes morgen«) eller med canadieren David Cronenbergs ultralavt budgetterede film før »Scanners«.

Flænsefilmene foregår sædvanligvis i storbymiljøer, ikke sjældent (med inspiration fra »Maskernes nat«) i forstædernes vil-

lakvarterer, eventuelt i en ensomt beliggende sommerlejr for teenagers (Sean S. Cunninghams »Fredag den 13.« og Tony Maylams plagiat »Lejrbålet«) samt i enkelte tilfælde ude på landet i øde egne – det gælder Dick Richards' »Dødens dal«, hvori den gale morder viser sig at være et par tvillinger, og Wes Cravens to film »Slagterbanden« og »Krybende rædsel«. Men under alle omstændigheder udspringer filmene sig i genkendelige lokaliteter, hvor en normal tilværelse leves uanfægtet rundt om de ekstremt unormale begivenheder.



Halvt afklædt blondine og maskeret, manisk morder i »Tag telefonen og dø«

Dette er vigtigt. Flænsefilmens styrke – ordet bruges her ikke kvalitativt, men som en slags »effektmåler« – i sammenligning med film om dæmoner, jordskælv eller glubske hajer beror på, at deres skrækelige tildragelser i princippet kan ske hvor som helst og overgå hvem som helst. Den vanvittige masse-morder, der med forkærlighed stikker sin kniv i sagesløse kvindelige babysittere, kan teoretisk lige så godt husere i Vanløse som på filmværket, hvorimod såvel vulkanudbrud som dræberhvaler vides at være yderst sjældne i Vanløse og omegn. Og lige præcis dette er måske årsagen til, at katastrofefilmen og den okkulte gyser stort set er forsvundet, mens flænsefilmen trives så godt som nogensinde. Når folk går til gysere for (blandt andet) at blive skræmt fra vid og sans, så skræmmer den gale morder bedre end nogen anden form for monster, fordi han opererer i hverdagsagtige, umiddelbart genkendelige nutidslokaliteter. Og de fleste flænsefilm kalkulerer endda meget bevidst med den ekstra chokvirkning, der baserer sig på, at morderen går i aktion, netop når ofrenes tilværelse forekommer dem allermost hyggelig, afslappet og i enhver henseende normal. Tag hjemmeskoene på, sæt Mozart på grammofoenen, dæmp loftsløset og slå op i en god bog – så står manden med øksen parat bag gardinet.

Denne diaboliske mekanisme er helt essentiel i flænsefilmene. Rejser man til

Transsylvanien eller færdes på kirkegårde ved nattetide, er man selv ude om det, hvis man løber ind i noget skrækeligt. Bliver man hjemme, burde man kunne føle sig tryk. Men flænsefilmene splintrer også denne tryghed, for morderen slår lige præcis til i ofrenes hjem (eller i den sorgløse sommerlejr, så fjært fra verdens vrimmel som næsten tænkeligt).

Et godt eksempel på mekanismen finder man i Fred Waltons »Når en morder ringer«, hvori Carol Kane som forskræmt baby-sitter ringer til politiet og fortæller, at hun modta-

ger anonyme telefonopringninger med mordtrusler – hvorefter politiet sporer opringningerne og meddeler hende, at de kommer fra et sted inden i den villa, som hun befinder sig i. Og heri ligger genrens masochistiske appel: man kan aldrig, aldrig vide sig sikker. Låste døre og lukkede vinduer er ingen garanti, for galningen befinder sig allerede i huset. Og hverken krucifikser eller hvidløg, bønner eller besværgelser kan standse ham, for han er en mordmaskine totalt blottet for følelser, og han har af en eller anden grund overmenneskelige kræfter.

Den permanente og uudrydelige utryghed er altså et fast motiv i genren, og den rummer yderligere to gennemgående motiver. Det ene er hævn. Morderen er engang for år siden blevet udsat for en ydmygelse, f.eks. en grovkornet practical joke, der har drevet ham lukt ud i vanviddet. Også her er der selvfølgelig variationer – i Armand Mastroiannis »Han ved du er alene« blev morderen før sit bryllup svigtet af bruden, i William Lustigs »Maniac – Kvindemorderen« blev galningen som barn lukket inde i et mørkt skab af sin straffende mor, og i Paul Lynch' canadiske »Blodig midnat« skal det hævnes, at nogle børns ubetænksomme leg engang forvoldte et andet barns død. Men under alle omstændigheder går der en årække, hvorefter morderen vender tilbage (hvad han har taget sig til i mellemtiden,

melder historien sjældent noget om. Undertiden har han været indlagt på hospital eller anstalt) for at gøre blodigt op med fortidens plageånder samt enhver, der i øvrigt måtte komme i vejen for ham.

Fortidens grove spøg kan eventuelt have haft som utilsigtet resultat, at morderen er blevet skrækeligt vansiret – som f.eks. i »Lejrbålet« – og dermed får filmene samme form for appel som klassikere à la »Spøgelset i operaen« eller »Vokskabinettet«. Vi ved, at der bag masken skjuler sig hæsligt forvredne ansigtstræk, og vi ser med en forvent-



Den øksebevæbnede morder i »Blodig midnat« klar til at hævne et barns død



Jamie Lee Curtis har spillet hårdt prøvet heltinde i flere gysere. Her ses hun i en scene fra »Massakren i nattoget«

ningsfuld gysen frem til at få dem afsløret (denne form for spænding arbejdes der også med i Tobe Hoopers i øvrigt ganske velfungerende og helt motorsavsløse »Rædselshuset«). Forventningerne består helt konkret i spørgsmålet: har make-up eksperterne mon endnu en gang overgået sig selv? Det viser sig, at det har de sjældent, og at de i dag snarere demonstrerer deres formåen i skildringen af selve forvandlingsprocessen, det normales deformation til det hæslige, i film som Joe Dantes »Varulve« og John Landis' »En amerikansk varulv i London« – film, der mere hører hjemme i den okkulte genre og i øvrigt rummer alt for få mord til at lade sig rubricere som flænsefilm.

Det andet gennemgående motiv er den stadige sammenkobling af vold og sex. John Landis (»En amerikansk varulv i London«) har engang over for Kosmorama karakteriseret flænsegenren som film, hvori en pige tager BH'en af, hvorefter hun bliver myrdet. Karakteristikken er meget præcis, og mønstret genfindes i talrige af filmene, som derved placerer sig uhyggeligt tæt på de inden for pornografien undertiden omtalte *snuff film* – film, hvis sadistiske kulmination består i, at den kvindelige pornomodel rent faktisk ombringes (en sådan snuff film forekom i Paul Schraders »Hårdkogt«). Ganske vist er der inden for flænsefilmen jo kun tale om fiktion. Men den størst mulige grad af realisme tilstræbes, og det er også her hen-

sigten, at vi på én gang skal pirres seksuelt og gyse vellystigt, når den yppige blondine foran toiletspejlet blotter barmen og fluks får stukket en bajonet tværs gennem halsen.

Som et ekstremt ubehageligt à propos her til kan nævnes den undergenre inden for undergenren, som man kunne kalde kannibalfilm (kannibalisme forekommer i øvrigt også i de tidligere nævnte »Slagterbanden« og »Zombie – Rædslernes morgen«), og som delvis er inspireret, hvis man kan bruge det ord, af de italienske »Mondo Cane«-udskejelser fra begyndelsen af tresserne. Det er

film som Sergio Martinos »Mysteriet i junglens dyb« (sågar med Ursula Andress og Stacy Keach), plagiatet »Massakren i junglens dyb« samt den i denne sammenhæng mest aktuelle, Ruggero Deodatos kvalmende »Kannibal-massakren« fra 1980. En del af disse films særprægede attraktion består i, at man ser autentiske dyr i junglen blive sprættet indvoldsdampende op, hvilket i hvert tilfælde for dyrevenner i sig selv må gøre dem til en slags snuff film. Men det hævdes yderligere (Berlingske Tidende 20. okt. 1982), at »Kannibal-massakren« også i egentligste forstand er en snuff film, idet en indianerkvinde – filmen foregår blandt primitive stammer i Sydamerika – rent faktisk blev spiddet til døde på en spids stage. Jeg så i sin tid (i embeds medfør!) denne grænseløst ulækre film og tør ikke afgøre, om der var tale om trick eller utænkelig virkelighed, men det er i denne sammenhæng på sin vis også underordnet. Det væsentlige er, at et karakteristisk træk i flænsegenren her drives ud i sin yderste, modbydelige konsekvens, hvor der kan opstå seriøs tvivl om, hvorvidt en autentisk kvinde er blevet dræbt eller ej. I øvrigt blev »Kannibal-massakren« en publikumssucces i Nørreport, som siden retfærdigvis har måttet lukke.

Der er flere og ikke ret meget mere behagelige aspekter i denne tilbagevendende sammenkædning af sex og brutal vold. Da der sædvanligvis er tale om, at mænd myr-

der unge, attraktive og hyppigst ugifte kvinder, kan man nemt fristes til at se filmene som virkelighedens rådvilde og defensive mandschauvinisters svar på kvindefrigørelsen, så at sige deres cinematografiske hævnaktion mod de nu mere selvstændige kvinder. Typisk ser man i filmene en kvinde, der bor alene, komme hjem fra sit job til sin lejlighed og dér blive myrdet – og således ser man altså, hvad der kommer ud af ikke at have en beskyttende ægtemand! Eller, i en anden ofte forekommende variation, går dræberens blodtørst ud over enten en prosti-

tueret eller en kvinde, som netop har haft et intimt stævnemøde (i endnu en velkendt variation myrdes både kvinde og mand under selve stævnemødet, ofte mens de er mere eller mindre afklædte. Eksempler findes i f.eks. »Maniac – Kvindemorderen«, »Lejrbålet«, »Slagtehuset ved kirkegården« og Ed Hunts »Små durkdrevne mordere«, hvori de sindssyge mordere, for at det ikke skal være løgn, er tre ti-årige børn).

I disse variationer er det lige så let at indfortolke en perverteret seksualangst, en puritansk fremhævelse af døden som syndens sold, og heri finder man måske igen den i videste forstand impotente mands hadblandede angst for den emanciperede kvinde. I hvert tilfælde mindes jeg ikke i flænsefilmene at have set morderen kaste sig over et gift par i den lovformelige ægteseng, så måske tør man konkludere, at filmene appellerer såvel til de allermest grumsede sado-masochistiske lag i mandens psyke – og måske i enkelte kvinders? – som til moralsk dybt reaktionære kønsrolle-opfattelser. Nok har der oprådt en enkelt drabskvinde inden for genren (i Denny Harris' »Det tavse skrig«), men den gale kvindelige morder, der kastreter sine mandlige ofre, har vi under alle omstændigheder mig bekendt endnu til gode.

Som en sidste udbygning af denne indfaldsvinkel bør i øvrigt nævnes det påfaldende i, at morderens kvindelige ofre så at sige

aldrig sætter sig aktivt til modværge (en enkelt undtagelse er Ken Wiederhorns »Tag telefonen og dø«, hvori den handlekraftige heltinde søger at afsløre masse-morderens identitet og skyder ham til slut). De spiller øjnene op i hjælpeløs rædsel, de forsøger forfjamsket at flygte i en retning, hvor der ingen flugtmulighed er, de skriger og bønfaller eventuelt, men de søger ikke fysisk at værge for sig, som vel enhver normal kvinde af al magt ville gøre i en sådan situation. Hermed vil filmene muligvis sige os to ting.

For det første naturligtvis, at kvinder er svage og konfuse, og at de i sidste ende alligevel intet kan stille op mod den målbevidste mand. Og for det andet (men her er jeg ude på tyndere is), at kvinden allerinderst

Skal man placere flænsefilmene i relation til gysertraditionen, bliver det tematisk et fremtrædende træk, at de – ligesom også de okkulte gysere – sjældent slutter med det godes sejr over det onde, sådan som det tidligere var beroligende sædvane. Den maniske morder uskadeliggøres nok til slut, men kun midlertidigt, antydes det som regel. Dermed er der for det første åbnet for mulighed for en *sequel*, hvis filmen skulle gå hen og blive en kommerciel succes (som i tilfældene »Maskernes nat« og »Fredag den 13.« samt, omvendt ovre i det okkulte, Richard Donners »Tegnet« og Stuart Rosenbergs »Spøgelseshuset«), og for det andet afspejler det formentlig en mere generel desillusionering eller værdinihilisme i tiden. Happy-ends er

er ikke en ydre fjende (i denne sammenhæng symboliseret ved de beslægtede undergenrens naturkatastrofer og hajer, eller, når man går længere tilbage i filmhistorien, ved de kommunisme-repræsenterende invaderende rummænd), der i dag er den primære trussel mod os, men vor egen indre magtesløshed, vor manglende tro på, at anstændighed, humanisme og elementære moralbegreber har en rimelig chance for at sejre over det blinde, egoistiske kaos. Når den vanvittige masse-morder bliver udødelig, er det anarkiets sejr over den hensynsfulde orden.

Skal man fortsat placere flænsefilmene i relation til gysertraditionen, bliver det formelt et fremtrædende træk, at disse film generelt ikke har begreb om den antydningens kunst, som kan gøre en gyser flertydig, anelsesfuld og dermed uhyggelig. Det usete er jo mere uhyggeligt end det set (hvilket paradoksalt nok heller ikke Peter Folegs »The Unseen«, på dansk »Kælderer«, fattede), fordi det giver fantasien lov til at arbejde, og derfor bliver flænsefilmene næsten aldrig i klassisk forstand uhyggelige, men i bedste fald skræmmende og overrumplende, i værste fald decideret kvalmende. Her forekommer det én, at den tendens, som Hammer-filmene startede, nu er ved at nå til sine yderste grænser (med snuff filmen som den alleryderste). Hvor genren engang arbejdede med lurende skygger og knirkende trapper, arbejder flænsefilmene med close-ups af knivens flænsen gennem kødet og øksens kvasen gennem hovedskallen, pilens dirren i øjenæblet og indvoldenes udvælden fra den splittede mavesæk (og undskyld, at det er ulækkert, men sådan er filmene).

Sligt burde man selvfølgelig slet ikke beskæftige sig med, hvis ikke så mange mennesker så disse film. Men det gør de faktisk, og et godt eksempel på udviklingen, eller rettere degenereringen, er (selv om den mere hører hjemme i den okkulte genre) Paul Schraders genfilmatisering af Jacques Tourneurs »Cat People« fra 1943, hvori originalens antydningrige appel til den meddigende fantasi er erstattet af kontant, blodig bestialitet. Samt naturligvis sex, for Paul Schrader ved, hvad der er oppe i tiden, og hopper behændigt på vognen.

Flænsegenren føler utvivlsomt selv, at den for at bevare publikums gunst må gribe til stedse grovere virkemidler, hvormed den i sidste instans underskriver sin egen dødsdom – som erfaringen viser fra tidligere lukrative og nu forsvundne populærgenrer som spaghettiwesterns, agentfilm (fraregnet 007) og karatefilm. Men indtil de selv dør væk, viser flænsefilmene, at døden – ikke den heroiske, ikke den selvopoffrende, men den bratte, brutale og meningsløse – for øjeblikket er én af de mest populære former for underholdning, og at filmene med andre ord appellerer til et publikum, hvis behov for eskapisme tilsyneladende bedst tilfredsstilles af synet af andres lidelser. Psykologer og sociologer må afgøre, hvad den kendsgerning fortæller om det samfund, som filmene er produkter af og rekrutterer deres publikum fra, men man tør godt gisne om, at svarene næppe kan blive synderligt behagelige.



Barbara Back i Peter Folegs »Kælderer« demonstrerer, hvordan blusen er pirrende knappet op, når heltinden er tæt på døden

jo i det hele taget ikke på mode mere, men betragtes snarest som noget naive, og i flænsefilmene appelleres der her igen i de aller-sidste sekunder til tilskuerens masochisme: når man omsider tror, at morderen efter sine talrige ugeringer er blevet uskadeliggjort, åbner den formodede døde galning i filmens sidste billede øjnene og kaster et truende blik ned på publikum. Ondskaben lader sig ikke stoppe, de gode viljer har trods alle anstrengelser igen spillet fallit. Og skal man blive stor i slaget, kan man heri godt se en slags selvopgivende og selvdestruktivt symptom i den vesterlandske kultur, som disse film trods al deres ukulturelle primitivitet ikke desto mindre er et produkt af. Det

inde holder af at blive voldeligt behandlet og trods skrigene og de nærmest kun symboliske flugtforsøg giver sig hen til sin morder som til en elsker. Det er en hæslig teori, men den har solidt belæg i (de værste af) filmenes tydelige visuelle associeringen mellem dødsøjeblik og orgasme, og så er vi igen tilbage ved mandens infantile ønskedrøm om at beherske kvinden til det yderste og endda se hende nyde den totale underkastelse. Jeg påstår ikke, at filmenes manuskriptforfattere og instruktører – der næppe rekrutteres fra den intellektuelle elite – nødvendigvis bevidst har gjort sig disse tanker, men de repræsenterer dem ikke desto mindre. Og et spørgsmål i forbifarten: hvad sker der i det lange løb inden i hovedet på meget unge og ubefæstede mænd, som ser den ene efter den anden af disse film?

# Film pr. computer

Francis Coppola mener, at hans nyeste film, »One From the Heart«, vil revolutionere filmindustrien. Kaare Schmidt og Mogens Svane har besøgt Coppolas Zoe-trope-studie under optagelserne til filmen, og de fortæller her om den og om teknikken bag

Nastassia Kinski i en scene fra »Elskede, jeg hader dig«



Francis Coppola – der har droppet mellemnavnet Ford – har just inkasseret en kombineret publikums- og anmelder-fiasko med »One From the Heart« (Elskede, jeg hader dig). Filmen er heller ikke vellykket – trods en usædvanlig indsats af ideer, eksperimenter og effekter, over et års produktionstid, og en 25 millioner dollars investering. Men den er interessant for sin produktionsteknik – som endda indirekte tematiserer. De 25 millioner (225 mio kr. efter dagens kurs!) er da også i nok så høj grad gået til indkøb og indkøring af teknik. Planen var faktisk, at filmen skulle have været kvalitet til ingen penge (budget: 8 mio dollars) og dermed have vist den nye tekniks fordele. Fordelene blev det jo ikke til, men teknikken er der. Det er eksperimentalfilm for alle pengene.

»One From the Heart« foregår i Las Vegas.

Et ungt par (Frederic Forrest og Teri Garr) trisser rundt i dagligdagens trummerum, og efter et skænderi går de ud hver for sig for at finde en drømmepartner. Det lykkes for dem begge (med hhv. Nastassia Kinski og Raul Julia), men efter nattens svirrerer finder HAN ud af, at HUN alligevel er den rigtige. Han indhenter hende i lufthavnen, hvor hun er på vej til drømmeøen med drømmeprinsen, og de finder sammen igen.

Story'en er tynd, men det er bevidst. Dens skematiske præg skal lede tankerne over på det »eventyr«, som kendes fra den gamle musical med dens poetiske, fantasifulde og drømmeagtige form. Det er da også forholdet mellem virkelighed og drøm, der tematiseres. De to hovedpersoner er så ordinære, at de nærmest er kedelige. Deres hverdag er ligeså »realistisk«, han skrotter biler og hun

arbejder i et rejsebureau – og så drømmer de ganske ordinært om henholdsvis at lave store penge og at rejse til drømmeland. De drømme realiseres ikke, de er for realistiske, for almindelige. Til gengæld oplever personerne en aften's musisk livsudfoldelse, som man kun kan opleve det i filmens eget drømmeland.

Handlingen samles om drømmene på samme måde som f.eks. i musical-klassikeren »On the Town« (Sømand på vulkaner, 1949), hvor søfolkene på landlov render rundt i New York for at finde deres drømme-piger og derefter vender tilbage til skibet (dagligdagen = »virkeligheden«). Coppolas intention er at modernisere musical'en ved at bruge dens skema men ændre dens grundelementer. Musical'ens bevidst »urealistiske« sang og dans er væk. Dansescenerne

udspringer »naturligt« af Uafhængigheds-dagens festivitas, og sangene forekommer udelukkende som underlægningsmusik. Men det urealistiske præg er der alligevel. Sangene kommenterer hele tiden handlingsgang og personernes tanker, og selv om dansen er realistisk motiveret, så foregår den – ligesom resten af filmen – i tydelige kulisser.

Kulisserne forestiller spille- og show-byen Las Vegas, der med de flotte facader og de mere flossede realiteter symboliserer drøm/virkelighed-temaet. Hvis filmen havde været optaget on location, så ville det typisk have lagt op til en virkelighedsbeskrivelse (»bagsiden af medaljen«), f.eks. ligesom location-præget i Coppolas tidlige »The Rain People« (Flygtig som regnen, 1969) gør det. Men alt er optaget i studiet, hvor Vegas er genskabt med kulisser og miniaturer. Målet har ikke været at vise det virkelige Vegas – så havde været langt lettere at optage on location – men derimod et stiliseret billede af byen, et drømmebillede, ligesom vi finder det i musical'en (som f.eks. »On the Town«s New York, der er made in Hollywood).

Der vendes altså op og ned på drøm og virkelighed. Personernes drømme er virkelige nok – som drømme – mens deres virkelige omgivelser – deres virkelighed – er en drøm, en illusionsbrydende filmkonstruktion. Vi bliver simpelthen gjort opmærksom på, at det her er film. Temaet benyttes dermed ikke kun i forhold til personer og handling, men også i forhold til filmen som sådan. Og Vegas fungerer også som udtryk for Hollywood, for filmverdenen og for filmens illusions- og drømmemageri.

Det er derfor også et bestemt Hollywood, det drejer sig om, nemlig det gamle studiosystem, hvis industrielle produktionsmåde gav det tilnavnet drømmefabrikken. I masseproduktionens dage, i 20'erne, 30'erne og 40'erne, blev film optaget i studiet. Medarbejderne var fastansatte, al teknikken var indenfor murene, og derfor kunne det hele foregå yderst rationelt. Masseproduktionen blev opgivet i konkurrencen med TV, som også overtog produktionsmåden. Coppola mener nu, at den gamle rationalisering må genindføres, og at moderne elektronik – som TV ellers har været ene om at udnytte – gør det muligt. Men filmindustrien er konservativ, så Coppola må bevise sine ideer på egen hånd.

Derfor er »One From the Heart« optaget i hans eget Zoetrope-studie, der også har fastansatte medarbejdere og egen effektafdeling (alle de store selskaber, bortset fra Disney, har ellers solgt deres effektafdelinger fra og køber effekter hos specialiserede småfirmaer). Desuden er benyttet elektronik på alle stadier i produktionen. Det er disse forhold bag kulisserne som Coppola vil have frem i sin film. Det er en film, der fortæller om sig selv – som film – ligesom også flere film af Lucas og Spielberg (der også går deres egne veje) bevidst spiller på vort kendskab til den illusionsverden, som de udspiller sig i (f.eks. »Raiders of the Lost Ark« (Jagten på den forsvundne skat, 1981), der forudsætter, at vi kender effekterne).



Raul Julia og Teri Garr i »Elskede, jeg hader dig«

Når vi i starten kommer kørende ind til Vegas og ser billboards, telefonpæle, ørken og bjerge bag de kørende, så er det altså ikke meningen, at vi skal tro på, at der ser sådan ud. Landskabet er en model, som det tog et halvt år og 200.000 dollars at bygge. Alene de 15.000 miniaturelamper, på størrelse med knappenålshoveder, gav næsten uoverstigelige problemer – de måtte fremstilles af et specialfirma, som efter sigende er det eneste i verden, der kan gøre det. Vi skal blive imponeret over, ikke ligheden med virkeligheden men over, hvor flot modellen er. For at gøre det helt godt har man endda lavet bygninger, der ikke findes i Vegas. Desuden er de forskellige lokaliteter opbygget i Zoetropes ni lydstudier, hvor f.eks. gadescenerne har det rigtige perspektiv malet på bagvæggen, men samtidig skal man kunne se, at det er malet på bagvæggen. Hele lufthavnsbygningen er opbygget i studiet, og når flyet letter lige over bygningen, vil alle være klar over, at det kan man ikke. Men film kan – og det er det, det drejer sig om!

Ligeledes er det meningen, at tilskueren skal kunne se, at der er benyttet elektronik i

film. En del effekter falder inden for det, man forbinder med TV-æstetik. Flere overgange fra scene til scene foregår ved at baggrunden – f.eks. en stuevæg – i én scene pludselig bliver levende med en anden scene, som gradvis overtager billedet, mens personerne fra den oprindelige scene først bliver til silhuetter og derefter tones helt ud. Det overraskende er den æstetiske virkning – illusionsbruddet – mens teknikken kendes til hudløshed fra TV-shows, TV-avisen o.s.v. Et andet eksempel er Frederic Forrests møde (drøm/virkelighed) med Nastasia Kinski: et kæmpe reklameskilts neonansigt bliver pludselig til Kinskis levende ansigt, i samme blå farvetone. Eller hun bliver til indholdet i et neonchampagneglas. Igen typiske effekter fra TV-shows, der da også af og til viser eksempler på en original fantasiudfoldelse, som er muliggjort af elektriciteten og samtidig er frigjort fra fiktionens illusionskrav. Det er denne form for sprudlende (jfr. champagnen) fantasi, som udtryk for produktionsmæssigt og teknisk frihed, der er Coppolas egentlige ærinde.

Når filmen alligevel forekommer kedelig, er det nok fordi han har gjort mere ud af temaet film end af filmtemaet selv. Filmen fungerer ikke rigtig som film. Personerne er kedelige, skuespillerne er kedelige, og mu-



sikken er søvndyssende (jeg tror, at musik som i »Fame« ville have hjulpet gevaldigt). Men teknisk er filmen vellykket og delvis nyskabende.

Det nye er ikke, at tingene ikke er set før, men at studieoptagelse og special effects i dag er dyrt i den almindeligt benyttede produktionsmåde, og at det i stedet kan billigere produktionen, når man anvender de muligheder, som elektronik giver.

Forskellen i produktionsomkostninger mellem film og TV er himmelråbende og er ikke kun begrundet i kvalitet men også i teknik. Videobilledet kan umiddelbart styres med computere. F.eks. har ABC-TV i Hollywood en computer, der kan styre farven i hvert enkelt punkt i videobilledet. Og farvebalance er helt afgørende for sammensætningen af baggrunds- og forgrundsoptagelser, som bl.a. er nødvendig ved anvendelsen af miniaturer. Det samme gælder bevægelseskoordinater, når der f.eks. bruges modeller i forskelligt størrelsesforhold. Sådan noget er meget vanskeligt og meget dyrt at lave med filmteknik, men simpelt og billigt på elektronik. Lucas' »Star Wars« (Stjernekrigen, 1977) viste vejen for filmindustrien. Her opnåedes for første gang samme »rum-effekter« som i Kubricks dyre »2001« (1968) for små penge. Man brugte gamle VistaVision kameraer, hvor filmen kører vandret, så billedformatet løbende kan ændres, og styrede kamerabevægelser og format i forhold til de forskellige modeller gennem computerkodning.

Noget tilsvarende findes i »One From the Heart«, hvor vi ganske vist er nede på jorden, men det gør det ikke lettere. Under en biltur cirkler kameraet omkring en person i bilen, og hele vejen rundt er både belysningen af ansigtet og baggrundsperspektivet perfekt. Begge dele er et mesterstykke. Til TVs flerkamerateknik benyttes udifferentieret overblikslens, så belysningen er god for de forskellige kamerapositioner. Men så har man heller ikke det perfekte lys for det enkelte kamera. Det er en væsentlig grund til, at filmfolk sværger til etkamerateknikken. Så kan man bare ikke lave en cirkelbevægelse, der giver samme lysproblem som flerkamerateknikken har. Men Coppola kan, i kraft af computerberegning af lysætning og kamerabevægelse. Det samme gælder baggrundsperspektivet ved studieoptagelser. Tænk bare på den nærmest flydende effekt, det giver, når der er brugt bagprojektion ved bevægelser (typisk biler og tog). Man klarer det i reglen i dag ved at gå on location, men i studiet og med modeller kan problemet først løses, når alle bevægelser kan koordineres. Derfor kan computere gøre det muligt at bringe filmproduktionen tilbage til studiet.

Alle effekter i »One From the Heart« er lavet på film men gennemprøvet først på video og derefter computer-beregnet, så bevægelser og farvetoner lå fast, når der kom film i kameraerne. Coppola regner med, at videoteknikken snart vil blive så god, at den kan erstatte 35mm filmen – og så vil man både kunne optage, fremvise og distribuere film elektronisk, d.v.s. kunne styre alt under optagelserne og derefter transmittere den færdige film direkte til fremvisning i biogra-

ferne, ligesom man i dag sender TV til hjemmene.

At ideerne ikke er grebet helt ud af luften, fremgår af, at noget af det allerede er forsøgt. Coppola har selv lavet et par kortfilm på Sonys nye High Definition Video, som på en lille flade (men ikke et biograflærred) påstås at stå mål med 35mm film. De æstetiske muligheder, som videoteknikken giver biografilm, fremgik allerede i 1971 af Frank Zappas eksperimentalfilm »200 Motels«, der var optaget helt på video og så overført til film til biografdistributionen. Hurtigheden i videoteknikken fremgik af 1976's »Victory at Entebbe« (dengang det gjaldt om at komme først med filmen om israelernes raid i Uganda), der blev optaget på video til TV (hvor man ellers laver drama på film) og overført på film til biograferne. Her var linierne i billedet dog temmeligt generende. Men det er jo også et spørgsmål om, hvad publikum vil acceptere. I hvert fald er den første videobiograf netop åbnet i Københavnsområdet. Alligevel ligger Coppolas ideer naturligvis ude i fremtiden. Men indtil da vil man i hvert fald kunne bruge elektronikken som hjælpemiddel for filmindustrien og dermed forbedre og billigere både teknikken og hele produktionsmåden.

Kaare Schmidt

## Om produktionen af »Elskede, jeg hader dig«



Francis Coppola

Francis Coppola har en vision om, at film skal produceres elektronisk, og hvis man med rimelig god kvalitet havde formået at overspille video til film, havde han også indspillet »Elskede, jeg hader dig« på video. Han har klare forestillinger om, at video- og computerteknik kan bibringe filmen nye kunstneriske muligheder samt et nyt rationelt produktionsapparat.

Michael Lehrmann, Operation Manager i Zoetrope's Electronic Cinema Division, udtaler:

Hvad Francis fornemmede for henvend 4 år siden, da hans interesse for videoteknik som supplement ved filmproduktion blev vakt, var muligheden for at komme modsætningen mellem film- og TV-folk til livs. Han følte, at eksistensen af videoteknologi ikke nødvendigvis behøvede at være en trussel for filmfolk, men kunne blive til hjælp. I Hollywood er man meget konservativ med hensyn til ny teknologi. Et gammelkent fænomen fra flere brancher.

En del af målet med »Elskede, jeg hader dig« var at vise, at den teknologi, som eksisterer i dag, let kan anvendes til at gøre filmproduktion mere simpel. På en sådan måde at filmfolk ikke mister deres betydning.

Coppola, der er kendt for sin spontaneitet, stykkede et stort elektronisk apparat sammen under vejledning af en stab af ingeniører. Produktionsapparatet kom til at bestå af allerede eksisterende udstyr, hvorimod George Lucas i sine studier nord for San Francisco satser på egen konstruktion af computerstyrede editings- og klippefaciliteter, digitale lyd- og billedmixere etc.

»Elskede, jeg hader dig« skulle således være et pilotprojekt på »The Electronic Cinema«.

Med dette system sættes elektronikken allerede ind i manuskriptfasen. Coppola skrev sit script ind i en computerstyret WORD-PROCESSOR som lagrede det. Omredigering og tilføjelser kunne meget let indkodes, samtidig med at computeren huskede alle versioner af scriptet.

Næste fase var visualiseringen af manuskriptet. Som ved mange filmproduktioner satte man en tegner til at skitsere hver eneste billedindstilling i filmen til en storyboard. Disse tegninger blev indkodet på en digital FRAME STORE DISK – en video-plade der kunne opbevare flere hundrede enkeltbilleder.

Mens dette foregik, havde Coppola sat skuespillerne til at prøvespille deres roller i lydstudiet, mens han optog det hele som en slags radiospil. Dette gav desuden en fornemmelse af det tidlige i filmens komposition.

Samtidig var komponisten Tom Waits i færd med at skrive musikken til filmen. Coppola ønskede, at musikken skulle spille en væsentlig rolle i netop denne film. Musikken skulle f.eks. under optagelserne benyttes i scener, hvor bevægelser skulle stemme overens med rytmen etc.

Med dette materiale kunne Coppola og filmklipperen Randy Roberts fremstille den første audio-visuelle udgave af filmen. De editerede et videobånd ud fra hørspillet, de tegnede billedet og musikken. Systemet var kreeret af Thomas Brown og blev kaldt »The Electronic Storyboard«. Det editerede videobånd lå færdigt allerede en uge efter produktionen var sat igang. Allerede på dette tidspunkt kunne man således danne sig et helhedsindtryk af den færdige film. Dette videobånd har så været stammen i hele den efterfølgende proces. Coppolas ændringer i manuskriptet blev straks til ændringer i story-

boardtegningerne.

Ved prøverne optog man polaroidfotos af skuespillerne og dekorationerne, som også blev kodet ind på en videoplade. Disse billeder kunne derefter insertes – »indklippes« – på videobåndet. Visualiseringseffekten blev herved større. De sidste prøver blev optaget direkte på videobånd og kunne også insertes i den elektroniske storyboard. Det samme kunne de videotest-optagelser, som special-effekt afdelingen havde fremstillet (jvf. senere). Den omfattende materialebank, der efterhånden opstod, indeholdt, ligesom computeren med hensyn til manuskriptet, en audiovisuel udgave af filmen lige fra den første tegnede til den sidste collage af teg-

med 4 stk. 1/2" Betamax videooptagere, monitører, redigeringspult m.m.

Lehrmann: Vi sammensatte denne truck nærmest som en TV-OB-vogn. Da vi kun benyttede video som værktøj, var det ikke nødvendigt med broadcast kvalitet, så derfor valgte vi Betamax-systemet, da dette var meget smidigere og billigere.

Gennem et inter-com anlæg kunne man fra denne vogn kommunikere til alle involverede i produktionen, skuespillere og teknikere. Coppola styrede og instruerede det meste af filmen fra denne vogn, han fortæller stolt:

»Jeg taler til TV-skærmen, og den gør, hvad jeg siger den skal«.



Coppola instruerer Nastassia Kinski og Frederic Forrest

ninger, fotos og videooptagelser. Der var altså tale om et »murstensprincip«, hvor videomediets karakteristika virkelig kom til nytte, de lette overspilninger, effektmuligheder etc.

Inden den endelige filmoptagelse begyndte, tog Coppola sammen med skuespillerne og et lille videohold til Las Vegas og gennemspillede hele handlingen på to dage »on location«, så alle fik en fornemmelse af fortællingens virkelige kulisse.

Som nævnt blev der også eksperimenteret med videoteknik i afdelingen for special-effects. Man benyttede bl.a. *chromakeying*, et elektronisk afmaskningssystem. Med dette kunne man f.eks. meget let indkopiere miniatureoptagelser som baggrund for køreture. Herved lettedes meget svære beregninger af kamerabevægelsernes hastighed. Resultatet kunne ses med det samme og ændringer foretoges.

Selve optagelsen af filmen var nærmest en syntese af optageprincippet ved film- og TV-produktion. Kameraet (Technovision) var da også et specialbygget filmkamera med et påmonteret s/h videokamera. Objektivet var fælles, således at det videosignal, der blev udsendt over hele systemets monitører, var det samme som det, der kom på filmen.

Videosignalet blev endvidere sendt til systemets dyreste enhed – Coppolas én million dollars truck – nervecentret i produktionsprocessen. Denne nervecelle var udstyret

Coppola optog alt på video og kunne straks vurdere om de enkelte scener var, som de skulle være. Samtidig kunne han inserte disse optagelser på sit storyboard og checke sammenhængen og klipningen. Der var også koblet et lille lydstudie til, hvorfra Coppola kunne hidkalde lydeffekter o.l., så han kunne vurdere samspillet af næsten alle de enkelte elementer, som i traditionel filmproduktion først kan foretages i efterarbejdet uden mulighed for at ændre originaloptagelserne.

Fotografen Vittorio Storraro havde også et lille videokamera til hjælp.

Lehrmann: ...det var meget brugbart, da han kunne checke alle kamerabevægelser, i det mindste fordi man her i Hollywood som fotograf ikke selv fører kameraet. Så straks efter en optagelse kunne han se den på en lille monitor og beslutte, om den var, som han havde forestillet sig eller om den skulle tages om.

Der var tale om meget komplekse kamerarøringer, enkelte gange endda med flerkaerasystem som ved TV-optagelser. Der indgik meget komplicerede kamerakørsler af op til flere minutters varighed.

Efter sidste optagedag lå der en færdig videoudgave af filmen, en første råklippet version. Efter at filmen var fremkaldt på laboratoriet og synkroniseret med lydsiden, blev den overspillet til videobånd på en VIDEOLA. I dette overspilningssystem blev

der taget højde for de to forskellige billedfrekvenser, for film 24 b/s og for video 30 b/s (30 b/s i USA i modsætning til 25 b/s i Europa p.g.a. netfrekvensen). Ved overspilingen blev der samtidig indkopieret frame-nr., spole-nr., scene-nr. m.m., men vigtigst en »timecode« der kunne justere videoediteringen for de ekstra seks frames. Således ville editeringspulten sige »don't cut here«, hvis Randy Roberts ville klippe i et af disse frames.

Efter denne videoudgave blev den endelige klipning af originalnegativet foretaget. Da al lydmixing var foretaget på forhånd, var efterarbejdet således minimalt.

Den traditionelle filmproduktion er med dette system ændret fra en markant opsplitning i førproduktion, produktion og efterproduktion til en slags »totalproduktion«, hvor filmens audiovisuelle struktur allerede eksisterer på manuskriptstadiet.

Prototyper af enhver art bliver altid langt dyrere end de efterfølgende produkter, således også med »Elskede, jeg hader dig«. Filmen blev nok en fiasko, men produktionsformen en succes. Det mener Coppola selv, og han tillægger erfaringerne med denne produktionsform den lette og smidige afvikling af sin egen nye film »The Outsiders« og Wim Wenders film »Hammett« (produceret af Zoetrope Studios).

Om erfaringerne med »The Electronic Cinema« udtaler Dr. Raymond Fielding, der var chef for Zoetropes effektafdeling:

»The Electronic Storyboard« var en enorm succes, ikke blot for denne film, men for fremtidens filmproduktion. Mange branchefolk fra hele filmindustrien besøgte os under produktionen af »Elskede, jeg hader dig«. Nogle kunne lide den, andre ikke. Men storyboarden fascinerede næsten alle. Dog ikke af Cassavetes-typen, der arbejder intuitivt og improviserende, men for Hitchcock-typen er den et pragtfuldt stykke værktøj.

Mogens Svane

#### ELSKEDE, JEG HADER DIG!

One From the Heart. USA 1982 (p-start: 2.2.81). **P-selskab:** Zoetrope Studios. **Ex-P:** Bernard Gerstein. **P:** Grey Frederickson, Fred Roos. **As-P:** Arman Bernstein, Mona Skager. **P-ledere:** Don Heitzer, Ralph S. Singleton. **Instr:** Francis Coppola. **Dialog-instr:** Jeff Hamlin. **Instr-ass:** Arne Schmidt, Daniel Attias, Kenneth Collins. **Manus:** Arman Bernstein, Francis Coppola. **Efter:** Fortælling af Arman Bernstein. **Foto:** Vittorio Storraro, Ronald V. Garcia. **Kamera:** Anrico Umetello, Thomas Ackerman. **Steadicam-kamera:** Garrett Brown (farve). **Sp-visuel-E:** Robert Swarthe. **Sp-visuel-E-klip:** Kathryn Campbell. **Klip:** Anne Goursaud, Rudi Fehr, Randy Roberts. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Ark:** Angelo Graham/Ass: James Murakami. **Dekor:** Leslie McCarthy-Frankenheimer, Gary Fettis. **Rekvis:** Tom Shaw Jr. **Kost:** Ruth Morley, April Ferry, Dean Skipworth. **Musik/Sange:** Tom Waits. **Arr/Supplerende musik:** Bob Alcivar. **Musikbånd:** Gene L. Gillette. **Koreo:** Kenny Ortega. **Tone:** (design, Richard Beggs, James Webb, Chris McLaughlin, Jim Stubbe, Thomas Scott, James Austin, Leslie Schatz, Richard Burrow, Teresa Eckton, Vivien Hillgrove Gilliam.

**Medv:** Frederick Forrest (Hank), Teri Garr (Franny), Raul Julia (Ray), Nastassia Kinski (Laila), Lainie Kazan (Maggie), Harry Dean Stanton (Moe), Allen Goorwitz (Værten i restauranten), Jeff Hamlin (Billetsælger), Italia Coppola, Carmine Coppola (Par i elevator).

**Længde:** 107 min., 2930 m. **Censur:** Rod. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 20.9.82 – Dagmar + Palads + Regina (Århus).

# 40 års dansk eksperimentalfilm

Helge Krarup & Carl Nørrested

»Man fabrikerede film i 25 år før man opdagede filmen. Og stadigvæk er de fleste film der laves ikke film, men fotograferet teater, litteratur i billeder eller levende postkort og reproducerede malerier ... Indhold og tendens er vammel romantik og spekulation i publikums overfladiske sentimentalitet og trang til at »glemme« hverdagslivet (der ganske vist bagefter synes dobbelt surt og uafhjælpeligt)«.

Sådan karakteriserer Ebbe Neergaard normalfilm i artiklen »Filmens avantgarde« i Forsøgsscenen nr. 7, 1930. – En karakteristisk, der stadig har aktualitet!

Det er ikke alle der identificerer filmen med spillefilmen – og slet ikke med filmkunsten. Historisk set blev det spillefilmen, som det kommercielle produktions- og distributionsapparat fandt det mest vellykket til at investere i. Når der produceres til masseforbrug er det som bekendt det genkendelige, det bedst betaler sig at fremstille; og hvis man vil lave fornyelse, må denne befinde sig indenfor genkendelige rammer. På den måde holder spillefilmens udvikling sig indenfor en selvbekræftende cirkel: spillefilmene former publikums behov, der på den anden side bekræfter spillefilmens udbud.

Der findes en temmelig fortrængt side af filmverdenen: eksperimentalfilmene, der i korthed koncentrerer sig om filmens udtryksside, om filmen som (billed)kunstnerisk medie. De, der ville arbejde med filmens udtryksside, kunne ikke få adgang til den avancerede, dyre filmteknik, fordi deres film manglede det fortællende moment, som var spillefilmens enmærke. Dette problem kunne først løses ved forekomsten af et forholdsvis professionelt, billigt udstyr i småbilledformaterne, især i 16 mm.

Også i distributionsleddet var der blokeringer. Biografen blev identificeret som filmens »sted«, og både kritikerne og statens filmcensur støttede denne opfattelse. En alternativ film gik helt disse instansers næse forbi. Revolutionære film fra Sovjet blev censureret bort. Ekspressionistiske film fra Tyskland og franske avant-gardefilm kunne heller ikke få adgang til biograferne. Distribution gennem filmklubber blev derfor aktualiseret, fordi man dér kunne vise film udenom censuren og uden at svare forlystelsesgift.

## FORSØGSSCENEN

Det første større foreningstilbud i Danmark måtte kombinere interesser, der var umulige



En scene fra Jørgen Roos' »Flugten«

ge at forene, nemlig arbejderne og de intellektuelle, der hver især følte sig svigtet af de danske udlejningsselskaber.

Arbejderne fik i socialdemokratisk regi et vist behov dækket ved oprettelsen af AOF's Filmcentral efter fremkomsten af 16 mm-formatet i 1930. Men der var ingen filmcentral til det øvrige udbud. Først 1938 blev Statens Filmcentral oprettet til fortrinsvis at dække behovet for undervisningsfilm til skolerne, endskønt den oprindelige tanke havde været at skabe en statslig filmcentral, som kunne dække hele udbuddet til biografsektoren; men det fik filmbranchen standset.

Den agitatoriske sovjet-film viste at arbejderfilm også kunne laves. Danske, kommunistiske intellektuelle, der udgik fra tidskriftet »Monde«, fik 1929 oprettet en kunstnerisk publikumsorganisation, »Forsøgsscenen«, hvis filmsektion blev ledet af Ebbe Neergaard, og samtidig havde Internationale Arbejderhøjskolefilmklub »Weltfilm« oprettet en dansk udlejningscentral, kaldet »Folkofilm«.\*

\*Se herom i Vibeke Petersen: Den kommunistiske filminternationale i Danmark 1922-33 i Årbog for Arbejderbevægelsens historie, 198; desuden i Carl Nørrested: Socialdemokratiske propagandafilms fiktionsform 1928-51, i Sekvens (Reitzel, 1979.)

Et vist alternativt udbud var nu muligt. Filmstoffet i bladet »Forsøgsscenen«, udgivet fra 1929, blev fortrinsvis redigeret af hhv. Ebbe Neergaard og Broby-Johansen, (som havde rejst i borgerkrigen Sovjet og haft samtaler med Vertov, Eisenstein og Pudovkin).

»Forsøgsscenen«s første filmforestilling (19.4.1929) bestod bl.a. af avantgardefilmen »Berlin, die Sinfonie der Grossstadt« af Walter Ruttmann, ledsaget af Meisels originalmusik og indledt med et »symfonisk« digt af Johannes Wulff.

Et andet fremstød fik ganske skæbnesvangre følger, idet man havde til hensigt at få dannet en dansk, praktisk arbejdende film, modelleret over den hollandske eksperimentalfilm-liga, der dels skulle skabe film, dels studere de film, der bevidst arbejdede med lys og bevægelse – både de abstrakte film og dokumentarfilm, der arbejdede med disse elementer.\*

Men den absolutte film faldt ikke i god jord på dansk grund, især fordi en stor del af arbejdernes faglige og kulturelle organisationer var indkaldt til mødet. Arbejderorganisationerne tog afstand fra den absolutte film. – Monde beskrev (apr., 1930 nr. 18) situationen således:

»Forholdet mellem forsøgsscenen eksperimentalfilmprogram og dens næste forestilling: Eisensteins »Generallinjen« er et konkret eksempel på den mest betydningsfulde udvikling, der i vor tid har fundet sted på det kunstneriske og kulturelle område – i stærk forkortning vises vejen fra eksperimentalfilmens fundamentale, men snævre laboratorieverden ud til den »rigtige« films brede sociale arbejdsmark.»

Filmen skulle være social og socialt bevidsthedsskabende.

Filmteoretikere søgte ofte en historisk selvbekræftelse ved at påvise, at de tidligste eksperimenterende film ofte var af abstrakt karakter, som siden udviklede sig til beskæftigelse med den konkrete dagligdag (eller virkelighed) – fra Eggelings abstrakte bevægelige figurer til »Berlin ...« En historisk begrundelse for en forkastelse kunne på ingen måde holde stik, men udviklingen var karakteristisk for stumfilmavantgarden. Selvfølgelig er avantgarde en let skydeskive hvor der fordrer holdning, stillingtagen, moral og ideologi. Men det var ikke længere så ganske vist, at den kommercielle spillefilm var ene om at repræsentere filmkunsten:

»En ung Pige sagde til mig, da hun havde set min film: jeg kunde ikke lide den, men efter at have set den kan jeg heller ikke lide de sædvanlige film mere. – Det er godt – hun vil vænne sig til at se nye, rigtige filmkunstværker. Jeg er med til at bryde det gamle ned – som hos denne kvinde. Og jeg bygger det nye op, selv om folk ikke forstår det endnu.« (Man Ray i interview med Ebbe Neergaard, Forsøgsscenen, februar, 1930).

Der blev ikke dannet en dansk filmiga og Forsøgsscenen blev heller ikke et organ for alternative filmproduktioner, endskønt Forsøgsscenen var et af de første steder, hvor man demonstrerede 16 mm-formatets muligheder, men netop ikke med eksperimentalfilm. 1931 blev Forsøgsscenen aktivitet forbudt via sagsanlæg fra biografteatrene. Sagen var et oplagt justitsmord. (Vibeke Petersen, anf. værk).

## FILMTEORI I DANMARK

1930'erne bragte filmteorien til Danmark. Der var nu et intellektuelt klima til at diskutere overvejelser over filmens positive muligheder. Det blev gjort i historisk perspektiv af Ebbe Neergaard i bogen »Hvorfor er Filmen saadan?«, 1930, hvor han fremhævede den statslige socialismes aktive kunstpolitik i Sovjetstaten sammenholdt med den kapitalistiske kommerzialisme i amerikansk film. Det er vigtigt at notere sig, at Neergaard her netop betragter den europæiske produktions særkende som eksperimenterende:

»(...) ikke blot på det økonomiske, også på det kunstneriske område eksperimenterer man; ideologisk har dette ingen praktisk betydning haft, tematisk har de nye eksperimenter derimod (under delvis indflydelse fra russisk film) peget på dagliglivet som emne, og med hensyn til det tekniske, udnyttelsen af filmen som kunstnerisk udtryksmiddel navnlig for sære, ofte let patologiske, næsten altid stærkt individuelt betegnede synspunkter eller sémåder, kan eksperimenterens betydning næppe overvurderes. De har spillet en rolle for russisk film, der har taget opdagelserne op, gennemført dem og brugt dem på sin specielle måde, og de har i hvert fald bevirket, at en del avantgardefolk, der eventuelt gennem deres virksomhed kunde hjælpe til at gøre publikum kritisk, som beroligelsesmiddel af amerikanerne har fået en rejse til Hollywood og tjent nogle dollars på film, som forresten ikke var så forfærdeligt meget værd.

Og eksperimenterne har bevirket, at den europæiske filmindustri – til trods for gennemsnitsproducenternes sløve efterligninger af amerikanske ideer og succes'er og kunstneriske og tematiske ideløshed – af og til har frembragt film, der står som strålende højdepunkter, værker der viser at filmen er et eminent kunstnerisk udtryksmiddel, hvis den får lov til at være det.« (s. 80 ff.)

I det første egentlige filmteoretiske værk på dansk af filmdemagogerne Theodor Christensen og Karl Roos, »Film«, 1936, blev der helt og holdent taget afstand fra avantgarden, der vrissent blev anbragt i en fodnote på side 56, kranset af en lobhudling af dokumentarisme:

»Det, man tidligere kaldte Avantgarde indenfor Filmen, bestod af franske Intellektuelle og deres Eftersnakkere over hele Europa. De beskæftigede sig ikke med at finde Vej for Fremtidens Filmproduktion, men holdt en privat l'art pour l'art-Produktion gaende, der ikke har revolutioneret Filmens Teknik og Emnevalg saa stærkt som blot een eneste sovjetrussisk Film. De var altsaa egentlig ikke Avantgardister.«

Filmproduktionen var vejen – og vejen forpligter – man kan ligefrem se dem stå skoleret for Eisenstein og Grierson. Alle kom de til at fungere i den statslige kortfilm: Neergaard som direktør for SFC fra 1946 og Theodor Christensen og Karl Roos i den danske documentary-bevægelse, som fra 1941 effektivt blev oparbejdet af Mogens Skot-Hansen.

At der trods alt stadig kunne realiseres stort anlagte visionære eksperimenter, viste Carl Th. Dreyer, som man ellers har så travlt med at aflive som inspirator. Han blev i denne sammenhæng bærer af en levende filmkultur, idet han direkte fungerede som det danske bindeled til den franske avantgarde. Med »Vampyr« producerede han i 1932 en næsten uovertruffen billed- og lydfortælling i den forkætrede gysergenre, som amerikanerne på samme tidspunkt konventionaliserede. Maté's foto rehabiliterede filmbilledet med sin særegne blanding af genkendelighed og fremmedgørelse. Det blev et uvurderligt incitament for billedkunstnere til at beskæftige sig seriøst med spillefilmen.

## DE FØRSTE DANSKE EKSPERIMENTALFILM

Dokumentaristernes utilitaristiske holdning blev dog relativiseret under krigen. Nytteprincippet stemte ikke godt overens med besættelsens absurditeter. Selv Karl Roos' bror Jørgen gik over til fjenden: eksperimentalisterne.

Adskillige kunstnere fordybede sig i menneskesindets irrationalitet. Selv i dansk spillefilm under krigen blev psykoanalysen et ikke ualmindeligt emne. Eksperimenter fik en vis rimelig adkomst. De var blot dyre at etablere på film, men krigen frembragte ikke desto mindre Danmarks første eksperimentalfilm.

Maleren Albert Mertz havde i 1938 i Paris kastet sig over studiet af renæssancens store mestre. Han blev dog indfanget af filmens muligheder ved en samtidig udstilling af amerikansk kunst dernede, hvor man fremviste en retrospektiv serie af den amerikanske films udvikling.

Mertz satte sig for at gå til filmen. Den eneste vej dengang var via instruktørjobbet, som mange filmgale ligefrem betalte for at opnå. I sin søgen fik Mertz gennem Karl Roos kontakt med Jørgen Roos, der netop havde lyst til at lave eksperimentalfilm efter nogle stramme bestillingsopgaver som filmfotograf.

Mertz lavede et manuskript, og gennem dagbladsannoncering fik Roos og Mertz fat i en mæcen, der kunne skyde de nødvendige 200 kroner i projektet. Aktørerne var alle sammen amatører med Robert Jacobsen (der ikke på det tidspunkt var kendt som billedhugger) som hovedaktør. Filmen – »Flugten« – blev optaget on location i løbet af sommeren 1942 og præsenteret i Den Fries udstillingsbygning i København 29.11.42. Denne dato kan således stå som dansk eksperimentalfilms fødselsdag, i år med 40 år på strimlen.

Historien i »Flugten«, 7 min. er fortalt meget elliptisk: i fragmenter følger vi en mand, der netop har myrdet en kvinde, på hans flugt fra forbrøddelsen – og sig selv. Vi

\*En introduktion til eksperimentalfilm – 15.2.30 – bestod af de franske film »Emak Bakia« (Man Ray), »Entr'acte« (Clair), »Marche des Machines« (eksilrusseren Eugene Deslaw), den hollandske »De Brug« (Joris Ivens) og den tyske »Markt in Berlin« (Wilfried Basse).

følger hans løb gennem gader, over pladser, ud på landet over marker og ind i en skov. Ind i dette tidsmæssigt fremadskridende forløb klippes flash-backs til mordet og associationsbilleder, der fortolker den flygtendes panik: frygten for pågribelse visualiseres i en politiuniformeret, væltende gine; det dræbte liv ses som blomster, han krammer og maser i hånden. Da den endelige forfølgelse finder sted igennem skoven, griber kvindens arme ud efter ham fra træerne.

Filmens rytme drives frem gennem den flugt, morderen hele tiden må fortsætte, pacet frem af sin paranoia: hver gang han ser nogen på sin vej, tror han, de må kende til hans udåd, og han må fortsætte. Her anvendes subjektivt kamera til at forstærke fornemmelsen af hans sindsstemning.

Gennem den indirekte fortælle måde lægges op til tilskuernes medleven. Dette var muligvis ikke noget absolut ukendt i 1942, men stod i hvert fald i opposition til den naturalistiske fortælle måde, der var gængs. Albert Mertz havde året før – i artiklen »Den rene film«, »Helhesten« 1, 1941, – skrevet imod denne naturalisme, der tror at filmoptagelse blot er reproducerende. Med eksempler i Dreyers »Vampyr« og i de amerikanske slapstick-farcer begrunder Mertz, at filmarbejdet, montagen og billedet netop er aktivt skabende. Også tonen anvendtes sædvanligvis fantasifuldt naturalistisk, hvor den ellers – som i René Clairs »Millionen« – kan bruges associativt.

Mertz og Roos har begge villet frigøre sig fra dokumentarismens primat i samtiden – men nød på den anden side godt af Roos' erfaringer fra dokumentarfilmarbejdet i brugen af typer og miljøer. Man kan uden tvivl se en inspiration fra Dreyer i den intense brug af nærbilleder.

Filmen blev som nævnt vist på Den Frie og nogle få andre steder og vakte en del begejstring – men der skete ikke mere med den, før den i 1948 fik lagt lyd på i form af en trommesolo, der akkompagnerer den psykiske spænding. Herefter blev den vist som biografteaterfilm til »Den sorte Kat« af A.S. Rogell 1941, en Poe-filmatisering, dernæst som den klassiske eksperimentalfilm, den er, i skoler og foreninger.

»Flugten« blev indledningen til et længe samarbejde, hvor Roos og Mertz optrådte som makkerpar.

15 kunstnere, der for en dels vedkommende var grupperet omkring tidsskriftet »Helhesten«, var begejstrede for »Flugten« og ville finansiere de to's næste projekt ved at sælge ud af deres værker. Denne gang ville makkerparret anvende farcen og dennes karrikerende virkelighedsfremstilling, sådan som man kan sige Mertz havde bebudet det i sin »Helhesten«-artikel. De ville ikke foretage en gennemgribende forandring af virkeligheden, men i kendte københavnske gader omkring Søerne indføre stiliserende, overdrivende elementer såsom kulisser og masker. Det blev til »Hjertetyven«, 1943, et poetisk eventyr. Det er historien om en mand, der stjæler hjertet fra en klovn – søger at give det til forskellige, der ikke ønsker det eller ikke har brug for det – og til sidst giver det tilbage til klovnen. Her er ikke brugt

associationsbilleder eller lignende, poesien ligger i historien og situationerne.

Mertz' og Roos' næste projekt blev aldrig fuldført. Det var noget så uørbort som en privatfinansieret, helafstensspillefilm med uprofessionelle aktører. De gik igang med en stor skare amatører med Robert Jacobsen i spidsen. De ville bevise, at en alternativ produktion kunne lade sig gøre.

Filmen skulle være uden tale, teksterne skulle stå skrevet på vers, og musikken af Kai Rosenberg skulle sammen med billeder, kameragang osv. kunne bære fortællingen. Hovedpersonen fødes ind i en borgerlig familie; knuses gennem opdragelsen, skolegang og læreplads, og glider derpå passivt ind i et ægteskab. Først gennem en forelskelse forløses han, og dør – under en dramatisk løbskørsel med lokomotiv. Filmen blev opgivet, da 3/4 af den var indspillet, dels på grund af forsinkelser og uoverensstemmelser mellem filminstruktørerne og producenterne – dels fordi nogle af aktørerne måtte flygte til Sverige.

Det var jo besættelse – og egentlig mærkeligt at eksperimentere overhovedet kunne foretages. Men også indenfor maleri og skulptur var der livskraftige aktiviteter igang, i retning af abstraktion og inddragelse af det underbevidste – altsammen noget, der i Nazityskland år forinden var stemplet som »entartet« – men som her åbenbart undgik tyskernes opmærksomhed.

I 1943 lavede fotografen Hagen Hasselbalch det første statsligt finansierede eksperiment, »Pigen og Pan«, 10 min. baseret på et lyrisk oplæg fra Hans Hartvig Seedorf og med musik af Niels Viggo Bentzon. Det er et naturmystisk forløb med en smuk kvinde, der forenes med naturen: Pan tager hende under sin beskyttelse. Det er et eventyr med eventyrets tre-tal som lidt trivielt gentagelsesmønster. Filmmediet bruges til at opbygge det eventyrlige: Da pigen flygter af sted – forskrækket af en ugle i slow motion – bruges der stærkt subjektivt kamera; blomster udfoldes i tidsoverspringelses-optagelser (time lapse). Filmen er noget tung og ansporede ikke Dansk Kulturfilm til straks at producere flere statslige eksperimentalfilm. Filmen blev udsendt i 1945 som forfilm til »Affæren Birte«. Hasselbalchs talent for det eventyrlige ses senere i den berømte, »Kornet er i fare«, 1944, hvor kornsnudebiller holder møder med politiske taler og går til stormangreb på den danske landmands korn – et indpakket hip til besættelsesmagten.

Denne første gruppe film markerer en kategori indenfor eksperimentalfilmen, hvor der anvendes aktører, en art novellefilm eller hvad omfanget nu kan bære at man kalder dem; i hvert fald: film med et fortælleforløb, der fremstilles ved aktører, (for nu ikke at tale om skuespillere).

## EKSPERIMENTERENDE DOKUMENTARFILM

En anden kategori er dokumentation af kunstnerisk arbejde. Det er en kategori, der ikke er så fremherskende i denne periode, men i 1944 møder vi Mertz-Roos' »Richard Mortensens bevægelige maleri« (3 minutter).

Film-mæssigt i og for sig ikke eksperimenterende, men emnet er et maleri af R.M. hvori indgik bevægelige dele, altså et kinetisk værk. I et interview i »Helhesten« 5-6, 1944, fremsætter Richard Mortensen avancerede tanker om, at filmoptagelse af en malers arbejde ville demonstrere skabelsesprocessen, hvilket ville åbne for ny kontaktflader mellem kunst og publikum. Først den amerikanske action painting i 1950'erne realiserede dette.

Dokumentarfilmen blev for mange unge filmfolk en mulighed for overhovedet at arbejde med film. Og den satte også et frisk præg på spillefilmen. Dokumentarfilmen blev på det nærmeste et dogme, her lå en værdig opgave for filmen i samfundet. Mange af dem, der tegnede dansk eksperimentalfilm i disse år, tog for at overleve opgaver indenfor den statslige produktion af dokumentarfilm. Man kan konstatere, at eksperimentalfilm satte sit præg på dokumentarfilmene i efterkrigsårene. De måske tørre emner blev peppet op. I forvejen må man sige, at de danske dokumentarfilms humor blev sat i relief ved at sammenholdes med den engelske dokumentarfilms efterhånden ganske hule patos. Til humoren kommer den eksperimentale, fantasifulde anvendelse af filmmediets muligheder. Se for eksempel Hasselbalchs »Hvor vejene mødes«, 1948 om Kastrup lufthavn. Meget spændende arbejder han næsten konkretistisk-musikalsk med lydsiden: kabaret-agtige talekor gentager forvrænget den alvorlige speakerstemme. Sv. Aage Lorentz's »Spar på vandet«, 1949, bruger negativ film, dobbelteksponering og abstraktion af genstande via optage-teknikken. Der er surrealistisk-inspirerede billedkompositioner og referencer til filmmediet, hvor Pjerrot trækker et forhæng til side og åbner for en filmsekvens. Derudover inddrages Prof. Tribini og groteske indslag for at tilføje det nyttigt informerende det fantasifuldt og legende underholdende.

## ABSTRAKTE FILM

I slutningen af 1940'erne dukker en tredje eksperimentalfilm-kategori op: abstrakt film. De første eksempler er Richard Winters »Triple Boogie«, Søren Melsons »Tårnen« og Jørgen Roos' »Opus 1« allesammen fra 1948.

Det gælder for denne kategori – som for de andre – at de som kategorier er set før i udenlandsk eksperimentalfilm, hvilket dog ikke er ensbetydende med, at de danske film er efterligninger eller er inspirerede af udenlandske forbilleder, eller at deres skabere har kendt til de udenlandske værker.

Betegnelsen abstrakt film – og i øvrigt også eksperimentalfilm – er her anvendt efter den ganske dækkende, dagligdags betydning. En mere analytisk behandling af disse betegnelser er der ikke mulighed for at komme ind på i denne artikel.

Som billedkunstner er Richard Winther uformel og anarkistisk i sit forhold til normer og former. Dette gælder også hans filmarbejde. »Triple Boogie« (4 min.) er meget kaotisk i sit inventar af elementer: stearinlys, stregtegninger, negativfilm, hænder og

fødder, affilmning af malerier, papirklip, brydning af lys i drejende glas – et frit og uformelt forløb, fri af kvalitetskrav, fri af normer, afprøvede sammenstillinger uden skelen til smag og tradition. I denne holdning ligger kernen af ordet: eksperiment. Samtlige kritikere påpegede det usikre og stilforvirrede i filmen, hvilket er rigtigt nok; der er ingen tvivl om, at Winthers film virker primitive i deres teknik og udtryk; men alligevel er det hans ubundethed, det er værd at hæfte sig ved. I »Klodsestudier« (3 min), fra 1949 animerer Winther klodser ved enkeltbilledoptagelser. Ved at ændre belysningen af objekterne – og derved lys-skyggevirkningen – skabes og ændres rumfølelsen. Igen en primitivt udført, ikke gennemkalkuleret film, der dog denne gang holder sig til den afgrænsede »opgave« at udforske forholdet mellem flade og dybde, jfr. titlen.

Søren Melsons »Tåren«, 3 min. 1948 – ofte kaldet »La Larme« – er en imponerende god film i McLarens og Len Lyes stil. Den er malet direkte på filmstrimlen, og ledsages af lyd, der egentlig ikke er et musiknummer, men fragmenter af jazz, rytmiske slag o.l. arrangeret af Bernhard Christensen.

Billedsiden er meget varieret; der er gendelige tegnede figurer, der ligner et øje og med god vilje en tåre – men ellers er det en stadigt udviklende stregfantasi, hvis elementer bevæges frit rundt i og udenfor billedfeltet. Den centrale stregtegnede figur, der udvikles fra øjet, har en baggrund af skraveringer, kradninger og kruseduller, der fungerer som et dybdevirkende bagland, der forstærker lydets temperament. Melson anvender iøvrigt også negativ film. Filmen er befriende ved sit store repertoire af billedformer og sin frie brug af billedfladen og dét felt, der er udenfor denne.

»Tåren« var den første af Melsons abstrakte, tegnede film, der fulgtes af »Rumstudie 1-3«, 1949, »Punkt-Præludium« 1949, »Den lille parabel« (= La petite Parabole), 1949, »Aldrig Skraat«, 1952 og »Amor og Psyche«, 1953. »Den lille parabel« er et forstudie til »Amor og Psyche«. Parablen har nogle få, organiske former, der udvikler sig i kontinuerlig bevægelse; formerne er modstillede og glider ind i og igennem hinanden med let seksuelle konnotationer, hvilket udføres fuldt ud i »Amor og Psyche«, som Erik Ulrichsen i sin omtale i »Kosmorama« 1, 1954 kaldte »Den mest erotiske danske film«. »I hans urolige streger og flader er elskovens veje en livsgåde, man har at andre sig over og bøje sig for, og dette kombinerer han som Schade med det pudsige og sjove«.

Melsons »Punkt-Præludium« er en lidt tør undersøgelse af en afgrænset visuel problematik. Den konsekvente afprøvning af problemet gør filmen forudsigelig, ligesom fokuseringen på billedets midterfelt forstærker det statiske indtryk som filmen giver. Men alligevel er den interessant, netop i sin insisteren på det visuelle eksperiment.

Jørgen Roos lavede kun én abstrakt film, »Opus 1«, 4 minutter, 1948, der til gengæld adskiller sig fra de øvrige abstrakte film ved at være ridset direkte ind i sort film. En hånd griber en kniv og giver sig til at snitte

filmens titel – til slut i filmen tager filmens streg-mand sin hat af, der »zoomes« ind på hatten, hvori der står »slut«. Med denne ramme omkring det ellers spontane, abstrakte forløb, er det som om Roos ikke har turdet gå fuldt ind i en helt abstrakt film.

Henning Bendtsens »Legato« fra 1949 er specielt ved at dens abstraktioner skabes i kameraet og gennem brugen af lyset: den består af affilmning af objekter, der på forskellig vis manipuleres. Heri har den noget til fælles med Winthers film, men den er mere kontrolleret. Bølgepap og andre materialer med tydelig stofstruktur belyses fra forskellige vinkler, hvorved et spil af forandringer udfolder sig. Der er polariseringseffekter, cirkler der roterer i forskelligt tempo, bløde former overfører hårde former, harmonisk-disharmonisk og lignende grundliggende modstillinger.

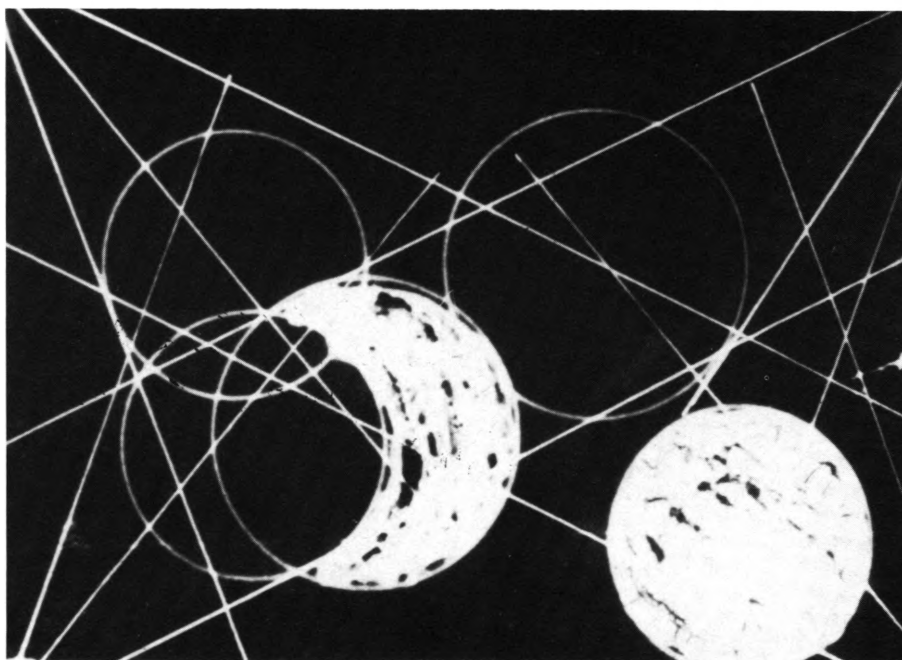
På en måde er filmen visuelt irriterende, det er ikke en »smuk« film, hvilket må ses

som Mertz har haft adgang til. »Lille Farveknallert« satte han sammen af klare filmstrimler, hver med sin farve. »Mikrobe« er af mikroskopoptagelser klippet til en fantasivirkelighed. Endelig »Destruktive metamorfoser«, hvor Mertz simpelthen trak filmstrimler op fra en sæk, og klippede dem sammen som de kom. Det var affald fra andres film, og – som han siger – når man kunne lave automatskrift-digtning, kunne man vel også lave automat-film. Det var surrealisternes tilfældighed-som-lov, han benyttede sig af.

Som sagt eksisterer filmene ikke mere, og vi skal frem til 1960'erne for igen at møde en tilsvarende materialistisk holdning til filmmediet.

## MUSIK

Musikken til »Tåren«, »Den lille parabel«,



En scene fra »Punkt præludium«

som et plus, et forsøg på at bevæge sig gennem en række billedforløb, uanset vedtagne smagsforestillinger.

Efter to portrætfilm i 1949 af hhv. Jean Cocteau og Tristan Tzara, indgik Jørgen Roos et samarbejde med Wilhelm Freddie, der førte til to surrealistiske film: »Det definitive afslag på anmodningen om et kys«, 1949 og »Spiste horisonter«, 1950.

Begge film anvender aktører, men bevæger sig på et meget symbolsk plan, der bærer mindelser om Dalis og Buñuels film. Symboler som brød fyldt med blod er arke-surrealistiske emblemer. Filmene rummer både en tiltrækning og en frastødning på grund af deres emne: seksualiteten.

Albert Mertz arbejdede på nogle film, der er gået tabt, men som efter Mertz's egen beskrivelse lyder meget avancerede, (interview med os 16.7.82).

De er alle fra 1950 og er baserede på foreliggende filmmateriale optaget af andre,

og »Legato« var lavet af Bernhard Christensen, der også havde komponeret til PH's Danmarksfilm i 1935.

Til »Triple Boogie« havde Ole Bendix lavet musikken; Sv. Erik Tarp til »Punkt-Præludium« og i »Opus 1« blev Ray McKinleys New Orleans Parade anvendt (og ikke Bent Fabricius-Bjerre-musik, som der står mange steder).

De fleste abstrakte film forholdt sig meget bundet til musikken. Derved bliver de meget overskuelige og taber i kompleksitet; der kommer ingen spænding mellem billede og lyd. Der opstår en for så vidt overflødig gentagelse af musikken rytme, der jo udmærket opfattes gennem øret, i billedelementernes rytme. Det er som om man ikke har haft overskud eller mod til at lade de to medier indgå i et spændingsforhold, der sammen opbygger noget nyt.

## DISTRIBUTION OG PRODUKTION

Aktiviteterne var i disse år af en sådan mængde, at en egentlig dansk eksperimentalfilm var opstået. Mertz og Roos var meget aktive også på andre fronter end den skabende. I 1945 lavede de Københavns Filmstudie, hvor de viste filmens klassikere; i 1947 blev K.F. sluttet sammen med Dansk Filmsamfund. Makkerparret viste eksperimentalfilm rundt omkring i landet og holdt i den forbindelse foredrag ligesom de – især Mertz – skrev en række artikler om emnet.

Den danske filmordning var forbilledlig. Som vistnok det første land i verden producerede Danmark eksperimentalfilm via statsbudgettet. Der blev i Dansk Kulturfilm afsat et ganske vist beskedent beløb på 5000 kr. til »forsøgsfilm« fra 1946/47. Disse skulle anvendes til øvelsesfilm for unge filmfolk – fortrinvis instruktørassistenter (Theodor Christensen fungerede således i 1948 som produktionsleder på flg. titler: »Om Skorstensfejning« af Jørgen Jacobsen (instr.ass.). »Fisketorvet« (35 mm) af K. Storm-Petersen (instr.ass.); »Broen« af Carl-Otto Petersen (sekretær). »Skibets Afgang« af Preben Lundsgaard (instr.ass.) »Aprilsbyge« af Chris Christiansen (fotograf). Alle film relaterede til virkeligheden; pengene blev således ikke brugt til egentlige eksperimentalfilm, og ingen blev nogensinde vist offentligt eller kom i SFC-distribution). Kontoen forsvandt i 1950, vel nok fordi Dansk Kulturfilms ledelse kom i Statsrevisorernes søgelys efter budgetoverskridelsen på grundlovsfilmen »For Frihed og Ret«, 1949.

Filmmuseet, hvis leder var Ove Brusendorff, hørte direkte under Dansk Kulturfilm, Brusendorff var interesseret i eksperimentalfilm. Dansk Kulturfilm og Filmmuseet var de direkte støtter i den danske deltagelse i den internationale eksperimentalfilmkongress, Paris 1948, hvor Mertz og Roos repræsenterede Danmark. \*

Sejrsstolte rapporterede Mertz og Roos hjem fra kongressen:

»Saa vistes de danske film og vi kan uden at virke storprælende godt indrømme, at de gjorde stor lykke. Dansk eksperimentalfilm placerede sig fint nær toppen af den internationale avant-gardofilm. Dette viser, hvilken enorm betydning det har, at dansk film, og især kort- og eksperimentalfilmen gør et stort arbejde for at placere sig i den internationale filmverden. Vi er alt for provinsielle herhjemme og mangler udsyn og kontakt med de mennesker, der arbejder paa samme linie som os. Vi har, det mærkede vi tydeligt i Paris, ingen grund til at optræde beskedent ved kongresser og festivaler – men vi skal være vaagne og vi skal med, vi skal ikke nøjes med den hjemlige højskolehygge, vi maa med ud, hvor den drabelige kamp om

filmkunsten foregaar, vi maa ikke henfalde til selvglæde eller social salvelsesfuldhed men være med i den knaldhaarde men dødvigtige kamp, hvor det gælder at skabe en filmkunst eller en folkeoplysende eller folkeunderholdende robotmaskine. (...) Danmark har alle chancer for at blive et filmkunstens pionerland, hvis blot producenterne, de bevigelige myndigheder og kortfilmens ledende folk fortsat vil støtte den levende og frie filmkunst – stryg alle fordomme, spyt i næverne, sabotér den sociale værnepligt, hav det centrale – kunsten – som maal: *Tænk dristig!*« (cit. eft. D. F. Bulletin, nr. 9, 1948).

Danmark blev ved festivalen tilsluttet Mouvement International du Cinema et des Arts, med Jean Epstein og Jean Cocteau som præsidenter. I den optimistiske efterkrigstid var internationale filmarbejder-sammenlutninger almindelige. Deres praktiske funktioner sygnede dog hen under indtryk af den kolde krig.

1949/50 blev herhjemme International Experimentalfilm dannet med det formål at skabe kontakt til »filmeksperimentaler« i andre lande og i øvrigt at arbejde på at skabe bedre forhold for eksperimentalfilm i Danmark (Information 6.1.50). Medlemmer var Roos, Mertz, Hasselbalch, Winther, Lorentz, Bendtsen, Freddie og Melson. Aktiviteterne synes ikke at have været så store. Men man fik da eksperimentalfilmens grand old man, Hans Richter, som ærespræsident.

I disse år deltog man i en række internationale festivaler og nogle af filmene modtog endvidere priser. Der var således både udenlandske forbindelser og anerkendelser.

## EKSPERIMENTALFILMENS FRIHED

Hvor dokumentarfilmene fra dengang ofte virker skønmalende, moralske eller patetiske – bundne som de er af at skulle udføre en opgave for producenterne – er eksperimentalfilmene befriende ved at stå som selvvlende værker, der udfolder sig for tilskuerne her-og-nu i forevisningssituationen. Paradoksalt nok kan de derved virke åbnende; de viser nemlig, at film kan være og er andet end »fornuftig« oplysning og moralsk eller underholdende teaterfilmatisering. Eksperimentalfilmene er dog også tydeligt mærkede af deres tid, dels i den primitive teknik, der præger de fleste af dem, dels i det stil-mæssige aspekt.

Men for de udøvende filmfolk var eksperimentalfilmarbejdet et fristed fra de bundne opgaver. »Det er nødvendigt at lave eksperimenter for eksperimenternes skyld, tilside-sætte forretningsmæssige og sociale hensyn og hellige sig kunsten for kunstens skyld«, sagde Jørgen Roos (if. foredragsmanuskript, u.å., Filmmuseets arkiv). »Måske nogle af de danske filmdokumentarister bl.a. eller endda først og fremmest dyrker eksperimentalfilm for her at få afløb for al det, der i hvert fald i dag forekommer tabu i den statssig-nede dokumentarfilm: Det personlige pjank, lysten til at chokere, den poetiske drift, viljen til at hitte på, behovet for varme. Det ligesom skaber balance efter billedrækker om drænrør og stålvalseværker« (Erik Ul-

richsen, »Kosmorama« 1, 1954, s. 8).

Det er givet, at eksperimentalerne har følt sig i – og bevidst har søgt – en alternativ position i forhold til den kommercielle produktionsform, og til en vis grad også til den statslige produktion, for så vidt angår de opgaver dokumentarfilm var pålagt at udføre. Men samtidig var man sig bevidst, at man jo levede godt af det apparat, som dokumentarfilmen havde fået opbygget.

Håbet var at også filmen kunne blive et kunstnerisk medium i samme forstand og i samme rækkevidde som musik og maleri. Mertz' utopiske drøm kan passende afrunde denne fremstilling af de første 10 år af danske eksperimentalfilm:

»Lad os drømme og ønske – Biograferne vil ikke længere være kolde ventesale for dødshungrende mennesker eller plydsbelagte konfekturæsker. Det skal blive livsglædens rum, der lever og aander rytmisk liv. Bagvæggen som en eneste verden af dynamiske, dramatiske farver og former, akustiske rytmer fra den spædeste poesi til det vildeste skrig, billedets firkant er sprængt, det hvide lærred benyttes ikke mere, kun et levende rum, traditioner er sprængt, tilskueren eksisterer ikke længere.« (Film 48, nr. 1, 1948).

## FILMOGRAFI: 1942-1953

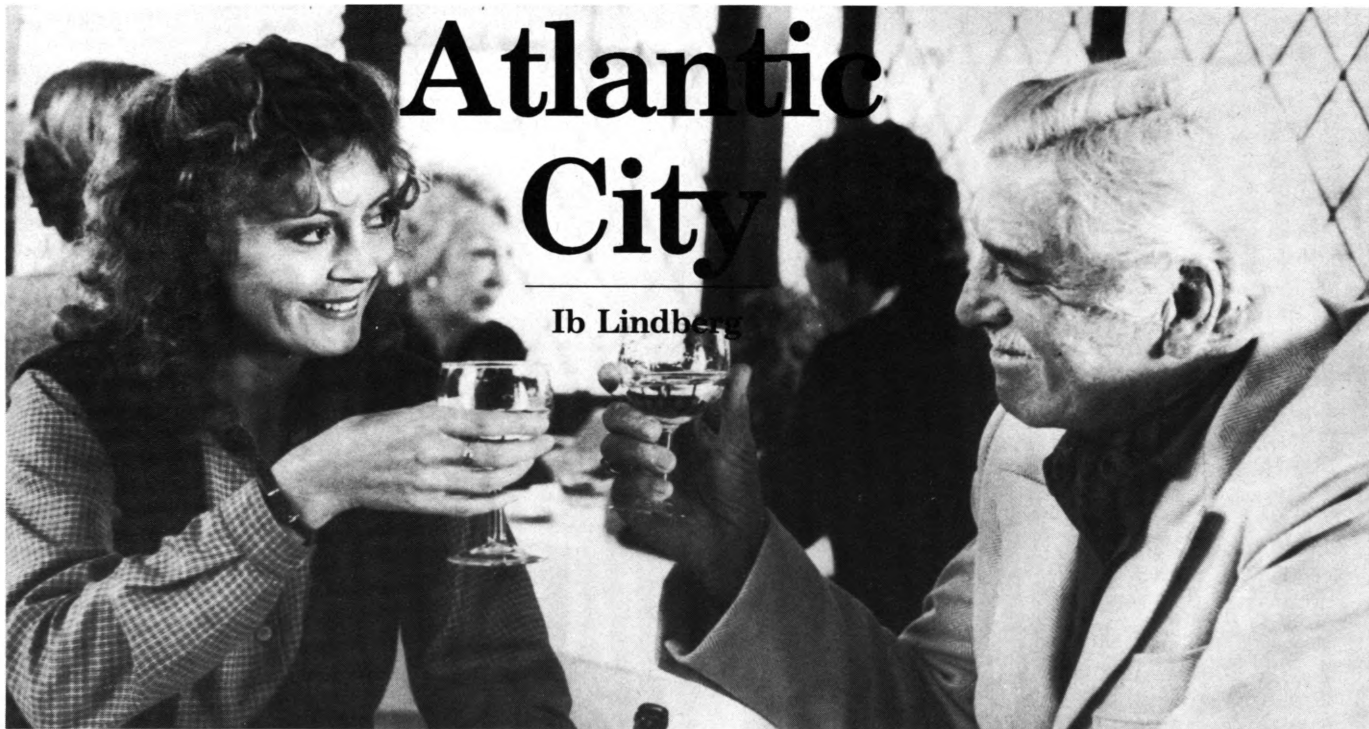
Af pladshensyn udelades credits – ud over instruktion.

- 1942: Flugten. I: Albert Mertz, Jørgen Roos. Lyd: 1948.
- 1943: Pigen og Pan. I: Hagen Hasselbalch. Vist: 1945.
- Hjertetyven. I: Albert Mertz, Jørgen Roos.
- 1944: Richard Mortensens bevægelige Maleri. I: Albert Merts, Jørgen Roos. Historien om en Mand. I: Albert Mertz, Jørgen Roos (ufuldført).
- 1947: Elskede (?). I: Richard Winther.
- 1947/48: Triple Boogie. I: Richard Winther.
- 1948: Tåren. I: Søren Melson.
- Opus I. I: Jørgen Roos.
- Dynamic of Dreams. I: Richard Winther.
- Maskinsymfoni (?). I: Richard Winther.
- 1948/49: Punkt prælude. I: Søren Melson.
- Rumstudie I-III. I: Søren Melson.
- 1949: La petite Parole. I: Søren Melson.
- Legato. I: Henning Bendtsen.
- Copenhagen Boogie. I: Kjeld Helmer Petersen.
- Reflex-film. I: Jørgen Roos.
- Jean Cocteau. I: Jørgen Roos.
- Tristan Tzara. I: Jørgen Roos.
- Det definitive afslag på anmodningen om et kys. I: Jørgen Roos, Wilhelm Freddie.
- 1950: Realitet A. I: Robert Jacobsen, Mogens Kruse.
- Spiste horisonter. I: Jørgen Roos, Wilhelm Freddie.
- Ping Pong. I: Henning Bendtsen.
- Tiger Rag (?). I: Arne Jensen.
- Guernica. I: Helge Ernst, Fritz Østergren.
- Klodsestudier. I: Richard Winther.
- Spredte banaliteter/Intermezzo (?). I: Helge Ernst.
- Lille farveknallert. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- Sort - hvid nr. I. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- Mikrobe. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- Destruktive Metamorfoser. I: Albert Mertz (eksisterer ikke).
- 1951/52 (?): Dødens geometri. I: Albert Mertz.
- 1952: Aldrig skråt. I: Søren Melson.
- Improvisationer i sort og hvidt. I: Axel Brül.
- 1953: Amor og Psyche. I: Søren Melson.
- Neurosen og nøglen. I: Poul Malmkjær.

(\*Af danske film deltog: »Flugten«; »Tåren«; »Triple Boogie« og »Opus I.« »Flugten« og »Triple Boogie« var blevet blæst op fra 16 mm til 35 mm og havde fået tilføjet lydside via de to institutioners hjælp. »Flugten« er trommesolo af John Steffensen, »Triple Boogie« jazzmusik af Ole Bendix. »Opus I« modtog en pris dernede.)

# Atlantic City

Ib Lindbergs



Der var engang (i 1931) hvor Gøg og Gokkes koner havde meget travlt med at komme til Atlantic City, der for dem var topmålet af chic. (Mændene ville ikke med, og ud af det kom der en slem basseralle, men det er en anden historie).

Den populære badeby var Østkystens svar på Las Vegas, og her blev spillet og levet højt, men under krigen gik det ned ad bakke for byen, og da Bob Rafelson var på besøg (med »King of Marvin Gardens«), var Atlantic City i slemt forfald, og Rafelsons besøg blev benyttet til symboltunge paralleller mellem byens og personernes succes og fiasko, integritet og narrespil, virkelighed og drøm.

Nu er Atlantic City på vej op igen, hvad skilte og artikler og taler forsikrer os om i Louis Malles film »Atlantic City«. Spøgesbyen er blevet levende igen, og den er atter blevet det stof, som drømme kan dannes af. Byen er én stor byggeplads. Det gamle umoderne (og pæne) skidt fra 20'erne bliver sprængt væk og revet ned, og den nye glas-og-stål funkis rejser sig i stedet. Fashionable restauranter, burgerbarer, spillecasinoer skyder op og med dem følger drømmerne.

Lou tilhører den gamle verden. Han var stik-i-rend-dreng for nogle gangstere og racksters i 30'erne, og han blev aldrig til noget stort, ikke engang i sin egen bevidsthed. Lou blev i Atlantic City, da forfaldet begyndte, og han har i alle årene tjent til dagen og vejen ved småfiduser og ved at være lotterisælger og ved at være »beskytter« og opvartende kavaler for Grace, en anden strandet drømmer, der heller aldrig blev til noget. Lou er en fortidslevning i det nye Atlantic City, lige så overflødig og utidsvarende som de solide gamle hoteller, man river ned. Men Lou har også fortidens soliditet, og han har den stil, som det nye Atlantic City savner.

En af byens nye lykkejægere er Sally, der er ung og har ambitioner. Sally vil også være noget stort. Hun vil være groupier, helst ved Rivieraen, og nu har hun startet sin uddannelse i Atlantic City, hvor hun tjener til dagen og vejen som servitric i en østersbar. Sally har efterladt et stykke fortid på vejen til Atlantic City, en ægtemand, der nu har slået kludene sammen med Sallys søster, og som også drømmer om de hurtige penge. Til den ende hugger han en leverance kokain, og med den og den gravide søster i bagagen dukker han op i Atlantic City. Men hans ophold bliver kort, for inden længe har narkobagmændene opsporet den talentløse amatør, der har bestjålet dem, og de gør kort proces med ham. Men kokain finder de ikke, for den er forvaret hos Lou. Og via den døde mand og kokainen kommer Lou og Sally i forbindelse med hinanden. Lou har i nogen tid beundret Sally på afstand (som det hedder), og nu viser Lou sin virkelige klasse. Han tager sig af den rådvilde Sally, træffer alle arrangementer for hende og overvælder hende aldeles med sin barokke elegance og sin nonchalante rundhåndethed.

Lou og Sally er naturligvis af hver sin tidsalder, og enhver kan sige sig selv, at et kærlighedsforhold mellem de to ikke kan holde ret længe. Det gør det da heller ikke. Sally ender med at stikke af fra Lou, medbringende de (mange) af hans narkopenge, som han ikke allerede har formøbet. Og Lou lader hende stikke af. Han kunne have stoppet hende, men han viser sin virkelige stil ved den sidste gestus, hvor han lader hende køre bort med både pengene og hans drømme. For egentlig har Lou ikke mere brug for hverken pengene eller drømmene. Han har opnået, hvad han ville. Han er endelig blevet en stor man i sin egen verden, en ægte rackster, gangster, flottenheimer, ja, endog morder, og Lou har nu fået format nok til, at han

kan leve flot på sit ry og sin selvsikkerhed resten af sit liv. Og Sally, for hvem Atlantic City blev en skuffelse, har i det mindste fået nogle penge, der måske kan hjælpe hende til at realisere andre drømme andre steder.

De mange åbenlyse paralleller mellem fortid og nutid, mellem den gamle Lou og den unge Sally, mellem byen og dens mennesker er filmens symbolske ballast. I referat kan dette element meget let lyde kantet og tungt, men netop fordi symbolikken er så åbenlys at se og ikke skal graves frem, bliver den let og overbevisende. Ganske fornøjelig sine steder, selv om »Atlantic City« ikke primært er en komedie.

Det er en mægtig force ved »Atlantic City«, at det er en så ukompliceret film. Den knytter sig ikke gerne til nogen genre (men måske nok til en tradition, der har været særlig stærk indenfor amerikansk film), og selv om den ret beset kører på et sæt af klichéer, henter den ekstra styrke i at dreje mange af disse klichéer en halv omgang, ikke sådan at de bliver uigenkendelige, men sådan at de kommenterer sig selv. Filmens historie (manuskript, om man vil) er forbilleglig, klart artikuleret på både det reelle og det psykologiske plan og båret af en ubønhørlig logik, der gør filmen episk klar og klassisk af struktur, og som gør den til en rolig oplevelse at sidde igennem. Her er nok sidespring, billeder, momenter, der savner den umiddelbare baggrund i selve historien (men som gerne peger frem til senere momenter i filmen), men så er »Atlantic City« til gengæld heller ikke nogen udviklingshistorie, og den strenge logik i handlingstråden og den utrolige præcision og følsomhed i spillet (herom mere senere) hæver filmens svinkearinder op over det kunstlede, gør dem til uddybende momenter.

»Atlantic City« er Louis Malles anden amerikanske film (officielt en fransk-cana-



disk co-produktion, men så amerikansk som noget), og som i den første, »Pretty Baby«, synes Malle at være blevet fanget af et miljø, som han derefter har haft held til at befolke med de rigtige personer. »Pretty Baby« havde sin uafrystelige karakter af eksotisk rejse, og filmen var på én gang sonde og visitkort for en instruktør på fremmed mark. Det halstarrige, det selvudhævende, den usikre balance er helt forsvundet i »Atlantic City«. Her er en instruktør – europæer, det tager man ikke fejl af – på hjemmebane, og man forstår amerikanernes imponerthed af »Atlantic City«. Det er en lille film, det er en flot og sikker film, det er en såre amerikansk film, og dog er det noget, de ikke har set helt magen til nogen sinde.

### Louis Malle

I et TV-interview (bragt på dansk TV i oktober 82) fortalte den da 88-årige King Vidor underholdende om sin karriere og adspurgt om de tematiske og formelt eksperimenterende film, han lavede i sine yngre år, svarede han: »Jeg er altid gået ud fra det princip, at når jeg havde lavet én film for studiet, for *the box office*, så kunne jeg bagefter tillade mig at lave én film for mig selv«.

Dette princip kunne man fristes til at tro, at Louis Malle også har fulgt i sin uegale karriere. Der var engang i 60'erne, hvor Malles personlige film synede så små og blege, at det var populært at afskrive ham som en demimondæn ny bølge-medløber, der ikke havde noget på hjerte. Tiden har ændret ved denne opfattelse, der måske aldrig har været sand. I tilbageblik er »Kold ild«

måske et godt lille eksistentielistisk drama, og »Zazie« er fornøjelig og renhjertet anarkisme. »Tyven fra Paris« var under alle omstændigheder fremragende, og det samme gjaldt »Lacombe Lucien«. »Black Moon« har jeg aldrig set.

Nu skal den regel med én film for box office/én film for sig selv ikke tages med samme alvor og konsekvens i Malles tilfælde, som den skal i tilfældet King Vidor. Tiden har gjort folks smag mindre forudsigelig, og en personlig film som »Lacombe Lucien« endte vist nok med at indspille flere penge end en kalkuleret film som »Uroligt hjerte«. Og selv om de Malle'ske temaer og den Malle'ske personlighed skinner ganske tydeligt igennem i alle filmene, er flere af hans film i mine øjne stadigvæk utilgiveligt overfladiske og utilgiveligt upersonlige. »Uroligt hjerte« forekom meget kalkuleret med sin pikante (og pinagtige) incest-historie, og »Pretty Baby« kunne jeg sige mange grimme ting om. »Viva Maria«, »Privatliv« og »De elskende« vil jeg slet ikke bruge tryksværte på. Men selv når disse film er fejlet ind under tæppet, står vi tilbage med »Zazie«, »Kold ild«, »Tyven fra Paris«, »Lacombe Lucien« og nu »Atlantic City«, og det er sammenlagt ikke nogen ringe bedrift, selv for en nu 50-årig instruktør, der har lavet film de sidste 25 år. Jeg benytter denne lejlighed til at holde mit personlige eftersyn af Louis Malle, og henviser læsere, der ønsker lidt mere substans, til Jens Bruun Christensens store interview om/med Malle i Kos. 129 og til Peter Schepelerns (alt for positive) anmeldelse af »Pretty Baby« i Kos. 139.

### Burt Lancaster

Der spilles fremragende komedie i »Atlantic City«. Susan Sarandon, der i al stilfærdighed er ved at mase sig frem i forreste række af amerikanske skuespillerinder, er aldrig set bedre, og Burt Lancaster er fabelagtigt god i sit velstyrede underspil.

Blandt de få mennesker, der kender mig, og de endnu færre, der interesserer sig for mine meninger, er det kendt, at jeg sætter »Leoparden« højere end nogen anden film, og det er nok med det i baghovedet, at den gamle redaktør har bedt mig anmelde »Atlantic City«. Lancaster fylder om nogle måneder 70 år, og det kan være en meget passende anledning til at tage en slags overblik over hans karriere.

Han kom sent til filmen, i øvrigt uden at have fået nogen uddannelse som skuespiller. Debutfilmen hed »Desert Fury«, men den blev forsinket i efterarbejdet, så publikum så ham første gang i Siodmaks tætte og stemningsfulde Hemingway-parafraze »The Killers« i 1946. Der syner han, naturligvis ved sin vældige fysiske størrelse, men også ved den særegne blanding af manerer og underspil, der er så typisk for ham. Han ejer et hurtigt, næsten mekanisk smil (og en frygtelig masse tænder), og selv når han er mest afdæmpet, lurer der en uro lige under overfladen. Hans fysik er skræmmende, og som skuespiller har han ofte hengivet sig til vilde udfoldelser. Det er netop sådan, man kender Lancaster fra hans tidligste år. En fortid som akrobat blev prægtigt udnyttet i nogle af alle tiders bedste swashbuckling-film, »Den knaldrøde pirat« og »Flammen og pi-

Burt Lancaster i en scene fra »Atlantic City«



len«, hvor Lancaster, om ikke andet, høstede stor berømmelse på sine fysiske udfoldelser, der ikke var set magen i filmhistorien siden Fairbanks Seniors storhedstid, og som selv Belmondo ikke har kunnet leve helt op til siden.

Dette prædikat som glorified stuntman har Lancaster haft svært ved at få vasket af, og når han senere fik ry for at være vanskelig, selvoptaget og uberegnelig at arbejde med, hænger det naturligvis sammen med, at han så frygteligt gerne ville være kendt som en seriøs skuespiller og ikke bare som en sprællemænd. »Burt Lancaster«, sagde Jeanne Moreau, da de havde lavet »Toget« sammen i 1964. »Før han kan tage et askebæger og løfte det, må han diskutere sin motivation i et par timer. Man får lyst til at sige: Løft nu sig selv, tager det ikke noget af glansen af denne præstation.«

Men selvfølgelig var og er Burt Lancaster en god skuespiller, selv når det ikke er hans fysiske udfoldelser, man interesserer sig for. Fra starten af hans karriere husker man film som »Herfra til evigheden« og »Vera Cruz«. Han var heller ikke dårlig i Mackendricks svært oversete »Sweet Smell of Success«, selv om det naturligvis især var Tony Curtis' film. Den perfekte Lancaster fik man at se i »Elmer Gantry«, som han rimeligt nok fik en Oscar for. Hans portræt af titelfiguren er en af filmhistorien mest overbevisende præstationer, en opvisning i overspil af så hårrejsende kontrol, at det kun kan sammenlignes med shownumre som Alan Arkins ubåds-kaptajn i »Russerne kommer...« og Lee Marvin's alkoholiske revolvermand i »Cat Ballou«. Selv om Lancaster bagefter har erklæret, at han ikke spillede, men bare var sig selv, tager det ikke noget af glansen af denne præstation.

En anden god præstation fulgte i »Bird Man of Alcatraz« (hvor han som så ofte i disse år blev instrueret af Frankenheimer), før Lancaster lavede »Leoparden« sammen med Visconti. Denne film forekommer mig at være et af de værker i filmhistorien, som jeg selv i mine mest kritiske stunder ikke kan finde én uren tone i, og Lancasters arbejde i titelrollen er da også uhørt præcist og uhørt nuanceret. Her er naturligvis tale om type-casting af den mest oplagte art: fyrsten er en kæmpe af et menneske med voldsomme kræfter, som han ofte har svært ved at styre, af høj intelligens, af stor ømhed, pludselige humørskift, født og opvokset i aristokrati, stående foran alderdommen, men uden lyst til at give slip på sin ungdom. Alt dette kunne Lancaster bringe med sig til rollen. Resten må man formode, at Visconti gav ham: hændernes fine gestikulationer, det søgende blik over middagsbordet, de stoisk bårne lidelser under rejsen til Donna-fugata, spadserestokkens myndige banken på Mariannas dør, benenes utålmodige knæk under valghandlingen.

Man forestiller sig, at samarbejdet med en lydhør og pernitengrynet instruktør som Visconti (tillige med »Leoparden«s succes) har givet Burt Lancaster den fornødne selvtillid og ro til at realisere sine egne evner fuldt ud. For selv om han i de forløbne 20 år har medvirket i adskillige dårlige film, husker man ikke, at han selv har været mindre

end god på noget tidspunkt. Og rollerne har været vidt varierede. I »The Professionals« og »The Scalphunters« var han tough guy. I »Gypsy Moths« (det sidste samarbejde med Frankenheimer) var han både tough og følsom. Den farlige uro under hans overflade blev udnyttet i »Seven Days in May«, »Castle Keep« og »Ulzana's Raid«, og i »Gruppo di famiglia...« gentog han (atter sammen med Visconti) så at sige sin rolle fra »Leoparden«. Alle disse roller har måske ikke været filmhistoriske højdepunkter, men de har været en bekræftelse af Lancasters vældige format som skuespiller, og det kan nok undre en fan, at han endnu i sin høje alder savner den brede anerkendelse som det store navn, han virkelig er.

»Atlantic City« har skaffet Burt Lancaster ublandet begejstrede anmeldelser, og hans præstation i filmen er da også Lancaster, når det er bedst: charmerende, humørsvingende, lurende neurotisk, tænksomt registrerende og med den formidable åndsnaværværelse, der gør selv de mindste nuancer i portrættet korrekte og uddybende. Han skulle naturligvis have haft en Oscar for den præstation, men respektfuldt gav man den i stedet til Henry Fonda, der da også havde fortjent den, det skal guderne vide, om end man nok hellere havde set ham blive belønnet for mere markante roller i fortiden.

Ved Oscar-uddelingen sad der nede i mørket en vældig, ungdommeligt udseende mand med gråt fuldskæg. I halvmørket kunne han ligne Charlton Heston. Da tildelingen af årets Oscar til Henry Fonda blev annonceret, rejste han sig op, mægtig og smuk og med det gamle gavtyveglimt i de blå øjne, og så var det naturligvis Burt, der stod dér og klappede for sin gamle, værdige kollega.

#### ATLANTIC CITY

Atlantic City U.S.A. **Altern. titel:** Atlantic City. Canada/Frankrig 1980 (**P-start:** 29.10.79). **P-selskab:** Ciné-Neighbor/Selta Films – Elie Kfourri. **Ex-P:** Joseph Beaubien, Gabriel Boustany. **P:** Denis Héroux. **As-P:** Justine Héroux, Larry Nesis. **P-samordner:** Vincent Malle. **P-ledere:** Micheline Cavant, Carl Zucker. **Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** John Guare. **Foto:** Richard Ciupka/Ass: Andy Chmura, Larry Lynn (farve). **Video-sekvens:** Patrick Burns. **Klip:** Susanne Baron. **P-tegn:** Anne Pritchard. **Dekor:** Wendell Dennis. **Kost:** François Barbeau, Marie-Hélène Gascon, Jeffrey Ullman. **Musik/Dir:** Michel Legrand. **Musik-uddrag:** »Norma« af Vincenzo Nellini, med Elizabeth Harwood og the London Philharmonic; »Song of India«; »On the Boardwalk of Atlantic City«. **Sang:** »Atlantic City, My Old Friend« af Paul Anka, med Robert Goulet. **Tone:** Jacques Maumont.

**Medv:** Burt Lancaster (Lou), Susan Sarandon (Sally), Kate Reid (Grace), Michel Piccoli (Joseph), Hollis McLaren (Chrissie), Robert Joy (Dave), Al Waxman (Alfie), Robert Goulet (Sangeren), Moses Zaimer (Felix), Harvey Atkin (Buschauffør), Eleanor Beecroft (Mrs. Reese), Norma Dell'Agnesse (Jeanne), Louis Del Grande (Mr. Shapiro), Cec Linder (Hospitaldirektør), Angus MacInnes (Vinnie), Sean McCaan (Detektiv), John McCurry (Fred), Wally Shawn (Tjener), Sean Sullivan (Buddy), Joyce Parks (Queenie), Vincent Glorioso (Ung læge), Tony Angelo (Pokerspiller), Gennaro Consalvo (Casinovagt), Ann Burns, Marie Burns, Jean Burns (Sangerinder i casino), Connie Collins (Connie Bishop), Adele Chatfield-Taylor (Ekspeditrice i blomsterforretning), Sis Clark, Lawrence McGuire, John Allmond, John Burns, Joe Galante, Danny Pucillo, Jack Allocco.

**Længde:** 105 min., 2840 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Europa. **Prem:** 20.8.82 – Dagmar + Delta.

# Bøger

## Borte med blæsten

MARGARET MITCHELL skrev »Borte med Blæsten«, mens hun plejede en brækket ankel. Hun skrev sidste kapitel først og første kapitel sidst. Efterhånden som hun blev færdig med de mellemliggende, puttede hun dem i hver sin kuvert, som så blev lagt pænt til side. Udgivelse havde hun aldrig i tankerne. Det var rent tidsfordriv, som blev overflødig den dag, hun atter var rask og rørig. I to år skete der intet med manuskriptet. Men der var venner, som kendte dets eksistens, og en dag i april 1935 dukkede en forlægger op. Hans overtalelsesevner betvang Mrs. Mitchells reservation, og efter et halvt års omskrivning var manuskriptet færdigt og titlen fundet. »I have forgotten much, Cynara! Gone with the Wind«. En linie i et digt af Ernest Dowson. Da romanen udkom, fik den anmeldelser, som ompændte hele skalaen fra mesterlig over forargelig til ligegyldig. Men hvad de end skrev, læst blev den. Og læst højt!

Louis B. Mayer sad i sit imponante kontor og lyttede til sin oplæser – for en sådan havde han faktisk – Kate Corbalys stemme, mens den førte ham ind i Scarlett O'Haras historie. Og Mayer kunne li' den, ingen tvivl om det. Men heller ingen tvivl om, at borgerkrigshistorier ikke gjorde sig i biograferne. »No more films where they write with feathers«, advarede en provinsdirektør. Så Mayer lod fortællingen flyve i vinden – helt hen til sin svigersøn David O. Selznick, der straks greb den, fordi han så en kæmpechance for alle tiders mammutfilm med Clark Gable i en rolle, der let kunne blive hans livs.

Selznick fik rettighederne for en slik. 50.000 \$. Det var værre med Gable, for Gable var Mayers. Det lykkedes dog, og Selznick fik 1.250.000 \$ oven i handelen af svigerfar, som så til gengæld skulle have distributionsrettighederne og 50% af første rundes fortjeneste og 25% af de senere. Det var meget at vove og meget at håbe for alle, men alle var

tilfredse. Kun ikke den, der handlede om – Gable. Til sin dødsdag bandede han over, at ikke også han sikrede sig procenter af forretningen. Men den dag, den blev gjort, havde han andet i hovedet. Carol Lombard først og fremmest, som han længtes efter, og dernæst filmen, som han var bange for. Rollen som Rhett Butler var mere kompleks, end han var vant til. Hvad det første problem angik – Lombard – så var det dog en smal sag for Mayer at få det af vejen. For 400.000 \$ skaffede han Gable ud af et ruineret ægteskab og af sted på bryllupsrejse med Carol til den lille by Kingman i Mohavørknens udkant.

Imens tog man fat på optagelserne. Chefarkitekten William Cameron Menzies fik den idé at stikke ild på de gamle dekorationer, som fyldte studiets områder og på den måde få plads til at bygge nye. Branden kunne så samtidig illudere som Atlanta i flammer under nordstatshærens fremrykning. Det blev det største bål i Hollywoods historie, men der var ikke inviteret tilskuere. Nysgerrigheden skulle stimuleres. Alligevel havde Myron Selznick taget et par gæster med, Laurence Olivier og Vivien Leigh, og nu introducerede han dem for sin dominerende og egenrådige bror: »Her Mr. Geni«, sagde han, »må jeg præsentere dig for Olivieri og Scarlett O'Hara!«

For det forholdt sig vitterligt sådan, at en skuespillerinde til filmens hovedrolle på dette tidspunkt – fem minutter over tolv – endnu ikke var fundet. David har sidenhen fortalt, hvordan det på den anden side straks den aften i flammeskåret stod ham klart, at han nu havde hende, den eneste rigtige efter at Paulette Goddard, Joan Bennett og Jean Arthur havde været de tre nærmest på budet. Og det er en god historie: Stjernen der opstiger som Fugl Fønix af borgerkrigens brand! Men det er den rene mytologisering. Selznick havde faktisk set Vivien Leigh før og forkastet hende. Han havde haft en af hendes film, »A Yank at Oxford« til gennemsyn og intet set i pigen. Havde oven i købet glemt, at han havde lovet hende en prøvefilm. Nu blev den taget, og dermed var spekulatiernes tid forbi. Den engelske skuespillerinde tilførte rollen noget, ingen af de andre havde. Hvor de tidligere prøvede havde gjort Scarlett koket, forførerisk eller reserveret, blev hun i Vivien Leighs version lidenskabelig, hovmodig og dynamisk. Et ikke-ødelæggeligt menneske.

Sært nok at hun kunne det, for Vivien Leighs skæbne blev i virkeligheden netop det ødelagte menneskes skæbne. Fra helt ung frygtede hun sindssygen som en trussel, og hun endte sine dage revet og tromlet ned af maniodepressive anfald. Men den gang stak hun altså ikke op for bollemælk, ja end ikke for Clark Gable, og det tog på ham. Han kunne bedst li', at pigerne blev bløde med det samme, for han var træt af absolut at skulle skrue Clark Gable på. Det var egentlig slet ikke ham. The King, selvsikkerhedens inkarnation manglede ganske enkelt selvsikkerhed.

Og valget af George Cukor som instruktør gjorde det ikke bedre. Cukor var damernes mand. I alt fald frygtede Gable, at han gav dem – Vivien Leigh og Olivia de Havilland –

mere end ham. Samtidig bekymrede instruktørens langsommelighed og detailpusleri Selznick. Han frygtede for, at filmens fremdrift skulle blive hæmmet. Så da Cukor begyndte at rette i manuskriptet, gik det galt. Inspireret af heltinden La Passionaria fra den samtidige borgerkrig i Spanien indlagde Cukor en tale i hendes stil i filmen, og det gjorde Selznick aldeles perpleks. Ingen anden end han tog ud og lagde ind! Man var nu 19 dage inde i optagelserne, men: Exit Cukor! Entré: Victor Fleming!

Fleming var Gables motorcykelmakker, og nu skulle der tryk på. »By the time we finish this picture you're both going to have a nervous breakdown«, snærrede han til sine assistenter, da de først mødtes. Men det blev nu Fleming, der brød sammen før nogen af dem. Efter ham kom Sam Wood til. Selznick beholdt dem begge, da Flemings rekonvalescens var forbi, og nu var der i realiteten tre instruktører på filmen. Vivien Leigh og de Havilland tilbragte nemlig deres weekends på kanten af Cukors svømmebassin, hvor de fik gode råd. Man kan andre sig over, at der kom noget, der lignede en helhed, ud af en sådan forvirring, men forklaringen er i virkeligheden enkel nok: Selznick og Menzies! Selznick havde forestillingen om filmen, og Menzies havde stilen. »Borte med Blæsten« er deres.

Og så naturligvis publikums. Det største i verden! Ingen film er set af så mange mennesker. Om dens brogede tilblivelseshistorie kan man læse i Roland Flamini meget underholdende og velinformerede kortlægning »Scarlett, Rhett and a Cast of Thousands«. Hvad filmen skylder sin usædvanlige succes, kommer Flamini imidlertid ikke ind på. Forfatteren nævner lige, at krigstidens London tog den til sig og velsagtens gjorde det, fordi dens beretning om krig, kærlighed og adskillelse var dens egen historie i romantisert udgave. Men det er alt om filmen og dens publikum. Hvad den betød for amerikanerne – ud over sydstatsnostalgi, som så mange andre film med ringe held havde lokket med – må man til Søren Kjærups fremragende analyse i Røde Hanes »Filmanalyser« (1974) for at få at vide. Der får man det til gengæld også. Tilsammen bliver Flamini og Kjærup ved udsendelsen af »Borte med Blæsten« i 16 mm et must med al mulig fornyet aktualitet for enhver film lærer.

Niels Jensen

Roland Flamini: *Scarlett, Rhett and a cast of thousands.* (Andre Deutsch, 1976).

## Hustons erindringer

JOHN HUSTON kalder sine memoirer »An Open Book«, men det er falsk varebetegnelse. Bogen kan ikke henregnes under bekendelseslitteraturen. Forfatteren er langt fra at lægge sit liv blot til almen beskuen og bedømmelse. Men han er et menneske, som

har oplevet meget, og det diverterer han med på udmærket vis. Depressionsårene, krigen, McCarthyismens USA, Hollywood i deklinationsperioden. Huston har set det hele og set det fra scenens midte. Han har mærket skiftende tiders skiftende vilkår på sin krop og truffet en række af periodens betydelige – og ubetydelige – forgrundsfigurer. Instruktører og stjerner, producenter og skribenter. Blandt de mest notable således Jean-Paul Sartre, som der bringes et veloplagt signalement af, og som forfatteren forsøgte at samarbejde med på manuskriptet til filmen om Freud. Men det lod sig naturligvis ikke gøre. Eksistentialisternes ypperstepræst og den Hollywoodske pragmatik viste sig at være inkommensurable størrelser. Siden kom der andre vanskeligheder til i forbindelse med denne som med så mange andre film. Primadonnabesværligheder og formelle problemer. Hvad de sidste angår har de imidlertid altid været modtaget af Huston som animerende udfordringer. I den henseende ligner han Hitchcock, hvilket dog langt fra har været nok til at forlene ham med blot tilnærmelsesvis så fornem en placering på firmamentet. Universets selvbestaltede og nådeløse domsmand Andrew Sarris, som i sit leksikon »The American Cinema« sætter enhver på, hvad der efter hans mening er enhvers rette plads, anbringer ydmygende Huston under rubrikken »Mindre end det ser ud til« og skriver, at denne instruktør altid har forvekslet det at være ligeglad med det at være sig selv, og gjort det i en sådan grad, at han efterhånden har forlist endog sin håndværksmæssige gedigenhed. Og det er rigtigt, at Huston gennem årene har lavet meget sjusk. Men han har vitterlig også lavet meget af det, gennemsnitsbiograferne ikke kan være foruden, og der er ind imellem kommet film, som holder et smukt niveau. Men han har aldrig ambitioneret mod det Sarriske Pantheon, hvor de sande auteurs er placeret. Er »An Open Book« kun i ringe grad et portræt af mennesket John Huston, så karakteriserer han til gengæld sig selv ganske præcist som filmarbejder:

»Jeg mener ikke at være en instruktør med en definitiv stil. Man siger, jeg har det, men selv kan jeg ikke se det. Jeg kan faktisk ikke se den fjerneste lighed mellem »Modets røde Kokarde« og »Moulin Rouge«. Ligemeget hvor agtpågivende kritikeren så end er, tvivler jeg på, at han kan se, at det er den samme mand, der har lavet de to film... Jeg er eklektiker. Jeg kan li' at trække på andre kilder end mine egne, og jeg opfatter ikke mig selv som instruktør fra nu og ind i al fremtid. Det er noget, jeg har et vist talent for. En profession og en disciplin, jeg har behersket gennem årene, men jeg har også et vist talent for forskellige andre ting, jeg har syslet med. Den tanke helt at hengive sig til ét mål er mig fremmed. Min interesse for boksning, for det at skrive og det at male og for heste har i perioder af mit liv betydet akkurat lige så meget for mig som det at lave film.«

NJ

John Huston: *An Open Book* (Alfred N. Knopf, 1980).



# Filmene

- »E.T.«
- »En midsommernats sexkomedie«
- »De tyske søstre«
- »Veronika Voss' længsel«
- »Radio On«
- »Kampen om ilden«
- »Pink Floyd: The Wall«

## E.T.

Instruktør: STEVEN SPIELBERG

Umiddelbart ser man ingen påtrængende grund til at gøre sig gevaldig umage for at sige noget dybsindigt om »E.T.«. Snarest tværtimod, for filmen er så direkte – og så uafviselig – i sin glade appel til de elementære, medlevende følelser, at man spontant næsten fornemmer det om en art profanation at forsøge sig med fortolkninger, der reducerer en stor og herlig filmoplevelse til grå teori og *disjecta membra*.

Men naturligvis er højlydte hurra-råb uden begrundelse ikke meget bevendte, og lige så naturligvis rummer »E.T.« også fortolkningsindbydende lag gemt i den underholdende historie, sådan som alle gode eventyr gør det. Og selv om den fra starten forankrer sig solidt i et realistisk og genkendeligt hverdagsmiljø, er »E.T.« jo et eventyr i raffineret forlængelse af den bedste Disney-tradition – sådan som filmen selv klart markerer det med sine venlige hilsener til »Peter Pan«, da moderen læser op af James M. Barrie for datteren Gertie, og da den med salig fryd lader de skarpt forfulgte drenge flyve gennem luften på deres cykler. At sidstnævnte scene ikke får tilskueren til at melde fra i hovedrystende vantro, fortæller noget om filmens emotionelle effekt og om, at den på eventyrets egne præmisser fungerer helt logisk og rimeligt.

Steven Spielbergs ærinde med »E.T.« er ikke, sådan som det var med »Nærkontakt af tredje grad«, at gøre det sandsynligt for os, at UFO-bårne rumgæster faktisk eksisterer

og sandsynligvis er venlige væsener. »E.T.« er ikke science fiction og handler strengt taget overhovedet ikke om besøg fra rummet. Den er, igen på linie med alle andre gode eventyr, en fabel om universelle følelser og psykologiske mekanismer, og først og fremmest handler den simpelt hen om venskab. Det er uhyre enkelt og derfor meget bevægende.

Det er nærliggende at se »E.T.« og den af Steven Spielberg skrevne, producerede og utvivlsomt også i det mindste delvis instruerede »Poltergeist« som komplementære film. De udspiller sig i samme miljø, forståernes anonyme bungalowkvarterer (som Spielberg er særdeles bekendt med fra sin barndom), de beretter begge om en middelklassefamilie med tre børn – to mindre plus en teenager – og de fortæller begge om, hvordan uventede og mildest talt usædvanlige begivenheder griber afgørende ind i denne meget almindelige tilværelse. I begge film fører Spielberg en overrumplende magi midt ind i en livsform, der hidtil har været centrum om TV-apparatet og *fast food*, og som instruktøren betragter med en blanding af fortrolig kærlighed og venlig ironi. Det er tydeligt, at han kender hver krog af miljøet indefra, og at han har et vågent blik for dets beskedne behov og begrænsede horisont, men han udleverer aldrig personerne til den lette latter.

I »Poltergeist« er det jo den okkulte ondskab, der bryder brat ind i familielivet, og man kunne sikkert kaste sig ud i sindrige fortolkninger i retning af, at denne ondskab repræsenterer undertrykte mekanismer i personerne selv – den materialistiske livs-

stil som låget over ulmende aggressioner, som ikke får mulighed for at finde afløb i noget konstruktivt. Omvendt viser »E.T.«, hvordan en udefra kommende katalysator åbner for lige så latente positive kvaliteter hos forstadsfamilien. Da det gælder, mobiliseres hidtil ubrugte ressourcer for at frelse det lille rumvæsen fra dets formodede fjender, og man kan vel sige, at familien dermed bryder ud af materialismens mentale spændetrøje. Og det samme gælder i øvrigt i sidste ende også familien i »Poltergeist«, hvorfra man end vil mene, at truslen mod dens stabilitet kommer. Modsat de forfjamskede og irrationelt handlende personer i ordinære gysere demonstrerer familien i »Poltergeist« i farens stund både sammenhold og handlekraft.

Dermed bliver begge film i sidste instans til en smuk hyldelse til disse ultraordinære mennesker, og Steven Spielberg lægger altså (som også i »Nærkontakt af tredje grad«) afstand til tidens delvis let begribelige, men delvis også mekanisk modebestemte misantropi. »E.T.« afslører sig i det hele taget som en film totalt uden skurke – eller i hvert tilfælde uden bevidst ondskab – da selv myndighedernes anonyme, truende repræsentanter viser sig kun at have de bedste hensigter. Men al deres sterilitet og kemi og sprøjter og kardiogrammer, al deres plastic-indhyllede videnskabelige formåen, kommer uhjælpeligt til kort, fordi de savner barnets intuitive forståelse for E.T. Og hermed er vi fremme ved det vigtigste element i filmen – barnets verden i kontrast til de voksnes.

»E.T.« er en film, som i udpræget og sjæl-

den grad er på børnenes parti (og dermed også på det lille rumvæsens, der jo trods sine forbløffende ekstraterrestriale evner i mangt og meget minder om et barn). Den ser på verden fra barnehøjde og med børnenes vidtåbne og uerfarne øjne, og det forklarer, hvorfor de voksne tager sig ud som en trussel mod E.T., som derfor naturligtvis må gemmes og beskyttes. Det har fået emsige pædagoger i USA til at angribe Spielbergs film for at grave kløfter mellem generationerne og sprede mistillid til videnskaben, men disse anstrengte anklager er mildest talt ikke videre holdbare. Naturligtvis sætter eventyret det varme venskab højere end den kolde rationalitet, men at ønske sig lidt sensitivitet også hos videnskabsfolk er vel ikke urimeligt (og den findes da i øvrigt også hos forskeren, der i mødet med E.T. ser en livslang drøm gå i opfyldelse), og filmens kærlige portræt af den enlige mor med den anstrengende tilværelse viser klart, at den ikke er voksenfjendsk. Selv den »hovedløse« lærer, der sætter børnene til at skære frøer op, er ikke skildret som noget ufølsomt monster.

Det væsentlige – og selve filmens budskab, hvis man vil tale om et sådant – er, at børnenes manglende erfaring også betyder manglende fordomme. Det er børn, der slutter venskab med E.T., fordi de accepterer ham som den løjerlige skabning, han uægteligt er, og ikke straks gribes af en heftig trang til enten at afvise eller at undersøge og analysere ham (og Elliott skjuler netop E.T. ud fra en formodning om, at de nysgerrige voksne nok vil sprætte ham op eller deslige). Børn, der endnu ikke har fået deres medfødte åbenhed invalideret af de voksnes hæmninger og defensive mistro til omverdenen, besidder både en følsomhed og en spontan evne til nærkontakt, som den hjælpeløse og bange E.T. aktiverer. Og selv om man må lyde frygteligt banal for at få det sagt, så handler »E.T.« ikke mindst simpelt hen om tolerance. Den handler om evnen til – uden frygt og uden at stille krav til hinanden – at slutte venskab så at sige på tværs af raceforskelle, og den lovpriser de »barnlige« egenskaber, der gør dette muligt. At filmen i det mindste momentant genopvækker de selvsamme egenskaber hos sine tilskuere, når de i åndeløs spænding og med tårevædede øjne følger den groteske rumskabnings skæbne, er en triumferende manifestation af Spielbergs formidable talent som fortæller – et talent, som efter min mening folder sig friere og frodigere ud i »E.T.« end nogensinde før. Hvad der utvivlsomt skyldes, at det filmiske vidunderbarn denne gang ikke bare vil vise, hvad han kan, men også, hvad han kan lide.

Hvor »Dødens gab« og »Jagten på den forsvundne skat« trods al deres filmtekniske virtuositet ikke ganske undgik det mekaniske præg, der opstår, når spændingen er sit eget eneste formål, bruger Spielberg i »E.T.« en mindst lige så medrivende spænding til at fortælle os nogle enkle, men kønne og opmuntrende sandheder om menneskets emotionelle potentiel. Og hvor man efter den støjende katastrofe »1941« var klar til at frakende Spielberg nævneværdig sans for humor, demonstrerer han i »E.T.« det smukke-

ste greb om den stilfærdige komiske detalje – E.T.s første møde med alkoholens effekt, der telepatiske forplanter sig til Elliott i skoleklassen, er eksempelvis et lille humoristisk mesterstykke.

En meningsfuld brug af spænding og humor finder man ganske vist også i »Nærkontakt af tredje grad« og allerede i »Sugarland Express«, men i »E.T.« indgår de i så sublim en konstellation, at filmen set med mine øjne er Spielbergs hidtil bedste. Den tynses ikke af at have et »budskab«, tværtimod giver budskabet fylde og fremdrift til både spændingen og humoren, og det er ikke så sært. For budskabet kunne også formuleres således: Væk med den snærende materialisme og indeklemmende fordomsfuldhed – og frem med den frigørende fantasi!

Man burde nævne den utroligt udtryksfulde livagtighed, som afdelingen for special effects (og i særdeleshed troldmanden Carlo Rambaldi) på fremragende facon har forsynet gummivæsenet E.T. med, muligvis i inspirerende lettelse over undtagelsesvis ikke at skulle kreere sprøjtede blod og sprængte mavesække. Man burde også fremhæve Spielbergs evne til at få børn til at agere frit og frisk og naturligt foran kameraet samt hans nærmest geniale valg af den pragtfulde Henry Thomas til rollen som Elliott. Man burde ubetinget understrege, i hvor høj grad filmen er visuelt tænkt og fortalt, og hvordan dens dynamiske, detaljerede og prægtigt belyste billedsprog smidigt tilpasser sig de skiftende stemninger og ofte gør ord overflødige. Og man burde lade et ord eller to falde om filmens inforståede, vittige små henvisninger til andre film. Men alt dette må hvile, for nu har den grå teori alligevel fået lov at sænke sig over »E.T.« med en lang række ord, som man slet ikke behøver for at opleve filmen med en frydefuld rislen op og ned ad rygsojlen og med opspilede øjne, som grådigt suger til sig.

»E.T.« har nemlig ikke behov for brugsanvisninger, for den hører til de sjældne værker, der er store i deres enkelhed, krystalklare i deres motivrigdom og renhjetet naive i anvendelsen af deres kløgtigt gennemtænkte virkemidler. I køneste overensstemmelse med sit hovedtema er »E.T.« en barnlig film, hvilket formentlig visse steder vil hindre den i at blive rubriceret som stor kunst. Men det hindrer den ikke i at være et mesterværk.

Ebbe Iversen

#### E.T.

E.T. The Extra-Terrestrial. USA 1982. **P-selskab:** Universal. **P-sup:** Frank Marshall. **P:** Steven Spielberg, Kathleen Kennedy. **As-P:** Melissa Mathison. **P-leder:** Wallace Worsley. **P-samordner:** Sue Dwiggins. **Instr:** Steven Spielberg. **Instr-ass:** Katy Emde, Daniel Attias. **2nd Unit-instr:** Glenn Randall. **Manus:** Melissa Mathison. **Foto:** Allen Daviau. **Kamera:** John Fleckenstein, John Connor. **Farve:** DeLuxe; Technicolor-kopier. **Klip:** Carol Littleton. **P-tegn:** James D. Bissell. **Dekor:** Jackie Carr, William Teegarden. **Rekvis:** Russell Goble. **Kost:** Deborah Scott. **Musik:** John Williams. **Arr:** Herbert Spencer. **Sange:** »Willie« af Jennifer Smith, med Jenifer Smith, Peter Meisner, Joe Scrima, Bob Parr; »Papa Oom Mow Mow« med The Persuasions; »Accidents Will Happen« af og med Elvis Costello; »People Who Died« af og med Jim Carroll. **Musikbånd:** Kenneth Hall. **Tone:** Gene Cantamessa, Charles Payne, Charles L. Campbell, Buzz Knudson, Robert Glass, Don Divirolamo,

Norman B. Schwartz. **Lyd-E:** David A. Pettijohn, Louis L. Edemann, Richard C. Franklin, Jr., Samuel C. Crutcher. **Sp-visuel-E:** Dennis Muren (sup). **E-foto:** Mike McAlister. **E-kamera:** Robert Elswit, Don Dow. **E-klip:** Conrad Buff (sup), Howard Stein. **Rumskibbesing:** Ralph McQuarrie. **E.T.-design:** Carlo Rambaldi. **E.T.-stemmedesign:** Benn Burt. **E.T.-teknisk sup:** Steve Townsend. **E.T.-øjne:** Beverly Hoffman. **Andre E.T.-E:** Robert Short. **E.T.-bevægelses-samordner:** Caprice Rothe. **E.T.-førere:** Robert Avila, Eugene Crum, Frank Schepler, Bob Townsend, Steve Willis, Richard Zarro, Ronald Zarro. **Sp-E.T-bevægelser:** Pat Bilon, Tamara De Treaux, Matthew De Meritt, Tine Palmer, Nancy MacLean, Pam Ybarra. **Medv:** Dee Wallace (Mary), Henry Thomas (Elliott), Peter Coyote (Keys), Robert MacNaughton (Michael), Drew Barrymore (Gertie), K.C. Martel (Greg), Sean Frye (Steve), Tom Howell (Tyler), Erika Eleniak (Sød pige), David O'Dell (Elev), Richard Swingler (Naturhistorielærer), Frank Toth (Politimand), Robert Barton (Lydmand), Michael Darrell (Mand i varevogn), David Berkson, M.D., David Carlberg, M.D., Milt Kogan, M.D., Alexander Lampone, M. D., Rhoda Makoff, M.D., Robert Murphy, M.D., Richard Pesavento, M.D., Tom Sherry, M.D., Susan Cameron, Will Fowler Jr., Barbara Hartnett, Di Ann Lampon, Mary Stein, Mitchell Suskin, (Hospitalpersonel), Glenn Randall, Richard Butler, Bennie Dobbins, Ted Grossmann, Keith Harvey, Fred Lerner, Bobby Porter, Felix Silla, Chuck Waters, Allan Wyatt. **Længde:** 115 min., 3140 m. **Censur:** Rød. **Udl:** UIP. **Prem:** 26.12.82 - Imperial + Palads + Bio Trio + Kosmorama (Århus) + Biografen (Århus) + Astoria (Ålborg) + Grand (Randers) + Bio (Herning) + Esa (Esbjerg) + Lido (Vejle) + Imperial (Odense) + Bio (Slagelse) + Bio (Roskilde) + Kino (Kolding) + Bio (Næstved).

## En midsommernats sexkomedie

Instruktør: WOODY ALLEN

» – og alt som fantasien skaber væsener af ukendt art, gør digterpenne dem til skikkelser, og hvert et luftigt intet tildeler den et hjemsted og et navn – « (Theseus i »En Skærsommernatsdrøm«)

Den væsentligste forudsætning for den etablerede komiker er, at han er udstyret med nogle faste træk, som gør at vi kan kende ham fra gang til gang. Chaplin havde hatten og stokken, Keaton havde stenansigtet med de udtryksfulde øjne, Groucho havde moustachen og cigaren, Tatis Hulot havde piben og den spændtligte rygrad, og alle havde de hver sin helt karakteristiske gangart. Woody Allen har hornbrillerne og undseeligheden under det halvtynde, pjuskede hår, men han har ingen af de store forgængeres akrobatiske færdigheder.

Hans humor ligger først og fremmest i munden, i det verbale vid, i en vitsstil, som han udviklede i sin tid som natklubkomiker, og som tydeligst rummer påvirkninger fra Groucho Marx, Bob Hope og hele den jødiske new yorker-humor.

Allens egenart som komiker ligger i den type han fremstiller. Han er lille og grim, en fysisk svækling, generet, egocentreret og hypokondrisk – essensen af alle det moderne menneskes mindreværdskomplekser. Den eneste måde han kan gøre sig gældende på, er gennem sit verbale vid, hvor han til stadhed langer ud efter det falske, det kunst-

lede og det opstyltede. Intet er ham helligt – alt fra forudfattede politiske meninger over intellektuelle kunst- og filosofi-diskussioner til den seksuelle frigørelse kommer under behandling. Og som hos alle store komikere lurer misantropien og tragikken lige neden under den galgenhumoristiske overflade. Allen blotlægger menneskets skrøbeligheder, fantasier og forfængeligheder og får os til at le ad os selv, og han rammer nogle følelser, som vi alle kender til i større eller mindre grad. Vi er alle med i ræset for at gøre os gældende, vi kender til problemerne og bruger de samme krumspring i forsøg på at dække over dem eller løse dem. Vi har alle en rem af frustrationens hud.

Alle Allens tidlige film (d.v.s. helt frem til »Love and death«, 1975) er ofte morsomme, men aldrig helt vellykkede i deres kaotiske sammenrend af usammenhængende indfald, hvor især de kluntede forsøg på visuelle gags tit virker påfaldende ubehjælpomme og pinlige. Første gang, man for alvor aner Allens potentielle som filmmager, er i Herbert Ross' filmatisering af hans skuespil »Play It Again, Sam« fra 1972. Denne film indvarsler den særlige form for realistisk filmkomik, som Allen selv forfiner til det sublime med »Annie Hall« (1977) og »Manhattan« (1979), to film, der hårfint bevæger sig på kanten af den privatistiske navlebeskuelse, men i en fin balance såvel som distance mellem instruktøren Allen og komikeren Woody. Og ind imellem disse to mesterværker laver han med en lige så selvfølgelig suverænit »Interiors«, et psykologisk kammerespil af en intensitet, som man ellers kun finder hos Ingmar Bergman.

Den privatistiske linie kulminerer med »Stardust Memories«, hvor grænsen overskrides i et selvpogør mellem instruktøren og komikeren, og den kan ses som den nu feterede filmkunstners mareridtsagtige, desperate nødråb til sit publikum, en afværge-manøvre væk fra dette publikums evindelige krav om, at han skal more og underholde. »Stardust Memories« kan da næppe heller kaldes en komedie.

Allens problem har klart nok været, hvordan han skulle komme videre efter denne kunstneriske *deadlock*, hvordan han kunne placere sin figur med det etablerede komiske image i nye sammenhænge (og at den er bredt adaptabel, sås jo allerede i Martin Ritts »The Front« fra 1976). I »A Midsummer Night's Sex Comedy« løser han det ved at indføre nye distancer. Han er ikke længere den altdominerende hovedperson, men blot en ud af seks lige gyldige roller i et spil, der er henlagt til begyndelsen af århundredet og i et solbeskinnet sommerlandskab borte fra det elskede New York. Og han distancerer yderligere ved at søge inspiration i Shakespeare's »En Skærsommernatsdrøm« og Bergmans film fra 1955, »Sommernattens smil«, der naturligvis også havde sit afsæt hos Shakespeare. (I øvrigt burde filmen hedde »En skærsommernats sexkomedie« på dansk – for at bibeholde allusionen til den gamle mester).

Som i de to forlæg drejer det sig om kærlighedens dårskab og kødets lyst – og deres indbyrdes relationer – og det er jo ingenlun-

de noget nyt emne for Allen, men næppe før udført så elegant som her. Historien involverer seks hovedpersoner (tre par), som mødes på et pragtfuldt landsted, hvor sommeren kulminerer, naturen fortryller, og lidenskaberne bringes i kog.

Værtsparet er Andrew og Adrian (Woody Alle og Mary Steenburgen), hvis ægteskabelige samliv er gået i stå. Han er finansmand fra Wall Street, men bruger al sin fritidsenergi på sære opfindelser: en æbleskræller, en fiskebensudtager, en helikopter-cykel – og en magisk kugle, der registrerer fænomener uden for det direkte sanselige. Gæsterne er hendes fætter, den pragmatisk indstillede, ældre naturvidenskabsmand, Leopold (José Ferrer) og hans tilkommende brud, den langt yngre Ariel (Mia Farrow) samt Andrews bedste ven, lægen og skørtejægeren Maxwell (Tony Roberts) og hans nyeste offer, den naive, men lige så vellystne Dulcy (Julie Hagerty).

Og så starter den erotiske runddans og dens mange afsløringer. Maxwell har tidligere haft et forhold til Adrian, men forelsker sig hovedkuls i Ariel. Hun og Andrew bærer til gengæld rundt på mindet om en aldrig

forløst ungdomsforelskelse, samtidig med at Leopold får lyst til en sidste erobring før ægteskabet – den appetitlige Dulcy. Andrew kommer til afklaring af fortiden med Ariel, som ender hos Maxwell, så Andrew kan forsones med sin kone, og den pragmatiske rationalist, Leopold, opgiver i bogstaveligste forstand ånden midt i en ekstatiske orgasme med Dulcy.

Undervejs diskuteres der uafbrudt (Allens film er meget snakkesalige) – om kærlighedens væsen contra den kødelige lyst (som Andrew foreslår: erotikken letter spændinger, kærligheden skaber dem) – om at gribe øjeblikkets chance og udnytte den – og også om det metafysiske over for det jordnært håndgribelige. Og naturligvis er det konstant meget, meget vittigt.

Det er en ganske spindelvævstynd historie, men den bæres oppe af sin elegante, genarbejdede stil, hvor Allen og hans fotograf, Gordon Willis, fejrer nye triumfer. De gyldent funkende farveoptagelser ligefrem emmer af sommermættet atmosfære, så man tror på tryllet og sommernattens erotiske ånder, der til slut får følge af Leopolds. Som Andrew tidligt i filmen siger til Adrian: »You do admit there's more to the world than meets the eye – either that, or I start to weep immediately«. Nogle overdådige, sublimt redigerede montager af naturbilleder (især den første ved dagry), smukt understøttet

Jose Ferrer og Mary Steenburgen i en scene fra »En midsommernats sexkomedie«



af Mendelssohn-musik, afslører nye poetiske dimensioner hos Allen.

I det hele taget bliver han teknisk set stadig mere suveræn, og har nu helt og holdent sin egen stil. Et af grundtrækkene blev anslået allerede i »Annie Hall« (hans første med Willis) og er siden udviklet til perfektion. Hans kamera står ofte som en tyst registrerende, neutral tilskuer til begivenhederne, og den traditionelle krydsklipning undgås næsten helt. Gang på gang går personerne ud og ind ad billedet, uden at kameraet følger efter, således at store dele af dialogen foregår off-screen, mens vi sidder og betragter et tomt interiør. Metoden sprænger det traditionelle filmiske rum, men den varieres ustandseligt, idet kameraet også ofte følger personernes bevægelser, men kan stoppe op midtvejs, vente og genoptage dem, når de igen kommer ind i billedet. Det hele er nøje gennemtænkt og koreograferet, men forekommer fuldstændig ubesværet.

Der er mange anmeldere, der har placeret »A Midsummer Night's Sex Comedy« som et afslappet intermezzo i Allens produktion, men det er ikke rimeligt. Tværtimod synes jeg den klart peger frem mod nye muligheder – bort fra det private og navlebeskuende og frem mod en afklarethed, hvor den lille Woody kan indplaceres i nye, fiktivt fabulerende sammenhænge. Som filmværk hviler det seneste opus perfekt i sig selv, afrundet og stringent og med et flot harmonerende ensemble spil i de seks hovedroller. Frem for alt er den en varm og kærlig hyldest til livet og erotikken – yndefuldt elegant som en sart sæbeboble i sommerbrisen, og den holdes svævende lige til det sidste.

Woody Allen er nu ikke bare 80'ernes førende filmkomiker – han er tillige den moderne films mest fremtrædende poet.

Asbjørn Skytte.

#### EN MIDSOMMER-NATS SEX KOMEDIE

A Midsummer Night's Sex Comedy. USA 1982 (P-start: 22.6.81). P-selskab: Jack Rollins/Charles H Joffe Productions. Ex-P: Charles H. Joffe. P: Roger Greenhut. As-P: Michael Peyser. P-samordner: Helen Robin. Instr./Manus: Woody Allen. Instr-ass: Fredric B. Blankfein, Thomas Reilly, Anthony Gittelsohn. Foto: Gordon Willis. Kamera: Ronald M. Lautore/Ass: Douglas C. Hart, Bob Paone. 2nd unit-foto: Jeri Sopanen. Farve: Technicolor. Klip: Susan E. Morse/Ass: Richard Nord, Pamela S. Arnold. P-tegn: Mel Bourne. Ark: Speed Hopkins/Ass: Gregory Bolton. Dekor: Carol Joffe, Joseph Badalucco Jr., Janet Shaw. Kost: Santo Loquasto, Bill Christians, Lancey Saunders Clough. Rekvis: James Mazzola, Kenneth Vogt. Tone: James Sabat, Frank Graziadei, Jack Higgins, Dan Sable, Jarjorie Deutsch. Musik: Felix Mendelssohn: Symphony No. 3 (Scottish) in A Minor« med The New York Philharmonic dir. af Leonard Bernstein; »Violin Concerto in E Minor, Opus 64« med TVR Symphony Orchestra dir. af Vassil Stefanov og med Stoika Milanova som solist; »Piano Concerto Nr. 2 in D Minor, Opus 40« med the Philadelphia Orchestra dir. af Eugene Ormandy; »A Midsummer Night's Dream« med The Philadelphia Orchestra dir. af Eugene Ormandy.

Medv: Woody Allen (Andrew), Mia Farrow (Ariel), Jose Ferrer (Leopold), Julie Hagerty (Dulcy), Tony Roberts (Maxwell), Mary Steenburgen (Adrian), Adam Redfield (Foxy, student), Moïse Rosenfeld (Mr. Hayes), Timothy Jenkins (Mr. Thomson), Michael Higgins (Reynolds), Sol Frieder (Carstairs), Boris Zoubok (Purvis), Thomas Babour (Blint), Kate McGregor-Stewart (Mrs. Baker).

Længde: 87 min. 2400 m. Censur: Rod. Udl: Warner & Metronome. Prem: 17.9.82 – Dagmar + Palads (Århus) + Bio 5 (Ålborg).



En scene fra »De tyske søstre«

## De tyske søstre

Instruktør: MARGARETHE VON TROTТА

Knugende klaustrofobisk. Således virker Margrethe von Trotta's fjerde film »De tyske søstre«, der delvist bygger på autentisk materiale i form af søstrene Gudrun og Christiane Ensslins skæbne. Gudrun Ensslin blev som medlem af den berygtede Baader-Meinhof terroristgruppe en særdeles omstridt og forhad figur og Christiane har i årevis efter søsterens død i Stammheim-fængslet forsøgt at modbevise myndighedernes påstand om selvmord.

Præstedøtrene Juliane (Jutta Lampe) og Marianne (Barbara Sukowa) er – som Margarethe von Trotta selv – født under krigen og vokser op i 50'ernes dydige vesttyske spændetrøjesamfund. De to søstre er vidt forskellige af temperament. Hvor Juliane, den ældste, er konstant konfliktsøgende, prøver Marianne at opnå resultater ad betydelig mere pragmatisk vej. Deres far, der er protestantisk præst, er meget optaget af begrebet skyld. Således viser han en aften en film om Kz-lejrene for sine egne og sognets børn. Filmen er Alain Resnais' kortfilm »Nat og Tåge«, hvori Resnais spørger hvordan fortidens oplevelser og traumer påvirker vor nutid, og hvordan vi kan leve videre med dem. Resnais har i forbindelse med sin film udtalt, at hvis man ikke glemmer kan man ikke leve; men glemselen må være konstruktiv. Man kunne let se det som et prisværdigt træk hos præsten, at han ikke, som det ellers var kutyme på den tid, blot lader som om intet nogensinde var hændt. Konstruktiv glemsel er bare ikke hvad han ønsker skal finde sted. Han formelig svælger i menneskelig skyld såvel i kirken som i hjemmet, hvor man blandt udsmykningen finder et udsnit af Mattias Grünewalds Isenheim-altartavle, der viser den vel nok mest blodige lidende Jesus, man nogensinde er blevet præsenteret for!

Med en sådan moralsk ballast kan det ikke undre, at søstrene lader sig involvere i 60'ernes protestbevægelser. I forhold til deres tidligere optræden overrasker det, at

den som barn så stridbare Juliane engagerer sig i kvindepolitik og som redaktør for et feministisk tidsskrift forsøger at ændre samfundet ad demokratisk vej, mens Marianne opgiver mand og barn for at deltage i terroristaktioner.

Da Marianne fanges kommer Juliane ofte og besøger hende i fængslet. Den kontakt, der igennem nogle år har manglet imellem søstrene, etableres nu påny omend i en noget besynderlig form. Marianne kræver besøg og tjenester af Juliane, der beredvilligt ofrer sig og sit forhold til samleveren Wolfgang (Rüdiger Vogler) for at være fælles med Marianne om lidelsen. Da Marianne indleder en sultestrejke, går Juliane så vidt i sin medleven, at hun stopper et tvangsfordringsrør ned i sin egen hals for at prøve hvordan søsteren føler!

Omsider får Wolfgang overtalt Juliane til at tage med sig på ferie til Sicilien i håb om på denne måde at kunne rive hende ud af det mere og mere snærende og destruktive fællesskab, hun har med Marianne. Netop som Wolfgang og Juliane synes at nærme sig hinanden påny, erfarer de, at Marianne er død.

Juliane kaster nu alt til side for at bevise, at det i virkeligheden er myndighederne, der har slået hendes søster ihjel. Da hun efter flere års ihærdige anstrengelser mener at have beviser for sin teori, kontakter hun en avis, der imidlertid blot kan meddele hende, at emnet ikke længere har læsernes interesse.

Den søn Marianne i sin tid opgav, har under alle disse søsterlige genvendigheder været en absolut biperson. Allerede i begyndelsen af filmen er Juliane blevet bedt om at tage sig af ham, da hans far begår selvmord. Hun har imidlertid anset det for mere væsentligt at demonstrere for retten til fri abort og har derfor bekvemt sørget for at bortadoptere drengen. Efter ikke at have set ham i adskillige år opsøger Juliane ham nu, da hun erfarer at nogle mennesker har forsøgt at brænde ham ihjel efter åbenbart at have erfaret hans virkelige identitet. Juliane tager sig nu af dette barn, der dårligt nok kender og forståeligt nok kun har foragt tilovers for sin biologiske mor. Til slut i filmen prøver Juliane at fortælle hvad hun ved om

personen Marianne, hvilket formentligt vil sige den Marianne, hun kendte i sin barndom.

De kristelige termer skyld, lidelse og sning spiller således en stor rolle i Margarethe von Trottas film, ligesom det også var tilfældet i hendes foregående »Søstrene eller Lykkens Balance«. Men udover disse overleverede kulturtraumer, bevæger »De tyske søstre« sig omkring forholdet mellem forældre og børn og kaster endnu en gang lys over den uvurderlige betydning barndommen synes at have for resten af ens liv. Når Marianne kaster sig i terrorismens arme, er det ikke kun for at frelse menneskeheden. Hvad hun selv anser for at være et offer for kollektivet er i langt højere grad forbundet med hendes individuelle identitet og hendes konkurrenceprægede forhold til Juliane. Når hun vælger en anden vej end Juliane, er det ikke mindst for at kunne provokere denne til at tage sig alvorligt.

»De tyske søstre« formidler fremragende en fornemmelse af blytung knugethed. På det symbolske plan ender filmen i en slags håb, da Mariannes søn river fotografiet af Marianne i stykker og på den måde befrier sig selv og Juliane. Hvorvidt dette håb også findes set ud fra en psykologisk synsvinkel, er ret så tvivlsomt. Menneskene i Margarethe von Trottas film er indhyllet i så mange lag beskyttende fernis og forekommer så stivnede, at normalt menneskelige relationer synes umulige.

Jan Kornum Larsen

#### DE TYSKE SØSTRE

Die bleierne Zeit. Vesttyskland 1981 (P-start: 23.2.81). **P-selskab:** Bioskop-Film/Sender Freies Berlin. **P:** Eberhard Junkersdorf. **P-leder:** Gudrun Ruzickova. **I-ledere:** Ute Ehmke, Lotfi Essid. **Instr/Manus:** Margarethe von Trotta. **Instr-ass:** Helenka Hummel. **Foto:** Franz Rath. **Steadicam-kamera:** Werner Deml. **Farve:** Fujicolor. **Klip:** Dagmar Hirtz. **Ark:** Georg von Kieseritzky. **Rekvis:** Barbara Kloth, Werner Mink/Ass: Robert Reitherger. **Kost:** Monica Hasse, Jorge Jara. **Musik:** »Lucretia« af Georg Friedrich Händel. **Spillet af:** Nicolas Economou, Raul Alvarellos, Miranda Fulleylove, Peter Wöpke, Jean-François Michel, Michel Bettez, Kasimir Davidek. **Sunget af:** Janet Baker. **Tone:** Vladimir Vizner, Hans-Dieter Schwarz.

**Medv:** Jutta Lampe (Juliane), Barbara Sukowa (Marianne), Rüdiger Vogler (Wolfgang), Doris Schade (Moderen), Verence Rudolph (Sabine), Luc Bondy (Werner), Franz Rudnick (Faderen), Julia Biederman (Marienne, 16 år), Ina Robinski (Juliane, 17 år), Patrick Estrada-Pox (Jan), Samir Jawad (Jan, 4 år), Barbara Peepcke, Rebecca Paepcke, Margit Czenki, Carola Hembus, Anna Steinmann, Wulfhild Sydow, Ingeborg Weber, Satan Deutscher, Karin Bremer, Rolf Schult, Anton Rattinger, Lydia Billiet, Hannelore Minkus, Wilbert Steinmann, Felix Moeller, Christoph Parge, Michael Sellmann, Dieter Baier, Ingeborg Weber.

**Længde:** 107 min., 2920 m. **Org. længde:** 109 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** Constantin. **Prem:** 13.9.82 - Grand.

## Veronika Voss' længsel

Instruktør:  
RAINER WERNER FASSBINDER

Rainer Werner Fassbinders næstsidste film giver anledning til endnu en gang at konsta-



En scene fra »Veronika Voss' længsel«

tere, at den næsegruse beundring for ham og den aggressive afvisning af ham stort set er lige urimelige. Som størsteparten af hans talrige film rummer også »Veronika Voss' længsel« såvel elementer, der er velegnede til at forårsage irritation eller hånlatter, som en påtrængende originalitet og skarp konsekvens, der må afføde fascination hos enhver, som stadig forsøger at se nogenlunde uhildet på den vesttyske instruktør. Har man allerede for længst enten kanoniseret eller dekapiteret ham, vil man også af »Veronika Voss« kun få sine forlods fordomme bekræftet, hvilket næppe kan kaldes påfaldende frugtbar.

»Veronika Voss« er sidste del af den trilogi (der desuden består af »Maria Brauns ægteskab« og »Lola«), hvormed Fassbinder søgte at gøre op med 1950'ernes vesttyske Wirtschaftswunder og altså med den eksplosivt voksende og moralsk korrumpierende materialisme, der gjorde kærligheden koldere end døden. Instruktøren går til forbitret angreb på en samfundsudvikling, hvor menneskene får mere af alting og mindre af sig selv, og i stedet for at tale abstrakt om politik vælger han - i lighed med sine fremtrædende dramatikere-landsmænd Franz Xaver Kroetz og Botho Strauss - at tale konkret om individer. I den enkeltes skæbne afspejler samfundet sig, i den enkeltes undergang afsløres samfundets fallit.

Denne kunstneriske metode er både nyttig og farlig. Ved at eksemplificere undgår den tør teoretiseringen, tilværelsen reduceres

ikke til tabeller og statistikker. Men når vi kun vises resultatet af nogle mekanismer og ikke mekanismerne selv, kan konkretiseringen paradoksalt nok komme til at ligne en abstraktion. Vi ser disse mennesker sprælle som marionetter i deres miserable liv, men hvem er dukkeføreren? Er det de økonomiske, sociale og politiske forhold, er det skæbnet, er det menneskets egen evige ufuldkommenhed, er det gudene? Sat helt på spidsen: ser vi disse mennesker blive skildret med medlidenhed forklædt som vrede eller med misantropi forklædt som medlidenhed?

Her overlades det til tilskuerne at tænke selv, at drage egne konklusioner, men over for »Veronika Voss« er nogen særlig krævende tankeindsats ikke nødvendig, for i den er mekanismerne tydelige nok: de stærke udnytter de svage, systemet beskytter sig selv med alle midler, og pengene regerer verden. Det er ikke bare tydeligt, det er eftertrykkeligt og håndfast og fatteligt selv for den aller mest tungnemme, men det er til gengæld ikke gennemsyret af den kulsorte og vrængende misantropi, som har trukket flere af Fassbinders film langt ud i en selvparodisk nihilisme. I »Veronika Voss« er der medfølelse og ikke bare bødler, men også uskyldige ofre.

Historien er så enkel som en skillingsviser og i øvrigt umiskendeligt inspireret af Billy



Wilders »Sunset Boulevard« fra 1950. Den tidligere strålende UFA-stjerne Veronika Voss er gået bag af dansen, har ikke haft en rolle i tre år og er nu narkoman og dermed håbløst afhængig af den diaboliske (og tilsyneladende lesbiske, hvad der åbenbart skal gøre hende til en endnu mere truende fremtoning) læge dr. Katz. Uden ubekvemt indblanding fra byens korrupte sundhedsmyndigheder giver denne beredvilligt sine ulykkelige patienter den ene dumme sprøjte efter den anden, alt mens hun målbevidst plyndrer dem for deres værdier. Allermest lukrativt er det, når patienterne dør, så det gør de – og det gør Veronika Voss også til slut, efter at den brave sportsjournalist, der er blevet betaget af hende, forgæves har forsøgt at afsløre morderklinikken. Og i filmens sidste billeder fejrer skurkene deres sejr, mens den nu totalt desillusionerede journalist, der endda har fået sin kæreste myrdet undervejs, kører ensomt bort til en ukendt skæbne. Måske til en overdosis af kokain og spiritus?

Det er en depressiv og slutteligt desperat historie, og dens visuelle stil svarer nøje til indholdet. Filmen er fortalt i grelle, krasse sort/hvide kontraster, og den er fuld af skærende blink og skæve vinkler, stejle trapper og voldsomme skygger. Den udspiller sig næsten udelukkende i klaustrofobiske interiører uden ro og hvile, uden luft og uden andet lys end det kunstige – lige så bevidst og konsekvent artificielt som alt andet i filmen – og på nær et enkelt kort glimt ser man aldrig himlen. Atmosfæren er kvælende i denne film, hvor arven fra Caligari mødes med massive påvirkninger fra 1950'ernes hæmmingsløse amerikanske tåreperesere.

Det ville næppe være til at bære, hvis der ikke var mennesker i filmen – sådan som der ikke har været i visse af Fassbinders film, hvor kun skabte skabeloner har levet deres skumle skyggetilværelse – det er der. Der er journalisten og hans bekymret loyale veninde, glimrende spillet af Hilmar Thate og det tidligere teenage-idol Cornelia Froboess. Der er det gamle, dødsberedte ægtepar med Treblinka-fortiden, et ejendommeligt smukt og bevægende indslag i filmen. Og der er Rosel Zechs Veronika Voss med de skamferede nerver dirrende selv i sine rolige øjeblikke og med ynkværdigt eksalterede forsøg på at simulere en længst falmet stjernestatus. Hun er en rørende ruin, men hun bærer også slidte spor af fordums glans og glamour, og Rosel Zech gør hende troværdig ikke kun som et vrage, men også som skyggen af en gigant.

Således bliver »Veronika Voss' længsel« en pinefuld, men ikke plagsom oplevelse. Den er et på én gang maniereret og magtfuldt melodrama – et mareridt af dekadence, udnyttelse og krakelerede psyker, simrende af opløsning og fordærv, uden andre flugtruter end desillusionen eller døden. Den er en patetisk og paranoid film, som forenkler og forgrover, men som også uophørligt fastholder med sine dristige stiliseringer og sit heftige, harmdirrende emotionelle overtryk. Ikke vederkvægende, måske væmmelig, men væsentlig.

Ebbe Iversen

## VERONIKA VOSS' LÆNGSEL

Die Sehnsucht der Veronika Voss. Vesttyskland 1981. **P-selskab:** Laura Film/Tango Film/Rialto Film/Trio Film/Maran Film. **P:** Thomas Schühly, Rainer Werner Fassbinder. **P-samordner:** Thomas Schühly. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Manus:** Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich. **Foto:** Xaver Schwarzenberger/Ass: Josef Vavra, Susanne Philipp. **Klip:** Juliane Lorenz. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Kost:** Barbara Baum. **Musik:** Peer Raben. **Tone:** Vladimir Vizner.

**Medv:** Rosel Zech (Veronika Voss), Hilmar Thate (Robert Krohn), Annemarie Düringer (Dr. Katz), Doris Schade (Josefa), Cornelia Froboess (Henriette), Eric Schumann (Dr. Edel), Armin Mueller-Stahl (Max Rehbein, Peter Lühr (Hr. Treibel), Brigitte Horney (Fru Treibel), Elisabeth Volkmann (Grete), Hans Wyprächtiger (Chefredaktør), Volker Spengler (Instruktør), Tamara Kafka (Læge), Karl-Henz von Hassel (Læge), Thomas Schühly (Propagandaminister), Sonja Neudorfer (Kunde), Lilo Eder (Leder), Harry Baer (Overtjener), Peter Berling (Filmproducent), Juliane Lorenz (Sekretær), Georg Lehn (Gartner), Rainer Werner Fassbinder (Kriminalassistent).

**Længde:** 105 min., 2880 m. **Udl:** Constantin. **Prem:** 1.10.82 – Grand.

## Radio On

Instruktion: CHRISTOPHER PETIT

Et håndholdt kameras nervøst registrerende udforskning af en lejlighed indleder den tidligere Melody Maker kritiker Christopher Petits sort-hvide debutfilm »Radio On«. Kontrasten imellem det febrile kamera og den demonstrativt statistiske lejlighed understreges af den ledsagende musik: David Bowies desperate »Heroes«. I badeværelset ligger en mand, der har begået selvmord. På en væg i lejligheden hænger et ark papir med en tekst, der vistnok stammer fra den tyske rockgruppe Kraftwerk: »We are the children of Fritz Lang and Werner von Braun. We are the link between the '20s and the '80s. All change in society passes through a sympathetic collaboration with tape recorders, synthesizers and telephones. Our reality is an electronic reality«. Det viser sig, at den døde mand er bror til filmens egentlige hovedperson Robert B. (David Beames) og selvmorderen er den direkte årsag til, at Robert rejser fra London til broderens hjem i Bristol.

Når Roberts tur til Bristol får karakter af et mere permanent oprud, skyldes det, at der faktisk ikke er noget, der binder ham til det sted han bor. Han arbejder om natten som disc-jockey på en kiksfabrik, hvor han opfylder pladønsker for trætte skifteholdsarbejdere og han bor sammen med en neurotisk pige, der kun kommunikerer med de tre fjernsynsapparater, der står opstillet i deres tomme lejlighed. Roberts liv er i det hele taget så forskelligt som det være kan fra den film, der ironisk nok går i biografen nedeunder hans lejlighed: Oshimas »I sansernes vold«!

Rejsen fra London til Bristol, tværs over England fra øst til vest, foretager Robert i sin gamle Rover, som han måske holder så meget af, fordi den repræsenterer hin glørværdige tid, da man endnu kunne tale om godt britisk håndværk og således havde en identitet bare ved at være født i England. Symptomatisk nok befæder han sig bedst, når han sidder i sin metalkok, omgivet af

træpaneler og lædersæder, og lytter til David Bowie, Kraftwerk, Devo etc. Isoleret, men tryk.

Som man allerede vil kunne fornemme, er der meget Wim Wenders i Petits film. Den vedgår imidlertid villigt sin gæld til den europæiske variant af den amerikanske road-movie genre og Wenders har ligefrem ladet sig overtale til at være coproducer på »Radio On«.

Undervejs mod Bristol møder Robert i overensstemmelse med genrekonventionen en række mere eller mindre bizarre eksisterer: En skotsk deservør, der med slet dulgt aggressivitet fortæller om sine traumatiske oplevelser som engelsk soldat i den irske borgerkrig. En tankpasser, der ikke passer sin tank fordi han hellere vil bruge tiden til at drømme om sit idol, den engelske popsanger Eddie Cochran, der døde ved et biluheld i Bristol i 1960. To tyske piger, hvoraf den ene er mandehader og den anden, Ingrid, leder efter sin lille datter. Wenders-referencen er her så håndfast, at datteren hedder Alice og moderens spilles af Lisa Kreuzer, der spillede samme rolle i »Alice i byerne«.

Robert slår en tid følge med Ingrid. De kommer forholdsvis tæt ind på hinanden, men forparrer det tidspunkt, da et forhold er muligt.

Formentlig på grund af manglende interesse finder Robert aldrig ud af hvorfor hans bror begik selvmord. Efter at have forladt Ingrid kører han ud i en grusgrav og parkerer sin bil selvmorderisk nær en afgrund. Han nyder udsigten, men da han vil køre videre, kan bilen ikke starte og han forlader den med vidtåbne døre og fuldt drøn på stereoanlægget, hvor Kraftwerk spiller »Ohm sweet Ohm«.

Robert spadserer hen til den nærmeste jernbanestation og tager et tog med ukendt destination ...

Som med alle andre manifestationer for eksistentiel absurdisme – sprogets manglende evne til at kommunikere, menneskets ensomhed i en gudløs verden, tilværelsens håbløshed ... – ville det være let at betragte handlingen i »Radio On« som lidt af en karikatur. Siden eksistentialisterne valgte at henslæbe deres livstrætte eksistenser til så behagelige steder som »Flore« og »Deux Magots« i Paris, har eksistentielt sortsyn haft let ved at stivne i prætentios selvoptagethed. Christopher Petit har imidlertid undgået de værste faldgruber ved at holde en konstant *distance*, som ikke kun er filminstruktørens, men også svarer til det manglende engagement, der er Robert B's problem.

Det kunne umiddelbart forekomme selvmorderisk, at lægge sin film så tæt op ad Wim Wenders »Undervejs«, som det her er tilfældet. Et epigonværk ville næsten ikke være til at bære. Det lykkes bare, fordi »Radio On« handler om *indflydelser*. Virkeligheden er en elektronisk virkelighed, hedder det i Kraftwerk-citatet, der nævnes i begyndelsen af anmeldelsen. Det er derfor et konstant bombardement af passiviserende påvirkninger, som Robert B. og Christopher Petit forsøger at hitte rede i. Derfor al rockmusikken i filmen og derfor den demonstrativt tydelige Wenders-påvirkning. »Radio

On« er et forsøg på at uddrive fremmede påvirkninger.

Det lykkes vitterligt Christopher Petit at give indtryk af noget typisk, umiskendeligt engelsk i sin film. Lyset, det dårlige vejr, molen i Bristol, Roberts tøj giver tilsammen en særegenhed, der ikke kan udslettes af radioens konstante informationer om rædselsgerninger i ind- og udland og musikindustriens internationaliserende envejskommunikation, 80'ernes svar på Fritz Lang- og Werner von Braun'ske skrækvisioner.

»Radio On« er ingen stor film, men den besidder en vis intensitet, som ikke mindst skyldes dens skuespillere. David Beames og Lisa Kreuzer er rørende ægte og umanierede. Herudover er der grund til at nævne filmens tyske fotograf Martin Schäfer, hvis elaborerede og undertiden lidt krukede billeder giver god atmosfære.

Jan Kornum Larsen

#### RADIO ON

Radio On. England/Vesttyskland 1979. **P-selskab:** BFI Production Board/Road Movies Filmproduktion. I samarbejde med the National Film Finance Corporation. **Ex-P:** Renee Gundelach, Peter Sainsbury. **P:** Keith Griffiths. **As-P:** Wim Wenders. **P-Sup:** Patsy Nightingale, Paul Sparrow. **Instr/Manus:** Christopher Petit. **Foto:** Martin Schäfer. **Ass:** Paul Bond, John De Borman, Patrick Duval, Michael Tomlinson. **Lys:** John Devine. **Klip:** Anthony Sloman, Stefna SMal, Stuart de Jong. **Ark:** Susannah Buxton. **Sange:** »Always Crashing in the Same Car« af David Bowie; »Heroes/Helden« af David Bowie, Brian Eno, med David Bowie; »Satisfaction« af Keith Richard, Mick Jagger, med Devo; »Sweet Gene Vincent« af Charles Jankel, Ian Drury, med Ian Drury; »Urban Landscape« af og med Robert Fripp; »Radioactivity«, »Ohm Sweet Ohm« af og med Kraftwerk; »Whole Wide World«, »Veronica« af og med Reckless Eric; »Frozen Years« af Brinsley Schwarz, med The Rumour; »Lucky Number« af Leslie Chappell, Lene Lovich, med Lene Lovich; »Three Steps to Heaven« af Eddie Cochran, B. Cochran, med Sting. **Tone:** Martin Müller, Paul Carr.

**Medv:** David Beams (Robert B.), Lisa Kreuzer (Ingrid), Sandy Ratcliff (Lejer), Andrew Byatt (Soldat), Sue Jones-Davies (Roberts ige), Sting (Guitarist), Sabina Michael (Ingrids mands tante), Katja Kersten (Ingrids partner), Paul Hollywood (Dreng ved pølsevogn), Adrian Jones, Cyril Kent, Bernard Mistovski, Nina Pace, Joseph Riordan, David Squire, Kim Taylforth, The Crystal Theatre, Tilly Vosburgh, Sally Watkins.

**Længde:** 102 min. **Udl:** Ingen. **Prem:** 11.10.82 - Biografen i Huset.

## Kampen om ilden

Instruktør: JEAN-JACQUES ANNAUD

Med »Sorte og hvide i farver« (Noirs et blancs en couleurs, 1976) viste Jean-Jacques Annaud en diskret tiltalende instruktørpersonlighed og under et kort visit i København i anledning af premieren på »Kampen om ilden« blev indtrykket af instruktøren udvidet. Annaud vil gerne både fornøje og belære, hvis han kan gøre det ene uden at glemme det andet. Men et eller andet sted ude på de store vidder, der gør »Kampen om ilden« til en ofte storslået visuel oplevelse, synes Annaud ganske at have glemt, at det menneskelige drama rummes i civilisationen, og da »Kampen om ilden« udspilles for 80.000 år siden har filmens menneskeliggende væsener såmænd dårligt nok fået begyndt på begrebet civilisation.

Som titlen siger, drejer det sig om at sikre sig ilden. Den er et af de redskaber, som satte menneskeheden i stand til at overleve i en verden fyldt med vilde sabeltigre, kæmpestore mastodonter og lavtstående abemennesker, og Annaud har med åbenlys fryd søgt at gøre historien så udvendigt dramatisk som vel realistisk muligt. Men uden det indre drama, som filmen kun i korte scener ejer, bliver denne udviklingshistorie ikke meget mere end en samling ganske fermt udtænkte gester (udtænkt af Desmond Morris, der tidligere har interesseret sig for menneskets oprindelse i en række bøger) og nogle af og til fascinerende gryntelyde, som skyldes Anthony Burgess. For filmens mennesker er livet jo ikke meget mere end en evig kamp for at overleve, og dermed er der jo ikke levnet meget plads til hvad vi i øvrigt betragter som menneskeligt. Dog bliver der plads til at demonstrere, hvad der vist nok skal opfattes som historiens første menneskelige samlejescene, idet det for to af filmens personer begynder at dæmre, at kær-

ligheden er en realitet, hvis navn de ikke kender, men hvis følelser de overvældes af. Han bliver ganske syg af denne sære oplevelse, mens hun synes at have mere check på den slags ting og derfor kan belære ham om, at han ikke altid behøver at komme bagpå hende.

Inden Annaud gik i gang med filmen havde han lavet en vældig research, og filmen skal nok i mangt og meget være den rene sandhed om vore forfædres liv og levned. Antropologer har sagt god for det meste, men kunsten må gerne grave dybere end antropologien. Og selv om der levnes plads til kuriøse hændelser undervejs i denne lange rejse mod ilden og kærligheden, så er der reelt ikke mere drama i denne historie end til en halvlang kortfilm. Stanley Kubrick fik med meget større prægnans - og i løbet af meget mindre tid - fortalt mere om denne udvikling fra halvmenneske til noget mere i den mesterlige prolog til »Rumrejsen år 2001«.

Annaud udtalte under sit besøg i København, at alt for mange film savnede fantasi. Den udtalelse er meget af en boomerang, thi hans egen film vidner i høj grad om mangel på kunstnerisk fantasi. Men som et velment forsøg på underholdende belæring vil filmen nok være ganske velkommen til skolebrug. Måske burde SFC interessere sig for filmen.

Per Calum

#### KAMPEN OM ILDEN

Quest for Fire/La guerre du feu. Canada/Frankrig 1981 (**P-start:** 21.4.81). **P-selskab:** ICC - Cine-Trail/Belstar Productions - Stephan Films. **Ex-P:** Michael Gruskoff. **P:** John Kemeny, Denis Heroux. **Co-P:** Jacques Dorfmann, Vera Belmont. **As-P:** Claude Nedjar, Garth Thomas, Michael Moore. **P-ledere:** Stephan Reichel, Matthew Vibert. **I-leder:** Peter Bray. **Instr:** Jean-Jacques Annaud. **Instr-ass:** Mathew Vibert, John Desormeaux, Michael Williams, François Leclerc, Jennifer Jones, David Bracknell, Terry Pearce. **Manus:** Gerard Brach. **Efter:** Bog af J. H. Rosny: »La guerre de feu«. **Sproglyde:** Anthony Burgess. **Gestus/kropsprog:** Desmond Morris. **Foto:** Claude Agostini. **Kamera:** Al Smith, Paul Van Der Linden, Andy Chmura, Keith Woods. **Farve:** Bellevue-Pathé. **Klip:** Yves Langlois. **P-tegn:** Guy Comtois, Brian Morris. **Ark:** Clinton Cavers. **Kost:** John Hay, Penny Rose, Renée April, Janet Yates, Briony Anderson. **Sp-E:** Martin Malivoire (sup), Neil Trifunovic, Mark Molin. **Musik:** Philippe Sarda. **Spillet af:** The London Symphony Orchestra + Percussions de Strasbourg. **Dir:** Peter Knight. **Tone:** Ken Heeley-Ray, Martin Ashbee, Claude Hazanavicius, Joe Grimaldi, Austin Grimaldi. **Lyd-E:** David Evans, Kevin Ward. **Make-up:** Christopher Tucker (kons), Michele Burke (sup), Sarah Monzani (sup).

**Medv:** Everett McGill (Naoh), Ron Perlman (Amoukar), Nameer El-Kadi (Gaw), Rae Dawn Chong (Ika), Gary Schwartz, Naseer El-Kadi, Frank Olivier Bonnet, Jean-Michel Kindt, Kurt Schiegl, Brian Gill, Terry Pitt, Bibi Caspari, Peter Elliott, Michelle Ledux, Robert Lavoie, Matt Birman, Christian Renard, Joy Boushal, Mary Lou Foy, Robert Gondek, Sylvie Guilbault, Steve Ramanuskas, Lydia Chaban, Dena Francis, Hélène Gregoire, Lloyd McKinnon, Georgette Rondeau, Rod Bennett, Jacques Demers, Michel Drouet, Michel Francoeur, Charles Gosselin, Bernard Kendall, Benoit Levesque, Joshua Melnick, Jean-Claude Meunier, Alex Quaglia, The Great Antonio, Jacques Caron, Jean-Pierre Gagné, Hercule Gaston Heon, George Buza, Danny Lynch, Butch Lynch, Luke McMasters, Adrian Street, Mohamed Siad Cockei, Tarlok Sing Seva, Lolamal Kapisisi, Hassanali Damji.

**Længde:** 100 min., 2740 m. **Udl:** Warner & Metro-nome. **Prem:** 13.8.82 - Dagmar + Bio (Næstved) + Palads (Århus) + Bio 5 (Ålborg) + Kino (Odense).

En scene fra »Kampen om ilden«



# Pink Floyd: The Wall

Instruktør: ALAN PARKER

Lad det være sagt med det samme: »Xanadu« med Olivia Newton-John er i forhold til »The Wall« et kontemplativt og originalt værk.

Vi har snart set mange musikfilm som transformationer fra plade til film, og det er forståeligt af kommercielle grunde: et hit er et hit, også som gentagelse i et andet medie.

Disse transformationer er næsten altid gået dårligt ..., bedst med musik, som i originalen indgår i en dramatisk sammenhæng (»Jesus Christ Superstar«, »Hair«, »Don Giovanni« etc.) som filmen så har overtaget.

Men hvordan gør man, når man partout vil fra long playing til wide screen? Der er ingen tvivl om, at den dårligste løsning er at lægge opgaven i hænderne på musikerne selv og som her lade Roger Waters stå for historien. Som en ekstra sikkerhed for et elendigt resultat, kan man så helgardere med en absolut svag og profiløs instruktør, nemlig Alan Parker (»Midnight Express«, »Bugsy Malone«, »Fame«, »Shoot the Moon«).

Pink Floyd har lavet genial popmusik som f.eks. »Dark side of the Moon«, og så længe »The Wall« har holdt sig i rillerne, har den også været udholdelig. Men det er svært at overbevise en succesgruppe om at dens visioner ikke holder til direkte og fuldkommen ukritisk overførsel i billeder.

Udgangspunktet for »The Wall« er et vældigt sceneshow, som har hørt til musikken. Ambitiøst og avantgardistisk tænkt, men på film rædselsfuldt, banalt og mindst ti år forældet. Intet under, at der her er tale om en virkelig publikumssucces!

Handlingen: Lille Pink er et følsomt barn og ender som ufølsom despot og pop star! Historien er fortalt før, blandt andet i Ken Russells filmatisering af The Who's »Tommy«. Når man tilgiver en Ken Russell hans tendenser til vulgær symbolisme, er det på grund af det mål sensuel humor, der trods alt er indeholdt i selv hans dårligste film. Og når man ikke kan tilgive en Alan Parker det samme, er det fordi man ingen forsonende træk kan finde. »The Wall« er som et udtræk af alt det dårligste hos Russell: det spektakulære og det overfladiske uden en undertone af noget seksuelt pikant, som man trods alt vel må kalde Russells slet dulgte analfiksering.

Kort sagt, »The Wall« er et steril værk ... en reklamefilm, der skal sælge simplificerende og banale forklaringer til indsmigrende musik. Man sidder tilbage med et spørgsmål: har Pink Floyd virkelig ikke mere at byde på. Er film et så uhyggeligt afslørende medie? Svaret må blive, at en transformation fra et medie til et andet er en uhyre kompliceret proces. Det er ikke nok at tage en sangtekst og fortælle den i billeder, eller at vise de symboler, der kan have nok så stor tekstlig værdi. Man må ned i andre lag. Man må arbejde med parallelle stemninger eller finde det, som noget vagt kaldes musikkens logik.

Som det vel er fremgået, er dette mislykkedes totalt for Alan Parker og Pink Floyd. Hvor musikken er velgjort og sikker i orkesterets egen stil, er filmen flakkende uden at indholde et originalt billede. Man var betydeligt nærmere en åndssammenhæng imellem film og musik i f.eks. »Quadrofonias« fish-and-chips realisme...

For slet ikke at tale om hvor simpelt det kan gøres: den ellers noget svingende instruktør Hal Ashby's »Time is on our side«, består af rene koncertoptagelser af et gammelmands-Stones, men ethvert nærbillede af en doped Mick Jagger eller helikopter-shot over en sydende tilhørerskare, giver os al den kropslighed, Stones-musikken er og var.

Lars von Trier

## PINK FLOYD: THE WALL

Pink Floyd: The Wall. England 1982 (P-start: 7.9.81). **P-selskab:** Tin Blue. I samarbejde med Goldcrest Films. For MGM. **Ex-P:** Stephen O'Rourke. **P:** Alan Marshall. **As-P:** Garth Thomas. **P-samordner:** Sally Shewring. **P-leder:** David Wimbury. **I-leder:** Peter Kohn. **P-sup:** (animation) Lance Paul. **Instr:** Alan Parker. **Instr-ass:** Ray Corbett, Kieron Phipps, Steve Harding. **Stunt-instr:** Peter Braham. **Manus:** Roger Waters. **Efter:** LP-pladen »The Wall« af Pink Floyd. **Animation:** (instr/design) Gerald Scarfe, (samordner) Mike Stuart; Greg Miller, Chris Caunter, Bill hajee, Les Matjas, Alistair McIlwain, (baggrund) Michael Gabriel. **Foto:** Peter Biziou. **Kamera:** John Stainer, David Garfath. **Animation-foto:** Chris King. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Gerry Hambling. **P-tegn:** Brian Morris. **Ark:** Chris Burke, Clinton Cavers, (animation) Jill Brooks. **Kost:** Penny Rose, John Hilling, Pip Newbery. **Musik:** Roger Waters. **Sange:** »The Tigers Broke Free (Part I)«, »In the Flesh (Part I)«, »The Thin Ice«, »Another Brick in the Wall (Part I)«, The Tigers Broke Free (Part 2)«, »Goodbye Blue Sky-«, »The Happiest Days of Our Lives«, »Another Brick in the Wall (Part 2)«, »Mother«, »Empty Spaces«, »One of My Turns«, »Don't Leave Me Now«, »Another Brick in the Wall (Part 3)«, »Goodbye Cruel World«, »Hey You«, »Is There Anybody Out There?«, »Nobody Home«, »Vera«, »Bring The Boys Back Home«, »In the Flesh (Part 2)«, »Waiting for the Worms«, »Stop«, »Outside the Wall«, af Rogers Waters; »Young Lust«, »Comfortably Numb«, »Run like Hell« af David Gilmour, Roger Waters; »The Trial« af Roger Waters, Bob Ezrin; »The Little Boy That Santa Claus Forgot« af Tommy Connor, Michael Carr, Jimmy Leach, med Vera Lynn. **Spillet/Sunget af:** Roger Waters, David Gilmour, Nick Mason, Richard Wright. **Vokalister/Musikere:** Bob Geldof, Andy Bown, Bobby Hall, Jess Porcaro, Joe Porcaro, Willie Wilson, Freddie Mandell, Bob Ezrin, Lee Ritenour, Toni Tennille, Joe Chemay, Stan Farber, Jim Hass, Islington Green School Choir, Pontardulais Male Voice Choir. **Dir/Arr:** Michael Kamen. **Musikbånd:** Brian Lintern. **Koreo:** Gillian Gregory. **Tone:** Eddy Joseph, James Guthrie, Clive Winter, Graham Hartstone, Nicholas Le Messurier. **Lyd-E:** Alan Paley, Alan Pattillo. **Medv:** Bob Geldof (Pink), Christine Hargreaves (Hans mor), James Laurenson (Hans far), Eleanor David (Hans kone), Kevin McKeon (Unge Pink), Bob Hoskins (Rock and Roll-manager), David Bingham (Lille Pink), Jenny Wright (Amerikansk gruppe), Alex McAvoy (Lærer), Ellis Dale (Engelsk læge), James Hazeldine (Elsker), Ray Mort (Fader-substitut), Marjorie Mason (Lærerskone), Robert Bridges (Amerikansk læge), Marie Passarelli (Spansk tjenestepige), Winston Rose (Sikkerhedsmand), Joanne Whalley, Nell Campbell, Emma Longfellow, Lorna Barton (Groupier), Rod Boddall, Peter Jonfield, Philip Davis, Gary Olsen (Rodies), Eddie Tagoe, Dennis Fletcher, Jonathan Scott, Joanna Dickens, John Scott Martin, Marilyn Thomas, Brenda Cowling, Michael Burrell, Malcolm Rogers, John Broughton, John Paul Morgan, Albert Moses, Vincent Wong, Mark Newman, Lucita Lijertwood, Betty Whelan, David Fleesham, Joanna Andrews, Diana Kibg, Roger Kemp, David Smythe, Keth Wray. **Længde:** 95 min., 2610 m. **Udl:** UIP. **Prem:** 15.10.82 - Dagmar.

# Kort sagt

Filmene set af  
Per Calum (P.C.)  
Asbjørn Skytte (A.S.)

## BRITANNIA HOSPITAL

Instruktør: LINDSAY ANDERSON

Den i sin tid så inciterende skribent Lindsay Anderson har unægtelig sværere ved at incitere, når han skaber film, og »Britannia Hospital« turde være den mindst inciterende af alle Andersons film. Filmen er en skrap satire om alt, som ikke behager Lindsay Anderson i dagens England, men skønt instruktøren synes at have fået alt med, når han ramler ud mod højre og venstre, fortid og fremtid, så bliver filmen aldrig hverken forløsende i sin humor, underholdende i sin vrede eller medrivende i sin historie. Tværtimod er filmen oftest anstrengende at overvære trods den megen energi i spillet og i satirens konstruktion. Mest af alt er filmen en gammel mands vrede skuffelse over, at udviklingen ikke er gået som den burde.

(Britannia Hospital - England 1982). P.C.

## KIDNAPNING

Instruktør: SVEN METHLING

Her troede man, at det udvandede og nedtrådte fænomen i dansk film, folkekomedien, omsider var afgået ved en velfortjent død og lå velforvaret i sin grav. Men se om den ikke blot har sovet rævesøvn! Her genopstår den frækt og frejdigt - lige så fladpandet og åndsforladt, som den altid har været!

Her er en historie så tynd, at den dårligt kan fylde spilletiden ud, med en personkarakteristik, der holder sig inden for de mest firkantede og endimensionale skabeloner. I stedet forlader man sig på, at bare man har en lille fræk unge med charmesmil og bramfrit naive replikker, og hvert femte minut lader personerne bevæge sig i *fast motion*, så er det billige grin, og succesen hjemme hos hele familien Danmark. Og se om man ikke har ret! Folket jubler, og pengene strømmer ind - til gavn for de betrængte provinsbiografer, men ikke desto mindre beskæmmende for dansk film. Det er skam i orden, at Lille-Per skal møde familien Gyldenkal (havde det så endda bare været Olsen-Banden), men hvorfor i alverden den slags enfoldige bavl skal tære på de sparsomme filminstitutpenge - det er ganske ubegribeligt!

AS.

»Filmsæsonen 81-82« - Dansk filmfortegnelse« er netop udkommet, og er i anmeldelser blevet kaldt for »Den ideelle filmårbog«.

Bogen rummer opslag på alle film, der har haft premiere og re-premiere i perioden 1. juli 1981 til 30. juni 1982. I alt er der opslag på 804 film. Der er også en oversigt over priser uddelt på de vigtigste filmfestivaler, og der er en præsentation af væsentlige nye navne. Yderligere er årbogen gennemillustreret med ialt ca. 170 billeder fra de væsentligste film.



»I sammenligning med alle andre filmårbøger... klart den bedste og den mest anvendelige. Den er saglig og fyldt med alle nødvendige oplysninger om den enkelte film, og den er samtidig så velillustreret, at den kombinerer filmene med læserens hukommelse«.

Jørgen Stegelmann, Berlingske Tidende

»Alt omhyggeligt, nøjagtigt og sobert udarbejdet... fortsat en uundværlig opslagsbog for den filminteresserede, der gerne vil holde check på alt, hvad der har været vist, på hvem og hvad og hvor og hvornår... Kritiske bemærkninger kan kun blive om petisser«.

Henning Jørgensen, Information

»Et af årets bedste filmtilbud i bogform«.

Helle Hellman, Politiken

»På dansk er det den eneste bog, der giver de fornødne og nøjagtige oplysninger om filmlivet inden for et år«.

Flemming Koch, Jyllands-Posten