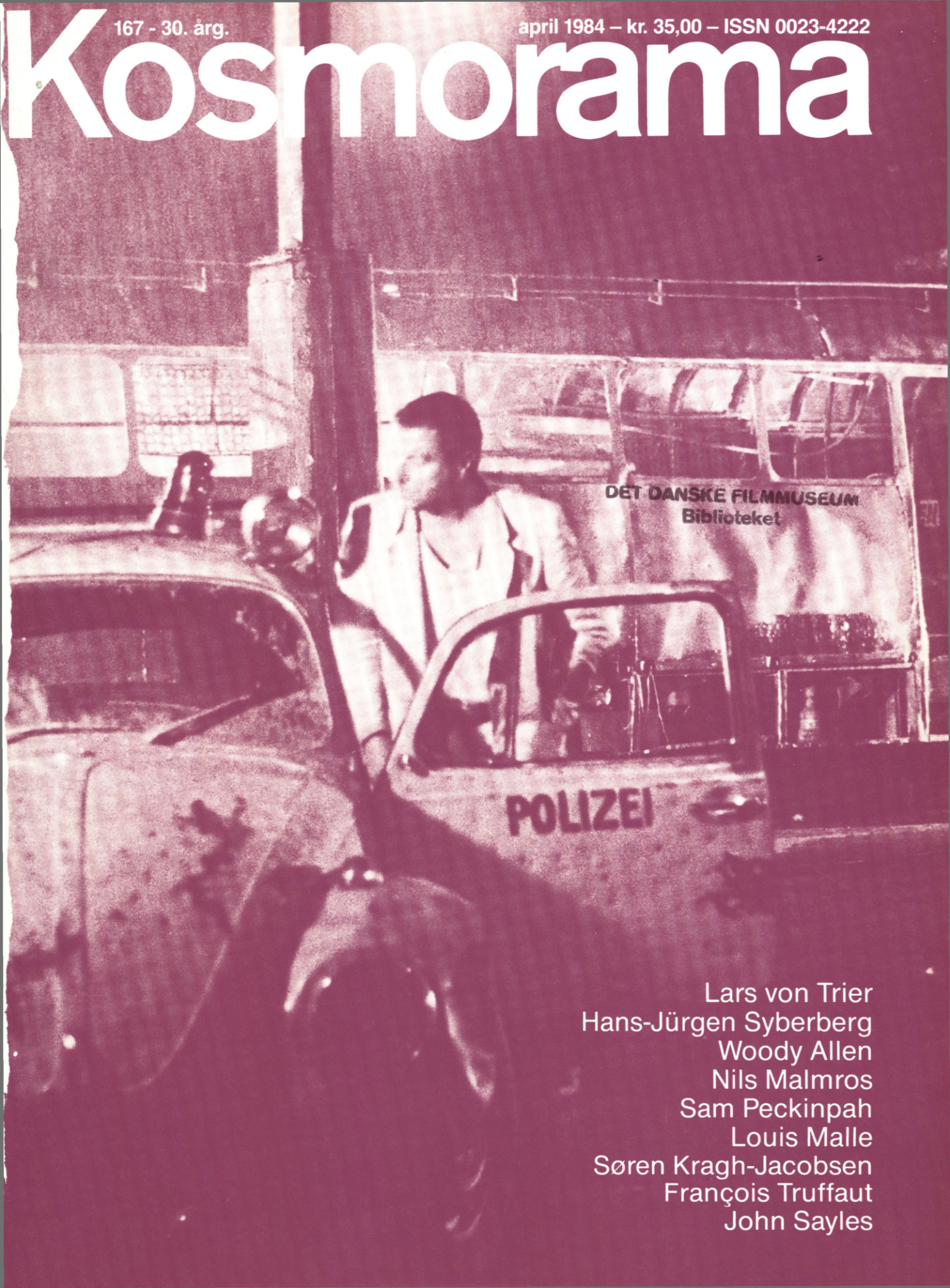
167 - 30. årg.

april 1984 – kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

Kosmorama



DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Lars von Trier
Hans-Jürgen Syberberg
Woody Allen
Nils Malmros
Sam Peckinpah
Louis Malle
Søren Kragh-Jacobsen
François Truffaut
John Sayles

KOSMORAMA

167 - 30. årg. april 1984 - kr. 35.00 - ISSN 0023-4222

3
Close Up

7
Debat

8
Samtale med
Lars von Trier
Jan Kornum Larsen

18
Tyskland
– et vintereventyr
Jan Kornum Larsen

26
Verden er Leth – 2
Søren Birkvad

35
Peckinpahs
blodige weekend
Asbjørn Skytte

39
Joris Ivens
Carl Nørrested

44
Bøger

45
John Sayles
Per Calum

47
Tegnerens kontrakt
Anne Jespersen

49
I al fortrolighed
Jan Kornum Larsen

50
Zelig
Jørgen Bonnén Oldenburg

52
Min middag med André
Lene Nordin

53
P & B
Ebbe Iversen

54
Isfugle
Lene Nordin

56
Skønheden og udyret
Bo Tao Michaëlis

58
Rocking Silver
Ul S. Jørgensen

Redaktion: Jan Kornum Larsen (ansvarsh.), Per Calum (produktion og layout). Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120,00. Enkeltnumre kr. 35,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition. Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6 04 67 38. Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.
Forsidebilledet viser en scene fra Lars von Triers »Forbrydelsens element«, bagsidebilledet er fra Coppolas »Outsideren«.

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

CLOSE UP

LYNNE LITTMAN I KØBENHAVN

Lynne Littman, hvis understatede dommedagsfilm »Testament« netop har haft premiere i København, var for nyligt på PR-besøg i København. Kosmorama fik audiens hos den sympatiske, italiensk udseende instruktør, der viste sig at være et overraskende naivt menneske – den måde amerikanere er naive på er ofte overraskende. Miss Littman fortalte, at hun havde prøvet at ringe til civilforsvaret for at få råd om hvad man skal gøre i tilfælde af en atomkrig. Køb noget krydsfiner og sæt det over Deres vinduer, lød det lidet betryggende svar. Når Lynne Littman valgte at fokusere på den typiske priviligerede middelklassefamilie, skyldtes det ønsket om at komme så tæt på det *hjemlige* som muligt. Hun ønsker med sin film, at få folk derhen, hvor de ikke længere bliver siddende med hænderne i skødet. På spørgsmålet om den bølge af dommedagsfilm, der har været i den seneste tid, ikke vil skabe en kollektiv angstneurose, svarede Lynne Littman med overbevisning, at det blot drejer sig om at gøre folk opmærksom på, at atomkrigen nærmer sig – we are headed there!

Jodie Foster – et dårligt navn i Vesttyskland?

FILMMOGULER OG MARKETING

I New York Times Magazine fra 20. nov. 1983 skriver Karen Stabiner en meget interessant artikel om den voksende betydning, de udenlandske markeder har fået for amerikansk filmproduktion. Med udgangspunkt i Tony Richardsons filmatisering af John Irvings roman »The Hotel New Hampshire« berettes om en diskussion imellem filmens instruktør og en vis Patrick Wachsberger, der lever af at sælge distributionsrettigheder til amerikanske film. Diskussionen er opstået, fordi Wachsberger hævder, at det var ham, der trak Nastassia Kinski ind i projektet på grund af hendes popularitet især i Tyskland. Richardson hævder derimod, at intet nogen sinde kunne få ham til at besætte en rolle ud fra økonomiske hensyn. Hertil har Wachsberger svaret, at Richardson, der også er sin films co-producer, simpelt hen ikke kunne lade være. Ellers var filmen nemlig aldrig blevet til noget.

Og så oprulles følgende historie: Det var kun lykkedes Richardson at rejse to trediedele af filmens samlede budget på seks millioner dollars. Wachsberger foreslog så, at han da kunne prøve at sælge distributionsrettighederne på forhånd. Dette accepterede Tony Richardson.

Wachsberger gik derpå i gang med forhandlinger, men stødte på problemer i Vesttyskland. Her var den tyske distributør skeptisk over for Jodie Fosters deltagelse i filmen, fordi han mente at hendes – ganske vist uforskyldte – forbindelse med Reagan-attentatmanden John W. Hinckley Jr. gjorde hende til et dårligt »navn«. Ifølge distributøren ville hun sandsynligvis ikke blive interviewet i tysk TV på grund af denne forbindelse, og uden TV-dækning, ingen succes for »The Hotel New Hampshire«! Wachsberger blev sendt hjem med besked om at diskutere rollebesætningen med Richardson.

Den eneste løsning, Wachsberger kunne se, var så at involvere en mere »acceptabel« stjerne. Han foreslog Nastassia Kinski, fordi hun både ville kunne godkendes af tyskerne, og fordi hun samtidig kunne åbne det sydøstasiatiske marked, der under normale omstændigheder kun kan begejstres af action-film, men som uvist af hvilken grund også har kastet sin kærlighed på Nastassia Kinski.

Behøver man at sige, at Nastassia fik sin rolle?

Karen Stabiner bruger eksemplet til at påvise den opfindsomhed, som disse »foreign-sales«-ulve kan opvise, når de skal opdyrke potentielle markeder. Folk som Wachsberger mener selv, at de er fremtidens folk. Han forudser således, at når Robert De Niro f.eks. om fem år skal lave en film, så vil han gå op til Paramount og sige, at de kan få lov til at distribuere filmen i Amerika, mens et specialistfirma – som Wachsbergers – vil få rettighederne til resten af verden.

New York Times skribenten forudser ikke samme lykkelige fremtid for Wachsberger. Hun mener, at de store selskaber stille og roligt vil æde »the independents« op. Simpelt hen fordi de stadig voksende udgifter gør dem umættelige med hensyn til afsætningsmuligheder. *Marketing* synes at være løsningen på alle problemer i amerikansk filmproduktion for øjeblikket.

Marketing-syndromet resulterer således i, at indflydelsen på produktet kommer fra de penge, der kommer ind – det være sig fra Vesttyskland, Japan, Sydøstasien eller Amerika. Hollywood vil nok lægge vægt på sit indenlandske publikums smag, men vil i højere og højere grad bestræbe sig på at tilfredsstille hele sit publikum efter devisen – giv kunden hvad kunden vil have.

Så kan vi andre blot undre os over det produkt, denne holdning resulterer i.

JEVTUSJENKO LAVER FILM

Den populære og derfor omstridte sovjetiske poet Jevgeni Jevtusjenko, der vakte så meget furore med sine turneer i Vesten og sin kritik af Stalin, havde i januar premiere på sin film »Børnehave«. Filmen er lavet i episodisk stil og skildrer Jevtusjenkos barndom under krigen (han er født i 1933). Der skal være tale om et værk af surrealistisk

Jevtusjenko (t.h.) og Klaus Maria Brandauer i en scene fra »Børnehave«

tilsnit, hvor soldater bl.a. går rundt med guldfisk i akvarier og der forekommer endog nøgne mennesker i filmen. Af de medvirkende er især Klaus Maria Brandauer at bemærke. »Børnehave« har fået en blandet modtagelse. Men det behøver selvfølgelig ikke at have noget med filmen at gøre!

SOVJETISK GÆST I KØBENHAVN

MÅSKE FÆRRE »HELLIGE KØER«

Under den sovjetiske filmuge i december mødte Carl Nørrested to af ugens officielle repræsentanter, Juri Rybakov, der er rådgiver for Coskinos minister, og skuespillerinden Jevgenia Glushénko. Her klip fra samtalen med Juri Rybakov.

Juri Rybakov: Jeg vil repetere for dig, at nok er vores publikum konservativt, men det er utilladeligt at spekulere i dets konservatisme, og vi må heller ikke gå over til en al for kompliceret eksperimenteren. Med seriøsitet tænker du vel på Tarkovsky. Det synes jeg udelukkende er filmkritikernes skyld. Tarkovskys film er fortjenstfulde eksperimenter, men distributionsmæssigt har han ingen succes i Sovjet. Film laves for millioner af tilskuere, men der er et gab mellem Tarskovskys film og publikum. Det er kritikkens opgave at bryde de stereotype fordomme og ikke at skabe dem. Min personlige favorit er f.eks. grusieren Tengiz Abuladze. Hans bedste film hedder »Bønnen« (1968!), og den har heller ikke succes i Sovjet, den er også eksperimentel. Vi er begyndt at introducere den således, at en kritiker forud for filmen på bånd fortæller om filmen og sætter publikum ind i problematikken. Derefter viser vi filmen som lukket forestilling.

Carl Nørrested: Gælder det samme Tarkovsky?

J.R.: Nej.

C.N.: Jeg vil gerne tilbage til det skred, vi oplever i moralen – en vis ironi...

J.R.: Måske er der nok færre »hellige køer« i sovjetisk film nu. Men jeg ved nu ikke, om det er en positiv udvikling. Der er stadig ting, der ikke tages let... og det er bestemt ikke baseret på en reservation fra oven, men ud fra filmskaberne selv – deres finfølelse.

Naturligvis udvikler kunsten sig og viser emner på en anden måde i dag end før, men I kan aldrig forvente ironi i forbindelse med Krigen, revolutionen og flaget...

Åbenbart foregår der en verdensproces for internationalisering af de audiovisuelle medier. Jeg tror, det vil betinge en tilnærmelse på langt sigt. Ganske vist sætter jeg pris – stor pris – på kunst, men jeg tror ikke, kunsten betyder nok til at løse politiske konflikter, eller medføre fundamentale ændringer i indstilling hos et folk. Men man kan håbe på, at det *informative* niveau i disse medier vil kunne arbejde på at bibringe en international forståelse.

Jeg må atter indprente dig, at der er ingen ironi i denne film – i hvert fald m.h.t. Krigen. Hvis en sådan forekom, ville publikum rive instruktøren i stumper og stykker. Sovjetunionen har mistet 2 millioner i den store Fædrelandskrig, og instruktøren var selv med og blev såret 3 gange...

C.N.: Det har sovjetisk ungdom hørt i et par generationer, men kan nutidig sovjetisk ungdom identificere sig med det?

J.R.: Ja!

NY DANSK FILMPRIS

Danmarks Film Akademi har netop uddelt sine priser til de kunstnere, som foreningens medlemmer har fundet bedst. De var:

Bedste udenlandske film: »Sophies valg« af Alan J. Pakula
Bedste danske film: »Skønheden og udyret« af Nils Malmros
Bedste skuespiller: Jesper Klein i »Skønheden og udyret«
Bedste skuespillerinde: Line Arlien-Søborg i »Skønheden og udyret«
Bedste mandlige birolle: Hans Chr. Ægidius i »Forræder«
Bedste kvindelige birolle: Mette Munk Plum i »Isfugle«
Bedste kortfilm: »Motivation« af Arne Bro og Anne Wivel
Bedste foto: Dan Laustsen for »Isfugle«
Bedste manuskript: Nils Malmros for »Skønheden og udyret«
Bedste musik: Leif Sylvester Petersen til »Rocking Silver«
Bedste lyd: Jan Juhler for »Isfugle« og »Udenrigskorrespondenten«
Bedste klip: Janus Billeskov Jansen for »Isfugle«
Bedste dekorationer: Palle Arrestrup for »Isfugle«
Bedste lyssætning: Eg Norre for »Isfugle«
Bedste kostumer: Annelise Hauberg for »Forræderne«
En særlig pris blev overrakt Ove Brusendorff for hans mangeårige indsats for filmkunsten

GULDBJØRN TIL DANSK KORTFILM

Den danske kortfilm »Cykelsymfonien«, som sidste år blev lavet af den debuterende instruktør Åke Sandgren for Nordisk film, er for nylig blevet prisbelønnet på filmfestivalen i Berlin. Filmen tildeltes en guldbjørn med prædikat af at være festivalens bedste kortfilm.

Andre priser på festivalen gik til John Cassavetes' »Love Streams«, en ægteskabshistorie spillet af Cassavetes og Gena Rowlands. Filmen var festivalvinder.

Ettore Scolas film »Le bal« blev tildelt en sølvbjørn, og prisen som bedste skuespiller gik til Albert Finney for hans præstation i Peter Yates' »The Dresser«, et skuespil der herhjemme er aktuelt under titlen »Påklæderen«. Prisen som bedste skuespillerinde blev delt mellem Monica Vitti og Inna Tjurikova.

En specialpris blev givet til Ebbe Nyvolds »Drengen der forsvandt«, der deltog i en konkurrence arrangeret af UNICEF og afviklet i forbindelse med Berlinalen.

NY KORTFILM-KONKURRENCE

Apropos danske kortfilm, så har Nordisk Films Kompagni netop besluttet sig for at gentage spøgen fra i fjor, men dog med en lidt bredere målsætning end i fjor, hvor kravet lød: Lav en morsom film. Denne gang er »morsom« erstattet af det noget mere vidtfavnende: underholdende. Men stadigvæk er det et krav, at filmen ikke varer flere minutter end at det kan lade sig gøre, at placere den som forfilm, altså 6-8 minutter. I første omgang er det ideer, der efterlyses af: Anna Jensen, Nordisk Films Studier, 2500 Valby – inden den 13. april i år.

I øvrigt er det ikke blot Åke Sandgrens »Cykelsymfonien«, der har vakt interesse uden for landets grænser. Også Anne Wivels »Gorilla Gorilla« er blevet solgt til flere lande.

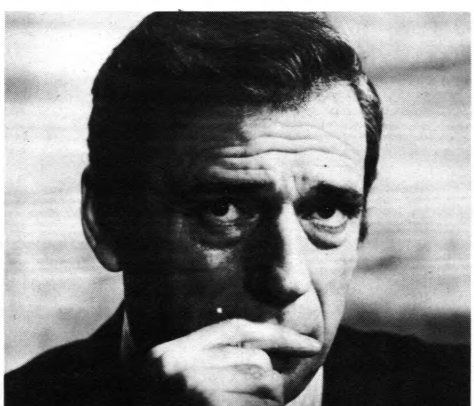
YVES MONTAND SOM PRÆSIDENT?

Skal Yves Montand være Frankrigs næste præsident? Næppe. Omend skuespilleren af landets kommunistiske trafikminister Charles Fiterman beskyldes for at have ambitioner om at blive »Frankrigs Ronald Reagan«, hvortil Yves Montand replicerer: »Reagan blev præsident, fordi han var en dårlig skuespiller. Jeg er en god skuespiller og behøver ikke at søge præsidentposten«.

Anledningen til udfaldet mod Yves Montand er, skriver Niels Levinsen, Jyllands-Postens korrespondent i Frankrig, at skuespilleren i en TV-udsendelse har belært franskmændene om, at »den økonomiske krise kan ikke løses af ideologi og protektionisme men af sund fornuft og frem for alt arbejdsomhed«.

Franske aviser har spekuleret over, at Yves Montand til sommer vil søge valg til Europa-parlamentet og siden til Nationalforsamlingen med henblik på at blive opstillet til præsidentvalget i 1988.

Selv forklarer Montand situationen således: »Når folk skyder mig i skoene, at jeg går Reagans ærinde, svarer jeg: Til helvede med jer. Den virkelige fjende er ikke der. Den findes i risikoen for et universelt Gulag-øhav, anderledes tænkende anbragt i isolerede fangelejre. Nogen siger »Hellere rød end død«. Jeg siger: Hverken død eller rød men fri.



Yves Montand – blander sig i politik

SVENSK FILMFESTIVAL

FEM DAGE I GÖTEBORG

Oh, give me land, lots of land
Under starry skies above
Don't fence me in

Ingen konkurrence og ingen købmænd. Ingen priser og ingen pin-up'er. I stedet masser af publikummer, der med engleblid tålmodighed tolererer tekniske uheld for at se film, der ellers ikke ville være mulighed for at se i Sverige.

Stedet: Göteborg.

Tidspunktet: Begyndelsen af februar.

Filmfestivalen i Göteborg hører til den festival-type, der internationalt set lever i skyggen af de store festivaler: Berlin, Cannes, Venedig... Men lokalt har Göteborg-typen ikke bare stor bevågenhed, men også væsentligt betydning. Målet er ikke at vise de store kommercielle film, før nogen andre i Sverige. Det er heller ikke at vise den nyeste Godard, von Trotta eller Bertolucci, hvis de pågældende film allerede er indkøbt af svenske importører. Målet er – for et svensk publikum – at vise de film, der (endnu) ikke har fundet en importør. Film, der efter festival-ledelsens vurdering bør ses osse i Sverige. De lidt skæve og aparte, de små og stille, de politisk, æstetisk eller etisk lidt besværlige sager. Alt det, man ikke får nys om, hvis der ikke er nogen vakse mennesker, der gider »åbne vinduerne mod verden« – eller hvilke billeder, man har lyst til at bruge.

Frisk luft til lungerne.

»Don't fence me in«.

»Don't fence me in« ligger lige for, idet sangen blev benyttet tematisk i en spøjs sag fra Canada. En film om skak, »The Great Chess Movie« (Gilles Carle, 1982), der bl.a. fortæller om den sovjetiske afhopper Kortsnoj (... don't fence me in...), om Bobby Fischer, der ikke kunne med visse regler (... don't fence...), og en række andre skakspillere, som får kommentarer med på vejen af Fernando Arrabal og yderligere af klip fra spillefilm (Jo-jo, Gene Wilder, Bette Davis, Max von Sydow – de spiller skak allesammen!). Filmen vil nok gabe over for meget – men fascinerende er den og hermed nok et typisk eksempel på de lange dokumentar-film, som er en af Göteborg-festivalens stærke sider.

Dokumentar-filmene bliver vist på linje med spillefilmene. Som regel dog ikke i byens biografer, hvor spillefilmene vises, men i forevisningssalen i det studenterhus, der osse er base for festival-ledelsen. Det giver dem desværre et stempel som anderledes. Men hovedsagen er selvfølgelig, at de er der.

Frederick Wiseman er således et gammelkendt navn i Göteborg. I år vistes »The Store« fra 1983 om det eksklusive stormagasin Neiman-Marcus i Dallas. I halvanden time sidder man opmærksomt og registrerer, hvordan de rige køber ind, hvad de køber, og hvordan visse af disse varer produceres og markedsføres. Wiseman sætter sit stormagasin på nål – som en eksotisk sommerfugl – og betragter det køligt distanceret:

... Interessant... En verden lukket om sig selv... Ja så...

Det er ikke det bedste, jeg har set fra Wisemans hånd. Men godt er det.

»Comedienne« (1983) af Katherine Matheson var endnu en spændende, lang dokumentarfilm fra USA. Om to kvinder, der først og fremmest ønsker at »blive til noget«, og som begge har valgt at gøre forsøget gennem en karriere som »stand-up-comedians«. Det er en vekselvis grinagtig og tragisk beretning om fire år i de to kvinders liv. Om et fantastisk mod og en fræsende energi, men også om nedturene indimellem. Og trods de to kvinders brug af hele følelsesregistret bliver filmen i sin helhed en neddæmpet beretning om tilfældighedernes spil.

»Neddæmpet« er nok det udtryk, man sidst af alt ville benytte om filmen »Koyannisqatsi«, en debut-film af Godfrey Reggio. Også den fra 1983. Francis Ford Coppola spøger et eller andet sted i den økonomiske baggrund, hvilket måske siger et og andet. I hvert fald følges modellen: Mest-længst-flottest. Filmen er en dødsmesse over den vestlige civilisation udsat for kor, helikopter og det største lydanlæg, man kan opdrive. Titlen er hopi-indianernes udtryk for en verden ude af balance. Og filmen viser os først (meget længe) den uberørte natur for at ende med en storbys menneskemasse i utallige trick-optagelser, der understreger det mekanisk-marionetagtige i adfærden.

Det var en oplevelse. Bestemt. Men lide det kunne jeg ikke. Det var et bombardement af øjne, øren og mavemuskler – uden appel til forstanden. En svælgen i dommedags-syner, der efter min smag gør filmen til en tvivlsom, tvetydig affære.

Blandt spillefilmene var der derimod to, der tiltalte mig ved netop ikke at lade hverken hjerte eller hjerne uberørt. Den ene var endnu en atypisk amerikansk film, »Zoot Suit«. Den anden, den spanske »El Sur« (1982) af Victor Erice.

Sidstnævnte fortæller fængslende om en ung pige i 50'ernes Nord- Spanien. Tyngdepunktet ligger i beskrivelsen af hendes forhold til forældrene. Et forhold, der præges både af forhistorien (borgerkrigens betydning for især faderen) og af det småborgerlige miljø. Det er en film, der har fremdrift trods beskæftigelsen med fortiden. Imponerende. Men der sker jo unægtelig i disse år meget (også på filmfronten) i Spanien.

»Zoot Suit« har som »El Sur« historiebevidsthed, holdning og opbrudsstemning. Men ellers er den så ganske og aldeles anderledes. På et plan handler den om en retssag fra 1942 mod en gruppe chicanos i Los Angeles. På et andet plan handler den om en minoritets selvrespekt. Men det pragtfulde ved »Zoot Suit« er, at den benytter musicalens form. Det er en folkelig og fantasifuld film med store dansenumre, en gådefuld skikkelse »El Pachuco«, der fører en stadig holdningsdiskussion med den mandlige hovedperson, skrappe mænd og smarte kvinder...

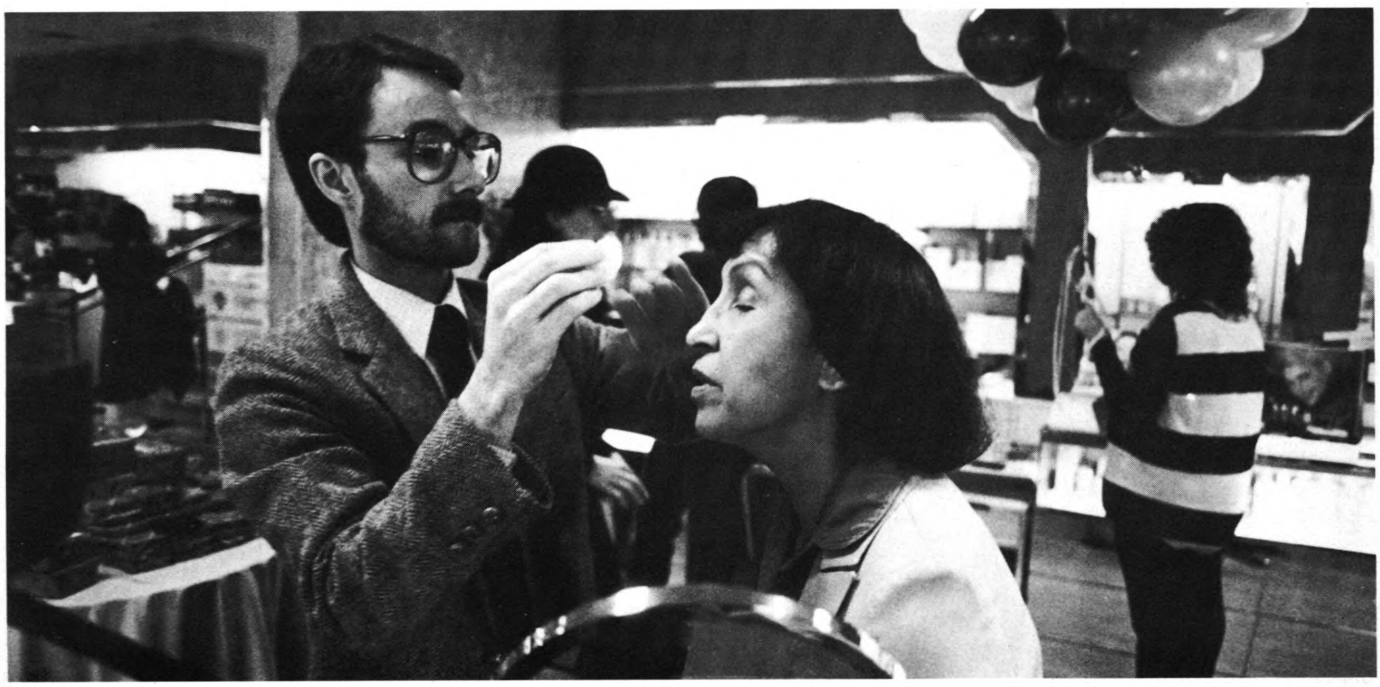
»Zoot Suit« er først lavet som teaterstykke af Luis Valdez, der så i 1981 omarbejdede stykket til film. Det er flot gjort. Vi er både i teatersalen (med publikum på) og ude i den »virkelige« verden. Hvad er rigtigt, og hvad forkert? Hvad skete der, og hvad burde der være sket? En filmatisering, der ikke opleves som en filmatisering. Den var jeg glad for.

Det er usædvanligt for Göteborg-festivalen, at der – som i år – er overvægt af amerikanske film. Festivalens filmvalg har normalt været kendetegnet af stor geografisk spredning. Men det er ikke problemfrit at stable en festival på benene. Et stort asiatisk fremstød var således efter sigende kørt af sporet i år. En skam.

Til gengæld var forfilms-indslagene vellykkede. Der er tradition for, at der før hver langfilm vises en eller flere forfilm. Det kan være film på to eller tyve min. og af vidt forskellig karakter. I år var der eksempelvis en lang række animerede reklamefilm fra Richard Williams studie (herlige – selv om det næsten er for meget at sidde i Sverige og se en skøn reklamefilm for Vodka). Der var en serie af Rybczynskis animerede film og en serie af Švankmajers. Og der var 13 ganske korte forfilm af den svenske animator Lennart Gustafsson, men også et meget spændende film-essay »Ulysse« af Agnès Varda. Jo, der er format over den festival.

Fem dage... Omkring 45 forestillinger... Frisk luft til lungerne.

Tove Bendtsen



En scene fra Frederick Wisemans nyeste dokumentarfilm »The Store«

DEBAT

ET ANGREB

Jeg skal ikke her gå ind i en nærmere debat med Asbjørn Skytte i anledning af hans »portræt« af mig i Kosmorama nr. 166. Dertil er dets faglige niveau for lavt i dets besynderlige blanding af injurier og fejlreferater, hvoraf den mest infame dog bør korrigeres. Det er påstanden om, at jeg »gang på gang« skulle jorde alle andre danske film end Jytte Rex' og mine egne.

Nu skriver jeg jo normalt ikke om danske film, men *når* jeg gør det, har hensigten oftest været at forsvare danske film, som er blevet urimeligt angrebet eller overset af kritikken, herunder ganske rigtigt Jytte Rex' produktion, der f.eks. aldrig har været omtalt i Kosmorama, men sandelig også andre danske film, f.eks. Niels Malmros' »Lars Ole 5 c« (Aktuelt 28. april 1973), der i første omgang end ikke blev Bodil- nomineret af de københavnske kritikere, og Hans Kristensens »Blind makker« (Information september 1976), fordi den blev urimeligt negativt vurderet af vigtige dele af dagbladskritikken. Mange andre eksempler kunne også nævnes på, at jeg tager den forsvarlige del af dansk film i forsvar, når der er brug for det. Hvilke andre instruktører gør egentlig det samme?

Jeg begriber ikke formålet med at belemre læserne med den slags dokumenterbare usandheder, som Skyttes artikel er fuld af. Vil man polemisere imod mig, må man virkelig først sætte sig ind i mine æstetiske og politiske holdninger. Det arbejde har Skytte ikke gidet gøre, før han lufter sine fordomme.

Når redaktionen alligevel har valgt at bringe en sådan artikel, burde man nok have oplyst om, hvem Skytte er. At han i hvert fald ikke er filmkritiker, fremgår klart nok, men jeg synes ikke, læserne skal foreholdes den oplysning, at han er ansat inden for den statslige filmadministration, hvis faglige indsigt og dømmekraft jeg gang på gang har draget i tvivl. Hans aggressioner mod mig er således velbegrundede, omend deres egentlige baggrund holdes skjult.

Asbjørn Skytte er f.eks. medlem af den importjury under filminstituttet, der ikke har villet støtte nogen Fassbinderfilm overhovedet fra den del af hans produktion, der strækker sig fra 1975 til hans død, altså netop fra de otte sidste år, hvor han for alvor fik sit internationale gennembrud.

Kulturpolitisk finder jeg en sådan afvisning ikke blot reaktionær, men også fagligt ukvalificeret – omend det selvfølgelig personligt er mig til nogen trøst og oprejsning, at min hårde kritiker åbenbart finder Fassbinders produktion lige så uvedkommende som min.

Christian Braad Thomsen

OG ET SVAR

Det er klart, at når jeg har fremført og argumenteret for den påstand, at Christian Braad Thomsen er en ringe filmskaber, så kan han kun svare igen med at betvivle mine evner som filmkritiker. Og det er lige så klart, at når han kan fange mig i at forbigå, at han engang har skrevet noget pænt om to andre danske instruktører, så vil han straks bruge det til at kaste et odiøst skær over hele min artikel.

Naturligvis har jeg da sat mig ind i Braad Thomsens politiske og æstetiske holdninger; jeg citerer oven i købet ham selv ganske fyldigt på disse områder. Men selv om jeg endda er enig med ham på nogle punkter, forhindrer det mig vel ikke i at have den opfattelse, at Braad Thomsen er en håndværksmæssig dilettant og et kunstnerisk blålys.

Braad Thomsens ambitioner om at være en væsentlig filmkunstner svarer, for mig at se, til, at jeg ville være professionel fodboldspiller. Inden for denne disciplin ville enhver lægmand imidlertid straks gennemskue mine manglende boldfærdigheder og pibe mig ud af banen. Men kunsten er anderledes ubestemmelig og uhåndgribelig af væsen, og det er netop på baggrund af denne tvetydighed og mangel på klare og endegyldige definitioner, at Braad Thomsen – på sin intimiderende facon – gang på gang har held med at bluffe sig igennem. Og det er naturligvis dette mangeårige fusentasteri og denne bedrevidende selvforherligelse, der hos mig har fremkaldt den irritation, som Braad Thomsen kalder aggressioner.

Det har således *intet* at gøre med, at jeg er ansat i en statsinstitution, der tilfældigvis deler hus med Det danske Filminstitut, lige som det heller ikke er på grund af dette adressefællesskab, at jeg er medlem af instituttets importudvalg, men fordi jeg er indstillet hertil af Sammenslutningen af danske Filmklubber. I dette udvalg har jeg (siden 1981) været med til at give Braad Thomsen støtte til tre Doillon-film (til trods for at han kort forinden offentligt havde meddelt, at han havde indstillet sin importvirksomhed) og – ganske rigtigt – afslag til tre Fassbinder-film, idet et enigt udvalg (fire personer) anlagde den vurdering, at to tidlige, usikkert eksperimenterende stiløvelser (der skulle have premiere med 12 års forsinkelse) samt en prætentiøs og grimt fotograferet dokumentarfilm om alternativt teater ikke var relevante nok til at få del i de sparsomme midler, som står til udvalgets rådighed.

De tidligere importudvalgs eventuelle forsyndelser kan jeg naturligvis ikke stå til ansvar for, og Braad Thomsen kommer derfor ingen vegne med at ville skyde mig i skoene, at jeg finder Fassbinders produktion uvedkommende. Tværtimod anerkender jeg fuldt ud denne usædvanlige kunstners betydelige indsats, og jeg har endda set en del af hans film op til flere gange – med stadigt større udbytte.

For en gangs skyld er Braad Thomsen således kommet til at læne sig så kraftigt op ad sit idol, at han er snublet over ham. Eller som én af mine venner siger: Mange føler sig kaldet – de fleste hører forkert.

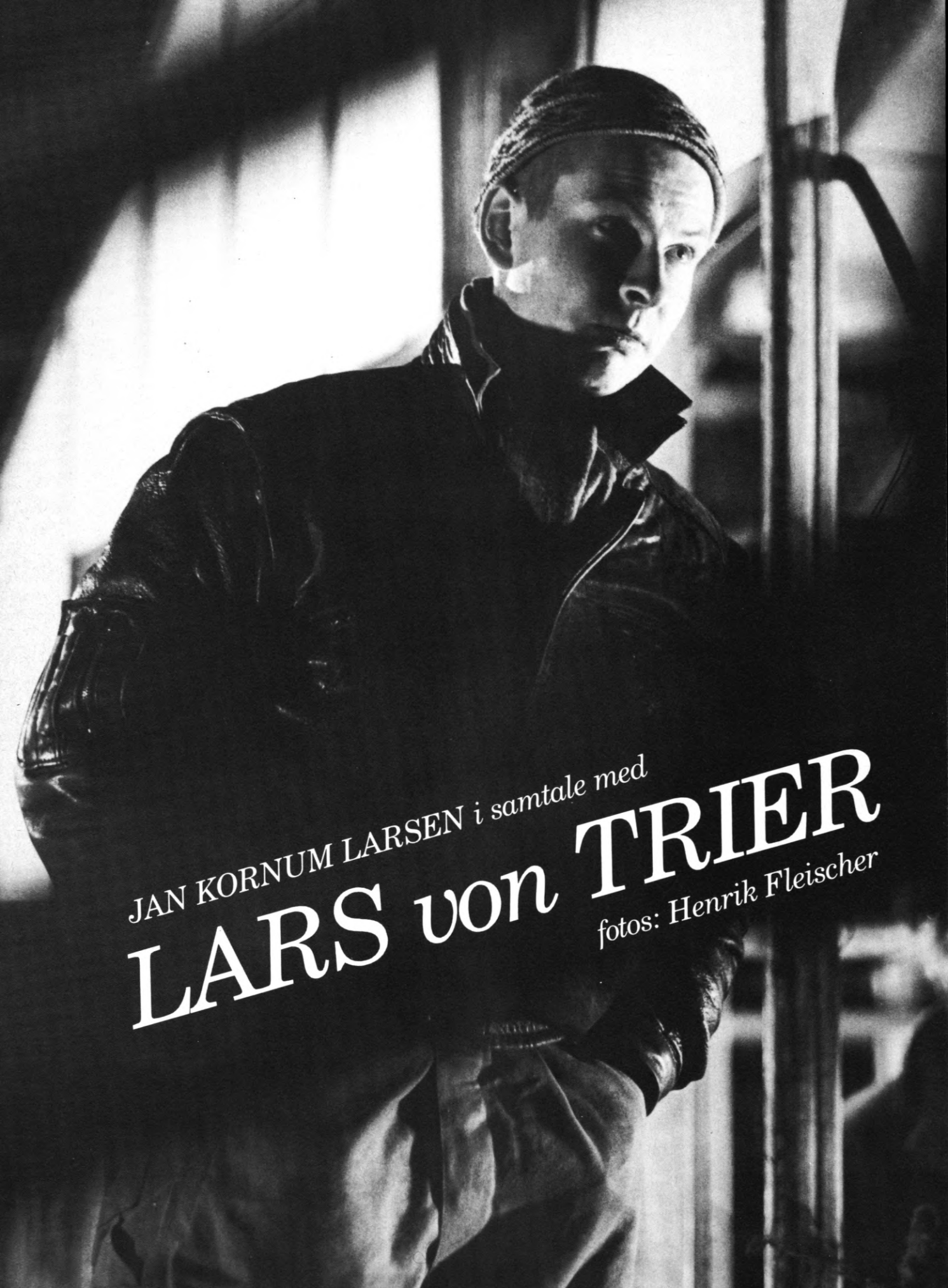
Asbjørn Skytte

BETÆNKELIGT

Jeg finder det højst betænkeligt, at Kosmorama – der dog ellers gør meget for at fremstå som *det* seriøse filmtidsskrift i Danmark – bringer en artikel som Asbjørn Skyttes »Kunsten støjer ikke når den kokser« om Christian Braad Thomsen (dec. 83). Hvilket formål har det at trykke et indlæg, hvis eneste reelle indhold er, at Asbjørn Skytte ikke kan fordrage Braad Thomsen? Artiklen rummer ikke et gran analyse af Braad Thomsens film, endsige forsøger at belyse de stadige kontroverser mellem denne og Filminstituttet. Derfor er nytteværdien af denne artikel ganske lig nul, og Kosmoramas hensigt med at bringe den er indlysende en anden. Ville Kosmorama trykke en lignende artikel om f.eks. Niels Malmros, hvor denne blev betegnet som »en lille møgforkælet unge« eller blev benævnt med tilsvarende udtryk?

Jeg synes, Kosmorama for troværdighedens skyld skulle redigere sit stof noget bedre og ikke spilde spalteplads på private aversioner, der for os læsere er inderligt uinteressante.

Palle Andersen, Mosevej 18, 2680 Søborg



JAN KORNUM LARSEN *i samtale med*

LARS *von* TRIER

fotos: Henrik Fleischer

JKL: Du sagde for nylig, at det er et meget mærkeligt filmhold, du har arbejdet med. Hvad er det for nogle mennesker?

LvT: Ja, først er der jo mig; så er der filmens fotograf Tom Elling, der er kunstmaler, hvilket i sig selv er usædvanligt, og endelig er der filmens klipper: Tomas Gislason. Vi tre har gået sammen på filmskolen, og vi har sammen lavet »Befrielsesbilleder« og en lille film, der hedder »Nocturne«. Det er nogle besynderlige typer. Meget følsomme og derfor selvfølgelig også lidt vanskelige.

JKL: Hvordan begyndte »Forbrydelsens element«?

LvT: Tja, det var noget med Niels Vørsel. Han var statist i »Befrielsesbilleder«. Så fandt jeg ud af, at han også var forfatter, og sammen prøvede vi at lave oplægget til denne historie. Det havde måske også noget at gøre med Vørsels projekter. Blandt andet havde han et stort Wagner projekt, der skulle laves til TV. Noget med en »Parsifal«-opførelse i Ruhrdistriktet, der skulle sendes i TV til hele verden og filmes fra motorvejen med kørende kamera.

JKL: Et ambitiøst projekt!

LvT: Ja, det var et fantastisk projekt, som jeg på et tidspunkt forelagde for Jørgen Leth, der også var begejstret.

JKL: Men han ville ikke lave det?

LvT: Jo, det ville han sikkert gerne. Det ville jeg da også gerne, men... nå, men i hvert fald tænkte jeg, at det måske var en idé at føje hr. Vørsels galskab til de øvriges, og det har det sandelig også vist sig at være. Niels Vørsel havde endvidere skrevet nogle radioteater-ting. Blandt andet noget Hammett over romanen »Red Harvest« og han anbefalede mig at læse Hammett, hvilket jeg naturligvis gjorde. Oprindeligt var ideen nok at lave noget Hammett-agtigt. Vi blev så enige om, at jeg skulle lave et oplæg til en historie, og det endte med at blive afsindigt kompliceret. Den første synopsis, vi forelagde Filminstituttet, indeholdt ikke kun de ingredienser, som indgår i denne film, men også så mystiske ting som et naturens princip og blueprints... hypotetiske blueprints og noget om de ægyptiske pyramider; om hvordan man beregner topvinklen i pyramiden ved hjælp af en eller anden kvadratrod... meget matematisk indfaldsvinkel. Men det er kendetegnende for de ting, jeg har lavet. »Befrielsesbilleder« er f.eks. utroligt, næsten hysterisk struktureret. Den er i tre dele, hvor hver indstilling refererer til en indstilling i den næste del. De ting, jeg har lavet på filmskolen, har også været meget pedantisk strukturerede.

JKL: Er det på grund af pyramiderne, at »Forbrydelsens element« begynder i Cairo?

LvT: Nej, jeg tror nok, at hovedideen med at starte i Cairo var, at vi havde brug for en hovedperson, der kom hjem til Europa. Filmen handler om Europa, og et Europa der står halvt under vand, og han skulle altså komme hjem fra et sted, der ikke var Europa, og som heller ikke var Amerika – det ønskede jeg ikke at drage ind i historien – derfor valgte vi Cairo.

JKL: Der næsten er sandet til...

LvT: Ja, det skulle være ideen, at vi kommer fra sandet til vandet. Cairo sander til, så ingen europæer kunne være der mere. Grundlaget for hele historien var tre scener, som jeg kom med til Niels Vørsel. Jeg sagde, at de her måtte vi have med, og så måtte vi prøve at spinde en historie uden om disse scener.

JKL: Hvilke tre scener var det?

LvT: Det er de tre scener, hvor Kramer forekommer. Første gang i havnen, hvor liget af den lille pige findes; anden gang er, hvor det andet lig findes i mund- og klovsyge-graven, og den tredie scene er der, hvor ungdomsbanden udfører de forbudte initieringsritualer, der går ud på, at de kaster sig ud fra en byggekran med tov bundet til fødderne. Et ritual, som i øvrigt udføres i London, har jeg hørt.

JKL: Autentisk altså?

LvT: Ja, men det vidste jeg ikke på det tidspunkt. Jeg vidste kun, at indianere i mange år havde udført det i Latinamerika.

I London springer de ud fra en bro med et elastisk tov, så de undgår de værste læsioner.

JKL: Tovet er altså målt ud, så de lige præcis *ikke* rammer jorden?

LvT: Det er klart. Ritualet består i, at jo tættere man tør komme til jorden, jo større status får man.

JKL: Er det, hvad din film handler om, at turde?

LvT: Det kan man godt sige. Jeg tror meget på, at film handler om at lave film. De film, jeg har lavet, har altid handlet meget om at lave film. »Befrielsesbilleder« handler meget om voyeurisme; om hvor grueligt meget hovedpersonen måtte gå igennem, indtil han fik stukket øjnene ud.

JKL: Er det både udfordringen og ritualet, der fascinerer dig? Det er jo noget med at følge faste regler og mønstre, med alt hvad det indebærer af gentagelser og referencer. Det antydes jo af selve titlen på din film »Forbrydelsens element«.

LvT: Mordene og filmen er struktureret på samme måde.

JKL: Der er meget med gentagelser.

LvT: Jamen mordene er gentagelser!

JKL: I filmen bliver Harry Grey på en måde til Osborne, der igen bliver til Fisher. Der er en identitetssammenhæng imellem disse tre personer.

LvT: Der skete det morsomme, da jeg under optagelserne

Til venstre Lars von Trier under indspilningen af »Forbrydelsens element«. Til højre en scene fra filmen, med Jerald Wells i baggrunden

havde nogle samtaler med skuespillerne Michael Elphick og Esmond Knight og skulle give dem nogle praktiske instruktioner, at de accepterede min indstilling. Mit princip i personinstruktion er at fortælle så lidt som muligt, give praktiske instruktioner: tag det glas, smil, gå – altså udnytte skuespillernes professionalisme til at udføre ordrerne, uden at give dem mulighed for selv at opbygge en karakter. Jeg opbygger den på sådan en marionetagtig måde. Det kræver en stor grad af professionalisme hos skuespillerne.

JKL: Er det derfor, du har brugt engelske skuespillere?

LvT: Det er det. Samt at vi ønskede, at det på ingen måde skulle være en dansk film. Det Europa, vi skulle tegne, måtte ikke blive et Danmark. Samtidig syntes jeg, at når filmen skulle være en kriminalfilm, så skulle den også benytte sig af det internationale sprog for kriminalfilm, og det er engelsk.

JKL: Det er samtidig en slags kliché.

LvT: Ja, men tingene lyder anderledes på dansk. Der kommer en hel masse betydninger og undertoner, som vi ikke er interesserede i. Det er endvidere også klart, at de skuespillerpræstationer, som især Michael Elphick og Esmond Knight leverer, og som filmen afhænger af, dem havde jeg aldrig kunnet lokke fra danske skuespillere.

SKUESPILLERNE

JKL: Hvordan fandt du skuespillerne?

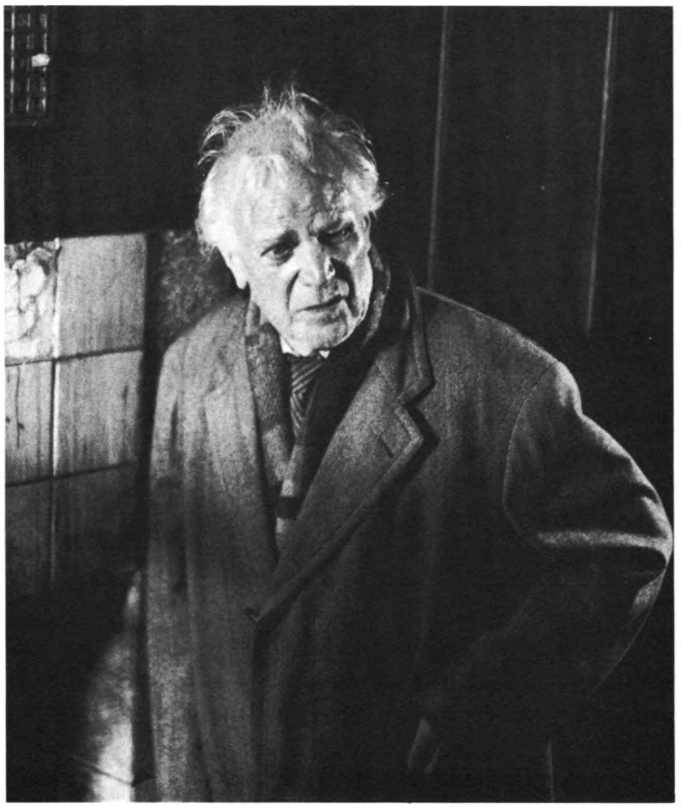
LvT: I England kommer man ikke uden om en *casting-director*, som kender skuespillerne og kan tegne kontrakter. Hende, vi fandt, hed Liz Cassidy, og hun havde tilfældigvis gået i skole med Michael Elphick, som jeg i forvejen kendte fra TV-serien »Private Schultz«. Han var principielt uden for vores økonomiske rækkevidde, men det traf sig så heldigt, at vores indspilningsplan passede perfekt ind i en pause, som Mike havde. Han er en utroligt brugt skuespiller både i spillefilm og i TV. Samtidig havde han lyst til filmen og til at besøge Danmark. Så vi fik ham for under det halve af hans normale pris. Meget heldigt. Det har været en stor oplevelse at arbejde med Mike, som har måttet udstå de værst tænkelige ting: kloakker, »Falck«s regnvej næsten hver dag – ting som jeg vil være meget betænkelig ved at udsætte en dansk skuespiller for.

JKL: Og Esmond Knight?

LvT: Han har også været fantastisk. Han er 77 år gammel og blind, siden han gik ned med et krigsskib i begyndelsen af 2. Verdenskrig. På det tidspunkt var han officer på »Prince of Wales«, der blev ramt af en granat fra »Bismarck«. Esmond lå i Nordatlanten i 24 timer, klamrende sig til noget vraggods, før han blev reddet. Han er utrolig, fordi han trods alt udstråler livsmod. Han spiller stadig væk på engelske teatre og er en kultur- og filmhistorisk personlighed. Han har spillet med Hitchcock, Renoir og Laurence Olivier. Endvidere er han gammel Shakespeare-skuespiller. Fantastisk erfaren.

JKL: Hvordan klarede I optagelserne med en blind mand. Han bevæger sig jo noget omkring.

LvT: Det var heller ikke let, men vi fandt ud af nogle systemer med tilråb. Under optagelserne balancerede han af og til rundt på en høj stige. Esmond Knight har en fantastisk tiltro til sig selv og andre mennesker. Liz Cassidy syntes oprindeligt bare, at hun ville vise os Esmond, fordi han var den rigtige type. Hun mente selvfølgelig ikke, at vi kunne bruge en



Herover den engelske Shakespeare-skuespiller Esmond Knight i »Forbrydelsens element«.
Til højre Michael Elphick i en scene fra filmen

mand, der var blind. Men det er typisk for vores måde at arbejde på, at vi kaster os ud i det og bruger modstanden. Esmonds famlen efter tingene kunne man bruge lang tid på at instruere en skuespiller i at gøre, og man ville aldrig opnå det samme gode resultat.

JKL: Hvad med ham der spiller Kramer?

LvT: Jo, han er også meget *type-casted*. Skuespilleren hedder Jerald Wells, er gammel bryder og tidligere minearbejder. Han er for øvrigt australier. Esmond Knight er en meget konservativ engelsk herre, meget *british;* Kramer er kommunist og slagsbror, og Michael Elphick er en misbruger af sig selv. Rollerne har ikke ligget fjernt for nogen af dem.

LOCATIONS

JKL: I har nogle formidable locations i filmen.

LvT: Vores princip har været, at de locations, der var fascinerende at se på i virkeligheden, nok også ville være fascinerende at have med i filmen. Tom Elling og jeg var ude for at finde gode steder, og når vi så fandt noget spændende, omarbejdede vi vores manuskript, så det passede til locations. Vi ringede rundt og sagde, at vi var ved at optage en kriminalfilm. Er der noget, folk kan forholde sig til, så er det kriminalfilm. Hvis vi havde sagt en hvilken som helst anden genre, havde de bare trukket på skuldrene, men når vi nu spurgte dem, om de kendte nogle uhyggelige steder, svarede de: »Ja, for søren, vi har lige netop et uhyggeligt sted her omme bagved, hvor vi dårligt tør gå om natten«. »Det er fint«, sagde vi så, »vi tager ud og kigger på det«. – Hvis de så yderligere sagde, at stedet var så farligt og forfaldent, at vi måtte skrive under på, at det

var på egen risiko, så var vi sikre på, at det var noget, vi måtte se. Vi tog for eksempel ud i Frihavnen, sagde at vi var ved at lave denneher kriminalfilm, og at vi havde hørt om et uhyggeligt sted. Manden vi snakkede med sagde straks: »I taler vel om det underjordiske kanalsystem!« hvorpå vi i munden på hinanden sagde: »Ja, ja – præcis. Er det muligt at komme derned?« hvortil han svarede: »Ja, men der har ikke været nogen i fyrre år. Jeg er bange for, at det er et meget ubehageligt sted.« Så forsøgte vi altså at kravle ned ad en jernstige, som omgående blev pulveriseret under os. Det er et meget fint sted, som er blevet til en meget smuk scene, en kærlighedsscene, hvor de sejler rundt i en gummibåd i kanalerne, der nærmest ligner en kloak. Der er drypsten. I manuskriptet foregik denne første kærlighedsscene på hotelværelset, men vi fandt hurtigt ud af, at det ville blive utroligt kedeligt. Så fik vi en idé, der gik ud på at lade det foregå i en »tunnel of love«. Hvorfor ikke lave vores egen »tunnel of love«, tænkte vi, og det blev altså kanalen her. De elskende går ned i en gummibåd, der fører dem igennem kloakkerne – et uoverskueligt kloaksystem.

JKL: Det handler meget om kaos og orden.

LvT: Det gør det vel.

TERAPEUTEN

JKL: Det hele er jo en slags terapeutisk samtale. Filmen starter i Cairo, hvor den arabiske terapeut lytter til, hvad Fisher har at sige. Det betyder vel, at filmen er et tilbageblik, at Fisher for anden gang har forladt Europa.

LvT: Historien er, at han kommer tilbage. Som terapeuten siger: »You seem to return to Cairo and me whenever you have a problem«. Terapeuten har den funktion, at han kalder til orden. Han starter med at sige: »Fantasy can be O.K., but my job is to keep you on the right track«. Og så starter filmen derfra med nogle meget fantastiske billeder fra Cairo. Vi bruger hele tiden terapeuten, når Fisher ligesom har en tendens til at glide for langt ud i betragtninger over skønheden i kaoset i Europa. Terapeuten siger så: »What's the story, this does not seem connected to the story, what's the story?« Præcis som en konsulent på Filminstituttet måske ville have optrådt.

JKL: De billeder fra Cairo, hvor har du dem fra?

LvT: Det er nogle 8 mm-optagelser, som en arkitekt, en kunstner og nogle andre har lavet. De er så blevet »blæst op« til 35 mm, meget smukt!

JKL: Kunstneren er maleren Niels Nedergård, der faktisk bor i Cairo, ikke?

LvT: Jo.

JKL: »Forbrydelsens element« er en slags kamp imellem det himmelstræbende og den tiltrækning, som jorden udøver. Den foregår meget i kloaker, i kanaler og afgrunde, men sandelig også meget oppe i luften, det være sig i tårne, kraner og helikoptere.

LvT: Det er rigtigt, at den er meget vertikal på den måde. Man kan sige, at filmen nærmer sig drømmen.

JKL: Det er jo en slags psykoanalyse.

LvT: Jo, som det foregår i filmen, er det en slags psykoanalyse under hypnose.

JKL: Din billedæstetik er allerede blevet meget rost og meget skældt ud. »Befrielsesbilleder« vakte jo en del furore. Der sker meget i billederne. Du sætter mange handlingsplaner i gang.

LvT: Det drejer sig naturligvis om at vise, at verden er betydeligt mere end en eller anden banal handling, der foregår inde i hovedet på filmens hovedperson.

JKL: Filmen er en slags reaktion på terapeutens ordre om at holde sig til historien. Det er en rituel oplevelse af noget andet, et forsøg på at komme ud over alt det der.

LvT: Ja, det er et oprør imod autoriteter.

JKL: I filmen siges det på et tidspunkt: »Do you believe in good and bad, can you make the bad good again?«

LvT: Ja, hvorpå Terapeuten højst sarkastisk bryder ind og gør nar af udtalelsen. Det er bare nogle termer, der ikke passer en arabisk terapeut med en abe på skulderen. For øvrigt havde vi en meget sjov oplevelse med den arabiske skuespiller, der spiller terapeuten. Jeg bad ham tage sit ur af, hvortil han svarede: »No, no. You're all wrong. You've got a false idea about doctors in Cairo. They *do* have watches and they *don't* have monkeys on their shoulders!«

JKL: Sådan er dit forhold til virkeligheden?

LvT: Jeg synes, at det er meget fint med sådan en lille abe. Den er på en måde det urgamle menneske, der sidder på skulderen af denne sjælesørger. Det er meget passende.

JKL: Fisher er en noget speciel person. Han er åbenbart tidligere flygtet fra Europa?

LvT: Ja, han har det problem, at han er humanist. Det giver jo visse vanskeligheder. Og det går ham da også såre dårligt. Han er ikke alene den sidste turist, han er også den sidste humanist i Europa.

JKL: Han er også på samme tid den sidste europæer i Afrika!

LvT: Ja, han har unægteligt en tendens til at komme sidst.

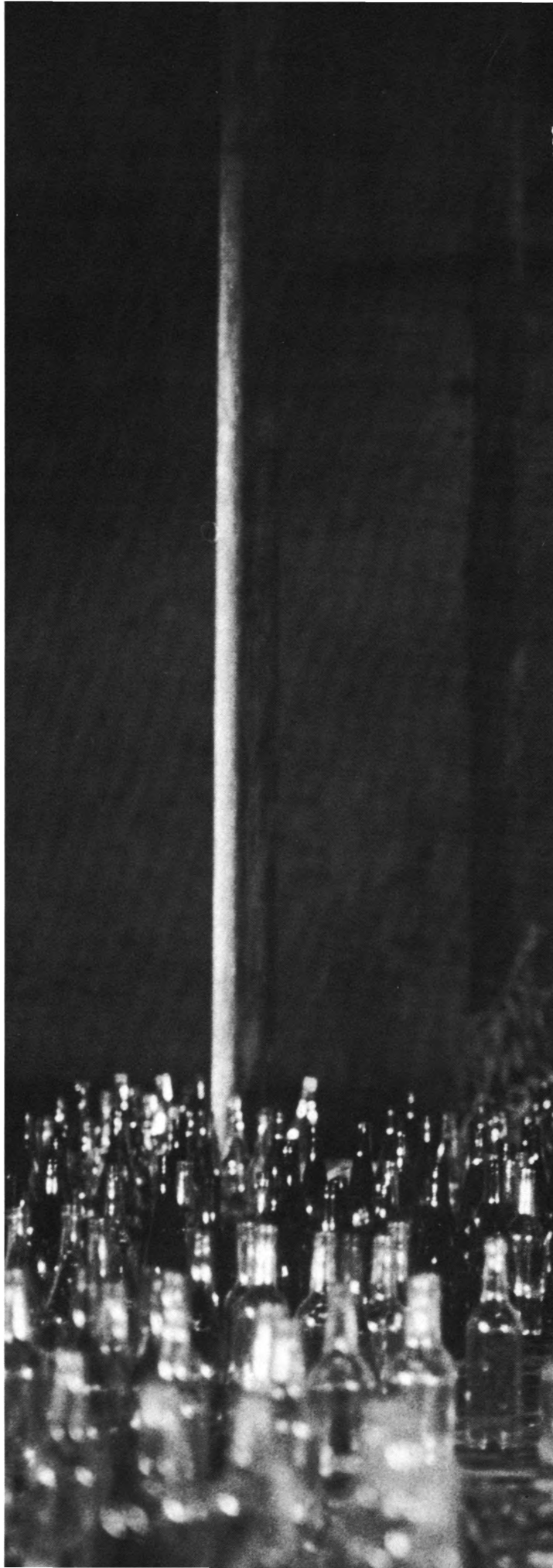
JKL: Hvorfor slår Fisher små piger ihjel, han som ellers er humanist?

LvT: Det er et godt spørgsmål, som selv Osborne ikke kan besvare. Ud fra et dramaturgisk synspunkt er det interessant, hvordan man bærer sig ad med at lade en person ankomme til Europa med de bedste intentioner og så slutte af med at lade ham begå den værst tænkelige forbrydelse. Og at slå piger ihjel *er* den værst tænkelige forbrydelse.

JKL: Det minder lidt om Fritz Langs »M«.

LvT: Rigtigt nok; filmen har jo mange forfædre. Den bygger på ekspressionismen og er en bastard imellem amerikansk og europæisk film.

JKL: Er det bastard-komplekset, der spøger, når du anvender så mange nationaliteter i din film. Etnisk er den jo meget sammensat. Du benytter en ægyptisk, en polsk, engelske, danske, svenske og sågar en ungarsk skuespiller.



Michael Elphick i en scene fra »Forbrydelsens element«

LvT: Det kan man godt sige. Jeg synes, det er morsomt at få filmen til at virke udansk.

KONSULENTERNE

JKL: Nu er der blevet skældt så meget ud på konsulenterne. Hvordan er du blevet behandlet?

LvT: Vi fik meget hurtigt støtte til filmen. Det gik faktisk utroligt hurtigt efter skolen og »Befrielsesbilleder«. Det har været meget behageligt at slippe for at slæbe synopser frem og tilbage. Man kan sige, at konsulenten har været meget vaks, men på den anden side kan man også hævde, at det produkt, som vi havde vist – nemlig »Befrielsesbilleder« – ikke var til at komme udenom. Det vil jeg vove at mene. Samtidig er det pudsigt, at de mennesker, vi har arbejdet for – konsulenter, producent etc. – har aftvunget mig et højt og helligt løfte om ikke at lave en gentagelse af »Befrielsesbilleder«. Det må du aldrig gøre, sagde de. Ikke desto mindre er det den film, der ligesom har været indgang til projektet. Med hensyn til »Forbrydelsens element« vil jeg også allerede nu vove at hævde, at den har nogle kvaliteter, som ikke er til at komme udenom. Uanset hvad man ellers måtte mene om filmen, så er den et brud med og en helt klar stillingtagen til nogle ting.

JKL: Christian Braad Thomsen har anklaget konsulenterne for ikke at forstå, hvad der bliver lagt frem for dem og således være ude af stand til at kunne bedømme kunstnerisk avancerede projekter. Er det derfor, du har brugt kriminalgenren som udgangspunkt?

LvT: Jeg tror, man skal bruge konsulenter på samme måde som skuespillere. Man skal nok passe på med ikke at fortælle dem for meget. De skulle jo nødigt ville medvirke på en forkert måde. Med hensyn til konsulenterne er jeg måske en smule skuffet over, at man åbenbart betragter filmfremstilling som en slags putten-sardiner-i-dåse. Der skulle nødigt opstå fordyrelser af råvaren, så prisen på det færdige produkt gik op. Der, jeg vil hen, er, at filmfremstilling er noget meget uforudsigeligt. Filmen skulle gerne, hvis den vil, have lov til at vokse og modnes. På dette punkt kunne konsulenten spille en vis rolle. Egentlig tror jeg også, at de siddende konsulenter ville være enige heri. Produktet må følges op på en sådan måde, at det kommer vel i hus. Hvis man har sat noget i gang, må man som konsulent følge med i dets udvikling og støtte så meget som muligt. Jeg føler meget, at jeg har manglet den støtte undervejs.

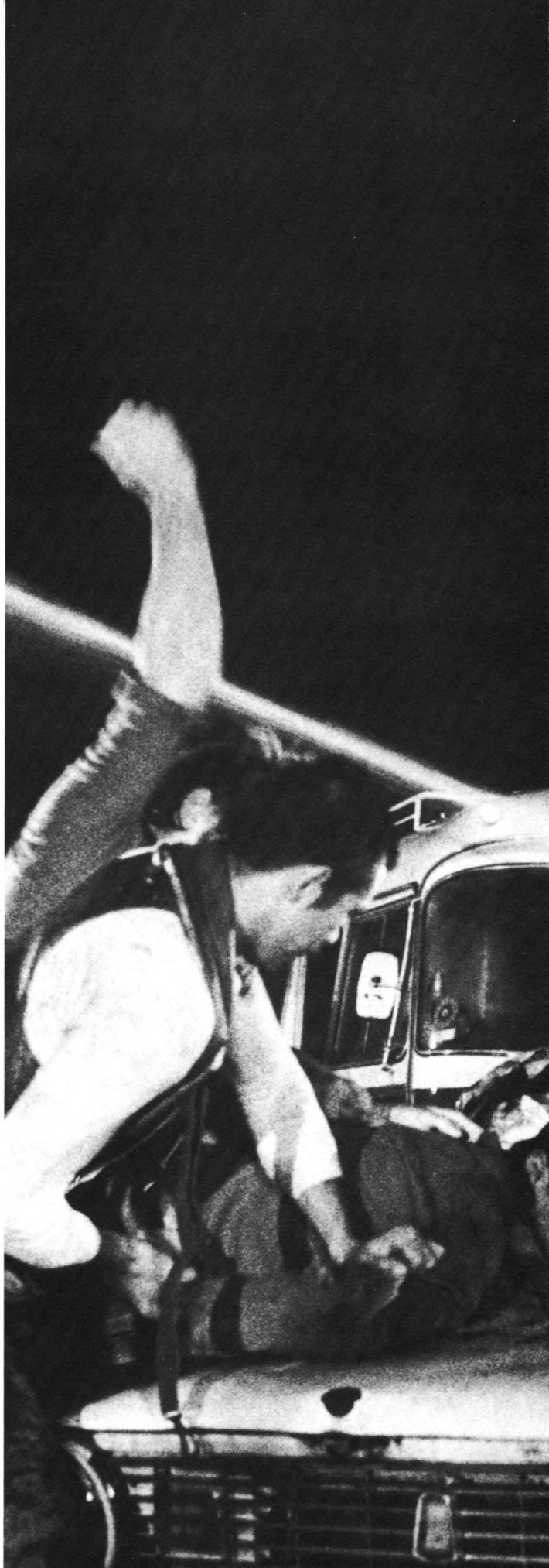
JKL: Hvordan har din producent været?

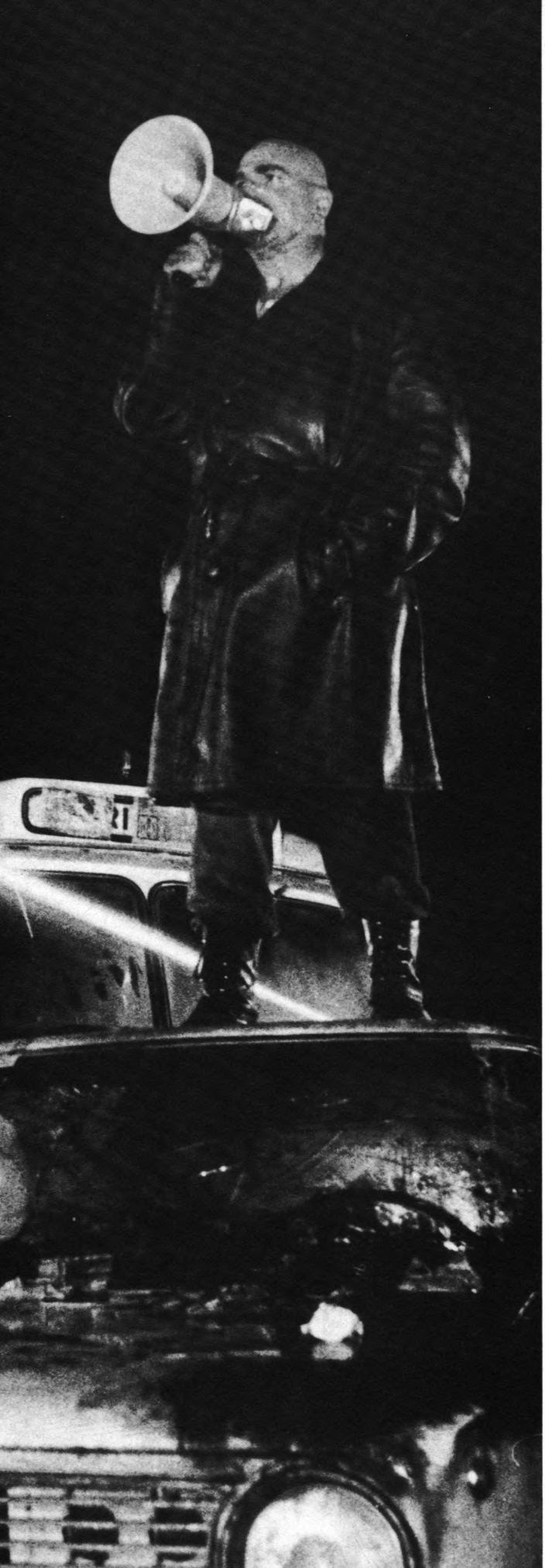
LvT: Jeg vil gerne fremhæve Per Holst. Han har nok været lidt svær at have med at gøre ind imellem. Men han har også været en betydelig hjælp. Han er et menneske, der har sans for ting, der ligger over gennemsnittet. Helt klart.

JKL: Det er blevet en forholdsvis billig film.

LvT: Den er dyr på den måde, at den har overskredet det beløb, vi oprindeligt regnede med. Den kommer nok til at koste mere end de 4,4 millioner, den skulle have kostet. Men jeg mener, at filmen har udviklet sig så prisværdigt, at selv en konsulent ved Det kongelige danske Filminstitut burde have set det. Og i en sådan situation er det godt, at der findes en producent som Per Holst. I denne forbindelse vil jeg da også gerne nævne, at vi ikke af filminstituttet har fået lov til at lave stereolyd på filmen, selv om den faktisk animerer til det.

JKL: Er danske film blevet for billige?





LvT: Nej, de er snarere for dyre. Vi har snakket med flere internationale filmfolk, der simpelt hen har nægtet at tro på, at »Forbrydelsens element« er nede på et beløb under de 5 millioner, og det er faktisk så vidt jeg ved den næstbilligste danske film i år – og en film af den størrelse! Jeg er ikke i tvivl om, at hvis man sammenligner det vi kalder »production value« i forskellige film, så er vores utroligt godt kørende.

FASCINATIONEN

JKL: Dyrkelsen af forfaldets skønhed er undertiden blevet betegnet som noget prænazistisk. Dine film er også blevet skældt ud for noget lignende.

LvT: Det har jeg svært ved at forstå. Jeg vil meget gerne bruge udtrykket, at for den rene er alting rent. Det eneste, vi forlanger af folk, er en vis portion barnlig åbenhed – en modtagelighed over for den fascination, vi viser frem på lærredet. Jeg tror i virkeligheden, at folk er moralsk forargede over det der med at blive fascineret af noget. Jeg tror, at det er der, problemet ligger. Det er ligesom ikke god tone at lade sig fascinere, og det er meget udansk at lade sig fascinere.

JKL: Det er måske derfor, den virker så lidt dansk? Du lader dig rive med af store emner.

LvT: Ja, jeg tillader mig at blive fascineret af det, der har fascineret mennesker altid. Blandt andet død og ubehagelige ting. Netop den form for moralisme: nu må vi ikke lade os fascinere af krigen etc., tror jeg er et fængsel. Man må ikke lægge bånd på sine fantasier og sin fascination. Hvis jeg har et budskab, er det i hvert fald, at man ikke må lægge bånd på sig selv.

JKL: Det er også typisk for din karriere.

LvT: Ja, men folk har virkelig svært ved at forstå sådan noget. Nu snakkede vi før om nazisternes fascinationsområder. Det er ligesom om, folk tror, at når nazisterne har haft fingre i noget, må man sandelig holde sig fra det af angst for at blive slået i hartkorn med dem. Men nazisterne har jo været en væsentlig påvirkning af den europæiske kultur, som de jo også udspringer af.

JKL: Du har spillet Wagner under optagelserne.

LvT: Jeg har brugt det princip, som man også brugte under stumfilmstiden, at spille musik til skuespillerne. Vi har næsten lavet en slags happening. Det har været meget gavnligt for atmosfæren, og det tror jeg, at man kan se på det færdige resultat.

JKL: Atmosfæren er i alt fald meget dominerende.

LvT: Det er jo et wagnersk miljø.

JKL: Ja, det er de store håndbevægelser. Ikke noget med det stille smil.

LvT: Det er morsomt, at vi nu snakker om »det stille smil«. Osborne siger på et tidspunkt: »The most important thing is the family and the cheerful smile«. Der er nok noget med, at de der fyre ønsker sig tilbage til det stille smil. Skæbnen har imidlertid fanget dem i et større spil.

JKL: De er i hvert fald ikke så heldige med familielivet.

Jerald Wells (med megafon) i en scene fra »Forbrydelsens element«

LvT: Det kan man roligt sige, da Osbornes ægteskab efter vore bedste udregninger har varet højst fjorten dage.

JKL: Finder Fisher tilbage til sit »cheerful smile«?

LvT: Det virker mest, som om han på en eller anden måde bliver i sit Europa. I hvert fald sjæleligt.

JKL: Cairo er en slags exil?

LvT: Ja, absolut.

JKL: Hvordan forestiller du dig Europa, efter at Fisher har forladt det anden gang. Vil det være lutter rituelle handlinger/forbrydelser.

LvT: Det vil nok være noget af det samme. Det afhænger selvfølgelig af de kræfter, der spiller ind. Men man må nok sige, at jeg og Fisher forlader Europa for denne gang.

JKL: Tænker du på at forlade Europa i praksis?

LvT: Det kommer an på, om jeg får mulighed for det. Jeg har ikke nogen speciel tilknytning til Danmark, så hvis jeg får bedre mulighed for at lave film andre steder, så vil jeg da absolut.

KLICHEERNE OG CITATERNE

JKL: Din film gør stor brug af klicheer og referencer.

LvT: Den forholder sig til og gør brug af specielt film noir-klicheer. F.eks. er den så bevidst om disse klicheer, at hvis Fisher finder Osborne bevidstløs på gulvet, så må han også senere finde Kim på gulvet på samme måde. Vi har bare undladt denne »where am I« kliché. Der er også mange mere eller mindre skjulte filmcitater. »Forbrydelsens element« er en film, som handler om film.

JKL: Hvorfor er det så interessant, og hvorfor føler man så stor glæde ved at citere og forholde sig til en tradition?

LvT: Uanset hvad man laver, så bygger man på grundlag af et eller andet, og det er klassisk at henvise til kilderne. Det, som selvfølgelig er spændende inden for al kunst, er at udvikle. Derfor er det spændende at tage en kliché og bruge den i en ny sammenhæng for ligesom at manifestere sit forhold til de ting.

JKL: Det er princippet for al kunst, at man tager nogle ting og sætter dem i en ny sammenhæng.

LvT: Ja, og den mest direkte måde at gøre det på er at citere. Jeg har kun citeret ting, som jeg har følt var åndsbeslægtede. Det er klart, at i det øjeblik man har ét citat f.eks. fra et kæmpeværk, så husker man hele værket, den stemning og det indhold, som det store værk har haft. Så lever man på den helhed, som det andet værk har. Det besværges på en måde, man besværger dets univers.

BARNET

LvT: Aben i filmen er utroligt fascineret af sit eget kønsorgan, som den sidder og bearbejder voldsomt, mens terapeuten taler om de facts, som Fisher nu skal huske at få med. Terapeuten interesserer sig jo kun for den historie, Fisher skal følge. Han interesserer sig mindre for barnet i Fisher.

JKL: Er det derfor, Fisher bliver barnemorder?

LvT: Det har jeg ikke tænkt på. Sikkert (ha, ha). Han dræber den kvindelige psyke. Men jeg vil godt lige nævne noget, der har haft stor inflydelse på mig. Mogens Rukov havde på filmskolen et kursus om den *humoristiske* film, som han definerer nogenlunde således: En humoristisk film er en mellemfase imellem den episke og den dramatiske film. Han har opregnet en del typiske træk for denne type film, blandt andet at den tager sig tid til at lade sig fascinere. *Humoristisk* kommer af humor – alt flyder eller sådan noget – og kurset var utroligt godt. Rukov brugte blandt andet som eksempel, at hvis en bil ikke vil starte i en dramatisk film, så er det fordi, der er nogen, der har pillet ved den. I en humoristisk film derimod, er det karakteristisk, at hændelsen i sig selv modarbejder skuespilleren. Verden gør modstand imod det rationelle. Den humoristiske film fremkalder barnet, det uspolerede.

JKL: Det er jo også typisk for instruktører som Wim Wenders, Herzog, Cassavetes, der vel må siges at være repræsentanter for denne filmtype, at de er meget fascinerede af det barnlige, naive univers. Kaspar Hauser og Fitzcarraldo er to sider af dette univers.

JKL: Er du voyeur?

LvT: Ja, Hitchcock sagde f.eks., at han var voyeur. Det kommer vel an på, hvad det går ud på.

JKL: Føler du dig i slægt med Hitchcock?

LvT: Ja, det gør jeg vist nok. Jeg har lige fået taget mig sammen til at læse Truffauts interviewbog.

JKL: Han var selvfølgelig også et af de børn, der nægtede at blive voksne.

LvT: Bestemt. At han så har misrøgtet sit talent, det er en anden sag. Men det har de jo gjort alle sammen. Når Bergman og de andre ikke kan lave film mere, så skyldes det, at de har mistet barnligheden. Så er barndommen og fascinationens verden lukket. Når den én gang er lukket, er det ikke længere muligt at komme tilbage. Det har i hvert fald vist sig.

JKL: Er det på grund af det med barnet, at kvinderne er, som de er, i dine film?

LvT: Tja... Jeg var for nylig ude på universitetet for at tale for nogle filmstuderende, og da var der en, som spurgte om filmen drejede sig om kærlighed. Så svarede jeg, at det synes jeg bestemt. Men sådan mellem kønnene er det måske knap så meget. Det er mere kærlighed som en eller anden form for separat, isoleret, halvhjertet forsøg. Det bliver aldrig til rigtigt til noget.

JKL: Det gjorde det heller ikke for Hitchcock.

LvT: Nej, men han var jo et *svin*. Det beundrer jeg meget.

JKL: Er det igen din æstetiske holdning. Din anti- æstetik?

LvT: Det kan man godt sige. Det grimme er en stor kilde til skønhed. Og betydeligt mere interessant end det smukke. Man starter jo med det uskønne, og så arbejder man sig ud af det for at lave noget skønt. Først var det uskønne.

JKL: Det hænger måske sammen med, at man ofte synes, at de *gode* er temmeligt kedsommelige, mens de *onde* er anderledes spændende.

LvT: Ja, de er en rigere kilde til fascination. Ikke alle kan være enige om, at noget skønt er interessant, men på et eller andet sted vil alle være enige om, at det virkeligt uskønne og ubehagelige er interessant. Hvis du stiller et klassisk kunstværk op på en plads i København og derefter lader to biler køre sammen, hvor ligene ligger med blottede indvolde, så vil

folk uanset hvor civiliserede de anser sig for at være, i første omgang kigge efter automobiluheldet.

JKL: Lidt skræmmende, ikke?

LvT: Ja, det ved jeg da ikke. Det er noget med civilisationen. Jeg synes ikke, at natur er så skræmmende.

JKL: Er det den, du forsøger at komme tilbage til, stenalderen. Vil du »bolle kameraet tilbage til stenalderen«?

LvT: Nej, jeg synes bare, at aben er mere interessant end filmkonsulenten, på hvis skulder den sidder.

JKL: Stakkels Fisher.

LvT: Tja... det er synd for menneskene.

JKL: Foretrækker du at være en abe?

LvT: Det er også synd for aberne, men jeg tror nu, at det er mere synd for menneskene.

JKL: De må ikke få lov til at sidde offentligt og lege med deres kønsorganer?

LvT: Det er det, de ikke må.

Lars von Trier (t.h.) under optagelserne af »Forbrydelsens element«. Til venstre, med drejebogen, ses filmens fotograf Tom Elling
Foto: Jan R. Friis

JAN KORNUM LARSEN

TYSKLAND – ET VINTEREVENTYR

A PROPOS GRAND TEATRETS TYSKE FILMUGE OG FILMUSEETs SYBERBERG-SERIE

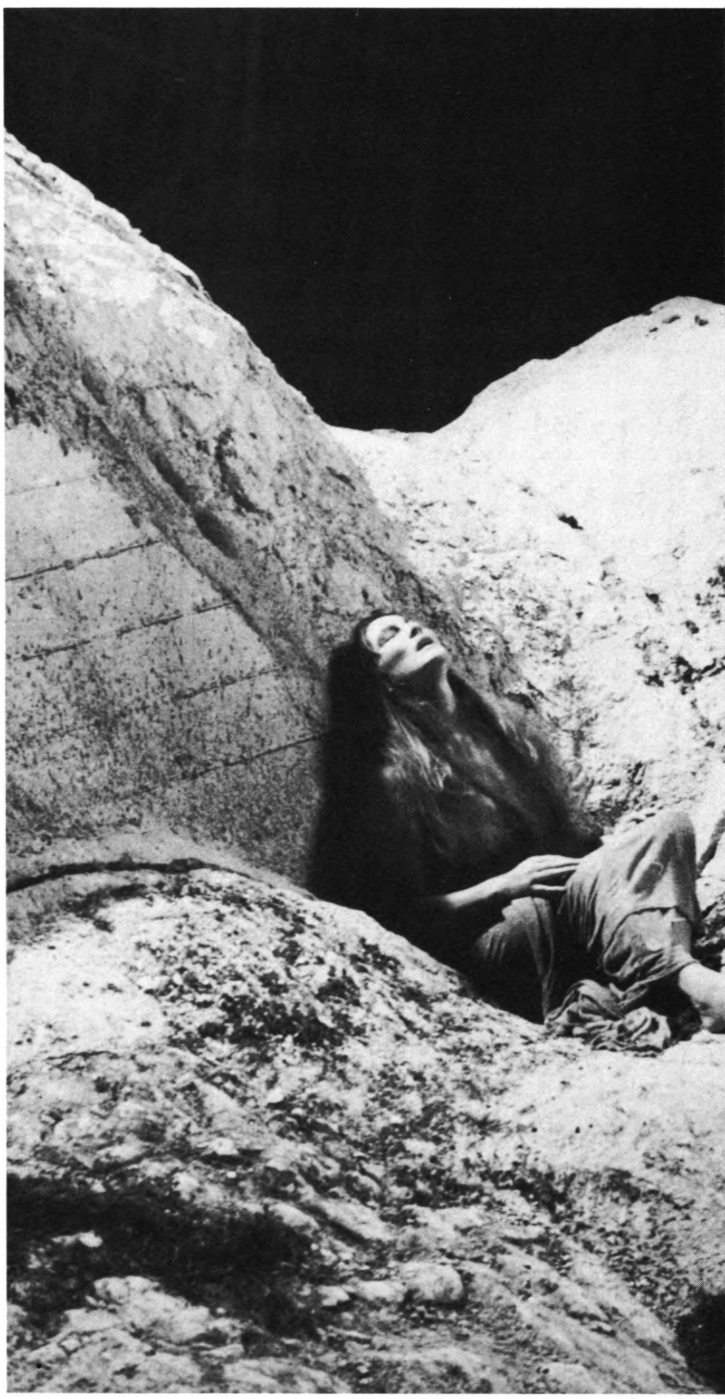
»Denk ich an Deutschland in der Nacht, dann bin ich um den Schlaf gebracht...« Således skrev Heinrich Heine – jøden, melankolikeren, digteren – i 1847. Heine gav i sin digtning et af de bedste billeder af sin samtids Tyskland, fordi han i så enestående grad fattede dets splittelse, splittet som han selv var imellem romantikkens visionære drømmeri og realismens virkelighedsnære detaljeforelskelse. Når Hans-Jürgen Syberberg citerer ovenstående verslinie i begyndelsen af sin film »Hitler – ein film aus Deutschland« (1977), ønsker han selvfølgelig at få tilskueren til at forestille sig, hvad Heine mon ville have skrevet, hvis han vidste, hvad der siden er overgået Tyskland.

De fleste af os er vokset op med en opfattelse af Tyskland som selve indbegrebet af *skyld*. Vore øjne har været rettet mod den angelsaksiske verden. Den har været lyset, hvor Tyskland har været mørket. Hvorfor ikke i stedet betragte Tyskland som en slags seismograf for de rystelser, der er i tiden; som en sjælelig kampplads for europæiske modsætninger; som eksponent for de lande, hvor angsten vokser hurtigere end fødselsraten.

»Tyskerne er langsomt, men sikkert ved at uddø. Fødselsraten er verdens laveste. Forbundskansler Helmut Kohls borgerlige regering frygter nu, at der i år 2030 kun vil være 38,3 millioner tyskere tilbage mod de nuværende 56,9 – et fald på 18,6 millioner, eller godt tre gange så mange som hele Danmarks befolkning.« Således skrev Politikens Bonn-korrespondent den 15. dec. 1983. Allerede i 1979 skrev Günter Grass sin roman »Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus«, hvori han bad sine læsere lege med følgende tanke: Forestil Dem en verden der er befolket af 950 millioner tyskere, som formentlig omkring år 2000 vil være blevet til én milliard og tohundrede millioner tyskere. Umuligt, ikke sandt? Tankespind og utopi. I virkelighedens verden er det naturligvis kinesere, der er tale om, hvilket vel heller ingen er i tvivl om.

Når man ikke kan forestille sig Grass' eksperiment som andet end tankespind, er grunden, at vort samfunds begrædelige tilstand er et kulturbestemt fænomen. Vor krise er først og fremmest en moralsk krise.

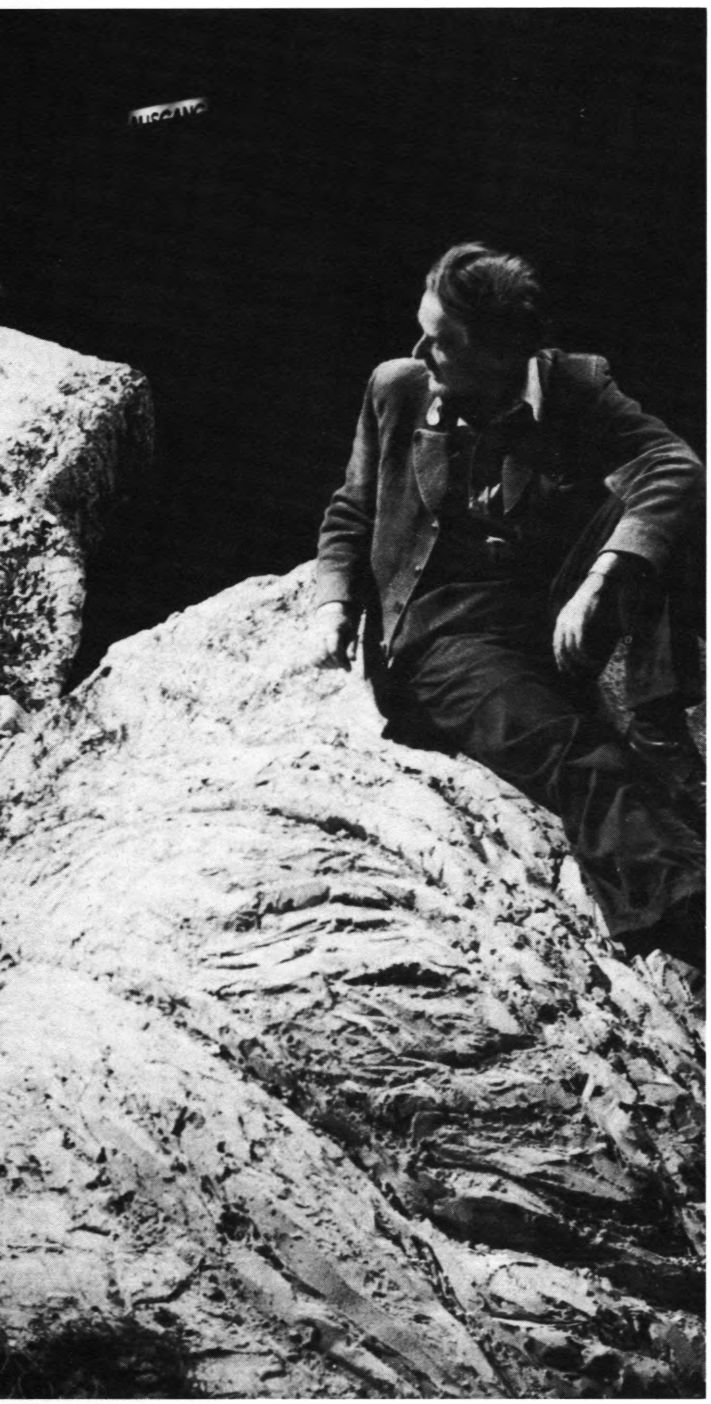
Lad os da, med udgangspunkt i opfattelsen af Tyskland som sjælelig kampplads for europæiske modsætninger, prøve at se, hvad der sker, når man sætter Hans-Jürgen Syberbergs film – især »Parsifal«, som senest har været vist – over for de øvrige nye film, som blev vist i Grand Teatrets tyske filmuge: Margarethe von Trottas »Heller Wahn«, Robert van Ackerens »Die flambierte Frau«, Rainer Werner Fassbinders »Bolwieser«, Franz Seitz' »Doktor Faustus«, Geissendörfers »Ediths Tagebuch« og endelig Peter Steins »Klassenfeind«. Et udvalg af film der formentlig er valgt udfra et kriterium af kvalitet og genremæssig spredning, men som dog ikke desto mindre har



tilfælles, at det enten beskæftiger sig med, eller formelig skriger på *forløsning*. Når jeg vælger at se filmene i lyset af Syberberg, skyldes det hans films helt specielle og traditionsbehandlende karakter.

DET TABTE PARADIS

Personerne i Syberbergs film er alle utopister og eventyrere... som Syberberg selv. Han har beskæftiget sig med så excentriske personager som: *Adelsslægten Pocci* (»Die Grafen Pocci«, 1967); Wagnermæcenen *Ludwig II af Bayern* (»Ludwig – Requiem für einen jungfraulichen König«, 1972); Winnetou romanernes forfatter *Karl May* (»Karl May – Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies«, 1974); Wagners svigerdatter *Winifred Wagner* (»Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975«, 1975); *Hitler* (»Hitler – ein film aus Deutschland«, 1977) samt endelig efter at have sværmet rundt om ham: *Richard Wagner* (»Parsifal«, 1981). Et skilderi af drømmere, løgnere og fantaster. Men af et vist format. Og formatet, det stort anlagte, er netop Syberbergs gebet.



Man kan betragte de nævnte personer som efterfølgere til den tyske Romantik. Forrædere og forvrængere ville Syberberg sikkert sige. På et eller andet tidspunkt trådte de forkert. Romantikken er nemlig en grundlæggende del af den tyske bevidsthed. Mange af de neuroser der findes dér, skyldes forvrængninger som Hitler og hans har udsat den for. Mange vil måske – og nok med en vis ret – mene, at hele Romantikken kun er en *neurose!*

Lad mig opridse nogle romantiske karakteristika: Troen på Historien, personlighedskulten, flugten til utopien, følelsen af hjemløshed, drømmen om det uopnåelige og flertydige – der vel at mærke forbliver uopnåelig og flertydig – lidelsen, myterne og narcissismen. Ikke sandt, altsammen noget der ikke er så ganske fjernt fra vor egen tidsalder. Og altsammen noget der udsprang af en frygt for nutiden og en tro på verdens undergang.

Tyskland er det sted, hvor Romantikken kom dybest til udtryk, og hvor den slog dybest rødder. Men den har så sandelig også smittet af på os andre. Det er derfor ikke kun en nations traumer, Syberberg beskæftiger sig med, men en hel kulturs. *Die deutsche Krankheit* er det ekstreme udtryk for noget, der findes i os alle.

Derfor er Syberberg så væsentlig. Han kaster det almindeligt psykologiske overbord og går i stedet i lag med noget så grandiost som en kunstnerisk bearbejdelse af de nævnte kulturtraumer.

Det ville have været let blot at forkaste Romantikken og i overensstemmelse med vanlig avantgardistisk fremgangsmåde opkaste det abstrakte krav om et »nyt« menneske. Syberbergs force er, at han vedkender sig sine romantiske aner og forholder sig til traditionen. Han holder nok en vis distance – Brecht, som Syberberg tidligt interesserede sig for, har trods alt efterladt en smule indflydelse – men føler sig alligevel hjemme i den urtyske og på ingen måde umenneskelige grund.

Myten om det tabte paradis spiller, blandt andet i form af Gralsmotivet, en betydelig rolle for vor kultur. Sandheden er naturligvis, at paradiset ikke eksisterer – bortset fra De Quinceys artificielle – og at Gralen følgelig ikke kan findes. Ludwig II, Karl May, Hitler og Wagner søgte alle dette tabte paradis, med i hvert fald i to af tilfældene katastrofale følger: Ludwig II druknede sig, og Hitler... Med hensyn til Karl May stiller sagen sig lidt anderledes, idet han faktisk fandt en slags Gral i en undergangsskøn, eventyragtig helteverden. Og Wagner havde sin Kunst og Bayreuth.

Syberberg forkaster altså ingenlunde Romantikken. Tværtimod bemægtiger han sig dens form. Fra de tidlige Syberberg-films relative ukomplicerethed udvikler de sig imod det mere og mere storladne og indviklede. De bliver til omfangsrige – »Winifred Wagner« varer fem timer, »Hitler« mere end syv timer, »Parsifal« over fire timer – og til bristepunktet symbolladede værker.

Det hidtil seneste produkt af hvad Syberberg kalder sit

Hans-Jürgen Syberberg instruerer Edith Clever. Omgivelserne er et udsnit af den enorme beton-kopi af Wagners dødsmaske, der spiller en væsentlig rolle i »Parsifal«.

»trauerarbeit« – sørgearbejde, fordi han mener, at en del af den tyske misere skyldes tyskernes manglende evne til at sørge over og bearbejde fortiden – er »Parsifal«. Han måtte jo naturligvis gå i gang med netop dette værk. Forspillet til »Parsifal« benytter han f.eks. i »Hitler«-filmen, der endog begynder og slutter med ordet *Gral* i kæmpebogstaver.

»Det liv er dødt, der ikke løber nogen risiko. Kunsten bliver derefter kun en forbrugsartikel«. Denne Syberberg-udtalelse gælder naturligvis både kunstner og tilskuer og kunne udmærket stå som motto for hans »Parsifal«. Syberberg kilder konstant dæmonerne. Hvor voveligt er det ikke at kaste sig ud i Wagners magisk-mytiske alderdomsværk, der beskæftiger sig med *skyld, religion, seksualitet, myte, fordømmelse*, og som udmunder i den store *forløsning*. Handlingen er kort fortalt i betragtning af »Parsifals« umådelige længde: Gralsriddernes konge Amfortas er blevet ledt i synd af den forstødte ridder Klingsor, der har benyttet lejligheden til at stjæle kongens hellige spyd, med hvilket han oven i købet har tilføjet Amfortas et uhelbredeligt sår. Kun en naiv tåbe – Durch mitleid wissend, der reine Tor – vil kunne hele såret og skaffe Amfortas sit spyd tilbage. Her dukker Parsifal op. Hans mor har holdt ham isoleret, fordi hans brødre begge er blevet dræbt, men han er nu stukket af for at opleve den forunderlige verden. Gralsridderne er opmærksomme på ham, men fortolker hans naivitet som dumhed og sender ham bort. Skurken Klingsor beordrer sin tjenerinde til at forføre Parsifal. Denne modstår imidlertid hendes forsøg, og hun fortæller ham om den forbandelse, der har hvilet over hende, siden hun engang forførte selveste Kristus. Forbandelsen har gjort hende afhængig af Klingsor, der nu kommer til syne og kaster spyddet mod Parsifal. På forunderlig vis bliver spyddet hængende over Parsifals hovede, han griber det, og Klingsors rige falder i ruiner og bliver til gold ørken. Parsifal vandrer nu omkring i et par år, ude af stand til at finde tilbage til Gralsborgen. En dag støder han så på ridderen Gurnemanz, der i mellemtiden er blevet eneboer, og Kundry, der er iført bodsklæder. Parsifal forklarer, at han har det hellige spyd, og sammen begiver de sig til Amfortas, der nu blot længes efter dødens lindring. Da Parsifal kommer ind, fører han spyddet til Amfortas' sår, der straks heles. Derpå befaler han, at Gralen atter skal bæres ind, og den stråler med fordums glans. Alle knæler for Parsifal, og Kundry, hvis forbandelse også ophæves ved Parsifals medlidenhedsgerning, synker død om.

»Parsifal« frister Syberberg, fordi den indeholder noget karakteristisk for europæisk kultur – ikke mindst skylden der forløses ved medlidenhed – og fordi »Parsifal« på samme tid er en epokes svanesang og en indvarslen af en ny tid. »Parsifal« kan ses som en given sig religionen i vold, en længsel efter den ultimative forløsning. Dette var jo, hvad Nietzsche så voldsomt angreb hos Wagner: dette *nej* til livet, der især optog den ældre, asketiske Wagner. Når man ikke lægger livets hovedvægt i livet, men i det »hinsides«, i intetheden, så har man taget hovedvægten fra livet overhovedet, siger Nietzsche i »Antikrist«, der netop er et opgør med vor kulturs overleverede værdier i almindelighed og med kristendommen i særdeleshed. Syberberg forsøger med sin »Parsifal« på en måde at forene Wagner og Nietzsche, eller måske snarere at forløse Wagner ved hjælp af Nietzsche, at finde tilbage til det livskraftige hos Wagner.

»Det liv er dødt, der ikke løber nogen risiko«, sagde Syberberg, og liv er netop, hvad han søger at puste ind i »Parsifal«s efterhånden stivnede fysiognomi. Operaen har i alt for mange år været en institutionaliseret forbrugsartikel i Bayreuth regi. Da Syberberg ønskede at bruge Boulez' indspilning til sin films lydside, fik han af *gesamtleiter* Wolfgang Wagner at vide, at dette ikke kunne lade sig gøre. Bayreuth lederen var nemlig utilfreds med den film, Syberberg har lavet om Winifred Wagner – Wolfgangs mor.

WAGNER PÅ BRIKSEN

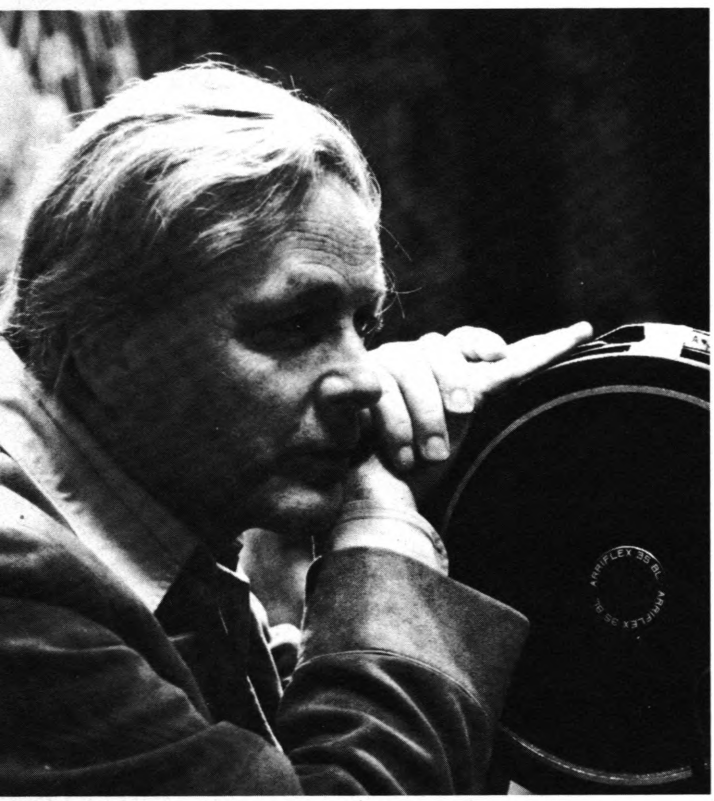
Det er en enkel og genial idé, Syberberg bruger i sin »Parsifal«. Han lader den foregå i Wagners hovede, oven i købet i hans dødsmaske som Syberberg lod bygge i en 40 tons tung og 20 meter lang kopi af originalen. Masken fungerer som et veritabelt monument, stivnet og levende på samme tid, som Syberberg fik konstrueret, så de enkelte bestanddele kunne trækkes fra hinanden og siden sættes sammen igen, hvilket faktisk i sin korthed er selve filmens princip. Inden i dødsmasken var det muligt at danne huler og gange. Wagners bevidsthed bliver således bogstavelige taget gennemgået på kryds og tværs.

Nødvendigheden af Syberbergs Wagner-gennemhegling angives straks i hans »Parsifal«: I en næsten Tarkovskijsk kamerabevægelse ser vi fotos af det bombede Dresden, ødelagte kirker, den væltede Frihedsgudinde m.m.; sådan endte drømmen. Tilbage står at pille tingene fra hinanden og se, hvor det gik galt. Til dette formål benytter Syberberg en særlig teknik, der hedder *frontprojektion:* En gammel Hollywood opfindelse, der var gået i glemmebogen, indtil Syberberg genopdagede den. Teknikken tillader ham at skabe en næsten hvilken som helst rumlig illusion. Ved hjælp af et foto fra Hitlers arbejdsrum kan man f.eks. give det udseende af, at en person (filmens) vandrer rundt i værelset. Der bliver naturligvis aldrig tale om en »realistisk» scene, men metoden fungerer glimrende til Syberbergs behov, der jo netop ikke indebærer en total identifikation, men som snarere er en idelig citeren vor kulturelle arv. Frontprojektionen bruges i »Parsifal« flittigt til at henvise til malerier, skulpturer etc. Som et eksempel på hvor omfattende Syberbergs brug af teknikken er, kan nævnes, at han til »Parsifal« havde et lager på 4000 fotos!

Filmens rum er altså Wagners bevidsthed med alt, hvad det indebærer af kulturhistoriske hentydninger. Syberberg udforsker dette rum ved at sætte Wagners statisk glidende lydmaleri over for en næsten Nietzschesk fragmenteret billedside, og her skal forstås den særlige Syberbergske citeren – denne ophobning af mere eller mindre velfordøjede kulturfragmenter, der forekommer enten som projektioner i billedets baggrund eller som strategisk anbragte genstande. Under Klingsors trone, der er vel anbragt højt oppe på Wagners pande, findes f.eks. hovederne af Nietzsche, Ludwig, Aischylos, Marx og Wagner. Anbringelsen af disse trofæer skal måske antyde, at det er lykkedes Klingsor at vildføre og friste dem, men denne fortolkning er kun en gisning. Det meste hos Syberberg er flertydigheder, der kræver overvejelser og stillingtagen. Han tilbyder ikke et færdigt verdensbilledes nemme løsning. Det, han først og fremmest ønsker, er at opildne til reflektion for at undgå de fejltagelser, der åbenbart ligger immanent i vor fælles europæiske bevidsthed, denne hang til tragedien, fornægtelsen af livet.

Det vil føre for vidt her at analysere hele det narrative plan i Syberbergs »Parsifal«. Lad mig derfor kort fremhæve nogle ting, der er særligt væsentlige for det, denne artikel beskæfti-

Øverst Harry Baer som utopisten Ludwig II af Bayern i Syberbergs film »Ludvig«. I midten en scene fra »Karl May«, bemærk indianerteltet i det ellers tyskvirkelige miljø. Nederst Hans-Jürgen Syberberg



ger sig med, nemlig den tyske – læs europæiske – kulturs splittede menneske.

En stor del af Syberbergs betydning ligger i hans vellykkede bestræbelser på at få os til at forstå, at vi har en hang til melankoli. Melankoli forklares netop som en stemning, der opstår af ugennemarbejdede følelser, og Syberbergs mål er, at vi i hvert fald med hans film får lejlighed til at bearbejde vor fortid i stedet for blot at rase videre af sted, således som tyskerne gjorde det efter krigen, hvor de kun havde øjnene åbne for fremtiden. Og hvor står de i dag med deres bestandigt decimerede samfund?

Syberberg koncentrerer sig særligt om Kundry og – naturligvis – Parsifal. Kundry er den mest spændende af de to, fordi hun unægteligt virker mest menneskelig. Hun spilles af Edith Clever fra Berlins Schaubühne (i Danmark kender man hende vist kun fra Rohmers »Marquise von O.«), en af Europas bedste skuespillere tør man vist roligt påstå. Denne skrækkelige fristerinde; Wagner verdenens kvindelige arketype; mændenes fordærver giver Syberberg sin fulde opmærksomhed. Og der er god grund til at se »Parsifal« fra et kønspolitisk synspunkt, eftersom det wagnerske univers jo var ganske mandsdomineret. Syberberg siger herom: »Gralsridderskabet udspringer af en idé, der senere skulle nære den nazistiske drøm. Det er en verden af mænd med rent blod. Amfortas drama er netop blodets besudlelse. Mens han giver efter for Kundry, det evigt kvindelige – hvilket jo ifølge epokens kvindefjendtlige moral vil sige noget i retning af moderen og luderen – lader Amfortas sit hellige spyd stjæle af Klingsor, denne fordømte der selv ved at kastrere sig ikke har kunnet opnå tilstrækkelig renhed til at blive optaget i Gralsdyrkernes midte.« Syberberg lader faktisk Edith Clever spille både Kundry og Parsifals moder, så hun bliver i filmen et dobbeltmenneske, der til sidst forløses og anbringes i en sarkofag ved siden af den døde Amfortas i en tiliset og opløst Gralsborg, hvor Syberberg anbringer dem som de fortidsreminiscenser de er, eller burde være.

Parsifal-skikkelsen er mindre fascinerende, fordi den er mindre menneskelig eller måske bare mindre forståelig. Tænk bare: et rent menneske der får påført skyld, som det så skal sone igennem diverse lidelser! Lyder det ikke som dårskab? Og alligevel er skyldfølelsen langt mere udbredt i dag end nogen sinde før. Det er dog ikke en sådan tanke, der ligger til grund for Syberbergs Parsifal. Han har ladet sig friste til at fortsætte i det kønspolitiske fodspor og laver i hvert fald et filmisk *scoop* ved at dele Parsifal op i to. Parsifal I er en lidt feminin dreng, der, da han fristes af Kundry, forvandles til en pige med en hjelm, som leder tankerne hen på noget fallossymbolsk. På denne måde forlenes Parsifal med den krævede overjordiskhed og renhed. Det androgyne menneske vil kunne modstå enhver fristelse, men Syberberg bliver dog kun ved antydningen af denne mulighed, eller leger måske snarere med myten, han lader nemlig Parsifal I og Parsifal II række hinanden hånden, og det er nok snarere dér, han vil hen. Han lader endvidere til sidst i filmen Kundry bære Gralen frem, og hvad finder man dér andet end selveste Bayreuth *en miniature*. Og det var her, Wagner skulle have stoppet. Bayreuth var Wagners Gral, eller burde i det mindste have været det. Det ville have gjort ham til et mere helt menneske at acceptere det jordnæres eksistens i blot en lille smule højere grad, end han gjorde.

DET HELE MENNESKE

Det store problem, der tumler rundt i vor romantiske tradition, er altså ifølge Syberberg, at vi har svært ved at nærme os

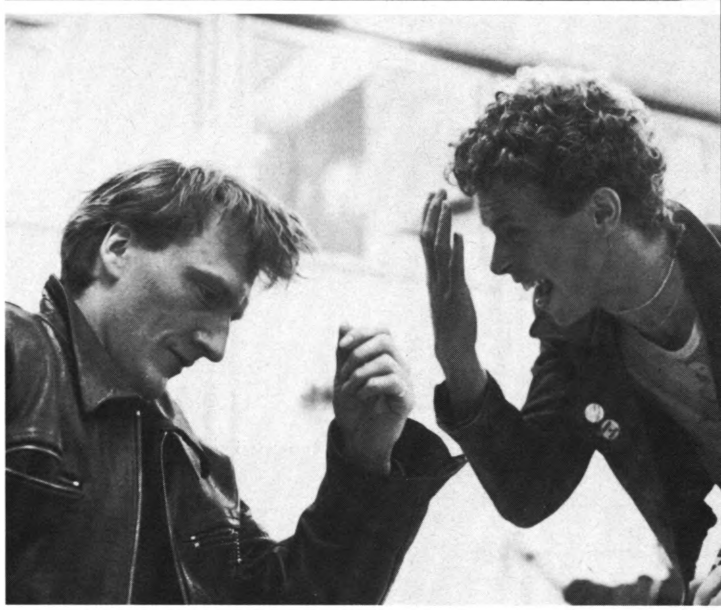
det »hele» menneske. Lad os da undersøge Filmugens øvrige udbud og se, hvilke bestræbelser, der her gøres – hvis overhovedet.

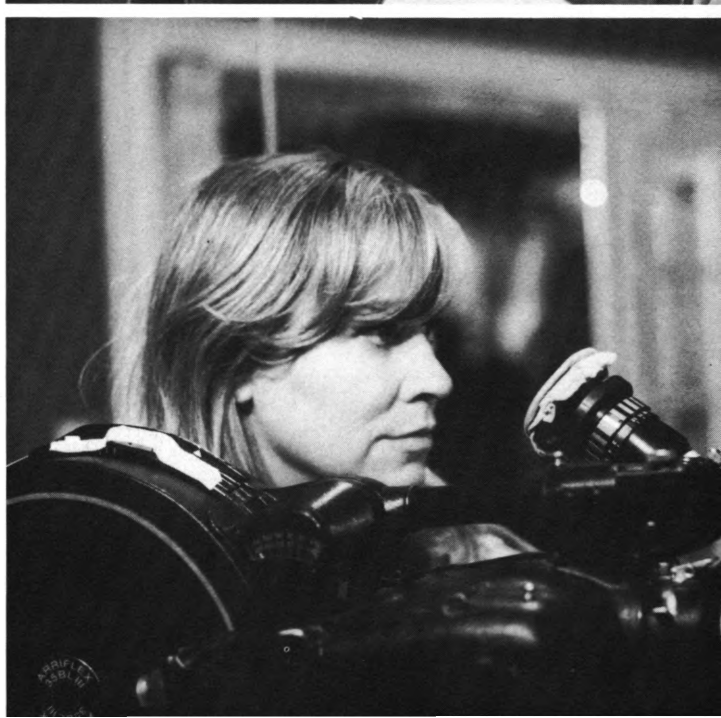
Kønsrolletemaet behandles i hvert fald indgående i flere af filmene. Således er van Ackerens »Die flambierte Frau«, Fassbinders »Bolwieser« samt ugens måske mest stimulerende film: Margarethe von Trottas »Heller Wahn« ligefrem variationer over det traditionelle kønsrollemotiv.

»Die flambierte Frau« beretter om den studerende Eva (Gudrun Landgrebe), der forsøger at bryde ud af sin almindelige, kedsommelige borgerlige tilværelse som prostitueret. Eva mener blot, at hun er i stand til at beherske mændene ved at give dem det, de vil have, og beholde sin personlighed for sig selv. Hun er inde på det ganske rigtige, at tilfredshed med tilværelsen forudsætter, at man hviler i sig selv. Eva møder Chris (Mathieu Carrière), der, viser det sig, har samme beskæftigelse som hun selv. De forelsker sig i hinanden og etablerer et lille veldrevet foretagende i luksuøse omgivelser. *Hun* specialiserer sig i sado-masochistisk sex-betjening, og *han* skelner ikke imellem sine mandlige og sine kvindelige kunder. Kort sagt den rene idyl, indtil det begynder at påvirke deres indbyrdes forhold, da de ikke længere kan leve et liv, hvor alt er tilladt. »Die flambierte Frau« beskriver mennesker, der med åbne øjne forsøger at gennemleve opsplitningen af deres liv. Filmens æstetiske holdning er reklamefilmens, og det er ikke det dårligste udgangspunkt.

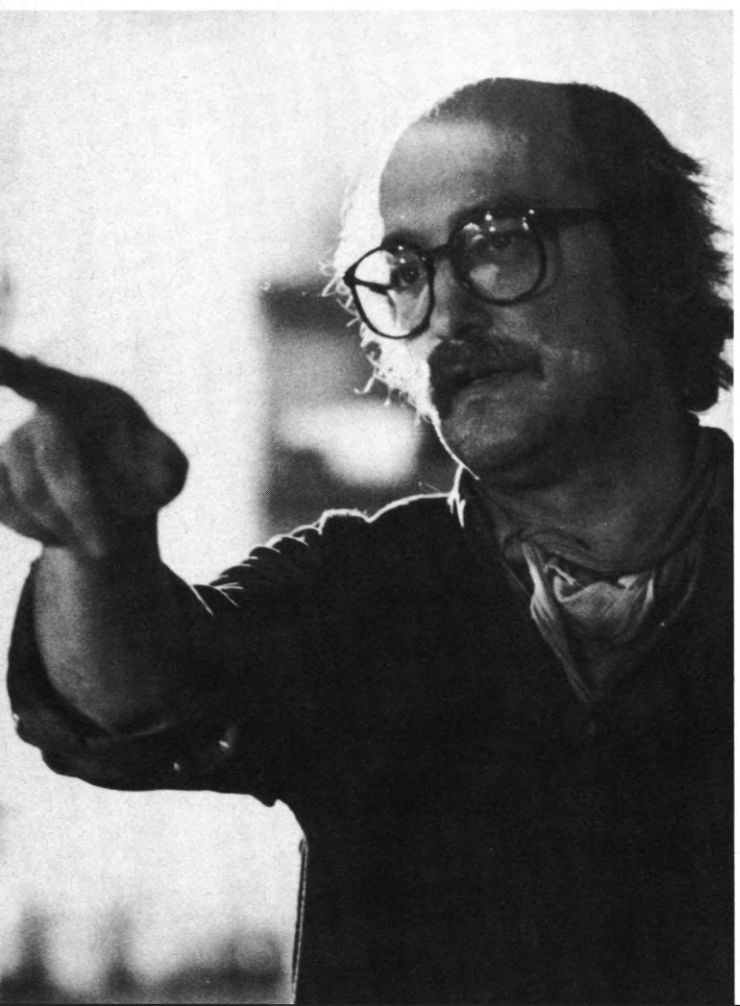
Hvor »Die flambierte Frau« leger med tanken om lige partnere i en umoralsk og derfor enhedspræget verden, er »Bolwieser« en fortælling om kvinden som den stærkeste i en verden med en dårlig moral. Fassbinder skildrer her forholdet imellem stationsforstanderen Xaver Bolwieser (Kurt Raab) og hans kone Hanni (Elisabeth Trissenaar). Bolwieser beskrives som et barn, der mister sin bamse. Hans Hanni er alt for voksen for ham. Alt for drevent henholdsvis bortforklarer hun sine eskapader og lokker Xaver til at dække over dem. Til sidst fængsles han for men-ed, men befinder sig egentlig meget godt indespærret. Og indespærrede er de sandelig, disse fassbinderske eksistenser. »Bolwieser« er en næsten tour-de-force agtig demonstration af det indespærrede menneske. Michael Ballhaus' kamera skjuler sig konstant bag gardiner, forhæng etc. Klaustrofobien i ægteskabet, småborgerbyen og tidsalderen (filmen foregår i 30'erne) formidles så fremragende, at man næsten fysisk fornemmer, at den kun kan udkanaliseres i enten erotik eller nazisme – og de fleste valgte jo desværre det sidste.

Når jeg anser Margarethe von Trottas »Heller Wahn« for så væsentlig en film, skyldes det, at filmen forsøger at etablere et »helt» menneske. Den opsøger en helhed, hvor de to andre film holder fast ved splittelsen. Margarethe von Trotta har i et interview udtalt, at hun på samme tid føler sig svag og stærk, og at hun ønsker at blive accepteret som sådan. Det er derfor, at hun har brug for to personer at identificere sig med. Og det er, hvad hendes film handler om. Såvel i »Heller Wahn» som i hendes to seneste film: »Schwestern, oder die Balance des Glücks« (1979) og »Die Bleierne Zeit« (1981) er der tale om to mennesker, der på en måde kompletterer hinanden. Mange har nok set sig blinde på, at disse to mennesker er kvinder og har udlagt filmen som mandefjendsk. Personligt tror jeg, at





Øverst Elisabeth Trissenaar i »Bolwieser«, derunder en scene fra Peter Steins »Klassenfeind« med Ernst Stötzner (t.v.), og nederst Margarethe von Trotta, der har instrueret »Heller Wahn« med Hanna Schygulla (yderst t.h.). Øverst næste side Gudrun Landgrebe og Mathieu Carrière i »Die flambierte Frau«



man skal sammenligne med f.eks. Wim Wenders og Herzog, der særligt koncentrerer sig om mænds forhold uden af den grund at være særligt hadske over for kvinder. Det er formentlig sådan, at mennesker i en blytung tid opsøger det, de kender bedst og føler sig trygge ved. Og det gør en betydelig forskel.

Ruth er i »Heller Wahn« en nervesvækket tidligere lærerinde, der nu er gift med en fredsforsker! Hun bærer tydeligt præg af sin brors selvmord og forsøger filmen igennem at hænge sig, som han gjorde, for på den måde at sone (hvilken skyld?) eller simpelt hen måske genfinde den helhed, deres bror-søster forhold udgjorde. Ruth opsøger i det hele taget et univers af morbiditet. Blandt andet laver hun kopier af kendte kunstneres malerier, som hun giver sit eget strenge særpræg: Hun laver dem i sort- hvid.

Over for denne svage, påvirkelige, neurotiske kvinde står den stærke universitetslektor Olga (Hanna Schygulla). Hun er fraskilt, har en søn og bor sammen med en lidt androgyn russiskfødt pianist, som hun ubevidst dominerer. Olga hviler tilsyneladende i sig selv og sine litteraturstudier. Hun er kortklippet og en anelse maskulin.

Filmen beskriver den tilnærmelse, der sker mellem disse to forskellige mennesker, hvordan de nærmer sig en slags fælles eksistens, der naturligvis får de øvrige, isolerede og ensomme mennesker til at bekæmpe dem af ren desperation.

»Heller Wahn« viser med al ønskelig tydelighed, at den menneskelige misère for en stor del har rod i det vesterlandsk kulturelle: Ruth og Olga tager sammen til Cairo. Man ser dem som fremmedelementer i dette samfund, og en eller anden lader en bemærkning falde: »Her er der udbytning og ulykke, men det er i Tyskland, at man begår selvmord«. Her er vi så et øjeblik tilbage i Grass' tankespind. Man kunne nemlig tilføje, at befolkningstilvæksten i Cairo er på 300.000 pr. år!

Franz Seitz' »Doktor Faustus« er en mislykket film, men det er selvfølgelig langt fra et tilfælde, at vi i disse år oversvømmes af Thomas Mann filmatiseringer. »Doktor Faustus« er som bekendt *bogen* om den tyske syge, det splittede menneske personificeret i komponisten Adrian Leverkühn, der stræber efter kunsten og længes imod mennesket. Hvis man sammenligner Syberbergs »Parsifal« med Manns »Doktor Faustus« – hvilket forekommer umuligt – er det i alt fald slående, at temaerne er de samme, og at de begge i stor udstrækning benytter sig af citater. Det ville dog også være usandsynligt, at Syberberg skulle forblive uberørt af denne store tysker.

Hans W. Geissendörfers »Ediths Tagebuch« er en filmatisering af Patricia Highsmiths roman, og som altid hos hende drejer det sig om splittede, endog ofte ligefrem skizofrene mennesker. Hun har udtalt: »Jeg vil gerne beskrive, hvad der sker i menneskers hoveder, når de befinder sig midt i et problem eller en krise.« Når så oven i købet alle hendes bøger, som Peter Handke udtrykker det, handler om »Selbstverständlichkeit der Unlogik«, er vi klar over, at vi også med denne amerikansk/europæiske forfatters værker befinder os på ægte tysk område.

»Ediths Tagebuch« beskriver en ekstrem grad af virkelighedsflugt, der selvfølgelig skaber en så stor afstand imellem den relle og den imaginære verden, at katastrofen er uundgåelig. Hovedpersonen Edith er en velbjærget, gift kvinde. Hun har en noget besværlig søn, der nærmest er spændt ud mellem moderens introverte natur og faderens næsten ualmindelige almindelighed. Ediths normalitet er en balanceakt, der hele tiden truer med at kippe over, og da hun erfarer, at hendes mand har en elskerinde, begynder det at gå galt. Hun trækker sig mere og mere ind i en fantasiverden, der har en ganske urealistisk drøm om sønnen som indbegrebet af succes, i centrum. I virkeligheden bliver han mere og mere indestængt og slår f.eks. en gammel onkel ihjel. Da omverdenen får øjnene op for Ediths tilstand, gør hendes søn et sidste forsøg på at forene de to verdener. Han maskerer sig som den søn, Edith har beskrevet i sin dagbog og forsøger at føre moderen bort, før faderen kommer for at få hende anbragt på et sindssygehospital. Edith bliver lykkelig, men i det øjeblik, hun skal ud til sønnens ventende bil, glider hun, falder ned ad trappen og brækker halsen!

Ediths flugt ind i fantasiens verden er kun ulykkelig set udefra. Jo mere hun lever i sin forestillingsverden, desto mere tilfreds synes hun at være, og det er unægteligt også en måde at løse problemet med at forene de modstridende kræfter på.

Den sidste film er også den mest uhyggelige. Mens personerne i de øvrige film er et sted i trediverne, er de i Peter Steins »Klassenfeind« under tyve. Den første gruppe har livet allerede haft i sin mægtige favn, mens den anden knap nok er begyndt at leve. De kunne være Ediths søn. Ligesom han er de blevet overladt til sig selv: Seks elever venter i deres klasseværelse på, at læreren skal komme. Igennem nogen tid har det været klassens yndlingsbeskæftigelse at få de skiftende lærere ned med nakken. De har haft stor succes hermed, og skolen har nu simpelt hen taget konsekvensen og overladt dem til sig selv. For at få tiden til at gå, laver de deres egen version af det verdensmønster, de kender: de holder hver en »time», hvor de prøver at lære de øvrige noget, som de mener, at disse kan have brug for. Det kommer til en konfrontation imellem klassens to poler: den i grunden næsten gammeldags humane Vollmond (Udo Samel), der hjemme passer sine blinde forældre, og den stærke Fetzer (Ernst Stötzner). Sammenstødet holder sig først på et verbalt niveau, men udvikler sig hurtigt til et voldeligt opgør, hvor Fetzer tæver Vollmond sønder og sammen. Drengene i »Klassenfeind« er genkendelige, efterhånden som de smider deres attituder. De er splittede imellem Vollmond, som har deres sympati, og Fetzer, der har deres beundring for sin styrke. Det er bemærkelsesværdigt, at Fetzer åbenbart er et intelligent menneske, der bare har valgt at smide følelserne væk som ubrugelige. Lige så ubrugelige som hele klassen tydeligvis synes at være for skolens ledelse. Kun Fetzer har indrettet sig på fremtiden, kun han har overvundet splittelsen og er blevet et helt – men desto uhyggeligere – menneske. Han vækker en forestilling om, at Darwin, snarere end Marx, er aktuel. Fetzers verden er ikke en utopi.

Hvis man skal tro de nævnte film, er det i alt fald tydeligt, at det splittede – romantiske – menneske stadig eksisterer. Forløsningen, der skriges på, synes at kunne have følgende former: enten en flugt ind i fantasiens verden – ikke ulig Wagners – en i princippet lignende flugt ud i Fetzers futuristiske følelseskulde eller et tredie og betydeligt mere sympatisk alternativ: Ligesom i Margarethe von Trottas film kan man acceptere sin dobbelthed, acceptere at man både er stærk og svag f.eks. og opsøge ting, der gør opmærksom på disse forhold. Syberbergs film er ikke det dårligste sted at starte. Det er ikke uden grund, at Gralen i »Hitler – ein Film aus Deutschland« viser sig at være Edisons »Black Maria« – verdens første filmstudie. Syberbergs film er en konstant bearbejdelse af traditionen, samtidig med at den stadig husker nutiden. Hans film er et ja til livet.

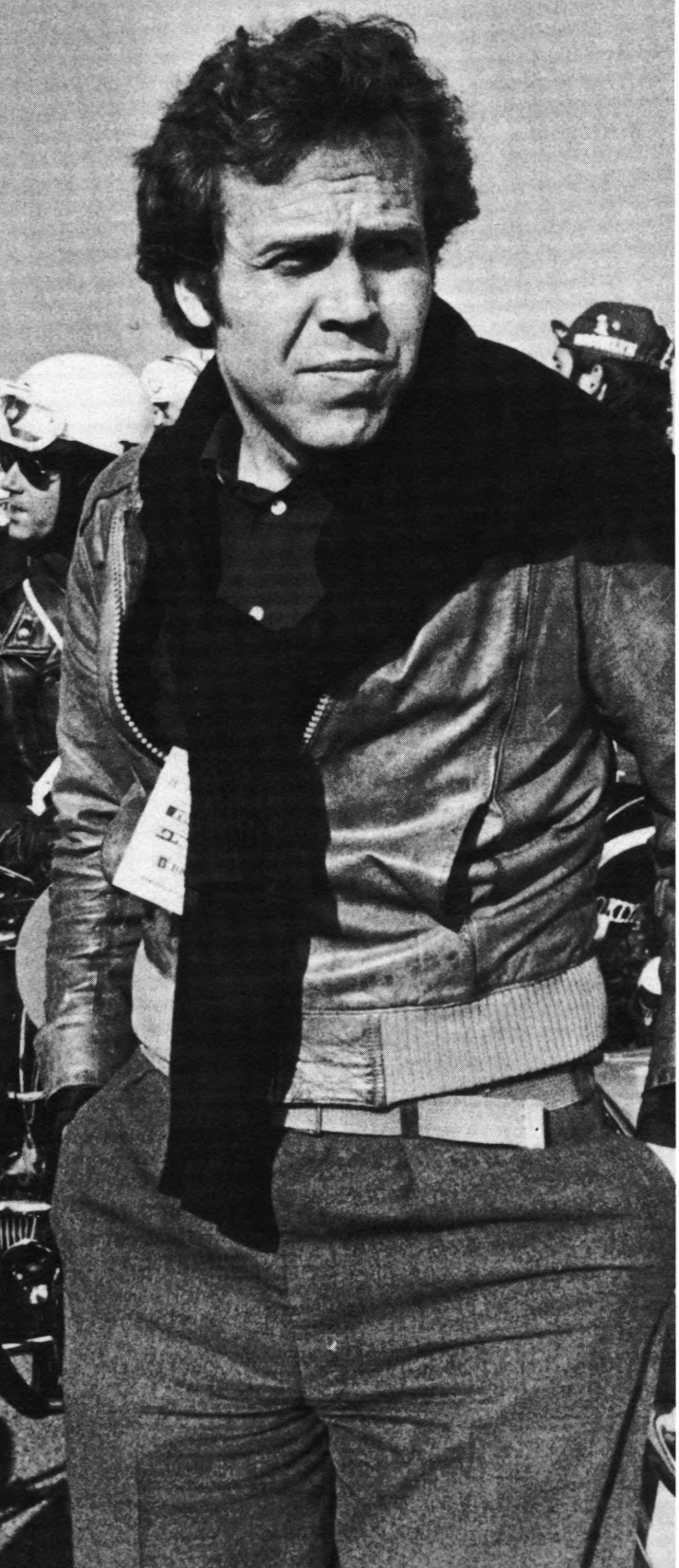
Jan Kornum Larsen

Øverst en scene fra Franz Seitz' »Doktor Faustus«.
Derunder Angela Winkler i »Ediths Tagebuch«.
Yderst til venstre filmens instruktør Hans. W. Geissendörfer

SPLENDOR
Zoppas
SPLENDOR
Sinalco
Sinalco
BP
Zoppas
SPLENDOR
Sinalco

SØREN BIRKVAD

VERDEN ER LETH – 2



Da denne artikels forfatter så mærkelige film i TV som barn, troede han det var forfærdelig symbolsk og blev straks nervøs. Som det imidlertid vil være fremgået, handler meget moderne kunst om, at den ikke gør noget. I 1965 var jeg ti år gammel og kunne udenfor fare – hvis jeg ellers havde været klogere – have kigget mig gennem »Se frem til en tryg tid«, for her skal man angiveligt overhovedet ikke have noget med hjem. I sin iver efter at nedbryde al fisefornem fiktionsautoritet opbyder filmen alle sine kræfter for at være overbelyst og ufaglært og primitiv, og hvis en eller anden tossegod kritiker alligevel i sin tid har fundet noget »vedkommende« heri, har Leth sikkert ladet endnu mere som ingenting.

Imidlertid er alt som bekendt relativt. Især for en kunstner af Leths attitude. Det er for eksempel en typisk modernistisk selvmodsigelse, at system- og ABCinema-digteres erklærede sekularisering og afmystificering af kunsten antager karakter af eksklusivitet og mystifisme. Et stærkt opreklameret, men lige så fattigt forslag til problemets løsning har fra modernist-side været hævdelsen af det åbne sind, den tilfældige modtagers troskyldige motivation for bare at lade det hele strømme ind til fri og personlig bearbejdning. Som om modernismen ikke i sig selv var et symptom på den almindelige specialisering af samfunds- og kulturlivet! Et litterært værk for eksempel, der kun indeholder to sætninger, dækket af hvide papirlapper – »hvidt – det usynlige nærvær af alt ... hvide – det synlige fravær af alt« – tager sig ikke fascinerende ud for en hvilken som helst Nielsen. Går man tilfældigvis rundt i den vildfarelse, at kunsten drejer sig om *det hele*, samtlige otteogtyve kantareller i skovbunden eller Pelle som summen af den danske arbejderklasses erfaringer, kan det være en kilde til stor og ufrugtbar forvirring, når eksempelvis maleriet kun – erklæret *kun* – handler om maleren selv. Som maler. Eller som eksemplarisk »tomhed«.

Hans Scherfig har i et af sine virtuost snusfornuftige kunstessays kaldt sidstnævnte motiv for »hullets forherligelse«, hvorved han ikke blot karakteriserer en vis, mysteriøs tendens i den modernistiske tradition, men altså ikke mindst den afart af den, der inkarneres af systemdigtningen. »En påtrængende følelse af hvidhed og tomhed og en stadig genkommende fascination af denne følelse har, tror jeg, været afgørende for min vision af verden«, skriver Hans-Jørgen Nielsen i »»Nielsen« og den hvide verden« 15). Denne oplevelse bliver for ham et afsæt til den erklæret nøgterne opfattelse af menneskelige relationer som lutter sociale roller uden substans, men tillige for hans samtidige engagement i zenbuddhismens

Jørgen Leth under indspilningen af »En forårsdag i helvede«

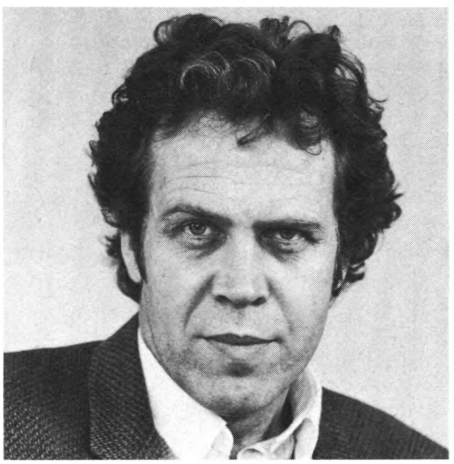
og den europæiske mysticismes intethedsdyrkelse. Hævdelsen af det forskelsløse bliver for attituderelativismens nihilister en primær forudsætning, som man må vælge at *tro* på, for dernæst at kunne kaste sig respektløst ud i rollespillet. Af samme grund kan Per Højholt i sit litteraturfilosofiske skrift fra 1967, »Cézannes metode«, pleje en metafysisk virkelighedsopfattelse, der inden for den absolutte tomhed skaber kunstnerisk råderum for »punkter«, æstetiske åbenbaringer uden budskab, men med en eksemplarisk virkning, der »giver os mulighed for at opleve at vi er til«. Sådan får vi altså alligevel noget med hjem! Selvom kunsten handler om, at den hverken gør fra eller til, så *handler* den alligevel: gennem metafysisk fascination, suggestion, magi. Ihvertfald i teorien. Systemdigtningens intentionelt ikke-intellektuelle fornægtelse af ideologiernes død er nemlig selv – og *det* tror jeg er fremgået – en hyperintellektualiserende ideologi.

Den højt priste originalitet i Leths film og digte skal forstås på denne baggrund. At erkende tomheden er ikke en demokratisk proces for ham, men en dybt personlig – og mystisk. Den usædvanlige indsigt forudsætter en frigørelse fra alt sædvanligt, en eventyrlig form eller en *suveræn* beherskelse af en given genres spilleregler. Han har således med en typisk flothed kaldt ABCinema-filmene for »voksne film«, hvormed han mener film, der blæser på de klassiske normer for Hollywood-pædagogisk »forståelighed«, men som samtidig spiller dekadent på sit publikums fortrolighed med samme. Det er sådan noget man kaldet metabevidsthed. Uden den konventionelle spillefilms sammenstilling af billeder i betydningsbærende rækker, var der for Leth ingen betydning at opløse. Derfor er det heller ikke for forbrugeren af Leths senmodernisme et spørgsmål om bare at sænke vindebroen og ta' imod (selv om hans bedste film som nævnt ejer en drønunderholdende, umiddelbar suggestionskraft). En nærmere kontakt – hvis et så familiært udtryk kan bruges – med programmatiske film og digtsamlinger som »Ofelias blomster« og »Lykken i Ingenmandsland« beror tværtimod på mikroskoperende, analytisk husflid og en mere eller mindre tilkæmpet, teknisk og teoretisk indforståethed.

Leths tidlige film er indlysende eksempler på dette paradoksale, svært tilgængelige ego i modernismen: det æstetiske lystmord på individualismen udelukker ikke en lige så drastisk betjening af samme. Her gøres der som nævnt op med den tidlige filmavantgardismes etiske model, filmskaberen-som-model-for-film-jeget, men kun for i Warhols ånd at pleje den æstetiske narcissisme. Nok forsøger instruktøren nemlig at fjerne indtrykket af en Personlighed bag kameraet, men med billedernes momentane, fysiske slinger kan publikum mildt sagt ikke undgå at tillægge billederne et personligt ophav, hvad enten det nu opfattes som Leth eller en øresundsturist på dødsruten. Til syvende og sidst er sådanne manifestationer således udtryk for en fundamental mistillid til det, der ligger uden for filmskaberen selv: yndlingsmotivet, den ydre virkelighed. Overalt i disse tidlige film flipper instruktøren på bekostning af de filmede objekter og »illusionen«, hvilket mere eller mindre godvilligt pointeres i »Motion picture«, hvor Leth springer klaptræsklappende ind foran kameraet under diverse »sceneskift«, eller med et passende motiv hilser Warhols billeder af nøgne, selvportrætterende fotografer.

I denne sammenhæng forekommer »66 scener fra Amerika« at være endnu mere intimt forbundet med foregangsfilmen om Danmark. Filmen udgør et meget leth'sk billedkalejdoskop af amerikanske huse og biler, landskaber og highways, reklamer, karakteristiske mad- og drikkevarer samt først og fremmest *typer*, der taler for sig selv – hver for sig og sammenlagt. Ligesom for de øvrige films vedkommende styres forløbet nemlig nok af en eksplicit fortæller, men i forhold til »Det perfekte menneske« og »Det gode og det onde« (foruden i øvrigt sports- og portrætfilmene) er instruktørens personlige speakerkommentar skåret ned til et hidtil uhørt minimum. Ud over underlægningsmusikkens karakteristiske vemod (Erik Saties »Gnossiennes« nr. 5, jævnfør Gunner Møller Pedersens i »Det gode og det onde«) tilføjes billedforløbet lakoniske steds- og tidsbestemmelser a la: »New York. Manhattan Skyline. Om aftenen«. Virkeligheden er som sædvanlig emnet, hvorom fristilen drejer sig, hvorfor Leth – foruden ordknapheden – ydmyger sig ved både at flytte ud i de ægte miljøer og ved autentisk (somme tider perspektivisk »urealistisk«) af pointere små bitte originallyde i billedet.

Den eneste fortæller-ekstravagance i »66 scener fra Amerika« er speakerbetegnelsen »Det amerikanske flag«, der ledemotivisk anføres hver gang Stars and Stripes dukker op i Dan Holmbergs statiske farvebilleder. Som et stykke americana er nationalflaget jo i og for sig skamløst banalt (jævnfør billeder af beachboys, bilvrag, cola-dåser og så videre), men igen: instruktøren hæfter officielt alene for en oplevelsesform, ikke for en holdning til det oplevede. Filmen skildrer »etnografisk« USA fra dag til nat, i solnedgang og neon, men kortlægningens røde tråd er popkunstens: Manhattan Skyline som sætstykker for stereotypiske, selvpræsenterende amerikanere i diskret frøperspektiv og projektørlys, let proportionsforvrængende whiskyflasker og krydderisæt, miniatureagtigt motel med vatskyer på postkorthimmel. Udtryksformen nærmer sig det selvrepeterende i dette hans seneste bidrag, men kan man vente sig andet af en så ensidig, kvantitativ satsning? Det er som med flaget, der spejler sig i et af filmens mange vinduesglas eller i slutbilledets strømmende vandoverflade: Stjernerne og Striberne synes at blafre bag ved ruden, under vandet, flot, men indtrykket er overfladisk. Bogstavelig talt.



Principielt opfattet er Leths »etnografiske« film således hverken illusion eller dokumentarisme, men illusion om dokumentarisme. Filmenes »ordnende« samfundsbillede virker i den grad gennemmanipuleret, at det samvittighedsløst rodede eller teatralsk utroværdige ved en hvilken som helst rubricering falder i øjnene. Filmen hedder *scener* fra Amerika, ikke »Amerikanske Billeder«. På tilsvarende måde indtager danmarksfilmen som sådan en filmhistorisk enestående position ved – modsat for eksempel Poul Henningsen og Klaus Rifbjergs – at sætte kikkerten for det blinde øje og bryde sig fanden om det sociale. Og således udgør den et vrængbillede af den klassiske filmdokumentarismes moralsk-æstetiske tro på Det Virkelige Liv: Robert Flahertys arrangerede naturlighed og iscenesatte eksotisme, John Griersons tillid til filmens evne til i folkeoplysningens navn at observere og udvælge fra »livet selv«.

Det kan således *ligne* et billede på André Bazins hævdelse af filmfotografiets magisk-objektive beherskelse af virkeligheden, når en cykelrytter – i den indledende scene i »Livet i Danmark« – »fryser« på sit køretøj i den sprøde lyd af mekanik i spænd. På papiret og for sjovs skyld kan Leths film siges at opfylde visse af Bazins moralske realismekriterier for »ren film« (hele, statiske indstillinger, der troligt inden for den materielle virkeligheds rammer stiller sig til rådighed for tilskuerens frie fortolkning), men som vi har set hersker der hos Leth ikke som hos Bazin et intimt forhold mellem billede og virkelighed. Mildt sagt. Fortællerens slet camouflerede almagt er nemlig i Leth-filmene uden objektiv status. Han er ikke Bazins og Guds fortaler for den gode, korporlige Virkelighed, men bare én, der leger filmens gud. Og tidens: Videnskabsmanden, den sirlige etnograf. Derfor smutter Danmark ligesom man troede at ha det i focus. Virkeligheden insisterer på sit rod.

Åndsfællen Per Kirkeby har med en betegnelse fra varmelæren kaldt skismaet for *entropi*, en tilstand, hvor elementerne i et afsluttet univers tenderer mod opløsning og kaos. Leth-filmene og -digtenes pendlen mellem Orden og Uro eksemplificerer dermed ikke blot model-digtningens opgør med modeller, men overhovedet modernismens. Instruktørens fingerede fortællere møder tilsyneladende verden med en næsten »candide«'sk åbenhed og positivitet, men i selve deres frugtesløse stræben efter klarhed blotlægges absurditeten. Verdens fundamentale usikkerhed eller ambivalens er med modernismen gjort til kunstnerisk princip og et personligt anliggende for den bestandigt manipulerede modtager. Kunstværket afslører sig som løgn og illusion ved at dementere, hvad den just har udsagt. Eller på leth'sk: illusion og virkelighed opløses gennem sidestilling, udjævning, ophævelse af begge begreber i dialektisk vekselvirkning.

I denne forbindelse er, som vi har set, netop filmmediet et oplagt udtryksmiddel på grund af billedets semantiske slaphed, dets fundamentale tvetydighed. »Nu skal denne mad spises«, lyder det om »det perfekte menneske« ved middagsbordet, men et øjeblik efter nøler speakeren: »Hvad tænker han på?«. Filmen kan som intet andet medium reproducere virkeligheden ned til den mindste grønært eller lillefingerbevægelse, men over for det introspektive må filmkunstneren tilsyneladende give op. Eller holde andagt! Sidstnævnte situation opstår hos Leth, når menneskelige typer forvandles til historieløse ting, eller når de som ved et trylleslag løsriver sig fra det (film)sproglige arrangement og bliver til – mennesker. Gennem filmenes ironiske selvdementier og inkonsekvenser gør han fælles front med den anti-autoritære modernisme, men samtidig befatter han sig praktisk og teoretisk med den ekstra kispusdimension i kunsten, der får os til at *føle* uudgrundeligheden, at *ane* det forunderlige i det almindelige og omvendt.

Det er denne på én gang visionære og uberegnelige dynamik, der fascinerer ordensmennesket Leth, og som sætter hans nihilistiske tomhedsbesyngelse i et paradoksalt romantisk lys. »Det kommer ingen steder fra. Alle vegne fra. De unødvendige lyde. Den vilde fantasi. De umulige muligheder«, som han erklærer i »Eventyret om den sædvanlige udsigt«. For Leth opstår den usædvanlige indsigt i forkastelsen af såvel Determinisme som Tilfældighed, i dyrkelsen af Alt og Intet 14). Hvorved den transcendentale længsel bryder ud som hos Mallarmé: at frigøre tingslig tomhed og menneskelig fylde i studiearrangementets kunstighed, men også Ånden i Kunsten.

Den frækkeste film i så henseende må vist være »Dyrehaven – den romantiske skov« (1970), der er noget af det pæneste. Her er der ikke som i »Livet i Danmark« tale om en nyarrangering af det banale, men om dets uforbeholdne besyngelse. Den er lavet sammen med kammeraten Per Kirkeby og havde det ikke været for netop dette megetsigende ophavsforhold, ville den nok bare have virket som en af de der lavendelduftende »naturfilm« af Sigurd Léfevre, der plejer at få TV-anmelderen Leif Blædel til vredt at råbe på TV-antenner og bilkirkegårde. »Det skal være en smuk film«, erklærer Leth om den i »Filmmaskinen«, hvorefter han opregner dens dobbeltmission: på den ene side »elementær, botanisk beskrivelse« af de fire årstiders skiften, på den anden et »associationsfelt« af »rent romantiske billeder«. Og her menes der altså ikke filmmaskinel *sturm und drang*, men idyllisk fodtur i »naturens store hal«. Parallelt med lydsidens noble skovridderforedrag fyldes lærredet af statiske, skilderiagtige totaler af snedækkede landskaber, græssende dådyr, blomster i svaj. Naturen fremtræder per se – frigjort fra mennesker og rationel udnyttelse. Og dog: kultiveret.

Leth skriver i »Filmmaskinen« om denne prioritering. »Et stilistisk og indholdsmæssigt hovedprincip er, at menneskene på alle billeder er små, ikke-dominerende elementer. Det vil naturligvis fremstå som et stilistisk element, og samtidig betyder det: Det der, det er natur! (...) Der er kun én fiktion: naturens gang« 17). Hermed antager indfaldsvinklen endnu engang spilkarakter: der *lades* som om. Den stilistisk konservative attitude i »Dyrehaven« er ikke udtryk for hjertets rørelse, men for endnu en sanserørende iscenesættelse af ligegyldigheden. Den ene fiktion fremfor den anden. Ikke Ofelias og den filmiske illusions voldtægt denne gang, men nøgen elverpige, bier i blomst, nøgent barn i skovbunden, musik, der siger som jagthorn, fordi det er efterår. »Illusionernes egen virkelighed«, kalder Leth det i »Af projekt »Filmmaskinen««. Her er konventionalismen blevet til et mål i sig selv, en bevidst forventningsopfyldende, let ekstremistisk favorisering af romantikkens smukke løgn.

Det er klart, at den tidligere litteraturstuderende står til kløå på Institut for Litteraturvidenskab. Baudelaires »disharmonier for blaserte ører« er midlertidigt blevet til Leth & Kirkebys cacao for øregangen. De synes med »Dyrehaven« at indskrive sig i den kunstneriske tradition, der farer ud i demokratisk radikalisme for siden at falde sammen i aristokratisk reaktion. Og dog har Leth været den samme hele tiden. »Dyrehaven« er lavet af ungdomsoprørets børn – to år efter 68! Hvor meget han end forekommer at være en forhærdet stil-kamæleon – opportunist kan man ikke kalde ham. Som overlagt provokation passer dyrehavefilmen derimod til hans image som Rasmus Modsat. I diverse interviewudtalelser vender han sig således (med ekkoer af Johannes Jørgensen) mod »Ikea-realismens« fortærskede problemdebat og be-

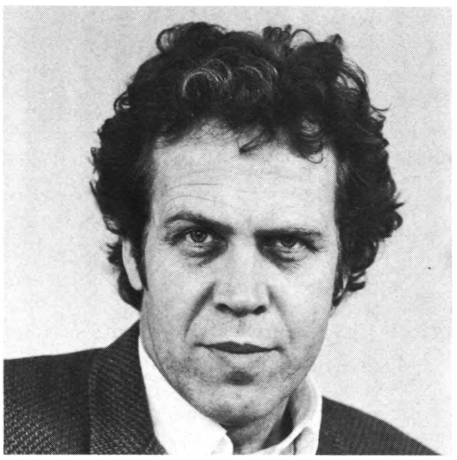
grænsede dennesidighed: »De, der laver politisk kunst, ved alt, inden de begynder. Det, de laver, er dekoratørarbejde, opdragelse (...) Det er en *lav status* at påtage sig som kunstner, en hyklerisk beskedenhed« 28). I modsætning hertil bliver æstetikerens rolle »en nødvendighed« for Leth, hans erklæret »eneste« måde at holde sig vågen på...

Selvom han altså i en vis forstand hævder stilens autonomi, får den konsekvenser her og nu: polemiske, kulturpolitiske, politiske. På trods af kunstens påstået ontologiske status forekommer han selv som kunstner at være et uhyre tidstypisk fænomen. En i egne øjne kættersk æstetiker, en professionel vantro, men også et symptom på den virkelighed han henholdsvis trodser og tager for gode varer. Digte og film er således slående eksempler på den rodløse bevidsthed, der hersker i et anonymiseret og uigennemsigtigt samfund, mediernes kolonisering af vore sind, det kristent-samfundsfunktionelt definerede jegs krise eller opløsning, men også på den kunstneriske besværgelse heraf. »Glitrende omdrejninger, ingen revolutioner«, konkluderer Leif Petersen i sin ideologikritiske anmeldelse af »Stjernerne og vandbærerne« i Kosmorama 121. Dermed kan han siges at opsumere 70'er-marxismens afvisning af den sports-eskapistiske heltedyrkelse – samt i øvrigt den type samfundskritik, der karakteriserer modernismens funklende former. I følge denne opfattelse bliver »oprøret« nemlig en harmløs foreteelse, fordi det antager en så abstrakt og absolut, under ét historieløs, karakter.

Imidlertid har modernismen Den litterære Institution i ryggen. Det er det prekære. Og dét er den ideologikritiske pointe. Den apolitiske besværgelse, den indre emmigration, modernismens systembekræftende afmægtighed bag al den sproglige rasen er udtryk for en borgerlig ideologi, der *almengøres* af Den litterære Institution. Mellemlagspoeternes samfundsmæssige isolation ophøjes til ontologisk grundvilkår. Virkelighedsproblemet opfattes som sprogligt, fordi ordnusseriet i seng og ved skrivebord formidler identiteten for det arbejdsdelte, kapitalistiske samfunds akademiske mellemlag. Leth må i denne sammenhæng være noget af en lækkerbidsken for denne (tidlige) på én gang prosaisk rigtige og stupidt bedrevidende modernisme-kritik. Især selvfølgelig når den erklærede uafhængighed af moralbegreber og klassetilhørsforhold, hævdelsen af kunstens immanente moral, krænger over i farlig æsteticering.

Er man således rask med tavle og kridt kan det tage sig sådan ud: afskåretheden fra et meningsfuldt, universelt perspektiv, der i de tidlige digtsamlinger påkalder sig så patetiske udtryk, afløses hurtigt af jegets bortpantning til kunst- og supermenneskemyten. Udenfor sine reservater forviser Leth med Mallarmé det virkelige fra sit ansigt, thi det er vulgært. Løsenet er sublimering: »Det ordner sig selv / idet det bliver til form. Illustreredé blade. Skarpe / punkter og vibrerende berøringer. Slask, svirp.« (»Det går forbi mig« / »Det går forbi mig«). Dermed har den ekstremt individualistiske kunstner politisk/moralsk umyndiggjort sig, han overgiver sig i Kunstens navn til hvad han kalder »bevidsthedens mere dunkle områder«. Her er der endelig noget, der rører sig: »Ude i skoven binder jeg dig til et træ som jeg vælger (...) Jeg retter på et par ting, sætter en finger ind et par steder, strammer en knude, løsner en anden, træder et par skridt tilbage: sådan ser det ud, ja det er smukt. Et billede midt i skoven. (...) Jeg pisker dig med ild, min elskede, til du bløder, og det er fuldbragt« (manuskript fragmentet »Skovbillede« / »Filmmaskinen«).

Voila? Personligt er jeg vist ikke vaks ved havelågen, men nærmest ambivalent famlende. Leths løndøre kan nemlig føre hvorsomhelst hen: »Jeg betaler gerne enhver pris for at følge mine fascinationer hvorsomhelst hen. Derved overskrider *jeg* grænsen til den etiske dimension« (»Livet i Danmark 1982«, follow up-oplæg til 1971-filmen, trykt i Kos 126). Det er *det*, der er kernen i æstetikerens roll og som en tjep, moraliserende parafrase som ovenstående overser: Kunstneren optræder ikke på andres vegne, er ikke i sig selv opbyggelig og god, men *sætter sig selv på spil*. Derfor er Leths vinde og skæve danmarksfilm i alle ordets betydninger mere ophidsende end Maj Wechselmanns. Hans digte og film angiver en bestemt livsfølelse eller verdensoplevelse, der kan virke foruroligende i kraft af deres »forkerte« underholdningsværdi eller tilsyneladende misantropi, men det er en del af den fælles risiko for Leth og hans publikum. Også når kunstneren gør mere eller mindre vold på uudgrundeligheden (gennem brutal objektgørelse eller metafysisk spekulation) føres nemlig de personlige omkostninger til protokols. Den konsekvent sanseligt eksperimenterende holdning udelukker ikke en samtidig artikulation af dens komplikationer og farer.

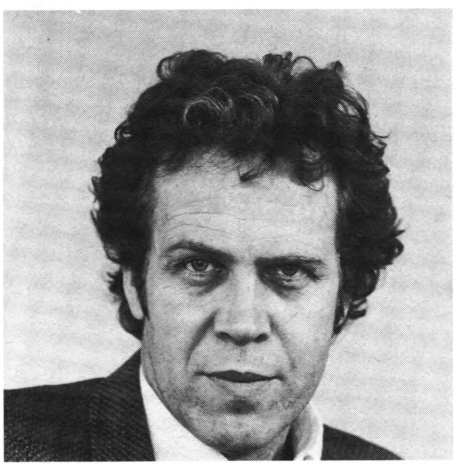


»Udenrigskorrespondenten« (som jeg i skrivende stund ikke har haft mulighed for at se) tematiserer angiveligt som den første *film* – og spillefilm – af Leth en sådan situation, hvor kunstneren gennem et sanseberusende jeg på det yderste gennembryder »grænsen til den etiske dimension«. Leths forfrontsfigur, udenrigskorrespondenten, er som i så mange af bøgernes vrisne digtmonologer ved at gå i spåner i ydre tummel og indre tomhed, men her er (i følge Ole Michelsens interview med instruktøren i Kos 165) problematikken for første gang formidlet *indefra*. Der er atter tale om en eksplicit fortæller, som indledningsvis styrer fiktionen og som siden mister kontrollen med den, men denne gang synes han angiveligt at blive ét med sit totalt rådløse, filmiske objekt. Stoffet antager for fortællerens fortæller, Leth, den selvbeskuende, både selvsikre og anfægtede æstetiker, en så påtrængende, personlig form, at han må give sig. Det bliver angiveligt magtpåliggende for ham, at publikum interesserer sig loyalt for hans alter egos problemer. Derfor skrinlægger han – som Ole Michelsen er inde på – foreløbig sin mytologiske eller ironisk formalistiske distance (læs: selvbeskyttelse?) og kaster sig for første gang ud på fiktionens dybe vand.

Med »Udenrigskorrespondenten« søger Leth således fornyelse ved at sammenknytte den æstetiske og den etiske dimension på en hidtil uset direkte (omend erklæret »apsykologisk«!) måde. Det er vist foreløbig så langt han kan strække sig, men jo heller ikke så lidt. Som det vil være fremgået af hans radikale afgrænsninger som kunstner en styrke – en begrænsning. Focuseringen på *eksistensen* frem for *samfundsfunktionen* er bare en af dem. Og dog er et sådant valg vel kun »begrænsende« i forhold til en A til Z-dogmatik. Kravet om at kunstens *hvorfor* altid bør følges op af et *derfor*

og et *sådan* forekommer mig i sin småborgerligt moralistiske tendens at være mere totalitær end den, man fejlagtigt har søgt fremanalyseret i Leths cykelfilm 29). Uden et øjeblik principielt at ville anfægte universitetsmarxismens tiltrængte pointering af kunstens ideologisk-politiske indebyrd, er Brostrøm & Co.'s påmindelse åbenbart stadigvæk på sin plads: kunst er noget illusionært, indbildning, fantasi. Den ER principielt ikke et spørgsmål om den korrekte formidling af varens dobbeltkarakter, men ikke mindst om det subjektive som en oplevelsesværdi i sig selv.

Spørger man således Leth, er han næppe *gjort* fremmed af »nogen« eller »noget«. Han tror heller ikke som visse freudianere og marxister, at alle sociale fænomener betyder noget. Måske er de tomme i dødens nærvær. Er det forkert tænkt? Er bevidstheden sand eller falsk? Hvad kan du selv bruge den slags til? Spørger man systemdigtningen, kan den, som det ses, bruges til alt. Det er det, der er dens store gevinst og risiko. Efter erkendelsen af verdens tomhed følger lysten til at alfabetisere, at skabe verden pånyt. For 1965-generationens temperamentsmæssigt vidt forskellige modernister er sproget som forlæg for verdensbilledet et fælles udgangspunkt, der af samme grund får højst forskellige, individuelle konsekvenser. Det er mildt sagt ikke Jørgen Leths æstetiske reservation, der præger en lyriker som Inger Christensen, men den menneskelige varme. Opgøret med det værdikonservative normalsprog, struktureringen af »egen« mening via sprogeksperimenter, er en fælles platform for de to systemdigtere, men herfra skilles vandene. For Inger Christensen er den sofistikerede ord- og stilbevidsthed flot sagt udtryk for en politisk-humanistisk forvisning af det gængse sprogs falske virkelighedsfortolkning, for bevidsthedens tagen skæbnen i egen hånd. For Leth betyder det samme i højere grad: blottethed for alle muligheder, spil på egen risiko.



Et »socialt« forfatterskab af Inger Christensens emotionelt pragtfulde format er vigtigt at påpege i en artikel, der i øvrigt i så høj grad har betonet systemdigtningens l'art pout l'art-aspekt. Det vigtigste har dog selvsagt været (på trods af som nævnt øjeblikkelige anfægtelser) analytisk at dokumentere, hvordan heller ikke Leths systemdigteriske skabelsesforsøg bare skaber sig. Den erklærede træthed ved gamle historier, der som antydet momentant kammer over i blot og bart kuriøse, blaserte eller paradoksalt pæne, kan udløse provokationer af stor kraft og betydning. I en verden, hvor visse programmerede sammenhænge og sandheder ruller i hovederne på os som Dallas og folkekirkelig liturgi, kan Leth liste mærkelige billeder ind i os. Hvordan kan man for eksempel med barnesindet i behold se på film om negerlandsbyer og folkeliv i Flandern efter »Livet i Danmark«'s udlevering af al pseudoverificerende dokumentarisme? På samme måde er cykelfilmene ikke blot de velsagtens eneste virkelig virtuose spændingsfilm i dansk filmhistorie, men i sig selv et vitalt, overrumplende originalt udtryk for hvad *spillet*, sportens åh-så banale roller og regler, kan udløse af grænsebrydende kræfter.

I disse tilfælde er essensen altså – firkantet opsumeret – af henholdsvis »progressiv-demokratisk« og »mytologisk-mystisk« art. Som det vil være fremgået ligger der imidlertid ikke en selvmodsigelse heri. Alene Leths omsorg for at være uberegnelig, åben, provokerende angiver hans modvilje mod den slags pap-rubriceringer. »»Napalm«. Et godt ord. Og nu kommer ordet »creme fraiche«. Og nu »jalousi««, lyder det i »Mit Vietnamdigt« i »Lykken i Ingenmandsland«. Er digtets begrebslige sidestilling udtryk for en kritik af afstumpetheden – eller for en ekstremt værdinihilistisk accept af den? Det er ikke til at blive klar over og skal heller ikke være det. Den gode ånd i »Livet i Danmark«, der gennem smil og slubrelyde frigører bonden som andet og mere end En Mand Som Opdrætter Kvæg, er det den samme, der forulemper og udleverer ham i studiets kunstighed? Og nu vi er ved den: er det ikke blot en skinmanøvre på linje med de andre, når Leth stiller sig metafysisk an? I den såkaldt 4. indstilling af »Eventyret om den sædvanlige udsigt« står der: »Jeg siger at det ikke betyder noget når der sker det og det. Det er altså mig der bestemmer hvad der betyder noget. Det er meget enkelt. Jeg bestemmer også hvad jeg selv betyder«. Letsindigheden! Det er det, der er blevet tilbage af tressernes manende attituderelativisme.

Filosofisk set er der vel efterhånden ikke meget kød på dét ben, men for den rette kunstner kan spil-fascinationen altså udløse driftige udtryk. Den påtagede synsvinkel i »Livet i Danmark«, den kolde og strenge kamera-*attitude* virker opvarmende på det, der betragtes. Men somme tider også omvendt: de uudgrundeligt lange, statiske indstillinger af næsten ubevægelige personer angiver billedets begrænsning. De får os til at se, at vi intet kan se.Mellem disse to poler, attitudens magt og afmagt, pendler kunstneren i Leths digte og film. Skismaets sidstnævnte yderlighed angiver den desperate hovedperson i »Udenrigskorrespondenten«, da han angiveligt citerer Johannes V. Jensens digt »Interferens«: »jeg nærer en sønderdelende proces i mit hovede så såre jeg tænker. / Min bevidsthed arbejder skærene. / Jeg ødelægger af drift, til trods for mig selv. / Intet er sandt. Intet er umagen værd«. På den anden side kan den underliggende, eksistentielle længsel vise sig i en dynamisk nysgerrighed, en principiel modtagelighed. En trang til at behage og forurolige. Der er som i den drejebogsagtige »Eventyret om den sædvanlige udsigt« mindst 15 indstillinger at vælge imellem. Men også et uudholdeligt tomrum.

Inden for dette rum løftede begrebet Hans-Jørgen Nielsen sig i sin tid kun i gåseøjne. »Nielsens« hvide verden er imidlertid blå for Leth (og for Kirkeby iøvrigt). Oven over alting hersker det han kalder »illusionens og uendelighedens farve«. I digtet »Det skal blive spændende at se« fra »Glatte hårdtpumpede puder«, der handler om indspilningen af »Ofelias blomster«, vimser en instruktør forventningsfuldt rundt for at få verden i focus:

Det skal blive spændende at se
hvordan det hele hænger sammen
bagved dig har jeg sat en blå skærm op
som bevæges sagte af vinden her ved søen
og den blå himmel lægger låg over alting

Sådan er det. Det er jo bare film. Attituden kan være personligt omkostningsfuld, ladet med mystik og i det hele taget

relativ, men til syvende og sidst spiller den kun en rolle. Kloden er let. En hårdt-pumpet, blå ballon-hinde omkring ingenting. Imidlertid får verden en sjov facon, når den snurrer omkring en navles tilfældige centrum: Jørgen Leths.

Uanset hvor meget Leth end hævder Kunsten og Kunstnerens fravær, giver han sig således uhyre personligt tilkende i kraft af sin STIL, frem for alt via fetischeringen af sproget. »Målet var at strippe sig ned til filmens elementære bestanddele, for bagom al teknikken at finde et knitrende magisk sprog«, har Leth udtalt om sit nyeste opus, »Udenrigskorrespondenten«, hvorved forbindelsen til ABCinema-tiden sluttes 16). Det er den gamle sang om Kunsten som medium for særlige indsigter, men hvor forholdet mellem geni og publikum i romantikken endnu prægedes af gensidig respekt, så er denne relation sønderrevet i modernismen. »Er du i verden? Verden er i dig«, siger Leth med Schack-Staffeldt, men den systematiske modernist går linien ud. For at kunne artikulere kløften mellem det almene og det individuelle, må han groft sagt lade hånt om det første og give sig det andet i vold.

Associationen l'art pour l'art har forlængst meldt sig. Kunsten har i vor tid for ikke at blive forvekslet med andre varer insisteret på sit særpræg ved blandt andet at pege på sin egen skabelsesproces. Fortropsfænomener som konkretisme og systemdigtning fremtræder i denne forbindelse som en foreløbig absolutering af den modernistiske poetiks nøglebegreb: kunstens autonomi. For Leths vedkommende betyder dette ikke blot, at han som modernist praktiserer en forlængelse af det romantiske originalitetsideal, men også, at hans dialektiske metode (jævnfør »Livet i Danmark«) underlægger sig et ontologisk kunstsyn. Parallelt med sin værdinihilistiske attitude dyrker han ligesom Højholt en transcendental orden, der personligt og kunstnerisk åbenbarer sig for ham via kunstens og sportens (eventuelt ballettens) ritualiserede verdener. Leths momentane, ekstatiske frigørelse fra tomrummet opnås således ikke i det »normale« sociale liv, men gennem den kunstneriske ånds og den sportslige kraftudladnings totale indsats eller INSPIRATION. »Vi har her at gøre med selve mytens princip: den omformer det historiske til natur«, siger Roland Barthes i sin bog, »Mytologier«, hvorved han kan siges ikke blot at karakterisere den ofte omtalte, mytologiske indfaldsvinkel i Leths sportsfilm, men tillige en symptomatisk side af hans poetik 17).

Programskiftet »Filmmaskinen« (der i øvrigt ikke berører hans sportsfilm) sammenfatter og lutrer frem for noget hele denne sammensatte tankegang. Her søges avantgardismens mange paradokser ophævet gennem Leths udvikling af det klassiske l'art pour l'art-program. I følge denne opfattelse kan kunsten ikke hente sit begrebsindhold indefra (fra et engagement), men må frembringe det udefra, gennem kontakten med og bearbejdelsen af materialt. Dermed bliver skriften en specifik erkendelsesproces, en drøm om sin egen opløsning og nydannelse (jævnfør systemdigtningens »skrifttematik«). For at citere Leth: »Jeg har lyst til alt det, som man ikke kan og ikke må. For eksempel nedbryde den filmiske illusion og nedtælle det litterære indhold til et *point blank*, hvorfra en defloreret og vægtløs »kunst« kan tage afsæt til sit kraftspring ud i det absolut værdiforladte, men strålende oplyste scenerum« 18). For eksperimentalfilmens vedkommende bliver løsenet i denne sammenhæng en emanciperet »billedskrift«, en »hemmelig«, programstyret kamera-kode, (...) som skriver sin egen historie tværs hen over den enkelte films egentlige historie/indhold« 19).

Ovennævnte kontrapunktik ser man forsøgsvist aftegnet i tidlige filmeksperimenter som »Motion Picture« og »Ofelias blomster«. Her blir den systematiske attitude et afsæt til springet ud i det usystematiske: den angivelige »magi« mellem bold og mand, den mystiske udvinding af de shakespare'ske ords »konkyliesusen« eller »lidenskabsførende grundstof«. I sidstnævnte film opstår således »gnidningsvarmen« i følge de her citerede programnoter i »Filmmaskinen« via en ceremoniel gentagelse »til et bristepunkt« 20). Det tilsigtede resultat er en autonom disciplin eller fanatisme i udtrykket, der virker transcenderende ikke på trods, men i kraft af sin totale mangel på hensigtsmæssighed. Den suggestivt virkende musik i »Livet i Danmark« er for eksempel ikke udnyttet for at understrege denne eller hin scene, men anbragt ud fra et på forhånd opmålt, metrisk system. »Tilfældet er den bedste iscenesætter og jeg er dets ydmyge assistent«, udtalte Leth i september-nummeret af Kosmorama. Dermed giver han på sin vis udtryk for en romantisk tro på potenseringen af Kunsten gennem fortabelsen af kunstnerens personlige kontrol. I den konkrete interviewsammenhæng hylder han således tilfældet, praktisk held og uheld i en ekstrem arbejdssituation, som en afgørene kunstnerisk inspirationskilde (jævnfør romantikeren Werner Herzog), men også kameraets »eget liv«, dets »næsten instinktive« bevægelse i et givet stof 21).

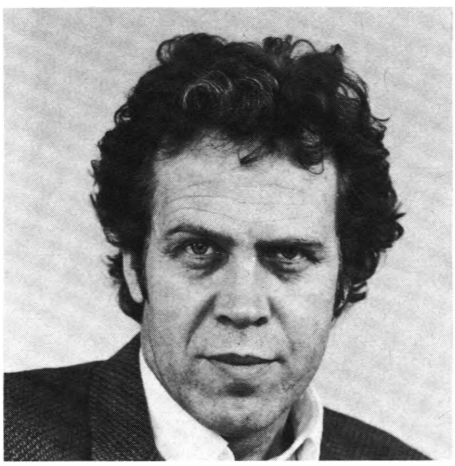
Denne tankegang får i »Filmmaskinen« hvad den kan trække i det lyrisk virkende concept-udkast »Af projekt »Filmmaskinen««. Her koketterer jeget med rollen som den enevældige, tyranniske virkelighedsskaber, hvis »film-laboratorium« er som en »ruse«, »en menneskefælde«, men som egentlig helt må forlade sig på *mediets* iboende autoritet. Instruktøren sætter visse betingelser, sætter i gang, men styringen, indifferencens og den psykiske tortur over for studiets udstillede »gæster«, er helt og holdent kameraets. »»Jeg« er forsvundet fra scenen. Kameraet er en håndskrift – men hvis hånd?«, lyder det med et satanisk blink til Alexandre Astruc. Den stoflighed, der skaber væksten i det stillestående »liv i Danmark«, er her forvandlet til et vækthus' kunstige frodighed: »Kameraet sender sit lys og forvandler omgivelserne (...) Ikke noget dagslys – luften skal være til at skære i. Det er lyset og kameraet der får tingene til at gå igang som ved en tryllestavs berøring« 22).

»Projekt »Filmmaskinen«« er således en gyserversion af »Livet i Danmark«, et outreret svar på Warhols *I want to be a machine*. Angsten for identifikation er her blevet til udslettelsen af det empiriske jeg, den alt for menneskelige følelse. »Min overlegenhed består i at jeg intet hjerte har«, påstod Rimbaud. Helt ude i tovene, i grænselandet mellem synopsis og lyrik, er Leth inde på noget af det samme. Systemdigtningens hævdelse af formens selvberoende dynamik er i »Filmmaskinen« blevet til en emanciperet filmmaskines foruroligende selvsikkerhed. Den frankenstein'ske mediemanipulation i syvende potens: det yngledygtige monster.

Som det ses befinder vi os så at sige i en situation *efter* nihilismen. Den frihed, der med attituderelativismen bestod af afskærelsen fra ethvert metafysisk perspektiv, er i »Filmmaskinen« afløst af en ny, transcendental frihedstrang. Hinsides nulpunktssituationen, den kunstneriske skabelse ud af ingenting, kan en ny mystik begynde. Eller en ny konformisme. Ud over de indadvendte, lyrisk prægede filmeksperimenter opererer Leth nemlig på hvad han selv kalder »et andet spor«: sports- og dokumentarfilm, der »realistisk« dyrker visse »perfekte« og professionelle miljøer. Ligesom der for Ivan Malinovski er kort vej fra nihilisme til utopi, er der for Leths vedkommende en egen paradoksal forbindelse mellem hans tidlige digtsamlingers totale, abstrakte afvisning af spilleregler og sportsfilmenes senere, totale accept af samme. »Trætte / af enhver mulighed på forhånd / lader vi de skete ting stå / i den noterede orden«, som han erklærer i »Det går forbi mig« 23). I denne forbindelse fremstår Leth – ligesom for eksempel i høj grad Dan Turèll – som en forhærdet efterkommer af den

hvide verden. Som følge af verdens fundamentale usikkerhed kan man *lige så godt* antage den sikre, traditionsbevidste attitude.

Leths sportsinteresse repræsenterer med sit emne et klart afgrænset virkelighedsområde, der givet er sådant midlertidigt ly for usikkerheden. Også som film-dokumentarist foretrækker han at skabe sine egne systemer eller mytologier af et passende, eksotisk stof. Af et materiale, der siger *ham* noget! Kortfilm som »Peter Martins – en danser« (1978) og »Bournonville og Den Kgl. Ballet« (1979) bevæger sig for eksempel indforstået inden for rammerne af den traditionelle, høfligt nysgerrige dokumentarfilm, men rigtig strømførende bliver filmene først, når de for alvor gløder for deres emner: i første række sporten. Speakerkommentarens berømte blanding af saglighed og inderlighed, som vi kender den fra for eksempel »Det gode og det onde«, udgør i disse film om bordtennis (»Kinesisk bordtennis«, 1970), boksesport (»Kalule«, 1979), den baskiske sportsgren Pelota (»Pelota«, 1983, Leths seneste), frem for alt om cykelsport, et uefterligneligt, poetisk stemningsunderlag for den visuelle suspense. Her er der ikke tale om tomhedsbesværgende formeksperimenter, der holder sig selv i sving ved hjælp af formale tricks, men om et virkelighedsstof, der i den grad appellerer indforstået til kunstneren, at han af egen drift giver sig til at lave vulgære, magtfulde, rasende spændende historier af det.



Før Jørgen Leth var det i intellektuelle kredse upassende at interessere sig højlydt for sport. Noget så småborgerligt. Digtsamlingen »Sportsdigte« var alene i kraft af sin titel en provokation i 1967, et indlæg i debatten. Her fandtes bogstavelig talt lige ud ad landevejen belæg for modernismens somme tider tågede tale om *konkretion, eksakthed, fysik*. En hyldest til de elementære, kropslige (cykel)oplevelser i ny-enkel, punktuel form, der i sin tid jævnførtes med »Amagerdigte« af Rifbjerg (sidstnævnte i øvrigt filmportrætteret af Leth i »Klaus Rifbjerg«, 1974), men som virkede modernistisk udvidende i mere end stoflig forstand. I Leth-samlingen er der således nok tale om en Rifbjerg'sk blufærdighed i følelsesudtrykket, men med sportsdigtene sættes modernismens manglende individualistiske »sjælfuldhed« i system så at sige ved at lægge sig i baghjulene på en objektiv Orden, en cykelmytologi. Den sportslige subkultur udgør i disse digte et reservat, der i kraft af sin flotte, mytologiske status appellerer til jegets sanselige modtagerapparat, personlige fantasi og sans for mystiske, anelsesfulde sammenhænge.

I »Sportsdigte« opstår med jævne mellemrum brudflader i dette mønster i form at ironiske maskedigte (jævnfør det citerede »Ekspeditionen«) eller momentan moraliseren over ordensdillen og forhærdelsen, men i cykelfilmene er sti(l)en holdt ren. Den positive sportsfascination har her fundet sit rette medium: billeder som lutter bevægelse, ydre drama, »objektiv« fastholdelse af ting. Og altså: epik. Den anti-episke attitude er mildt sagt suspenderet i cykelfilm som kortfilmen »Den umulige time« (1975, om Ole Ritters rekordforsøg i én times solokørsel på bane) og de lange »Stjernerne og vandbærerne« (1974, om Giro d'Italia) og »En forårsdag i Helvede« (1976, om landevejsløbet Paris-Roubaix). Eller mere præcist: deres sammenklipning af optagelser fra bestemte, autentiske cykelløb fremtræder som historier, dramatisk sammenhængende gestaltninger af individuelle og fælles skæbneforløb, hvis holdning står i nær kontakt med det klassiske *helteepos*. Ligesom sine antikke forbilleder henter Leth som bekendt sit stof fra typiske konflikter af myte- og sagnkarakter: Styrke og Svaghed, Ambition og Opofrelse, Stjerner og Vandbærere. Dermed opstår en forbindelse til avantgarde-filmenes antipsykologi: i modsætning til den borgerlige og individuelle roman hævder han den narrative urforms typisering og stilfuldhed.

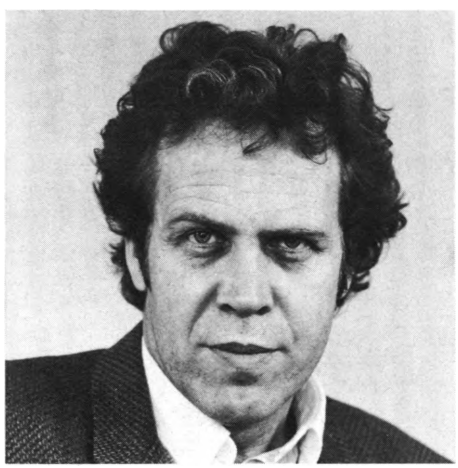
Det er ikke fordi instruktøren i sine film forcerer sportsmyten, hans speakerkommentarer kalkulerer indfølt med diverse psykologiske spilkomponenter, men personligt rangerer cykelrytterne aldrig *over* de mytologiske spilleregler. Filmene handler om betydningen af den rette sadelhøjde, om storslået, fysisk kollaps, om rytternes magiske »anden luft«, først i anden-tredie række om kommercialiseringen og politiseringen af de store, internationale cykelløb – og slet ikke om rytterne som knudemænd på cykelflugt fra blevask og morkomplekser. Leth *elsker* klicheerne – og ikke kun de fine fra Oldævl. Essensen af »En forårsdag i Helvede« er »bedrift, drama, martyrium«, slutpointen lyder) »Rivaliseringen kører videre« ... Og hvad mere er: det er sikkert ikke løgn! Filmenes egen bedrift er, at de indenfor deres egne kulørt melodramatiske rammer skaber fuldkommen overbevisende udtryk for elitesportens olympiske følelse!

Ligesom i hans øvrige produktion kan man altså til en vis grad tale om en afindividualisering af personerne i Leths cykelfilm. Paris-Roubaix – cykelløbets sidste strækning ad næsten ufremkommelige markveje udgør i »En forårsdag i Helvede« »en eksklusiv affære for de absolut stærkeste«, som det hedder, men cykelaristokraternes styrke ligger i høj grad i deres psykologiske endimensionalitet, deres mytiske indsats som bærere af én dominerende egenskab: Snuhed, Uudholdenhed, Dynamik ... De bliver ligesom stjernerytteren Fausto Coppi i »Det går forbi mig« benzin for sportens maskine: »Der er blod i Gino Bartalis årer. I Fausto Coppis er der brændstof.« 24). Parallelt med denne homerisk-sportsjournalistiske stereotypitet træder rytterne imidlertid frem som *kunstnere*. Deres aristokratisk-selvbevidste forvaltning af egen mytestatus (eller »image«) fortolkes af Leth i sig selv som en skabende virksomhed. Men hertil kommer f.eks. billeder af den inspirerede tilstand, katharsisen hinsides smertegrænsen, hvor mand og mekanik, subjekt og objekt synes at smelte sammen til ét: den langsomme gengivelse af rytterens spurt, en pludselig, legende lethed. Billeder som disse udtrykker på sin vis summen af den gamle kunstnermyte. Manden som både tegn og medium, den ensomme ånds triumf over natur og masse.

Det er med andre ord Oehlenschläger, der spøger igen. Aladdin på cykel. I inspirationens grænsebrydende øjeblik hilser Ritter og Merckx på Den Store Skjald (ligesom i øvrigt Leth – forsøgsvist – med televiseringen af »Skt. Hans Aftens Spil« i 1979). På samme måde brillierer filminstruktøren som »ordnende« medium for de mere eller mindre kaotiske begivenhedsforløb på cykelbanen. Hvor han i »Stjernerne og vandbærerne« indtager den klassiske fortællers position, den, som holder sammen på det brede epos gennem en glidende

strøm af besyngende, poetiserende ordmusik, nedtones kommentaren i »En forårsdag i Helvede« til fordel for kameraets romantiske fortællerpotensering. Her er han i kraft af et gigantisk fotografhold, bilkørende og helikoptersvævende, *overalt*. Han kan – som Johs. H. Christensen er inde på i en kronik om Leths cykelfilm – såvel aflure løbet dets struktur og hemmeligheder, som give sig hen i fatale øjeblikke og detaljer 25). Kun imidlertid når musikken sætter ind, forlader han definitivt den sportsjournalistiske med-tid, den kontante spænding. Gunner Møller Pedersens betagende, semireligiøse Paris-Roubaix-messe kommenterer mytologisk magtfuldt billederne, når de bliver mest betydningsladede: slowmotion-optagelsen af rytternes forvredne ansigter og dirrende kød i en Hades-agtig tåge af markstøv, kameraets illuderede ørneflugt fra en helikopter-total af den lange, blanke rytterkæde, der fra landevejen kiler sig ind i en landsby, til telelinsens svimlende dyk til slangens fortrop. Således hævdes kraften i verdens kraftesløshed, vi hører med et vitalistisk udtryk i »Sportsdigte« »feltets hjerte slå«!

Kunst og mytologi, det synes altså at være den midlertidige redning. »Her i dette rum uden grænser er der foran, til venstre, til højre og bagved«, lyder det i »Eventyret og den sædvanlige udsigt« 26). At give tomheden navn, at sætte skønheden i scene, pludselig at give sig mystisk hen i det grænseløse, det synes at være de skrøbelige holdepunkter i den verden, som kunstnerjeget kun træder i et æstetisk forhold til. Er det mærkeligt, hvis opbrugthed og spleen, skønhedsdyrkelsens almindelige følgesvende, ind imellem bemægtiger sig Leths digtsamlinger? At selvrepetitionen – trods forsikringer om det modsatte – truer? Leths mere ortodokse systemdigtsamlinger giver tidlige vidnesbyrd om denne tendens. Her kører det sproglige apparat ind imellem på frihjul, sprog-eksperimenterne tørrer ud, fordi de kun har sig selv som mål. Eller for ABCinema-filmenes vedkommende: det rå og pågående bliver en maner, destruktion for destruktionens skyld. Men også senere film kan vække mistanken: måske er den udslagsgivende, den fede understrøm af blaserthed i Leths kunstsyn? I øjeblikke af irritation slår selv den ærbødige kosmorotiker bak, så Leths kunst antager karakter af kløgtigt krukkeri.



NOTER.

1) Information 11.7.1979.
2) Kristeligt Dagblad 3.2.1979.
3) Systemdigtningen lever officielt fra 1965 et selvstændigt, litterært liv. Formalistisk – begejstret støttet strømningen fra da af først og fremmest af kritikeren Steffen Hejlskov Larsen, jævnfør hans: »Systemdigtningen. Modernismens tredje fase«, 1971. Dens betydning som noget FOR SIG er dog siden blevet kritisk relativeret, dens slægtskab med modernismen i øvrigt blev hurtigt slående. I denne sammenhæng må læseren finde sig i visse forkortninger. Kronologisk let forskudte fænomener som for eksempel konkretisme og systemdigtning behandles under ét, ligesom sidstnævnte betegnelse overhovedet kommer til at fremstå som et kompleks af tidstypiske, omend på ingen måde altid identiske, tendenser i 60'erne og 70'ernes kunst-miljøer: attituderelativisme og skrifttematik, mac luhan'sk medieoptimisme og Højholt-filosofi, popkunst og undergrundsfilm...
4) »Filmmaskinen« (FM), p.7.
5) »Landskab med person«/»Lykken i Ingenmandsland«.
6) Torben Brostrøm, Jens Kistrup: »Fra Morten Nielsen til Ebbe Kløvedal Reich. Særudgave af Dansk Litteraturhistorie, 1978, p.215.
7) Socialistisk Dagblad 12.2.1982.
8) Jævnfør i øvrigt Helge Krarup og Carl Nørresteds artikler om dansk eksperimentalfilm i Kosmorama 162-163.
9) FM p. 72.
10) FM p. 97.
11) FM p. 47.
12) Jævnfør Sonnes artikel »Den parlamentariske fiktion«, Kritik 61.
13) Citaterne er fra FM henholdsvis p. 68, 69, 64.
14) Jævnfør Leths tilslutning til surrealisten Rene Magrittes programerklæring i digtet »Det går forbi mig« i »Det går forbi mig«.
15) »»Nielsen« og den hvide verden. Essays, kritik, replikpoesi 1963-68«, 1968, p. 136.
16) Socialistisk Dagblad 12.2.1982.
17) Citeret efter Steffen Hejlskov Larsen i hans: »systemdigtningen«, p. 160.
18) FM p. 71-72.
19) FM p. 73.
20) FM p. 11-16, om teaterprojektet »Min Hamlet«, der knytter sig stærkt til filmen.
21) Kosmorama 165.
21) FM p. 99.
23) »For eksempel en krop« / »Det går forbi mig«.
24) »Coppi« / »Det går forbi mig«.
25) Kristeligt Dagblad 31.3.1977.
26) 10. indstilling / »Eventyret om den sædvanlige udsigt«.
27) De her anførte citater er fra FM p. 17-21.
28) Information 18.10-1979.
29) En rigtig dårlig, gammeldaws hovedryster af en ideologikritiker er for eksempel Erik Nielsen, der i sin analyse af digtet »Det skete ved Ballerup« fra »Sportsdigte« (i »Analyser af moderne dansk lyrik 2«) får rystet sådan på hovedet af Leths »ideologireproducerende« myter, at støvet daler ned i skjul.

LITTERATUR

Litteraturhistorie / Litteraturteori

Torben Brostrøm (red): »Opgør med modernismen«, Tabula / Fremad, 1974.
Torben Brostrøm, Jens Kistrup: »Fra Morten Nielsen til Ebbe Kløvedal Reich. Særudgave af Dansk Litteratur Historie«, bind 6, Politikens forlag, 1978.
Steffen Hejlskov Larsen: »Systemdigtningen. modernismens tredje fase«, Munksgård, 1971.
Erik Nielsen: »En moderne myte«, i: »Analyser af moderne dansk lyrik 2«, Borgens Forlag, 1976.
Hans-Jørgen Nielsen: »»Nielsen« og den hvide verden. Essays, kritik, replikpoesi 1963-68, Bogens forlag, 1968.
Harly Sonne: »Den parlamentariske fiktion«, i: Kritik 61, 1982.

Medieteori:

Seymour Chatman: »Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.« Cornell University Press, Ithaca, New York, 1978.
Charles Eidsvik: »Cineliteracy. Film among the arts«. Horizon Press, New York, 1978.
Nelson Goodman: »Languages of Art. An approach to the theory of symbols«. Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis, 1976.
Søren Kjørup: »Æstetiske problemer. En indføring i kunstens filosofi«. Munksgaard, 1971.
Dag Normark: »Billedsprækets betydelser«. Pan / Norstedt, Stockholm 1976.
P. Adams Sitney: »American Avant-Garde Cinema«, i: »Cinema. A Critical Dictionary.
The Major Film-Makers, volume one, edited by Richard Roud, Martin Secker & Warburg Limited / Fletcher & Son Limited, Norwich, 1980.

Anvendte tidsskriftsartikler om Jørgen Leth:

Kosmorama 121
Kosmorama 126 (samtale med Ole Michelsen)
Kosmorama 162-163
Kosmorama 165
Mac Guffin 38/39 (samtale med Jørgen Leth og Hans-Jørgen Nielsen om sport, ved Oluf Gandrup og Jens Loftager Sørensen).

JØRGEN LETH

Bibliografi:

Gult lys. digte, Gyldendal, 1962
Kanal, Digte, Gyldendal, 1962
Sportsdigte, Gyldendal, 1967
Lykken i ingenmandsland. Digte, Gyldendal, 1967
Glatte hårdtpumpede puder. Digte, Gyldendal, 1969
Eventyret om den sædvanlige udsigt. Et digt. Gyldendal, 1971
Det går mig forbi. Digte, Gyldendal, 1975
Det er ligesom noget i en drøm. Udvalgte historier om cykelsport, 1970-75. Swing, 1976.
Filmmaskinen. Udvalgte historier om film, 1965-78. Swing, 1979.

Filmografi:

Stopforbud, 1963
Se frem til en tryg tid, 1965
Det perfekte menneske, 1967
Nær himlen, nær jorden, 1968
Ofelias blomster, 1968
Motion Picture, 1970
Eftersøgningen, 1970
Dyrehaven, den romantiske skov, 1970
Kinesisk bordtennis, 1970
Livet i Danmark, 1971
Stjernerne og vandbærerne, 1974
Klaus Rifbjerg, 1974
Det gode og det onde, 1975
Den umulige time, 1975
En forårsdag i Helvede, 1976
Peter Martins – en danser, 1978
Kalule, 1979
At danse Bournonville, 1979
Step on Silence, 1981
Pelota, 1983
Udenrigskorrespondenten, 1983

Rutger Hauer i en scene fra »Den blodige weekend«

ASBJØRN SKYTTE

PECKINPAHS BLODIGE WEEKEND

The Osterman Weekend« markerer Sam Peckinpahs tilbagevenden til filmen efter fem års ufrivillig pause (og med indopereret pacemaker) siden den foregående, den fanden-i-voldske, robust underholdende »Convoy« fra 1978.

Med »The Osterman Weekend« vender Peckinpah endvidere tilbage til spionfilmgenren, og dermed knytter filmen an til hans hidtil eneste andet forsøg i denne genre, »The Killer Elite« fra 1975 – hans hidtil svageste film overhovedet. Ved første gennemsyn kan man være tilhøjelig til at rubricere »The Osterman Weekend« i samme skuffe – ikke mindst, fordi dens plot er ligeså kompliceret som John Hustons i »The Kremlin Letter« – men ved andet kig viser det sig, at den hænger særdeles godt og logisk sammen.

»The truth is a lie that hasn't been found out,« lyder en af filmens nøglereplikker, og den kan næsten stå som motto – ikke kun for denne film, men for hele Peckinpahs værk. Temaet 'forræderi' går som en rød tråd gennem alle filmene, oftest udkrystalliseret i et sammenstød mellem to tidligere venner. Den ene er en benhård, kompromisløs individualist, som aldrig svigter de ideale fordringer til sit personligt formulerede moralkodeks; den anden er forræderen af dette kodeks, opportunisten, som sælger ud af fordringerne og går på kompromis, ofte tvunget af ydre, realpolitiske hensyn og omstændigheder. Mens individualisten hårdnakket og fanden-i-voldsk går en blodig død i møde med åben pande, overlever forræderen, men han gør det med katastrofalt store personlige omkostninger: selvrespekten er gået tabt undervejs.

Allerede i Peckinpahs gennembrudsfilm, svendestykket »Ride the High Country« (1961), kunne man finde dette tema i forholdet mellem de to *oldtimers*, Steve Judd (Joel McCrea) og Gil Westrum (Randolph Scott). Her lykkes det dog forræderen Westrum at rehabilitere sig i sidste øjeblik. Smukkest og klarest ser man det udformet i hovedværkerne, »The Wild Bunch« (1969) og »Pat Garrett and Billy the Kid« (1973). Deke Thornton (Robert Ryan) har valget mellem at rådne op i fængslet eller fange sin gamle ven, Pike Bishop (William Holden) og hans vilde bande. Først til slut, da banden er gået til grunde i et selvmorderisk opgør med hele den mexikanske hær (den mest smerteligt tragiske og ypperligt filmisk dynamiske sekvens i moderne, amerikansk film), frigøres Thornton fra sin lede ved sig selv og tilslutter sig den mexikanske revolution. Så let slipper Patrick J. Garrett (James Coburn) derimod ikke. Omstændighederne tvinger ham til at løbe planken ud og likvidere William Bonney (Kris Kristofferson). Igen husker man med smerteligt vemod det øjeblik, hvor Garrett efter at have skudt Billy vender sig og derpå skyder sit eget spejlbillede i splinter. For ham er der ingen vej tilbage. Han er blevet en levende død, som kun har selvforagten tilbage – en desillusioneret, sortklædt Dødens Engel.

Disse to film omkranser meget passende den hidtil mest frugtbare periode i Peckinpahs filmproduktion: årene 1969-73, der bragte i alt seks indiskutable mesterværker fra hans hånd, bl.a. tillige de mere stilfærdige, men dybt individualistiske film, »The Ballad of Cable Hogue« (1970) og »Junior Bonner« (1972).

Blandt de fire følgende film – frem til 1978 – er kun »Cross of Iron« for alvor tilfredsstillende med temaet om forræderi og kompromisløshed gennemspillet på den tyske østfront i 2. verdenskrigs sidste uger.

Og selv om »The Osterman Weekend« ikke når de ovenfor nævnte hovedværkers niveau, så røber den dog en tilbagevenden til en Peckinpah i rimeligt god form.

Plottet i den nye film er gennemsyret af forræderi på alle planer og i flere omgange. Nøglefiguren, aksen, i det intrigante plot er CIA-agenten, Fassett (John Hurt), der har udtænkt en snedig plan, hvis hovedmål er at udlevere og afsløre Det centrale Efterretningsagenturs magtfulde chef, Maxwell Danforth (Burt Lancaster). I løbet af filmens første fem minutter får tilskueren (under og umiddelbart efter forteksterne) de vigtigste informationer, der forklarer Fassetts hævntørst. Danforth har indgået en handel med KGB om at få likvideret Fassetts polsk-fødte kone, som var deres dobbeltagent, men som Fassett var blindt forelsket i.

Her i filmens start sidder Danforth og studerer en videooptagelse af denne likvidering, og i det hele taget spiller video-overvågning og hemmelige optagelser en central rolle i såvel Fassetts plot som i Peckinpahs filmiske udformning.

For at få ram på Danforth hævder Fassett at have afdækket en hemmelig, sovjetisk styret spionring i USA. Ud over en KGB-kontaktmand består den af tre velsituerede, tilsyneladende respektable amerikanske borgere: den kendte TV-producer/forfatter Bernard Osterman (Craig T. Nelson), finansmanden Joseph Cordone (Chris Sarandon) og kirurgen Richard Tremayne (Dennis Hopper). For at afsløre denne liga, der kalder sig Omega, kontakter Fassett deres fælles ven, TV-reporteren John Tanner (Rutger Hauer), der er kendt for sine nærgående politiske krydsildsudsendelser. Med Danforth som løftestang – og med hemmelige filmoptagelser som dokumentation – får Fassett overbevist Tanner om vennernes skyld. Men Tanners pris for at medvirke er, at Danforth går med til at deltage i en TV-krydsild.

Tanner står netop for at skulle være vært ved en årlig weekendsammenkomst mellem vennerne, og forinden rigges hans hus til med et altdækkende video-overvågningsudstyr, således at Fassett fra en OB-vogn i nærheden kan udspionere hvert eneste rum i huset og hele terrænet udenom. Da Tanner vil bringe kone og barn væk, inden weekenden begynder, udsættes de for kidnapningsforsøg, men reddes i sidste øjeblik af Fassett og hans folk. Allerede fra de fem gæster ankommer (Osterman er ungkarl; de to andre har koner med), er situationen anspændt, idet de på forskellig vis har fået grund til at tro, at nogen er på sporet af dem. Det sammentømrede venskab begynder at gå op i fugerne, de gensidige mistanker breder sig, og aggressionerne ligger på lur under overfladen, efterhånden som Fassett fra sit skjul begynder at trække i trådene og lege kispus med sine marionetter.

Først da situationen omsider eksploderer i en karakteristisk peckinpahsk voldsudladning, der har mange mindelser om den tilsvarende i »Straw Dogs«, bekender Fassett kulør. De tre venner er ikke spioner, men skattesnydere, og Omega er det firma, de bruger til at smugle penge til en schweizisk bankkonto. Hele vennekredsen er således sagesløse ofre for Fassetts kyniske spil, og med koldt overlæg sprænger Fassett nu Tanners camping-car i luften med parrene Cordone og Tremayne ombord.

Tanner og Osterman må, omringet af Fassetts snigskytter, søge tilflugt i svømmebassinet, som overhældes med benzin og sættes i brand, mens Tanners kone, Ali (Meg Foster) med bue og pil gør det af med to af fjenderne, hvorefter hun og parrets søn tages som gidsel af den nu åbenlyst afsporede Fassett. »We're on prime killing time,« triumferer han, »this is a snuff soap opera,« og han tilføjer, at det jo netop er medieeksperterne Tanner og Ostermans gebet: »addicting people so they can't switch off.«

Dermed han han banet vejen for en offentlig konfrontation med chefen, Maxwell Danforth, i Tanners TV-program, men samtidig også for Tanners sidste og afgørende modtræk.

Tanners program, som hedder »Face to Face«, går direkte i luften, men bygger på det princip, at hans interview-offer optages hos sig selv, og der således kun kommunikeres via TV-skærmene. Det gør det muligt for Tanner – med Oster-

Burt Lancaster i en scene fra Peckinpahs comebackfilm »Den blodige weekend«

mans hjælp og styring – at bånde sin egen medvirken på forhånd. Mens Danforth for åben TV-skærm bliver præsenteret for Fassets anklager, dokumenteret af videooptagelserne af såvel weekendens barske begivenheder som mordet på Fassets kone, kan Tanner derfor opspore transmissionsvognen, nedskyde Fassett og befri sin familie.

Tilbage på skærmen er Maxwell Danforth, hvis politiske ambitioner om præsidentembedet er blevet godt og grundigt underminerede, og den pre-recordede studievært, Tanner, der smilende kan berolige sine seere med et »Who cares? – it's only television!« – og opfordre dem til at finde afbryderknappen: »All it takes is one hand – and what's left of your free will.«

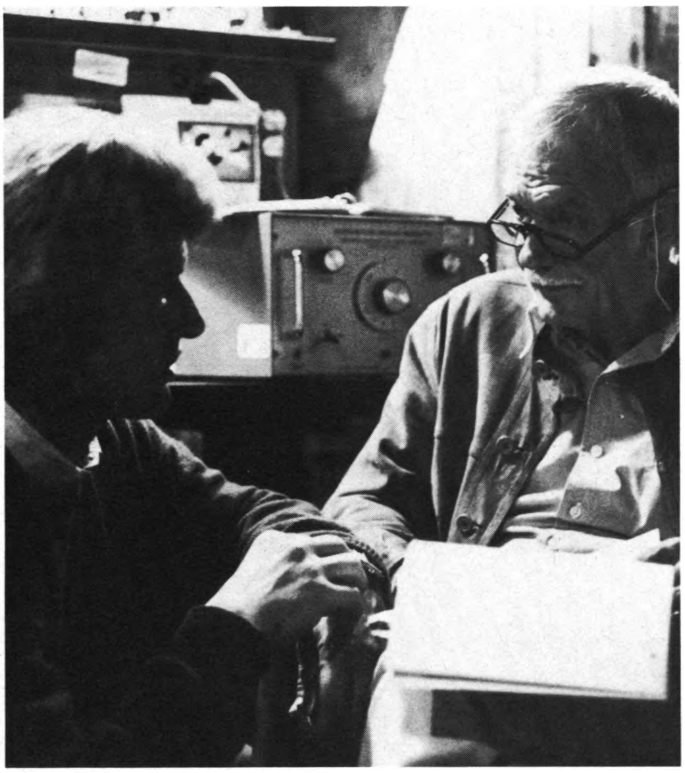
Filmens overordnede tematik er således denne lavine af bedrag og dobbelte forræderier. Danforth forråder Fassett, som bedrager såvel Danforth som Tanner, hvorved Tanner kommer til at forråde sine venner, men til sidst kan vende forræderiet og bedraget mod spillets overordnede manipulator, Fassett. Det er et yderst indviklet spil, som yderligere kompliceres ved hjælp af den sindrige brug af videoteknikken.

Hele denne elektroniske medieindfaldsvinkel findes overhovedet ikke i det litterære forlæg – Robert Ludlums roman af samme navn (udsendt på dansk med titlen »Agent for Sovjet«). I det hele tager er Alan Sharps manuskript en yderst begavet bearbejdelse af en forvirrende og inderligt ligegyldig historie, hvor netop introduktionen af videoaspektet i høj grad bidrager til at få den til at hænge langt bedre sammen.

Som både Tanner og Fassett siger på forskellige tidspunkter i filmen, er det hele »just a game« – et storstilet, spektakulært video-magtspil, der til slut inddrager de samme politiske implikationer som Sidney Lumets hysteriske satire, »Network«. Men den slags har aldrig været Peckinpahs hovedærinde. Med solide rødder i den amerikanske kunsts tradition for først og fremmest at beskæftige sig med individualismens problematik har Peckinpah i film efter film hudflettet og udforsket grænserne for menneskelig adfærd – over for hinanden indbyrdes og over for sig selv som individ med integriteten i behold.

Og ingen anden mestrer det som netop Peckinpah. Med et formidabelt overblik og en udsøgt dynamisk klippeteknik

manipulerer han suverænt med tilskuerens oplevelse af tid og rum – frem for alt ved hjælp af den slow-motion-teknik, der er blevet hans fornemste kendemærke. I dag, hvor gud og hvermand (mis)bruger denne teknik, og hvor kun ganske få – som f.eks. eleven Walter Hill – magter det uden at havne i effektjagende tomt plat, er det rart at kunne konstatere, at Peckinpah stadig har fuldt styr på denne kombination af teknisk



Rutger Hauer og Sam Peckinpah

manipulation og følelsesmæssigt engagement – som f.eks. i filmens gigantiske og nervepirrende duel mellem Tanner og Osterman, lige før det går op for dem, at de begge er ført bag lyset.

Det skræmmende ved Peckinpahs vold i slow motion er *ikke*, at den udpensles – det er der i øvrigt masser af film, der gør i langt højere grad – men at den er uløseligt forbundet med hans skuespilleres emotionelle indlevelse og fysiske udfoldelser, og dermed med hele filmens inderste centralnervesystem – at den, både tematisk og ikonografisk, indgår i en nøje tilrettelagt, meningsfyldt sammenhæng. Det er ikke nedskydningen af Fassett, der rammer tilskueren lukt mellem øjnene, men det efterfølgende billede af John Hurts spasmodiske dødskamp i fosterstilling på gulvet.

Man må i den forbindelse ikke være blind for, at Peckinpah er en fremragende personinstruktør og endnu en gang har rollebesat sin film med stor omhu. Den vitalt 70-årige Burt Lancaster er jo altid fremragende nuomstunder og udfylder naturligvis perfekt sin rolle som magtbrunstig bagmand. Hollænderen Rutger Hauer, der sidst kunne ses som overmenneskeligt stærk robot i »Blade Runner«, viser her en mere afdæmpet side af sit talent. Måske er valget af ham begrundet i en af filmens få løse ender: det antydes i starten, at Tanner er afhopper (»converts make the biggest zealots«), men det bruges aldrig til noget i øvrigt. Og under alle omstændigheder er han glimrende. Frem for alt lægger man endnu en gang mærke til John Hurt, som fornemt afbalancerer sit portræt af Fassett mellen en affabel, næsten selvudslettende venlighed og en patologisk farlighed.

Også kvinderne fungerer fint – fra Helen Shavers kokainmisbrugende Virginia Tremayne (en typisk Peckinpah-bitch) til Meg Fosters slagfærdige og resolutte Ali Tanner.

I slutningen af »Pat Garrett and Billy the Kid« stod Peckinpah selv uden for Fort Sumner og sendte Pat ind til nedskydningen af Billy: »Why Don't you go in and get it over with?« I »The Osterman Weekend« er det ligeledes meget passende Peckinpah selv, der knytter den første afgørende forbindelse mellem Tanner og CIA. »I've got Maxwell Danforth on the line for you,« siger han til Tanner, hvorefter han rækker røret til Burt Lancaster og stilfærdigt forsvinder ud af billedet.

Peckinpah er således i mere end én forstand vendt tilbage til filmen og er stadig i stand til at overraske os, selv her, hvor han ikke har det allermest oplagte stof at arbejde med. Hans afdækning af menneskets drifter i voldsomt kompromisløs udfoldelse er sjældent behagelig at overvære, men han foretager den med et påtrængende, personligt engagement og i et dynamisk medrivende filmsprog, der aldrig slipper sit sikre greb om tilskueren. Og hvis man ellers har lyst til at lege med, vil man opdage, at hans film tillige er gennemsyret af en særegen, ret så hårdkogt, men ofte aldeles befriende humor. Også i den forstand favner denne betydelige kunstner hele den amerikanske, *action*-funderende filmtradition.

Det, man til syvende og sidst savner i »The Osterman Weekend«, er den ægte tragiske patos, der afgørende præger hans bedste film – og hæver dem op til at være hovedværker inden for denne tradition.

Helmut Dantine

»The Osterman Weekend« er tilegnet den østrigsk-amerikanske skuespiller, Helmut Dantine, som døde i maj 1982, 64 år gammel. Dantine kom til USA i 1938 og begyndte tre år senere at spille biroller i Hollywood-film. Man husker ham især som den undvegne tyske krigsfange, der søger tilflugt i Mrs. Miniver's lille, trygge hjem, og som den unge flygtning, der får lov at vinde en formue ved Rick's roulettehjul, så han sammen med sin elskede kan slippe væk fra Casablanca.

Senere blev han tillige executive producer og fungerende som sådan på to Peckinpah-film, samtidig med at han spillede biroller i dem: I »Bring Me the Head of Alfredo Garcia« (1974) var han dusørjægernes chef, og i »The Killer Elite« (1975) var han afhopperen, som, skønt skarpt bevogtet, alligevel likvideres i filmens start. AS.

DEN BLODIGE WEEKEND
The Osterman Weekend. USA 1983. **P-selskab:** Osterman Weekend Associates. **Ex-P:** Michael Timothy Murphy, Larry Jones, Marc W. Zavat. **P:** Peter S. Davis, William N. Panzer. **As-P:** Don Guest, E. C. Monell. **P-samordnere:** Judith Pritchard, Karen Altman. **I-leder:** Don Guest. **Instr:** Sam Peckinpah. **Instr-ass:** Win Phelps, Robert Rooy, Laura Andrews. **2nd unit-instr:** Rod Amateau. **Stunt-instr:** Thomas J. Huff. **Manus:** Alan Sharp. **Adapt:** Ian Masters. **Efter:** Roman af Robert Ludlum, dansk udg. »Agent for Sovjet« (1979). **Foto:** John Coquillon. **Farve:** DeLuxe. **Kamera:** Michael Benzon. **2nd unit-foto:** Jacques Haitkin. **Video-samordner:** Todd Grodnick. **Klip:** Edward Abroms, David Rawlins. **Ark:** Robb Wilson King. **Dekor:** Keith Hein, Raye Fox, Louise Sharp, Eric Holst, Richard Baum, Cheryl Cutler. **Kost:** George Little, Bernardine C. Mann. **Musik:** Lalo Schifrin. **Musik-sup:** David Franco. **Musikbånd:** Dan Carling Sr. **Tone:** Jim Troutman, David Caldwell, Russell Hill, Bruce Lacey, Anthony Magro, Richard Raderman, Kevin Spears, David Stone, Bayard Carey, Rick Ricco, Richard Bryce Goodman, William L. McCaughey, Mel Metcalfe, Terry Porter.
Medv: Rutger Hauer, John Hurt, Meg Foster, Dennis Hopper, Craig T. Nelson, Helen Shaver, Cassie Yates, Burt Lancaster, Chris Sarandon, Sandy McPeak, Christopher Starr, Sheryl Carter, John Bryson, Anne Haney, Kristen Pickinpah, Marshall Ho'o, Jan Triska, Hansford Rowe, Merete Van Kamp, Bruch Block, Buddy Joe Hooker, Tim Thomerson, Deborah Chiaramonte, Walter Kelly, Brick Tilley, Eddy Donno, Den Surles, Janeen Davis, Robert Kensinger, Buckley F. Norris, Gregory Joe Parr, Don Shafer, Irene Gorman.
Længde: 104 min., **Udl:** Regina. **Prem:** 13.2.84 – Palads.

CARL NØRRESTED

JORIS IVENS: EN FILM KAN VISE EN SANDHED DER PASSER TIL ET LAND

MEN DENNE SANDHED ER MÅSKE IKKE DEN SAMME I ET ANDET LAND

Ivens' aktualitet hænger sammen med, at han hele sit liv har orienteret sig filmmæssigt i retning af de givne politiske brændpunkter.

20 år af sit filmproduktionsliv var han tæt tilknyttet den sovjetiske verdensanskuelse (1935-55) og i 20 år hovedsageligt den tredje verdens befrielsesbevægelser (1955-75).

I mange af sine film er Ivens blevet overhalet af den politiske udvikling. Ikke venstre om – men højre om. De idealer han så og skildrede i en bestemt nation har oftest ikke fået lov til at udvikle sig frugtbart. Ivens skal ikke beskyldes for manglende fremsynethed. Tværtimod skal han respekteres for den umiddelbare solidaritet, han som filmmand har vist en lang række af denne verdens nationer. Solidaritet på et tidspunkt, hvor ikke mange andre turde støtte dem.

Det er karakteristisk for Ivens' filmvirke, at han i forbindelse med næsten hver eneste produktion er blevet inviteret til det givne land for at vise dets kamp. Landene har haft tillid til hans skildringer.

Dermed er det også angivet, at Ivens i hovedsagen er interesseret i at skildre den progressive politiske kamp og den hverdag, som dannes i forbindelse med kampen. Han er ikke en »sniger« – et menneske, som kritiserer et givent lands udvikling indefra.

Den åbenlyse tillid han har til den socialistiske udvikling afslører sig nogle steder som naivitet. Specielt i hans stalinistiske film, hvor han åbenlyst kolporterer en fraseologi, der virker halvdød i sin samtykken. Tillidskrisen overvinder han, da han begiver sig ud i den tredje verden.

Som referenceramme for artiklen benyttes Viggo Holm Jensens interview med Ivens fra efteråret 1971. Det angår en stor del af de værker, der var samlet i Filmværkstedets/Filmmuseets retrospektive serie af Ivens' film. Serien kørtes december 1983. Ejendommeligt nok udelod serien dog en stor del af Ivens' film fra den tredje verden.

Ivens: »Når jeg ser tilbage, ser jeg en ung hollandsk instruktør, der arbejder i avantgardebevægelsen – sådan som den så ud inden for filmen. Altså Ivens i Holland, René Clair og Cavalcanti, Germaine Dulac i Frankrig og Ruttmann i Tyskland. Dengang blev der overhovedet ikke diskuteret om dokumentarfilmen. Man snakkede om den realistiske retning inden for avantgardefilmen. Det var alt. Og her regnede man specielt med Vertov i Sovjet, Flaherty i USA og måske også Schoedsack og Cooper. Det var den realistiske front.

Mine første forsøg var en form for systematisering af filmsproget. Når man vil arbejde med filmsproget, så må man jo først lære det at kende, ikke? På den måde opstod »Broen« (»De Brug«). Min inspiration var nok Ruttmann – hans abstrakte film, som jeg havde set i Filmligaen (hollandsk avantgardefilmklub, stiftet september 1927, anm.). Også Flaherty var jeg meget begejstret for – men Vertov kendte jeg endnu ikke. Det jeg havde set, havde fået mig til at tænke – »det kan jeg også«. Teknisk set var jeg jo ganske godt forberedt gennem mine fotokemiske og fotokinetiske studier. Det havde min far jo sørget for. Men selve filmsproget – det var noget, jeg måtte lære mig selv fra bunden af. Og her blev »Broen« altså det første forsøg – et rent formelt forsøg.

Kameraet havde jeg fra min fars virksomhed (CAPI). Det var et lille transportabelt Kinamo (35 mm). For så vidt havde filmen intet indhold, forstået som politisk eller psykologisk. Jeg tog broen som en genstand – nærmest som en abstrakt genstand. Kun komposition og bevægelser havde interesse. Men filmen blev alligevel ikke ved eksperimentet. Den virkede også, som om den havde en sjæl. Og det skyldtes naturligvis valget af genstand: Det var en realistisk genstand, ikke en poseret genstand. Og samtidig udviklede filmen sig naturligvis også ved arbejdet på broen. Mit første udkast havde nemlig været ret skematisk eller matematisk – om man vil. Og det er jo netop det gode ved film: Når filmen springer ud i livet, så bliver den også en slags organisme. Og ikke længere noget abstrakt. I forbindelse med filmen lærte jeg også noget om klipning eller montage – noget som jeg ikke tidligere havde tænkt meget over.«

Joris Ivens og John Fernhout under optagelserne til »400 millions«

Det er den æstetiske fascination af mekaniske bevægelige flader, der præger »Broen« (1928) og »Etudes des Mouvements de Paris« (1928) – som for øvrigt sjældent nævnes i Ivens' filmografi. I filmen fra Paris er det en fascination af bilerne på gaden. Begge er baseret på den enkelte kameraindstillings effektfuldhed og i mindre grad et egentligt billedforløb. Med undtagelse af en trafikbetjent i »Etudes des Mouvements de Paris«, så optræder der ingen »hele« mennesker i de to film.

Filmene er bundet til registrering. Der gribes formelt aldrig til hastighedsforskydning eller overkopiering (når undtages sidste del af »Philips Radio« (1931), der ellers var gængs inden for avantgardefilmen. Som formel kunstner er Ivens meget renfærdig.

Nederlandsche Filmliga var forbilledet for den bl.a. af Ebbe Neergaard stiftede »Forsøgsscenen« i København (april 1929). Også her forsøgte man at forene intellektuelle og arbejdere i et produktionsmiljø – en filmliga. Men dette arbejde strandede netop, fordi man ved stiftelsesmødet (d. 15.02.1930) viste avantgardefilm!*)

»Broen« havde været programsat ved denne lejlighed men

---

*) »Monde« skrev april 1930, 3. årgang nr. 18: Det var noget af et taktisk fejlgreb, at forsøgsscenen kædede fremvisningen af sine 7 eksperimentalfilm sammen med sit møde om dannelsen af en folkelig filmliga. Ikke fordi disse eksperimentalfilm var dårlige – de var nyttige at se, men kun for den snævre kreds, der er *teoretisk* og fagligt indstillet, dem, der drøfter filmens væsen og æstetik. Men de folk, der skulde være hovedstammen ved dannelsen af en *praktisk* arbejdende filmliga, de folk, der var indbudt til mødet først og fremmest repræsentanter for arbejdernes faglige og kulturelle organisationer, kan og bør ikke interessere sig for sådanne laboratorieforsøg, men for disses praktiske resultater. Man burde have indskrænket sig til at spille eksperimentalfilmene for forsøgsscenens medlemmer alene og ganske roligt have ventet med mødet, til man kunde vise Eisensteins »Generellinjen«, der kom 14 dage senere.

blev ikke vist. Det blev den til gengæld ved et særprogram om Nederlandsche Filmliga for Forsøgsscenen den 24.04.1930, hvor Ivens desuden var repræsenteret med »Regen« (1929) og »Zuidersee« (1930). Filmene blev præsenteret af Ligaens sekretær, Dr. Menno Ter Braak. »Regen« er forløbsorienteret. Den registrerer de mange stemningsskift før, under og efter en byge i Amsterdam. Denne lyriske tematik videreudvikles med langt mere menneskeiagttagelse – omsorg og avanceret udnyttelse af tonen i »La Seine a rencontré Paris« (1957) og »Pour le Mistral« (1965), der desuden arbejder med format- og farveskift (fra widescreen sort/hvid til widescreen, farver til cinemascope, farver).

Den umiddelbare æstetiske fascination er åbenbart ikke nok for Ivens, og hans forsøg i spillefilmsæstetik, kan heller ikke siges at bringe en forløsning af det sociale stof som i f.eks. »Les Aventures de Till L'Espiègle« fra 1956. Filmen blev lavet i samarbejde med Gérard Philipe. Den er aldrig nogen sinde blevet vist i Danmark.

Ivens' første spillefilmsprægede forsøg*) er »Branding« fra 1929. Her er det eneste autentiske optagestedet, landsbyen Katwijk. Resten, dvs. såvel plot som skuespillere er udefra kommende, der altså anbringes i miljøet. Filmen er et overspillet melodrama med banal natursymbolik. Derimod virker »Power and the Land«**) (1939-40) helt overbevisende – også på skuespillersiden.

Til rollerne udvalgte Ivens en faktisk eksisterende familie fra Ohio. Under megen omhu lod han dem gennemspille dagligdagssituationer på deres egen gård fra før og efter elektrificeringen.

3 gange beskæftigede Ivens sig med Zuidersøens tørlægning. Faktisk startede hans egentlige filmkarriere med en film, der indeholdt optagelser fra tørlægningsarbejdet. I »Wij Bouwen« (1929-30) demonstrerede Ivens sin fortsatte fascination af objekter som tidligere i »Broen«. Men fascinationen kombineredes nu med en optagethed af arbejdernes fysiske slid. Materiale fra »Wij Bouwen« indgår senere i Zuidersee-filmen fra 1930. Ivens afsluttede med »Nieuwe Gronden« (Ny jord, fra 1934). Af arkiv- og nyoptaget materiale fremfører han i slutningen af filmen en entydig kritik af de spekulationer, som tørlægningsarbejdet blev et led i. Det nyfremkomne agerland gav ikke meget arbejde, og dets produkter blev – som i den øvrige kapitalistiske verden – destrueret for at jobbe priserne i vejret.

Denne agitatoriske kritik var et produkt af de i USSR indvundne erfaringer.

Desværre vistes i Filmmuseet en stærkt revideret beredskabskopi fra krigstiden.

Ivens: »Sidst i 1920erne var jeg jo ung. Og som ethvert ungt menneske var jeg interesseret i den russiske revolution – ligesom man senere blev det i den kinesiske og i den 3. verdens oprør, f.eks. Cuba, Chile, Vietnam. Jeg havde altså studeret Lenins værker, og fra hans gik jeg i gang med Marx'. Jeg gik altså baglæns. Men det var selvfølgelig, fordi Lenins værker – specielt dengang – havde en anden form for aktualitet. Svarende til når man i dag kaster sig over Maos værker og sidenhen går baglæns. Men alligevel var der en diskrepans. Ideologisk set følte jeg mig længere fremme, end jeg var i mit arbejde. Der var ikke nogen sammenhæng imellem det, jeg gjorde, og det jeg tænkte. Enheden manglede. Men så så Pudovkin og Eisenstein mine film i Holland. Og på en eller anden måde må de have tænkt, at her var et ungt realistisk talent (iflg. »The Camera and I« var det kun Pudovkin, som i første omgang så Ivens' film, bl.a. »Broen«, »Regn« og uddrag fra »Zuidersee«, anm.). Det endte med, at jeg blev inviteret til Sovjetunionen. Og der blev jeg kastet ud i en masse. Først og fremmest visninger af mine egne film. Jeg så også en del af de sovjetiske produktioner. Men specielt visningerne for de store arbejderforsamlinger gav mig noget at tænke på. Spørgsmål som: »det der tog, som kører over broen, hvor kører det hen?«, »kører arbejderne med det tog?«, »hvem arbejder på broen?« osv. osv. De spørgsmål fik mig til at tænke på tilskuerne. Dem som ser filmene. Jeg måtte igen og igen spørge mig selv: »hvem taler jeg med? Hvorfor har jeg lavet denne film? Hvem har den betydning for?« Altså spørgsmål som munder ud i én ting: Hvilket ansvar har man som filmskaber?

I første omgang vendte jeg tilbage til Holland og lavede nogle film, bl.a. for Philips. Og denne film (»Philips Radio«) betragter jeg selv som meget vigtig. Indholdsmæssigt – altså politisk og psykologisk – er den ligegyldig. Men formelt set er den noget af det vigtigste, jeg har lavet. Du finder, hvis du ser nøje efter, det meste af min formelle kunnen der. En kunnen, som jeg så senere kunne bruge i en fornuftig politisk sammenhæng. Erfaringerne fra Philips brugte jeg, da jeg lavede »Pesn o gerojach« (»En sang om helte« – 1932). Naturligvis er denne film fra Magnitogorsk meget forskellig fra Philips-filmen. Hos Philips forefandtes et udbygget produktionssystem. Den enkelte arbejder kunne – modsat Magnitogorskprojektet – kun betyde lidt. Men selve dette at konstruere et industrialiseret produkt – det havde de to film til fælles.

Igen – efter Magnitogorsk – vendte jeg tilbage til Holland. Eller jeg skulle måske sige Belgien. For det var der, jeg lavede min næste film, der jeg stillede min filmiske kunnen til rådighed for en stor strejke i Borinageområdet. Det var en belgisk instruktør, Henri Storck, som havde bedt mig om et samarbejde. Han følte ikke, at han selv kunne lave filmen. Men sammen lavede vi så en film om denne strejke. Vi havde to håndbetjente kameraer. Således lavede vi filmen sammen med arbejderne. Vi boede hos dem. Og vi flyttede ca. hver anden dag, for politiet jagtede os. Dette betød en ny erfaring for mig. Statsmagten ønskede ikke nogen offentlighed omkring strejken – i hvert fald ikke i vores form. Derfor måtte vi optage, når vi kunne. Vi måtte genskabe episoder og samtidig filme dagligdagen, som den var. For mig er filmen »Borinage« (1933) uhyre vigtig. For første gang oplevede jeg i et kapitalistisk land en sammenhæng imellem teknisk kunnen, kunstnerisk kapacitet, ideologisk tænkning og politisk aktivitet. Jeg oplevede, at en film som Philips i sin formelle struktur ikke kunne bruges. Philips-strukturen kan bruges i et socialistisk land – ikke i et kapitalistisk. I et kapitalistisk land opstår i stedet en mere lapidarisk filmstil. En filmstil, der hænger totalt sammen med de forhold, som arbejdskampene foregår under. Filmstilen bliver statisk, konkret, ydmyg. Fattigdommen i Borinage skildres ikke som evig – men i en »J'accuse«-form. Det er ikke en film om misère. Der er ingen lamento-stemning. Men altid en »hvorfor-og-hvem-er-skyldig«-stemning. Og når de folk er fattige, så skal det også fremstå, at disse folk har ret til at strejke, har ret til at være aktive.

For den hollandske presse var jeg nu ikke længere en filmkunstner – men en propagandist.

Nej, det var værre. Jeg var et menneske, der tog stilling for arbejderklassen. Jeg havde solgt min sjæl til kommunisterne.

---

*) Øvrige spillefilmsprægede værker: »Pierwsze lata« (de første år – USSR, Bulgarien, Polen 1947-49), »Mein Kind« (DDR 1956) og »Die Windrose« (DDR 1956 – begge om kvindens rolle i det socialistiske samfund).

**)Pare Lorentz havde med filmene »The Plow that broke the Plains« (1936) og »The River« (1937) dannet skole for New Deals regeringsfilm om landbruget. På grundlag af disse film blev Lorentz leder af United States Film Service. Og som udenlandske kapaciteter indkaldte han Jean Renoir til at lave »The Land« (1940) og Ivens til ovennævnte film.

Det går virkelig hedt til, når bourgeoisiet slår til, når man ikke længere slås for dem, men imod dem. Jeg havde aldrig troet, at det ville ske så stærkt. På mig virkede det særligt hårdt, fordi jeg tidligere havde haft en plads som filmkunstner. Jeg blev stemplet. Du kender det sikkert også fra Danmark. Er man stemplet, så får man ikke noget arbejde. Hverken opgaver fra regeringen eller fagforeningen. Alt er lukket land. Det var en stor lære for mig.«

Ironisk nok kom Ivens til at producere via USA de følgende år. Med de fascistiske tendenser i Europa og Roosevelts New Deal, var der en vis åbning for ikke-konfessionelle socialistiske sympatier i Staterne, som man i efterkrigstiden reagerede voldsomt på. De intellektuelle var i høj grad ængstelige over USA's manglende udenrigspolitiske perspektiver, der var fremherskende omkring depressionen. Derfor stiftedes bl.a. Contemporary Historians, som ville orientere om den spanske borgerkrig. Derfor rejser gruppen penge til Ivens' projekt »The Spanish Earth« (1937). En lignende gruppe, History Today, der betragter Japan som hovedfjenden, forsøger at give Ivens lignende produktionsmuligheder. For gruppen fremstilles »The 400 Millions« (1938), som skildrer Kinas kamp med Japan. Det anti- fascistiske sigte fortsættes med »Our Russian Front« (1941), en kompilationsfilm og en tidlig forløber for Why We Fight-serien, som Ivens imidlertid ikke kom til at bidrage til. I det hele taget forblev hans filmiske indsats under krigen af ret begrænset omfang.

1944 blev Ivens udpeget til den hollandske eksilregerings repræsentant for Hollandsk Ostindien. Ivens afventede krigens afslutning i Sydney, men da han fik vished om, at Holland ikke ville garantere Indonesiens selvstændighed, trak han sig fra stillingen novembeer 1945. Ivens var nu for alvor i modvind. Som kæmpende film lavede han, støttet af havnearbejderne i Sydney, »Indonesia Calling« (1946), der plæderede for frihed for folkeslagene i Stillehavsområdet. Ivens fik indraget sit hollandske pas og fik først 1956 fornyet statsborgerskab i Holland. Fra 1947 opholdt han sig i Prag, og med udgangspunkt herfra skabte Ivens en række »stalinistiske« film de følgende år.

Næsten alle filmene drejer sig om fredsdemonstrationer i Østlandene. Modsætningerne opstilles som:
- genopbygning i Øst,
- solidaritet med de koloniale landes befrielseskrige på den ene side.

Og på den anden side
- Vestens genoprustning,
- en Nato-alliance, der inddrager Tyskland,
- ja, sågar en begyndende storkrig: Korea.

Ivens kunne i kraft af sin åbenlyse stillingtagen for kommunismen/stalinismen hermed ikke finde arbejde i Vesteuropa.

Ivens: »Siden 1960 har jeg hovedsageligt produceret film i den tredje verden (bl.a. Cuba, Chile, Vietnam, Kina, Laos). Det er, fordi jeg altid har villet bevare en tæt kontakt med den direkte revolutionære kamp. Mærkværdigvis har alle de nævnte lande haft USA som hovedmodstander. Og måske vil det ændre sig. Men i 60'erne har USA virkelig været en hårdt bevæbnet modstander. Hvorvidt USA nu vil til at føre kampen på økonomiske præmisser, f.eks. igennem handelsboykotter, eller gennem dannelse af nye bourgeoisier, skal jeg ikke kunne sige.

Kameraet havde jeg fra min fars virksomhed (CAPI). Det var et lille transportabelt Kinamo (35 mm). For så vidt havde filmen intet indhold, forstået som politisk eller psykologisk.

I øvrigt har jeg jo altid været tæt forbundet med den revolutionære kamp. Men med »Seinen« og »Mistralen« har jeg måske vist den mere poetiske side af mit væsen. En poetisk side, som ikke desto mindre stadig er mig. Det er stadig mennesket og dets skabende kraft, som er i centrum, hvad enten jeg arbejder med politiske eller poetiske film...

Kosmorama: »Hvorfor den store forskel imellem filmstilen i din sidste Vietnam-film (17° parallelle/den 17. breddegrad, 1967) og så Laos-filmen (Le peuple et ses fusils/Folket og dets geværer 1968-69)?«

Ivens: »Man kan sige, at Laos-filmen har en appel, der rækker ud over folkekrigens – og også udover maj 1968. Den så at sige fortsætter erfaringerne fra maj. Men det vigtigste er jo nok, at såvel de to Vietnam-film (udover »17° parallelle« også »Le Ciel et la terre«/»Himlen og jorden« fra 1965) som Laos-filmen er blevet godt modtaget i de lande, hvor de blev lavet.

Det er et uhyre problem at lave film, som omhandler konkrete lokale konfrontationer og så at generalisere. Det glemmer man ofte. En film kan vise en sandhed, der passer til ét land. Men denne sandhed er måske ikke den samme i et andet land.

Kosmorama: »I dine tidlige tonefilm benytter du dig af egentlig filmmusik, mens du senere i højere grad benytter lokal musik. Hvorfor dette skift?«

Ivens: »Filmmusik kan ofte vugge folk i søvn. Eller bibringe en stemning, som netop kun bliver en stemning. I dag mangler man komponister som Eisler*). Han kunne indfange stedets musik solidarisk og samtidig holde folk vågne. Eller også var stemningen dengang i 30'erne helt anderledes. Hvorom altid er, så benytter jeg i dag musik, der har samme folkelige karakter (og som er folkelig) som Eislers. Det er en ledsagemusik, men den får aldrig lov til at udfolde sig. Og med at udfolde sig mener jeg, at den ikke må tage overhånd over det intellektuelle. Eller at den netop kun må være intellektuel.«

Kosmorama: »Hvordan forholder du dig til brugen af kommentar? I »Folket og dets våben« er der både megen kommentar og også en direkte taleform, der virker belærende.«

Ivens: »Det er rigtigt, at det er Brecht-agtigt, når nogle få stiller sig op og forklarer. Men samtidig så er det jo sådan, det sker. Her lever man sig ikke ind via kommentaren. Her forklarer man. Og det er jo vidunderligt, at det på det nærmeste foregår i en Brecht-agtig koreografi. For det er sådan, det sker. Jeg er ikke taget ud for at instruere vietnamesere og Laos-folk om, at sådan bør det ske. At det sker sådan, skyldes egne initiativer. Men renheden og det direkte i måden at tale på er måske os fremmed. Undtagen når vi ser det ske i teatrets virkelighed. Du skal dog være opmærksom på, at jeg som filmskaber kan fremhæve netop det direkte, det belærende. Her er »den 17. breddegrad« anderledes opbygget. I den film ønskede jeg, at publikum skulle indleve sig. Og det sker forhåbentlig også. Laos-filmen er derimod anderledes struktureret, den har lange ubrudte optagelser. Og netop som man er ved at fordybe sig – hak – så kommer der en mellemtekst, som uddyber den forrige scenes politiske indhold. Her må man hele tiden tænke, reflektere – ikke indleve sig. Det spændende ved Laos-filmen er netop denne balance imellem følelse og

*) Hans Eisler (1898-1962), tysk komponist, KPD-medlem, specielt kendt fra sit samarbejde med B. Brecht. Samarbejder med Ivens på flg. film: »Sangen om helte« (1931), »Ny jord« (1934), »400 millioner« (1928), »Our Russian Front« (1941).

intellekt. Filmen tvinger dig til at tage stilling. Ikke nødvendigvis *for* sit indhold. Det vigtige er, at det bliver en intellektuel stillingtagen, en stillingtagen til din egen politiske holdning. Filmen siger ikke: du skal tænke, du skal gøre sådan og sådan. Ejheller er det en auteur-film, som f.eks. Solanas' (Argentina) eller Alvarez' (Cuba) film – selv om jeg godt er klar over, at de vil have sig frabedt denne betegnelse. Men med auteur der mener jeg her det bogstavelige: en enkelt-persons værk. Laos-filmen derimod er en kollektiv film.

For mig var det utroligt svært at forsøge kollektivformen. Selv om jeg altid tidligere har arbejdet tæt sammen med filmholdet, så har jeg haft det totale ansvar: for planlægning, for teknik, efterarbejde m.m. Altså auteur-arbejde. Men dette ansvar bortfaldt under Laos-filmen. Og i begyndelsen var jeg også temmelig doven. For jeg tænkte: nå ja, det problem tager de andre sig af. For mig var det sværere at fungere godt end for de unge filmfolk. Jeg sad jo med en ballast i form af problemtackling, opbygning, stil osv... Så jeg kunne ikke finde mig til rette. Det individuelle ansvar havde været en stimulans for mig. Og denne stimulans havde jeg ikke mere. Så det kollektive ansvar blev i første omgang en uansvarlighed hos mig. Men senere ændrede det sig. Det var svært. Vi var jo ni mennesker, der hele tiden skulle diskutere en bestemt scenes udførelse. I teater, ballet, opera – f.eks. som hos Peking-operaen – har man den samme mulighed for en kollektiv skaben som i film. Det er sværere med musikkomposition og med maleriet. Rent instinktivt vil jeg opfatte den kollektive skaben som et højere stadium end den individuelle – men det skal selvfølgelig sammenholdes med traditioner. Og i starten tror jeg ikke, der vil komme mere overbevisende værker ved kollektiv skaben. Tværtimod vil værkerne ofte være utroligt banale. Men det er en vej, som skal udforskes. Laos-filmen er et led i dette. Husk på, at man i flere tusinde år har arbejdet individuelt – så kan man ikke forlange, at det kollektive arbejde skal skabe noget nyt i løbet af et årti. Men jeg tror – igen instinktivt – at netop filmen er et egnet medie til at udforske og afprøve kollektivformen i. Eksperimenterne hermed vil dog nok ikke ske inden for den kommercielle films rammer.«

76 år gammel vendte Ivens tilbage til Kina. Han havde været der to gange tidligere: i 1938 og i 1958. Her optog han sin sidste film over 18 måneder i årene 1974-75. Filmen varer 12 timer. Og er hans fjerde forsøg med massemediet fjernsynet. Den hedder »Hvordan Yukong flyttede bjergene«.

Ivens er filmhistoriens bedste eksempel på en militant filmkunstner. En filmskaber som i mere end 40 år allierer sig med de progressive kræfter for menneskets befrielse.

Joris Ivens og Marceline Loridan i Kina under indspilningen af »Hvordan Yukong flyttede bjergene«

GRUNDIG OG FÆNGSLENDE BOG OM FILMEN I DANMARK

Det er næppe forkert at sige, at dansk filmforskning først og fremmest består af spredte tilløb, der derfor næsten kan få karakter af at være de undtagelser, der bekræfter en regel om, at vi ikke har nogen egentlig forskning på området. Gunnar Sandfeldts store værk om den stumme tids biografforhold er fortsat noget af det væsentligste danske forskning i filmhistorie ligesom også Marguerite Engbergs bog om den danske stumfilm står ret isoleret. Til dette beskedne udvalg kommer nu »Filmen i Danmark«, der er skrevet af de to århusianske filmforskere Niels Jørgen Dinnesen og Edvin Kau. De har med stor og omfangsrig flid forsket først og fremmest i den danske tonefilms økonomiske historie.

Det er årene 1930-1982, det store værk gælder. Og stor er bogen, i alt 661 sider inklusive de omfattende, grundige og vist i det store og hele særdeles pålidelige registre, der giver læseren mulighed for i vid udstrækning at bruge værket som opslagsbog. Der er nemlig ikke blot et titel- og personregister men også et grundigt emneregister udarbejdet af Asbjørn Skytte og Lars Ølgaard.

De to forfattere, Dinnesen og Kau, begynder med en rimelig kort indføring om forholdene før filmen fik lyd. Det er en fornuftig og brugbar redegørelse, men det er tydeligvis den nyere tid, der væsentligt har forfatterparrets interesse og som, da det nu er økonomi, det hele tiden drejer sig om, giver sig udslag i en lang række oversigtstabeller. Hvilke selskaber har produceret hvor mange film, hvilke film har kostet hvor meget etc. Altsammen både kuriøst (hvis man vil læse det på den led) og med til at give det store helhedsbillede af dansk films situation igennem et halvt hundrede år.

Ofte får man en forstemmende fornemmelse af, at der reelt ikke er sket nogen udvikling for branchens folk. Bevares, de har forsigtigt tøvende omfavnet nye tekniske fremskridt, når der tilsyneladende ikke har været nogen vej uden om, men først og sidst har årene åbenbart været optaget af uendelige og aldrig rigtigt afgjorte slagsmål både indenfor branchen og mellem branchen, politikere og myndigheder. Det er forstemmende både fordi der har været investeret så lidt format i disse debatter og fordi man nemt kan forestille sig tiden anvendt på en for filmen bedre måde.

Over fire år har det taget Dinnesen og Kau at få værket klar, og det er jo imponerende, at de to forskere igennem så lang tid har kunnet fastholde interessen for den del af filmhistorien, der først og fremmest vidner om en særegen og småtskåren kræmmermentalitet. Det er en interesse, der ganske har skubbet kunsten ud af dansk film, og selv om dette aspekt måske aldrig har været det mest fremtrædende, så eksisterer kunsten dog. Ikke så meget selvfølgelig på instruktørplanet, ganske vist, men så meget desto sjovere ville det måske være at skrive historien om den danske filmkunst ved at koncentrere sig om de mange gode, af og til fremragende, skuespillere, der mellem år og dag har været med til at løfte, når instruktører (og bag alle: producenter) har svigtet.

Som den nære filmfortid træder frem både i den solide tekst og de ofte velvalgte illustrationer tager man sig med andre ord ofte til hovedet over den åndelige afmagt, der kendetegner dansk filmproduktion.

Der berettes i værket ganske bredt om lydens gennembrud herhjemme, om patentkrig mellem Petersen & Poulsens lydsystem og amerikanernes sejrende system. Der er redegørelse for producenternes nødråb til staten – samtidig med at branchen den gang yndede at se sig som et frit privatkapitalistisk erhverv. Holdningen var, at staten ikke skulle blande sig, men den måtte gerne støtte med penge.

Andre kapitler fortæller om filmens kår i besættelsesårene og om de år i halvtredserne, der væsentligst huskes som Morten Korchs regeringstid. Siden lavede amerikanske udlejere blokade, og det var optakten til en krise i tresserne, der hang ganske meget sammen med fjernsynets fremkomst, en fremmarch der undrede de fleste, skønt det i hvert fald ikke havde skortet på skræmmende beretninger fra udlandet.

Godt en trediedel af bogen er helliget tiden fra først Filmfondens siden Filminstituttets gøgeunge-agtige vækst i dansk filmproduktion. Og trods nogen pessimisme undervejs, så vil Dinnesen og Kau dog gerne slutte deres fortælling om den betrængte danske filmsituation på helt hollywoodsk maner, med en happy ending, idet forfatterparret skriver:

»Uanset alskens teknologisk isenkram er der nok ét aspekt ved oplevelsen af en billedfortælling, man ikke kan tage fra filmen i dens vante form: Det at komme ind og sætte sig i et stort, mørkt rum sammen med andre mennesker og lade sig suge med af billeder og lyd fra det lysende lærred. I forhold til dette vil enhver form for elektronik og dagligstueskærm stadig være simili. Kun i biografens fortrolige mørke oplever man stadig fornemmelsen af filmen som et magisk rumskib til det ukendte.«

Altså væk med mistrøstigheden, skidt med sociologien og økonomien, frem med oplevelsen, op med kunsten. Efter 584 sider er det opmuntrende at få den salve med som en bekræftelse på den reelle grund til at interessere sig for film og filmhistorie.

Per Calum

Niels Jørgen Dinnesen, Edvin Kau: Filmen i Danmark.
661 sider, ill. Akademisk Forlag, Århus 1983.

PER CALUM

JOHN SAYLES – ET TALENT I SVØB

Umiddelbart er det ikke så ligetil at blive klog på en filmskaber som John Sayles. Når han skriver manuskripter for andre er han tilsyneladende den gennemført professionelle, den garvede Hollywood *pro*, der bare kan det hele, som kender producenternes luner og ved, hvordan han skal servere tingene. Ud af *den* holdning kommer der film som f.eks. »Rædsler i dybet« og »Varulve« og »Alligator – uhyret under byens gader«. Titlerne siger det meste.

Så er der den anden John Sayles. Auteur-kunstneren, instruktøren, der skriver sin egne manuskripter og producerer dem billigt med venners hjælp. Det fører til film som »The Return of the Secaucus Seven« og »Lianna« og »Baby, It's You«.

Som så mange gange i Hollywoods nyere historie har Roger Corman haft en finger med i spillet. Sayles begyndte som romanforfatter i 1975, og det var nok til at give Corman en idé om, at her havde han fundet et oplagt skrivetalent. Og efter et par manuskripter følte Sayles sig så moden til at forsøge sig som instruktør.

Endnu er det nok for tidligt at slå Sayles' talent fast med syvtommersøm. Både hans (formodentlig) relativt upersonlige manuskripter for andre og hans (formodentlig) langt mere personlige film er så få, at disse linier blot bør betragtes som en hurtig introduktion til et talent i svøb. Omfanget kan foreløbig kun anes.

Det er nok rimeligt at gå let hen over de seks film, som Sayles indtil nu har skrevet manuskript til. Selv har Sayles om den del af sit virke forklaret at »basically, I'm given the plot – we want a guy and a girl and that kind of thing«. Det leverer så John Sayles. Færdig.

John Sayles' debutfilm var den kønne og meget sympatiske »The Return of the Secaucus Seven«, som blev vist herhjemme under TV-titlen »Det var dengang – i tresserne«. Tematisk kan den siges at minde om f.eks. Lawrence Kasdans »The Big Chill«. Begge film er jo fortællinger om venner, der efter en lang periodes adskillelse atter mødes, med deraf følgende dramatiske konstruktioner. Som den danske titel fortæller, så drejer det sig om venskaber sluttet i de bevægede tressere. I

Rosanna Arquette og Vincent Spano i en scene fra »Ska' det være os?«

løbet af en weekend viser gensynet dem, at ingen er, som mindet fortalte.

John Sayles indspillede filmen for kun 60.000 dollars. Det ses. Filmen er mere sympatisk end egentlig god, selv om man jo af og til netop i disse filmskoletider, hvor enhver tilsyneladende kan lave glat håndværk, nok kunne ønske sig at håndværket var underordnet netop et skrive- og fortælletalent.

Omtrent samtidig med »The Return of the Secaucus Seven« havde Sayles skrevet »Lianna«. Når den blev film nr. 2 så skyldtes det udelukkende at den historie krævede et større budget. I New York Times har Vincent Canby skrevet om den, at »everything looks and sounds authentic«, og det er måske John Sayles' væsentligste kvalitet indtil nu. Han *husker* pokkers godt, og det var netop den evne der gjorde »The Return of the Secaucus Seven« så vedkommende. Og det er på samme tid måske Sayles' svaghed, for hvis denne evne til at genskabe steder og mennesker ikke underordnes en solid dramatisk struktur er risikoen for det let intetsigende stor. Den lurer lige om hjørnet i Sayles' tredie spillefilm, »Baby, It's You«, der er den første af instruktørens film, der er lavet med Hollywoodpenge, og den første af hans film, der er vist i en dansk biograf.

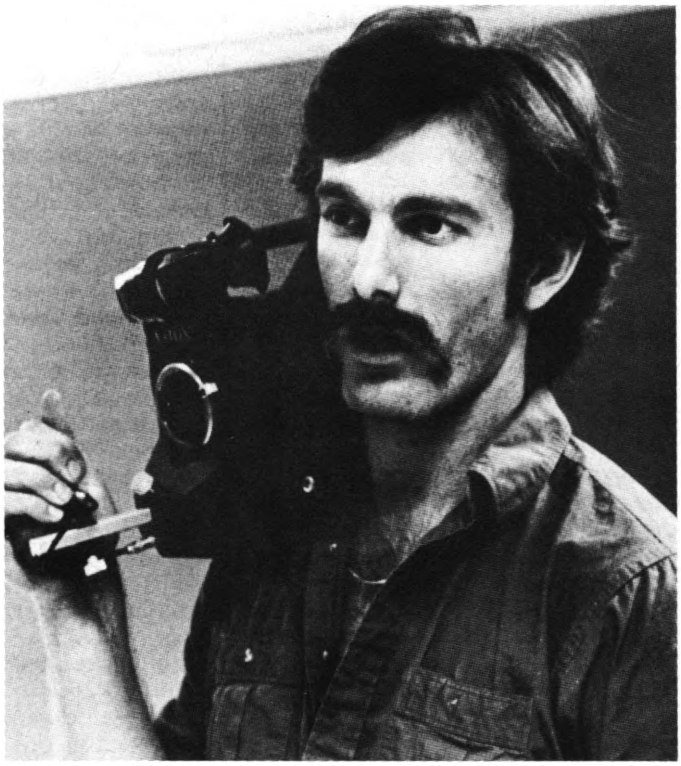
EN HISTORIE FRA TRESSERNE

Filmen udspilles i midten af tresserne og er i den forstand selvbiografisk. Sayles er født i 1950, så det er med andre ord hans egen teenagetid, der skildres. Igen er det slående, så præcis skildringen er i alle de detaljer, der skaber et tidsbillede: biler, tøj, frisurer, forholdet til autoriteter etc. Filmens oprører er Sheik, der forelsker sig i Jill. De kommer fra vidt forskellige miljøer. Han er søn af en italiensk familie med lav social status. Hun kommer fra et velhavende jødisk miljø. Hans far er skraldemand, hendes far er læge. Han drømmer om at gøre Frank Sinatra kunststykket efter, hun vil være skuespillerinde. Men der er ikke noget, der rigtig vil lykkes for dem, og derved ligner de flertallet af deres generation, der vokser op med tressernes forventninger for siden i de kuldslåede halvfjerdsere at renoncere på drømmene. Hvad de evt. er blevet til i de pragmatiske firsere har alle lov til at gætte om.

Sayles fortæller ganske levende om deres første møde, hvor hun nok føler sig konventionelt frastødt af ham men samtidig smigret over hans opmærksomhed. Sammen med veninderne kan hun fnise meget om ham. Men alligevel drages de uimodståeligt mod hinanden. Begge er de nysgerrige, for hinanden repræsenterer de nye verdener at udforske, hemmeligheder at aflure.

Siden må de skilles. Hun skal på universitet, han drager til Miami, hvor han ernærer sig som opvasker i dagtimerne og om aftenen står på tribunen i restauranten og mimer til Frank Sinatras grammofonplader. Jill kan ikke finde sig til rette på Sarah Lawrence, miljøet er på én gang for avanceret og for snobbet. I et udslag af desperation besøger hun Sheik, går i seng med ham og lover at skrive. Der kommer aldrig noget brev, og en dag, da Sheik ser sig detroniseret som mimesanger, drager han mod nord for at tage et opgør med Jill. Det ender underligt uforløst, som det nok også måtte gøre det i virkeligheden. Og undervejs vakler man meget i opfattelsen af filmen.

Historien forekommer eminent husket og rekonstrueret. Bipersonerne er hele tiden typerigtige og dækkende. Fejlen er, at det ikke helt er lykkedes for John Sayles at gøre de to hovedpersoner til ret meget mere end typer. De befinder sig i en slags ingenmandsland et sted midtvejs mellem det præcist typerigtige og den fuldt realiserede menneskeskildring. Det er som om Sayles ganske ofte har stillet sig tilfreds med at huske og derfor har glemt, at kunsten ikke er at huske. Kunsten er at bruge det huskede. Først i filmens slutscene gør han dét.



John Sayles

Der sluttes med et kæmpebal på Sarah Lawrence universitetet. Jill trækker Sheik med ud på dansegulvet, hvor universitetets elever gebærder sig til et rockorkester. I en pause annoncerer orkestrets leder så, at man har fået »This weird request«, og at man da godt vil forsøge at opylde det. Men sært er det nu. Så spiller de »Strangers in the Night« på en helt håbløs måde, og ingen af de dansende ved, hvordan de skal forholde sig til det. Kun Jill og Sheik står blidt omslynget, og så indtræffer miraklet. I et intenst totalbillede skiftes der på lydbåndet elegant og følelsesrigtigt over til Frank Sinatras tolkning af den ubodelige ensomhed. For den slutning alene er det rimeligt at betragte John Sayles som et talent, det er værd at holde øje med. Han kan mere end blot huske fortiden.

SKA' DET VÆRE OS?
Baby It's You. USA 1982. **P-selskab:** Double Play Productions. For Paramount. **P:** Griffin Dunne, Amy Robinson. **As-P:** Robert F. Colesberry. **Instr:** John Sayles. **Instr-ass.:** Raymond L. Greenfield, Ira Halberstadt. **Stunt-instr:** Harry Madsen. **Manus:** John Sayles. **Efter:** Fortælling af Amy Robinson. **Foto:** Michael Ballhaus. **Steadicam:** Garrett Brown. **Farve:** Movielab. **Klip:** Sonya Polonsky. **P-tegn:** Jeffrey Townsend. **Ark:** Nora Chavooshian. **Dekor:** Carol Nast, Sandy Hamilton, Leslie Ann Pope, Teri Kane. **Rekvis:** Thomas C. Allen, Anamarie Michnevich. **Sang:** »Strangers in the Night« af Kaempfert, Singleton, Snyder, med Frank Sinatra. **Tone:** Scott Smith.
Medv: Rosanna Arquette, Vincent Spano, Joanna Merlin, Jack Davidson, Nick Ferrari, Dolores Messina, Leora Dana, William Joseph Raymond, Sam McMurray, Liane Curtis, Claudia Sherman, Marta Kober, Tracy Pollan, Rachel Dretzin, Susan Derendorf, Frank Vincent, Robin Johnson, Gary McCleery, Matthew Modine, John Ferraro, Phil Brock, Merel Poloway, Don Kehr, Michael Knight, Robert Downey Jr., Brian Wry, Richard Kantor, Stephanie Keyser, Julie Philips, Frank Anthony Zagarino, Art Halperin, Caroline Aaron, Jonathan Gero, Susan Busset, Steven Reed, Stephen Donato, Fisher Stevens, Robin Geller.
Længde: 105 min. **Udl:** UIP. **Prem:** 2.12.83 - Palads.

TEGNERENS KONTRAKT

Instruktør: PETER GREENAWAY

Tegnerens kontrakt er den første af Peter Greenaway's film, der sigter mod almindelig biografdistribution. Greenaway selv havde foretrukket en 4 timer lang version, men det kunne producenterne (The British Film Institute i samarbejde med TV's nye Channel 4) naturligvis ikke acceptere. Det er derfor en halveret version, vi ser i biografen, og det skulle især være gået ud over Peter Greenaway' beskrivelser af naturen/haven, der spiller en stor rolle i filmen.

I det hele taget er naturen og menneskets forsøg på at ordne, kortlægge og systematisere denne, noget der optager Greenaway. I 1979 udtalte han om sin film »A Walk Through H«: »My starting idea... came when I found a collection of Ordnance Survey maps that had mistakes – roads going left instead of right, orchards painted blue instead of green. Here we are, it seemed, trying to define and circumscribe nature, and it's as if nature were sabotaging or satirising our attempts. In »A Walk Through H« »real« shots of birds keep interrupting the maps – to break up the artifice.« (Sight & Sound, Spring 1979, p. 94).

Samspillet natur-kultur skaber dynamikken i hans film. »Evoke nature by putting its opposite in the foreground – artifice«. I »Tegnerens kontrakt« illustreres dette citat helt bogstaveligt, idet vi en stor del af tiden ser tegneren og hans perspektivsøger og andre redskaber i forgrunden, mens landskabet, haven, fårene, osv danner baggrunden.

Tegneren Neville (Anthony Higgins) har fået til opgave at tegne 12 motiver fra godset Anstey og dets omgivelser. Tidspunktet er August 1694. Tegningerne skal gøres færdige på 12 dage, medens godsejeren angiveligt er bortrejst. Godsets frue, Mrs. Herbert (Janet Suzman), vil glæde sin mand med tegningerne og måske derved genvinde hans kærlighed. Hun rangerer nemlig ikke så højt hos ham: »a house, a garden, a horse, a wife« – i den rækkefølge prioriterer han sit liv.

Neville og Mrs. Herbert indgår en kontrakt: han skal levere tegningerne, og hun skal dels betale ham og dels mødes med ham hvor som helst og når som helst og tilfredsstille hans lyster (og han viser sig at være en ret ubehagelig herre at tilfredsstille). Neville går diktatorisk i gang med at arrangere virkeligheden, så den passer til hans opfattelse af den. Parallellen til filmoptagelser er slående, f.eks. »Fra kl. 2 til 4 skal pladsen foran huset være helt ryddet for mennesker og dyr. Der må ikke afbrændes kul, hvis røg kan ses fra husets forside«. Han tåler ikke den mindste ændring fra dag til dag, og hævder selv at han er meget omhyggelig med ikke at fordreje virkeligheden – det nøjagtige kvadrerede net i perspektivsøgeren, som han ser alt igennem, skulle sikre fantasiløsheden. Men virkeligheden driller. Der dukker fremmedelementer op i landskabet. Et par støvler, forskellige tøjstykker, en stige. Selv om han først bliver irriteret over det, beslutter han alligevel at tegne dem med, men uden at forsøge at forstå sammenhængen. For som datteren i huset, Sarah Talmann (Anne Louise Lambert), siger: »Mr. Neville, I have grown to believe that a really intelligent man makes an indifferent painter, for painting requires a certain blindness – a partial refusal to be aware of all the options«. Som fotografen i »Blow-Up« bliver Neville vidne til – og ved sin blindhed måske medskyldig i – noget, der *måske* indikerer, at der er begået et mord. Dette bliver i hvert fald antydet af datteren, og hun tilbyder at tegne en kontrakt med Neville, der beskytter ham mod afsløring. Til gengæld skal han når som helst og hvor som helst tilfredsstille *hendes* lyster.

Anthony Higgins i en scene fra »Tegnerens kontrakt«

Først da den sidste tegning er færdig, finder man virkelig Mr. Herberts lig. Neville rejser væk, men hans tegninger indgår i et kompliceret spil med pengeafpresning og indbyrdes trusler mellem de tilbageværende: enken Mrs. Herbert, datteren, hendes latterlige tyske mand, Mr. Talmann, der er ivrig efter at overtage godset, forpagteren Mr. Noyes, der hadede Mr. Herbert og engang var forlovet med Mrs. Herbert, og Mr. Seymour, en lokal godsejer. Alle har tilsyneladende haft et motiv til at rydde Mr. Herbert af vejen. Også Neville.

Filmen gør altså brug af den traditionelle who-done-it genre. Eller måske misbrug, for undervejs bliver det nærmest til en I-don't-care-who-done-it. Hvem der myrdede Mr. Herbert får vi ikke at vide. Det er ikke det, filmen drejer sig om.

En uges tid efter fundet af liget (og det er nu blevet efterår), vender Neville tilbage til godset og ønsker at lave en 13. tegning af det sted, hvor liget blev fundet. Og medens han tegner, dukker d'herrer Talmann, Noyes og Seymour op og anklager ham for at have planer om at gifte sig med enken. Som straf brænder de hans øjne ud og slår ham derpå ihjel. Inden dette havde Mrs. Herbert og hendes datter afsløret for Neville, at de havde brugt ham til at skaffe godset en arving. Mangelen på en sådan var faktisk en af de ting, der (mere end mordet og dets opklaring) kom i centrum af historien. Der tales et sted om, at drivhusplanter er ufrugtbare, og det kan direkte overføres på Mrs. Talmann, der aldrig rigtig har været uden for sit »drivhus«, godset, og som først bliver frugtbar efter et af sine stævnemøder med Neville langt – skræmmende langt, synes hun – væk fra godset: »Away from the house, I feel I grow smaller in significance«. Hertil svarer Neville: »What signifies does not grow smaller for me«. Dette svar er typisk for den gennemkonstruerede dialog, der hele tiden har en dobbelt bund: dialogen i resten af scenen udvikler sig fra en diskussion om Neville's arrogance og uskyld til, ved hjælp af dobbeltbetydningen af ordet »sinister«, at dreje sig om, hvorvidt Neville's højre eller venstre testikel er den tungeste!

Det er altså en blanding af en krimifilm og en periodefilm, som Peter Greenaway her har lavet. Eller måske snarere *komponeret*. De enkelte scener er opstillede, tableau- agtige. Kameraet ofte fast placeret på afstand. Ingen nærbilleder. Vi skal læne os tilbage og nyde *helheden*. Og alt er så smukt og omhyggeligt rekonstrueret, at det, trods handlingen, virkelig er en nydelse at se på: det engelske landskab viser sig i al sin sommerklædte dejlighed (og det siger ikke så lidt!). Michael Nymans effektfulde Purcell-agtige musik udgør også en vigtig del af helheden. Tema- og især dialogmæssigt er filmen også gennemkomponeret à la dramaet fra perioden, der går under betegnelsen *The Restoration:* genindførelsen af monarkiet efter intervallet med Cromwell 1649-1658. Adskillige dramatikere, der uundgåeligt også var kongetro, havde under Cromwell måttet leve i exil, først og fremmest i Paris. Godt inspireret af fransk teater vendte de tilbage sammen med den nye konge i 1660 og undgik herved lige netop et førstehåndskendskab til Molière. Hans indflydelse på det engelske teater blev derfor mere indirekte, og hans høje intellektuelle niveau findes kun sjældent hos hans samtidige engelske kollegaer.

I Restorations komedierne virker morskaben ofte grovkornet og uden raffinement. Stilen i dem rammer *Tegnerens kontrakt* ganske godt. Den har de latrinære vittigheder: under det fine selskab i filmens start, beretter en smykkebehængt godsejerfrue: »I used to pee like a horse. I still do«, og det grines der meget af. De dobbeltbundede bemærkninger, som der er et utal af. F.eks. fra en intim scene i filmen: »You have a curious mole, Mrs. Herbert. And it is ideally placed. Does your gardener catch moles, Mrs. Herbert?« Den ligefremme, ofte beregnende indstilling til sex, der intet har med kærlighed at gøre, magtfulde kvinder, latterlige, skvattede ægtemænd der med god grund er bange for at blive hanrejer, osv., osv. Og man fornærmer hinanden så underfundigt, og i sådan et tempo, at man tager sig i at ønske, at Edward Everett Horton ville dukke op og give sig (og os) tid til at vende *den* bemærkning et par gange eller tre i luften!

Det fyger med litterære, religiøse, historiske og mytologiske referencer. Centralt står myten om Persefone, som filmen kredser om flere gange. Persefone, datter af Zeus og Demeter, blev røvet af Hades og kunne kun vende tilbage til sin mor, efter at denne havde indgået en kontrakt med Hades: En tredjedel af hvert år skulle Persefone tilbringe i underverdenen hos Hades. Alle personerne er til stede for at fortolke filmen ud fra denne myte: moderen og datteren, faderen som ikke spiller nogen rolle i denne forbindelse, og så Neville/Djævelen (Neville/Devil!) med hvem moderen indgår en kontrakt.

At se Neville som en djævel er ikke svært. For filmens øvrige personer er han en outsider, en trussel. Han skiller sig ud socialt, politisk, religiøst, seksuelt. Hans sorte hår og påklædning danner en slående kontrast til de andre mænds store hvide parykker og hvide dragter. Og efter godsejerens død og begravelse, hvor alle går i sort, dukker han op i kridhvidt tøj.

Det, som moderen opnår ved at indgå den djævelske kontrakt, er til syvende og sidst den videreførelse af slægten, som den impotente svigersøn ikke kunne sørge for – i myten sikrer kontrakten med Hades, at Jorden igen bliver frugtbar. Da Neville således har tjent sit formål, tilintetgøres han, uden at man derfor på nogen måde kan tale om det godes sejr over det onde. Livet går videre. Anstey's have bliver mindre geometrisk, mindre forudsigelig, ligesom haverne i England i øvrigt blev det. Godset oplever et generationsskifte. Ingen vil bemærke noget djævelsk. Det bestående er sikret overlevelse.

»Tegnerens kontrakt« er en udfordrende film. I en stærkt selvrefererende scene stiller Neville følgende spørgsmål til Mrs. Herbert: »Do you see Madam a narrative in these apparently unrelated episodes? There is drama, is there not, in this overpopulated garden? What intrique is here? Do you think the characters have something to tell *us?* ... Do you have an opinion? What infidelities are portrayed here? Do you think that murder is being prepared?« Disse spørgsmål kan forstås på tre planer: dels angår de et maleri, som Neville og Mrs. Herbert ser på sammen, og dels refererer Neville til de faktiske ting, der foregår rundt om på Anstey. Men det er selvfølgelig også spørgsmål, der refererer til selve filmen, som rummer et væld af indfaldsvinkler og udgange. Den stiller mange spørgsmål til tilskueren, prøver mange ting på én gang, og ligeså overskuelig den er visuelt, ligeså uoverskuelig er dens udsagn (4-timers versionen er vel nok mere overskuelig). Men i al sin overdådighed er den et imponerende, og meget bevidst forsøg på at lave en litterær film (»an art film if ever there was one« siger man om den i England). Det mest imponerende er, at den er blevet en stor kommerciel succes. Ikke som »E.T.« naturligvis, men alligevel!

Anne Jespersen

TEGNERENS KONTRAKT
The Draughtsman's Contract. England 1982. **P-selskab:** BFI Production Board. I samarbejde med Channel 4. **Ex-P:** Peter Sainsbury. **P:** David Payne. **Instr/Manus:** Peter Greenaway. **Instr-ass:** Andy Powell. **Foto:** Curtis Clark (farve). **Kamera:** Hugh Gordon. **Klip:** John Wilson. **Ark:** Bob Ringwood. **Kost:** Sue Blane, David Perry. **Musik:** Michael Nyman. **Tone:** Doctor Lion, Godfrey Kirby, Tony Anscombe.
Medv: Anthony Higgins, Janet Suzman, Anne Louise Lambert, Neil Cunningham, Hugh Fraser, Dave Hill, David Gant, David Meyer, Nicolas Amer, Suzan Crowley, Lynda Marchal, Michael Feast, Alastair Cummings, Steve Ubels, Ben Kirby, Sylvia Rotter, Kate Doherty, Joss Buckley, Mike Carter, Vivienne Chandler, Geoffrey Larder, Harry van Engel, George Miller.
Længde: 107 min., 2940 m. **Censur:** Rød. **Udl.** Constantin. **Prem:** 13.1.84 – Grand.

Ben-fetischisten (Jean-Louis Trintignant) i Truffauts »I al fortrolighed« fristes af sin bedrageriske hustru

I AL FORTROLIGHED

Instruktør: FRANÇOIS TRUFFAUT

I en af de første scener af Truffauts »I al fortrolighed« (Vivement Dimanche) kommer Fanny Ardant gående hen ad et fortov med en beundrer i kølvandet. Da hun skrår over gaden, ser han sørgmodigt smilende på hende og de udveksler følgende lille dialog:

Han: Vous allez par là?
Hun: Oui, je passe par ici.
Han: Dommage.
Hun: C'est la vie!

Denne ordveksling, der umiddelbart set forekommer så banal og uskyldig, rummer hele Truffauts holdning til livet. Her kan alting ske, tilfældet råder og de fleste initiativer ender i skuffelse. Der er derfor god mening i at søge tilflugt, hvor man kan planlægge og styre sin eksistens – nemlig i kunsten, og det er hvad Truffaut har gjort. Han er imidlertid udmærket klar over, at han flygter fra det ydre liv; han erkender, at kunst er kunst og liv er liv og den konflikt der opstår ved denne erkendelse, er temaet for »I al fortrolighed« – ligesom for hans øvrige produktion.

Truffauts film har altid svinget imellem det lette, komedieagtige og det tungt tragiske, men paradoksalt nok er de ved første blik mest pessimistiske – »Adele H.« og »Det grønne Værelse« f.eks. – mere livgivende på grund af deres direkte dyrkelse af vanviddet og døden end f.eks. Antoine Doinel-filmene, der trods lethed bærer på en melankolsk resignation, og som således fører *ind* i det univers, hvor vanviddet og døden er *ud*vejen.

Det er i lyset af dette, at man skal se »I al fortrolighed«. Filmen bruger en *Série-noire* roman af Charles Williams, »The Long Saturday Night«, som skalkeskjul for hvad det egentligt drejer sig om. Romanen, der formentlig er en rimeligt spændende og plotmæssigt set nogenlunde sammenhængende kriminalhistorie, bruger Truffaut til at skabe 'modstand' for sine personer. I Truffauts udgave er der nemlig konstant lagt vægt på de 'forkerte' ting; forkerte selvfølgelig forstået i genremæssig henseende. Der leges med konventionerne, f.eks. da man finder et lig i begyndelsen af filmen. Her zoomer kameraet ind på ofrets ur ... der *går* og ikke som forventet angiver tidspunktet for forbrydelsen. Filmen fortaber sig ofte i visuelle virtuositeter og det vrimler med usandsynligheder. Men den måde at bruge kriminalromaner på er jo et velkendt fænomen i filmhistorien.

Barbara (Fanny Ardant) er ansat hos en ejendomsmægler – spillet af Jean-Louis Trintignant – der kommer under mistanke for et mord, som han ikke har begået. Da også hans kone myrdes, rettes opmærksomheden mod ham på en måde så han bliver nødt til at skjule sig. I sin nød beder han Barbara om hjælp. Hun invilliger, men hendes assistance resulterer i at han nærmest spærres inde i sine ikke alt for luksuøse kontorlokaler. Barbara sætter en række hændelser igang, som efterhånden fører til, at den virkelige morder afsløres. I en smuk, melodramatisk scene begår morderen selvmord, da politiet har indkredset ham. Ejendomsmægleren gifter sig med Barbara, der nu er gravid og alt ender i idel lykke.

Historien er ukompliceret, men der sker meget med personerne undervejs. Trintignant er i begyndelsen et menneske, der har forskanset sig og sin sårbarhed bag en pæn borgerlig facade. I overensstemmelse hermed har han giftet sig med hvad der forekommer at have været den første, den bedste. Det viser sig imidlertid, at hans kone er en tidligere luder, der ovenikøbet har giftet sig under falsk navn. Hun er nu først og fremmest interesseret i sin mand af økonomiske årsager. Dette må vel siges at være en skuffelse for Trintignant og han reagerer altså i overensstemmelse med noget han siger i anden anledning: »Når nogen skuffer mig, ruller jeg jerntæppet ned!« Han kontrollerer sin lidenskab så godt, at han ikke en gang reagerer på sin kones ret voldsomme provokationer. »Jeg har aldrig slået dig«, siger han og betragter det som noget positivt.

Lidt efter lidt løsnes hans selvkontrol dog. Afhængigheden af Barbara tvinger ham til at engagere sig i hende og han finder faktisk ud af, at han elsker hende. Denne følelsesmæssige forløsning forårsager ligefrem, at han slår Barbara – en handling som burde være negativ, men som altså her er et sundhedstegn.

Sammenligner man med Truffauts øvrige værk, er det slående som Trintignant-personen ligner Bertrand Morane i »Manden der elskede Kvinder« og Lucas Steiner i »Den sidste Metro«: Morane, fordi han har samme, næsten fetischistiske forhold til kvindeben og Lucas Steiner, fordi han af omstændighederne tvinges til at opholde sig i en slags hule, hvorfra han med nogen fornøjelse følger med i verden udenfor. I »I al fortrolighed« er disse to træk endog kombineret på en måde, så man mistænker mægleren for at have valgt sit kontorlokale alene udfra strategiske hensyn: man kommer ind fra en gyde og et af rummene ligger under gadehøjde, hvilket tillader en at betragte alle forbipasserende ben uden at behøve at udholde synet af hvad der iøvrigt måtte være tilbage af kvindekroppen. Igen et tilsyneladende tilfælde, men i virkeligheden et såre behændigt truffautsk arrangement af den ydre verden.

Hvis man fortsætter med at betragte de truffautske mænd, ser man, at der i »I al fortrolighed« sker en udkrystallisering af visse mørke, destruktive egenskaber. Det maniske overføres på den person, der burde hjælpe Trintignant ud af den knibe, han er kommet i: sagføreren Maître Clément. Han vælger her vanviddets og dødens univers. Det viser sig nemlig, at det er ham, der er morderen og han siger kort før sit selvmord, at han ikke tilhører mændenes samfund – hans besættelse har været kvinderne. *Les femmes sont magiques!*

Her er vi så fremme ved det punkt hvor filmen faktisk, i modsætning til de fleste af Truffauts film, opnår en slags balance. Maître Cléments tiltrækning af de magiske kvinder er selvfølgeligt noget positivt i Truffauts univers og mordene er kun blevet begået for at bevare en egen, eventyragtig verden. Når mægleren også opnår en ordentlig eksistens, skyldes det, at han lader sig rive med af livet, hvilket han kan takke Barbara for. I modsætning til alle andre truffautske kvinder er hun nemlig i stand til at kalde barnet frem i manden og det er nok i virkeligheden årsagen til den optimisme, »I al fortrolighed« udstråler. Ingen kan vel være i tvivl om at Truffaut nægter at blive voksen og denne beundringsværdige indstilling lader sig ikke forene med parforhold, der betragter det som en dyd at leve i de voksnes verden. *Livet er ikke en roman.*

»I al fortrolighed« er en både smuk og vedkommende film; betydeligt mindre hermetisk end de fleste Truffaut-film. Man sporer næsten en euforisk stemning i filmens billeder, hvilket måske skyldes, at Truffaut til fotografen Nestor Almendros store glæde, har ladet dem optage i sort-hvid. Den gode stemning har tydeligvis også smittet af på skuespillerne. Trintignant er fortræffelig; Jean-Louis Richard – der også var med i »Den sidste Metro« – er formidabel som natklubejeren Louison og Fanny Ardant er intet mindre end fantastisk. Hun der tidligere for det meste har excelleret i tungere roller, er her sprudlende og sprælsk. Man forstår godt, at Truffaut gerne omgås hende.

Jan Kornum Larsen

Fanny Ardant (t.h.) udgiver sig for prostitueret i Truffauts »I al fortrolighed«

I AL FORTROLIGHED
Vivement dimanche! Frankrig 1983. **P-selskab:** Les Films du Carrosse/Films A2/Soprofilms. **P:** Armand Barbault. **P-leder:** Roland Thénot. **Instr:** François Truffaut. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Rosine Robiolle, Pascal Deux. **Manus:** François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean Aurel. **Efter:** Roman af Charles Williams: »The Long Saturday Night«. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Florent Bazin. **Klip:** Martine Barrague. **P-tegn:** Hilton McConnico. **Ark:** Jean Michel Hugon, Franckie Diago, Alain Gambin, Jacques Gaillard. **Dekor:** Jacques Preisach. **Kost:** Michele Cerf. **Musik:** Georges Delerue.**Tone:** Pierre Gamet, Jacques Maumont. **Lyd-E:** Daniel Couteau. **Medv:** Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant, Philippe Laudenbach, Caroline Sihol, Philippe Morier-Genoud, Xavier Saint Macary, Jean-Pierre Kalfon, Anik Belaubre, Jean-Louis Richard, Yann Dedet, Nicole Félix, Georges Koulouris, Roland Thénot, Pierre Gare, Jean-Pierre Kohut-Svelko, Pascale Pellegrin, Castel Casti, Michel Aubossu, Paulina Aubret, Isabella Binet, Dany Castaing, Alain Gambin, Michel Grisoni, Marie-Noëlle Guilliot, Pierrette Monticelli, Adrien Silvio, Paul Steiger, Christine Verbéke, Jacques Vidal. **Længde:** 110 min. **Udl:** Europa film. **Prem:** 26.12.84 – Grand.

ZELIG

Instruktør: WOODY ALLEN

Woody Allen har med »Zelig« begået en dramaturgisk genistreg, for med den film har han effektivt brudt med en årtusindgammel tradition i den dramatiske fortællende kunst. Allerede de gamle grækere – og sikkert også de gamle neanderthalere – forfalte jo om mennesker, i betydningen personer med personligheder, markante

karaktertræk og interessant sjæleliv, og den tradition er som bekendt fortsat til nu, hvor selv film, der handler om identitetsløse menneskers inderlige søgen efter en sjæl, alligevel kommer til at fremstå som psykologiske portrætter. Det gælder, selv når karaktererne er mest anonyme, udenrigskorrespondenterne hos Antonioni, Schlöndorff og Leth f.eks.

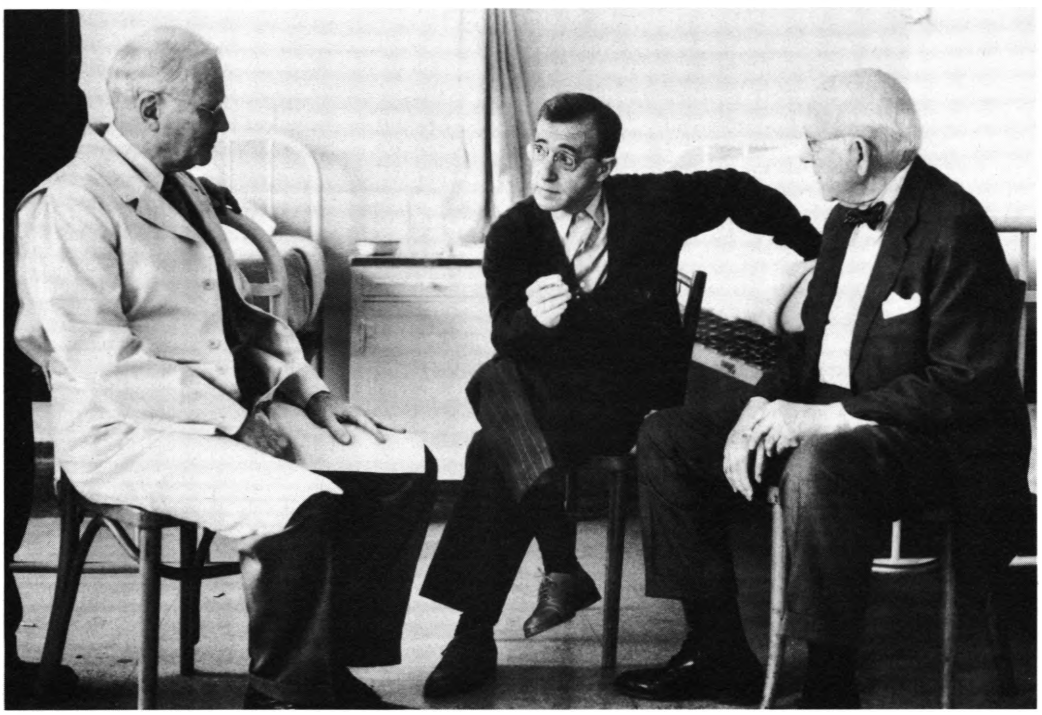
Woody Allen går imidlertid med den originalt tænkende kunstners selvfølgelighed den stik modsatte vej, fortæller om et menneske i sammenligning med hvilket selv Holbergs »Vægelsindede« må tage sig ud som et mønster på selvsikkerhed og åndelig harmoni. Vi kender Woody Allens noget svigtende stålsathed fra tidligere film, men aldrig før har hans labilitet været selve temaet. Det er en meget fin idé, der danner udgangspunktet for »Zelig«.

Zelig er en medløber, men hans konformisme – konstateret af Bruno Bettelheim, et af filmens vidner, hvis tilstedeværelse i sig selv er et kup – overgår langt den frygt for at være anderledes, som Bertolucci beskriver i sin Moravia-filmatisering. Zelig nøjes ikke med at følge tidens strømninger og være lydhør over for skiftende signaler om, hvad man for tiden bør tænke og gøre – han bliver tiden selv, en narcissistisk kulturs ideelle partner, et spejlbillede af det menneske, han er sammen med. Zelig kan skifte format, profession, nationalitet, selv race, men én ting kan han ikke: blive kvinde. Der rumsterer en solid frygt for kvinder i Woody Allens film.

Zeligs tilpasningsevne er nok ekstrem på det fysiske plan, men på det psykiske forekommer han at være endnu en inkarnation af den arketype, Woody Allen nu har beskrevet i en række film. Vi befinder os i den samme verden, komikerens verden, hvor snarrådigheden er ensbetydende med overlevelsesevnen, hvor han i opfindsomhed må kompensere for sin mangel på ydre fortrin. Zeligs mistrøstige figur og hans komiske jamren over sin indbildte og reelle elendighed er meget jødisk i sin desperate selvironi, og Allens kreativitet, når det kommer til klynkende beskrivelser af sin egen usselhed, virker uudtømmelig – men det er samme syrlige kilde, alle vittighederne hentes fra, hvad man selvfølgelig finder sig i, så længe viddet sprudler så oplagt af fornedrelsen. Når Zelig beskriver sig selv som et barn, der blev forfulgt af antisemitter, og hvis forældre rottede sig sammen med forfølgerne – så kunne det signalement lige så vel beskrive bankrøveren i »Take the Money and Run« og alle de efterfølgende Allen'ske personer, for figuren er altid den samme.

Man skal selvfølgelig ikke lade sig friste til at tro, der er overensstemmelse imellem Allen selv, og den person, han nu har fremstillet i årevis. Der er nemlig intet, der tyder på, at Allen som instruktør, manuskriptforfatter eller stjerne døjer med nogen af de mindreværdskomplekser, som næsten lammer hans fiktive jeg. Tværtimod synes han i sine professionelle egenskaber at være helt på det rene med sine egne kvaliteter, og hvordan han bedst formidler dem. Allen er således ikke nogen særlig god skuespiller. Selv når han under sine hamskift f.eks. bliver en veluddannet psykolog, fører han sig stadig væk meget undseeligt og egentlig lidet overbevisende frem. Woody Allen har valgt at bevare sin Zelig-maske, for den ved han, han kan gøre indtryk på publikum med, snarere end ved at spille forvandlingskomedie. Og Allen ved godt, at når filmen er morsom, er det fordi, han selv er morsom. De andre medvirkende får aldrig lov til at sige noget vittigt. De kan få lov til at virke latterlige, men det er filmens stjerne, der får de gode replikker.

Som instruktør står Allen, ifølge »Variety«, i den ret enestående situation, at produktionsselskabet hverken i forbindelse med »Zelig« eller med den film, han nu er i gang med optagelserne til, har fået lov til at læse manuskriptet. De betaler, Woody Allen filmer uden indblanding. Og eftersom han selv skriver drejebogen, har han i realiteten fuldstændigt frie hænder. »Zelig« er jo – lige som »Take the Money and Run« fra 1969 – bygget op som et tv-portræt, bestående dels af tilfældige arkivfilm, dels af optagelser med kendte skikkelser fra tiden med mere eller mindre perifær kontakt med den portrætterede og endelig af interviews med folk, der enten har kendt manden personligt, eller som har en professionel interesse i ham, og som derfor kan udtale sig om hans betydning og motiver o.s.v. Altsammen gængse og udmærkede elementer, der i »Zelig« får komisk charme ved den omstændighed, at det hele er løgn. I denne sammenhæng er det jo ikke så lidt af et kup, at få fremtrædende jødiske intellektuelle som Susan Sontag, Saul Bellow eller Bruno Bettelheim til at udtale sig om Zelig med al den autoritet, de gennem årene har tilkæm-



I selskab med to psykologer ændrer Zelig sig umærkeligt og bliver tilsyneladende de to lægers veluddannede kollega

pet sig. I og med at manden aldrig har eksisteret, virker den pondus, hvormed de udlægger Zeligs liv, helt urimelig, og deres medvirken i filmen kan ikke undgå at få utilsigtede (?) konsekvenser for den alvor, hvormed deres fremtidige udsagn om dette og hint vil blive opfattet. Det er nok i virkeligheden det mest perspektivrige ved hele filmen.

Men disse kulturelle personligheder er jo kun staffage i Woody Allens film, der helt og aldeles er bygget op om hans egen figur, og det i en grad, så det nok er tvivlsomt, om tilskuere, der ikke i forvejen kender ham, vil finde det synderligt morsomt at se en baseballspiller, en negermusiker, en italiensk gangster og en bekendt til Eugene O'Neill med visse lighedspunkter. Billederne er ikke i sig selv sjove, for den komiske effekt består udelukkende i at publikum ved, hvor langt Woody Allen er fra de koryfæer, han fremtræder som. Det er en film for fans.

Men dermed ikke være sagt, at Woody Allen kommer let til sine film. Tværtimod er der tydeligvis i »Zelig« nedlagt et enormt arbejde, dels med at finde gammelt materiale, som kunne bruges til denne collage, og dels med at optage nye sekvenser, der stilistisk lod sig passe ind i de gamle. Og det er lykkedes imponerende flot, er måske endda det mest frydefulde aspekt ved »Zelig«, disse kolbøtter man tvinges til at slå, just som man troede, at nu var vi i hvert fald ved en »ægte« historisk begivenhed, så at se vor helt stikke sit forsagte fysiognomi frem. Effekterne i »Star Wars« var formidable, men personligt synes jeg, det er mere fantastisk at se Woody Allen stå på Times Square i 1929. Man må sige, at hvis Allen ikke er i stand til (eller føler den ringeste lyst til) at ændre på det udgangspunkt, der består i hans egen (film-)personlighed, så er han til gengæld målbevidst og yderst kompetent i konstant beskæftigelse med som instruktør at udvide de rammer, han skal figurere i. Set fra den synsvinkel betegner »Zelig« en kulmination i hans produktion.

Med alle sine påhit og vanvittige rekonstruktioner er det dog, som om »Zelig« er blevet en film uden substans. Man kan hævde, at den netop derfor er et fuldkomment portræt af et menneske uden sjæl, men det forlener filmen med en mangel på egentlig gennemslagskraft. Det er blevet en frembringelse, man kan beundre, ikke en film, man må elske.

Jørgen Bonnén Oldenburg

ZELIG
Zelig. USA 1983. **P-selskab:** Orion. A Jack Rollins-Charles H. Joffe Production. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Robert Greenhut. **As-P/P-leder:** Michael Peyser. **P-samordner:** Helen Robin. **I-leder:** Ezra Swerdlow. **Instr/Manus:** Woody Allen. **Instr-ass:** Fredric B. Blankfein, Anthony Gittelson, Thomas Reilly, Duncan Scott, James Chory. **Speaker:** (dansk version) Peter Schrøder. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Dick Mingalone. **Proces-foto:** Bill Hansard. **Stillfoto:** Kerry Hayes. **Retouch:** Karen Dean, Judith Lamb. **Klip:** Susan E. Morse. **P-tegn:** Mel Bourne. **Ark:** Speed Hopkins, Michael Molly. **Dekor:** Les Bloom, Janet Rosenbloom, Joseph Badaluco Jr. **Rekvis:** James Mazzola, Ken Vogt. **Kost:** Santo Loquasto, Jeffrey Kurland. **Komp/Musik-adapt:** Dick Hyman. **Sange:** »Leonard the Lizard« af Dick Hyman, med Bernie Knee, Steve Clayton, Tony Wells; »Doin' the Chameleon« af Dick Hyman, med Bernie Knee, Steve Clayton, Tony Wells; »Chameleon Days« af Dick Hyman, med Mae Questel; »You May be Six People, But I Love You« af Dick Hyman, med Bernie Knee, Steve Clayton, Tony Wells; »Reptil Eyes« af Dick Hyman, med Rosemarie Jun.; »I've Got a Feeling I'm Falling« af Harry Link, Billy Rose, Thomas »Fats« Walker, med Roz Harris; »I'm Sitting on Top of the World« af Ray Henderson, Samuel M. Lewis, Joe Young, med Norman Brooks; »Ain't We Got Fun« af Raymond B. Egan, Gus Kahn, Richard Whiting, med The Charleston City All stars; »Sunny Side Up« af Lew Brown, B. G. DeSylva, Ray Henderson, med The Charleston City All Stars; »I'll Get By« af Fred E. Ahlert, Ray Turk, med The Ben Bernie Orchestra; »I Love My Baby, My Baby Loves Me« af Bud Green, Harry Wilson, med The Charleston City All Stars; »Runnin' Wild« af A. H. Gibbs, Joe Grey, Leo Wood, med The Charleston City All Stars; »A Sailboat in the Moonlight« af John Leob, Carmen Lombardo, med The Guy Lombardo Orchestra; »Charleston« Af James P. Johnson, Cecil Mack, med Dick Hyman; »Chicago, That Toddlin' Town« af Fred Fisher, med Dick Hyman; »Five Feet Two, Eyes of Blue« af Ray Henderson, Samuel M. Lewis, Joe Young, med Dick Hyman; »Anchors Aweigh« af George D. Lottman, Alfred H. Mile, Domenico Sanino, Charles A. Zimmerman, med Dick Hyman; »The Changing Man Concerto« af Dick Hyman. **Koreo:** Danny Daniels. **Musikindspilning:** Roy B. Yokelson. **Tone:** Dan Sable, Marjorie Deutsch, James Sabat, Frank Graziadei, Richard Dior. **Frisurer:** Romaine Greene, Werner Scherer. **Make-up:** Fern Buchner, John Caglione.
Medv: Woody Allen, Mia Farrow, John Buckwalter, Marvin Chatinover, Stanley Swerdlow, Paul Nevens, Howard Erskine, George Hamlin, Ralph Bell, Richard Whiting, Will Husson, Robert Iglesia, Eli Resnick, Edward McPhillips, Gale Hansen, Michael Jeeter, Peter McRobbie, Sol Lomita, Mary Louise Wilson, Alice Beardsley, Paula Trueman, Ed Laune, Marianne Tatum, Charles Denney, Michael Kell, Garrett Brown, Sharon Ferrol, Richard Litt, Dimitri Vassilopoulos, John Rothman, Stephanie Farrow, Francis Beggins, Jean Trowbridge, Ken Chapin, Gerald Klein, Vincent Jerosa, Deborah Rush, Stanley Simmonds, Robert Berger, Jeanine Jackson, Erma Campbell, Anton Marco, Louise Deitch, Bernice Dowis, John Doumanian, Will Holt, Cole Palen, Pam Barber, Bernie Herold, Susan Sontag, Irvin Howe, Saul Bellow, Bricktop, Dr. Bruno Bettelheim, Professor John Morton Blum, Marshall Coles Sr., Ellen Garrison, Jack Cannon, Theodore R. Smits, Sherman Loud, Elizabeth Rothschild, Kuno Spunholz, Ed Herlihy, Dwight Weist, Gordon Gould, Windy Craig, Jurgen Kuehn.
Længde: 78 min., **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 27.1.84 – Dagmar.

MIN MIDDAG MED ANDRÉ

Instruktør: LOUIS MALLE

Jeg har altid følt, at ordene var utilstrækkelige og unøjagtige, og jeg har i mine film altid været mistroisk, hvad angår dialog«, sagde Louis Malle i et Kosmorama-interview i nr. 129, 1976. Nu har han lavet en film, »Min middag med André«, som er – én lang dialog! En kovending? Nej, egentlig ikke. Malles mistillid til sproget er en kritik af den sprogbrug, der opbygger klicheer og masker og lægger røgslør mellem virkeligheden og os. Uegentlighedens sprog. Og den kritik er også et af hovedtemaerne i »Min middag med André«. Her bliver filmens to hovedpersoner enige om, at folk tyr til roller og konventioner, som forhindrer, at tingene siges lige ud. Alt kommer derfor fordrejet ud, med usikkerhed og fremmedfølelse til følge.

Med sin tale-film får Louis Malle også – som så ofte før – pirket til nogle konventionelle forestillinger om film. For kan det overhovedet lade sig gøre at lave en *film* som »Min middag med André«? En film om to mænd, der spiser middag sammen, mens de fører en hyperintellektuel samtale om eksistentielle problemer? En film, hvor der ikke er anden *handling* end gaflen i vagtelen og vinglasset til munden? Hvor de to agerende hverken skændes eller bryder sammen eller falder hinanden om halsen? Det er utroligt, men det virker. Kameraet registrerer intenst og følsomt det fine spil mellem de to. Malles film er fængslende og tankevækkende, endda morsom sine steder.

Manuskriptet er forfattet af André Gregory og Wallace Shawn, to New York'ske eksperimentalteaterfolk, som også spiller de to hovedroller. Og formentlig en god del sig selv. I hvert fald rammer de som typer præcist og intenst de temperamenter, de spiller. Wallace er lidt rund, barnlig og forkommen at se på. Forsigtig og middelstandsnøjsom. André er markeret og benet. Han gør med autoritet fordring på virkeligheden og går helt ud til sine grænser. Mødet mellem de to udfolder både to ligeværdige måder at forholde sig til virkeligheden på, og giver samtidig en uhyggelig karakteristik af den moderne virkelighed.

Synsvinklen er tilsyneladende Wallace's. Han ses i filmens måske noget unødvendige optakt på vej hen til mødet med André og til slut igen på vej hjem. Hen over billederne lyder hans overvejelser i forbindelse med mødet. Men middagen er ikke kun set med Wallace's øjne. Kameraet kigger skiftevis

over skulderen på Wally og André – i halvtotaler og nærbilleder – og lader dem begge fremstå mere betragtet og objektivt, end en fastlagt synsvinkel kan. På den måde vælger filmen ikke side eller helt, men lader karakteristikken af to og deres livsholdninger stå.

André starter med en lang og næsten ubrudt beretning om, hvordan han de sidste fem år har gennemlevet og udlevet 70'ernes psykiske eksperimentalbevægelser med gruppedynamik, guru-dyrkelser, meditation osv. Han har spist sand i Sahara (og kastet det op igen), haft konstante hallucinationer og er blevet levende begravet under en afsindig natlig terapisession. Formålet har været at få *tag* i virkeligheden, at føle at han er til og har levet. Den lære han nu kan drage af den barbariske psykoeksperimenteren, samler sig om to hovedpunkter. Direkte siger han som afslutning på sin lange tale: »Jeg synes, det jeg har gjort er forfærdeligt (...). Jeg har forspildt mit liv«. Den bitre konklusion er dog tættere knyttet

Wallace Shawn omklamres af André Gregory i Louis Malles »Min middag med André«.

til det skete end til det videre liv. I den følgende dialog med Wally kommer Andrés faktiske livsindstilling frem: For virkelig at leve, må man leve med og acceptere døden, og man må ud af vanelivet. Man må anstrenge sig hver dag, føle efter, bygge op. »Man må standse støjen for at finde ud af, hvordan man vil leve«. På den måde bliver det daglige liv for André en enorm anstrengelse, som at skabe et uendeligt kunstværk. Derfor bliver han også – som vi som en art ledetråd hører om ham i filmens start – så ramt af en replik i Bergmans »Høstsonate«; Ingrid Bergman siger: »Jeg kunne altid leve i min kunst, men aldrig i mit liv«. André *må* leve i sit liv.

Over for denne nagende uro og udmarvende livsanstrengelse står Wallys livsfilosofi først pudsigt banal. Han er ganske tilfreds med sig selv, siger han. Han prøver bare at overleve, at beskytte sig og være glad for de små detaljer. Morgenkaffen, avisen, de daglige gøremål. Men i samtalens løb bliver Wallys lille-mands-indstilling et jævnbyrdigt modspil til André. Wally forsvarer med ildhu det rationelle, almindelige dagligliv. F.eks. sit elektriske varmetæppe, som han er kisteglad for. Selv om André kan splitte det fuldstændig med sine argumenter om, at sådanne teknologiske påfund netop fjerner én fra at føle virkeligheden – mærke kulde, tænke på at andre fryser, ligge tæt sammen for at holde varmen – holder Wally fast med en jordbunden snusfornuft, som ikke er til at komme udenom: Det *er* koldt om natten og i hans lejlighed, og det er forbandet ubehageligt at fryse. (Kan du stikke den, Knagsted!). I en anden aldeles ubetalelig scene bekender Wally sig overbevisende til den videnskabelige tænkning, imod Andrés surreale tro på tilfældet: en kinesisk spå-kage, lavet langt væk og for lang tid siden på en aller anden fabrik, kan umuligt sige, om Wally skal rejse med flyveren eller ej. »Der er ingen måde, kagen kan vide det på«.

Med en svag humoristisk og kritisk distance får de to livssyn i filmen lov til at stå over for hinanden. Fordi fjenden er noget tredie og fælles. De to mænd mødes nemlig i følelsen af angst og afmagt over for den moderne virkelighed. Samfundet er uoverskueligt, fremmed og truende. Storbyerne er som moderne koncentrationslejre. André føler det som 30rnes jøder i Tyskland. Men i dag er der ingen steder at tage hen. Verden styrer mod afgrunden, og menneske enten lukker øjnene i bevidstløs stivnen eller forsøger desperat at leve med det ubærlige – i jagende søgen som André eller i nervøs nøjsomhed som Wallace.

Filmens anfægtelse og desperate undertone af udvejsløshed er en pågående kritik af vores virkelighed. Det står galt til, og er der egentlig noget at gøre? Det spørgsmål vil den have frem og sætte gang i. I hvert fald få os til at tænke.

Man må så spørge sig – holder alle ordene? Har Louis Malle lavet endnu en lille udvidelse af grænserne for filmkunsten? Giver det virkelighedsbillede som ordene (og de to personer) fremmaner, et lige så gennemtrængende aftryk i bevidstheden som billeder kan? – Jeg ved ikke, om jeg vil huske Andrés samfundskritik i ord lige så godt, som jeg husker f.eks. »Blade Runner«s i billeder. Men måske nok.

Lene Nordin

MIN MIDDAG MED ANDRÉ
My Dinner With André. USA 1981. **P-selskab:** The Andre Company. **P:** George W. George, Beverly Karp. **As-P:** Keith W. Rouse, David Franke. **P-samordner:** James Bruce. **P-leder:** Lloyd Kaufmann. **Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Norman Berns. **Manus:** Wallace Shawn, Andre Gregory. **Foto:** Jeri Sopanen. **Farve:** Movielab. **Klip:** Suzanne Baron. **P-tegn:** David Mitchell. **Ark:** Stephen McCabe. **Dekor:** Douglas Kraner. **Rekvis:** Vincent Fournier. **Kost:** Jeffrey Ullman. **Musik:** Allen Shawn. **Musik-uddrag:** »1st Gymnopédie« af Erik Satie, med Joseph Villa. **Tone:** Jean-Claude Laureux.
Medv: Wallace Shawn, Andre Gregory, Jean Lenauer, Roy Buttler.
Længde: 110 min., 3050 m. **Udl:** ASA. **Prem:** 3.2.84 – Grand.

P & B

Instruktør: HANS ALFREDSON

Verden vil bedrages. Det er en forslidt floskel og en sandhed med betydelige modifikationer, men det er ikke desto mindre, hvad historien om Pettersson og Bendel handler om.

Fra samfundets bund arbejder Pettersson og Bendel sig op til forretningsverdenens højere cirkler ved hjælp af ganske gement bondefangeri. Deres opfindsomhed er endeløs, når det gælder om at finde på nye svindelnumre, men den befinder sig dog altid på et ganske elementært niveau. Der er ikke noget særlig raffineret ved deres banale bedragerier, men de er mulige, fordi folk så beredvilligt lader sig bedrage.

Og kvinderne især. Disse evigt dånefærdige damer falder uden den mindste tøven for Pettersons primitive charme og

Bendels stærkt nedslidte troværdighed, og deres henførte naivitet er simpelt hen grænseløs. Man kan sælge dem hvad som helst eller låne et hvilket som helst beløb af dem, bare man ser dem dybt ind i øjnene og serverer dem en simpelt kompliment. Alle mennesker kan snydes, fordi de er fundamentalt grådige, men kvinder kan især snydes, fordi de samtidig er enfoldige.

Dermed kommer »P & B«, der naturligvis er tænkt som en skarp og munter kritik af det kapitalistiske samfunds merkantile mekanismer, i betænkelig grad til at ligne misantropi og især misogyni. Det er næppe tilsigtet, for man kan umuligt forestille sig, at den rare anarkist Hans Alfredson går rundt og gemmer på en kvindeforagtende mandschauvinist bag sin brede bug. Snarere kan man gætte på, at han glemte at føre romanens kvindesyn à jour, da han opdaterede handlingen i Waldemar Hammenhögs omstændelige moppedreng af en bog »Pettersson & Bendel« (433 sider) fra 1931 til det moderne Stockholm. Men bevidst eller ej er filmen under alle omstændigheder blevet en lidt ubehagelig udlevering af menneskers og specielt kvinders lavere instinkter.

En sådan udlevering kan nok danne basis for en lystig satire, men det synes jeg ikke, at »P & B« er blevet. Og den er heller ikke i tilstrækkelig grad blevet noget andet. Den er ikke indigneret, barsk og bevægende som Hans Alfredsons foregående film, »Den enfoldige morder«, og den er heller ikke frodigt og fantasifuldt fabulerende som Hans Alfredson og Tage Danielssons bedste fælles film. Den befinder sig et sted midt imellem, overraskende usikkert balancerende mellem komik og alvor, mellem satire og tragedie. Og det allermest overraskende ved den er, hvor lidt den formår at overraske – i hvor høj grad det litterære forlæg åbenbart har været en spændetrøje for instruktørens normalt så sprudlende sans for respektløs humor. I denne film er crazy-komikeren blevet uvant konventionel, og resultatet er så pænt, at det ikke i nogen synderlig grad kan charmere eller chokere.

De to hovedpersoner er ellers interessante typer. Pettersson ligner i starten en hengemt hippie eller vildfaren christianit, forhutlet og lettere fordrukken, og det er forbløffende at se, hvordan han i lyntempo mirakuløst forvandler sig til en velklædt og indsmigrende ung forretningsmand med flair for at blødgøre de små modtagelige kvindehjerter. Og Bendel er en pasløs flygtning med dunkel fortid og ar på sjælen, en polak af jødisk herkomst (i hvert tilfælde i romanen) og uhyggelige erindringer om uniformeret terror. Han har været gift og optrådte da som grækeren Stavros, og han har mistet en søn. I Allan Edwalls fremragende præstation rummer han en melankolsk mildhed kombineret med en undertrykt smerte og angst, som forklarer hans ønske om for enhver moralsk pris at sikre sin tilværelses materielle tryghed, ligesom Stellan Skarsgård – der spillede hovedrollen i »Den enfoldige morder« – fint fortolker Petterssons camouflerede umodenhed og voksende usikkerhed under al den materielle fremgang.

Man forstår den fædrelands- og familieløse Bendels forsøg på at gardere sig mod fattigdom og forfølgelse, og man forstår, hvordan hans ivrige entusiasme i forhold til alt pekuniært river den rodløse Pettersson med sig. Men deres fortid berøres kun glimtvis i filmen. Den koncentrerer sig om at skildre, hvordan de indleder deres fælles finansielle karriere med at købe og sælge violbuketter på Sergels Torg, og hvordan de derefter bestandigt udvider deres geschäft via salg af symaskiner og blomsterjord, parfume og shampoo, hjemmebrænderi, import af afskyelige Peep-Bubbles, videopirateri, en koncert med en falsk Rod Stewart (den er meget langt ude) og moderigtig restaurationsdrift med biodynamiske frikadeller og højttalermusik, så folk ikke bliver siddende for længe og snakker.

Den hyperaktive virksomhed P & B flytter fra det ydmyge loft i Gamla Stan til strømlinede lokaler på Östermalm, og Pettersson og Bendel bliver nålestribede finansfyrster med fine forbindelser. Men naturligvis og ganske banalt er der en pris at betale, især for Pettersson, som ikke kan klare al denne succes og selv fornemmer at have mistet sin sjæl undervejs. Han mister også sin trofaste veninde Mia – den vulgære smags apoteose og spillet af Lena Nyman med den særlige form for nuttet og halvt infantil kækhed, som efterhånden bliver mere end rigeligt af det gode – der hopper i havnen, og til sidst mister P & B det hele. For de halvstore fisk bliver spist af de helt store, og den kyniske advokat Vreding med de mange litterære citater er en ægte skurk og kan derfor uden besvær snyde Pettersson og Bendel, der ganske vist selv har snydt så mange, men dog forbliver et par godhjertede opkomlinge. Deres afsluttende nederlag skyldes ikke primært, at de har været uhæderlige, men at de i længden ikke har været tilstrækkeligt smarte i uhæderligheden. Unægtelig en besk morale.

»Sats på dig selv. Det er dig, som bestemmer« står der med håndfast symbolik på en plakat i starten af filmen. Og det er selvfølgelig, hvad »P & B« handler om og satiriserer over. Den ser Pettersson og Bendel som et par ekstreme eksponenter for det kapitalistiske samfunds frie initiativ, idet de realiserer den liberalistiske tesis om, at enhver er sin egen lykkes smed. De to skaber ikke spillereglerne – det gør systemet – men udnytter dem blot med mere frimodig fleksibilitet end de fleste andre.

Som nævnt synes jeg, at filmen mere minder om misantropi end om kvalificeret samfundskritik, og overvældende grinagtig er den i mine øjne heller ikke med sin påtrængende satire og demonstrative fiffighed. Vist har den da sine morsomme momenter, men Hans Alfredson har selv sammen med Tage Danielsson gennem årene forvænt os med humor af en helt anderledes overrumplende originalitet. Der er noget tamt og blegt over komikken i »P & B«, selv om filmen er omsorgsfuldt instrueret med gedigen professionel kunnen. Dens omhyggeligt belyste billeder er douce delikatesser i lækker soft focus, men dens budskaber er beklædt med boksehandsker.

»P & B« er faktisk bedst i sine mest sørgmodige og mest forbitrede øjeblikke. Og fejlen ved filmen er måske, at Hans Alfredson ikke har undladt ethvert forsøg på at være vittig og i stedet konsekvent fortalt den tragedie, der hele tiden ligger og lurer lige under lystigheden.

Ebbe Iversen

P & B
P & B. Sverige 1983. **P-selskab:** Svensk Filmindustri/Svenska ord. **P-chef:** Waldemar Bergendahl. **I-ledere:** Ann Collenberg, Eva Ivarsson. **P/Instr/Manus:** Hans Alfredsson. **Foto:** Jörgen Persson/**Ass:** Rolf Lindström, Dan Myhrman. **Klip:** Jan Persson. **Ark:** Stig Boquist. **Rekvis:** Susanne Lingheim. **Kost:** Inger Pehrson. **Musik:** Gunnar Svensson. **Tone:** Eddie Axberg, Lasse Ulander.
Medv: Allan Edwall, Stellan Skarsgård, Lena Nyman, Lill Lindfors, Björn Gustafson, Dora Söderberg, Jan Blomberg, Jim Hughes.
Længde: 109 min. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 18.12.83 – Grand.

ISFUGLE

Instruktør: SØREN KRAGH-JACOBSEN

Isfugle handler ikke om isfugle – små lynhurtige, langnæbbede og sjældne fugle med farvestrålende fjer. Den handler om brevduer, der søger hjem, og rovfugle, der søger frihed. Bogstaveligt og i overført betydning. Den symbolske titel dækker over en kold tids lidt stækkede eksisten-

Peter Hesse Overgaard (th) og Michael Ehlert Falch i »Isfugle«

ser, som i filmens løb viser, hvor vigtigt det er at have mod og vilje til ægte menneskelig kontakt.

Det er et mildt kritisk, humanistisk grundsyn, der fortælles ud fra. Filmens åbenlyse tiltro til mennesket og dets gode muligheder forsyner den dramatiske hverdagsfortælling med dén følsomme varme og optimisme, som bliver siddende i kroppen på én, længe efter at man har forladt biografen. – »Jeg har aldrig haft det så skide godt i hele verden«, siger den forbrændte René til den omsorgsfulde ven John.

Søren Kragh-Jacobsens enstemmigt superlativiske anmeldersucces fortæller parallelt to forskellige, mandlige udviklingshistorier. Om den stille-følsomme John (Peter Hesse Overgaard) og den frækt-pågående René (Michael Ehlert Falch), der tilfældigt mødes som drenge i efteråret 67 og igen – nu voksne – i vinteren 83. Den ene har til overmål hjemmets tryghed, den anden frihedens rodløshed. De har brug for en mellemvej at komme videre ad i livet. Derfor bliver de venner.

Bogstaveligt har fuglemotivet en plads i begges liv. John har en seriøs interesse for levende og udstoppede fugle, en interesse han har delt med sin far og nu deler med den gamle konservator, vennen Sand (Holger Boland). Hos René er fuglen dels en Thunderbird, den storslåede amerikanske pralford, som er hans egentlige hjemsted, dels »den amerikanske frihedsørn«, Renés stolthed af en kølerfigur, der også har siddet på farens bil – og farfarens. Det er den, John husker, da de to mødes igen som voksne. Og som en første start på deres venskab viser John René en levende musvåge, mens René til gengæld finder en gammel mølædt krage (-han, præciserer John), som John sætter i stand for ham. Venskabets fine spind.

Symbolikken i de tamme duer, der lukker øjnene, indtil de er kommet hjem, og de vilde rovfugle, der ikke har noget hjem, er tydeligt og bevidst brugt filmen igennem. John er noget af en hjemmefødning med bopæl hos sin mor og fast arbejde som tavlemester på H. C. Ørstedsværket. Hans liv går i velordnet ro og tryghed, en slags dvale uden egentlig kontakt med det, man kalder virkeligheden. Dén står til gengæld René midt i. Som han deklamerer med dannebrog som en supermandskappe over skuldrene: »Se, jeg *kaster* mig ud i virkeligheden!« René har ingen base og ingen følelsesmæssige tilholdspunkter, kun et neonblinkende hummer med verdens krig og terror klistret på væggen og sorte ekstrapenge som petroleumsmand – oven i bistanden.

Da den beskyttede John efter første petroleumstur på Vesterbro mener, at »man bliver trist af al den elendighed«, svare René: »Trist? Det er sgu da bare forretning«.

Sammen færdes de i et vintergråt København, som er fastholdt i stribevis af flotte billeder (fotograferet af Dan Laustsen), der eminent fortætter og forplanter den råkolde storbystemning, som både er uhyggeligt umenneskelig og alligevel hjemlig. Industriskorstene i randen, broerne, våde neonnætter, burgere og vesterbroske baggårde med husspektakler. I kontrast hertil står Renés fars kæmpevilla og pelsklædte nye kone på den ene side, og Johns mors grundindstilling om at man skal blande sig udenom på den anden.

Kammeratskabet mellem John og René sætter dem begge i gang. John opdager den sociale og menneskelige virkelighed omkring sig: Af sin døende ven Sand får han en god portion livsvisdom: »Det er godt at være glad for smukke ting, som vi to er det. Men man skal vide, når man ikke længere kan nøjes med sit eget«. Af sin arbejdskammerat Allan konfronteres John med skilsmissefarens barske løsning på savn og ensomhed – selvmord. Han får gjort oprør mod sin mors småborgerlige »det er da ikke dit problem«, og så møder han – i fine forelskelsesscener – den modne og kloge Vivi (Mette Munk Plum), der kan give kærligheden en fremtid.

René på sin side prøver forsigtigt at få hold på sin indre virkelighed, bl.a. søger han efter sin mors grav, men den er sløjfet fem år tidligere. – Men en lille replik i filmens start varsler ilde og foregriber Renés tragedie. »Jeg kvæler lige fortiden«, siger René og slukker for »Glemmer du, så husker jeg«, som kører i samme rille på grammofonen. René *kan* ikke kvæle sin fortid. Han er traumatisk bundet til den.

For begge drenge sætter deres forhold til fædrene langtrækkende spor. Allerede i filmens korte, indledende barndomssekvens er betydningsmønsteret blotlagt. John sender sammen med sin far hvide duer op til kabaret-nummeret »Glemmer du, så husker jeg«. Scenen udstråler samhørighed og et fint dagligt fællesskab mellem far og søn. Ingenting kan forstyrre roen mellem dem, heller ikke en smule tumult på scenen, da Renés far noget støvet afbryder forestillingen. John bliver bare sendt ud i gården så længe. Dér sidder en vandkæmmet René i Herluftholmsuniform i en drengedrøm af en Ford Thunderbird og venter. Han kan prale af sin fars amerikanske frihedsørn og spille død på kølerhjelmen, da faren kommer braldrende ud, men han er bare på slæb og har ingen samhørighed med *sin* far.

At John som 13-årig har mistet sin far, rokker ikke ved hans ro og indre ballast. Men det betyder (nok), at han har beholdt et drenget fortrolighedsforhold til sin mor, selv som 26-27-årig. Underligt uskyldigt har han end ikke i fantasien spurgt sig selv, om moren nu også boller med sin nære ven Helge. Det er først Renés indestængte aggressivitet, der får dét spørgsmål frem.

Og den voksne René forsøger ulyksaligt at påkalde sig sin fars opmærksomhed – og kærlighed – ved at terrorisere hans nye familieidyl. I sin Thunderbird – mage til farens – drøner han om natten grusindkørslen til villaen op. Som svar får han et brevbånd, hvor faren foreslår, at de får bragt deres »mellemværende ud af verden«. Præcis her går der skred i René. Hans fremtidsmuligheder lukker sig, mens handlingen dramatisk tager fart.

Det er således i høj grad en film om drenges behov for deres fædre. Den handler om drenge, der bliver mænd, uden at kunne blive rigtig voksne. Den ene er spundet ind i moderlig omsorg i en sådan grad, at det resulterer i en – troværdig, men næsten abnorm – virkelighedsfjernhed. Den anden er kærlighedsløst overladt til sig selv og må derfor stadig søge tilbage og trygle om kærlighed.

»Isfugle« er en film uden en fjer i uorden. Et gennemkompo-

neret og godt manuskript af Søren Kragh-Jacobsen og Hans Hansen, der har prioriteret tydelighed og sammenhæng højt. Måske kunne man næste gang ønske sig, at noget af tydeliggørelsen blev lidt nedtonet til fordel for en større tiltro til publikums medlevende sanser. Når nu hele den produktionsmæssige side beherskes så flot, kan det sagtens lade sig gøre at overlade finere pointer til eftertanken. For »Isfugle«s billed- og lydside sekunderer virkningsfuldt hinanden. En stram fortællekomposition og musikalsk klipning af Janus Billeskov Jansen sætter sugekop på tilskueren. Filmen har den stærkeste suspense-sekvens, der har været i dansk film længe. Fra el-værkets advarselslamper begynder at blinke, og René har fået sin fars prædikat »mellemværende«, stiger spændingen – med små Hitchcock'ske pauser – i en stadig hurtigere krydsklipning mellem John og René, til den endelig udløses i Renés død og den lille Persilles rent poetiske bemærkning til John: »Hvorfor græder petroleumsmanden?«

Psykologisk opstiller filmen altså drengenes følelsesmæssige opvækstbetingelser som forklaringsramme om dem. Og samtidig gør filmen dem til to tidstyper ved at knytte direkte an til nutidens iskolde kriseklima, som tvinger en del af os til at købe sort petroleum for at holde kulden fra døren, og resten til at blande sig udenom. »Når de fattige fryser, sveder de rige« – i vinteren 83 – og 84.

Men »Isfugle« er ikke udelukkende en social-kritisk film. Det er også en mandsfilm, som går tæt ind på nutidens hårdbløde unge fyre. Den afdækker en betydelig del af typiske problemer med at blive voksen og få greb om sin egen tilværelse og virkeligheden, og er i den henseende en realistisk fortsættelse af Søren Kragh-Jacobsens »Gummi-Tarzan«. »Isfugle« er altså også et filmisk bidrag til den aktuelle kortlægning af den mandlige følsomheds historie.

Lene Nordin

ISFUGLE
Danmark 1983. **P-selskab:** Metronome. Med støtte fra Det danske Filminstitut ved konsulent Jørgen Melgaard. **P-leder:** Michael Christensen, kr. 4,6 mill. **I-leder:** Henrik Møller-Sørensen. **Instr:** Søren Kragh-Jacobsen. **Manus:** Søren Kragh-Jacobsen, Hans Hansen. **Instr-ass:** Åke Sandgren. **Scripter:** Annemarie Aaes. **Foto:** Dan Laustsen/**Ass:** Jens Schlosser. **Farve:** Eastman. **Lys:** Eg Norre/**Ass:** Jan Guldbrandsen. **Grip:** Jimmy Leavens. **Klip:** Janus Billeskov Jansen. **Ass:** Gitte Naur, Ghita Beckendorff. **Ark:** Palle Arrestrup. **Rekvis:** William Knuttel, Bjørn Hernes. **Kost:** Jette Termann. **Musik:** Kenneth Knudsen. **Fløjtesolist:** Michala Petri. **Tone:** Jan Juhler/**Ass:** Morten Degnbol. **Make-up:** Birthe Christensen. **Stunts:** Lasse Spang-Olsen, Erik Høyer. **Medv:** Peter Hesse Overgaard, Michael Ehlert Falch, Mette Munk Plum, Rita Angela, Niels Møller, Dick Kaysø, Anne-Lige Gabold, Holger Boland, Geert Vindahl, Alice Thorlacius, Carsten Bang, Troels Munk, Judith Rothenborg, Bodil Lindorff, Julie Wieth, Henrik Birch, John Lambrecht, Heinz Saxburger, Zetti Eva Karup Jensen, Jens Borch, Jonna Bech, Casper Bengtson, Alex Svanbjerg, Mogens Johansen, Otte Svendsen.
Længde: 100 min., 2736 m. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 26.12.83 – Dagmar + Palads + Bio Lyngby + Hvidovre Bio + Palads (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Kino (Odense) + Bio (Assens) + Strand (Esbjerg) + Biografen (Kolding) + Palads (Frederikshavn) + Bio (Hjørring) + Scala (Holstebro) + Bio (Middelfart) + Scala (Nykøbing F) + Bio (Næstved) Kinopalæet (Randers) + Scala (Slagelse).

SKØNHEDEN OG UDYRET

Instruktør: NILS MALMROS

Filmen foregår i et vinterklædt, snedækket Århus og omegn, sådan omtrent i nutiden. Scenen er en historistisk rhinborgsagtig villa, hvis kernefamilie på tre personer går en usædvanlig jul og nytår i møde. Moderen ligger på hospitalet på 3. måned og venter tålmodigt på at føde familiens efternøler. Far Jørgen får ventetiden til at gå med at skrive på en dunkel sag om spejlbilleder (sic) og skal i øvrigt sætte barneværelset i stand sammen med husets 16-årige datter Mette. Ren Biedermeyer. Og dog alligevel med tidstypiske modifikationer. Forfatterfaderen signalerer i al sin påklædning og sine attituder, at han ikke er en ordinær, gennemsnitsdansk småborger, sådan som vi kender ham fra folkekomediens faste stab af skabeloner. Husets far tusser rundt i jordfarvede, slidte fløjlsbukser og slipseløs, ternet bomuldsskjorte, hører klassisk musik (Henry Purcell), kæderyger Kings og småpimper luksuswhisky. Altsammen i et hjem, som oser af »PH-humanisme« og intellektuel aura, fra høje reoler, farseret med bøger fra »rigtige« forlag. Begge forældre er aldersmæssigt omkring de 40, altså med generationsmæssig rod i 60ernes frisind og oprør. Og far Jørgen skulle altså være en person, som både indeholder borgerlig sathed – han har f.eks. bil, men det er en *fransk* bil – og alligevel som forfatter en alternativ horisont i sit poetiske udsyn fra arbejdsværelset i husets »tårn«. (I øvrigt er hele husets indretning meget betydningsbærende i Malros' distinkte iscenesættelse af filmens forløb). Men vi har samtidigt også at gøre med en mand, som må siges at være på seksuel smalkost. Hustruen har ligget på hospitalet en rum tid. Og der er en egen tragisk ironi i, at denne »underernærede« mand går rundt og hævder gentagende at seksuel afholdenhed aldrig har skadet! (Man kan stort set vælge at opleve filmen som en total udhuling af denne spidsborgerlige afholdenhedsfilosofi).

Som i alle klassiske komedier kommer intrigen i gang ved en trussel fra det ydre rum. Mette har mødt en ny fyr, som hedder Jørgen, kaldet Jønne af vennerne.

Denne Jønne – med det halvadelige efternavn Hvitfeldt – er ikke, hvad vor intellektuelle far havde i sigte som partner for sin tilsyneladende uskyldige datter. Jønne er noget af en selvforelsket, kvindebedårende lykkeridder. Oven i købet klædt i tidens panser og plader: Giftgrønne thermobukser, kyllingegul V-sweater og lyseblå button-down-skjorte, som matcher så rigtigt til hans charmante og beredte Colgatesmil. En ikke særlig boglig hf'er, som er fotomodel og karatekæmper i sin fritid, med udgangsbase i sit fotostudio i Århus City.

Far Jørgen mener hurtigt at have luret Jønne. Han kalder ham for »Kong Smart« og ser det som sit indlysende faderlige projekt at redde jomfru Mette fra at blive forført og forladt af denne strømlinede løjser. Dette er filmens skelet, hvorpå Malmros hænger en række kostelige tableauer. Malmros synes at være en loyal fortæller over for faderen, idet han personalt i sin billedfortælling stort set opruller sit plot set ud fra denne synspunkt. Denne loyalitet er imidlertid falsk. Den udleverer faderens hele pinagtighed, samtidig med at den lurendrejer, om Jønne nu også er en sådan »Kong Smart«. Vi er så småt ved at ryste på hovedet sammen med Jønne og hans venner over dette udyr af en far. Men mod slutningen overværer vi en scene mellem Mette og Jønne uden faderen, hvilket er nødvendigt for at få filmens dobbelte pointe på plads. Og så synes udyret at skifte ham.

Filmen er at betragte som en komedie. Og en sådan i den betydning, komedien fik i det 17. og 18. århundrede. Løjerne har en moralsk og rationel kerne: komedien ønsker elegant at sætte spørgsmålstegn ved cementerede normer. I første omgang er filmens intention at afdække selve faderrollens struk-

turelle kodex af moralske klicheer omkring det at have en datter, som er kommet til skelsår. Malmros vælger en tilsyneladende moderne mand og far, og lader netop ham forvandle sig til en menneskelig groteske af en far. Og Jesper Klein i rollen bekræfter den gamle tese om, at en god komiker også har kim til at blive en bevægende karakterskuespiller. I kølige, vinterlige farver, i meget stramme billedkompositioner, hvor husets trappe ofte deler billedet diagonalt og skaber blidt urovækkende spænding for øjet, gennemspiller Klein en far, hvis hele omverden er i fuld gang med at krakelere. Næsten »molieresk« er vi vidne til, at en person i sin eskalerende pinlighed oplever, at hans omgivelser forlader ham.

Faderen oplever det ene mere tragi-komiske og desperate nederlag efter det andet. Hans hjem nærmest erobres for næsten af ham, idet Mettes og Jønnes venner respektløst invaderer det. Febrilsk forsøger han at fastholde datteren i deres fælles foretagende med hensyn til at male barnekammeret. Og spises af med søforklaringer om ældgamle aftaler, som Mette naturligvis *må* holde. Faderen finder nogle brystfotos af Mette og forsøger i en kostelig scene med Jønne endelig at sætte ham til vægs. For blot at opleve den vanære at få sin skinhellighed blotlagt og oven i købet komme i gæld til Jønnes storsind. Mettes veninde, den duksede og lidet kønsligt udviklede, Drude, er faderens spion i kærlighedens hus. Men hendes informationer om udviklingen i Mettes og Jønnes forhold er enten intetsigende eller direkte misinformerende. Om natten vækkes vor far af hjerteskærende gråd, tror at nu har Mette smerteligt erkendt forførerens overfladiske smarthed. Blot for at opdage, at gråden stammer fra den tidligere, nu forsmåede kæreste, Lars, som Mette både slår op med og trøster. Selv den gravide hustru på hospitalet, nøgternt og intelligent underspillet af Merete Voldstedlund, kan ikke nå ind til den sammenbidte patriark. Hun synes at stå i frimureri med datteren og har trods sin afstand til hjemmet langt mere check på, hvad der sker omkring datteren end manden, hvis faderimperialisme hun forgæves forsøger at bremse. Alt i alt bliver filmens ramme, tiden mellem jul og nytår, til syv dage som rystede faderen.

Men filmen vil mere og andet end bare at vise, hvorledes en intellektuel oplyst forfatterfar kan forvandles til en filistrøs og ømtålelig Jeronimus. Filmen stikker dybere i sin arkitektur, den er mere kompliceret end ved første øjekast. Og som allerede antydet er det forenkling, kun at se Jesper Klein som titlens faderlige udyr.

For eksempel bør det vække til eftertanke, at Malmros lader både far og boyfriend hedde Jørgen. Et psykoanalytisk gemyt vil måske i dette spore en art søgen efter et fader-image fra Mettes side. Og helt usandt er det nok ikke. Mette sammenligner ideligt faderens dårlige tænder og slaskede korpus med Jønnes sportstrænede, ungdommelige »apparition«. På den anden side er en sådan »freudianisme« nok at gå over åen efter vand. Navnet Jørgen hører fra gammel tid hjemme i en sammenhæng, som atter fører os tilbage til både skønheden og udyret i filmens navn. Jørgen er det danske navn på den ridder, som i sin tid forsøgte at redde en skønhed fra et ualmindeligt modbydeligt udyr. Og med denne legende som afsæt åbner filmen sig yderligere.

Allerede i moderne tid, faktisk måske samtidigt med Sankt Jørgen-og-dragen-legendens Middelalder, blev dragen fortolket som den kvindelige seksualitet, som ridderen uden dadel »befrier« jomfruen fra. Legenden har en grundlæggende patriarkalsk og misogyn kerne, som accentuerer det positive i en udspaltning og undertrykkende lutring af kvindelig eros. (I andre sammenhænge, men signifikant i samme kultur, er dragen jo også en »vagina dentata«: kvindekønnet som »spiser« mandens kraft og køn). Og for at vende blikket ind i filmen igen, er begge Jørgen'er aktanter i et spil, som drejer sig om Mettes seksualitet. Faderen ser sig som ridderen, som skal beskytte sin datters dyd, til den rette kommer forbi og kan gøre den seksuelle debut til et skønt minde for livet. Jønne, hvis kælenavn jo klart signalerer en forfladigelse af Jørgen, men hvis efternavn stadig har en ridderlig klang, illuderer, at hans projekt er at kende Mette via sine pikante portrætfotos. Men i sidste og afslørende ende er Mette kun et objekt i et væddemål, hvis galante indsats er en kasse bajere.

Det er det fine og reflekterende ved Malmros' film, at han formår i sit bluff af en slutning at lade os forstå og erkende, at Mette fra første færd er mere og andet end en skakbrik i denne primitive match mellem to halvstore drenge. Ikke mindst via Line Arlien-Søborgs formidable spil og hendes kundskabsrige Mona Lisa-smil efter at have rejst sig postcoitalt fra Jønnes seng, står det krystalklart prentet, at her er et selvstændigt individ, som til fulde har gennemskuet filejsen helt ind til rygmarven.

Mænd oplever tit traditionelt kvinder som passive objekter i et mønster, hvor de selv er aktive (og narcissistiske) subjekter. Dette gælder ikke mindst i relation til den seksuelle trafik, vi har i vor del af verden. Faderen skal beskytte, bejleren erobre, begge skal administrere deres roller i handling. Men Jørgen og Jønne er siamesiske tvillinger, frosset sammen i et udsyn, som definerer Mette, kvinden, som ejendom. Jørgen i bund og grund ud fra en borgerlig, forældrelig diffus ejendomsret, godt sovset ind i fortærskede og sentimentale fraser omkring sex og uskyld. Jønne ser Mette som ejendom på Herrens mark ud fra en donjuansk aristokratisk næveret, hvor ferniseret voldtægt retfærdiggøres ud fra karlekammerets psyko-infantile snak og pral om sex og kvinder. Af de to ender far Jørgen nok som den mest sympatiske, men samtidig måske også den som i sin sirupssøde skæve opfattelse af kvindelig seksualitet er *farlig*, fordi hans mangel på indsigt er retarderende over for den nødvendige opblødning af sexmønster og kønsroller.

På mange måder er Malmros' sidste film hans mest ambitiøse og »cineastiske« kunstværk. Det ligger snublende nær at sætte ham op mod den franske moralist Eric Rohmer – og i så henseende op mod »Claire's knæ«. Og hvis der er tale om inspiration fra den kant, har den kun virket positivt og frodig.

Jesper Klein, Line Arlien-Søborg og Carsten Jørgensen i »Skønheden og udyret«

Malmros er nemlig helt sin egen. »Skønheden og udyret« er en morsom og underfundig film, ikke epigoneri, som forfalder til simili-gallisk og pseudo-intellektuel marathon-snak omsat til århusianske sætstykker. Og hvad den måske her og der mangler i analytisk og filosofisk dybde, opvejes tifold af dens perlende lune og gennemførte inderlige sympati for alle sine personer. Man kan måske savne lidt social relation og realisme i dens omgang med nutiden. F.eks. er det måske et lige lovligt krisefrit stykke provinsidyl, man skimter bag personernes gøren og laden. Og relanceringen af Jønne som mandstype er vel strengt taget et krisetegn. Endelig har jeg hørt indvendinger, i øvrigt fra kvinder, mod Jesper Kleins faderfigur som gentagende og vildt urealistisk og usandsynlig. Mod alle indvendinger kan man holde frem, at Malmros' film er en komedie. Den fortæller om virkeligheden ved at overdrive og grotesk udlevere. En oplyst komedie om mænd og deres besynderlige forhold til den seksuelle verden, et lærestykke som hele tiden har det gamle formål for øje, nemlig at gavne og fornøje.

Bo Tao Michaëlis

SKØNHEDEN OG UDYRET
Danmark 1983. **P-selskab:** Per Holst Filmproduktion. Med støtte fra Det danske Filminstitut ved konsulenterne Christian Clausen og Jørgen Melgaard, kr. 3,9 mill. **P-leder:** Ib Tardini. **I-leder:** Janne Find. **Instr/Manus:** Nils Malmros. **Instr-ass:** Søren Kjær Nielsen. **Scripter:** Hannah Lowy. **Stills:** Susanne Mertz. **Foto:** Jan Weincke. **Ass:** Søren Berthelin. **Farve:** Eastman. **Grip:** Otto Stenov. **Lys:** Ted Lindahl/**Ass:** Thomas Neivelt. **Klip:** Birger Møller Jensen. **Ark:** Peter Højmark. **Rekvis:** Søren Kragh Sørensen/**Ass:** Finn Richardt. **Kost:** Manon Rasmussen. **Musik:** Gunner Møller Pedersen, Henry Purcell. **Tone:** Leif Jensen, Niels Arild Jensen/**Ass:** Lars Lund. **Make-up:** Birthe Lyngsøe.
Medv: Jesper Klein, Line Arlien-Søborg, Merete Voldstedlund, Carsten Jørgensen, Jan Johansen, Eva Schjoldager, Brian Theibel, Michael Nørgaard, Lone Elliot.
Længde: 90 min., 2470 m. **Udl:** Kærne film. **Prem:** 11.11.83 – Dagmar + Tivoli + Amager Bio + Bio Lyngby + Hvidovre Bio + Husum Bio + Bio Trio + Biografen (Århus) + Scala (Aalborg) + Esa (Esbjerg) + Folketeatret (Odense) + Palads (Frederikshavn) + Bio (Hjørring) + Scala (Holstebro) + Saga (Nakskov) + Scala (Nykøbing F) + Bio (Næstved) + Grand (Randers).

ROCKING SILVER

Instruktør: ERIK CLAUSEN

Clausen (og Petersens) tredie film »Rocking Silver« er på mange måder en videreudvikling eller en fortsættelse af deres første film »Cirkus Casablanca«. Igen handler det om velfærdsgenerationen – eller rettere dens bagside, d.v.s. dem, der voksede op i 50erne, skulle gøre karriere i 60erne og 70erne, men som ikke rigtig passede ind i systemet. Det er en samling Larsen'er, der har opdaget, »at så er det hele faktisk temmelig skidt«. De bryder op fra deres mere eller navnlig mindre borgerlige tilværelse og forsøger sig med en alternativ, fri tilværelse på landevejen.

I en vellavet, kærlig, sort-hvid og nostalgisk pre-fortekstindledning af den type, der har været så populær i de senere år, møder vi fire arbejderdrenge, der i 1956 danner et rock n' roll-orkester, »Rocking Silver«. Tiderne skifter, og ca. 25 år senere er lederen Benny en veletableret havnearbejder i Esbjerg med parcelhus, bil, kone og datter i nævnte rækkefølge. Ved en blokade på havnen opfordrer en arbejdskammerat ham til at synge en sang for at opmuntre gutterne, og straks efter bliver denne kørt ned og dræbt ved et hændeligt blokadeuheld. Og her har vi så filmens grundtema: Benny opdager, at hans melodi er blevet væk. For at finde den igen, må han rejse tilbage i tiden og genetablere »Rocking Silver«.

Her er Clausen og Petersen i deres rette element. De kender livet på landevejen, arbejdsmiljøerne og storbyens bagsider og forstår at skildre det følsomt og troværdigt på film. Det gamle orkester bliver samlet. Først pianisten, der er auktionarius ved en bilauktion – sådan får »Rocking Silver« sine hjul tilbage, en bus, årgang 1956, så trommeslageren Buller, der har været i spjældet og er arbejdsløs, og sluttelig forsangeren Frank, som viser en ny og spændende facet ved Clausens talent. Sjældent har man set – det være sig i dansk eller udenlandsk film – en så overbevisende »spritter«. Hud, øjne, stemme, påklædning, replikker – alt er simpelt hen perfekt. Måske er den tilstræbte tour-de-force, hvor Frank skal klare sig en time uden en guldbajer, en smule melodramatisk og overspillet, men lad det være tilgivet. Filmens fatale brist opstår, da »Rocking Silver« kontakter deres gamle manager, som nu er i promotion-branchen. Jens Okking er en god skuespiller, og han er egentlig velvalgt til rollen som den store kapitalistschuft, men rollen må nu engang have et rimeligt og troværdigt indhold. Allerede Okkings entre, da han erfarer om det genopstandne »Rocking Silver«, er pinlig: et yderst langtrukket close-up af Okking i halvhjertet skratlatter. Denne snu kapitalistbørste vil udnytte de talentløse arbejderdrenge i politisk og økonomisk øjemed, idet han i dem finder »folkets stemme«. Ja, det er meget spidsfindigt udtænkt, symbolsk og filosofisk, men publikum må værs'go tro på den! Det antagonistiske forhold mellem på den ene side »Rocking Silver« og specielt Frank og på den anden side kapitalisten Johnny (Okking) virker også noget påduttet og umotiveret, men det har sikkert noget at gøre med deres fælles fortid i 50erne. Det giver i hvert fald Johnny lejlighed til at kanøfle Frank, og det er jo noget, Okking er god til, og Frank lejlighed til at blive trådt i støvet af den lede kapitalist, og Clausen får lejlighed til at spille det forenede, undertrykte proletariat i egen høje person, og det er jo lige en frikadellerolle for ham. I denne scene kommer Frank med følgende fyndige og folkelige replik: »Du er så fuld af lort, Johnny, at hvis du fik et lavement, ville du kraft æde mig tabe 30 kg!«. Man kommer uvilkårligt til at fundere over, hvordan et lavement ville påvirke manuskriptforfatteren Clausens egenvægt. Clausens angreb på kapitalen er i det hele taget fra enhver synsvinkel infantilt. Det består i 1) at bolle med kapitalistens unge kone, hvilket på den mest usmagelige og effektsøgende måde krydsklippes med, at kapitalisten har sin Mercedes til auto-vask, og 2) ved korporlig trussel om kastrering at få en højreorienteret folketingskandidat til at modsige sig selv og omstøde sin egen tale ved et møde, hvor »Rocking Silver« er indkaldt som backing group (folkets stemme o.s.v.). Der er muligvis en vis retfærdighed i disse scener, og måske er sidstnævnte også ganske komisk, men som politisk statement må det anses for at være pauvert. »Ja, bol de rige svins koner og skær nosserne af dem, så skal revolutionen nok lykkes«, synes at være Clausens dybsindige analyse af de politiske forhold.

Skildringen af »Rocking Silver«s indre problemer er lidt mere vellykket, men ingenlunde fri for mislyde. Da pianisten langt om længe inviterer gutterne hjem til middag hos familien og afslører, at han er bøsse, er de første pinlige øjeblikke

velspillet og overbevisende, men det virker meget forstyrrende. at den i alle måder fornuftige og følsomme Benny skal tage anstød deraf, og det efterfølgende skænderi mellem Benny og Frank forklarer intet som helst, det er blot en tom facade, der viser knudemænds barske samvær. Heller ikke Franks pludselige druktur virker synderlig velmotiveret, og man har sin mistanke om, at det blot er et gimmick, der skal tilvejebringe en dramatisk motivation for at få Bennys kone – Eva Madsen fra Sylvester og Svalerne – på scenen. Dagspressen var i øvrigt meget begejstret over Eva Madsens præstation, og det skal ingenlunde modsiges, men det er altså en meget bitte rolle.

Efter al denne velfortjente kritik tør man spørge, hvad det er, der gør, at »Rocking Silver« er en mestendels underholdende og vedkommende og til tider faktisk gribende film? Svaret er egentlig såre enkelt. Clausen er som alle andre mennesker, det være sig kunstnere, gøglere eller almindelige dilettanter. Når de ytrer sig om noget, de faktisk ikke har forstand på, siger de gerne noget sludder, men når de ytrer sig om noget, de har forstand på og virkelig føler noget for, er der store chancer for, at de siger noget fornuftigt, og hvis man er heldig, måske noget kunstnerisk. Trods mislyde hist og pist er forholdet mellem Benny og Frank alt i alt overbevisende. Man forstår, at den forsumpede, iltre, gamle intellektuelle frontkæmper Frank behøver den stabile, fåmælte, men følsomme Benny for at blive et helt menneske igen og genvinde sin politiske overbevisning. Og ligeledes forstår man, at den følsomme, men uartikulerede Benny behøver Franks iver og politiske formuleringsevner for at »finde melodien« og skrive hyldestsangen til sin afdøde kammerat og fremføre den for arbejdskammeraterne i Esbjerg. Og selv om nostalgien måske ikke er, hvad den har været, så er Clausen og Petersens følelser for 50ernes rock n' roll ægte og gribende. Den musikalske kvalitet er nok diskutabel, men det er en sand fornøjelse at se og høre »Rocking Silver« optræde med »Two Flies in My Eyes«, og for mig er filmens absolutte højdepunkt orkestrets old-boys-udgave af »Jailhouse Rock« i Bullers gamle fængsel. Med nostalgien som motivation bliver selv den overdådige, apokalyptiske slutscene acceptabel. Hele ensemblet det genopstandne »Rocking Silver« incl. pianistens bøsseven, Franks fortabte søn, Bennys kone samt deres datter, der har opgivet sin klassiske musik til fordel for den folkelige trækharmonika, udbasunerer hyldesten til den afdøde arbejdskammerat: »Frihed begynder med dig selv, hvis du ikke tør, hvad så med andre?« Stemningen minder nærmest om et fortidigt socialdemokratisk massemøde, men budskabet virker jo forbavsende indadvendt. Det virker som om, Clausen ikke rigtig kan få sin ungdoms politiske holdninger til at passe sammen med nutidens faktiske forhold, og det er heller ikke filmens budskab, men dens stemninger, nostalgien og rock-musikken, der gør et varigt indtryk på publikum.

Ul S. Jørgensen

ROCKING SILVER
Danmark 1983. **P-selskab:** Film-Cooperativet Danmark 1983 ApS. Med støtte fra Det danske Filminstitut ved konsulent Jørgen Melgaard, kr. 4 mill. **Supervision:** Rumle Hammerich, Mogens Kløvedal, Hanne Mortensen, Leif Sylvester Petersen. **P-ledere:** Jacob Eriksen, Tine Hjortbøl. **Instr/Manus:** Erik Clausen. **Instr-ass:** Karen Bentzon. **Scriptere:** Annemarie Aaes, Camilla Skousen. **Foto:** Morten Bruss. **B-foto:** Søren Berthelin. **2nd unit-foto:** Fritz Schrøder. **Farve:** Eastman. **Lys:** Leif »Barney« Fick. **Grip:** Henrik Buller Jongdahl. **Stills:** Roald Pay. **Klip:** Ghita Beckendorff/**Ass:** Jack Thuesen. **Ark:** Viggo Bentzon. **Rekvis:** Bjørn Hernes, Thorkild Slebsager. **Kost:** Gitte Kolvig. **Musik:** Leif Sylvester Petersen. **Sangtekster:** Leif Sylvester Petersen, Erik Clausen. **Spillet/Sunget af:** Bjørn Uglebjerg, Leif Sylvester Petersen, Jens Elbøl, Knud Jacobsen, Anders Laursen, Øyvind Dugaard, Teddy Edelmann, Eva Madsen, Sanne Gundlev, Pierre Pedersen, René Vork, Hans Frellesvig. **Tone:** Morten Bøttzauw, Morten Degnbol, Niels Torp, Lars Lund. **Make-up:** Søren Hedegård, Grethe Molleufer.
Medv: Leif Sylvester Petersen, Erik Clausen, Bjørn Uglebjerg, Hans Frellesvig, Eva Madsen, Sanne Gundlev, Don Martin, Anders Laursen, Jens Okking, Claus Strandberg, Lasse Spang Olsen, Kim Skotte Christensen, Brian Jørgensen, Jonas Elmer, Peter Gantzler, Lotte Landin, Hanne Andersen, Eva Foldager Larsen, Helle Højland Petersen, Jarl Forsman, Leif Fick, Step-Jørgen Møller, Troels Berg, Katrine Jensenius, Dag Hollerup, Preben Bak, Jens Parking, Søren Koch Nielsen, Jes Busk Madsen, Pia Stangerup, Ivan »Melvis« Haagensen, Rudolf Koch. **Længde:** 93 min., 2570 m. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 9.12.83 – ABCinema + Palads + Bio Lyngbu + City (Aalborg) + Palads (Århus) + Strand (Esbjerg) + Bio (Herning) + Colosseum (Frederikshavn) + Kino (Nyborg) + Scala (Næstved) + Fønix (Odense) + Kino-Palæet (Randers) + Kino (Roskilde) + Biograf-Theater (Skagen) + Scala (Svendborg) + Bio (Vordingborg).

Leif Sylvester Petersen og Erik Clausen i »Rocking Silver«