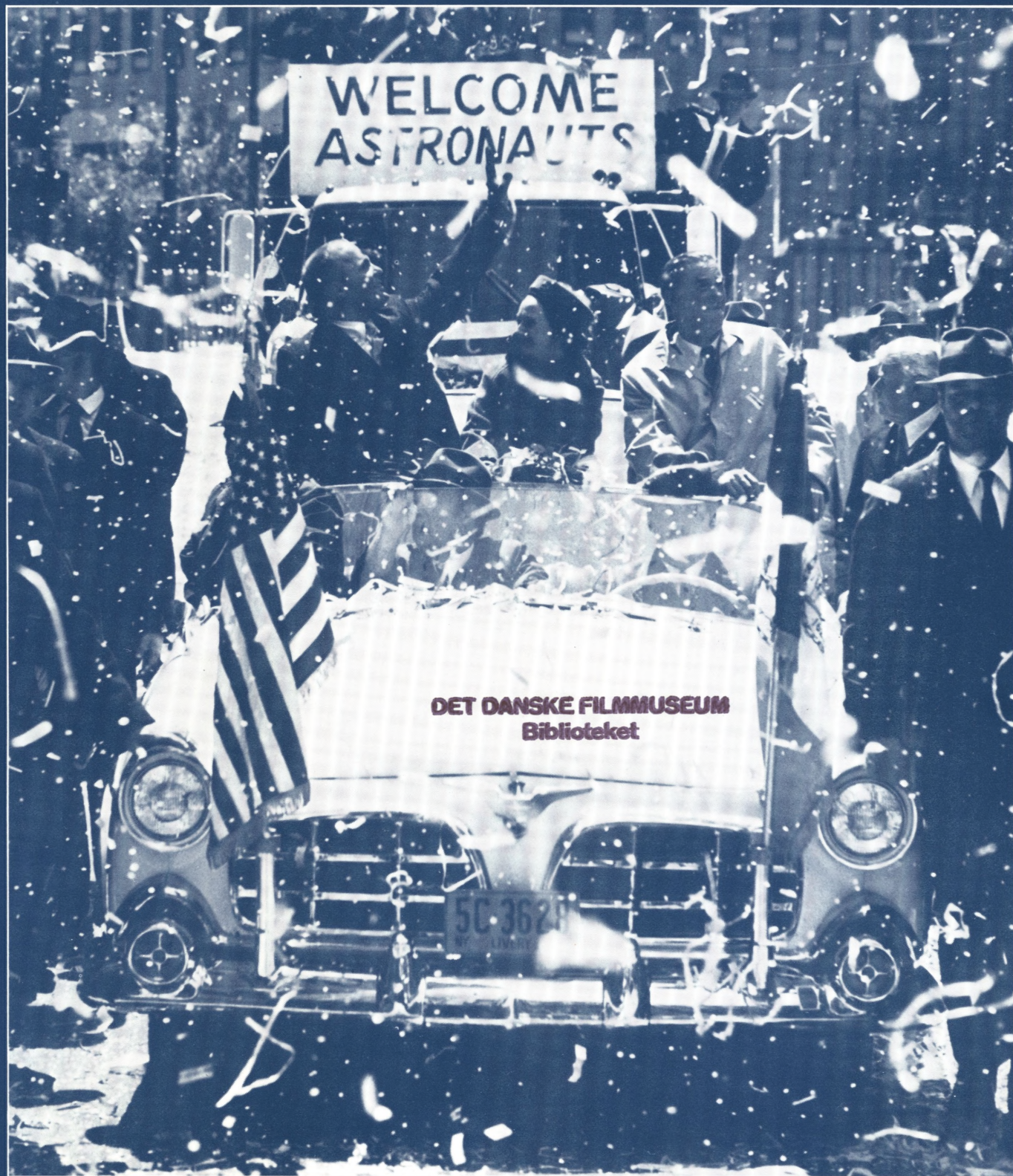


168 – 30. årg. august 1984 – kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

Kosmorama



DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

168 - 30. årg. august 1984 - kr. 35,00 - ISSN 0023-4222

63

Close Up

65

2-3 ting om onkel Jean,
havet og morgenrøden
Jan Kornum Larsen

71

Den rette støbning
Kaare Schmidt

77

Gensyn med Hitchcock
Asbjørn Skytte

83

»Madame Bovary, det er mig«
Samtale med Eric Rohmer
Pascal Bonitzer, Michel Chion

93

Cannes 1984
Ebbe Iversen

97

Det andet Cannes
Jørgen Oldenburg

100

Lubitsch i Berlin
Anne Jespersen

103

Filmkritikken
og dens mange former
Lene Nordin

108

Mord på en playmate
Kaare Schmidt

113

Forbrydelsens element
Jan Kornum Larsen

114

Gensyn med vennerne
Bo Tao Michaëlis

116

James Dean længe leve
Anne Jespersen

118

En englænder i Moskva
Jan Kornum Larsen

119

A Star is Born
Per Calum

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, man-
dag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 604 67 38. Pro-
duktion: Rosendahls Bogtrykkeri, Esbjerg.

Close Up

DET DANSKE FILM MUSEUM

Biblioteket

Ny Kubrick-film på vej . . .

Det er meningen, at Kubrick her til efteråret skal begynde optagelserne til sin nye film: »Full Metal Jacket«, om en ung mand, som man følger fra han rekrutteres til militæret og til han medvirker i nogle af de hårdeste kamphandlinger i Vietnam krigen. Filmen bygger på en roman »The Short Timers« af Gustav Hasford – selv Vietnam veteran.

Hollywood, Hollywood . . .

I vores lille Close-up føljeton om amerikansk films uhyrligheder – se april nummerets lille fortælling om *Filmmoguler og Marketing* – falder Sight & Sounds interview med magnaten Ned Tanen (S&S Winter 1983/84) smukt på plads.

Tanen har i ti år – forbløffende lang tid i den branche – været direktør for produktionsselskabet Universal, det største af Hollywoods seks store. For nylig trak Tanen sig tilbage *while the going's good* og gav i den anledning et temmeligt åbenhjertigt interview.

På spørgsmålet om ikke de store studier her på det seneste har fået en mani med at lave *blockbustere* som »Star Wars« på de mindre, mere kvalitetsprægede films bekostning, svarer Tanen, at alle ved, at de virkelige profitter hvert år kommer fra to eller tre film. Resten kan højst lige spille sig hjem. Problemet er bare, at ingen på forhånd kan sige hvilke to, tre film det er, der bliver årets sællerter. Han nævner som eksempel herpå, at end ikke Spielberg og Lucas havde forestillet sig den succes, som henholdsvis »E.T.« og »Star Wars« ville få. Uni-

versal troede for eksempel heller ikke særlig meget på »Jaws«. Netop uforudsigeligheden betyder jo så, at man laver en hel række af denne type film.

Når de store studier alligevel i de sidste par år har oprettet *Classics divisions* – særlige afdelinger, der har med kvalitetsfilm, udenlandske såvel som amerikanske, at gøre – er grunden den, at det er godt for selskabets *image*, samtidig med at det kan give en lille biindtægt samt skaffe kontakt til mennesker, som kan bruges i anden sammehæng. Men det forbliver en småtingsafdeling. *Who the hell cares!*

Filmbranchen er først og fremmest blevet til en *marketing*-branche. Det betyder, at man er i store vanskeligheder, hvis man *bare* laver en god eller endog fremragende film. Man må hver gang overveje, hvem der mon kan tænkes at ville se filmen. F.eks.



Ned Tanen

gik »Best little Whorehouse in Texas« godt, fordi folk gerne ville se Burt Reynolds sammen med Dolly Parton, mens en film som »Melvin and Howard« var umulig at trække mennesker ind til. Universal skiftede PR-kampagne mindst fire gange. Og ikke et øje kom.

Marketing-folkenes voksende betydning i branchen betyder, at det mere eller mindre er dem, der styrer studierne!

En følge af de store omkostninger ved at sælge film er, at studierne er blevet mere konservative. De sætter gerne penge i projekter, men hvis den færdige film efter deres mening ikke »fungerer«, trækker de den hellere tilbage, end de går halvhjertet ind i distributionen. En normal reklamekampagne i USA koster et sted imellem 50 og 60 millioner kroner.

Den voldsomme stigning i produktionsomkostningerne, som man ople-

vede i 70'erne, er nu blevet stoppet. Dette har man gjort ved at gøre instruktørerne personligt ansvarlige for omkostninger der skyldes overskridelser af det fastlagte budget. Ifølge Tanen har det medført at budgetterne – næsten fra dag til dag – har kunnet holdes. Filmene er pludselig blevet lavet på den tid, som man på forhånd havde afsat.

For at mindske prisstigningerne har man endvidere udelukket folk – skuespillere og andre – der har ry for at være besværlige, udisciplinerede etc.

Morsomt, ikke sandt!

De italienere, de italienere . . .

Den italienske filmbranche stander i våde.

Hvis man i Rom går ind og ser en film på premiereaftenen, vil man i nærheden af biografen kunne se en stor lukket varevogn. Efter den sidste forestilling *låner* operatøren filmen til varevognens ejer, som i sit lille laboratorium bag i bilen indspiller filmen på video. Næste dag kan man så købe filmen på kassette!

Eller værre endnu: De hundredevis af private fjernsynsstationer *skaffer* sig en kopi af en film før den overhovedet kommer op på biograferne og sætter den på deres program. De får

Fra vor egen verden

Som kvikke læsere uden tvivl for længst har bemærket, er dette nummer af Kosmorama desværre blevet stærkt forsinket. Det skyldes bl.a. ferie på bladets trykkeri. Vi siger undskyld og lover at gøre vores bedste for, at det ikke skal ske igen.

Ved samme lejlighed gør vi opmærksom på, at sidste nummers artikel om Joris Ivens fejlagtigt var tillagt Carl Nørrested alene, idet Viggo Holm Jensens navn ved en fejltagelse var udeladt. Viggo Holm Jensen stod for artiklens interviewindslag.

PS. Af praktiske grunde slår vi årgangens to sidste numre sammen til et forrygende **dobbelt-nummer**, der udkommer ultimo november.

ganske vist en bøde på 100.000-200.000 Lire. Men den betaler de gerne.

Dette er nogle af de eksempler, producenten Pio Angeletti giver på de umulige forhold, den italienske filmbranche må virke under. Han mener – og det forekommer sandsynligt – at det er her, man skal finde årsagen til, at der for øjeblikket er så lidt grøde i italiensk film. Antallet af produktioner er fra 224 pr. år i 1972 faldet til 110 film i 1983 og i samme periode er antallet af tilskuere pr. år faldet fra 513 millioner til 162 millioner. Bemærkelsesværdigt er også, at antallet af sale fra 9300 i 1979 er faldet til 725(!) ved udgangen af 1982. I udkanten af de store byer og i mellemstore byer i det hele taget, findes biografer simpelthen ikke mere.

De private fjernsynsstationer har påført RAI – det statslige fjernsyn – så stor konkurrence, at det stort set er holdt op med at producere spillefilm. Og her skal man nok erindre sig, at film som Olmis »Træskotræet«, Rosis »Kristus standsede ved Eboli« og brødrene Tavianis »Padre, Padrone« næppe var blevet lavet uden RAI's medvirken.

Fransk visit – Claude Miller i København

I forbindelse med Klaptræts franske filmfestival var instruktørerne Claude Miller, Pascal Kané – tidligere Cahiers-kritiker – og Euzhan Palcy på week-end promotiontur i København.

De ingenlunde uinteressante gæster fik et lidt besynderligt ophold: Kun to mennesker ønskede at interviewe dem. Øhlenschläger fra TV blev nødt til at aflyse, fordi han fik besked på at afspadsere. Og så var der ingen anden, der kunne tage sig af det. Information sprang fra af andre grunde og så videre, og så videre. Vi to der alligevel mødte op (Ole Michelsen fra radioen og undertegnede, Jan Kornum Larsen), interesserede os mest for Claude Miller, hvilket naturligvis gjorde Pascal Kané og Mlle. Palcy en kende forlegne. Sagen blev ikke bedre af, at Unifrance havde glemt at checke om Kanés film »Liberty Belle« nu også, som lovet, var blevet sendt fra Paris. Det var den nemlig ikke. Til Kanés store – og forståelige – irritation.

Derfor blev opholdet lidt mere *turistisk* end det egentlig var meningen.

Kosmoramas udsendte fik dog vekslet et par ord med Miller på hotel Plaza; undervejs op til Kronborg og endelig efter en udmærket middag på Plaza (det kan måske få en og anden til at interessere sig lidt mere en anden gang).

Af Claude Miller har vi i Danmark set »Takten, takten, pas på takten« (1976) i TV, samt Patricia Highsmith-filmatiseringen »Dites-lui que je l'aime« (1977) – Den søde syge – med Miou Miou og Depardieu, og »Garde à vue« (1981) – Mistænkt – med Michel Serrault, Lino Ventura og Romy Schneider. Hans seneste film »Mortelle randonnée« kommer til efteråret op i Klaptræet.

Jan Kornum Larsen: Alle dine film handler om børn. Om forholdet mellem barnet og den voksne, imellem barnets hæmninger og den voksnes anormalitet.

Claude Miller: Det er rigtigt nok. Nu kommer det til at lyde så freudiansk, når det fremstilles sådan og jeg ved faktisk ikke ret meget om Freud. Hvis man skal nævne noget, jeg bruger som udgangspunkt, er det snarere et citat af Nietzsche: Barnet er en æske tændstikker, som du bærer på dig hele livet. Mine film drejer sig om, hvad der er tilbage af barnet i den voksne. Hvordan barnet ser den voksne og omvendt. Det er det, der rører mig.

JKL: Dine film handler ikke så meget om kærlighed . . .

CM: Nej, jeg er heller ikke særligt optimistisk anlagt. Jeg tror, at det er farligt at have for meget håb og optimisme. Man må ligesom *tilbage* for at kunne starte påny. Mine film handler om begær og lyster snarere end om kærlighed. Faktisk er kærligheden et lukket land for mig. Jeg kender ikke noget til den.

JKL: I »Mortelle randonnée« har hovedpersonen, der spilles af Michel Serrault, heller ikke så meget håb tilbage.

CM: Næh, filmen er beretningen om en mands liv og historien er i sig selv

formet som en slags sløjfe. Han vender tilbage til udgangspunktet og kommer vel egentlig ikke videre. Det handler om masker og apparancer.

JKL: Filmen bygger som flere af dine andre på en roman . . .

CM: . . . en roman af Marc Behm, som jeg har valgt, fordi den rørte mig. I bogen foretager hovedpersonen en rundrejse i Amerika. Jeg har ændret dette, så min film foregår rundt omkring i Europa.

JKL: Hvordan er Michel Serrault at arbejde med?

CM: Han er utrolig ængstelig, men meget inspirerende fordi han giver så meget af sig selv. Finder hele tiden på nye ting og kommer med masser af forslag. Den direkte modsætning til Lino Ventura.

JKL: Hvor meget får en skuespiller som Michel Serrault pr. film?

CM: For »Mortelle randonnée« fik han 2,5 millioner nye francs . . .

JKL: . . .

CM: . . . og jeg fik en million, hvilket mærkeligt nok ikke betyder, at jeg kan leve af at lave spillefilm. Jeg har af fundet mig med, at jeg har en vis rytme. F.eks. gik der fire år imellem »Dites-lui que je l'aime« og »Garde à vue«, som jeg iøvrigt kun fik 400.000 for. Succes'en med den film hævede altså mit lønniveau en smule. Men eftersom »Mortelle randonnée« ikke spiller sig hjem (den har kostet 25 millioner francs), får jeg nok ikke helt så meget for den næste film, jeg laver.

JKL: Hvad bestiller du så, når du ikke laver spillefilm?

CM: Dels underviser jeg på filmskolen i Bruxelles, dels skaffer jeg mig mit daglige brød ved – som jeg har gjort i mange år – at instruere reklamefilm. Jeg laver blandt andet reklamerne for *Vittel* og er faktisk ganske succesrig. Hvilket tillader mig at holde det spillefilmstempo, som er naturligt for mig.

JKL: Hvad kommer din næste film til at handle om?

CM: Om børn og computere . . .



Claude Miller
(i midten) i en rolle
i filmen »La tortue
sur le dos«

2-3 TING OM ONKEL JEAN, HAVET OG MORGENRØDEN



JAN KORNUM LARSEN ANALYSERER GODARDS
»FORNAVN CARMEN« OG TRÆKKER PARALLELLER
TIL TIDLIGERE MESTERVÆRKER AF GODARD

1

... Efter at Velazquez var fyldt halvtreds malede han ikke længere noget præcist og konkret. Han drev gennem den materielle verden, gennemtrængte den som luften og tismørket. I skyggernes spil fandt han uventet nuancer af farve, som blev selve det usynlige hjerte i hans tavshedens symfoni. Hans eneste oplevelse af verden var de mystiske kopulationer, som forenede former og facetter med en hemmelig, men uundgåelig bevægelse og som ingen trækning eller rystelse nogensinde ville kunne skille eller hindre. Rummet herskede alene. . . Det var som om en eller anden svag stråling, idet den gled hen over fladerne, farvedes af deres usynlighed, formede dem og forsynede dem med figur . . .

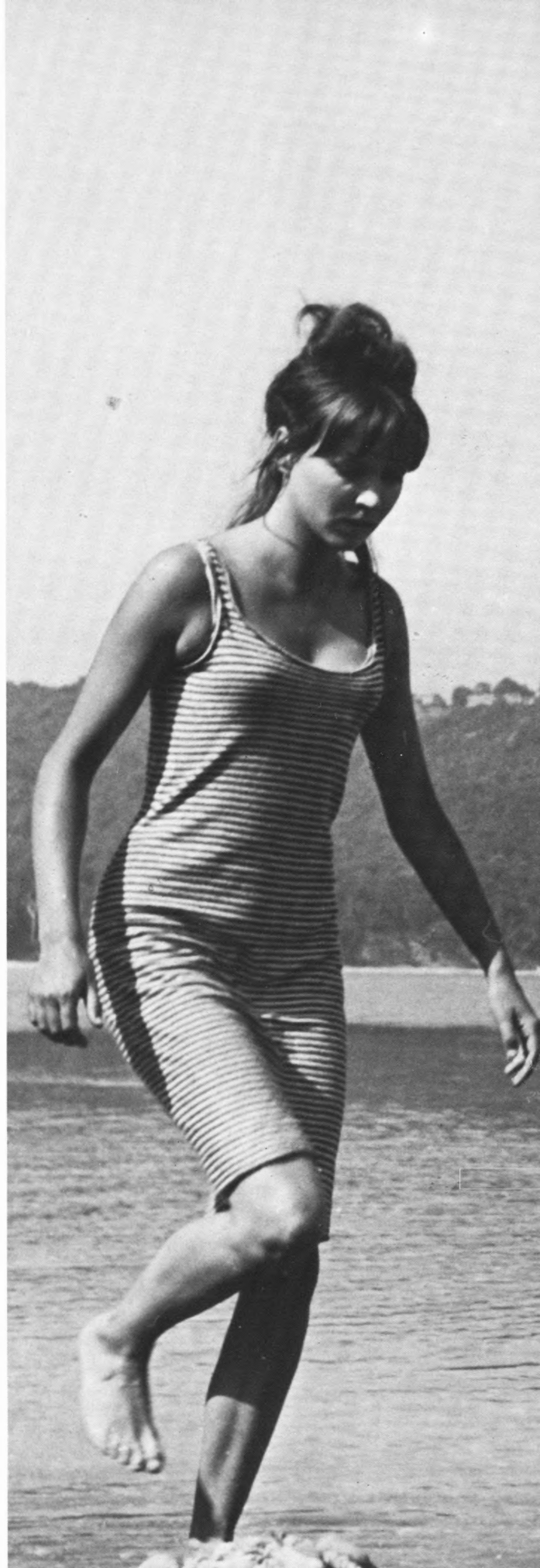
Kunstkritikeren Elie Faures smukke fortolkning af den spanske 16. hundredetals maler Velazquez¹⁾ indleder Godards film fra 1965 »Pierrot le Fou«, hvor hovedpersonen Ferdinand/Pierrot (Belmondo) – til sin kones store forargelse – læser afsnittet op for sin lille fem-årige datter. Når jeg graver »Pierrot le Fou« frem, er det selvfølgelig fordi jeg mener, at den på særlig måde hænger sammen med og belyser Godards seneste film: »Prénom Carmen« – Fornavn Carmen.

Godard blev dengang spurgt, hvorfor han havde netop denne henvisning til Velazquez og han svarede: »Fordi det er filmens tema. Definitionen derpå. Velazquez malede mod slutningen af sit liv ikke mere præcise former, men hvad der lå imellem disse præcise former.

Eller som Ferdinand/Pierrot siger et sted i filmen: »Jeg har fået en idé til en roman. Jeg vil ikke skrive om en mands liv, kun om livet, selve livet. Hvad der er imellem mennesker. Rum . . . lyd . . . farver . . .«

Og det forekommer mig, at sammenstillingen af rum, lyd, farver i mystiske kopulationer ganske godt gengiver det væsentlige i Godards ellers så uoverskuelige produktion. Samtidig understreger betagelsen af Elie Faures poetiserende stil et karakteristisk og grundlæggende træk hos Godard – et træk man finder særligt mange spor af i »Pierrot« – nemlig at han tilhører den romantisk-individualistiske tradition. Godard kunne utvivlsomt sagtens se sig selv som en slags Velazquez, således som han her fremstilles: en forner af former; en af dem der gør det usynlige synligt.

I øvrigt har Godard ved en senere lejlighed²⁾ fremhævet den særlige franske kunstkritiske retning som Baudelaire, Malraux og Faure er repræsentanter for. Denne måde at lave kunstkritik på er for ham den eneste gyldige. Det drejer sig nemlig om at være meddigtende og momentvis ligefrem overdrivende. . . hvilket jo giver nette associationer til Cahiers-kritikken fra *dengang*.



2

Fra »Pierrot« til »Prénom Carmen« er ellers umiddelbart set noget af et spring. Atten år helt præcist. I hvilke Godard



har haft diverse *perioder* spændende fra maoisme over vertovisme, sociologisme, fortvivlet tavshed og videomani, tilbage til en slags fiktionsfilm i nogenlunde kommerielt regi.

I 1980 – året hvor han fyldte halvtreds – lavede Godard nemlig »Sauve qui peut (la vie)« med Isabelle Huppert, Jacques Dutronc og Nathalie Baye. Efter en periode hvor folk nærmest omfattede Godard med overbærenhed og betragtede ham som et filmens ringvrag, viste denne film ihvertfald, at han stadig kunne få folk til at hade sig. Væmmelse og afsky var hyppigt forekommende følelser i Cannes-rapporterne fra det år. »Cahiers« var blandt de få, der skrev pænt om filmen og – forekommer det ikke mindst efter at have set »Prénom Carmen« – med forståelse for hvad det egentlig er Godard vil i denne nye fase af hans produktion: Han vil forene maleri og film. Og med al magt undgå det statiske, fikserede. »Sauve qui peut (la vie)« er en film om bevægelse. Personerne er konstant på vej et eller andet sted hen, altid *mellem* to tog, *mellem* to steder, *mellem* to kroppe, *mellem* to projekter. Mellem fiktion og dokumentarisme. Mellem maleri og film. »Jeg prøver at arbejde som en maler«³⁾ har Godard udtalt i forbindelse med sin film.

»Passion« fra 1982 er en indviklet historie om en arbejderske, en arbejdsgiver og dennes kone med Isabelle Huppert, Michel Piccoli og Hanna Schygulla i de respektive roller, samt om en filminstruktør som arbejder med tableau'er inspireret af store maleres arbejder. Ikke just en publikumsvenlig film. Personerne er, i modsætning til hvad vi er vant til, kun elementer i en komposition. Hvis man ser »Sauve qui peut (la vie)« som et forsøg på at skildre hvordan *livet* er en stadig dynamisk bevægelse, kan man se »Passion« som et forsøg på at komme til rette med det, der nu engang er Godards passion: *filmen*. At finde metaforen for livet i filmen. Og se hvordan man formelt kan komme videre mod det punkt, hvor *bevægelserne* i livet falder sammen med *bevægelserne* i filmen. Al denne abstraktion gør det måske forståeligt for mange, at folk generelt irriteres af Godard. Lad mig derfor – efter bedste evne – prøve at gøre det lidt klarere: Det drejer sig i virkeligheden om det gamle kunstteoretiske problem, at der i selve kunstværket er indbygget en form for transformationsmagi. I selve kunstens væsen spiller *metaforen* en dominerende rolle; dette at kunne være to ting på *en* gang, at kunne holde to modsatte synspunkter og alligevel fungere, at være illusion og virkelighed på *en* gang. Kenneth Clark, kunsthistorikeren, forsøgte engang at aflure et Velazquez-billede dets hemmelighed. Han ville se hvad der skete i det øjeblik penselstrøgene og pigmentklatterne på lærredet blev til et syn af *transfigured reality* idet han trådte tilbage. Selv om han trådte nok så mange gange frem og tilbage, lykkedes det ham ikke at holde begge synsmåder på samme tid og han fandt således aldrig løsningen på det problem, han stillede sig. Man kan fornemme hvad det drejer sig om, men ikke forstå det.

Det er altså svært nok i en så »ren« kunstart som maleriet og det bliver endnu sværere, når man har med filmens »urene«, sammensatte væsen at gøre. Man må – som Godard og i virkeligheden alle *levende* kunstnere – opøge grænserne. Den måde hvorpå kunstværkers sprog refererer til den synlige verden er på samme tid tydelig og aldeles uforståelig. Man kan gribe fat i de enkelte dele uden af den grund at få fat i summen af udsagnet. Når Godard f.eks. kalder sin film »Sauve qui peut (la vie)« er det en slags brugsanvisning: »At give en dobbelt titel er også at give mulighed for en tredje titel, idet det står enhver frit for at lave sin *montage* ved hjælp af temmelig præcise og alligevel vage og modsigende henvisninger. Jeg tror faktisk, at hele denne film – og mine film i det hele taget – kan udtrykkes

således. Film er ikke et billede efter et andet, men derimod et billede plus et andet, der tilsammen danner et tredje som så skabes af tilskueren i det øjeblik, han ser filmen.«⁴⁾

Hvis man vil beskrive virkeligheden, må man også beskrive metaforen. Det er hvad Godards to film drejer sig om.

Når Godard netop fatter interesse for maleriet, skyldes det formentlig hans opfattelse af at det *sete* – maleriet – har en større grad af oprindelighed end det *skrevne*. Og drejebogen er som bekendt en næsten uomgængelig forudsætning for at lave film. »Jeg tror« siger Godard, »at man først ser verden og siden skriver den.«⁵⁾ Han ønsker ikke at bruge kameraet som pen, men derimod som *pensel*. Omvejen ad det skrevne gør det jo fristende at søge en tilnærmelse imellem film og det mere oprindelige maleri. Derfor har Godards teknik så stor lighed med penselstrøg. Hurtige penselstrøg, før han glemmer hvad han har set. Faktisk har han altid været hurtig til at lave film: For at redde producenten Georges de Beauregard ud af en økonomisk knibe, lavede Godard i 1966 to film på én gang: »2 ou 3 choses que je sais d'elle« arbejdede han på om formiddagen og efter frokost gik han så over til »Made in USA«!

3

Tilbage til »Pierrot« og »Prénom Carmen«. »Pierrot« er den første af Godards film, der dyrker slægtskabet med maleriet. Når jeg tænker tilbage på filmen, er det først og fremmest farverne, jeg husker. Historien om »det sidste romantiske par«; de sidste slægtninge til »La Nouvelle Héloïse«, »Werther« og »Hermann og Dorothea«, Ferdinand og Marianne, der flygter fra trygheden ud i eventyrets uvished, er naturligvis en tragedie. De elsker hinanden, men er alligevel uforenelige. *Han* taler om ideer, *hun* om følelser. *Hun* ønsker action, *han* passiv fortabelse. *Hun* kalder ham konstant Pierrot – Pjerrot, klovnens der i den franske udgave er mere månesyg, mere ulykkelig – selv om *han* så mindeligt beder hende kalde sig Ferdinand.⁶⁾

Som det sig bør for en ægte tragedie, ender eventyret i døden. Ferdinand dræber Marianne, fordi hun har bedraget ham. Derpå maler han sit ansigt med blå farve, snører først et bælte gult dynamit, siden et bælte rød dynamit om sit hovede og dør – efter først at have famlet lidt med tændstikkerne – en poetisk, næsten Byronsk smuk død. Hvorpå man ser et billede af havet, stille, og derpå af himlen, blå. Mens Ferdinand og Mariannes stemmer forenes i et digt af Rimbaud:⁷⁾

Den er fundet igen
Hvad? – Evigheden.
Det er havet forsvundet
med solen.

Lad os så knytte an til »Prénom Carmen«. Ligesom i »Pierrot« er der et spinkelt plot i form af en slags kriminalhistorie: Carmen (Maruschka Detmers) er medlem af en bande, der begår bankrøverier og kidnapper rige folk. Under et bankrøveri støder hun – bogstaveligt talt – på sikkerhedsvagten Joseph (Jacques Bonaffé) som hun overtaler til at flygte bort med sig, hvilket naturligvis medfører forviklin-

ger og til sidst – som i »Pierrot« – død og ødelæggelse. Joseph søger som Ferdinand at holde Carmen/Marianne fast. Og begge dræber til slut deres elskede: *l'amour – la mort*. Godards opfattelse af kærligheden imellem mand og kvinde har ikke ændret sig i de år, der ligger imellem »Pierrot« og »Prénom Carmen«.

Ikke desto mindre er der i begge disse film en betydelig livsglæde, som man faktisk overhovedet ikke finder i de mellemliggende værker. Og ganske megen selvironi tillige. I »Pierrot« kunne man glædes over det Matisse- og Renoir-agtige farve- og emnevalg, det overdådige antal kulturreferencer – filmen er et mylder af henvisninger til film, romaner, digte, tegneserier etc. som Godard holder af – samt ikke mindst den overordentligt sanselige betagelse af Anna Karina. Men netop betagelsen af Anna Karina set i sammenhæng med den fatalistiske opfattelse af kærlighedens kår, rummer i sig den romantiske stræben efter evighed og undergang. Jeg tror ikke at man går meget fejl, hvis man ser Ferdinand/Pierrot som et spejlbillede af Godard. Et maleri, malet med tykke, korte pensler.

Hvis vi et kort øjeblik vender tilbage til Velazquez, er det ifølge hans biograf Palomino karakteristisk, at han malede med lange pensler, for på denne måde at kunne holde en vis *distance* til sine malerier. Palomino tilføjer, at hans portrætter er uigenkendelige set tæt på, men rene mirakler, når de ses fra en vis afstand. Noget lignende gælder »Prénom Carmen«. Den er »Pierrot« set med den *distance*, som de forgangne års teoretiseren har givet Godard. Sanselighed overfor virkeligheden sat sammen med teoriernes tørre natur. Kaos set på nøjagtig så megen afstand, at der synes at danne sig former.

»Prénom Carmen« er et forbløffende, betagende mester-værk.

4

Filmen kunne ligeså godt have heddet »Jeannot le Fou«. Godard spiller selv *monsieur Jeannot*, en filminstruktør – Carmens onkel – der dagligt kæmper for ikke at blive smidt ud af det sindssygehospital, hvor han synes at befinde sig bedst. Betingelsen for at måtte blive er, at han med regelmæssigt mellemrum får feber og bliver syg . . . hørte man nogen nævne kunstnerens metier. . . og en af måderne hvorpå han kan få feber er at han giver sig sine lyster i vold. »Hvis jeg stikker fingeren op i Deres røv og De tæller til 33, så får jeg bestemt feber«, siger han håbefuldt til en sygeplejerske, der naturligvis beder ham forklare hvordan han dog kan finde på at sige sådan noget. »I dag gør man aldrig, hvad man har lyst til. Jeg har lyst til at sige det. Får jeg så feber?« svarer onkel Jean.

Og hermed er filmens *rum* angivet. Jeannot/Godard er utvivlsomt gal. Ihvertfald målt med de flestes alen. Sammensætningen af de enkelte af filmens elementer er uventede og »unormale« forstået på den måde, at associationerne får lov til at støde sammen efter Godards lyster. Kun holdes de sammen af *lyd*: Beethovens strygekvarterter (kunsten) går igennem hele filmen og *lys*: havet (naturen) fungerer som en slags parallel til strygekvarterterne, begge dele høres/ses i forskellige tempi og belysninger. Rum. Lyd. Lys. I mystiske kopulationer. Og dette er filmens centrale tema: at afprøve hvornår kunst er kunst og hvornår natur er natur samt undersøge hvad der foregår *imellem* yderpunkterne. *Lyset* afprøves i alle mulige variationer: bølgerne der slår

En scene fra »Fornavn Carmen«



op imod stranden, Carmens ansigt i forskellige vejrlig og situationer, stranden ved ebbe etc. – ikke så underligt, at man i visse situationer kommer til at tænke på Turners malerier. Og *lyden*, musikken, afprøves ligeledes i alle variationer fra bølgeslag, over stemmer, hverdagslyde, »lus-singekoncerter«, onkel Jeans slåen på diverse genstande og til de nævnte Beethoven kvartetter. Alt dette indgår i et kontrapunktisk forhold så man fornemmer, hvad Godard mener, når han siger, at man »hører hvad man ser og ser hvad man hører.«

Det er ikke så tosset endda.

5

Onkel Jean misbruges af sin niece. Hun besøger ham i filmens begyndelse på sindssygehospitalet for at bede ham – galningen der vil udrydde forbrydelsen og uvidenheden fra verden – låne sig henholdsvis en lejlighed i Trouville og noget videoudstyr. Naturligvis skal dette bruges som skal-keskul for hendes bande, der har tænkt sig at begå et røveri i et stort hotel under dække af at optage en dokumentar-film. Carmen og onkel Jean taler selvfølgelig i aldeles forskellige baner: Han tilbyder f.eks. at låne hende sit nye kamera, som han har lavet i samarbejde med køkkenpersonalet. Det kan spille musik, siger han. Og man hører nogle strofer af »Au clair de la lune, mon ami Pierrot. . .«, klimp-ret på klaver.

Forud for denne bizarre konversation går en lille ord-veksling, hvor Carmen først fortæller om *historien* i den film, hun foregiver at skulle lave. Den skal foregå ved havet og det er derfor, hun ønsker at låne lejligheden i Trouville. Hertil siger onkel Jean: »Har du stadigvæk noget kørende med hende?« »Med hvem« spørger Carmen irriteret . . . »Med din mor (og her spilles der på den uhorlige dobbelte betydning af det franske ord *mer/mère*, der betyder henholdsvis *hav* og *mor*) . . . ligesom den lille Elektra. Det er dig, der ikke mere kan huske. Jeg har altid sagt til dig, at du havde talent for ulykken. Hvordan endte det, da alle de skyldige var i et hjørne og alle de uskyldige i et andet?« . . . »Det ved jeg ikke«, siger Carmen irriteret »nå, men er det så i orden med lejligheden?«

Hvem ville ikke synes, at onkel Jean var gal efter sådan en svada.

Imidlertid viser det sig, at der – ialtfald inden for kunst-værkets rammer – er ganske god sammenhæng. Da Carmen til allersidst i filmen er døende – efter at være blevet skudt af Joseph – gentager hun næsten ordret det som onkel Jean har sagt til hende i begyndelsen af filmen og som hun da afviste som uforståelig galskab: »Hvad hedder det, når de uskyldige er i et hjørne og de skyldige i et andet?« . . . »Det ved jeg ikke«, siger en hoteltjener. »Jo«, fortsætter Carmen »når alle har ødelagt alt, når alt er tabt, men solen alligevel står op og luften alligevel er klar.« . . . Efter en lille tænke-pause lyser tjeneren op og svarer: »Det hedder *morgenrøden*.« Man ser så havet, roligt og solbeskinnet. Og hører den dulmende, forklarende lyd af bølgerne, der stille slår ind imod stranden.

Denne slutning er en direkte parallel til slutningen i »Pierrot le Fou«. Den store forskel er, at »Prénom Carmen« fremhæver *morgenrøden*, men »Pierrot« endte i *evigheden*,

intetheden. Digtet i »Pierrot« var Rimbauds, mens den lille dialog om morgenrøden stammer fra Jean Giraudoux' teaterstykke »Elektra«. og det gør jo en forskel.⁸⁾

Godard har i årene mellem »Pierrot« og »Prénom Carmen« udspaltet en række ting. Hvor Ferdinand/Pierrot var en temmelig enkel person, er dette Godards *alter ego* i »Prénom Carmen« skilt ud i henholdsvis den gale onkel Jean – som unægteligt minder en del om Godard – og Joseph, der forbliver en forblindet marionet for Carmen og Kærligheden. Samtidig er der en bevægelse hen imod et sammenfald imellem onkel Jean og Carmen. Foruden Ferdinand og Marianne spillede også *havet* en vigtig rolle i »Pierrot«. Marianne ville hele tiden væk fra havet: »Jeg keder mig, jeg har ikke noget at lave . . .« sagde hun mens hun gik op og ned ad stranden. I begyndelsen af »Prénom Carmen« vil Carmen også væk fra havet, men det ender dog med, at hun accepterer onkel Jeans logik, accepterer sig selv som Elektra, der hader sin mor, men alligevel forløses i en slags poetisk optimisme, som i allersidste øjeblik synes at afværge den fulde tragedie.

Og således væver Godards film bestandigt videre. Lag på lag. I stadig søgen efter de øjeblikke, hvor tingene pludselig smelter sammen og giver indblik.

I en af de første scener med onkel Jean ser man hans dagsproduktion ved skrivemaskinen. Efter en masse ulæseligt krimskrams står der pludselig: »Mal vu, mal dit« – dårligt set, dårligt sagt. Det forfærdelige er, at vi ofte opfatter det klart og logisk sagte, som det godt set.

»Faut chercher«, siger onkel Jean; *man må søge*. Van Gogh søgte en smule gult, da solen forsvandt.

Godard lever stadig.

NOTER:

- 1) Elie Faure: Histoire de l'art. Bd. 1. p. 167. Livre de Poche.
- 2) Cahiers du Cinéma 316. 1980. p. 13.
- 3) Cahiers du Cinéma 316. 1980. p. 17.
- 4) Cahiers du Cinéma 316. 1980. p. 10.
- 5) L'avant scène cinéma. Marts 1984. p. 80.
- 6) Endnu en parallel imellem »Pierrot« og »Carmen«: Carmen kalder hele tiden Joseph for Joe. Heller ikke han bryder sig om at få sit navn forvansket.
- 7) Rimbauds digt stammer fra »Délires II« – delen af »Une Saison en Enfer« – En tid i helvede. Man finder det f.eks. på side 232 i Classiques Garnier: Oeuvres de Rimbaud. Paris 1960. Godard har i øvrigt ved flere lejligheder citeret herfra. Bl.a. i TV-filmen »Scénario du film Passion«, som han lavede for schweizisk TV i 1983. Han skylder i det hele taget den rimbaudske sprog-alkymi meget.
- 8) Mens Rimbaud (1854-1891) holdt op med at digte som tyveårig, fortsatte Giraudoux (1882-1944) hele livet igennem sin ængstelige kamp for at afvende tragedien, der bestod i det totale forfald af de humanistiske idealer. Godards film er også – som jeg ser dem – en konstant kamp for at afvende denne tragedie.

FORNAVN CARMEN

Prénom Carmen. Frankrig/Schweiz 1983.

P-selskab: Sara Films – Films A2/JLG Films. **P:** Alain Sarde. **P-leder:** Bernard Bouix. **Instr:** Jean-Luc Godard. **Manus:** Anne-Marie Miéville. **Foto:** Raoul Coutard (farve). **Klip:** Suzanne Lang-Willar. **Kost:** Renée Renard. **Musik:** Uddrag af Beethovens kvartetter nr. 9, 10, 14, 15 og 16. Spillet af Quatuor Prat (= Jacques Prat, Roland Dangarek, Bruno Pasquier, Michel Sraas). **Tone:** François Musy.

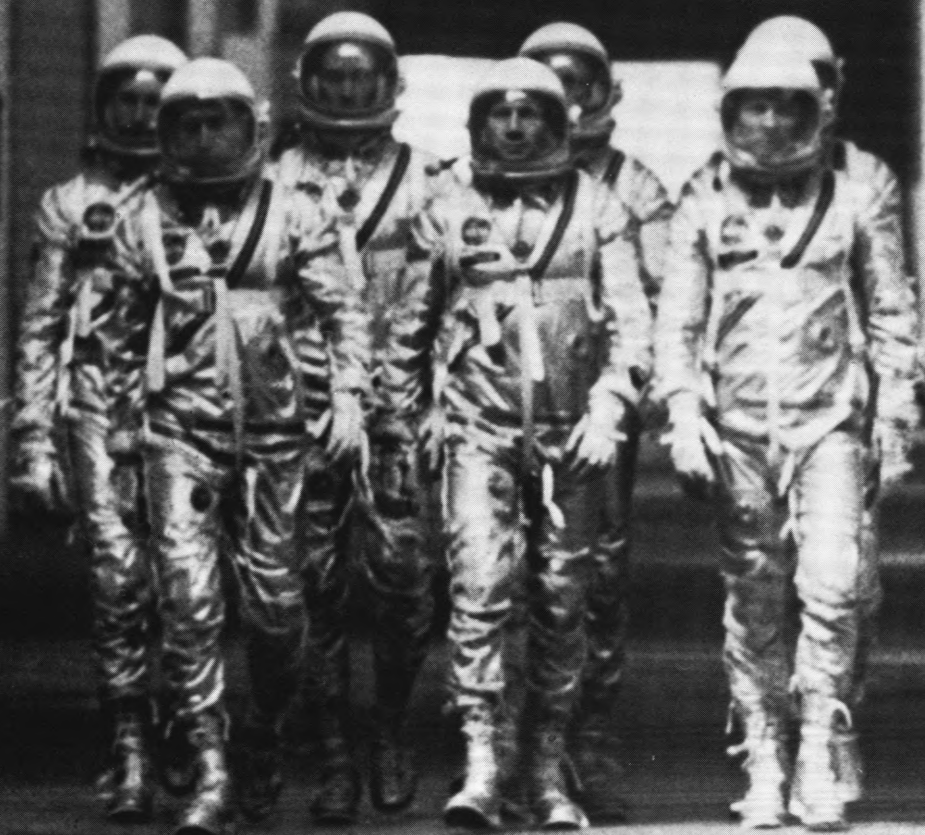
Medv: Maruschka Detmers (Carmen X), Jacques Bonnafé (Joseph Bonnafé), Myriem Roussel (Claire), Jean-Luc Godard (Onkel Jean), Hyppolite Girardot (Fred), Christophe Odent (bandeleder), Bertrand Liebert (Carmens bodyguard), Alain Bastien-Thiry, Pierre-Alain Chapuis, Odile Roire, Valérie Dréville, Christine Pignet, Jean-Michel Denis, Jacques Villeret.

Længde: min. **Udl:** Bellevue. **Prem:** 14.4.84 – Delta.

NB: Den kvindelige hovedrolle var oprindelig tiltænkt Isabelle Adjani, men da hun erfarede hvad rollen rent fysisk indebar, tog hun – bogstaveligt talt – sit gode tøj og gik. Filmen var i øvrigt officielt bidrag til filmfestivalen i Venezia 1983, hvor den blev tilkendt førsteprisen (til italienske kritikeres store overraskelse) samt en pris for bedste lydarbejde.

DEN RETTE STØBNING

KAARE SCHMIDT ANMELDER PHILIP KAUFMANS MESTERLIGE
FILM OM AMERIKANSKE RUMPIONERER



Engang i 50'erne udpegede USAs Nationale Aeronautics and Space Administration syv mænd, der skulle være de første mennesker i det ydre rum. Det blev de ikke, men i den kolde krigs mest opreklamerede styrkeprøve mellem supermagterne kom mennesket et kort øjeblik til at erstatte Bomben i toppen af raketterne. De syv blev den 'frie verden's gidsler, redningsmænd for USAs prestige.

Et godt emne for et habilt docu-drama om virkelighedens fæmælte rumpiloter og kendte politikere – kan-I-huske stilen – peppet op med fraklip fra »Stjernekrigen«. Sådan er Philip Kaufmans »Mænd af den rette støbning« ikke.

Den er på alle måder årets mest overrumplende film, en film, der gør alt det, man ikke forventer, og gør det grumme overbevisende, lynende begavet, dybt fascinerende. Et værk, der rummer både den fuldkomne filmiske sanseoplevelse og en gennemført kulturfilosofisk tematik for dem, der vil have noget med hjem. Drama og komedie, romantik og realisme, action og poesi, en film, der appellerer til enhver, han og hun, tyk og tynd, stor og lille, uden at gå på akkord, uden at falde fra hinanden. Et helstøbt, boblende overskud, hvor man efter de tre timer ude på kanten af stolen blot forbavses over, at det allerede er forbi.

TEKNIKKEN

At vi præsenteres for de flotteste flyve- og rum-optagelser nogensinde skal kun nævnes, fordi de egentlig forekommer selvfølgelig, når man ser filmen. Det er jo ikke science-fiction, det her, det er historie. Vi er så vant til at blive imponeret over special effects, men vi er ikke så vant til at opleve dem som autentiske, som arkivmateriale fra dengang, det virkelig skete. Så fantastisk må det have set ud.

Som næsten alt andet i denne utroligt gennearbejdede film har effekterne mere end én funktion. *Tidsbilledet*, hvor tidens look er rekonstrueret ned i alle detaljer (til John Glenns ticker-tape parade benyttes endda den originale bil), og hvor trickoptagelser blandes med news-reels og tv-avis stumper fra perioden. F.eks. udsnuglet filmmateriale fra russernes første rumrejser (genfundet i NASAs og andre arkiver). Modtagelsen af den første amerikaner i rummet med den ægte Kennedy og filmens rumpilot, der trykker på næven. Startens testflyvning i sort-hvid normalformat, der ender med en eksplosion i farver, bredformat.

Og den *psykologiske oplevelse* i pilotsædet i testfly og rumkapsler. Kontrasteret med hustruernes og tilskuernes nervesønderrivende venten. Som John Glenns tur tilbage gennem jordens atmosfære i et flammehav, mens hele verden, takket være tv og radio, holder vejret. Eller den jettflyvning, hvor lydmuren gennembrydes for første gang. Betjeningspanelet, der kunne være fra en Citroën 2CV, ryster uhammet, instrumentglas splintres, på jorden hører tilskuerne en eksplosion. Der røg han som så mange før ham. Men det var jo første gang, man hørte lydmur-braget – og så ser vi i total stilhed skyerne sejle forbi udenfor det intakte cockpit. Det lykkedes.

HISTORIEN

Historien begynder tilbage i 1947 blandt en gruppe testpiloter på en base i Sydcalifornien. Her gennembrød den ukendte Chuck Yeager lydmuren. Uden mediedækning,

flyvningen var hemmelig. Den kolde krig lurede, men var ikke »erklæret«. Da Mercury-rumprogrammet blev lanceret i 1958 var propagandaeffekten altafgørende. Kontrasten mellem den individuelle stræben og den politiske stræben, mellem personlig dåd og medieskabt dåd, er filmens tematiske akse. Testpilotens hverdag overfor USAs prestige.

DE GAMLE HELTE

Den første del af filmen beskriver disse testpiloters hverdag, kendetegnet af katastrofen, da åbningssekvensens testfly styrter, og af de ventende hustruer, der frygter besøg af »a certain figure«, en benet, ældre mand i sort, der er dødens effektive symbol i det lille afsondrede base-samfund. Dette samfunds isolering fra verden ses yderligere i samlingsstedet, et lille bræddeskur af en café med fælmede og friske fotos af de døde på væggen. Her holder helte til, isolationen er deres beskyttelse mod omverdenens virak.

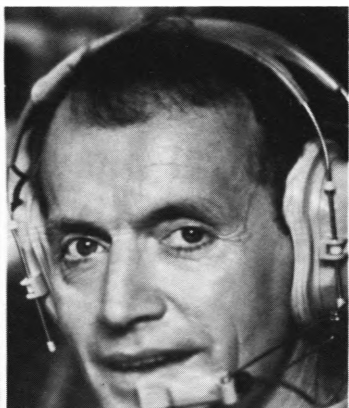
Efter begravelsen af dagens offer rider den seje, tyggemummitiggende Gary Cooper-figur til hest gennem den gyldne ørken for at kikke på et lille testfly på startbanen mellem de træagtige joshua tree kaktus (sådan har et ærke-amerikansk landskab aldrig før set ud på film). Manden er Chuck Yeager, filmens ankerfigur, og flyet er den legendariske X-1, som han snart efter gennembryder lydmuren i. Flyet får kælenavnet *Glamorous Glennis* efter Yeagers hustru, et rent hawksk billede på den selvstændige kvinde. Hun adskiller sig fra de øvrige hustruer, som der gøres mere ud af, men hun formulerer til sidst deres fælles oplevelse, da hun siger til Yeager: »I lærer frygtløshed, det gør vi ikke«. Chancen er 1:4 for at testpiloten kommer levende tilbage.

Til dette hawkske miljøes blanding af drama og poesi kommer en dag en flok nybegyndere, der på behørig vis sættes på plads af den barske kvindelige café-indehaver, mens konerne prøver at tale ud om frygten derhjemme. Broderskabet og søsterskabet er nok engang blevet bekræftet, men nye tider er på vej.

DE FALSKE HELTE

De nye tider bringer rumprogrammets prestigeræs og dermed mænd af en ganske anden støbning end den rette. Dér får vi et af filmens helt overrumplende kup – efter recepten fra det gamle MAD Magazine: jo hårdere en ballon er pumpe, des sjovere er det at punktere den. Her står vi med en superfilm, der er et episk monument over USAs rumprogram. Så tillader den sig den uhørte frækhed at udlevere århundredets amerikanske prestigeindsats til *latteren*. »Gøg og Gokke i rummet«, sagde virkelighedens John Glenn (ifølge Time) om et tidligt manuskriptudkast. Og på et stadium i manuskriptets omtumlede tilværelse var der (ifølge Newsweek) chance for, at det var endt som en John Belushi-Dan Aykroyd farce: »Animal House i rummet«. Kaufman har samlet humoren tematisk og bruger den som våben i sin kritik af alt det prætentiose gejl, som var rumprogrammets politiske eksistensberettigelse.

Da politikerne, teknikerne og embedsmændene har fundet ud af, at det gælder om at få puttet et menneske ud i rummet, kikker de på vanvittige filmklip af surfere, trapezartister og kanonkonger, hvis muligheder seriøst diskuteres. Hovedrystende må de acceptere Eisenhowers krav om test-



Øverst Sam Shepard som testpilot.
Derunder, fra højre til venstre, Scott
Glenn, Ed Harris, Dennis Quaid og
Fred Ward. Nederst Scott Paulin,
Lance Henriksen og Charles Frank

piloter. Så gælder det om at finde nogle testpiloter med den rette »profil«. De må ikke være selvstændige – så bliver der bare besvær – og de skal have et pænt college-image. Yeager er naturligvis derfor den første, der udelukkes, selv om hans indsats startede det hele. Men man kan jo håbe på, at nybegyndere ikke opdager, at de bare skal være forsøgsdyr.

Pilotjægerne er kontorfolk, der lægger ud med forbyttede jakker ude i ørkenen og næste gang ses med røven i vejret ved rælingen på et hangarskib. Den ene af dem står også for beskrivelsen af, hvordan USA gang på gang bliver taget med bukserne nede af russerne. Første gang afsluttes hans løb gennem en korridor i Washington af hans forpustede: »De kalder den Sputnik«. Anden og tredje gang fødderne løber er det rent Gøg og Gokke, og vi behøver ikke at vente på at få at vide, at »Han hedder Gagarin«, eller hvad det nu kan være.

Teknikerne er beslaglagte nazi-tyske raketeksperter, der amerikansk-patriotisk overfor politikerne serverer perlen: »Our Germans are better than their Germans«. Da den første rumtur er klarer synger de lykkeligt »Lili Marleen« i et hjørne. Chefteknikerens tyske-amerikanske udtale sender gang på gang Lyndon Johnson (den senere præsident) ud i tovene, men parodien afbryder aldrig forløbet. Når Johnson f.eks. misforstår »specimen« for »spaceman« er det ikke kun gøgl. Teknikerne opfatter hele tiden rumpiloterne som forsøgsdyr, mens politikerne vil have rummænd i bedste Jens Lyn-stil.

Den rette »profil« parodieredes også i tidens tv-programmer, bl.a. i et Ed Sullivan show, hvor komikeren Bill Dana i rumdragt mimrer retarderet. Det er også på tv, at pilotjægerne først ser John Glenn. Han deltager i en underbæget quiz, hvor dåsebifaldet er nok til at sikre hans fremtid. Han har publikumstække. Og han vil ikke være mere selvstændig end en abe.

De syv udvalgte lanceres på en pressekonference, hvor de intet har at sige, før Glenn viser vejen med en ordfloam af patriotiske floskler. »Det er sagt før, men det kan ikke siges for tit«, som en af de andre alvorstungt tilføjer. Så er successen hjemme, og deres »personlige« historier i Life Magazines version er næste trin. Piloten Gus Grissom får allernådigst af redaktøren Henry Luce lov til at figurere under eget navn: »All right, you can be Gus«. Lægernes følgende behandling er egnet til at nedbryde den sidste rest af personlighed.

gaven. Men fordi de skaber opgaven, overtager kontrollen over deres egen indsats fra de teknikere, der brugte dem som forsøgsdyr. Og fra de politikere, der brugte dem som politisk madding. Johnsons raserianfald, der får hele limousinen til at gynges, da Glenn har bremset hans chance for at høste frugterne på tv, afslutter den fase. Herefter styrer Glenn selv sin beskadigede rumkapsel tilbage til jorden.

Så kan Yeager og rumpiloterne forbindes til slut, de er på samme niveau. Festen efter Glenns rundtur om jorden afløses af Yeagers sidste rekordforsøg, hvor røgen efter det knuste fly på jorden afløses af starten på Gordon Coopers rumfærd, Mercury-programmets sidste, og sidste gang en amerikansk rumpilot fløj alene. Yeager har et par gange tidligere i filmen kikket langt efter månen. Under festen mumler Scott Carpenter, at nu vil han til månen. Det kom han også.

TEMATIKKEN

Rumpiloterne blev altså ægte helte, trods forsøget på at gøre dem til falske helte – et forsøg, der hang sammen med rumprojektets prestigemål. Hvad er så prestige?

Prestige opnås i kraft af et fordelagtigt image. »Når vi tidligere gjorde os bekymringer om vort renommé, spekulerede vi på, hvad verden syntes om os eller vor politik. I dag spekulerer vi på, hvad verden synes om vort image«, skriver den amerikanske historiker Daniel Boorstin i sin bog »Den syntetiske verden« (»The Image«), hvor han beskriver vor tids hang til pseudo-begivenheder. USAs rumprogram var en pseudo-begivenhed, en massiv anstrengelse først og fremmest for at opnå prestige. At skyde flere tons isenkram højt op i luften giver prestige, men det giver mere prestige at skyde et menneske op (og få det helskindet ned igen). For så har man skabt en helt.

Eller har man? »Vi kan skabe en berømmethed, men vi kan aldrig skabe en helt. Helte er, i den nu næsten glemte betydning af ordet, self-made. Mens »berømtheden er et menneske, der er kendt for at være kendt.« Skriver Boorstin. USAs rumpiloter blev lanceret som »helte« for de overhovedet havde set den blikspand, som de skulle risikere livet i. Før de havde vist om de var af den rette støbning, den støbning, der kendetegner en ægte helt.

Filmen er uden andre stjerner end dem, der pryder himmelrummet. For filmstjernen er en berømmethed en person, der dyrkes for sit image og ikke for sine personlige kvaliteter. En person, der er kendt for at være kendt. Ifølge Daniel Boorstin. Og Kaufmans film synes baseret på Boorstins mening om, hvad der er falsk og hvad der er ægte. Det er selve filmens rygrad, og en rygrad, der er lige så strunk som de ægte helte, der får enhver rask drengs øjne til at stråle og enhver bly jentes kinder til at blusse. Hvem skulle have troet, at det var muligt at lave film som Hawks' »Kun engle har vinger« (1939) og Sirks »The Tarnished Angels« (1957) i vor realistiske og oplyste tid? Helte og heltedyrkelse er farlig kolkeforførelse, siges det pædagogisk og ideologikritisk. Selv image-mageren over alle, Hollywood, ser ud til at have indordnet sig under dette moderne dogme. De få bøffer, der stadig møver rundt i tidens spændingsfilm med ryggrad som en kælorm og et undskyldende James Garner-grin, kan ikke være alvorligt ment.

Efter ungdomsoprør, Watergate, Vietnam og en afdanket celluloid-cowboy i rollen som USAs præsident er helte blevet følt uoværdige. Rumprogrammets mediehelte var begyndelsen til enden. Egentlig er heltens forsvinden symp-

DE NYE HELTE

Men sådan går det ikke. Det er filmens næste kup. Den nøjes ikke med en statisk modstilling af noget ægte (de gamle helte) og noget falsk (de medieskabte helte). Den viser sig at være en udviklingshistorie. At den viser, at det ægte kan tilkæmpes er velanbragt optimisme i en krisetid og til enhver tid.

Da NASA alligevel, trods opbygningen af rumpiloternes image, sender en abe op som den første amerikaner i rummet, har prøvelserne tømret gruppen sammen. Med Yeagers ord til vennerne ude i ørkenen: »Tror I, at en abe ved, at den sidder i toppen af en raket!« Den viden kræver den rette støbning. Træningen i PR-virksomhed giver de nødvendige kort på hånden overfor teknikerne, som piloterne får til at makke ret ved at true med dårlig presse. Dårlig presse påvirker politikerne, som sidder på pengekasen. Og: »Bucks make Buck Rogers«.

De syv mænd sejrer. Ikke bare fordi de vokser med op-



Øverst Sam Shepard, Scott Wilson og Kim Stanley, derunder de syv astronauter. Til højre Ed Harris som astronauten John Glenn, og bag ham t.v. Donald Moffat som Lyndon B. Johnson



tom på noget dybere. Helten var jo eksponent for nogle fælles idealer. Men i vor realistiske og oplyste tid er også idealer erstattet af mistillid og usikkerhed, perspektiver erstattet af 'realpolitik' og tv-avisens daglige dosis small-talk. Heltemytens punktering har taget helten med i faldet, kritikken af ideologierne har også revet idealerne omkuld. Tidens tand har fejlet resterne ind under gulvtæppet. Hvad skal vi med helte?

Kaufmans film er et slag i sylten på dagens æggehoveder og tja-sigere. Fordi den har modet til at gå midt imod tidens fasttømrede dogmer, har modet til at påstå, at der findes noget ægte midt i verdens bedrag, og har modet til at påstå, at noget så antikveret som forestillingen om den rigtige helt har en kerne af sandhed og en ægthed, som vi har brug for mere end nogensinde. Og filmen slipper fra sin uhyrlige påstand, fordi den har begavelsen til at kunne sætte en hel kulturfilosofi bag. Teorien om verdens bedrag i supermagt-politikkens propagandaapparat og de højteknologiske mediers erstatningsoplevelser. Teorien om pseudo-begivenhedens nedtromling af den kvalitetsbevidsthed, der er nødvendig for at kunne skelne skidt fra kanel, sandt fra falsk.

Filmen når endda længere end bemeldte Boorstin (der

kun ser noget ægte i fortiden) og tidens øvrige dommedagsprofeter. De bliver hængende i kulturpessimismens golde kritik, der i sidste ende bliver del af de selvopfyldende profetier, alt det pseudo, som de afslører. For de tør ikke sætte noget positivt i stedet, de er så bange for deres eget image som kritiske hjerner, at de ikke tør stå ved nogen idealer overhovedet. Tænk, hvis også de blev afsløret.

Her sætter filmen ind på det helt centrale punkt, den enkeltes tro på sig selv. Hvis man ikke engang tror på sig selv, hvordan kan man da tro på noget andet? Modet til at tro på sig selv overfor tårnhøje odds er den ægte helts privilegium, den ekstreme test. Hvilken bedre og dramatisk mere velegnet test har vi da end den, som de moderne testpiloter udsætter sig for, når de prøver hvor langt teoretikernes skrivebordsarbejde holder i virkeligheden? Her møder vi helten, den rette støbning.

Hvad er det så for en støbning? ». . . well, den omfattede naturligvis tapperhed. Men det var ikke tapperhed i den simple betydning at være villig til at risikere livet. Pointen lod til at være, at det kunne enhver idiot gøre, hvis det var alt, hvad der skulle til, ligesom enhver idiot kunne ofre sit liv undervejs. Nej, pointen her (i dette lukkede broderskab) lod til at være, at en mand besad evnen til at gå op i et dirrende stykke maskineri og risikere skindet og så have færdigheden, reflekserne, erfaringen, roen, til at dreje af i allersidste sekund – og så gå op igen *den næste dag*, og den næste dag, og alle de følgende dage, selv hvis det skulle fortsætte i det uendelige – og, i den sidste ende, på det højeste plan, gøre det for en sag, som betyder noget for

tusinder, for et folk, en nation, for menneskeheden, for Gud.« Hvabehar!

Det er et citat fra Tom Wolfes roman, som ligger til grund for filmen. Det blev sagt, at romanen ikke kunne filmatiseres, og i det første udkast af succes-manuskriptforfatteren William Goldman var kun medtaget rumhistorien, mens de »almindelige« test-piloter var udeladt. Philip Kaufman bragte dem tilbage som den rette støbningsmænd, der kontrasterer rumprogrammets mediehelte og som rumpiloterne »i den sidste ende, på det højeste plan« selv måtte vise deres værd i forhold til. Test- og rumflyvning interesserer ikke mig så meget, men i Kaufmans beretning giver det anledning til mere end smukke billeder. Historien om kampen for selv at bestemme sin tilværelse er det centrale i filmen. Og den historie er universel og slet ikke uaktuel.

FILM OG POLITIK

Filmen fik premiere i USA den 16. oktober 1983. På det tidspunkt stod virkelighedens John Glenn midt i sin kampagne for at blive Det demokratiske Partis præsidentkandidat til valget i efteråret 1984. Da filmen kom frem så det ud som om kampen stod mellem ham og Walter Mondale. Der blev gættet brat på, om filmen og politikeren nu kunne køre tandem i mål. Og der blev gisnet om, hvorvidt den gensidige støtte var planlagt. Både Glenn og filmfolkene håbede naturligvis det første og afviste det sidste – omend det ikke kunne nægtes, at Glenn er fremstillet mere positivt (til sidst) i filmen end han er i romanen. Hvilket fremhæves af valget af Ed Harris, der spiller Glenn mere clean-cut og all-American end Glenn selv har kunnet gøre det (selv om Harris også huskes for sin rolle som den slebne lejesoldat i Spottiswoodes »I skudlinien«).

»Mondale har de store fagforbund, og Glenn har filmen«, blev det sagt (til Time). Men tandemløbet, planlagt eller ej, kom til at gå den gale vej. Da primærvalgene startede røg Glenn helt ud, og filmen havde trods fine anmeldelser kun indspillet 9 millioner dollars den 25. april 84 (den har kostet 27, og i samme periode har »Tid til kærtegn«, årets største Oscar-vinder og publikumssucces, indspillet 35). Filmen var selv i betænkelig grad kommet til at ligne de pseudo-begivenheder, som den tematisk lægger afstand til. Og helt efter Lincolns »Man kan ikke snyde hele folket hele tiden«, synes filmpublikummet og vælgerne at have ment, at det var nok med ét Hollywood-produkt i Det hvide Hus. Hvad vælgernes tab måtte være får stå hen. Måske kan Glenns exit nu give filmen bedre muligheder. Det fortjener den. Det er en film af den rette støbning, og dem er der ikke så mange af.

LEKSIKON: SAM SHEPARD

SAM SHEPARD, der i »The Right Stuff« spiller den meget væsentlige rolle som testpiloten Chuck Yeager, er relativt ny som filmskuespiller, hvorimod han har en respektabel teaterfortid bag sig.

Han er vokset op i Cody i staten Wyoming, hvor han mest beskæftigede sig med at opdrætte heste og af og til lege med, når der afholdtes rodeo. Siden begyndte han at skrive skuespil, b.a. »La Turista«, »Tooth of Crime«, »Curse of the Starving Class«, trilogien »Chicago«, »Icarus« og »Mother« samt senere »Red Cross«.

I 1978 fik han Pulitzer prisen for stykket »Buried Child«. Shepard har instrueret to af sine egne skuespil, nemlig »In a Coma« og »Angel City«.

På film debuterede Shepard i »Days of Heaven« (Himlen på jorden, Terrence Malick, 1978) og har siden medvirket i »Resurrection« (Daniel Petrie, 1980), »Raggedy Man« (Jack Fisk, 1981) og »Frances« (Graeme Clifford, 1982).

MÆND AF DEN RETTE STØBNING

The Right Stuff. USA 1983.

P-selskab: The Ladd Company. For Warner bros. **Ex-P:** James D. Brubaker. **P:** Irwin Winkler, Robert Chartoff. **P-samordner:** Jo Ann May-Pavey. **P-ledere:** James D. Brubaker, (Sp-E) Whitney Green. **I-ledere:** David Whorf, Ned Kopp, Larry Powell. **Instr:** Philip Kaufman. **Instr-ass:** Charles A. Myers, L. Dean Jones Jr., Sharon Mann, Michael Looney, Nancy Giebinck, Edward F. Milkovich. **Manus:** Philip Kaufman. **Efter:** Bog af Tom Wolfe, dansk udg. »Kold marv«. **Foto:** Caleb Deschanel. **Kamera:** Craig Denault, Ray De La Motte, Hiro Narita, Ned McClean. **Steadicam-kamera:** Harry Matthias, Ted Churchill. **Luftfoto:** Art Scholl, Clay Lacy Aviation, Tallmantz Aviation, Jim Beebe. **Foto-E:** John V. Fante, Rick Fichter, William Neil, Donald Dow, Michael Lawler, Stewart Barbee, Karl Herrmann. **Farve:** Technicolor. **Visuel-E:** Jordan Belson, Gary Gutierrez, Jena Holman. **Klip:** Glenn Farr, Lisa Fruchman, Stephen A. Rotter, Douglas Stewart, Tom Rolf. **Klip-kons:** John Teton. **P-tegn:** Geoffrey Kirkland. **Visuel kons:** Gene Rudolf. **Ark:** Richard J. Lawrence, W. Stewart Campbell, Peter Romero. **Dekor:** Craig Edgar, Joel David, Lawrence Nicanor Navarro, Pat Pending, George R. Nelson. **Kost:** Jim Tyson (sup), William Browder, Jill Maley, John Napolitano, Winnie Brown. **Sp-E:** Kenneth Peipert (sup), Stan Parks, David Pier. **Musik:** Bill Conti. **Supplerende musik:** Garth Hudson, Todd Boekelheide. **Musik-uddrag:** »Hallelujah Chorus« af George Frideric Handel; »White Dawn« af Henry Mancini; »Mars, Jupiter and Neptune fra »The Planets« af Gustav Holst. **Sange:** »Southwestern Waltz« af Vaughn Horton, med Bob Wills; »Faraway Places« af Joan Whitney, Alex Kramer, med Margaret Whiting; »The Wayward Wind« af Stan Lebowsky, Herb Newman, med Gogi Grant; »Good Golly Miss Molly« af Marascargo, Blackwell; med Little Richard; »Taiko Drums« af og med Seichi Tanaka; »Anchors Aweigh« (trad.) arr. af Genaro Nunez, med Banda Taurina; »I Got a Rocket in my Pocket« af J. Logsdon, V. McAlpin, med Jimmy Lloyd, »Wheel of Fortune« af B. Benjamin, G. D. Weiss, med Kay Starr; »Tennessee Waltz« af Redd Stewart, Pee Wee King, med Patti Page; »Yablockha« (trad.) arr. af Mark Selivan, med The Andreyev Balalaika Ensemble; »La Bamba« af Ritchie Valens, med Chubby Checker; »I Only Have Eyes for You« af Harry Warren, med The Flamingos; »The U. S. Air Force« af Robert Crawford. **Tone:** Jay Boekelheide, Richard Hymns, Barbara McBane, Vivien Hillgrove Gilliam, C. J. Appel, David R. B. MacMillan, David Parker, Valerie Bryce, Robert Marty, Dan Wallin, Mark Berger, Tom Scott, Randy Thom, Andy Wiskes, Todd Boekelheide. **Lyd-E:** Tim Holland, Pat Jackson, John Benson, Karen Wilson, David Parker.

Medv: Sam Shepard (Chuck Yeager), Scott Glenn (Alan Shepard), Ed Harris (John Glenn), Dennis Quaid (Gordon Cooper), Fred Ward (Gus Grissom), Barbara Hershey (Glenn Yeager), Kim Stanley (Pancho Barnes), Veronica Cartwright (Betty Grissom), Pamela Reed (Trudy Cooper), Scott Paulin (Deke Slayton), Charles Frank (Scott Carpenter), Lance Henriksen (Walter Schirra), Donald Moffat (Lyndon B. Johnson), Levon Helm, Mary Jo Deschanel, Scott Wilson, Kathy Baker, Mickey Crocker, Susan Kase, Mittie Smith, Royal Dano, David Clennon, Jim Haynie, Jeff Goldblum, Harry Shearer, Scott Beach, Jane Dornacker, Anthony Munoz, John P. Ryan, Darryl Henriques, Eric Sevareid, William Russ, Drew Letchworth, Christopher P. Beale, Richard Dupell, William Hall, John X. Heart, Ed Holmes, Jack Bruno Tate, Edward Anhalt, Mary Apick, Robert Beer, Erik Bergmann, James M. Brady, Katherine Conklin, Maureen Coyne, Tom Dahlgren, John Lion, Peggy Davis, John Dehner, Robert Elross, Drew Eshelman, Robert J. Geary, Major Joyce Grones, Anthony Wallace, Kaaren Lee, Sandy Krone-meyer, Frankie Di, Michael Pritchard, Ed Corbett, O-Lan Shepard, Mark Todd, Alan Gebhart, General Chuck Yeager.

Længde: 193 min. **Udl:** Warner & Metronome.

LITTERATUR

Daniel J. Boorstin: »Den syntetiske verden«. Gyldendal 1968. Citater fra s. 261, s. 60 og s. 69.

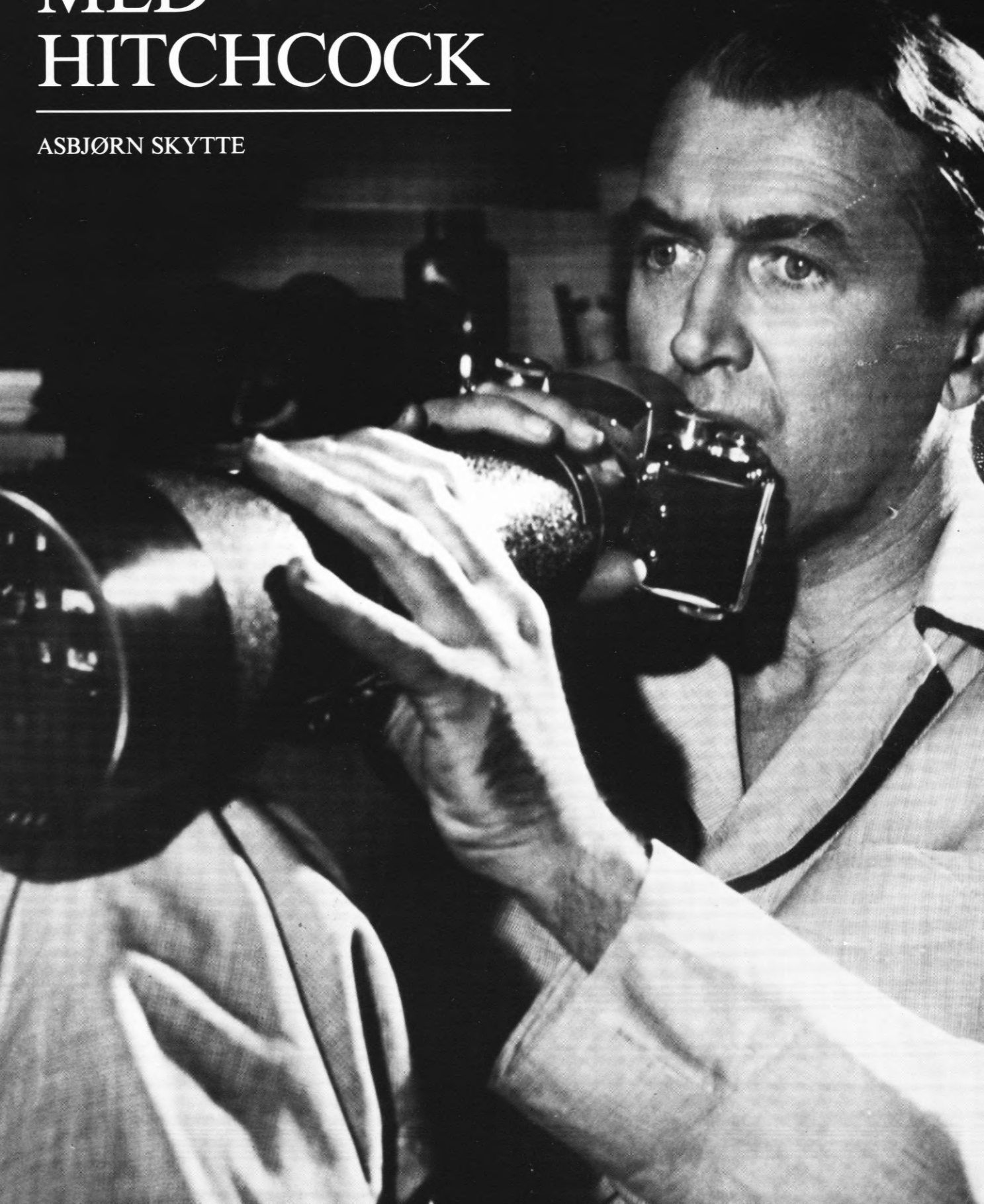
William Goldman: »Adventures in the Screen Trade«. Warner Books, 1983. Goldman gennemgår sit manuskriptudkast til filmen.

Tom Wolfe: »The Right Stuff«. 1979. Citat fra Bantam-udgaven 1983, s. 18f (min oversættelse). Romanen er udgivet herhjemme af Borgens Forlag under titlen »Kold marv«.

Diverse artikler i »Newsweek« og »Time«, begge fra 3. oktober 1983.

GENSYN MED HITCHCOCK

ASBJØRN SKYTTE



I min nekrolog over Hitchcock i 1980 (KOS 148) sluttede jeg af med at efterlyse en genudsendelse af hans Paramount-film fra 50'erne. Nu er de her omsider, i tilgift suppleret med den uafhængigt producerede »Rope« fra 1948. Hitchcock havde selv penge i disse fem film, og på et tidspunkt havde han solgt dem til ABC – det ene af de tre store amerikanske TV-selskaber – som havde fået eneret på dem over en årrække i 60'erne og 70'erne. Efter Hitchcocks død er der så endvidere gået 3-4 år med juridiske tovtrekkerier blandt hans arvinger, hvorunder filmene har været båndlagte.

Men nu kan de altså ses (eller genses) efter næsten 20 års fravær i de danske biografer, og de har da også allerede givet anledning til mange nye skrivelser om Hitchcock i danske aviser og tidsskrifter. Desværre har de fleste skribenter hentet deres udgangspunkt i Donald Spotos seneste, sensationshungrende biografi, der afslører liflige detaljer fra instruktørens privatliv – hvis man skal tro referaterne. For lad mig straks slå fast, at jeg ikke har læst Spotos bog, og at jeg heller ikke har videre stor lyst til det. Jeg tror ikke på, at saftige historier om Hitchcocks liderlige tilbøjeligheder og grove practical jokes kan tilføje noget som helst af relevans, som ikke allerede kan aflæses af filmene. Eller som den engelske teatermand, Charles Marowitz engang så præcist har afgrænset det: »If it's there, it's in the work!«

En psykoanalytisk redegørelse for den katolske kunstner og hans fortrængninger er således ikke ærindet for denne artikel, men derimod de fem film i sig selv og deres relevans for filmmageren Hitchcock.

I dag præsenteres disse film som fine kunstværker i filmkunstens højborg i København, og det kan derfor være vigtigt at starte med at slå fast, at Hitchcock først og fremmest var en kommerciel filmskaber, hvis hovedmål var at frembringe film, der kunne få det store publikum i tale og give penge i kassen. Med en filmkarriere, der strakte sig fra 1922 til 1976, kom Hitchcock til at opleve alle de vigtige perioder i filmens historie. I 20'erne, hvor Hitchcock startede som assistent, title designer og art director i engelsk film, forfinedes den stumme films sprog i retning af en ubesværet og smertefri kommunikation med et stadigt voksende publikum, der blev mere og mere fortrolig med dets konventioner og symboler. I denne frugtbare periode havde Hitchcock lejlighed til at arbejde i UFA-studierne i Berlin, hvor han stiftede bekendtskab med den tyske ekspressionisme og frem for alt med Friedrich Wilhelm Murnau, hos hvem han lærte at arbejde perspektivisk med billedkompositioner og dekorationer og at tænke og se ud fra kameraets synsvinkel. Samtidig tilegnede han sig ligeledes essensen af den russiske stumfilms montage teorier, og begge disse retninger fik afgørende indflydelse på hans egne film. I denne første, engelske periode (frem til 1940) er det Hitchcocks store fortjeneste, at han som den første forstod at adoptere disse artistisk-æstetiske teorier til den kommercielle films formler – en udvikling, der kulminerede i sidste halvdel af 30'erne med en stribe særdeles underholdende spionfilm, der befæstede hans position som den mest succesrige instruktør i engelsk film og åbnede vejen til Hollywood.

En scene fra Hitchcock-komedien
»The Trouble With Harry«





I USA brugte Hitchcock 40'erne til at finde sit fodfæste inden for Hollywood-maskineriet og frembragte i 1946 med »Notorious« i hvert fald ét indiskutabelt mesterværk – en film, der med sin legende elegance, sit suveræne stjernespil af Cary Grant, Ingrid Bergman og Claude Rains, og totale kontrol over hver eneste detalje, kombineret med dybt foruroligende psykologiske undertoner, blev indbegrebet af den hitchcockske filmkunst og et varsel om de store, modne værker i 50'erne.

THE TROUBLE WITH HARRY

Af de fem genudsendte film er de tre indiskutable hovedværker, mens de to øvrige på hver sin måde indtager en særposition i det samlede værk.

Ved første øjekast kan »The Trouble With Harry« (1956) forekomme at være den svageste af de fem. Med sin afslappede afvikling af en humoristisk, til tider ganske pjattet, fortælling om liget Harry, der bliver fundet ude i skoven ved en provinsiel lillebyidyl og skaber panik blandt indvånerne, kan den forekomme at være et bagatelagtigt sidespring imellem anderledes seriøse opgaver i denne periode. Men man skal nok ikke lade sig narre af det afslappede og humoristiske. Hitchcock har ganske klart moret sig gevaldigt med at arrangere de mange forviklinger, der medfører, at den stakkels afdøde bliver gravet ned og op igen den ene gang efter den anden i takt med, at mistanken kører på skift mellem de involverede personer. Det umiddelbart skuffende ved »The Trouble With Harry« er måske kun, at den ikke ligner nogen anden Hitchcock-film, og at den ikke indbyder til dybsindige analyser. Som absurd sort komedie fungerer den fint og fornøjeligt i et mageligt tempo, der giver rigelig plads til et lydefrit ensemblespil blandt de fire hovedroller: Edmund Gwenn og Mildred Natwick er suveræne som det aldrende romantiske par, den pensionerede kaptajn og pebermøen, mens John Forsythe leverer en smuk imitation af den unge Henry Fonda over for den debuterende Shirley MacLaine, der sprudler af den sødme og charme, som blev hendes særkende som stjerne. Endelig er filmen visuelt betagende smuk med Robert Burks' farvemættede sensommerbilleder fra et landskab (Vermont i det aller nordøstligste USA), som man normalt ikke ser på film.

ROPE

Tidsmæssigt ligger »Rope« fra 1948 en del år tidligere end de øvrige film i puljen – mellem to relativt svage Hitchcock-film: »The Paradine Case« (1947) og »Under Capricorn« (1949). Den er en filmatisering af Patrick Hamiltons samtidige skuespil, et tidstypisk idédrama om to unge mænd, der, styret af overmennesketeori og ønsket om at begå det perfekte mord, kvæler deres fælles ven i hans egen lejlighed og derefter fejrer hans fødselsdag med familie- og vennekreds, som om intet var hændt. Men blandt de indbudte er deres gamle universitetslærer (James Stewart), som på et teoretisk plan er ansvarlig for at have indpodet dem overmenneskefølelsen, og som aner uråd og til slut afslører dem. Skuespillet er således et tydeligt pointeret, men ofte yderst vittigt diskussionsstykke om filosofi og ideologi, og det er indlysende, at det har appelleret til Hitchcocks sans for det makabre.



James Stewart og Grace Kelly i
»Rear Window«

Men som altid er han lige så optaget af den formelle side, og med »Rope« gennemfører han et af sine mest konsekvente filmsproglige eksperimenter. Med overholdelse af stedets, tidens og handlingens enhed er den filmet som var den én ubrudt optagelse, idet de uundgåelige »klip« (der kan kun være 10 minutters film i kameraet) er maskerede for publikum. Filmen er udformet som én lang kameratur rundt i den myrdedes to-værelses lejlighed, men nøje timet, således at hver gang kameraet løber tør for film, sker det i dørkarmen mellem de to rum eller på en mørk flade, f.eks. ryggen af en af personerne.

Virkningen bliver dobbelt. På den ene side er filmen meget teatralisk, idet skuespillet afvikles i ét stræk og i den rytme, som også bestemmer dets opførelse på en teater-scene. På samme tid er den dog yderst filmisk, idet Hitchcock så at sige med sit kamera tager tilskueren med op på selve scenen og går på opdagelse i de to rum. Og selvfølgelig kan han dermed selv nøje styre forløbet og frit vælge, hvad han vil fokusere på. Således opbygger han gang på gang sin særlige suspense ved at køre ind på detaljer og synsvinkler uden for personernes opmærksomhed – af størst virkning i slutsekvensen, hvor kameraet drejer rundt og afslører, at husholdersken er i gang med at rydde buffet'en, der er anrettet på den dragkiste, som den myrdede er gemt af vejen i.

»Rope« er således en ganske særegen film. I sit æstetiske koncept er den bevidst artificiel – en bevidsthed, som uundgåeligt vil forplante sig videre til tilskueren, men det er samtidig i kraft af denne udformning, at Hitchcock opnår den helt specielle klaustrofobisk bundne grundstemning, som først forløses til slut, da James Stewart efter afsløringen åbner vinduet og affyrer revolveren ud gennem det for at tilkalde politiet. Med sin virtuose timing og sit – med undtagelse af Farley Grangers overtydelige nervøsitet som den svageste af morderne – fint afviklede ensemblespil er den en filmisk kraftpræstation, der undervejs dog mere imponerer end medriver sin tilskuer.

Hitchcocks force som filmmager var hans enestående og veludviklede sans for, hvordan de ting, der sker oppe på lærredet, virker på det store, almindelige publikum. Hans udgangspunkt var en utilsløret kommerzialisme. Hitchcock vidste, at det store publikum ikke går i biografen for at blive belært om dette og hint, men for at blive adspredt og underholdt, og i løbet af sin karriere fik han – bedre end nogen anden instruktør i filmhistorien – etableret sig som rendyrket entertainer. Den fælles ballast var kriminalgenren som sådan med dens konventioner og indforståede forventninger. Når publikum gik ind til en ny Hitchcock-film, skete det i forventning om, at nu skulle man opleve dramatiske tildragelser, tilsat ligelige portioner af sort humor og makabre påhit, men samtidig kunne man aldrig vide sig helt sikker på, hvor man havde ham. Fra film til film varierede han med utrolig opfindsomhed sin koldblodige manipulation (oftest maskeret som en drilsk leg) med publikum, og ofte var det én enkelt isoleret drejning af konventionen, der var igangsætter for hele filmen: Cary Grant og flyvemaskinen i »North by Northwest« eller mordet på Janet Leigh i »Psycho«, f.eks.

Når Hitchcock var bedst, lykkedes det ham via denne manipulation at drage tilskueren helt ind i filmens inderste nervetråde med psykologiske og moralske rystelser til følge. De tre resterende af de genudsendte film er mesterlige eksempler på dette totale greb om tilskuerens engagement.

REAR WINDOW

»Rear Window« (1954) er i selve sin basis et gennemarbejdet raffineret spil på tilskuerens situation som voyeur i biografens trygge mørke. Med en enkelt suveræn panorering redegør Hitchcock i filmens første shot for handlingens baggrund. Han starter på et ben i gips, kører videre op til et smadret kamera, derefter ud og viser, at det er James Stewart, der sidder med det og benet, bundet til en kørestol, og endelig hen over væggen, der er smykket med pressefotos fra motorvæddeløb, ulykker og andre farlige situationer. Uden ord har Hitchcock fået fortalt os, at L.B. Jefferies (Stewart) er professionel pressefotograf og sandsynligvis har pådraget sig sit benbrud under udførelsen af sit arbejde. Nu sidder han midlertidig bundet til stolen i sin lille lejlighed med udsigt til baggården og har ikke andet at fordrive tiden med end at udspionere genboerne. I sin metier er han en slags professionel voyeur, men samtidig er hans studier i baggården, forstørret via kikkert og telelinse, uanstændige i almindelig moralsk forstand.

Ind imellem får han besøg af sin kæreste, den smukke fotomodel Lisa (Grace Kelly), hvis slet skjulte hentydninger til forlovelse og ægteskab hele tiden elegant afpareres. Som Robin Wood så fint gør rede for, er det denne modvilje, der i første omgang får ham til at fatte mistanke om, at genboen, Lars Thorwald, har myrdet sin enerverende tyranniserende, invalide hustru. Som tilskuere er vi anbragt parallelt med Stewart; vi kan lige som han kun betragte/belure; vi kan ikke gribe ind. Med ham ser vi også de øvrige genboere over gården som ironiske kommentarer omkring vaneægteskabets plager kontra ensomhedens frustrationer, og med ham er vi lige så magtesløse, da Lisa bringer sig selv i livsfare ved at afsløre morderen.

»Rear Window« viser Hitchcock i sit mest subtile hjørne. Filmen handler om en mand, som myrder sin hustru, hvorefter han parterer hende og spreder hendes jordiske rester rundt omkring, men denne makabre side vises naturligvis

ikke. Som Fritz Lang engang har påpeget, kan ingen nok så udpenslet voldsskildring måle sig med tilskuerens egen forestillingskraft. Således er filmen i mere end én forstand udtryk for antydningens store kunst.

Begrebet »suspense« er et af de centrale i Hitchcocks kunstneriske univers. I sin essens opstår dette fænomen ved, at tilskueren bringes til helt og fuldt at indleve sig i hovedpersonernes situation, at solidarisere – måske endda identificere – sig med dem, hvorefter Hitchcock leverer nogle oplysninger til publikum, som filmens personer ikke er i besiddelse af. Derigennem forøges spændingen og indlevelsen. Vi gribes af en trang til at advare og hjælpe, men er naturligvis lige som L. B. Jefferies fuldstændig magtesløse og må pænt afvente begivenhedernes gang.

Suspense-begrebet er således centralnerven i Hitchcocks manipulation med os. »Rear Window« er et eksempel på den totale suspense, som støt og roligt stiger frem mod filmens dramatiske klimaks.

tion i filmens dramatiske struktur. Hitchcock præsenterer sine temaer og handlingstråde med et selvfølgeligt suverænt overblik. Forbilledlig er hele opbygningen af Royal Albert Hall-sekvensen. En udenlandsk politiker skal myrdes, og skuddet skal falde på et bestemt punkt i koncerten, hvor bækkenerne slås sammen med et brag, der kan overdøve lyden. Allerede før filmen starter, præsenterer Hitchcock (faktisk helt abstrakt) dette øjeblik med nærbillede af bækkenerne. Siden overværer vi, at morderen gennemhører musikken et par gange. Så da Doris Day omsider ankommer til Royal Albert Hall, ved vi som publikum nøjagtig, hvad der skal ske, og hvornår det skal ske. Det er ægte suspense. Det spændende bliver for os, hvorledes det skal lykkes Doris Day at afværge mordet.

Jeg vil ikke tøve med at anbringe »The Man Who Knew Too Much« side om side med »North by Northwest« som én af de mest intelligent underholdende film i Hitchcocks samlede produktion.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

Herooverfor forekommer »The Man Who Knew Too Much« (1955) mere afslappet i sin struktur. Den er først og fremmest entertainment, bygget op omkring en serie velbegnede højdepunkter.

Hitchcock lavede den allerede i 1934 som engelsk spionfilm, og den nye udgave illustrerer med al ønskelig tydelighed hans udvikling gennem tyve år frem mod såvel teknisk som kunstnerisk perfektion.

Filmens eksposition er henlagt til en nordafrikansk stat, hvor Hitchcock giver sig rigelig tid til at præsentere sine hovedpersoner: en typisk, solid amerikansk kernefamilie, Dr. Ben McKenna med hustru og søn, på ferie. Lidt efter lidt introduceres mystikken og spionintrigen og bygges langsomt op til det øjeblik, hvor Daniel Gélin's franske agent udånder i doktorens arme, men forinden når at hviske en hemmelig meddelelse til ham. Det er en typisk og tilbagevendende situation hos Hitchcock, hvor han endnu engang demonstrerer, hvorledes en tilsyneladende tryk og overskuelig hverdag med et slag kan forvandles til angst og kaos. Parrets søn kidnappes for at forhindre faderen i at give den hemmelige meddelelse videre. Suspense'n er introduceret. Her udbygges den i én af de fineste scener nogensinde hos Hitchcock. Ægteparret vender hjem til hotellet efter forhør hos politiet. Han ved, at sønnen er kidnappet; hun ved det ikke endnu. Mens hun begynder at undre sig over, hvor drengen er henne, finder han målbevidst sin lægetaske frem og tvinger hende til at tage nogle piller, før han fortæller, hvad der er sket. Hendes hysteriske sammenbrud dysses dermed straks over i en bedøvende søvn. Denne scene er ganske enkelt fremragende – i sin rolige opbygning, sin sikre timing og frem for alt i det intense spil mellem James Stewart og Doris Day.

Resten er filmen er bygget op som en serie af nervepirrende højdepunkter – fra opsporingen af det mystiske kapel i London over afværgelsen af attentatet i Royal Albert Hall frem til befrielsen af sønnen i ambassadørboligen, men typisk for Hitchcock krydret med en lang række vildspor og diverterende indfald. Og som en af de røde tråde gennem det hele går den enerverende schlager »Que Sera?« – udnyttet med dramatisk effekt.

»The Man Who Knew Too Much« er utroligt godt struktureret sammen. Hvert eneste element, hver eneste replik glider selvfølgeligt ind i den overordnede helhed. Alt har en funk-

James Stewart i
»The Man Who Knew Too Much«



VERTIGO

Hvor »The Man Who Knew Too Much« ikke indbyder til dybtgående filosofiske betragtninger, er »Vertigo« (1958) til gengæld Hitchcocks måske allermest psykologisk dybtborende og symbolladede film.

Igen er der tale om et helt egenartet filmværk med en usædvanlig opbygning. Filmen falder i to klart adskilte dele med en prolog, der viser baggrunden for den højdeskræk, hovedpersonen Scottie (James Stewart) lider af, og en mellemakt, som stiliseret afbilder hans mareridt desangående.

Men denne »vertigo« er kun en del af billedet. Filmen er en »case history« om en syg mand og hans maniske søgen efter perfektionen, mens den samtidig i det ydre anvender thrillerens form. Første del af filmen fortæller om, hvorledes Scottie hyres af en gammel ven til at skygge dennes kone, som søges af/drages imod døden, udkrystalliseret i en afdød bedstemors tragiske skæbne. Og den fortæller især om, hvorledes Scottie selv forelsker sig og drages imod dette næsten overjordisk smukke væsen og hendes dødsdrift – frem til hendes tilsyneladende selvmord og Scotties psykiske sammenbrud.

Anden del starter (næsten, desværre kun, men mere derom senere) med at omstøde dette okkulte fundament. Det hele var et snedigt mordkomplot, der kynisk inkalkulerede Scotties højdeskræk som faktor, og pigen, Judy, som Scottie nu møder og vil omdanne til den afdøde Madeleine's billede, var faktisk hyret af vennen til at spille en falsk Madeleine og forlokke Scottie, hvorimod den rigtige Madeleine som Scottie aldrig har mødt, blev myrdet. Det er en yderst kompliceret fortælling, som af Hitchcock udfoldes i

et nøje gennemarbejdet symbolsprog, hvor graven, blomsterrosetten, den mørke korridor og de svimlende højder sammenføjes og tilføjer subtile betydningslag og foruroligende undertoner.

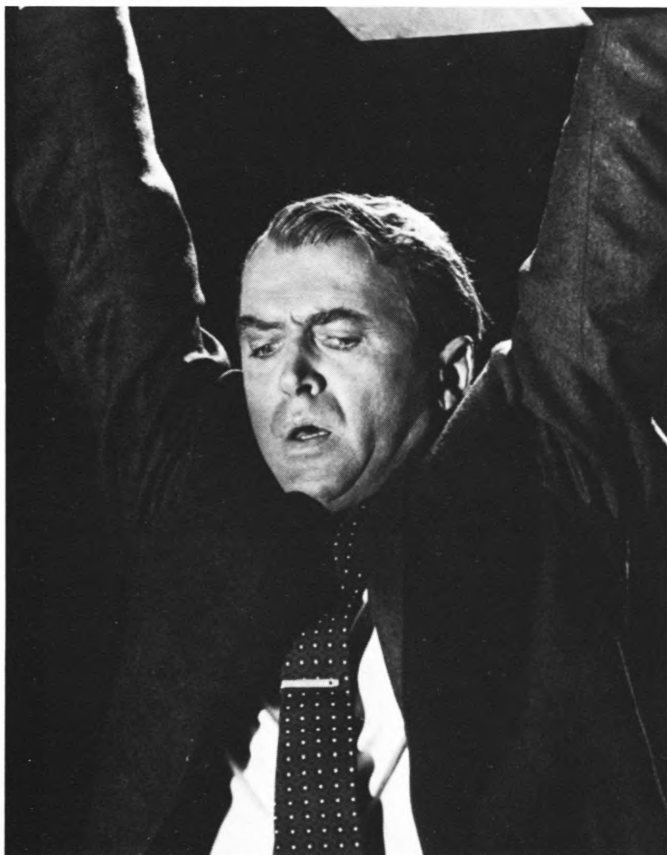
Over for Madeleine/Judy placerer Hitchcock den jordbundne Midge, som er ulykkeligt forelsket i Scottie, og som repræsenterer den løsning, som han imidlertid hårdnakket forkaster. Scottie skal i næsten bogstavelig forstand bringes ud af sin maniske fantasiverden og tilbage til jorden. Og da han til slut befries fra sin højdeskræk, mister han samtidig endegyldigt Madeleine/Judy – og dermed drømmen om perfektionen, kærligheden og døden. Scotties udfrielse redder således nok hans liv, men er samtidig dybt tragisk.

»Vertigo« er Hitchcocks visuelt mest betagende film, hvor også brugen af farverne indgår i symbolsproget. Og samtidig er den en af hans mest bevidst seriøse film, hvor den kynisk kalkulerede beregning hele tiden skinner igennem over for publikum. Dens svageste faktor er Kim Novak i dobbeltrollen, for vel er hun betagende skøn at skue, men hun spiller elendig komedie. Og desværre er hun ofte ladt i stikken af sin instruktør (noget der hyppigt forekommer hos Hitchcock). Således begynder anden del med, at Scottie før øje på Judy på gaden og følger efter hende hjem til hotellet, men da hun åbner sin dør på hans banken, virker hun ikke spor forbløffet over at se ham, men er bare en arrogant og vulgær dulle. Først da han er gået, afslører Hitchcock i et flashback hendes deltagelse i mordkomplottet. Men det sker netop en takt for sent. Jeg tror simpelthen ikke på, at hun, der angiveligt også undervejs i dobbeltspillet som Madeleine har forelsket sig i Scottie, er i stand til at lade som ingenting ved dette overraskende gensyn. Hitchcock har tilsyneladende villet forhale afsløringen en ekstra tand (hvilket i øvrigt ligner ham dårligt), og han underminerer dermed Judys troværdighed som person over for sit publikum. Hun bliver et postulat i filmens i forvejen noget fortænkte intrige.

I al sin udspekulerethed henleder »Vertigo« opmærksomheden på et centralt problem i oplevelsen af en Hitchcock-film. Lige som med »Rope« bliver man duperet frem for at lade sig rive med følelsesmæssigt. Den er en film for intellektet. På den ene side er der den totale indlevelse, det fuldstændige følelsesmæssige engagement, hvor man helt overgiver sig til filmens manipulation; på den anden side er der den æstetiske nydelse af håndværket, bevidstheden om det gustne overlæg og den gennemført udspekulerede manipulation.

Tilsammen giver de fem genudsendte film rigeligt med eksempler på Hitchcocks kunst. Hans indflydelse på filmsprogets udvikling – denne evne til at få fat i det store publikum – og dermed hans betydning for bevidstheden om håndværket hos andre filmskabere kan næppe overvurderes. Personligt foretrækker jeg Hitchcock, når han mest er ude på sjov; når følelse og intellekt får lov at køre på tandem i en elegant leg med publikum – den Hitchcock, der lavede »Notorious«, »North by Northwest« og »The Man Who Knew Too Much«.

James Stewart i »Vertigo«

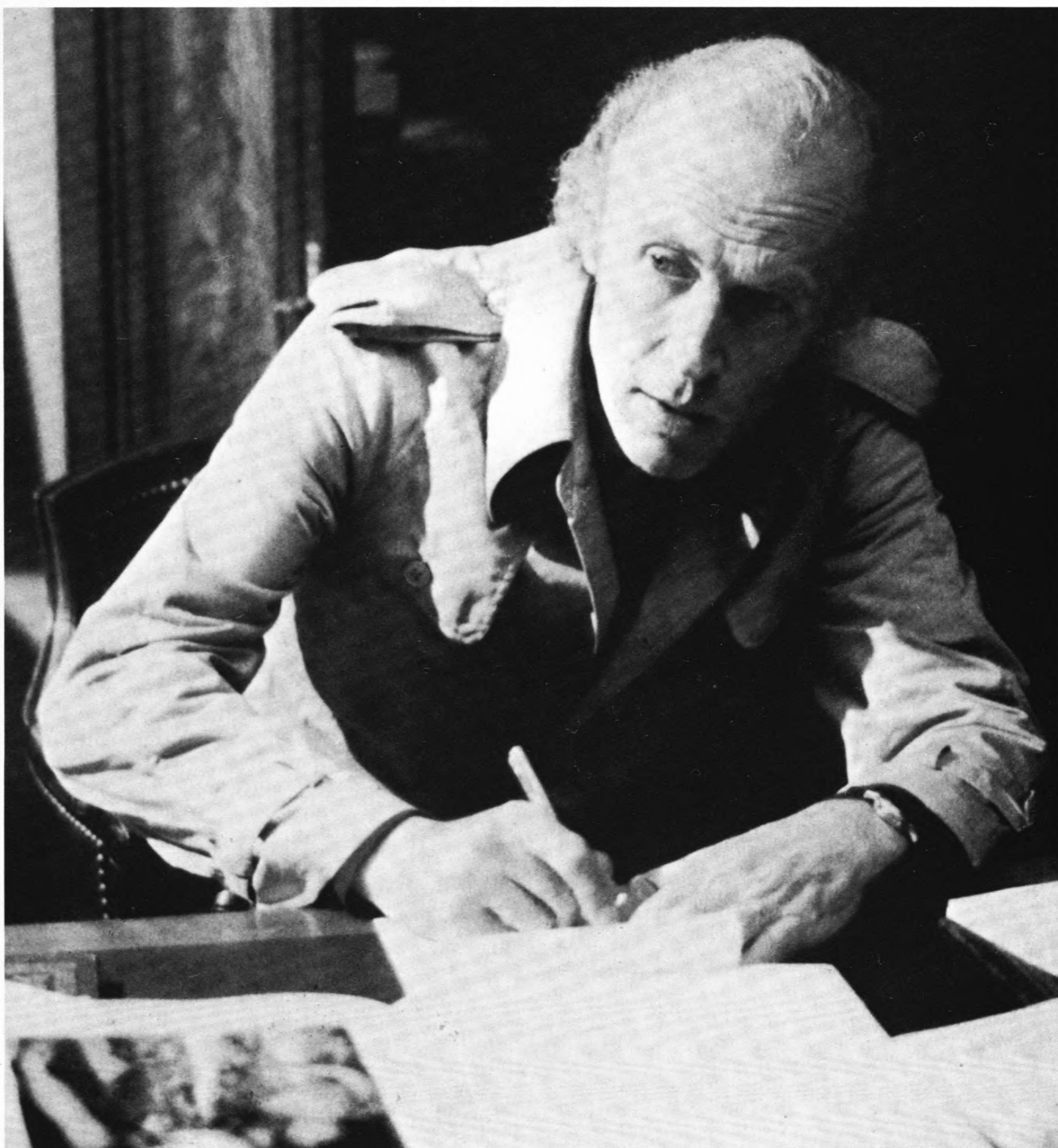


KILDER:

Robin Wood: Hitchcock's films (1977 3. udg.).
Albert J. LaValley (red.): Focus on Hitchcock (1972).
François Truffaut: Hitchcock (1966).

»MADAME BOVARY, DET ER MIG«

PASCAL BONITZER OG MICHEL CHION
I SAMTALE MED ERIC ROHMER
A PROPOS »PAULINE PÅ STRANDEN«





Pauline (Amanda Langlet) og Marion (Arielle Dombasle) i »Pauline på stranden«

»KOMEDIER OG PROVERBER«

Pascal Bonitzer, Michel Chion: »Pauline à la plage« (»Pauline på stranden«) er altså den tredje film i serien »Komedier og proverber«. Har De tidligere planlagt den som en del heraf, eller har De først for nylig fået ideen til den?

Eric Rohmer: Det er svært at sige helt præcist. Jeg går længe og tænker på mine emner. Jeg har lagt mærke til, at der er mange, der følger dette mønster; den frugtbare periode, hvor man har en mængde ideer til en masse emner er temmelig kort, og sædvanligvis er det mens man er ung. Jeg fik mange ideer, da jeg var mellem 20 og 25 år gammel, og det er først lykkedes mig at udvikle dem meget senere. Jeg ved ikke, om jeg nævnte det da »La Femme de l'aviateur« (Pilotens hustru) kom frem, for dengang ville jeg ikke have, at man fik det indtryk, at jeg havde taget et gammelt emne op. Men temaet i den film fik jeg ideen til i 1946; dengang ville jeg blot bruge det i en novelle, ikke en film. Filmen består af to dele. Den første er med Lucie, den anden med Anne. Den sidste del er den ældste; ideen til den var mest udviklet, og den har jeg næsten ikke ændret. Situationen med Lucie, der foregår i Buttes-Chaumont parken havde jeg skitseret, men jeg havde aldrig tænkt på at videreudvikle den. Med hensyn til »Le Beau mariage« så kom ideen først meget senere, på det tidspunkt, hvor jeg havde planlagt

»Komedier og proverber«. Ideen til »Pauline« er hverken særlig gammel eller særlig ny. Jeg havde en uklar forestilling om den, men jeg havde intet skrevet, jeg havde blot bestemt, hvorledes personerne skulle være; der skulle være seks, og i halvtredserne havde jeg lyst til at lave en historie med disse seks mennesker, men det blev ikke til noget. Jeg kan ikke sige: »Jeg laver en film, og når jeg har lavet den, finder jeg et emne. Jeg skriver om dette bestemte emne, trækker mig tilbage, som en del mennesker gør det i ro og fred på landet for at skrive, og så går jeg igang med optagelserne« . . . Det kan jeg slet ikke. Mine film skabes ud fra nogle spirende tanker, som jeg går længe med i hovedet, og jeg arbejder med dem samtidigt. Når jeg skriver manuskriptet til en film, tænker jeg naturligvis kun på den, men jeg skrev en del af »Beau Mariage« før optagelserne til »La Femme de l'aviateur«; scenen med Dussollier var allerede skrevet. Jeg skrev synopsis til »Pauline à la plage« aftenen før, vi begyndte på optagelserne til »Beau Mariage«. Inden selve optagelserne glemmer jeg sædvanligvis filmen fuldstændigt. I den situation har folk som oftest meget travlt, de er helt forrykte.

Jeg er derimod helt rolig, alt er gjort, alt er forberedt, og jeg tænker meget ofte på en anden film. Alle tog på ferie før optagelserne til »Pauline«, men jeg tvang mig til at skrive, for jeg kan godt lide at vide, at jeg er mindst en film forud, og denne gang har jeg endog skrevet to oplæg til drejebøger, lige før optagelserne!

P.B., M.C.: Blev historierne i »Moralske fortællinger« også skrevet lang tid i forvejen?

E.R.: Bortset fra »L'Amour l'après-midi« (Kærlighed om eftermiddagen) som blev skrevet senere, blev hovedparten af historierne i »Moralske fortællinger« skrevet længe før selve optagelserne, men i romanform, og jeg har så senere filmatiseret dem, som man filmatiserer et litterært forlæg. Hvis jeg ellers husker rigtigt, har jeg skabt fortællingerne i denne rækkefølge: »Ma nuit chez Maud« (»Min nat hos Maud«), »Le Genou de Claire« (»Claires knæ«), »La Carrière de Suzanne«, »La Collectionneuse« (»Nymfomanen«), »La Boulangère de Monceau« og »L'Amour l'après-midi«, den sidste meget senere end de andre. Sådan har jeg rent tidsmæssigt fået ideerne til filmene. Derfor må jeg trække på smilebåndet, når jeg hører kritikere fortolke mine historier og situationer som typiske for tiden, for jeg har ikke lavet mine film i samme rækkefølge, som jeg har fundet på historierne.

P.B., M.C.: Deres kendskab til skuespillerne må alligevel have indflydelse på historien og på opfattelsen af personerne?

E.R.: Jeg kan forestille mig personer på forskellige måder. Da jeg først fik ideen til »Pauline« tænkte jeg på en, vi holdt meget af på »Cahiers du Cinéma« til Arielle Dombasles rolle, nemlig Brigitte Bardot. Med hensyn til »La Femme de l'aviateur« så var Marie Rivière endnu ikke født, da jeg først tænkte på min person. Og historien i »Le Beau Mariage« skabte jeg, før jeg tænkte på Béatrice Romand. I alle disse tilfælde er situationen altså uafhængig af skuespilleren.

P.B., M.C.: Tror De mere på, at visse typer eller karakterer altid vil eksistere, end at sæderne skifter?

E.R.: Man har ofte betegnet mig som klassisk, det er både en ros og i nogle tilfælde et forbehold. Jeg vil ikke skrive under på det på alle områder. Jeg synes ikke, at jeg er klassisk i min filmstil. Der er jeg så moderne som nogen, synes jeg. For »klassisk« kan betyde »akademisk« d.v.s. en traditionel måde at lave film på, og det tror jeg ikke, man kan sige, at jeg gør.

Hvad emnerne angår, måske ikke med »Moralske fortællinger«, men med hensyn til »Komedier og proverbs« kunne jeg ganske rigtigt gøre krav på betegnelsen »klassisk«, og i øvrigt er titlen »Komedier og proverbs« helt og holdent klassisk, og mere end »Moralske fortællinger« som snarere kunne være fra det 18. århundrede. »Komedier og proverbs« har rødder tilbage til Shakespeare og frem til Musset, som selv blot har genoptaget traditionen for proverbs. Det er noget universelt og helt uden originalitet.

P.B., M.C.: Undtagen indenfor filmen, hvor De praktisk talt er den eneste?

E.R.: Ja, men der er umådeligt mange film, som har en titel, der er et proverb. Jeg laver »Komedier og proverbs« men jeg giver ikke filmene titler, som er proverbs. Hvis jeg gør det, er det et opdigtet parodisk proverb, som f.eks. undertitlen i »La Femme de l'aviateur«: »Man kan ikke tænke på ingenting«. Eller jeg sætter et citat som motto, som ikke nødvendigvis er et proverb, men som har form som et sådant. I »Pauline« har jeg citeret Chrétien de Troyes: »Den der taler for meget, gør sig selv skade«, men jeg må med det samme sige, at det citat kom jeg først i tanke om bagefter.

P.B., M.C.: De sagde det samme i forbindelse med »La Femme de l'aviateur«.

E.R.: Ja, og det gælder også for »Le Beau Mariage«. Ideen til proverbet fik jeg samtidigt med, at jeg fik ideen til selve emnet, og derfor er det mere et proverb end de andre er.

P.B., M.C.: Hvilken et?

E.R.: Det af La Fontaine »Hvilket tænkende menneske fantaserer ikke? Hvem bygger ikke luftkasteller?«

P.B., M.C.: Det er mere en morale i en fabel end et proverb. Det er også det citat, der er mindst gådefuldt i forhold til historien. Man forstår det fuldstændigt, når man tænker på personen Béatrice Romand. Man er en lille smule nødt til at fortolke de proverbs, der hører til »La Femme de l'aviateur« og »Pauline à la plage«.

E.R.: Ja, blandt mine næste film er der nogle, hvor proverbs er indlysende, og andre, hvor de er knapt så klare, og derfor står man lidt friere i fortolkningen af dem.

Lad os vende tilbage til spørgsmålet om at være klassisk; det indebærer, at der er nogle situationer, der er tidløse, og at der skal meget lidt til at indpasse dem i en given epoke. Hvad bygger disse historier på? Jeg har ikke gjort rede for temaerne i »Komedier og proverbs«, i modsætning til »Moralske fortællinger«, der går ud fra det samme tema, der er indlysende, selvom det når alt kommer til alt er et falsk tema, et ydre tema. Med »Komedier og proverbs« ved jeg ikke rigtigt. Jeg havde lavet et forord, der sagde, at temaet ville blive defineret efterhånden. I øjeblikket kan det anes. De historier, der bliver fortalt i denne serie er mere psykologiske end moralske. Personen skal ikke vælge mellem to holdninger. Han eller hun har truffet sit valg, men det viser sig, at det er et dårligt valg for ham, han lider nederlag. Man kunne endda sige, at situationen i »Pauline« er, som vi kunne finde den hos Racine i »Andromake«. A elsker B, som elsker C, som elsker D, o.s.v. Altså vil drivkraften ofte være jalousi. Der er mange, der er jaloux i »Komedier og proverbs«, og begæret bliver ikke tilfredsstillet. Det er mere prosaisk end i »Moralske fortællinger«, hvor diskussionen var på et højere niveau. Her drejer det sig ikke om ideer, men slet og ret om jordnære ting og måske også om et åndeligt fællesskab. I de tre historier, som vi har set, er der nogle personer, som erklærer, at de føler sig tiltrukket af andre personer, at de føler samhørighed med dem. Men de får afslag fra dem, de føler sig tiltrukket af. Jeg tror at det skaber nogle følelser hos tilskueren og disse følelser leger jeg med. Han siger måske som den unge Pauline i filmen: »Marion skulle hellere elske Pierre end Henri«. I de klassiske stykker derimod er det mere utvetydigt. Man ved på forhånd, hvem der hører sammen, og hvem der derimod ikke er skabt for hinanden. Men samtidigt mener jeg ikke, at brugen af klassiske træk burde forhindre, at mine historier foregår i nutiden eller bevirke, at de virker forældede. Tværtimod hjælper den mig til at være tidssvarende.

P.B., M.C.: Kan De give et eksempel på, hvordan De tilpasser de historier, De skrev for 20 år siden?

E.R.: Somme tider er skuespillernes spillestil nok til at tilpasse dem. Hvad angår »La Femme de l'aviateur«, så forandrede jeg den efter skuespillerindens sprog; det er sproget, der har forandret sig. På den anden side tager personen Annes indstilling til ægteskab også hensyn til tiden. At sige: »Jeg vil ikke gifte mig« ville være blevet opfattet anderledes

i 1946. Det var noget, man kunne sige, men det var meget mere sjældent, mere bemærkelsesværdigt end det ville være i dag. Med »Pauline« var der ikke brug for nogen tilpasning, for der var ikke skrevet noget. Det var blot en situation; Andromakes situation eksisterer lige så meget i dag som i 1950 eller som på Racines tid eller i det gamle Grækenland.

P.B., M.C.: Hvorfor har De egentlig det behov for at sætte disse seneste film sammen i en serie med en overordnet titel? Kunne filmene ikke stå alene, hver for sig?

E.R.: Jo, det kunne de godt. Med hensyn til »Moralske fortællinger« så havde ideen om denne serie allerede fungeret ikke blot som en fremgangsmåde for selve skabelsesprocessen, men også set fra et kommercielt synspunkt ved at hæve dem op, så folk også forstod, at jeg havde nogle helt bestemte ideer, så man ikke kunne komme og sige: »Det skulle hellere have været en krimifilm. . .« Overfor publikum kan det virke i begge retninger. Det kan tiltrække nogle folks interesse og jage andre bort. Jeg må tilføje, at jeg ikke har haft en karriere med de store udsving, med store succeser eller store fiaskoer; mine film har altid været sunde forretninger, sikret fra begyndelsen, og der har ikke været nogen særlig forskel på den succes, de har haft. Jeg kunne ikke tænke mig på et tidspunkt at få meget stor succes med en film og så blive slave af det. Det at give en overordnet titel til en række film bidrager til at give filmene samme kommercielle skæbne; det jager nogle personer bort og sikrer andres trofasthed.

P.B., M.C.: Det er en slags solidaritetserklæring!

E.R.: Ja, og med »Moralske fortællinger« var det også et led i skabelsesprocessen. Det at jeg havde bestemt og fastsat, at der skulle være seks, hjalp mig til at finde frem til den sidste, »L'Amour l'après-midi«. Og det har også gjort det muligt for mig at omarbejde historiernes strukturer og at samle disse historier, der kun var skitseret i forvejen, og som således er blevet mere interessante, end hvis de ikke var blevet sammenholdt. Og »Komedier og proverber« har gjort det muligt for mig at genoptage historier, som jeg havde påbegyndt. Jeg synes at jeg selv – og film i det hele taget – har problemer med at få inspiration. Efter min mening har filmen, og det gælder for såvel Frankrig som for Amerika, altid haft en tendens til at løbe tør. Filmen er en efteraber.

P.B., M.C.: Mener De, at den skulle hente sine historier et andet sted for at modvirke denne tendens?

E.R.: Den skal kopiere noget andet; der findes ikke litteratur, der er filmens egen, som det er tilfældet med teatret. Det, der er skrevet direkte for film, er ofte svagt, med undtagelser som »La Règle du jeu« (Spillets regler) og selv den film har en reference til Marivaux. Hvad mig selv angår, så har jeg haft perioder, hvor inspirationen svigtede, som efter de »Moralske fortællinger«, som jeg havde begrænset til seks. Så kastede jeg mig ud i andre ting, teatret, fjernsynet, og jeg lavede film som »La Marquise d'O« (»Marquise von O«) og »Perceval« uden at vide, hvad jeg ville bagefter. Og det var under indspilningerne til »Perceval« jeg fik ideen til at lave en ny serie, der kunne hjælpe mig til at få nye ideer. Denne noget uklare ide om »Komedier og proverber« fik mig til at se mine noter igennem, og jeg faldt over nogle gamle skitser, af hvilke »La Femme de l'aviateur« og »Pauline à la plage« hjalp mig til at tage disse historier op igen,

og også til at finde nogle nye, som »Beau Mariage« og de to film jeg vil til at lave nu, og som ikke er gamle skitser.

P.B., M.C.: Det lader til, at De i »Komedier og proverber« lægger mere vægt på den komiske side af situationerne end på den tragiske, selvom De citerer Racine.

E.R.: Ja, jeg fremmaner Racine, som er en tragediedigter. Men som De ved kan en tragisk situation, og særligt hos Racine, meget let blive komisk. Det er ganske rigtigt tilsigtet at »Komedier og proverber« er mere komiske end »Moralske fortællinger«, om ikke andet så fordi de er bygget op som komedier. Jeg tror, at publikum har modtaget dem på den måde. Det er meget svært at adskille det forsætligt komiske og det utilsigtet komiske i mine film. I »Marquise d'O« for eksempel er der en scene, hvor markisen kaster noget vievand, og man ser nogen tørre sin kind. Skuespillerne ville have den taget om, og jeg sagde: »Nej, det er i orden«. Det er udmærket, at der i det særligt patetiske øjeblik er et skær af latterlighed over personerne, og jeg tror, at hvis jeg selv havde forlangt den gestus, så var den blevet for markeret, og det ville have været ubehageligt, men da det skete helt spontant, kunne jeg godt lide det.

Men jeg har nu svært ved at skelne nøjagtigt mellem det bevidst komiske som sådan i mine film og det, der af nogle måske ville blive betragtet som utilsigtet komisk. For mit vedkommende, så tegner jeg mig for alt, jeg accepterer alt, også selvom det ikke er tilsigtet.

P.B., M.C.: For eksempel i den dialog, der udspilles ved kaminen, er der nogle vendinger i samtalen, som går i retning af det latterlige, måske fordi de virker lidt gammeldags. Når Arielle Dombasle taler om at »komme i brand« for eksempel.

E.R.: Det er tilsigtet. Skuespilleren var lidt imod det. Personerne har en noget affekteret facon, som jeg synes passer til dem. Hvad et moderne menneske ville have sagt, er for eksempel ordet »hooked«, som jeg ikke ville bruge, fordi det er en anglicisme. Jeg kunne godt lide at lade dem sige »komme i brand« og »brænde« i ordets kærlighedsmæssige betydning, det kunne man komme ud for i et lidt kruknet miljø. Jeg synes, at »brænde« er meget smukt, selvom det får en til at trække lidt på smilebåndet. Det er ligesom affekterethed, der ligger på grænsen mellem det latterlige og det raffinerede.

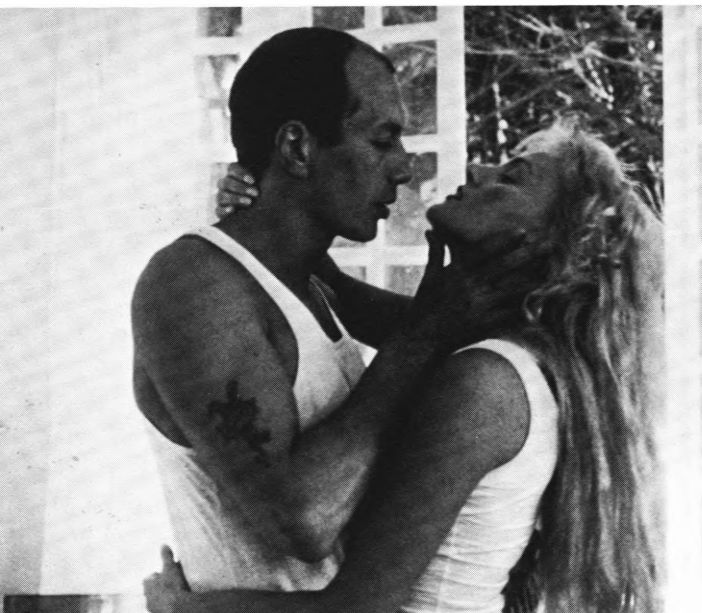
P.B., M.C.: Der er en person, der ikke er latterlig, og det er Pauline.

E.R.: Ja, jeg tror hun er den eneste. Hos alle de andre er der nogle latterlige sider. Det har de ifølge drejebogen, og den måde, den unge pige spiller på, understreger det yderligere. Man kan betragte denne historie som en ung piges iagttagelse af de voksnes latterlighed; det siger hun i øvrigt også på en vis måde.

Skuespillerne og dekorationerne

P.B., M.C.: Har De fundet hende blandt et stort udvalg af skuespillerinder?

E.R.: Det er den side af mig, som tager chancer, som ikke er klassisk, og på grund af hvilken jeg på en vis måde stadigvæk tilhører den ny bølge og kan betragte mig selv som moderne. Hvad er den ny bølge? En gruppe af unge mennesker, som ikke kunne komme til at lave film, og som gik



imod det, man har kaldt kvalitetstraditionen: Truffaut, Godard, Rivette, o.s.v. For eksempel beundrede vi Renoir for noget, som gik for at være skødesløshed, og vi tillod tilfældet at spille med i filmen. Filmfolkene før os og selv efter os betragter sig selv som meget krævende. De er aldrig tilfredse og vil vælge den bedste skuespiller blandt fyre, efter mange prøver; de får dekorationerne lavet om og tager optagelse efter optagelse.

Med hensyn til den unge pige som spiller Pauline, så siger jeg ikke, at jeg har valgt hende på må og få, men jeg satte straks fingeren på hende, og jeg holdt fast ved mit valg. Jeg var heldig. Hvad gjorde jeg da? Man kan sætte en annonce i avisen, man kan tale med agenter o.s.v. Men hvilket sted kan der være det største udbud af mulige piger? Hun skulle være femten år gammel, altså født i 1967. Jeg kunne finde hende i SFP kartoteket. Jeg så billedet af Amanda, fik hende til samtale og mente, at det ville gå fint med hende, og så søgte jeg ikke efter andre. Sådan gik det for sig. Normalt når det drejer sig om ungdomsroller, er køerne uden ende, og det tager dagevis. Jeg laver i hvert fald mine film på den måde, jeg tror på et vist held, men jeg tror alligevel, at de chancer, jeg tager, kan tælles. Det kartotek var for eksempel det rigtige sted at søge.

P.B., M.C.: Kendte De allerede de andre skuespillere godt?

E.R.: Mine skuespillere begynder sædvanligvis hos mig. Da jeg arbejdede med »Moralske fortællinger«, besluttede jeg aldrig at bruge de samme skuespillere flere gange, hvilket i øvrigt var meget ubehageligt, for man får et meget vensabeligt forhold, og det er yderst kedeligt at måtte sige til dem: »I kommer ikke til at arbejde med mig mere«. Men det var absolut nødvendigt at forny både det menneskelige materiale og omgivelserne; emnerne lignede hinanden alt for meget. Jeg tror, at publikum forventer en vis forskellighed fra en instruktør; her taler jeg på mine egne vegne og ud fra mine reaktioner som tilskuer. I »Komedier og proverber« er der flere, der går igen. De skuespillere, som spiller i »Komedierne«, er nogle, jeg kender fra »Perceval«; til den film havde jeg brug for en anseelig mængde af unge skuespillere. Jeg lærte dem altså at kende, og der dannede sig næsten en helt lille skole, men jeg kan ikke sige, at jeg har lært dem at spille, for jeg betragter mig slet ikke som lærer i dramatik.

P.B., M.C.: I de »Moralske fortællinger« var rammen meget typisk, meget karakteristisk. Her i »Pauline« er det stranden i almindelighed, stedet har endog ikke ret stor betydning, man kender knap dets navn. Det sociale lag er heller ikke præciseret, om det er en mondæn strand eller ej.

E.R.: Nej, det præciseres slet ikke. Mindre end i »La Collectionneuse«, hvor man fornemmede det snobbende ved Saint-Tropez. Det er den klassiske side af filmen, det er for at forstærke en vis abstraktion af situationen. Vi kan tage Henris arbejde for eksempel. Han er etnolog, og jeg mente, at det talte for sig selv, og at hans tatovering forklarede en del. Han taler aldrig om etnologi. Man ser blot at han skriver; at han har en skrivemaskine. Det er sådan nogle små ting, der gør filmen letfordøjelig. Jeg ville bestemt ikke gøre den tung med sociale og sociologiske forklaringer.

Tre scener fra »Pauline på stranden«

Øverst: Marion sammen med den dømoniske etnolog Henri (Feodor Atkine). I Midten: Marion sammen med den uheldige tilbeder Pierre (Pascal Gregory) og nederst: Pauline og den jævndrende Sylvain.



Pauline på stranden sammen med Sylvain (Simon de la Brasse).

P.B., M.C.: I fransk film er tendensen, at der lægges meget vægt på omgivelserne, på bizarre dekorationer som i »Diva«, og der gør De lige det modsatte.

E.R.: Jeg søger overhovedet ikke modernismen, jeg stiller mig ikke det spørgsmål. »Diva« er en film, der fortjener sin succes. Det er en film, der er i overensstemmelse med modestrømningerne, og det er ikke nedsettende ment. Det hænder, at der er film, der passer ind i en modestrømning, eller som endog går forud for den. Det er et rent tilfælde. Det viste sig at »La Collectionneuse« stemte overens med en modebølge, men det var ikke en modefilm, det er ikke det samme.

FORTÆLLESTRUKTUREN

P.B., M.C.: I »Pauline à la plage« er situationerne mere anstødelige, end de var i de foregående film. Seksuelle spørgsmål behandles mere åbent. Er det, fordi den foregår på en strand?

E.R.: Det kan jeg ikke sige noget om, det må være en opgave for kritikerne, og det tilkommer Dem at sige noget om det. Men jeg kan sige, at denne film ikke er nær så anstødelig som andre film, der bliver lavet i dag. Det er en meget blufærdig film, hvor man kan skimte en lille smule nøgenhed. Jeg er ikke interesseret i at støde nogen. Personerne i filmen er mere påklædte på stranden, end skuespillerne, der spillede dem, var udenfor optagelserne! På film kan jeg hverken lide noget, der virker anstødeligt, eller billeder, der beskæres vilkårligt for at skjule nøgenhed. Men i »Pauline« er det ikke vilkårligt. Fortælleprincippet bygger på, at der er forskellige synsvinkler og at personerne opdager de andre, mens de elsker. Dette syn er nødvendigvis stødende set fra deres synspunkt. Pauline bliver chokeret over at se Marion i seng med Henri, og Marion bliver chokeret over at se de to unge, Pauline og Sylvain, og endelig bliver vi og Pierre chokeret over at opdage bolchepigen og vinduesåbningen.

P.B., M.C.: De minder om Prousts fortæller, der opdager tingene gennem vinduerne.

E.R.: Ja, netop, og i det øjeblik skifter fortællersynsvinklen i min film. Til gengæld beholder »Le Beau Mariage« næsten hele tiden samme synsvinkel, nemlig Béatrice Romands, med en eneste afvigelse fra denne regel. De forskellige synsvinkler, som jeg har prøvet i »Pauline«, bliver gentaget i et af mine to fremtidige projekter; det interesserer mig meget. Jeg troede ikke, at det skulle lykkes for mig, og så endte det alligevel med at fungere.

P.B., M.C.: Derfra har De ideen om billedet af den nøgne bolchepige i vinduet, efter hvilken handlingen tager form.

E.R.: Ja, der er tre sådanne visuelle overraskelser, som jeg har talt om. Men den med vinduet kom ikke spontant. Ifølge den første ide, som jeg gik ud fra, var der scenen med Sylvain og bolchepigen, der blev overrasket i badeværelset, og Pierre kunne kun ane, hvad der var foregået, han så det ikke. Det var først senere, da jeg sagde til mig selv: »Han skal have set det« at jeg fik ideen med, at man ser hende gennem vinduet. Og jeg ved endog ikke, om den ikke blev inspireret af stedet i sidste øjeblik. Fra det sted af var historien let at skrive, selvom der endnu var nogle ting som ikke fungerede så godt. Uden denne idé med vinduet ville Pierres mistanke have været mindre underbygget, mere flydende, også for tilskueren.

P.B., M.C.: Der er et element, der går igen i »La Femme de l'aviateur« og i »Pauline«, og det er fiktionens knude. Den lille gåde ved personer som repræsenteres af et billede. Et fotografi i »La Femme de l'aviateur« og synet af Rosette i vinduet i »Pauline«.

E.R.: Men det hører til de ting, jeg først har tænkt på bagefter. Lige nu forekommer det mig, at det aftegner temaerne i »Komedier og proverbs«. Der skulle så være to slags »Komedier og proverbs«. Nogle af typen »Beau Mariage« og nogle af typen »Femme de l'aviateur« og »Pauline à la Plage«. Det er ikke bevidst. Jeg har først opdaget det lidt efter lidt, og jeg udnytter det først nu.

P.B., M.C.: Og det er via det, kunne man sige, at det er mere filmisk end teatermæssigt.

E.R.: Det er det op til Dem at tage stilling til. Men jeg løber en risiko der. Jeg har en teaterbaggrund, og jeg håber at komme bort fra den. Men jeg går ud fra teatret, jeg pålægger endog mig selv at skrive mine historier i en teateragtig form; og hvis jeg synes, at der ikke er nok teater i det, skriver jeg det om. Jeg nægter for eksempel at vise for mange små scener, der stykkes sammen; jeg prøver at gruppere scenerne. Og i de to film, som jeg er ved at forberede, har jeg endda prøvet at skrive akt 1, 2, 3 og 4, det kan jeg så bagefter bryde, men jeg synes at det er nødvendigt at gå ud fra denne konstruktion.

FILMEFFEKTERNE

P.B., M.C.: For koncentrationens skyld?

E.R.: Jeg tror ikke, at teatret er så farligt for filmen som filmen selv. Jeg tror, at der er en filmisk retorik, som jeg fra begyndelsen prøvede at undgå med »Moralske fortællinger«, men med en fremgangsmåde som jeg nu synes er forslidt for mit eget vedkommende, og det er den romanagtige fortællestil med kommentar. Efter »Perceval« har jeg prøvet at bryde denne retorik ved at tage min tilflugt til teatret; jeg er ikke længere bange for teatret, tværtimod.

P.B., M.C.: Det er et minde om hvad Bazin kaldte den urene film.

E.R.: Måske, men jeg går mine egne veje. Bazin beundrede Orson Welles meget; han er ikke mit store ideal, derimod bliver jeg overvældet af beundring, når jeg genser Hawks' »Sergent York«, men det har ikke noget at gøre med det, jeg laver. Det kan jeg ikke forklare. Det er naturligt for mig at prøve at gå ud over det, jeg har lavet tidligere, mod noget andet. Jeg beundrer Marguerite Duras meget, selvom det jeg laver er meget forskelligt fra det, hun laver – diametralt modsat. Det har præget mig, men på den anden side kan jeg ikke holde denne filmretorik i filmene af i dag ud, jeg kan ikke lide filmeffekterne, og dem er der mange af. . . Lad os gå imod dem! Lad os tage nogle udsøgte eksempler med film, som jeg i øvrigt elsker, men hvis eksempel jeg ikke vil følge: Antonioni, Godard og Wenders, og jeg vil definere, hvad jeg står for i forhold til dem. Hvad er det, der generer mig i deres film? Det er, at de taler om film. Jeg synes at filmen i dag er altfor fordybet i sig selv, i en sådan grad at den kun handler om filmfolk. Det er en svækkelse af inspirationen, som forekommer mig temmelig alvorlig, en slags filmsclerose. Det undgår jeg uden videre. Det har ikke engang strejft mig at vise folk, der laver film. I en af mine film bliver der sagt »Vi går i biografen«. Det er den eneste hentydning, der er til filmens eksistens. Og somme tider er der et fjernsyn i et af rummene, det er alt! Godard gennemsyres stadig af ånden fra den ny bølge, af denne søgen efter en stil, der helt er hans egen. Filmeffekterne hos Godard er så personlige, at man ikke kan bebrejde ham det. Især i »Passion« er der noget Perceval-agtigt, som jeg godt kan lide. Noget, der chokerede mig meget i »Identificazione di una donna« og »Der Stand der Dinge«, er musikken. Hvad jeg godt kunne lide hos Antonioni var, at der var meget lidt musik; det var meget velvalgt og meget diskret musik af Fusco. Mens der i sidstnævnte film er musik af typen ledsagemusik eller filmmusik. Måske tager jeg fejl, jeg er ikke længere kritiker, og det, jeg siger, bliver min helt personlige bedømmelse, men musikken generede mig. Og jeg synes, at Wenders musik er meget banal. Bortset fra den er der i disse to film en vis velvillighed overfor det filmiske som sådan, d.v.s., der er en slags visuel strøm, et letflydende forløb, som bygger på en slags tro på et absolut filmsprog, som jeg for mit vedkommende gerne ville bryde.

P.B., M.C.: Har De andre filmprojekter bortset fra »Komedier og proverbs«?

E.R.: Jeg ser ikke så langt ud i fremtiden i øjeblikket. Jeg har en ide om to film, som skal være blandt »Komedier og proverbs«. Jeg kunne også godt tænke mig at lave teater. Det er min drøm at skrive et teaterstykke, men det vil ikke lykkes for mig. Selvom jeg gerne vil lave teater, laver jeg film. Jeg føler mig ude af stand til at lave teater, jeg kan ikke se, hvordan jeg skulle kunne skrive en eneste teaterreprik.

P.B., M.C.: Hvad er efter Deres mening forskellen?

E.R.: Jeg kan selvfølgelig skrive noget, en scene, men så opdager jeg, at den scene egner sig bedre for film end for teatret. Der er nogle, der mener, at det ville være godt nok til teatret, som endog har foreslået mig at lave teateradaptioner. Jeg tror ikke, at »la Femme de l'aviateur« og »Pauline« ville blive nær så interessante som de er på film. Ligesom »La Marquise d'O« var bedre som film og »Kåth-

chen von Heilbronn» egnede sig bedre til teatret, for dér er der en reel forskel. For det første er jeg ikke forfatter, og for at skrive et teaterstykke må man, tror jeg, først og fremmest være forfatter, snarere end instruktør, som jeg er. Der er filmfolk som for eksempel Renoir, der har lavet teaterstykker, men det virker aldrig rigtigt overbevisende.

FARVEVALGET

Jeg har lyst til at fortælle om noget, der på samme tid er meget bevidst og meget problematisk i »Pauline«, og som giver mig lejlighed til at tale om *billedet*. Jeg har en mængde ting at sige om det; det er Matisse's maleri. Det er lidt præ-

også nogle røde klatter, men meget lidt. For eksempel gav jeg Anne-Laure et rødt halsbånd af imiterede koraler på, for når man havde et nærbillede af hendes ansigt, var det godt med dette lille element af rødt. I »Le Beau mariage« valgte jeg straks denne matte tone; der er meget kastanjebrunt og noget rødt og rosa, og det er en af grundene til, at vi har valgt at bruge Fuji film, for den har varme farver, der er lidt brunrøde i nuancen. Til »Pauline« valgte jeg straks. Men jeg laver også mine film efter de muligheder, der er. Jeg klæder mine personer i overensstemmelse med tiden. I øjeblikket har vi i høj grad, og ikke mindst på stranden, en mode der er inspireret af gymnastiktøj; hvidt tøj med farvede striber. Vindsurf-brættet er ligeledes hvidt, med noget farve på, jeg har valgt det hvidt og rødt. Der var et fotografisk problem. Nestor Almendros laver normalt billeder, der



Zouzou i »L'amour, l'après midi« i billedkomposition inspireret af malerkunsten . . .

tentiøst at tale om maleri, når man laver film, men jeg elsker malerier, og jeg tænker mere på dem end på film. Jeg har ingen forbilleder, jeg siger aldrig, at jeg vil lave film som Howard Hawks gjorde det, men jeg har sommetider nogle forbilleder indenfor malerkunsten. I »Ma Nuit chez Maud« var der nogle henvisninger til Leonardo da Vinci, i »L'Amour l'après-midi« var der en henvisning til »l'Odalisque« af Ingres. I »La Marquise d'O« tænkte jeg på Füssli. I »Le Genou de Claire« var der en svag henvisning til Gauguin. Jeg havde bedt Almendros om at tænke på Gauguin på grund af disse bjerge bag ved en sø, på grund af disse mennesker med blomstrede badehåndklæder; det mindede lidt om Tahiti. Det er altid godt at tænke på en maler. Denne gang var det Matisse. Da jeg talte med Almendros, sagde jeg til ham, at jeg ville have et meget klart billede, med meget hvidt i. Det foregår først på drejebogsniveau, selvom man fuldender det senere. Jeg har et blåt, hvidt og rødt hæfte til »Pauline«, et brunt, rosa og rødt til »Le Beau mariage«, og jeg har et grønt, blåt og gult til »La Femme de l'aviateur«. Med hensyn til manuskriptet til »La Femme de l'aviateur« så ville jeg først og fremmest have noget grønt, det grønne værelse, Buttes-Chaumont parken, o.s.v., dernæst noget blåt, folk i cowboybukser; så er der lidt gult, Philippe Marlaud skriver med en gul blyant og foret i Anne-Laures jakke. Så har jeg ind i mellem sat nogle gule klatter, for ellers mangler skalaen lidt i udstrækning. Der er

minder om det 17. århundredes Spanien, der er meget mørke, meget clair-obscur og med meget stor kontrast mellem lys og skygge. Jeg sagde til ham, at jeg ville have et billede, som mere ligner kysten i Normandiet, som er lysere end vi for eksempel ser det hos Boudin. Jeg søgte efter et forbillede, og jeg talte om Matisse, og så, da jeg gik forbi en forretning, så jeg tilfældigvis billedet »La blouse roumaine«. Jeg gik ind og købte det og hængte det op på væggen. Jeg sagde til Almendros, at jeg elskede de farver, blå, hvid og rød. Fotograferne bryder sig ikke meget om hvidt, de kan ikke lide en hvid baggrund. Og alligevel interesserede det Nestor meget, og det lykkedes meget fint for ham.

Det han har gjort, og det har gjort justeringen meget vanskelig, er, at han har stillet ind efter ansigterne og overeksponeret det hvide en smule. Det var nødvendigt at overbevise laboratoriefolkene om, at man ikke skulle fremkalde efter den hvide farve, at den skulle smælde. Denne bestemmelse om farverne, der er meget præcis og klar, har vi kunnet holde fast ved uden udgifter til kostumer.

For eksempel går Feodor Atkine ofte i rødt. Med hensyn til dekorationer, så havde villaen tilfældigvis hvide vægge. I alt har vi kun malet gangen til badeværelset, som var gul. Jeg må indrømme, at det har lønnet sig, at jeg valgte Matisse, for kvindens holdning på billedet og Paulines i scenen i restauranten er meget lig hinanden, og det er ikke forsætteligt, men rent held.

P.B., M.C.: Tager De hensyn til psykologiske faktorer? Den røde farve forbindes med Atkine.

E.R.: Ja, Henri er mere kødelig og Pierre mere æterisk. I »Le Genou de Claire« er Béatrice Romand ligeledes klædt i røde nuancer, varme toner, mens Claire derimod går med kolde turkise farver.

MUSIKKEN

P.B., M.C.: Med hensyn til musikken, så har jeg indtryk af, at den samtidig er en del af dekorationen, en farve.

E.R.: I virkeligheden er jeg overhovedet ikke musikalsk, men det er måske en af grundene til, at jeg er meget kræ-

selv, der foreslog melodien. En af mine venner, Jean-Louis Valero, som er musiker, slog takt til den, og så blev det en vals, og jeg sagde til mig selv, at det kunne være sjovt at lave en sang. Til »Pauline« tænkte jeg på, hvad man kunne bruge som dansemusik, jeg kan godt lide noget, der er specifikt fransk eller europæisk, det må ikke være engelsk- eller amerikanskpræget, og på samme tid skal det være moderne, ikke gammeldags. Hvorfor ikke musik fra Antillerne eller lidt i den retning? Jeg skaffede mig nogle oplysninger om denne musik, som jeg holder meget af. Ved at hamre på et klaver, fandt jeg frem til melodien fra pladen, som i øvrigt ikke er spor original. Jeg gav temaet til min komponistven, som arbejdede videre med det. Det er musik i filmen, ikke filmmusik. Jeg vil hellere have, at det er noget jeg selv har lavet, og at det så ikke er så godt, end jeg vil have musik af



... og tilsvarende inspiration findes i »Marquise von O...«

vende. Jeg kan ikke holde ud, at der kommer noget fremmed ind i mine film, at der er nogen, der kommer med sin musik. Jeg kan i øvrigt forstå, at mange instruktører har samme indstilling – jeg tænker især på Godard. Man har for eksempel bebrejdet ham, at han har brugt meget kendt musik, at han ikke har bragt ny musik frem; dels har man beskyldt ham for en vis banalitet og dels i modsætning her til for helligbrøde, for eksempel med Beethovens strygekvartetter, som han har brugt i brudstykker. Hvorfor bruger han dem? Fordi han har tilegnet sig dem, de er næsten blevet en del af ham selv, han føler dem. Han skærer dem i stykker, og i det øjeblik bliver det næsten musik af Godard. Der er i øvrigt mange film, hvor man kan sige, at musikken er af instruktøren. Det er ham, man må tilskrive valget af musikken; jeg udtænker ikke en film, og tager så bagefter en musiker og siger til ham: »Hvad kan denne film inspirere Dem til at lave?« Der er meget lidt musik i mine film. Der er to, der er lavet over musik: »Le Signe du Lion« hvor jeg havde bedt en komponist om at lave en violinsonate til mig, uden at han havde set filmen (og jeg bruger denne sonate som et musikstykke jeg indfører i filmen), og »Perceval«, som er en musikalsk komedie, et værk, hvor der synges. I de andre er der meget lidt musik og somme tider er det mig, der har komponeret den. I forbindelse med »La Femme de l'aviateur« spurgte jeg mig selv, hvad personer kunne nynne, et eller andet fortærsket, og det var mig

bedre kvalitet, for musikken er alt for vigtig en ting til, at jeg vil betroe en anden at lave den.

P.B., M.C.: Jeg har lagt mærke til, at den måde, som musikken i Deres film bliver arrangeret og orkestreret på bevirker, at den »seksuelle« side, som er karakteristisk for denne danse- musik, bliver dæmpet.

E.R.: I »Le Beau Mariage« er musikken, der ikke er af mig, men af Ronan Girre, faktisk lidt ukropslig, den er mindre fysisk end amerikansk rock, tror jeg. Det virkede mere europæisk på mig og passede til den nydelige facon, de danser på i provinsen, når de har surprise-parties. Der er også noget latterligt og ironisk ved det, som jeg vældigt godt kan lide; det er derfor, jeg har brugt denne musik til en scene i toget.

For at sammenfatte, hvad jeg har sagt, så vil jeg ikke have, at musikken i mine film skal bibringe det filmiske sprog noget som helst, at sproget skal støtte sig til musikken, at denne skal give det en slags føjelighed. Og jeg tror, at de fleste musikere har en tendens til at betragte musikken som et element i filmsproget, noget jeg nægter at gøre. Hvis der i lyden er et element af filmsprog så er det som stemmer eller toner, der ikke bliver arrangeret i musik. Der er meget ved musikken, som den normalt bliver brugt i film, som jeg ikke kan lide. Jeg kan først og fremmest lide at lytte til musikken for dens egen skyld, ikke som underlægningsmu-

sik, og da der bliver talt meget i mine film, vil jeg ikke lægge musik på. Og desuden tvinger musikken en til at vælge en bestemt holdning til filmen, den slår stemningen an, signalerer om filmen er alvorlig eller sjov. Den er endog farlig i stumfilm, fordi den kan dræbe latteren, ved at understrege for meget. I mine film må man ikke vide, om noget skal tages alvorligt eller være morsomt; musikken ville tvinge mig til at tage stilling.

PRODUKTIONSFORHOLD

P.B., M.C.: Det er ikke kun strukturen og fortællemåden i »Komedier og proverbs«, der synes forskellig fra »Moralske fortællinger«, sandsynligvis er produktionsmåden det også. Er »Komedier og proverbs« ikke lavet med et mere beskedent budget?

E.R.: Hvor ved De det fra?

P.B., M.C.: Jeg har fået det indtryk, fordi skuespillerne er meget mindre kendte, og fordi der ikke er så mange dekorationer, og på grund af andre mere tilfældige ting, som for eksempel brugen af 16 mm til »La Femme de l'aviateur«.

E.R.: Læg vel mærke til, at den 16 mm har kostet mig ligeså meget som en 35 mm. Vi havde taget en beslutning ud fra en æstetisk synsvinkel om ikke at lave et altfor hyperrealistisk slikket billede, som træder altfor klart frem fra lærredet. Men jeg tror, at Nestor og jeg nåede det samme resultat med en 35 mm til »Pauline à la plage«. Jeg må spørge om, hvordan De kan vide det, for når alt kommer til alt, er det meget svært at vide, om det er dyrt eller ej. Jeg kan dog sige, at det er muligt, at disse film er forholdsvis billigere end »Moralske fortællinger«, for jeg er mere økonomisk og bedre organiseret og har et mindre filmhold. Udgifterne er, som De ved, blevet betydeligt forøget, og det har jeg måttet se i øjnene, og jeg har med hård hånd måttet reducere nogle udgifter. Jeg bruger måske mere råfilm, end da jeg lavede »Moralske fortællinger«, for jeg afslår ikke længere at tage en scene om for skuespillernes skyld. Med de »Moralske fortællinger« sagde jeg: »Alle optagelserne er lige gode, der er ingen grund til at lave for mange«. Det er rigtigt, at disse film blev opfattet som samtale, og med denne måde at spille på er den første optagelse ofte den bedste. Men selvom jeg laver flere optagelser end før, så får jeg aldrig eller næsten aldrig fremkaldt flere optagelser af samme scene. Jeg beslutter under selve optagelsen, hvilken en, jeg vil bruge. Hvis jeg ikke er sikker, lytter jeg til lyden og bedømmer efter den.

Så jeg har et lille forbrug af film. Med hensyn til holdet, må jeg indrømme, at jeg klarer mig med lidt hjælp. Jeg har ikke haft en scriptgirl siden »Marquise d'O«. Jeg har heller ikke nogen til at betjene klaptræet, det gør jeg altid selv. Jeg har heller ikke nogen egentlig assistent. De, der arbejder sammen med mig har helt præcise funktioner. Som f.eks. Marie Binet-Bouteloup som siden »Le Beau Mariage« har taget sig af regi, og det er ikke et assistentjob. Det er alt.

På »Pauline« havde jeg tre personer til at arbejde med billedsiden, hertil skal man have, hvad man skal have, men blandt dem er der en, der tager sig af elektriciteten. Der er to, der tager sig af lyden, det er naturligvis nødvendigt at have en til mikrofonerne, for jeg lægger megen vægt på, at teksten bliver forståelig. Hertil har jeg en meget god lydmand i Georges Prat, som jeg har arbejdet med efter Jean-Pierre Ruh. I »Pauline« er der ikke noget, der er blevet eftersynkroniseret eller tilføjet, det er alt sammen direkte

lyd, på stranden, – overalt. Men jeg har hverken håndværker eller assistent eller nogen til dekorationerne, og alligevel er alt gået fint.

Jeg tager mig selv af dekorationerne. Mit arbejde på optagelsesstederne har været at fjerne det, der ikke skulle være der. At sætte hvide gardiner op i stedet for dem, der befandt sig på stedet, at vælge alle kostumerne sammen med skuespillerne, og at købe rekvisitter som for eksempel et havebord. Kostumer og forskellige brugsgenstande er nok løbet op til mellem 1000 og 2000 frs. i omkostninger. I »Beau Mariage« var det det samme, måske endnu mindre til dekorationer og kostumer.

P.B., M.C.: Er det en fremgangsmåde, De regner med at fortsætte?

E.R.: Det er en måde at arbejde på, som stemmer overens med min opfattelse af det tilfældiges vigtighed. Jeg er meget krævende, men det at være krævende får mig ikke til at hidkalde en scenograf. Det får mig snarere til at tage mig af alt med små midler, at bruge alt det, der findes på forhånd. Husene i »Le Beau Mariage« og »Pauline à la plage« tilhørte min assistent og hendes familie. Vi har kun lejet Marion og Paulines sommerhus i »Pauline«. Det er gyseligt, derfor har jeg heller ikke vist det indvendigt, kun udvendigt. Det var synet af disse dekorationer, som hjalp min historie til at få form. Jeg hører ikke til den type, der ser tredive dekorationer og lader nogen vælge den, jeg skal bruge, undtagen til »Marquise d'O«, hvor jeg var i Tyskland, og hvor jeg var nødt til at benytte en agent, som i øvrigt arbejdede vældigt godt og lod mig vælge efter et billede.

Så min film koster intet før selve optagelserne. Jeg tager mig selv af alt og har ingen udgifter. Hvis der er nogle, betaler jeg dem selv og får dem dækket senere.

»MADAME BOVARY, DET ER MIG«

P.B., M.C.: Har De i reglen modeller fra virkeligheden til deres personer?

E.R.: Det er et ømfindtligt spørgsmål. Jeg kunne sige, at alt er ren fantasi. Den tror jeg på. Jeg kunne også svare ligesom Flaubert: »Madame Bovary, det er mig«. Den kvindelige person er måske lige så meget mig som den mandlige. Hvis jeg har nogle modeller stammer de fra fyrrerne og halvtredserne, da jeg var på alder med mine personer. Jeg fik mine ideer til historier dengang. Men jeg kan med lethed flytte dem frem til i dag. Jeg har det ikke som mange nostalgiske filmfolk, der lægger deres historier i halvtredserne eller treserne. Det interesserer mig ikke at lave et bevæget tilbageblik på den periode. Det, jeg oplevede dengang, eller det, jeg var vidne til kan stadigvæk foregå nu, og man skal ikke lave meget om for at gøre det moderne.

P.B., M.C.: De historiske og politiske begivenheders indflydelse interesserer Dem ikke?

E.R.: Jeg afviser dem med vilje fordi jeg ikke føler mig i stand til at behandle dem. De emner, jeg vælger, udelukker dette spørgsmål. Hvis jeg skulle gå om bord i politik, ville jeg ikke gøre det i en original drejebog, men måske via et allerede eksisterende værk. Der er lidt politik i »Perceval«.

(Oversættelse: Inger Hvidtfeldt).

Interviewet offentliggjordes første gang i Cahiers du Cinéma nr. 346. April 1983.



CANNES

1984

EBBE IVERSEN SKRIVER OM DEN OFFICIELLE DEL AF FESTIVALEN I CANNES

Der har været år, hvor den officielle konkurrence om guldpalmerne i Cannes har været af en kaliber så tvivlsom, at ens ophold på den internationale festival har antaget karakter af fortrydelsens element – år med anstrengende ophobninger af bizarre rariteter og prætentiose krukkerier. Og man har utålmodigt vendt og vredet sig i den mørke biograf og misundt de mennesker, som sorgløst lod sig gennembage af den sydfranske sol uden for på strandene.

Sådan var det ikke i år. De højere magter skruede ned for solen og lod i stedet en silende regn forvandle fortovene i Cannes til glidebaner, og festivalens arrangører skruede en smule ned for den vanlige stjerneglimtende glamour og koncentrerede sig i stedet om at vise film af kvalitet. Den officielle konkurrence var denne gang generelt gedigen, og man havde samtidig fået det pompøse nye festivalpalæ, der ved indvielsen sidste år fungerede skandaløst dårligt, til så nogenlunde at makke ret. Selv de talrige kontrollører mobiliserede noget, som momentvis mindede om venlige smil.

Altså en dårlig festival for soldyrkere og topløse starletter, men god for de seriøst filminteresserede. Og naturligvis også en god festival for Danmark, der med Lars von Triers »Forbrydelsens element« for første gang i en årrække var repræsenteret i den officielle konkurrence. Lars von Trier fik ingen guldpalmer, men hans film vakte opsigt og megen omtale, og den internationale jury belønnede den med en pris for tekniske kvaliteter. I sig selv absolut en triumf for en debuterende instruktør.

At De gyldne Palmer i stedet blev givet til Wim Wenders' vesttysk-franske »Paris, Texas«, var en retfærdig disposition, som man ikke kunne have indvendinger imod. Den 2½ time lange, stedse fængslende film er indspillet i USA med Harry Dean Stanton i rollen som en mand, der i fire år har været sporløst forsvunden. Nu dukker han frem fra ørkenen, sær og hårdnakket tavs, indtil han genforenes med sin søn, som den forsvundnes bror og svigerinde i mellemtiden har passet.

Efter rørende forsigtige tilnærmelser forenes far og søn i en søgen efter deres hustru og mor, som også er forsvunden. De finder hende i Houston, Texas, hvor hun arbejder som en art terapeutisk verbal-prostitueret bag en glasrude i et peepshow – hun spilles af Nastassja Kinski, glimrende som altid. Og i filmens meget lange, dristigt fastholdte slutsekvens søger ægtemand og hustru på hver sin

Albert Finney som fortrukken konsul i John Hustons »Under the Volcano«

side af glasruden at tale sig frem til en slags gensidig forståelse.

Det er forunderligt bevægende, og med en stærk basis i dramatikeren Sam Shepards originale manuskript er Wim Wenders' film en eksistentiel fabel af ubesværet symbolik, en allegorisk og dog ganske klar beretning om afstand og ensomhed, fremmedgørelse og nonkommunikation. Det er forslidte ord, men der er intet forslidt over »Paris, Texas« (der er faktisk en flække ved navn Paris i Texas), som af både Ry Cooders musik og Robby Müllers fremragende billeder, der lader landskaber og bymiljøer spille vigtige roller, løftes op på det niveau, hvor kunsten på én gang kan være mærkværdig og indlysende sandfærdig. Og så er det kun rimeligt, at denne kunst til gengæld kræver lydhør tålmodighed af sin tilskuer.

Stærke kvaliteter er der også i Mario Camus' spanske »Los santos inocentes« (der vel kan oversættes som »De hellige uskyldige«) om over- og underklasse i Estremadura, formentlig engang i Franco-tiden, selv om handlingen er vanskelig at tidsfæste præcist. Alfredo Landa og Francisco Rabal deltes fortjent om festivalens pris til bedste skuespiller for deres præstationer som to af de ydmyge, nøjsomme og pligtopfyldende landarbejdere, der behandles med arrogant uforstand af deres forlystelses- og herskesyge herrefolk – og finder sig i det uden at kny.

»Los santos inocentes« er ikke missionerende politisk polemik, men en harmfuld og følsom, barsk og bevægende, voldsom og vigtig film. Oftest er den dæmpet indtrængende, og den giver sig ikke af med at påstå, at en social omvæltning er påkrævet. Den demonstrerer simpelt hen hvorfor.

Selvfølge lig havde juryen, hvis præsident i år var Dirk Bogarde, også en særlig hæderspris til den 77-årige John Huston. Hans »Under the Volcano« efter Malcolm Lowrys roman fra 1947 er også seværdig, omend efter min smag lovlig melodramatisk. Den foregår i Mexico i 1938 og skildrer, hvordan en alkoholiseret engelsk konsul desperat drikker sig gennem sit livs sidste døgn, indtil han myrdes. Albert Finney spiller konsulen som en gevaldig tour de force et sted mellem det fremragende og det overgearede, og historien om denne begavede, fortvivlede mands totale selvdestruktion er intens, konsekvent og fyldt med farverig mexicansk folkløse. Men i sidste ende måske også lidt meningsløs.

Prisen til bedste skuespillerinde tilfaldt – også meget fornuftigt – Helen Mirren for hendes rørende spil som en ung enke i debutanten Pat O'Connors »Cal« om et tragisk kærlighedsforhold på baggrund af den blodige konflikt i Nordirland. John Lynch spiller titelrollen som en modvillig og bange katolsk terrorist, og David Puttnam har produceret denne nøgne og upolerede film, der ikke tager ensidig stilling i konflikten, men skræmmende skildrer voldens selvforstærkende karakter – idealister ender som forbrydere. »Cal« er en anelse stillestående, men hæderlig og af en næsten dokumentarisk troværdighed.

Heller ingen kunne have noget imod, at prisen for bedste instruktion tilfaldt franskmanden Bertrand Tavernier for »Un dimanche à la campagne« (»En søndag på landet«) om den gamle maler M. Ladmiraal – smukt spillet af Louis Ducieux – der i 1905 i sit hus på landet får søndagsbesøg af sin borgerlige søn og sin højspændt flyvske datter. To livsholdninger kontrasteres, og kunst diskuteres, men ikke dybsindigt. Filmen er køn og kultiveret, malerisk og melankolsk, dvælende og antydende, og den lever på sine vemodige, nostalgiske stemninger og sine fortræffelige skuespillere.

I Werner Herzogs produktion kommer »Where the





Green Ants Dream» («Hvor de grønne myrer drømmer») næppe til at rangere blandt hovedværkerne, men uinteressant er Herzog jo aldrig. Denne film har han indspillet i Australien, og den skildrer en gruppe aborigines – altså den sorte urbefolkning – der ikke vil finde sig i et olieselskabs udnyttelse af et helligt sted, hvor de grønne myrer drømmer. Historien er mildest talt spinkel, men den bæres af Werner Herzogs fascination af de uudgrundelige indfødte og de sære, nøgne landskaber, af hans evne til at skabe magiske billeder af mærkelige scenerier. En drømmeagtig film med svagt manuskript og betydelig visuel styrke, en skildring af det uforståelige.

Den ungarske instruktør Márta Mészáros fik juryens specialpris for »Napló« («Dagbog»), en meget personlig og i hvert tilfælde delvis selvbiografisk skildring af en halv voksen piges problemer i stalinismens angstfyldte Budapest – sobert og sensitivt fortalt i sort/hvide billeder som endnu et led i ungarnes ideologiske opgør med fortidens politiske synder. Mens eksil-polakken Jerzy Skolimowski primært gør op med sig selv i den britiske »Success Is the Best Revenge« («Succes er den bedste hævn»), der er improviseret frem på basis af en novelle af instruktørens 15-årige søn, Michael Lyndon.

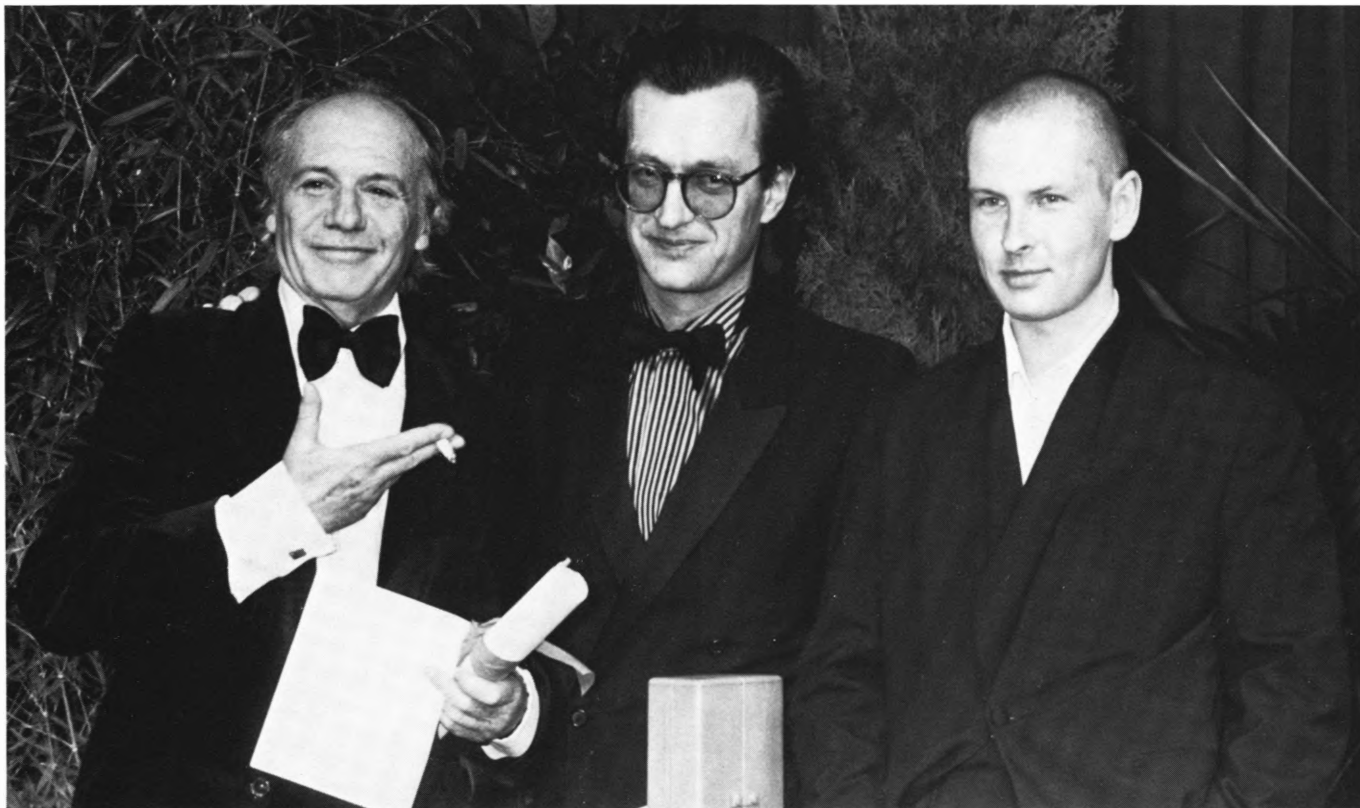
Michael og hans lillebror spiller i filmen de to sønner af en polsk eksil-kunstner i London – han spilles af Michael York, hans kone af fru Skolimowski, mens navne som John Hurt, Michel Piccoli og Anouk Aimée optræder i bizarre sideroller. Mens kunstneren har travlt med at iscenesætte et stykke totalteater om situationen i Polen, stikker den ældste søn af hjem til Warszawa, og den springende og splittede film handler således både om polske eksil-kunstners dilemma og om et problematisk forhold mellem far og søn. Originalt, men også underligt henkastet og uforløst.

Meget prisværdigt præsenterede den officielle konkurrence i år flere debuterende instruktører – foruden Lars von Trier og den førnævnte Pat O'Connor gjaldt det englænderen Marek Kaniewski, som i »Another Country« lader en afhoppet britisk spion i Moskva – model Philby, Burgess og MacLean – se tilbage på sine år som homoseksuel kostskoleelev i 1930'erne på en institution à la Eton. Filmen fortæller om, hvordan hovedpersonen (glimrende spillet af Rupert Everett) bliver landsforræder som hævn for sine ydmygelser i dette hierarkiske og intolerante miljø, og som et kultiveret klasseopgør er »Another Country« nydeligt instrueret med betydelig visuel omhu – men uden at fortælle noget afgørende nyt om sit emne.

Endnu en ung debutant var den 27-årige new zealandske Vincent Ward, hvis noget prætentiose, men lovende »Vigil« skildrer fāmælte, primitive farmere i en barsk og isoleret dal. Filmen hælder mod det anstrengt formalistiske, men er fyldt med stærke, originale billeder af natur og mennesker næsten i ét. Dunkelt og dragende.

Brasilianeren Carlos Diegues fortæller i sin meget veloplagte, musikalsk medrivende »Quilombo« om oprørske sorte slaver, som i det 17. århundrede grundlagde den frie republik Quilombo dos Palmares og magtede at forsvare

Foregående side: Øverst Rupert Everett i Marek Kaniewskis »Another Country«, derunder John Lynch og Helen Mirren i »Cal«. Denne side: Øverst en scene fra Herzogs »Where the Green Ants Dream«, i midten en scene fra Bertrand Taverniers »Un dimanche à la campagne«, og nederst Michael York og Michael Lyndon i Skolimowskis »Success is the Best Revenge«.



Lars von Trier (t.h.) og Wim Wenders (i midten)
fotograferet af Rolf Konow under Cannes-festivalen,
hvor »Forbrydelsens element« blev prisbelønnet

den mod omverdenens angreb i næsten 100 år. En rytmisk og sensuel film, hvorimod den kvindelige instruktør Lana Gogobéridz's georgiske konkurrencebidrag »Den'dlinnejé notchi« (»Dagen længere end natten«) kun momentvis kunne fængsle. Den er en tvetydig og fragmentarisk beretning om en tragisk kvindeskæbne før, under og efter revolutionen, og den rummer smukke enkeltscener, men er narrativt ujævn og undertiden uklar.

Uklar kan man ikke beskyldte Lino Brockas philippinske »Bayan Ko« for at være. Med pædagogisk tydelighed og heftigt socialt engagement fortæller den om en flink og flittig ung arbejder, der ender som røver og gidseltager, fordi uforskyldt økonomisk nød først gør ham til strejkebryder og siden hindrer ham i at betale for sin fødende kones hospitalsophold. Der er altså tale om en stærkt samfundskritisk film, set med vestlige øjne håndfast og firkantet i sine virkemidler, men i philippinsk sammenhæng utvivlsomt både vigtig og modigt oppositionel.

Festivalen sluttede med Roger Donaldsons britisk-amerikanske »The Bounty« – en ny og angiveligt mere autentisk, men også temmelig pompøs og langsommelig udgave af den gamle historie om Fletcher Christians mytteri mod kaptajn Bligh på skibet Bounty. De to spilles her af Mel Gibson og Anthony Hopkins, sidstnævnte som en mere nuanceret og ikke kun tyrannisk Bligh. Der er investeret betydelige kræfter i at skabe tropisk tidskolorit i filmen, og den er en flot billedbog at se på, men synderlig vedkommende bliver den aldrig.

Som det er tradition, blev der også i år vist et par film i officiel sammenhæng, men uden for konkurrence – på den måde løber store instruktører ingen risiko for ikke at få De gyldne Palmer. Det gjaldt Ingmar Bergmans »Efter repetitionen«, der slet ikke er en spillefilm, men et intimt stykke TV-dramatik, og det gjaldt Woody Allens »Broadway Danny Rose«. Den er en let, lystig og uprætentiøs lille komedie, som i sort/hvide flash-backs beretter om den uhel-

dige gøgleragent Danny Rose (Allen selv) og hans dramatiske oplevelser sammen med en afdanket crooners hårdkogte elskerinde, vittigt spillet af Mia Farrow, der her mirakuløst er forvandlet til sexy blondine. Filmen er en kvik, kort og hurtig spøg om mennesker i udkanten af show-biz, fortalt af en legesyg Woody Allen, som her har dødsangsten og identitetsproblemerne på afslappende afstand.

Lige så kort »Broadway Danny Rose« er, lige så lang er Sergio Leones længe ventede og grandiose come-back som instruktør, »Once Upon a Time in America« med Robert De Niro og James Woods som jødiske gangstere fra New Yorks Lower East Side. Filmen varer tre timer og 42 minutter, dens historie spænder fra 1920'erne frem til slutningen af 1960'erne, og i klassisk Leone-stil veksler den mellem bratte, blodige udbrud af vold og lange, dvælende scener. Dens ambition er formentlig at være det definitive gangster-epos, og det forlyder, at den har kostet over 40 millioner dollars. Men selv om den er storslået, bred og broget, og selv om den blev et af festivalens udprægede tilløbsstykker, virker »Once Upon a Time in America« mere kolossal end helstøbt. Den er en saga om venskab og forræderi, om fremadstræbende unge forbrydere og desillusionerede gamle mænd, men der er noget påtrængende og postulerende over dens omfang, og med mellemrum minder den distraherende om Olsen-Banden udsat for gigantbudget.

Alligevel er Sergio Leones film selvfølgelig et værk, festivalen i Cannes kunne være bekendt at vise. Og dermed var også »Once Upon a Time in America« med til at gøre den 37. festivals officielle del til en opmuntrende oplevelse. Regnen fik strande og fortovscafeer til at ligge hen i trist tomhed, men i biografen var der behageligt at være.

DET ANDET CANNES

JØRGEN OLDENBURG RAPPORTERER OM FILM OG BEGIVENHEDER FRA DEN »UOFFICIELLE« SIDE AF CANNES

Som bekendt er Cannes Film Festivalen at ligne med et gedemarked. Det fastslås i hvert fald hvert eneste år med stor bestemt af de danske deltagere, hvis kendskab til handelen med disse husdyr må imponere. Jeg har aldrig selv været på et gedemarked, og tøver derfor med at bruge sammenligningen, men hvis den er bare lidt holdbar, må

man vist se at komme til et sådant træf, for der må bestemt være liv og glade dage. Det er der nemlig i Cannes. Jeg tror nu ikke det er det, danskerne mener, når de hovedrystende og rosé-nippende kommenterer aktiviteterne omkring sig – de refererer snarere til en udbredt fornemmelse af uoverskuelighed, en frygt for at blive fuppet, købe den forkerte film og til gengæld gå glip af den alle andre er så begejstrede for, og, måske værst af alt, ikke at komme med til det overdådige party, hvor årets brandterter i den danske lejr bliver afhentet.

For Cannes rummer jo alle muligheder. Hver enkelt kan få præcis det ud af sin tilstedeværelse, som han forestiller sig på forhånd – måske lige bortset fra den naive stakkel, som tror, han i fjorten dage skal svælge i filmkunstneriske mesterværker. Så nemt går det ikke. Men trods alle flop-pene, talentmisbrugene, skuffelserne og kedsomheden så viser Cannes dog også i år, at der skabes film af mennesker med ambitioner om at udvikle sig og kunsten, mennesker der vil skabe noget ud af intet, kommunikation ud af penge, liv ud af teknologi. Man finder film på alle tænkelige kunstneriske, intellektuelle og sensuelle niveauer, og man måtte være et skarn, hvis man ikke lod sig begejstre af denne mangfoldighed. Antallet var nok i år mere imponerende end kvaliteten, der oven i købet fortrinsvis manife-

Kritikerpanelets enstemmige begejstring over Wim Wenders' film er ikke til at tage fejl af. Forunderligt nok er det første gang et af festival-bladene tager initiativ til at publicere et sådant stjernesystem

Special Jury

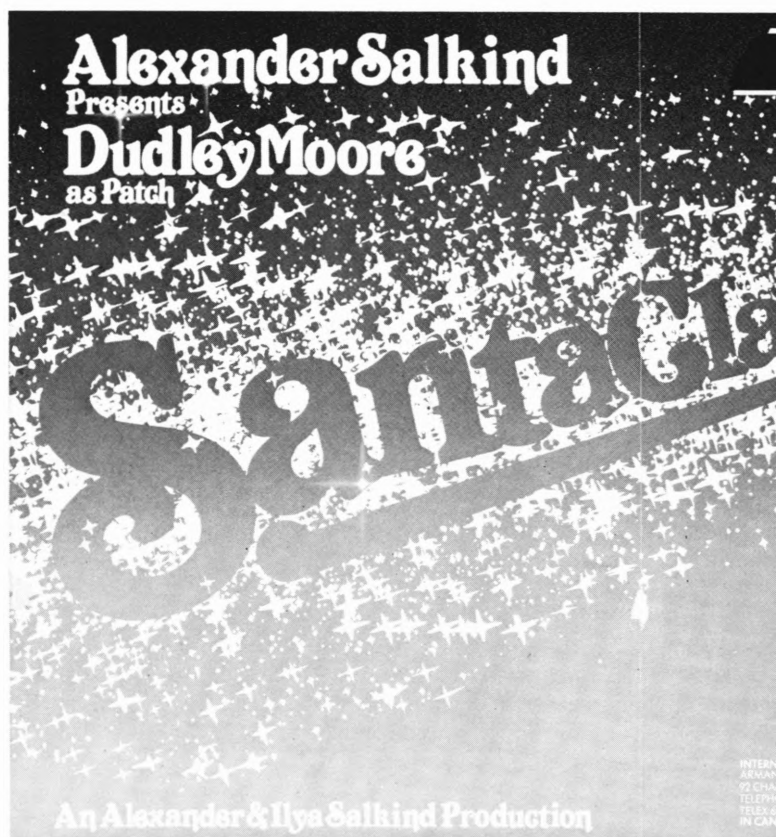
The
**SCREEN
INTERNATIONAL**

A SPECIAL Screen International jury of 12 top film journalists from around the world give their verdicts on all the Festival competition films... and there's a space in the final column for you to record what you think. The list will be updated day by day – so keep on reading your Screen International!

★ = Fair ★★ = Good ★★★ = Very Good <i>A blank space means the critic was unable to see the film.</i>	BRAZIL JOSE CARLOS AVELLAR Jornal do Brasil	DENMARK OLE MICHELSEN Danish Radio	FRANCE MICHEL PEREZ Le Matin	W. GERMANY PETER BUCHKA Süddeutsche Zeitung	GREAT BRITAIN DEREK MALCOLM The Guardian	HOLLAND PIETER VAN LIEROP Utrecht's Nieuwsblad	ITALY TULLIO KEZICH La Repubblica	JAPAN NEI KAWARABATA Yomiuri Shimbun	MEXICO TOMAS PEREZ TURRENT El Universal	PORTUGAL JOSE V. MARQUES A Capital	SPAIN DIEGO GALAN El Pais	USA RICHARD CORLISS Time	YOUR VERDICT
ANOTHER COUNTRY — Marek Kanievski (GB)	★★		★★	★	★★	★★	★★	★★	★	★★★	★	★	
UN DIMANCHE A LA CAMPAGNE — Bertrand Tavernier (Fr.)	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★★	
THE ELEMENT OF CRIME — Lars Von Trier (Denmark)	★	★★★	★	★	★	★	★	★	★	★★	★	★★	
WHERE THE GREEN ANTS DREAM — Werner Herzog (W. Germany)	★★	★★	★	★★	★	★	★★	★	★★	★★	★	★★	
LOS SANTOS INOCENTES — Mario Camus (Spain)	★	★★★	★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★	★★★	★★	
CAL — Pat O'Connor (Ireland)	★	★★	★	★	★★	★	★	★	★	★★	★	★	
JOURNEY TO CYTHERA — Theo Angelopoulos (Greece)	★★★	★	★★★	★★★	★	★	★★	★★★	★	★★★	★★★	★★	
VIGIL — Vincent Ward (New Zealand)	★	★★	★	★★	★	★	★	★★	★★	★★	★	★	
DIARY — Marta Meszaros (Hungary)	★★	★★	★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★	
BAYAN KO — Lino Brocka (Philippines)	★	★	★★	★	★★	★	★	★★★		★★	★	★	
DAY LONGER THAN NIGHT — Lana Gogoberidze (USSR)	★	★	★	★★	★	★	★★	★	★	★★	★	★	
UNDER THE VOLCANO — John Huston (USA)	★★	★★	★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	
SUCCESS IS THE BEST REVENGE — Jerzy Skolimowski (GB)	★★	★	★★	★★	★	★★	★★★	★★★	★	★	★	★	
PARIS, TEXAS — Wim Wenders (W. Ger/France)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	
QUILOMBO — Carlos Diegues (Brazil)	★★★	★★	★	★★	★	★	★	★★	★	★★	★★	★	
ENRICO IV — Marco Bellocchio (Italy)	★★		★★	★	★	★★	★★	★	★★	★	★	★★	
THE HOME AND THE WORLD — Satyajit Ray (India)	★★		★★		★★	★		★★★	★★	★★★	★★	★	
LA PIRATE — Jaques Doillon (France)	★		★★		★	★	★	★	★	★	★★		
THE BOUNTY — Roger Donaldson (USA)	★				★★★		★★	★★	★	★	★	★	

© Screen International

Der investeres enorme summer i reklame under filmfestivalen. Alexander Salkind havde igennem flere år tre flyvere til at flyve med bannere, der promoverede »Superman«. I år var det 15 fly, der fløj i formation for at skabe opmærksomhed om »Supergirl« og »Santa Claus« – to projekter, der i hvert fald i branchekredse næppe har behov for mere opmærksomhed. Men skulle der være en enkelt civilist, som ikke anede, at disse hovedværker i moderne filmproduktion var undervejs skulle denne næsten daglige halv times kunstflyvning langs stranden nok få vakt ham af sløvheden, og i hvert fald få de indviede til at konversere imponeret om reklamebudgettets omfang. »Santa Claus« og »Supergirl« figurerede også hyppigt i de uundværlige festivalblade, og nyhedsbegærlige journalister kunne om førstnævnte film meddele, at det er lykkedes Salkind at få Dudley Moore i rollen som Patch – en pseudonyhed af Hollywoodsk format, eftersom ikke en djævel aner, hvem Patch er, og hvilken rolle han spiller i Julemandens liv, og om det følgelig er en rolle, man tør tiltro Dudley Moores egenartede talent mulighed for at udfylde tilfredsstillende.



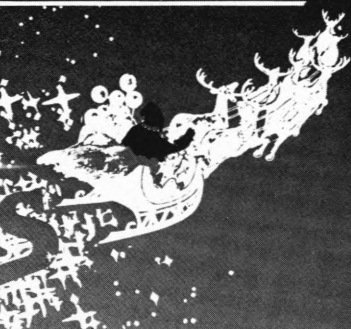
sterede sig i konkurrence-filmene – i hvert fald, hvis jeg skal dømme ud fra mine egne erfaringer.

Men selvfølgelig kunne man finde gode film andre steder. Den franske instruktørsammenslutnings forevisningsrække, »La Quinzaine des réalisateurs« har rygte for at være en vennernes fest, hvor private forbindelser snarere end kunstneriske værdier har givet adgang for mildt sagt dårlige film, der aldrig burde være vist andre steder end i instruktørens mors køkken. Men i år var der også et par udmærkede film iblandt. Stephen Frears, som de mest leksikale af læserne vil huske som instruktøren af den underfundige detektivhistorie, »Gumshoe« og nogle særdeles personlige tv-film, har med den nye engelske produktionsivrige tv-station Channel Four som sikkerhedsnet lavet en fængslende beskrivelse af et psykologisk magtspil imellem en gammel gangster, der har angivet sine kammerater for selv at slippe for straf, men som nu, flere år efter, opspores i Spanien, kidnappes og puttes i en bil for at blive fragtet til Paris og den definitive konfrontation med de mænd, han forrådt. Frears får med denne »The Hit« bekræftet indtrykket af ham som en fantasifuld og psykologisk lydhør instruktør. Det samme gælder i endnu højere grad for Marisa Silver (debuterende datter af Joan Micklin »Hester Street« Silver). Hun fortæller i »Old Enough« en meget rørende, men også fint cool beretning om det venskab, som noget hakkende udvikler sig imellem to piger i New York. Den yngste af dem (snart elleve trekvart som hun siger) kommer fra den intellektuelle overklasse. Hun er begavet og kan konversere om lidt af hvert, men ved til gengæld intet om det liv, hendes lidt ældre veninde fra viceværtfamilien i den lavere middelklasse bare kan på rygmarven. Miljøforskellen virker her som den magnet, der gensidigt tiltrækker pigerne, og Marisa Silver virker lige sikker i atmosfæreindfangningen

Ingen kan tvivle om at hele filmsystemet er ved at ændre sig. Produktionssystemer er lagt om, biografernes antal er svindende, forbruget har ændret karakter, filmene ligner mildt sagt ikke de stuerne produkter, der en gang var MGMs stolthed. Gamle sandheder. Men alligevel føles det lidt mærkeligt at produktionsselskabet Cannon, der ikke eksisterede for fem år siden, nu simpelthen er verdens største, med et output, der overgår et hvilket som helst af de gode gamle, velrenommerede navne: Paramount, MGM, United Artists, Columbia, Fox o.s.v. Menahem Golan og Yoram Globus skabte sig deres position med striben af israelske teen-agefilm, The Lemon Popsicle-cyklus, og man må i det hele taget sige, at det ikke ligefrem er prestige-produktioner, der karakteriserer deres indsats. Men tæft og energi kan man ikke frakende dem, og efter at residensen blev forlagt fra Israel til USA er Cannon altså blevet det firma, der frem for noget kan levere stene for brød, billigt arbejde fremfor kunstneriske produktioner. Det er undertiden gode navne, der figurerer på credits, som Katharine Hepburn og Nick Nolte i en Anthony Harvey-film, »The Ultimate Solution of Grace Quigley« – men Cannons stil fornægter sig ikke: på et af filmens stills ses vor gamle veninde ømt knugende en mægtig pistol med lyddæmper!

Cannon gav festivalens største selskab, og vandt givetvis ved denne lejlighed masser af venner, indflydelse og fremgang. Må de bruge det hele til lidt mere end den række af spekulationsfilm, der hidtil er blevet forbundet med deres navn.

PRODUCTION FOR CHRISTMAS 1985



THE
OVIE

DAVID AND LESLIE NEWMAN SCREENPLAY BY DAVID NEWMAN
DIRECTED BY ILYA SALKIND AND PIERRE SPENGLER
BY JEAN-PIERRE SZWARC

ALL OTHER MEDIA
CHARTER KACZARECZYN, SALENTO AG
GARDZ 843 FL 9492 SALZBURGERSTRASSE
TELEPHONE 0796 41 621 INTERNATIONAL TELEPHONE CODE 41
TELEX 77901 SALENTO
IN CANNES STAND NO. 08/05 OR AT HOTEL MAJESTIC

CANNON'S 5th ANNIVERSARY MIDNIGHT PARTY !

URGENT MESSAGE TO ALL OUR FRIENDS IN THE
FILM COMMUNITY

Friends of Cannon at the majors and independents,
buyers and sellers and the press.
Due to the unprecedented administrative pressure,
we may have missed giving you your invitation.
Please come and pick up or send for your invitation
from Ms Priscilla Macdonald or Ms Liz Mackiewicz
at Cannon's Office, Carlton Hotel, suite 241

Memorandum / Joram Globus



P.S. Friends - do not miss the party of all parties !
(Black tie) New Casino of the new Palais
Saturday 19th May, 11:00 p.m.
By personal invitations only
We want to blow some of our profits on the
staggering success of Breakdance.

ANY PROBLEMS - CALL US
CARLTON. Tel. : 68.91.68, Suite 241
PALAIS. Tel. : 68.19.87 or 68.20.47

Praktiske forhold bevirker, at man ikke altid får set alle de film i Cannes, man egentlig gerne ville have oplevet. En nærlæsning af denne annonce synes at vise, at »Zombi Island Massacre« kunne have været den film, der fortrængte alle andre fra horisonten. Ingen af de mere anerkendte film rummede i hvert fald den attraktion, der består i »toe-tapping Machete Head Dances«. Virkeligt gode, virkeligt dårlige film er en mangelvare, og når jeg tænker på, at jeg vist slæbte mig igennem Marta Meszaros koksgrå »Naplo« (Dagbog), mens zombieerne steppede i et tilstødende screeningrum, kan jeg godt ærgre mig.

som i den diskrete og charmerende blodlægnings af følelsernes spil.

På markedet var der mulighed for at se cubaneren Tomas Gutierrez Aleas nyeste film »Hasta cierto punto« (Til en vis grænse). Filmen er ufuldbåren, fører ikke sit tema om machismo ordentligt igennem, og har nogle underlige overgange, men alligevel står den som den mest vellykkede film fra Cuba, jeg har set i årevis. Alea har ifølge Variety haft vanskeligheder med censuren, og filmen var da heller ikke mere end 72 minutter lang, men den torso, der står tilbage, og som er en kærlighedshistorie imellem en havnearbejderske og en manuskriptforfatter har til gengæld en glød og en ægthed og en kompleksitet, man også forbinder med Aleas fremragende tidligere film »Minder fra underudviklingen«.

Rollen som tjeneren med kapitalistdrømmen i Claude Sautets »Garçon!« må være skræddersyet til Yves Montand, der i hvert fald gjorde rollen med stor indlevelse og en charme, der – fuldt bevidst – kunne virke lidt for bevidst. Sautets sædeskildringer af livet i middelklassen med mangeårige venskaber, hurtige affærer, uventet solidaritet og en rodfæstet tolerance over for vennernes og måske især sine egne svage sider er formidabelt dygtigt gjort, glimrende spillet, yderst professionelt instrueret, meget underholdende at sidde igennem – og forbøffende og måske uretfærdigt hurtigt glemt igen. Jeg beundrer Sautet mere end jeg holder af hans film, der ville være mesterværker, hvis de også rummede lidt spontan charme. Er man utaknemmelig i forhold



Rank Film Laboratories stod for nogle af festivalens lækreste reklamer, som denne, der præcist beskriver mange deltageres fornemmelse af tappert at holde traditionerne for elegance og vellevned i live selv om regnen gjorde denne 37. konkurrence til den fugtigste nogen sinde. Men drømmen om Cannes som den filminteresseredes Paradis på denne side af døden, skal nok overleve.

til en film, der dog rummer så mange kvaliteter? Sikkert.

Et af de forhold, der kan gøre Cannes til en interessant begivenhed, er det at man her kan få mulighed for at komme lidt nærmere på et enkelt lands filmproduktion. De nationale filminstitutter, der efterhånden findes i de fleste lande, sørger for visninger af den årlige produktion, enten – som for de skandinaviske films vedkommende – som helhed, eller et kvalitetspræget udsnit. Det var en sådan manøvre fra The Australian Film Commissions side, der for nogle år siden gjorde australsk film til det, alle talte om og som alle interesserede sig for. Australierne opretholder traditionen, men den goodwill, tidligere års screeninger har skabt, syntes i fare i år, hvor den ene dyrt opsatte trivialitet fulgte efter den anden. Efter det nationale og internationale gennembrud for nogle år siden, hvor en række nye instruktørtalenter manifesterede sig nogenlunde samtidigt, synes den spontane energi at være brugt op. Instruktørerne er spredt, de bedste af dem opsuget af den internationale produktion og tilbage er blevet en række film, hvis eneste fællestrek synes at være rigelige budgetter til kostumer, dekorationer og statister. De australske film ser dyre ud – men spændende er de ikke længere.

Til gengæld synes Spanien at fortjene bredere opmærksomhed, end der hidtil er blevet dette land til del på filmfronten. Carlos Saura er nok det eneste navn, der er velkendt for danske biografgængere og tv-seere, men han har kolleger, der er næsten lige så gode, og i hvert fald demonstrerede de spanske film, der blev vist i Cannes megen professionalisme i produktionen og stor iderigdom, hvad angår emner og stil. Foruden Camus' »Los santos inocentes« der var med i konkurrencen, og som var et engageret skridt frem i forhold til hans lidt tørre Berlin-bidrag i 1983, »La Colmena« (Bikuben) kunne man bl.a. se en ny film af Manuel Gutierrez (Dæmonernes have) Aragon, »Feroz« (Vild), en besynderlig allegori om en mand, der forvandles til en bjørn, og som nu må forsøge at forbinde sin dyreskikkelse med en almindelig menneskelig tilværelse. Jeg tolker den som en fabel, der i lighed med så utroligt mange andre af de nyere spanske film beskæftiger sig med landets historie i de seneste år, og hvor det unge demokrati altså her fremstilles metaforisk i en bjørns lignelse. Jeg synes ikke, filmen helt klarede skiftene fra patos til absurd komedie, men ambitionerne og filmen som helhed var i hvert fald tiltalende anderledes end flertallet af de film man ser – også ved en festival. For det var i virkeligheden en af skuffelserne i år, at udtrykkene gennemgående var så konventionelle, historierne så gammelmekendte, kunsten så traditionel. Også i Cannes mærkes det, at 1980'erne tilsyneladende ikke skal være de dristige films tiår.



LUBITSCH



I BERLIN

ANNE JESPERSEN

I lighed med tidligere år, havde Filmfestivalen i Berlin i år stor succes med sin retrospektive afdeling. Man havde delt den i to dele der absolut *intet* havde med hinanden at gøre: den ene del var en »Hommage für Melina Mercouri und Jules Dassin« – en række film instrueret af Dassin (der var Festival-jury'ens vicepræsident) og med Melina Mercouri i hovedrollerne. I den anledning bærede Melina Mercouri festivalen med et besøg og kastede kulturministeriel glans over en af forevisningerne af »Aldrig om søndagen«.

Den anden del af den retrospektive var af betydeligt større omfang, og noget helt andet: Ernst Lubitschs film fra 1913-1933, altså væsentligst hans stumfilm, hvoraf man viste samtlige eksisterende 25, og desuden 8 tidlige tonefilm der viste hvordan han fra starten suverænt beherskede også denne gren af filmkunsten. Flere af disse film er operetter. Af de mest berømte Lubitsch-film fik man således hverken »Ninotchka« eller »To Be or Not to Be«, men der var nok at se på alligevel!

Man må virkelig beundre den omhu og ihærdighed hvor- med disse berlinske retrospektive serier bliver tilrettelagt. Flere af filmene var ny-istandsat, med f.eks. nye mellem-tekster hvor disse har været ulæselige eller helt har manglet. Dette arbejde forestås af filmmuseumsmanden Enno Patalas fra München. Med Lubitsch-filmene var han dog ikke gået helt så grundigt til værks som han tilsyneladende havde gjort det med »Nosferatu«, dette års filmhistoriske prestige-projekt i Berlin. Ved hjælp af flere forskellige kopier af filmen er Patalas kommet frem til noget der skulle være et rimeligt bud på den definitive version af Murnaus klassiker. Og musikken der ledsagede premieren i 1922 var blevet gennearbejdet og blev spillet af et 25-mands orkester, hvilket yderligere gjorde denne »Nosferatu« til en sjælden filmhistorisk oplevelse.

Men tilbage til Lubitsch. Her nøjedes man stort set med at restaurere den forhåndenværende kopi, og det var da også udmærket. En gang kunne man dog have ønsket at en alternativ kopi (f.eks. fra Det danske Filmmuseum) var blevet konsulteret: I »Design for Living« manglede den berømte scene hvor Edward Everett Horton om morgenen efter bryllupsnatten sparker til urtepotten med de to strittende tulipaner – bryllupsgaven fra hans kones to forhen-værende elskere. [Jfr. Henrik Lundgrens artikel i Kos. 129, p. 53!] Uden denne scene manglede en vigtig brik i karakteristikken af Lubitsch. Til gengæld illustrerer denne mangel hvor svære og til tider umulige vilkår filmforskningen har for at tilvejebringe film der er så komplette og oprindelige som muligt, bør man altså sammenligne *alle* eksisterende kopier og uddrage summen af disse. Men det siger sig selv at det kun er særligt udvalgte film, som f.eks. »Nosferatu«, man ofrer et sådant kæmpearbejde på.

Filmmuseet i Vest-Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek, havde også i år lavet et imponerende dokumentationsarbejde. Resultatet, en 240 siders bog om Lubitsch, udkom i forbindelse med festivalen. Heri bringes kritik, erindringer, kommentarer, filmografi og biografi. Den vel-dokumenterede biografi fastslår en gang for alle Lubitschs nøjagtige fødselsdag: 29. januar 1882. (Og han døde i 1947).

Lubitsch-familien var jødisk og var kommet østfra til Berlin. Hans far var dameskrædder. Præcis disse få biografiske data danner basis for flere af Lubitschs tidlige film. Enten de var instrueret af andre eller (fra 1915) af ham selv, handlede de ofte om unge mænd, spillet af Lubitsch, der arbejder sig op indenfor handel og håndværk, f.eks. i tekstil- eller skotøjsbranchen, og der lægges ikke skjul på at de er

jøder. Og selvom de har travlt med at gøre sig gældende i den berlinske forretningsverden, glemmer de ikke hvor de kommer fra. Dette illustreres meget smukt i »Der Stolz der Firma« (1913, instr. Carl Wilhelm) hvor stræberen Siegmund Lachmann fra Rawitsch i Polen til sidst er kommet til tops i Berlin og blevet gift med chefens datter. Mellemteksten fortæller: »Bryllupsrejsen gik over Rawitsch til Venedig!«

Den selvfølgelighed, hvormed denne jødiske del af Berlinerlivet omkring Første Verdenskrig skildres, er tankevækkende. Det er ikke blot en tilfældighed at disse personer er jøder, det er en af hovedattraktionerne ved dem! Blot få år senere var det slut med denne selvbevidsthed – i hvert fald i Berlin. Men på film lever den nu igen i bedste velgående i USA, f.eks. hos Mel Brooks, Woody Allen og Barbra Streisand. Allerede inden Lubitsch i 1922 tog til Hollywood, havde han, stort set for stedse, for længst sagt farvel til de jødiske personer med deres groteske humor og den særlige blanding af frækhed og charme der på jiddisch hedder »chutzpa« og som disse Lubitsch-helte i de tidlige farcer nærmest er inkarnationen af, og skiftet de små stræbende lærlinge som publikum kendte så godt fra dagligdagen ud med »eksotiske« mennesker fra Spanien (»Carmen«, 1919), Bagdad (»Sumurun«, 1920) eller Ægypten (»Das Weib des Pharaos«, 1921 og »Die Augen der Mumie Ma«, 1918). Sidstnævnte film kunne i forteksterne forkynde at der til optagelserne var benyttet 2 ægte palmer!

Og var emnerne ikke orientalsk-eksotiske, var de »historisk-eksotiske«: den franske revolution (»Madame Dubarry«, 1919) og Henrik d. 8.'s hof (»Anna Boleyn«, 1920). Lotte H. Eisner hævder at Lubitschs historiske interesse mere var et påskud for at fortælle kærlighedshistorier iklædt flotte, gamle kostumer, end et egentligt ønske om at vise os hans syn på historiske begivenheder (1). Og kærlighed er bestemt altid et vigtigt tema hos Lubitsch. Næsten altid det vigtigste. Af hans amerikanske film er der kun ganske få der ikke først og fremmest er kærlighedshistorier. Mest fremtrædende af dem er »To Be or Not to Be«, hvor det politiske, samtidshistoriske så langt dominerer. Til festivalen blev vist en anden film, en alvorlig og ikke så kendt film, som heller ikke primært handler om kærlighed (men naturligvis *også* om det!): »The Man I Killed« fra 1931. Hovedtema i denne film er krigens, her Første Verdenskrigs, meningsløshed. Desværre virker filmen visse steder lovlig melodramatisk, men den er absolut seværdig og klar i sit budskab: det er de gamle, statsmændene og fædrene, der tvinger alverdens unge mænd til at slå hinanden ihjel. Og den viser krigens inhumane logik i al sin absurditet: en ung franskmænd, Paul, beder præsten om et skriftemål efter en militærgudstjeneste der »fejrer« et-års dagen for sejren i Første Verdenskrig. Paul fortæller her at han har dræbt, nej, myrdet, en mand, en tysk soldat. Præsten svarer: »du gjorde jo bare din pligt!« Pauls umiddelbare reaktion på denne sindssyge logik er: »If the world is sane, I want to be insane!«, og han udtrykker, med rette, frygt for at verden intet har lært af krigen, at den grusomhed ikke kan forhindre den næste krig: »Nine million people slaughtered. And they are already talking of another war. And next time there'll be 90 million killed!« – Det var jo en grum profeti at komme med i 1931! Men filmen viser at der ud af krigens had og elendighed og smertelige tab kan vokse kærlighed og forståelse mellem traditionelt gamle fjender, her mellem franskmænden Paul og forældrene til den tyske soldat han dræbte. Bagkloge som vi jo nu er, ved vi at det ikke blev til megen forbrødring mellem Tyskland og Frankrig, men med filmens forholdsvis optimistiske slutning er det som om



Ernst Lubitsch som skuespiller i en tidlig tysk film.

Lubitsch vil dementere den dystre profeti citeret ovenfor. Det er som om han siger »så galt kan det da umuligt gå, vel?«

Denne film er så absolut en undtagelse i Lubitschs produktion. Hovedparten af hans film i Amerika er komedier om lykkelige og ulykkelige ægteskaber, lykkelige og ulykkelige trekanter, firkanter, femkanter. . . »Ægteskabets byrder er så tunge, at der skal to til at bære dem, somme tider tre«. Dette Alexandre Dumas-citat er blevet brugt som kort karakteristik af Lubitschs amerikanske film (2), og for at kunne skildre dette uden at støde Hollywood-moralen, udfoldede Lubitsch sine underfundige evner til at vise noget uden at vise det, at sige noget og mene noget andet, at misforstå på den rigtige måde, at lade tilskueren drage konklusionerne, at antyde. Og det hele med et glimt – et kærligt glimt – i øjet.

»Hvad der tidligere var en synd, er nu en fornøjelse« bliver der sagt i »Heaven Can Wait« (1943), og det er faktisk det Lubitsch prøver at vise i sine film. Og at vise det så ingen er i tvivl, men alligevel ikke støde dem der vistnok *egentlig* mener at det stadig er en synd, det er det inspirende og udfordrende felt Lubitsch arbejdede i.

Og at han faktisk sagde mere end nok så megen snakken-lige-ud-af-posen kan man overbevise sig om ved at sammenligne hans »To Be or Not to Be« med Mel Brooks' nye version (Jeg tillader mig at karakterisere den som en Mel Brooks film, selvom Alan Johnson faktisk står som instruktør). Hvad Lubitsch måtte nøjes med at antyde, kan Mel Brooks sige lige ud. Men det bliver det egentlig ikke sjovere af! F.eks. er Carole Lombards underfundigt tvetydige bemærkninger ved det første møde i omklædningsværelset med den unge pilot guld værd, sammenlignet med et der foregår da Anne Bancroft får besøg af piloten. Her drages alle konklusionerne på lærredet så ingen med garanti er i tvivl om meningen.

Hvordan ville Lubitschs film være hvis han lavede dem nu? Det kan være ganske sjovt at fantasere lidt over. Som Mel Brooks' »To Be or Not to Be«, var de nu nok ikke blevet!

NOTER:

- (1) Lotte H. Eisner: »The Haunted Screen«. (London 1973), p. 82.
- (2) Herman G. Winberg: »The Lubitsch Touch«. (Dutton, New York, 1971), p. 60.

Om Lubitschs stumfilm, se iøvrigt Steen Lassens og Henning B. Hansens artikel i Kosmorama 129. Dette nr. indeholder tillige andre artikler om Lubitsch, samt en Lubitsch filmografi.

FILM KRITIKKEN OG DENS MANGE FORMER

LENE NORDIN

Det ville være synd at sige, at filmkritikken skifter sine penneførere ud i utide. Det er stort set de samme, der skriver i dag som for 14 år siden, da vi sidst holdt *mandtal* over kritikken.

Det var i Kosmorama nr. 100, 1970, da Søren Kjørup og Morten Piil forestod en stor kritikerenquete i anledning af tidsskriftets runde jubilæum, og hvor blandt andet Politikens Anders Bodelsen og Bent Mohn, Berlingske Tidendes Ebbe Iversen og Jørgen Stegelmann, Morgenavisen Jyllands-Postens Ib Monty og Per Calum, Informations Morten Piil, Frederiksborg Amtsaviser' Albert Wiinblad, Aarhus Stiftstidendes Poul Blak, Kosmoras Peter Schepelern og Carl Nørrested, samt Christian Braad Thomsen, nu Levende Billeder og Weekendavisen, blev udspurgt.

Hvor står dansk filmkritik i dag? Hvad er det for mennesker, der skriver? Hvilke opfattelser skriver de ud fra?

Det var spørgsmålene dengang. Vi kan stille dem igen, og tilføje, som de også gjorde dengang: Har kritikken ændret sig i løbet af de sidste 10-15 år?

Dengang var der 14 repræsenterede dagblade, nemlig københavnerpressen og de største provinsaviser, og 5 tidsskrifter, Politisk Revy, Vindrosen, die Asta, Film 70 og selvfølgelig Kosmorama. De øvrige tidsskrifter, vi kender i dag, er først kommet til i løbet af 70'erne.

45 personer deltog i enqueten. Det var 22 dagbladsanmeldere og 23 tidsskriftsanmeldere, der hver besvarede et skema med 12 spørgsmål. Svarene blev bragt i den 28 sider

lange statusrapport sammen med et lille foto og nogle få praktiske oplysninger om alder, uddannelse og arbejdssted for hver enkelt kritiker. Underholdende læsning.

Af de 45 deltagere var de 41 mænd. I alt 18 personer var under 30 år. Gennemsnitsalderen var ca. 35 år.

Det er stort set de samme kritikere, nemlig blandt andre de nævnte faste, der sidder der i dag. Gennemsnitsalderen er, for at sige det høfligt, ikke 35 år mere!

Naturligvis er der kommet nye kritikere til gennem årene. Og naturligvis er det ikke i sig selv miskrediterende at have bestridt et ikke altid lige taknemmeligt job i halvandet årti eller mere. I nogle tilfælde tværtimod. Men filmkritikken som helhed må alligevel siges at være underlig *smalt* befolket i forhold til anden kulturkritik. Der er kun de faste. Der kommer så at sige aldrig én af filmens mange entusiaster eller fagfolk og skriver noget nyt og anderledes. I dagspressen skrives der anmeldelser. Af og til et skuespillerportræt eller et instruktørinterview. Men ingen egentlig filmkritisk debat. Ingen samlende eller orienterende kronikker. Ingen reaktioner på biografudbuddet, på kritikkens elendigheder, på tidsskrifternes måske anderledes filmsyn. Og tidsskrifterne bringer analytiske, auteureteoritiske eller bare længere anmeldelser. Interviews. Korte anmeldelser. – Filmstoffet er egentlig overraskende traditionelt.

Men holder man sig inden for de traditionelle rammer, sætter kritikernes egen opfattelse af kritikken forskellige skel i den. Udtalelserne i Kosmorama-enqueten viser én skillelinje gennem opfattelsen af filmanmeldelsen: Om den bør være orienterende-vurderende, som flertallet af avis-anmelderne mener, eller overvejende analytisk, som tids-skriftfolkene hælder til. En anden går gennem opfattelsen af anmelderens funktion: Skal han fortælle læserne om sit umiddelbare indtryk af filmen efter at have set den én gang, som publikum sædvanligvis gør, eller skal han med sin filmfaglige baggrund fremlægge en helhedsforståelse af filmens forskellige betydningslag og facetter. En tredje skillelinje går gennem opfattelsen af kritikens status: De yngre mener, kritikken er blevet bedre, de ældre, at den er blevet dårligere og mere akademisk.

De forskelle og problemer, som kritikerne i enqueten trækker op, er i dag lige så mærkbare og markante i den aktuelle filmkritik. Dog, som yngre mener jeg ikke, at kritikken er blevet bedre i de nu forløbne 10-15 år. Desværre! – Men ellers kan de samme skillelinjer spores i filmanmeldelserne i aviser og tidsskrifter. Anmelderen fremstår enten som almindelig biografgænger eller som filmsagkyndig. Filmen opfattes som umiddelbar underholdning, som kunst i almindelighed eller som særlig filmkunst. Det giver store forskelle i anmeldelserne, både mellem aviserne indbyrdes og mellem tidsskrifterne indbyrdes, og i forholdet avis-tidsskrift. Især det sidste er tydeligt. Alene på grund af praktiske forhold som tidspres, pladsramme, aktualitetskrav, modtagergruppe osv., er der forskel på avisens filmformidling og tidsskriftets. Men er forskellen egentlig en artsforskell eller blot en gradsforskel? Er der grøfter i filmkritikken? Direkte sagt: Har vi en biografgængerkultur over for en cineastkultur?

FILM ER GODT STOF

Når alle begrænsninger, forskelle og forsnævringer er antydet må man samtidig sige, at film er godt stof. Radioen har – efter en længere pause – nu igen et fast filmprogram, 'Bogart', en 35 minutters udsendelse hver 14. dag, tilrettelagt af Ole Michelsen. TV viser jævnlige biograffilm og udsender – også fra 1984 – Svend Erik Øhlenschlägers 'Film og folk' i en time, en gang om måneden. TV-Avisen kan som kulturelt indslag bringe filmstof, gerne i forbindelse med en 'stor' premiere. Den kulørteste ugepresse, »Billedbladet« og »Se og Hør«, dyrker stjerner, især ved premierefester og skilsmisser. De mere læsestoforienterede ugeblade som »Alt for damerne« kan have interviews med aktuelle skuespillere eller bringe en 'filmroman' som »Terms of Endearment« (nr. 15, 1984). Biograferne indrykker dagligt annoncer i aviserne, flest i formiddagspressen og de landsdækkende morgenaviser og flottest mandag og fredag på de traditionelle premieredage. Hertil kommer presseopmærksomheden omkring iscenesatte prisuddelinger.

Der kåres film en gang om året. Der er i år tre udmærkelsessystemer i Danmark. Den ældste hæder til filmen er 'Bodil'en. Den tildeles efter amerikansk Oscar-mønster årets bedste film og bedste præstationer. Uddeleren er Filmmedarbejderforeningen i København, der tæller små 20 københavnske filmanmeldere og filmmedarbejdere med fast ansættelse ved et af dagbladene. I 1984 er den i branchen højt respekterede pris uddelt for 37. gang – til Nils Malmros' »Skønheden og udyret« for bedste film. Danmarks Film Akademis godt 700 medlemmer (enhver per-

son med faglig tilknytning til filmbranchen kan blive medlem) har for første gang og med dækning i lørdags-tv uddelt 'Robert'-priser. Formålet med Akademiet er at »udbrede kendskabet til og fremme vilkårene for filmen som selvstændig kunstart i Danmark«, som det hedder i vedtægterne. 'Robert' er branchens pris til branchen selv. Også her blev »Skønheden og udyret« bedste film, mens Søren Kragh-Jacobsens »Isfugle« fik flest af de øvrige priser. Den tredje mulige udmærkelse kommer fra Sammenslutningen af Danske Filmkritikere. Det er omkring 50 filmkritikere, der nominerer et antal film af årets premierer (i 1984 66 af 300 premierer) og derefter kårer årets 10 bedste biografpremierer og 3 bedste TV-biografpremierer. Her blev »Skønheden og udyret« placeret som nummer 5, efter de også internationalt hædrede film »San Lorenzo-Natten«, »Local Hero«, »Fanny og Alexander« og Sauras »Carmen«.

Kåringerne afføder megen presse, ikke mindst når der er tv på. BT ryddede forsiden den 12. marts for at give plads for et billede fra 'Robert'-overrækkelsen og overskriften: »Sikke noget møg«. Inde i bladet viser en dobbelt-side-reportage fire negative overskrifter: »Seernes dom: Det var noget møg« (af 6 spurgte syntes 4 det var for dårligt), »Sprogø og Ghita skulle kludre«, »Line: Jeg kan ikke bruge min filmpris til noget« og til sidst »Klein: Jeg gider ikke lave de lange film«.

Bogudgivelser om film er det småt med i Danmark. Det der udgives er mest faglitteratur i små oplag. Enkelte kritikers tekster, som jo er rettet mod et større, alment interesseret publikum, er gennem årene blevet udgivet, f.eks. Erik Ulrichsen: Filmangreb og filmpoesi (1965), Bjørn Rasmussen om dansk film (1978, udvalgt af Kaare Schmidt) og Susanne Fabricius: Billeder af en ny virkelighed? (1981). Men alt i alt er det et beskedent og forsømt marked, uden rigtig livskraft.

TIDSSKRIFTERNES PROFILER

Til gengæld kan filmtidsskrifterne leve – selvom nogle af dem gør det mere på entusiasme, udholdenhed og statsstøtte end på markedsøkonomi og en solid pengekasse. I Danmark har vi ikke færre end 7 filmtidsskrifter. Der er Dansk Filmlærerforenings mediepædagogiske tidsskrift »Film UV«, som i år tager hul på 17. årgang; der er »Præsen«, som fra 1976 har været tidsskrift om film for børn og unge; og der er det nystartede »blad om film på video« – »Tracking« – fra september 1983. De henvender sig som det fremgår til en bestemt defineret målgruppe – filmlærere og børn/unge – eller omhandler et afgrænset stofområde – video. Herudover har vi de bekendte fire: »Kosmorama«, »MacGuffin«, »Levende Billeder« og »Tusind Øjne«, som alle henvender sig til et bredt, interesseret publikum, der gerne vil læse om film under en eller anden synsvinkel.

Det er karakteristisk for filmtidsskrifterne at de dækker hvert sit stofområde. De prioriterer forskelligt, nærmer sig filmstoffet med forskellige hensigter og synsvinkler, og det giver i det profil-typiske indhold næsten ingen overlappninger. Kvaliteten kan variere, selvfølgelig. Ikke alle vinkler kan være lige interessante for enhver læser, og nogle kan vel også være uinteressante for alle. Lige som avisens filmanmeldelser har en indbygget risiko af overfladisk døgnfluekarakter, kan tidsskrifterne have en – i perioder temmelig mærkbar – tendens til at blive automatiske i stofbehandlingen, at lukke sig om sig selv som stive fagtidsskrifter. Kritikken må også være selvkritisk.

Det ældste blandt de nulevende filmtidsskrifter er »Kosmorama«. Det allerførste, beskudt, nr. 1 blev udsendt af Ove Brusendorff og Erik Ulrichsen i oktober 1954. I lederen citeres en ikke nærmere angiven »københavnsk anmelder«: »Når jeg sætter mig ned for at skrive en filmanmeldelse, sørger jeg for intet øjeblik at glemme, at det er idioter, jeg skriver for«. Klart skel mellem dagblad og tidsskrift. »Kosmorama« ville være et tidsskrift for det voksende antal filmentusiaster – ikke filmfans – der »ikke går i biografen for at slappe af, men for at erkende, for at lære noget om verden«. I dag er 30. årgangs nr. 168 på gaden i et oplag på ca. 2.500. – Den typiske »Kosmorama«-profil vil jeg her overlade bladets læsere selv at tegne op . . .

»MacGuffin« er næstældst. Det startede som medlemsblad for Århus Studenternes Filmklub i september 1972. Det blev uafhængigt tidsskrift fra nr. 8, 1973 og fik da omtrent sit nuværende udseende og indhold. Det har stort set samme redaktion i dag som dengang, med blandt andre Nørgaard, Grøngaard, Dinnesen og Kau. Oplaget ligger på 700, og det erklærede mål er at være »et tidsskrift om filmkunst«, med ståsted i den udogmatisk venstrefløj (jf. nr. 43). Beskedenhed i omfang og oplag hindrer ikke bladet i at have vægtige kvaliteter. Bladet afgrænser sit stofområde til betydelige filmforfatterskaber som Bergman, Fassbinder og Rohmer, og til de danske, Malmros, August, Arnfred m.fl. »MacGuffin« går i kritisk dialog med den danske filmkunst. Nr. 49, marts 1984, har f.eks. fire artikler på de 50 sider, og heraf er de 20 sider et interview med Ole Roos om »Forræderne«. Det er et typisk »MacGuffin«-nummer. De århusianske bagmænd interesserer sig for den virkelighed, det er at lave film. Temaer og psykologiske skildringer i filmene er én side af filmens verden. Vigtigt nok, men ikke den eneste, mener bladet.

»Kosmorama« og »MacGuffin« er kvartalstidsskrifter, »Levende Billeder« er et månedsblad. Det udkom første gang i april 1975 og har nok stort set samme politiske tilhørsforhold som »MacGuffin«. Med Henrik Jul Hansen som redaktør er bladet gennem mange seje økonomiske kriser blevet det største filmtidsskrift med et oplag på små 10.000.

»Levende Billeder« forsøger at kombinere aktualitet og grundighed med overraskende vinkler, uddybninger eller respektløs entusiasme. Det bringer analyser af aktuelle film, som f.eks. Henrik Jul Hansens sammenhængsskabende anmeldelse af »Isfugle« i nr. 1,84, samtidig med at det øvrige aktuelle biografudbud søges dækket i det mindste i kortere anmeldelser. Men det er nok så meget det øvrige artikelstof, der kendetegner bladet. Om lokal-tv, om ABBA-bagmanden Stickan eller lignende utraditionelt og vidtfavnende stof. Bladets problem er, at idérigdom og bredde kan give revnede bukser. Da det – af pengenød – er »gratis at skrive i LB«, kunne man tænke sig det vanskeligt for redaktionen at afvise eller beskære afleverede artikler. Kvaliteten må så i enkeltbidragene bero på skribenternes selvkritik – og den er desværre ikke altid så stor som deres skriveløse. – Bladets styrke er til gengæld, at det kommer læseren i møde i bredden, humøret og den aktuelle dækning. Jul Hansen har i nr. 63 af litteraturtidsskriftet »Kritik« talt om lyst til »at bevæge bladet henimod et bredspektret, journalistisk funderet kulturmagasinet. Et resultat heraf er bladets faste dækning af musikstof. Kommer det i praksis til at betyde – som enkelte numre i 83 har vist faretruende tegn på – at bladet bevæger sig væk fra i det mindste *også* at være et kritisk filmtidsskrift?

Året efter »Levende Billeder«, i november 1976, kom de små biografers overlevelseshoffensiv – Filmavisen »Tusind Øjne«. I dag har den et støt publikum i abonnent og løssalg fra blandt andet biograferne på omkring 4.000.

»Tusind Øjne« har i nr. 67 en anmeldelse af »Isfugle«, som er ganske typisk for bladet. En enkeltfilmsanalyse, placeret på én hel side, med omkring 1250 ord, skrevet af en skrivevant og velanset skribent, i dette tilfælde Kristen Bjørnkjær. Langt størstedelen af »Tusind Øjne«s stof er af denne type; omkring en halv snes er der i hvert nummer, overskueligt sat op og nemme at forbruge. Slægtskabet med dagbladene er bevidst og villet, helt ud i udseende og målsætning. Det første nummer i 76, hvis undertitel var »en avis om store film i små biografer«, skriver lederen at »Bag vor understregning af avis-begrebet ligger et håb om at bladet efterhånden vil være lige så uundværlig som den daglige avis, hvis man ønsker at holde sig orienteret om film og biografnyheder«. Nyhedsformidling fra de mindre biografer til publikum. Biograferne sikrer sig i »Tusind Øjne« en udførlig omtale af de film, de viser. Det betyder ikke, at anmeldelserne er ukritiske. Bjørnkjær er ikke så begejstret for »Isfugle«. I den enkelte anmeldelse er skribenten ideelt set kritiker og må mene hvad han/hun vil. Det kan i en negativ modtagelse betyde, at anmelderen for at bruge spalteplassen forsøger at finde frem til, hvad det er der gør filmen dårlig. Og det kan være konstruktivt både for publikum og de ansvarlige.

»Tusind Øjne«s redaktionelle princip prioriterer orienteringen højt, for at give støtte til de små biografer. Men ud fra en filmkritisk synsvinkel er det en afgjort svaghed, at alle (de implicerede biografers) film prioriteres lige højt og anmeldes lige langt.

AVISERNES TYPER

Tilbage står dagspressens filmstof, som er mindre umiddelbart overskueligt. Det kan måles på flere måder. Ser man på modtagelsen af en ny dansk film, igen Søren Kragh-Jacobsens »Isfugle« som havde premiere den 26.12.1983 over hele landet, er der omkring 20 anmeldelser i landets mest udbredte aviser. Der er små 10 interviews og adskillige forskræp op til premieren. Altså en omfattende dækning af den danske filmnyhed.

Man kan også se på hvor meget og hvilket filmstof der er i de forskellige aviser i løbet af en afgrænset periode. Fra den 27. februar til den 11. marts – det er dagene omkring en anden dansk premiere, nemlig Ballings »Midt om Natten« – er der kvantitativt mest filmstof i »Politiken«. 6 film bliver anmeldt på mellem 400 og 1000 ord, alle med billede. Der er forsidehenvisning til filmstof 3 gange og 7 interviews med danske og udenlandske personer – fra Birgitte Raaberg til Paul Newman. Hertil kommer en hel del journalistisk reportage om filmnyt og om kommende premierer, placeret både i 2. sektion og i fredagstillægget »i byen«.

Men »Politiken«-læseren aner intet om, at der er stor filmfestival i Berlin. Det gør til gengæld både læserne af »Berlingske Tidende« og »Jyllands-Posten«, der hver har to reportager derfra, og »Information«s læsere, der får tre grundige rapporter. Disse tre aviser har stort set samme antal anmeldelser som »Politiken«, men mindre af andet filmstof. »Jyllands-Posten« har en del petitstof og »Berlingske Tidende« har som den eneste af de fire aviser anmeldelser af videofilm.

En særstilling i denne sammenhæng indtager en avis som »Weekendavisen«. Dens behandling af film (og andet kulturstof) er usædvanlig stor for en avis – op til en hel side filmstof pr. ugentlig avis. Anmeldelserne er ofte lange og analytiske, ikke alle filmpremierer behandles, men begivenheder som vigtige festivaler eller særlige bogudgivelser dækkes grundigt. Som ugeavis kan den ikke sammenlignes direkte med dagspressen, den står nærmest midt imellem dagbladene og tidsskrifterne. Men som formidler af fagligt kvalificeret filmkritik indtager den en markant position.

Mens den kvantitative dækning af filmstof siger en del om avisernes forhold til filmen som kultur- og underholdningsstof, er det i selve *anmeldelserne*, vi kan se noget om den kritiske filmformidling. Anmeldelsen er den egentlige filmkritiske genre.

Filmanmeldelsen i dagspressen skal fungere på lige fod med alt andet stof i avisen. Den skal kunne konkurrere med overfald, fodboldmål og dalende fødselstal om læserens opmærksomhed. Den skal være en nyhed, fortalt journalistisk. I en vis udstrækning skal anmeldelsen også harmonere med – eller i hvert fald ikke stride konsekvent imod – sit blads politiske og kulturelle linje. Anmelderens opgave er at opfylde disse krav, samtidig med at han på begrænset plads og kort tid giver et bredt publikum oplysning og forbrugervejledning. Filmens noget omstændelige salgsform – publikum skal jo gå hen i biografen – synes at få netop filmanmeldelsen, i højere grad end andres anmeldelser, til at fungere *handlingsanvisende*. Enten anbefales filmen, og så må den ses inden den bliver taget af plakaten. Eller også frarådes den. Denne *vurdering* kan så være mere eller mindre nuanceret, argumenteret og fremtrædende. Men den er der altid. I formiddagspressen mest direkte og mindst argumenteret, i morgenaviserne oftest mere argumenteret. Men også her kan der være regulær forbrugervejledning. Som når f.eks. Anders Bodelsen i »Politiken« den 13. april 1984 slutter sin anmeldelse af den svenske Gunnar Hellströms »Raskenstam« direkte henvendt til filmens formodede publikum: »Filmen var næppe kommet til Danmark uden Agnetha Fältskog. Hendes fans skal vide, at hun kun medvirker fem minutter – også hun er blevet offer for hastværket«.

Der er altså tale om tre givne grundkrav i avisanmeldelsen: nyhedsformidling, forbrugervejledning og (kritisk) vurdering. Men blandingsforholdet mellem dem og tilsætningsstofferne til dem kan variere stærkt.

En anmeldelse består i almindelighed af referat, faktaoplysninger, karakteristik, analyse, sammenligning, fortolkning og vurdering. Disse elementer kan så have forskellig vægt og plads i den enkelte anmeldelses komposition. Ud over at have en given grundform er filmanmeldelsen nemlig – personlig. Som Panduro engang rådede den forbrugervejledningssøgende filmanmeldelseslæser til: »Gør som jeg. Find Dem en anmelder. De vibrerer med, og gå med ham i biografen!« Og det er da nok også hvad de fleste læsere i praksis gør; lærer anmelderens idiosynkrasier at kende og pejler efter de sammenfaldende. – En student på filmvidenskab sagde det meget direkte under en lille rundspørge om, hvorfor vi læser dagbladsanmeldelser: »For at få bekræftet vores fordomme«. Enhver anmelder har sin egen stil, sin egen måde at se på film på og sine egne – måske delvist uerkendte – kæpheste. Det samme har læseren. En bestemt genre, visse instruktører, en særlig filmstil. I anmeldelsen viser det personlige sig ikke alene i selve god-dårlig-bedømmelsen af filmen, men også i prioriteringen af de enkelte

indholdsdele af anmeldelsesteksten, samt i de indre og ydre tilsætningsstoffer: anmelderens begejstrede, sarkastiske, nøgterne, smittende, ulidelige stil, hans mere eller mindre (u)fine argumentationsbegreb og hans (u)forbeholdne forhåndsindstilling. Videre i det ydre: anmeldelsens længde og avisens placering og opsætning af den – med/uden billede og stor/lille overskrift.

»Hvordan ser du kritikerens funktion?« spurgte Jan Korum Larsen i Weekendavisen den 6.-12. april 84 Granddirektøren Peter Refn. »Selvfølgelig skal der gøres opmærksom på det, hvis man slår et par »skæve« en gang imellem, men hvis anmelderne endelig ser noget, de synes om, så burde de tage kampen op med redaktionssekretæren og sørge for, at der bliver noget plads, samt sørge for et relevant billede i stedet for at kvase en lille anmeldelse ned i et hjørne uden billede på. Det sker tit. F.eks. for nylig i »Politiken«, hvor Bent Mohns udmærkede anmeldelse af »Dæmonerne i haven« kom på uden billede. Det kan lyde latterligt, men det har stor betydning for den position, en film får i publikums bevidsthed. Den drukner let i mængden af bekendelseslitteratur, eller hvad aviserne nu fyldes op med. Der bliver mindre og mindre plads til de seriøse film. »Ekstra Bladet« anmelder dem som regel ikke engang, og hvis kritikerne ikke står op og kæmper for noget kvalitet af format, kan udviklingen ikke stoppes.«

Der er i praksis således to vurderingssystemer i den daglige avisformidling af filmene: anmelderens interne vurdering, som den kommer til udtryk i anmeldelsesteksten, og avisens/anmelderens eksterne vurdering, som prioriteringen af pladsen viser: lang brødtekst, stort billede, stor overskrift og måske forsidehenvisning, det er signal om »god nyhed«, »store forventninger«, »godt stof«. Det kunne f.eks. ses i »Politiken«s modtagelse af Ballings »Midt om natten«: Stort forsidebillede og langt interview fredag den 2. marts; annonce for »Søndags-Politiken« i lørdagsavisen med stort billede af Kim Larsen; på forsiden igen og langt interview med Kim Larsen søndag; interview med Birgitte Raaberg torsdag, dagen inden premieren, og endelig en over 1000 ord lang anmeldelse på dagen den 9.3. plus omtale i »i byen«. At anmelderen Niels Barfoed så ikke fandt at filmen levede op til alle forventningerne, rokker jo ikke stort ved al pressevirakken. – Den modsatte grøft er en lille gnidret – eller ingen – omtale. Som også Peter Refn antyder er markeds strengeste dom tavshed.

Avisens og den enkelte anmelders skøn, vurderingsmetode og stil præger filmanmeldelserne i forskellige retninger. Dog er der så mange fællestræk, at det kan give en vis mening at tale om bestemte *typer* af anmeldelser. Efter den tilgangsvinkel eller metode anmelderne har kan det være meningsfuldt at tale om tre hovedtyper af dagbladsanmeldelser:

Den mest udbredte er den *journalistisk-formidlende anmeldelse*. Den giver ideelt set en dækkende og rimeligt udførlig omtale af den enkelte film og forholder sig i princip loyalt til det filmkritiske ærinde. Anmeldelsen er hurtig at orientere sig i, holdt i et letflydende, varieret og umiddelbart forståeligt sprog. Den tager ofte udgangspunkt i filmens handling eller tematik, og bruger den som synsvinkel i anmeldelsen for orienteringen og vurderingen. Bag anmeldelsens værdiudsagn ligger et alment-tolerant kunstsyn, som ser på sammenhængen og enheden i det enkelte værk. Typens problem ligger i vurderingen, og hænger sammen med dens journalistisk-formidlende grundholdning. Det formidlende sigte kan afstedkomme en så modificeret eller for-

stående både-og-bedømmelse, at det kan blive svært at forstå, hvordan filmen egentlig er, netop fordi præmisserne er uklare og ikke lægges frem, og fordi værdisætningen ikke bundes i et egentligt synspunkt.

Inden for denne type af filmanmeldelser – som inden for de to andre typer – er der selvsagt et bredt spektrum af kvalitets- og gradsforskelle. Ser man igen på modtagelsen af »Isfugle« (anmeldt d. 26. og 27. december i mange af landets aviser) finder man den journalistisk-formidlende anmeldelse i så vidt forskellige aviser som Aalborg, Aarhus og Fyns Stiftstidender, »Land og Folk« og »Politiken«. Anmeldelsen i »Politiken« er af Bent Mohn. Den er lang, ca. 750 ord, og stort set op over fire spalter midt i øverste halvdel af en helside med filmanmeldelser. Den har et stort billede fra filmen, overskrift i to dæk og det hele fylder en trediedel avisside. Anmeldelsen er bygget op over en opfattelse af filmen som en psykologisk udviklingshistorie om to mænds venskab. Det siges direkte midtvejs i anmeldelsen at »filmens kerne måske burde være et venskabs fødsel«. De tids-, miljø- og sociale skildringer i filmen, som ikke direkte udbygger denne kerne, opfattes følgelig som »fyld eller effektjageri«, der »tager pladsen op for det væsentlige«. Kritikpunktet eksemplificeres undervejs i anmeldelsen af parentetiske indskud: »En gammel, døende ven (er han ganske nødvendig i filmen?)« og »Der sker et tavleflip på Johns kraftværk (er det ganske nødvendigt i filmen?)«. Filmen fremstår for anmelderen først og fremmest som »en hårdtslående spændingsfilm«, hvad der må tælle negativt på værdiskalaen. Men de af tolkningspunktet begrundede negative sider er dog vejret væk i anmeldelsens afsluttende helhedsvurdering – i en sætning, der siden er citeret i annoncerne for filmen: »Isfugle er professionel, velspillet, imponerende, hatten af, dette er flot og godt«. Anmeldelsen giver altså en bredt anlagt karakteristik og fortolkning af filmens individual-psykologiske side. Den oplyser om handling, tematik og udførelse og giver herigennem indtryk af filmen.

Den journalistisk-formidlende anmeldelse i mindre nuanceret og fortolkende udgave findes f.eks. i »Aalborg Stiftstidende« under signaturen -r. Også her er der i omfang og opsætning en klar forbrugerorienteret hensigt. Anmeldelsen består af et loyalt handlingsreferat og en positiv vurdering. Ikke andet. Filmens »succes« forbindes med de to hovedroller, der »i deres poetiske fortolkning (giver) virkelighed til fiktionen«. Anmeldelsen har ingen fortolkning, ingen konkrete iagttagelser eller filmkritiske overvejelser. Den argumenterer ikke for sin vurdering, men fortæller blot den interesserede læser at dette er en god film, der handler om »et stærkt venskabs« gradvise opståen. Anmelderen optræder ikke som sagkyndig og kritisk, men som publikums repræsentant, der »ikke i lange, lange tider har set dansk film bedre«.

Når vurderingen er positiv som her, virker den rene formidling uden egentligt kritisk sigte umiddelbart mindre problematisk end tilfældet er i en negativ anmeldelse. I Fyns Stiftstidende har »abra« præsteret en sådan. Den er bygget op over en hypotese om, at filmens hensigt »har været at illustrere, hvad en mangelfuld kommunikation mellem generationerne kan medføre af problemer og fortidsknuder for de unge«. Belæg for hypotesen er, at »det er blevet antydnet i interviews«. Hypotesen danner uden mellemregning i form af iagttagelser i filmen grundlag for den negative vurdering: »ambitionsniveauet har været for højt«, filmen er »fortalt i tidens ikke alt for nuancerige film-

stil« og har »en slapt afviklet fortælling« der er »tynget af symboler« og »sentimental«. I tilgift til disse ikke konkretiserede vurderende påstande kommer et par objektivt forkerte om »flashbacks« i filmen (det er der ikke) og om at personer »strander i forsøget på at få et rimeligt fællesskab i stand« (det er vist det modsatte, scenen på stranden skal vise). Selvom anmeldelsens grundposition måske egentlig er kritisk-journalistisk filmformidling, er den lidet informativ og konkret i forhold til filmen. Dens vurderingsgrundlag er en diskutabel hypotese, hvorfor dens troværdighed for læseren ikke bliver ret stor.

De her omtalte tre udgaver af den journalistisk-formidlende filmanmeldelse peger på de muligheder og svagheder denne anmeldelsestype kan have. Ofte er anmeldelserne for flade – refererende og dømmende uden egentlig at være kritiske, og ofte er præmisserne for vurderingerne for vage og bedømmelsen derfor ikke klar og pålidelig nok. Men ønsker man af en filmanmeldelse nogenlunde ligeligt at få oplysning om filmen, at få et indtryk af handlingen, måske at få påpeget nogle indre sammenhænge og strukturer, samt at få at vide, i hvilken grad anmelderen synes filmen er lykkedes, så vil denne type, når den er bedst, være tilfredsstillende for sine læsere.

Andre forventninger må man have til *den reklamerende anmeldelse*. Den betragter film som sensationelle mediebegivenheder. Grundholdningen i anmeldelsen er derfor sensations- og nyhedsformidlende. Den kritik, der udøves, er kritik af nyheden, ikke kritik af filmen. Typen er tæt på annoncen, dvs. det forbrugervejledende og det handlingsanvisende. Enten anbefaling eller klage. De reelle informationer om selve filmen er sparsomme og uargumenterede, fordi anmeldelsens mål ikke er at fortælle om filmen men om nyheden, og derfor ikke at befordre en selvstændig stillingtagen, men give læseren en hurtig mening og en færdig dom. Stilen er ekspressiv, provokerende, superlativisk og indforstået. Vurderingen er klar og direkte, udmøntet i stjerner, overskrifter og blikfangsbilleder. »Kom så hen i biffen og spær gluggerne op« og »Et makværk« er eksempler på overskrifter til henholdsvis »Slingrevalsen« (»Ekstra Bladet« 26.12.81) og »Thorvald og Linda« (EB 12.2.82). Anmelderen fælder dom. – Paul-Jørgen Budtz fra »Ekstra Bladet« repræsenterer denne genre, blandt andet med sin anmeldelse af »Isfugle«. Filmen, som fremkalder den moderate overskrift »Et umage venskab«, er »virkelig seværdig«, »eminent spillet«, fotografisk »det smukkeste arbejde, man længe har set«, »film, så det basker«, selvom den også er »firkantet og så »pædagogisk« at selv dem der sover i timerne kan følge med«. Det giver fire stjerner og ca. 300 ord. Færdigt arbejde.

Over for den sensationelt nyhedsformidlende grundposition i den reklamerende anmeldelsestype og den alment-kritiske og oplysende i den journalistisk-formidlende type står *den sagligt-analytiske filmanmeldelse*, som den tredje typiske anmeldelsesform. Den er baseret på et egentlig filmfagligt grundsynspunkt. Den kendetegnes ved en bearbejdet, saglig, analytisk og kritisk orientering om filmen. Analysen er i bedste fald en redegørelse for og forklaring af hvad de enkelte bestanddele i værket er, og hvordan de føjer sig sammen og fungerer i helheden (jf. iøvrigt »Kosmorama« nr. 100 s. 102 og nr. 125 s. 33 om analysen i anmeldelsen). Den kan i anmeldelsen være dens antydede grundlag eller fremlægges direkte, under alle omstændigheder er det den, anmelderen grunder sine vurde-

ringer på. Holdningen i de enkelte filmanmeldelser spænder fra nøgtern-kritisk og distanceret til engageret-kritisk og personlig. Førstnævnte kan eksempelvis ses i »Jyllands-Posten«, i Ib Montys anmeldelser som i afdæmpet fortællestil, enkel kompositionsform og med klart tilkendegivne vurderinger giver læseren et luftfoto-overblik over filmene. Sidstnævnte kan f.eks. findes hos »Information«s Morten Piil, som i en tæt og sammenvævet fremstillingsform fortolker dybere sammenhænge og betydningslag i filmene og giver et nærbilledindtryk af dem. I modtagelsen af »Isfugle« ses den sagligt-analytiske anmeldelse i aviser som »Berlingske Tidende« og »Information«.

Michael Blædels anmeldelse i »Berlingske Tidende« starter kontant og fængende: Et billede af isfugles adfærd og et replikeksemplar karakteriserer filmens tema for læseren. Herefter følger et tematisk samlende, konkret referat, et afsnit med en analytisk baseret karakteristik og fortolkning og endelig en vurderende detailbehandling i anmeldelsens sidste afsnit. Iagttagelser gøres konkrete. F.eks. underbygges det synspunkt i anmeldelsen, at René-figuren for meget kommer til at fremstå som »skæbne i et fatalistisk spil« med et kritisk eksempel: »F.eks. viger filmen uforpligtende uden om det træk af psykopati, der også synes at være en af dæmonerne i Renés psyke«. Den differentierede og overvejende positive vurdering er bygget tæt ind i den løbende tekst, hvilket gør anmeldelsen kritisk orienterende frem for egentlig dømmende. Det ligger hos læseren selv at overveje om filmen skal ses. Anmelderens personlige oplevelse er trukket tilbage og giver plads for en nøgtern-kritisk holdning i objektiv form.

Mere personligt engageret er Morten Piils omkring 1200 ord lange, direkte analyserende anmeldelse. Tolkningen er rummelig, den samler både filmens psykologiske og sociale, tidstypiske dimensioner – det er en film om kærlighed og solidaritet i en kold tid, fremgår det. Den fremlægger resultatet for læseren begrundet i filmiske iagttagelser: »Og fornemmelsen af et truende kaos, både i de nære relationer og i den store verden, lurer rundt om i filmen, helt ud i et henkastet pletskud af en replik fra en gammel Vesterbrokone, der er bange for bomberne: »Det er frygteligt alt det der sker i fjernsynet«.«

Anmeldelsens kritiske konstruktion er bygget op omkring et personligt hovedsynspunkt på filmen: »Isfugle har sin dysterheds mod«, den har »tone«, den er »lavet med så åbenlys kærlig omhu og dygtighed« at »indvendinger, der vel ikke er helt uberettigede, betyder mindre«. Derfor kan anmelderen undervejs fremsætte sine kritiske, i betydningen rosende og risende, iagttagelser og alligevel afslutte med en troværdig helhedsvurdering: »Den tilbyder folk en forhåbentlig rensende, artistisk overlegent styret oplevelse. Og det er i sig selv opmuntrende.«

Specielt denne lange, sprogligt tætte, kritisk analytiske anmeldelsesform kræver en del af læseren i form af tid og koncentration. Det gør den mere lig med tidsskrifthanmeldelsen end med de øvrige dagbladsanmeldelser. Den tilbyder læseren en kritisk bearbejdet orientering om filmen, dybest set ud fra den filmpolitiske grundholdning, at filmen er andet og mere end underholdning og konsum, også når den anmeldes i den daglige avis.

Det er formentlig denne form for anmeldelse, som læserne af et tidsskrift som »Kosmorama« også påskønner i dagens avis. Det ville imidlertid være ekstremt idealistisk at gøre denne type, som kan trives i tidsskrifter og aviser med oplagstal på 2.500 og 35.000, til norm for aviser, der trykkes i oplag på 150.000 og 250.000. Men vi har en biografgængerkultur og en cineastkultur – også i filmkritikken.

MORD PÅ EN PLAYMATE

KAARE SCHMIDT OM »STAR 80«





Dorothy Stratten blev født 28. februar 1960 i Vancouver, Canada, mødte sin senere ægtemand Paul Snider i 1978, blev månedens »legekammerat« i Playboy august 1979, årets legekammerat samme sted 1980, påbegyndte lovende filmkarriere, og flyttede ind hos filminstruktøren Peter Bogdanovich. Blev myrdet 14. august 1980 af ægtemanden, som derefter skød sig selv.

Det er historien i Bob Fosses »Star 80«. Historien er tidligere fortalt i tv-filmen »Death of a Centerfold: The Dorothy Stratten Story« (1981). Og tidligere i »Playboy« i dette blads formentlig længste artikel nogensinde (65 spalter). Og tidligere i Teresa Carpenters artikel i newyorker ugeavisen »Village Voice«, der skaffede hende Pulitzerprisen. Endnu tidligere var det en virkelig historie om liv og død. Især død.

For døden gav den unge kvinde en omtale og glamour, som hun ville have haft svært ved at opnå på anden måde. Det er også hendes død, der strukturerer Fosses beretning. Starter den, slutter den og afbryder den undervejs som Dødens Le, der brutalt skamferer den opstigende stjerns blankpolerede succesattributter.

Døden er ikke en engel, en luftig drømmefigur, som i Fosses foregående film »All That Jazz«. Døden har et navn. Paul Snider. Paul Snider er slangen i Paradis. Paradis er showverdenen, Hollywood og Playboy. Snider promovere Dorothy Stratten, men da det gav pote, da hun slog igennem, blev det hans fiasko. Playboy overtog promoveringen, og Playboy havde ikke plads til Snider. »Han har en alfonso's karaktertræk«, sagde Hugh Hefner, Playboys-impériets Big Boy. Sniders »utilgivelige synd« i showverdenen »var hans mangel på format – being small-time«, skrev Teresa Carpenter – med den pointe, at der ingen reel forskel er på en Snider og en Hefner. Eller en Bogdanovich. Alle tre mænd udnyttede den smukke kvinde. Dødens navn er mandssamfundet.

Helt så firkantet udtrykker Carpenter sig ikke (så havde hun heller ikke fået Pulitzer-prisen for sin udnyttelse af historien om Dorothy). Carpenter nøjes med at rette skytset mod den mandsdominerede showverden. For Carpenter er Snider et eksempel. Et eksempel på det publikum, showverdenen lever af og påvirker. Snider var en af Playboys »mest oprigtige disciple«. Som menneske er han sølle, nærmest tragisk, ikke ansvarlig for sine handlinger. Den egentlige skurk er Playboy, eksempel på showverdenen og yderligere eksemplificeret med Hefner. Hefners personlige svaghed bunder i, at han trods al sin magt aldrig er blevet accepteret af Hollywood. Og aldrig har skabt en stjerne. Hefner betragtes af Hollywood som (næsten) lige så snusket som han selv anså Snider for at være. Dorothy skulle være hans stjernefund, hans adgangsbillet til de bedre kredse, som hans penge ikke kan åbne døren til. Hefners ambition var den samme som Sniders. Og midlet var det samme.

Playboys artikel er et forsvar og munder ud i et svar til Carpenter. Hefner havde, skriver Playboy, forsøgt at forklare Carpenter, at Dorothy ikke døde på grund af Playboys eller Hollywoods udnyttelse af hende. »Det appellerer til en almindelig fordom«, sagde Hefner, »men det er forkert. Playboy og Hollywood var Dorothy's redning – fra fattigdom og fra den undertrykkelse, hun led under i forholdet til en sindssyg mand. Da Snider så sin spisekupon og sin mulighed for indflydelse slippe væk, dræbte han hende.« Playboy afviser Carpenters komplotteori lige så bombastisk som Warren-kommissionen afviste komplotteoriene omkring mordet på præsident Kennedy. Kun én person er skyldig, Lee Harvey Oswald henholdsvis Paul Snider. *Smalltimers heading for the Big Time*.

Trods de forskellige forklaringer på dødens årsag kan alle blive enige om, at Paul Snider var optændt af drømmen om succes. En drøm, der specielt mærker showverdenen, fordi drømmen her afhænger af offentlighed, så vi alle har del i den, også i tilfælde af fiasko. Mere generelt er succesdrømmen konkurrencesamfundets *American Dream*, der let fører til »An American Tragedy«, f.eks. når en *smalltimer-heading-for-the-Big-Time* må myrde sin pige, fordi hun står i vejen. Som i Theodore Dreisers roman. Som Playboy henviser til med den pointe, at i Sniders tilfælde var det omvendt. Dorothy stod ikke i vejen men *var* vejen. Altså var Snider sindssyg.

Javel, siger Carpenter, men så var det fordi han var offer



Mariel Hemingway som Dorothy Stratten

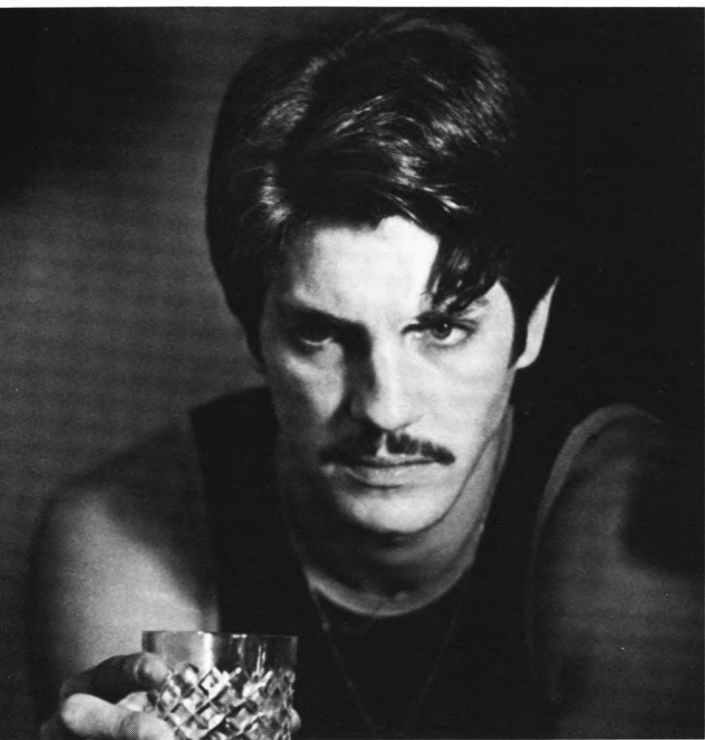
for bagvedliggende kræfter, nemlig »Playboy«s og Hollywoods drømmeverden. Hvem er morderen? Snider eller »Playboy« og Hollywood og drømmenes verden?

Bob Fosse støtter sig ifølge forteksterne til Carpenter (»Based in part on . . .«). Men kun »in part« (delvis). Som filmen er udformet deler han ikke hendes komplotteori. Som er den, der adskiller hende og »Playboy«. I sympatiske Cliff Robertsons portræt er 'Hef' nok lidt aparte med sin silkepyjamas og sådan, men også den faderfigur og reelle gut, som han gerne selv vil fremstå som. Altså tæt på »Playboy«s egen beskrivelse af føreren. Dog uden »Playboy«s egen svulstighed (f.eks. beskriver »Playboy« Dorothy's første møde med Hef således: »Dorothy in Oz about to meet the Wizard«!). Men meget langt fra Carpenters detaljerede, fascinerende afdækning af Hefner, *the man*, klædt af til skindet.

Det er altså ikke Hefner, det gælder hos Fosse. Og Dorothy glider næsten ud af historien efter mødet med Bogdanovich. Det kan så skyldes, at Bogdanovich egentlig ville have lavet filmen om Dorothy og derfor prøvede at spænde ben for Fosse (Bogdanovich har også fået navneforandring i filmen til Aram Nicholas). Men det er iøjnefaldende så

lidt nogen af parterne har at fortælle om hende, der dog egentlig er historiens hovedperson. Der er næsten mere at fortælle om Mariel Hemingway og hendes kamp for at få rollen. Hun er i det mindste barnebarn af en berømt forfatter, og hun fik opereret sine bryster større for bedre at kunne fylde rollen ud. Det er der da noget ved.

Som allerede nævnt er mordet filmens fortællemæssige kerne. De øvrige begivenheder er placeret i en stjernestruktur omkring denne kerne. Filmen dækker det kronologiske forløb fra Dorothy og Snider mødes i 1978 til deres død i 1980. Foruden af mordet afbrydes forløbet af vidner, der efter mordet husker tilbage og kommer med brikker til historien. Især brikker til en mosaik omkring Snider. Dorothy



Eric Roberts som Paul Snider

klippes akronologisk ind i forløbet, når hun selv udtaler sig, på pressekonferencer o.l. Hende er der ikke så meget at sige om. Hendes »personlige« udtalelser hviskes til hende af »Playboy«-folk og selv er hun ret meget lige ud ad landevejen og pæn både med og uden tøj på. Men Snider er kompliceret, hans psyke er en mosaik af modstridende brikker, der af Fosse beskrives med en mosaik af hektiske billedforløb. Som i Fosses tidligere film er det tempoet i klipningen og i musikken, der styrer stemningerne, som indeholder personkarakteristikken.

Dorothy er karakteriseret i roligt tempo. Den sunde, unge, friske, naive pige, der lige er kommet ind med firetoget. Det er nøjagtig den form for romantik, Playboy søger i sine modeller og videregiver i sine billeder. Noget så almindeligt, at det er »oprindeligt«, uspolet, og dermed ualmindeligt i showverdenen. *The girl next door*. Når pigerne har været igennem pølsemaskinen, så er de heller ikke uspolerede mere.

Men her var Dorothy efter beskrivelsen ualmindelig. Hun lærte og hun ændrede sig, men hun vedblev at være harmonisk og uspolet. Det var denne kvalitet, der fik »Playboy« til at satse på hende, og som tiltrak Bogdanovich

– og som måske havde gjort hende til stjerne. Hun blev sammenlignet med Marilyn Monroe – det plejer nu ikke at betyde noget – og fik også tilbudt rollen som MM i en tv-film om hende. Fosse drysser »Playboy«-fotos af hende – i Miss Hemingways nuttede figur – ud over filmen, samtidig med at han fastholder hendes uspoletethed ved at sætte *post-»Playboy«* scener ind i *pre-»Playboy«* scenerne i første del af filmen. Hun er den samme. Blot mere moden senere.

Men det kan man jo ikke brodere så meget på, så vægten flyttes efterhånden helt over på Snider. Han er også mere en figur efter Fosses temperament. Hektisk, impulsiv, dynamisk. Noget at klippe i. Usympatisk, fordærvet, pinlig, voldelig. Kort sagt fascinerende.

Kontrasten mellem Dorothy og Snider er dramatisk perfekt og udnyttes maksimalt. F.eks. den tidlige nøglescene, hvor Snider første gang overvinder Dorothys generthed og får hende presset til at lade sig fotografere nøgen. Hendes vægning i langsomt tempo, hans sejr og fotografering i hektisk tempo, hendes telefonsamtale med moderen i langsomt tempo, hvor han er sat helt i baggrunden. Sådan!

Kontrasten mellem showverdenen og Snider er også dramatisk god. Big Time og small-time, hvor Snider storskrædende træder ved siden af hver gang. »Har du set Telly for nylig?« Telly? »Savalas. Ham kender jeg«. Pinligt, pinligt. Komplet mangel på format.

Sniders personlighed ændres lige så lidt som Dorothys undervejs. Han er på en gang utrolig selvglad og fundamentalt usikker. Alt er altid gået i fisk for ham (hans eneste succes var et mandligt strip-tease show, Chippendale's, som nu går for fulde huse i Los Angeles. Men her blev han hængt af – ligesom med Dorothy). At kikke ind hos Hef er det største, der er sket for ham. At blive lukket ude er hans afgørende nederlag. Han har hidtil ikke givet op – hans bedste karaktertræk? – fordi han har evnet at holde hadet på nederlaget og flytte ambitionen over på noget nyt. Hef og Bogdanovich sætter ham til vægs. Han må erkende sit manglende format. Erkende at være en fiasko.

Og hvad så? Er det dybt?

Carpenter finder dybden i ligheden mellem Snider, Hefner og Bogdanovich. Hun opgiver dog at slå Bogdanovich i hovedet med Snider og dropper ham. Hefner får til gengæld hele armen, men ligheden til Snider vakler, da hun prøver at forklare Snider psykologisk med Hefner: »Det ironiske som Hefner ikke indser – eller i hvert fald ikke vil godtage – er at Stratten blev knust ikke af noget tilfældigt og konkret, men af en moralsk brist. Et af »Playboy«-filosofiens underforståede dogmer – at kvinder kan ejes – havde fundet en brændende tilhænger i Paul Snider. Han havde købt drømmen helt og fuldt, og han opfattede sig selv som en af Playboys mest oprigtige disciple. Han udførte de mørke fantasier, som det aldrig havde været hensigten skulle virkeliggøres. I stedet for at masturbere i det skjulte, i stedet for at udøve abstrakt vold på en midtersidepige, skamferede han en playmate i kød og blod.«

Den forklaring køber Fosse ikke. Den er også for nem. Hvad hvis Snider havde myrdet Dorothy *uden* at hun havde været i »Playboy«. Så ville ingen, heller ikke Carpenter, overhovedet have nævnt bladet. Men have hæftet sig ved Sniders baggrund i det ganske vist ikke »tilfældige« men nok så konkrete alfons- og luder-miljø. Et miljø, hvor »Playboy« er barnemad. Når Snider og mordet var pinligt for »Playboy«, er det fordi bladets pornografi skal gøres acceptabel for et mere ømskindet mellemklasspublikum, jfr. de sunde, uspolerede piger. Det var på grund af *forskellen*, ikke ligheden, at Snider var farlig – som det også ses af, at

Dorothys mor, historiens mellemlagsrepræsentant, tager lige så meget afstand fra Snider som Hefner gør.

Snider gik næppe agurk fordi han ikke kunne eje Dorothy, men snarere fordi han ikke kunne bruge hendes adgangsbillet til en anden verden som sin egen. Det er denne »klassekamp«, der interesserer Fosse, og som han skildrer på en gang kompliceret og krystalklart i Sniders desperate frustration, det brændende had til den verden, han satser sit liv på at blive accepteret i.

Fosse næsten solidariserer sig med Snider. Med den foruroligende effekt, at vi kommer til at forstå morderen bedre end hans offer og hans omgivelser. Fosse har rigtigt set, at Snider er den eneste virkeligt dramatiske person i historien. Han har taget konsekvensen og benyttet Sniders synsvinkel. Derfor er de øvrige personer endimensionale. Hefner er som han ynder at fremstille sig selv, for sådan ser Snider ham også. Dorothy er som ler i Sniders hænder, indtil hun vokser fra ham og ud af historien. Da Snider myrder Dorothy – er det så ikke »Playboy«/Hefner han forsøger at myrde (eller straffe)?

Det er da en mulighed. Men perspektivet er stadig tyndt. Vi forstår Sniders komplicerede psyke, men vi forstår den ikke bedre til slut end i begyndelsen af filmen. Vi får gentagelser – dramatisk flotte gentagelser – i stedet for uddybning. Filmen okser af sted men flytter sig ikke. Fordi Fosse alligevel ikke har evnet at tage konsekvensen fuldt ud og givet Snider noget grobund – psykologisk eller socialt – som vi kan bygge på.

Det er som om Fosse har gjort alt for at undgå at falde i den ene og den anden grøft og efter endt terrænløb har stået uden nogen rigtig pointe tilbage i sin historie. Det er selvfølgelig en grim én, men det lykkes ham trods alt at få *noget* – noget ikke helt tosset – ud af en historie, der egentlig er inderligt uinteressant. Kun fremstillingen af den kan gøre den interessant. Og Fosse kan fabulere. Både »Playboy« og Carpenter har en virkelighed på spil – bladet sit image og Carpenter troværdigheden som 'investigative reporter'. Fosse kan være ligeglad med virkeligheden. Selv om han gengiver de faktiske begivenheder – kun enkelte navne er ændret – så er »Star 80« ikke en dokumentarfilm. Det er drama i højeste gear. Det manglende perspektiv, den lidt tynde persontegning, slår først når man forlader biografen. Men så erstattes den af spørgsmål – som filmen ikke besvarer, men som man selv kan tænke over og diskutere. Fosse benytter sin kunstneriske frihed overfor stoffet til at provokere på en måde som ingen af de andre – men deres faciliteter – gør. Det er ikke nødvendigvis det, der adskiller kunsten fra journalistikken. Men i dette tilfælde er det.

KILDER

Teresa Carpenter: *Death of a Playmate*, in *The Village Voice*, nr. 45, nov. 5-11, New York 1980 (cover-Story).
Richard Rhodes and the editors of *Playboy*: Dorothy Stratten: *Her Story*, in *Playboy Magazine*, nr. 5, maj 1981.

FILM OM DOROTHY STRATTEN

Death of a Centerfold: The Dorothy Stratten Story. Tv-film, USA 1981. I: Gabrielle Beaumont. M: Donald Stewart. Medv.: Jamie Lee Curtis, Bruce Weitz, Tracy Reed, Mitchell Ryan, Robert Reed. P: Wilcox Prods./MGM-TV/NBC-TV.
Star 80.

DOROTHY STRATTENS FILM- OG TV-KARRIERE (1979-80)

Film:

»Americathon« (statistrolle).

»Skatetown U.S.A.« (talerolle, hvor hun løber på rulleskøjter).

»Autumn Born« (Canada – hovedrolle i gyser, hvor hun skæres op).

»Galaxina« (hovedrolle i sci-fi som universets smukkeste kvinde).

»They All Laughed« (birolle i komedie, instrueret af Peter Bogdanovich).

Skulle have medvirket i »The Last Desperado«.

TV:

»Fantasy Island« (gæst i romantik-serie).

»The Playboy Roller-Disco and Pajama Party« (på rulleskøjter i show).

»Buck Rogers in the 25th Century« (gæst i sci-fi-serie).

»The Tonight Show with Johnny Carson« (gæst i talk-show).

Skulle have medvirket som gæst i *The Merv Griffin Show* (talk-show).

Fik tilbudt rollen som Marilyn Monroe i »Moviola: This Years Blonde« (tv-film efter Garson Kanins roman).

APROPOS MARIEL HEMINGWAYS NYE BYRSTER

Såfremt Dorothy Stratten også havde skuespillertalent, foruden at se godt ud, så var hun atypisk i Hollywood, hvor det siges, at dem der ser godt ud er talentløse – og omvendt! Mariel Hemingway måtte have større brystmål for at få rollen som Dorothy Stratten. Og listen over Hollywood-stjerner, der *ikke* har været gennem plastickirurgi er formentlig kortere end listen over dem, der har prøvet det. Clark Gable ville ikke have ændret sine flyveører, og Barbra Streisand vil ikke ændre sin næse. Michael Jackson, Sissy Spacek, Peter O'Toole og Raquel Welch har fået smallere næse (det samme har Walter Mondale). Elvis fik løftet øjne og tindinger. Marilyn Monroe og Carol Burnett fik ændret kæben. Loni Andersons barm er blevet formindsket (»ingen talte til mine øjne«) og det samme er Chers. Næsten alle har fået nye tænder. Ansigtssløft begyndte i gamle dage ved de 50 men nu ved de 30. Osv. Som Sam Goldwyn sagde: »Det vigtigste for en skuespiller er ærlighed. Når man har lært at snyde med det, så er man i mål«.

STAR 80

Star 80. USA 1983.

P-selskab: The Ladd Company. For Warner. **P:** Wolfgang Glattes, Kenneth Utt. **As-P:** Grace Blake. **P-leder:** Kenneth Utt. **I-ledere:** Paul L. Tucker, Larry Rapaport. **Instr:** Bob Fosse. **Instr-ass:** Wolfgang Glattes, Anthony Gittleson, David W. Rose, Glen Sanford. **Stunt-Instr:** Gilbert B. Combs. **Manus:** Bob Fosse. **Foto:** Sven Nykvist. **Kamera:** Gary Kibbe. **»Playboy«-foto:** Mario Casilli. **Farve:** Technicolor. **Visuel kons:** Tony Walton. **Klip:** Alan Heim. **Ark:** Jack G. Taylor Jr., Michael Bolton. **Dekor:** Ann McCulley, Kimberley Richardson, Ann Marie Corbett, Margaret Fisher. **Kost:** Albert Wolksy. **Musik:** Ralph Burns. **Sange:** »Overkill«, »Funky« af Ralph Burns, »Off Ramp«, »Improvise« af Michael Tronick, Ralph Burns, »Just the Way You Are« af Billy Joel, »YMCA« af Morali, Belolo, Willis, med The Village People, »Da Ya Think I'm Sexy« af Stewart, Appice, med Rod Stewart, »Let the Good Times Roll« af Leonard Lee, med Shirley and Lee, »Sookie Sookie« af Don Covay, med Steppenwolf, »Up on Cripple Creek« af Robbie Robertson, med The Band, »Big Shot« af og med Billy Joel, »Sing Sing Sing« af Louis Prima, med Benny Goodman. **Musikbånd:** Michael Tronick. **Tone:** Dan Sable, Sanford P. Rackow, Michael Tronick, David Ronne, Lee Dichter, Paul Coombe, T. J. Jung. **Medv:** Mariel Hemingway (Dorothy Stratten), Eric Roberts (Paul Snider), Cliff Robertson (Hugh Hefner), Carroll Baker (Dorothy's mor), Roger Rees (Aram Nicholas), David Clennon, Josh Mostel (privatdetektiv), Lisa Gordon, Sidney Miller, Keith Hefner, Tina Wilson, Shelly Ingram, Sheila Anderson, Cis Rundel, Kathryn Witt, Jordan Christopher, James Luisi, Neva Patterson, Robert Fields, Keenen Ivory Wayans, Sandy Wolshin, Robert Perault, James Blendick, Jacqueline Coleman, Don Granbery, Stuart Damon, Ernest Thompson, Budd Friedman, Deborah Geffner, Norman Browning, Hagan Beggs, Bobby Bass, Gilbert B. Combs, Terence Kelly, Tabitha Herrington, Dean Hajum, Dan Zaleski, Paul Ryan, Michael Joel Shapiro, Fred Pierce, John Horn, David W. Rose, Stanley Kamel, Liz Sheridan, Liis Kailey, Robert Picardo, Erica Yohn, Marilyn Madderom, Lonny Chin, Tracy Vaccaro, Kim St. Leon, Cathy St. George, Carol Hills, Catherine Gilmore, Venus Pinkston, Michele Hill, Sulinda Watson, Katrina Von Splawn, Kristine Garbo, Charlene Howell, David O. Cameron, Michael Levittan, Bonnie Kanner, Stacey M. Totten, Lorraine Michaels, Toni Petrie, Don Jones, George McKensie, Jim Cross, Rick Webb, Martin Eade, Don Kitchen, Peter Ohrnberger. **Længde:** 103 min. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 23.4.84 – Dagmar & Palads (Århus) & Kino (Odense).

FORBRYDELSENS ELEMENT

Instruktør: Lars von Trier



»Ich suche in den blutenden
Europa
nach dem wovon ich träumte
im Exil

das gibt mir Mut meinem
Schicksal
zu begegnen. . .«
Der letzte Tourist in Europa

Lars von Trier er for øjeblikket ved at skrive manuskript til sin næste film, der skal handle om nogle mennesker, hvis lidenskab det er at køre så hurtigt som muligt i deres biler – med bind for øjnene!). Det gælder naturligvis i en sådan situation om at kende de omgivelser, man skal køre i. Først og fremmest er det dog et udtryk for det, der synes at være von Triers tema: at tegne et så nøjagtigt billede som muligt af sit indre landskab. Og hans metode er at være ekstremt konfliktsøgende; at turde kaste sig ud i dunkelheden, der omgiver ham, i håb om ad denne vej at nå en form for erkendelse. At nå igennem natten og frem til en slags lys.

Der er allerede skrevet meget om »Forbrydelsens element«. Lad os derfor se på hvad det egentlig er han gør, denne dunkle von Trier.

Han udvisker *tiden*: Vi antager, at filmen foregår i en ikke alt for fjern fremtid, men ret beset er der ikke noget som helst, der tyder på at dette skulle være tilfældet. Normalt angives *fremtid* ved hjælp af teknologiske raffinementer og det finder man ihvertfald ikke i »Forbrydelsens element«. Tværtom. En udbumlet VW, et kaput rørpostsystem, telefoner i absolut ikke futuristisk design, operationsstuer der – stort set – ligner dem vi kender etc. Vi kan altså ikke bruge fremtiden som undskyldning for at vi ikke direkte genkender filmens univers. Tiden er 1984 og stedet den aktuelle europæiske kultur set igennem et temperament, som man så kan lade tilhøre filmens hovedperson, politimanden Fisher – den sidste humanist i Europa – eller filmens skabere, hvilket i sidste ende vil sige Lars von Trier.

Han udvisker *værdierne*: Den verden filmen fremstiller bærer præg af, at der ikke mere er nogen guddommelig garanti for verdens orden. Fornuft er en saga blot. Årstiderne eksisterer ikke mere. Europa er ved at svømme over i vand. Cairo er ved at sande til. Det vi ser er mord på småpiger, dyr der er døde af mund- og klovesyge, politifolk der er forbrydere, forbrydere som ikke er det, teknik der ikke virker, kærlighed der ikke eksisterer. En verden af atomistisk kaos uden mål og mening. Selv det nationale eksisterer ikke mere: personerne taler engelsk, skuespillerne er *internationale*, filmen omkranses af en tysktetstet sang. Det eneste der angives er, at vi befinder os i Europa. Og det gør vi faktisk ikke engang, for filmen er i realiteten en billed/lyd skildring af en

psykoterapi, som en ægyptisk terapeut underkaster en i Cairo boende, fra Europa hjemvendt patient.

Et sindbillede.

De eneste værdier, der betones i »Forbrydelsens element«, er ungdomsbandernes insisteren på ritualets betydning og Fischers desperat smertefulde »I believe in joy«. Og heri ligger selve filmens fundamentale konflikt: Hvis verden virkelig er så kaotisk som den synes at være; består den eneste redning da i at dyrke *ritualet*, der jo har den særlige karakter, at det retfærdiggør sig selv og hviler i sig selv. Eller er der stadig håb om at kunne genoplive *glæden, følelserne og kontakten* til andre mennesker. Kort sagt de gamle humanistiske idealer overfor en primitivistisk, urmenneskelig futurisme. Har humanismen overhovedet mulighed for at overleve i en verden af snavs og kaos; er den ikke blevet en slags udsmykning, en reminiscens, et svaghestegn. Eller kan man kun finde overensstemmelse imellem verden og mennesket ved at dyrke det oprindelige, primitive.

Hvordan kan mennesket være smukt, når verden omkring det er grim. Blødt, når dets omgivelser er hårde?

Det von Trier ønsker at påvise er altså, at kultur og rationalisme blot er en udsmykning af livet, at troen på skønheden, dannelsen og fornuften er et dårligt forsøg på at tilsløre det faktum, at verden hverken er smuk eller har nogensomhelst mening – ihvertfald sådan som vi traditionelt opfatter det.

Derfor tuller Fisher – humanisten – sådan rundt i det våde, mørke Europa.

Hvad foreslår von Trier så som erstatning for de tabte idealer?

Der er unægtelig en del *Macho* i »Forbrydelsens element«. Valget består i *enten* at være et humanistisk følsomt nusehovede, der er ude af trit med sin omverden, *eller* at dyrke og genopdage fascinationen; det der har optaget mennesker altid. Styrken og livskraften.

Man går næppe helt fejl, hvis man siger at von Trier foreslår det sidste, men stadigvæk føler en vis nostalgisk tiltrækning af det første – hvilket han utvivlsomt vil benægte hårdnakket. Filmen handler i virkeligheden om hvordan man skal kunne bevare sin følsomhed uden at ende i nedværdiget svagheit. Og slubbilledet af spøgelsesaben som Fisher opdager i et kloakrør har med dette at gøre. Den ægypti-

ske terapeut repræsenterer fornuften, troen på den fundamentalt rationelle løsning af problemerne. Men hele tiden sidder der en abe på hans skulder, symbolet på det instinktivt urmenneskelige. I den storøjede spøgelsesabe er det urmenneskelige og følsomheden begge til stede.

Eftersom Fisher omsider ønsker at blive vækket af hypnosen da han ser spøgelsesaben, kunne det tyde på, at han har set ind i sig selv, ind i Europa og er blevet klar over, at han vitterligt er den sidste af en uddøende race og at livskraften og det urmenneskelige nu må træde til.

Her er det så, at Lars von Trier træder til. Det han foreslår er i virkeligheden at man forener følsomhed og urmenneskelighed i *fascinationen*. Kun på denne måde vil man kunne bevare sin sensibilitet uden at løbe ind i den gode gamle tragedie.

Og det er Lars von Triers mesterkab, at han med sine og Tom Ellings billeder viser hvordan følsomhed kan administreres i 80'ernes Europa.

Jan Kornum Larsen.

FORBRYDELSENS ELEMENT

The Element of Crime. Danmark 1984.

P-selskab: Per Holst Filmproduktion. Med støtte fra Det danske Filminstitut ved konsulent Christian Clausen, ialt kr. 3.487.700. **Ex-P:** Per Holst. **P-ledere:** Per Arman, Susanne Arnt Torp. **P-ass:** Jan Richter-Friis. **Instr:** Lars von Trier. **Instr-ass:** Åke Sandgren, William Quarshie. **2nd unit-instr:** Åke Sandgren. **Manus:** Lars von Trier, Tom Elling. **Efter:** Manuskript af Lars von Trier, Niels Vørsel. **Manus-kons:** Mogens Rukov. **Engelsk oversættelse:** William Quarshie, Steven Wakelam. **Scripter:** Stine Monty. **Foto:** Tom Elling. **Kamera:** Søren Berthelin, Steen Møller Rasmussen. **2nd unit-foto:** Dan Laustsen. **2nd unit-kamera:** Otto Stenov. **Farve:** Eastman. **Lys:** Eg Norre. **Grip:** Otto Stenov. **Klip:** Tomas Gislason/ **Ass:** Jack Thuesen. **P-tegn:** Peter Højmark. **Rekvis:** Tove Robert Rasmussen, Jeffrey Nedergaard, John Johansen, Peter Grant, Lars Nielsen, William Knüttel. **Kost:** Manon Rasmussen. **Sp-E:** Peter Højmark. **Musik:** Bo Holten. **Sang:** »Der Letzte Tourist in Europa« af Mogens Dam, Henrik Blichman, tysk tekst: Waltrant Andersen, med Sonja Kehler. **Tone:** Morten Degenbol, Henrik Fleischer, Tomas Gislason/ **Ass:** Peter Engelsen, Iben Haahr. **Makeup:** Birte Christensen. **Medv:** Michael Elphick, Esmond Knight, MeMe Lai, Jerrold Wells, Ahmed El Shenawi, Astrid Henning-Jensen, Janos Hersko, Stig Larsson, Harry Harper, Omano, Lars von Trier, Frederik Casby, Duke Addabayo, Preben Lerdorff Rye, Camilla Overbye, Maria Behrendt, Mogens Rukov, Gotha Andersen, Jon Bang Carlsen, Leif Magnusson.

Længde: 103 min., 2818 m. **Udl:** Kærne. **Prem:** 14.5.84 – Grand + Royal (Århus) + Scala (Aalborg) + Folketeatret (Odense).

GENSYN MED VENNERNE

Instruktør: LAWRENCE KASDAN

Filmens begyndelse er lige efter bogen. Alex, en rodløs og noget ustadig tresserhippie, har taget sit eget liv. Initialt for hele filmen, krydsklipper den ironisk, hvorledes Alex selv i døden ikke undslipper borgerskabets nålestribe flannelshabit. Alt imens de nærmeste venner trommes sammen til den pompøst iscenesatte begravelse. Vennerne bliver weekenden over hos Harold og Sarah, to fra kliquen som har gjort det godt og i hvis sommerhus Alex boede sammen med sin yngre kæreste Chloe. Således er alle samlet i et stort og overvældende sydstatshus i kolonistil med søjleportal og parklignende omgivelser. Scenen er sat, en kabale er lagt op, men kortenes pålydende værdier må revideres. Der er som bekendt gået femten år siden ungdomsoprørets start. Og for at komme på sporet af ungdommens Arkadien, sætter man fortidens beatmusik på grammofo- nen. Rolling Stones, Procul Harum og Beach Boys skal for en tre dages tid blæse satheden og snæversynet bort fra vennernes udsyn. Al snak og musik synes at rime på et fælles omkvæd, der hedder »husker du« den gang i 60'erne. Momentvis gribes man af dårlig samvittighed. Er det nu også den rigtige måde at begrave Alex på? Er vi til en øllet »wake« eller en socialnostalgisk »mindeorgasme« tilsat lidt eksistentiel debat omkring livets meningsløshed og det som ligner? Gennem hele filmen får sådanne spørgsmål lov til at blæse lidt i vinden, der som bekendt ikke giver svar. I mellemtiden ryger man sig skæv, drikker øl og vin og spiser den obligatoriske amerikanske ti-kiloskalkun. Lidt over midten i filmen sker der noget. Nick, gruppens impotente Vietnamveteran og narkopusher, bliver antastet af politiet. Harold, den glade giver, familiefar med stort f og dog børsakkulerende småkapitalist, redder ham ud af miseren ved at optræde som lokalboss og ven med politiet. Et eklatant

brandudsalg af værdier og idealer fra den gang, ordensmagten skød på demonstrerende studenter ved de amerikanske universiteter. Et opgør mellem Nick og Harold skimtes. Men filmen træder hurtigt gnisterne ud og skubber sine personer ind i fjernsynsstuen for at se amerikansk fodbold. Og så er det blevet sidste aften. Og de få og heldige kan se frem til at få indfriet de seksuelle ønsker, som ikke blev opfyldt i fortiden.

»Gensyn med vennerne« er ikke en typisk ensemblefilm fra Hollywood. Den mangler totalt de dramatiske opgør og orddueller omkring tredje akt, man så tit har overværet i slige gruppefilm. Filmen er faktisk flere gange på grænsen til det kedelige. Hvilket må siges at være atypisk for en mand som Kasdan, som slog sit navn fast som manuskriptforfatter til to »stjernekrigsfilm« og den hårdtslående »Jagten på den forsvundne ark«. Her er meget lidt rapt klippet handling, endsige saftige seksuelle detaljer – som der fx. var i Kasdans debut som instruktør, »Body Heat«/»Høj Puls«. Så selvom den danske titel smager af de popcorn- og pettingfilm med masturbationsfantasi og tressernostalgi, man byder nutidens ungdom i de små kinoer omkring Rådhuspladsen, må man indstille sine forventninger på noget helt andet. Man bør i stedet understrege at den amerikanske originaltitel – »The Big Chill« – kan oversættes med den store nedkøling eller nedfrysning. Ja, at »chill« på gangster-

engelsk også betyder død eller nedtur.

Og vi er så afgjort på nedtur. Indirekte sættes 60ernes ideer og værdinormer koldt og kynisk op mod klakens syv medlemmer, sådan som de er blevet i begyndelsen af firserne: Den progressive forsvarsadvokat Meg har forvandlet sig til ejendomsmægler med stræbermappe fra Gucci, fuld af frustration over ikke at være blevet hustru og mor. Den alternative skuespiller med off-Broadwayambitioner Sam er blevet til strømnetet matiné-helt i en kommerciel tv-serie. Den kompromisløse journalist Mick med »muckraker«-drømme er havnet på et blad i SE&HØR-klassen. Joggingapostlen Harold er i fuld færd med at folde sig ud i selskab med big business. Gruppens ombejlede og uforløste skønhed Karen overlever i sit golde, men velbjærgede ægteskab ved at skrive digte til skrivebordsskuffen. Og Nick, narkopusher på social deroute, hutler sig igennem på sit kroniske selvhad. Bidsk vrængende af de andre og deres kompromiser, uden egentlig at byde på noget andet end diffus flippethed og modløs fastholden af de mere skæve sider af ungdomsoprøret. Og Sarah, som bag sin lykkeombruste facade som hustru og læge, er sjæleligt nedfrosset i minderne om en hidsig, men kort affære med Alex, spørger ud i sit køkken på størrelse med en busterminal: »Var det hele kun en modesag?« Ingen svarer hende.

Det gør filmen sådan set heller ikke. Selvom den selvfølgelig kommer med nogle bud og kommentarer til hele denne historiske og sociale omkalfatring.

Og hermed er vi fremme ved, hvor-

for filmen i sidste ende forbliver en halvgod film. Den ved ikke rigtig hvad den vil med disse mennesker, den har lukket inde i et stort hus. Den giver sig aldrig tid til at definere effektivt, hvad disse syv mennesker egentlig havde til fælles i fortiden. Havde det ikke været for kvinderne, kunne det godt være forhenværende soldaterkammerater, som var sammen på træf. Den gennemnarkotiserede Nick peger ganske vist den sidste aften på, at de i virkeligheden ikke rigtigt kendte hinanden i sin tid. Men filmen følger ikke dette fortræffelige spor op til en gennemgribende revision af gruppens kollektive fortætning. Ligeledes er de værdinormer som filmen påstår er blevet nedfrosset, aldrig defineret ordentligt. Okay, vi har alle en anelse om, hvad 60erne står og stod for. Men ungdomsoprøret, de glade 60ere og tidlige 70ere, kan dårligt betragtes som en helstøbt og afgrænset periode med en præcis og klar referenceramme. I USA fx. bestod 60ernes protestbevægelse af mange sammenrend, fra hippiede syrehoveder på Vestkysten til aktive politiske studenterbevægelser ved nær sagt alle undervisningssteder i Amerika. Skal man pege på fællestræk ved alle disse bevægelser, må det være at særligt de sociale mellemlag fra kyst til kyst kom til orde og tegnede den markante profil. Fra Woodstock til Vietnamdemonstrationerne. Men heller ikke dette siger ret meget. Og netop derfor skuffer filmen ved aldrig at lade det blive til andet end anelser omkring disse menneskers baggrund. Dette er ikke hentet frem for at prædike »tresserchauvinisme«. Det er mere end i orden at gøre op med den nære fortid.

Jobeth Williams, Kevin Kline, William Hurt og Glenn Close i »Gensyn med vennerne«



Bare det bliver gjort ret og rimeligt. Og her snyder filmen. Derved udleveres tressergenerationen i virkeligheden til flad hvad-sagde-jeg-latter. Man lefler præcis for de folk, som evindeligt synger med på omkvædet! At først er man så forfærdelig rød, siden spiser man kager til kaffen foran fjernsynet, forstenet i selvtilfreds borgerlighed.

På den anden side forsøger filmen også til tider at være en sød og sjov film om en flok mennesker samlet til mad og drikke + overnatning. Men heller ikke her fænger den. Man kunne tænke sig lidt satirisk udlevering omkring det at et selvmord sætter lidt liv i kludene. Men Alex' død skal absolut inhaleres med alvor. Og de komiske pudsigheder, som filmen virkelig hist og pist ruller op, bliver straks slået ihjel med en eksistentialistisk hammer. Næ, så lykkedes det langt bedre for John Sayles med hans debutfilm fra 80 - *The Return of the Secaucus Seven* - Det var den gang i tresserne. Drejet på et legendarisk lavt budget - 60.000 dollars (!) - med tolt ukendte skuespillere i rollerne var det et noget bedre bud på en film om dem som var unge for 15-20 år siden. Her var en film som var gennemstrømmet af varme og forståelse, ja også af kærlig ironi og indsigtfuld kritik. Uden at nærme sig kold udlevering, som Kasdans film faktisk er på nippet til.

Alligevel med disse indvendinger i mente er Kasdans film seværdig. Filmen slår ned på typiske træk ved denne noget forkælede generation. Den viser diskret, men alligevel mærkbart, hele den betydning børn har fået for disse mennesker i slutningen af 30'erne. At børn - og mangel på samme - visse steder er gået hen og blevet en art besættelse og substitut for politisk engagement og solidarisk handling. Børn spiller interessant nok en stor rolle i filmen, men optræder næsten kun gennem snak, aldrig som personer. Ligeledes viser Kasdan, hvordan disse halvunge i mediebevindst narcissisme er nået der ud, hvor man kun kan være naturligt ærlig og åben, når man agerer i selviscenesatte talk-show-agtige seancer foran hjemmets videorecorder.

Og endelig kan man nyde William Hurts facetterede og suveræne arbejde med sin rolle som den pseudohemingswayske, krigsveteran Nick. Og mere sig indforstået over figuren Sam, som i Tom Berengers fortolkning bliver en herlig parodi på den nye macho-helt Tom Selleck og hans »Magnum«-tv-serie. Til gengæld er Kevin Kline

skuffende upræcis i sin udlægning af Harold. En skikkelse som Kline gør uspændende i sin misforståede opfattelse af ham som blød mand med hjerte af guld og potens af stål. Resten er nydeligt skuespilleri i alle roller, som fra en mønsterafgangsklasse fra Actors Studio.

Men alt i alt ikke en film, som decideret bekræfter Kasdans talenter som filminstruktør. Han klarer sig langt bedre når han som i sin fortræffelige debut - den James M. Cain-agtige thriller *Body Heat*/Høj puls - har en solid genre-tradition at stive sin instruktion af med. På den anden side kan man måske aflæse filmen som en ny strømning fra gulddrengeklubben i Hollywood. At man uden at give afkald på det markedsførte og professionelle skær så småt er ved at fjerne sig fra galaktisk isenkram og ha-stemte ramasjangfilm. Og pø om pø nærme sig film om mennesker, som går i blødt tøj og ikke taler computersprog? Såfremt skal meget være tilgivet i »Gensyn med vennerne«. Det første skridt er som bekendt det sværeste.

Bo Tao Michaëlis.

GENSYN MED VENNERNE

The Big Chill. USA 1983.

P-selskab: Carson Productions Group, Ltd. For Columbia. **Ex-P:** Marcia Nasatir, Lawrence Kasdan. **P:** Michael Shamberg. **As-P:** Barrie M. Osborne. **Instr:** Lawrence Kasdan. **Instr-ass:** Michael Grillo, Stephen Dunn, Dan Heffner. **Manus:** Lawrence Kasdan, Barbara Benedek. **Foto:** John Bailey. **Kamera:** Lou Barlia. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Carol Littleton. **P-tegn:** Ida Random. **Dekor:** George Gaines, Tim Donelan, Gary Kudroff, Michael Higelmire. **Rekvis:** Rick Young. **Kost:** April Ferry. **Sp-E:** Larry Cavanaugh. **Sange:** »You Can't Always Get What You Want« af Mick Jagger, Keith Richards; med The Rolling Stones; »A Natural Woman« af Gerry Goffin, Carole King, Jerry Wexler, med Aretha Franklin; »Good Lovin'« af Rudy Clark, Arthur Resnick, med The Rascals; »In the Midnight Hour« af Wilson Pickett, Steve Cropper, med The Rascals; »When a Man Loves a Woman« af Calvin H. Lewis, Andrew Wright, med Percy Sledge; »Wouldn't It Be Nice« af Tony Ascher, Brian Wilson, med The Beach Boys; »Quicksilver Girl« af Steve Miller, med The Steve Miller Band; »The Weight« af Jaime Robbie Robertson, med The Band; »Bad Moon Rising« af John C. Fogerty, med Creedence Clearwater Revival; »Gimme Some Lovin'« af Steve Winwood, Muff Winwood, Spencer Davis, med Spencer Davis; »Tell Him« af Bert Russell, med the Exciters; »Joy to the World« af Hoyt Axton, med Three Dog Night; »Ain't Too Proud to Beg« af Eddie Holland, Norman Whitfield, med The Temptations; »My Girl« af William Robinson Jr., Ronald White, med The Temptations; »My Girl« af William Robinson Jr., Ronald White, med The Temptations; »I Second That Emotion« af William Robinson Jr., Alfred Cleveland, med Smokey Robinson and The Miracles; »Tracks of My Tears« af Warren Moore, William Robinson Jr., Marvin Tapplin, med Smokey Robinson and The Miracles; »I Heard It Through the Grapevine« Norman Whitfield, Barrett Strong, med Marvin Gaye; »A Whiter Shade of Pale« af Keith Reid, Gary Brooker, med Procul Harum. **Tone:** Gene S. Cantamessa, Donald O. Mitchell, Rick Kline, Kevin O'Con-

nell, Patrick Drummond, Robert Grieve, Dennis Drummond, Michael Tomack.

Medv: Tom Berenger (Sam), Glenn Close (Sarah), Jeff Goldblum (Michael), William Hurt (Nick), Kevin Kline (Harold), Mary Kay Place (Meg), Meg Tilly (Chloe), Jobeth Williams (Karen), Don Galloway (Richard), James Gillis (Præst), Ken Place (Politimanden Peter), Jon Kasdan, Ira Stiltner, Jacob Kasdan, Muriel Moore, Meg Kasdan, Patricia Gaul.

Længde: 105 min., 2865 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 15.3.84 - Dagmar.

JAMES DEAN LÆNGE LEVE

Instruktør: ROBERT ALTMAN

Stedet: Et fortidslevn af en støvet Five-and-dime Store i byen McCarthy i Texas.

Tiden: 30. september 1975. En intet-sigende, tilfældig varm dag, undtagen for de ægte fans af James Dean, der straks vil vide at det er 20-års dagen for hans død.

En lille håndfuld medlemmer, kaldet *disciple*, af den lokale James Dean fan-club afgav for 20 år siden det højtidelige løfte at de ville mødes på denne dag i 1975 i deres gamle tilholdssted, the Five-and-dime, for at mindes deres afdøde idol. To af disciplene har aldrig forladt byen: den rapkæftede, storbarmede Sissy (Cher, der som del af »Sonny & Cher« selv har prøvet livet som idol) og den museagtige Mona med de røde øjne og de tørre læber (Sandy Dennis er som skabt til rollen). De to arbejder stadig i The five-and-dime sammen med forretningens indehaverske, Juanita (Sudie Bond). Udefra kommer tre andre. Først to piger med de sydstatsklingende navne Edna Louise (Martha Heflin), der har fået en masse børn, og Stella Mae (Kathy Bates), der har skrabet en masse penge sammen. De er dog kun bipersoner i dramaet. Hovedpersonerne er Mona og Sissy og så den sidste person, der dukker op i The-five-and-dime: en mystisk kvinde (Karen Black) som ingen rigtig kan kende igen. Ved hjælp af det

gamle klub-billede prøver de at gætte sig frem til hvem det mon kan være, der har forandret sig så meget. Ganske langsomt viser det sig at denne kvinde, som kalder sig selv Joanne, faktisk er Joe, det eneste mandlige medlem af klubben, en dreng der hjalp til i forretningen indtil »Skandalen« medførte at Juanitas mand Sidney smed ham ud. Joe var bøsse og det var naturligvis mere end den lille by kunne tage – »He's a sick boy and should be treated before he grows up into a communist!« Han forsvandt fra byen, fik foretaget en kønsskifteoperation og dukker så altså op til mødet som Joanne. Hendes tilstedeværelse medfører ikke blot at hendes egen fortid bliver lagt for dagen. Adskillige af de andre får også afsløret et og andet.

Filmen bevæger sig frem og tilbage mellem dagen i 1975 og forskellige begivenheder i 1955, kulminerende med aftenen, hvor de chokerede disciple i radioen hører budskabet om James Deans død. Der gøres intet for at skjule at et teaterstykke (af Ed Craczyk) er forlægget. Alt foregår i samme dekoration og skuespillerne er ikke gjort yngre i scenerne fra 1955, men ved hjælp af det store spejl på bagvæggen af forretningen vises 1955-scenerne nærmest som spejlbilleder af 1975. Man går gennem spejlet hver gang der springes i tiden. Denne løsning er filmisk elegant og tilfredsstillende, hvilket jo ikke kan overraske, når man ved at Robert Altman står bag. På intet tidspunkt er man i tvivl om, hvorvidt man befinder sig i 1975 eller 1955. I 1955-scenerne sættes Wurlitzer juke-box'en ustandselig i gang og ud strømmer et udvalg af den farveløse musik, der var populær i årene inden Rock 'n' Roll for alvor holdt sit indtog. Som rød tråd i filmen går melodien »Sincerely« med The McGuire Sisters – en melodi som Joe, Sissy og Mona havde optrådt med ved et skolebal. At tiden på alle måder har stået stille i The Five-and-dime Store, eksemplificeres ved at »Sincere-

ly« stadig i 1975 findes på juke-boxen!

Joe/Joanne er dramaets katalysator og det udvikler sig som en regulær 'stripping-down', hvis intensitet forstærkes af den uudholdelige tørre kvælende varme. Ja, både klima, geografi og indhold er som taget ud af et Tennessee Williams-stykke. Livsløgne gennembores, både Vorherre og James Dean bliver trukket ned på jorden, hykleri afsløres, oprigtigheden holder sit indtog. Ikke for ingenting hedder hovedmelodien »Sincerely«.

Det afsløres, at det er Joe/Joanne, og ikke James Dean, der er far til det barn, little Jimmy Dean, som Mona fødte for snart 20 år siden. Dette barn havde givet Mona en kortvarig berømmelse og det, at den guddommelige havde valgt hende som mor for sit barn var blevet selve meningen med livet for Mona. Ingen har dog rigtig troet på Mona, men alle lod som om de gjorde, for den lille dreng gjorde byen berømt og skabte et boom for The Five-and-dime Store, hvor han blev vist frem. Den tidligere indehaver, Juanitas mand Sidney, blev senere borgmester af samme grund!

I 1955 blev der også snakket meget om størrelsen af Sissys barm. Om den ikke var lidt større end Marilyn Monroes. Ingen tvivl om, at hendes bryster har været hendes største aktiv i livet. Hun møder nu i Joanne en person, der ved et mærkeligt saramentræf ved, at de førhen så beundrede, og for de andre piger så misundelsesværdige bryster, er blevet fjernet og at denne operation har været den direkte årsag til, at hendes mand har forladt hende – han havde nemlig giftet sig med brysterne og ikke så meget med resten af Sissy!

Og endelig får også Juanitas livsindhold et skud for boven. Hun har altid haft en utrolig naiv tro på Gud og forgudet sin afdøde mand: »Sidney

was a saint and he is in Heaven now with God«. Efterhånden som der rippes op i fortiden, ses både Sidney og Gud på en mere nøgtern måde. Det er Juanita der til sidst summerer op: »Believing is so funny, isn't it. When what you believe in doesn't even know you exist«. Den erkendelse at Gud ikke kender hende personligt er noget nyt for Juanita, men med hensyn til idol-dyrkelse i almindelighed vil hendes bemærkning være bekendt for enhver 'fan'. En ægte fans tanker kredser konstant om dette problem og forsøger v.h.a. imaginære møder mellem idol og fan at gøre noget ved det. For Mona gik det altså så vidt, at hun kunne bilde sig selv og andre ind, at hendes møde med James Dean havde resulteret i, at hun blev gravid.

Både hun, Sissy og Juanita står til sidst tilbage uden deres faste (men falske) holdepunkter. Men at denne 'stripping-down' er ligeså befriende som den er smertefuld, vises ved at filmen slutter med at de tre gamle – eller snarere helt nye – venner, Joanne, Mona og Sissy for alvor igen kan synge sammen. »Sincerely«, naturligvis!

Anne Jespersen.

JAMES DEAN LÆNGE LEVE

Come Back to the 5 & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean. USA 1982.

P-selskab: Sandcastle Five. A Mark Goodson Presentation in association with Viacom. **Ex-P:** Giraud Chester. **P:** Scott Bushnell. **P-samarodner:** Doug Cole. **P-leder:** Sonja Webster. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Sonja Webster, Marlene Arvan. **Manus:** Ed Graczyk. **Efter:** Eget skuespil. **Foto:** Pierre Mignot. **Kamera:** Michael Levine. **Farve:** DuArt. **Klip:** Jason Rosenfield. **P-tegn:** David Gropman. **Dekor/Rekvis:** Stephen Altman. **Kost:** Scott Bushnell. **Garderobe:** Geg Fauss, Ben Wilson. **Tone:** Franklin Stettner, Keith Gardner, Dick Vorisek, Robert Q. Lovett, Al Nahmias. **Sange:** »Sincerely« af Harvey Fuqua, Alan Freed, »If It's a Dream« af Stella Unger, Victor Young, »Seems Like Old Times« af Carmen Lombardo, John Jacob Loeb, »It May Sound Silly« af Ivory Joe Hunter, »You'll Never Know Till Monday« af Robert Allen, Al Stillman, »Are You Looking for a Sweetheart?« Larry Stevens, Harthman Stevens, »I'm In the Mood for Love« af Jimmy McHugh, Dorothy Fields, »The Last Dance« af Sammy Cahn, James Van Heusen, »Miss You« af Charles Tobias, Henry Tobias, Harry Tobias, »Answer Me My Love« af G. Winkler, C. Sigman, Fred Rauch, »Kid's Stuff« af Bob Perper, Sal Izzo, »Moon Love« af David, Davis, Kostelanetz (baseret på Tschakowski), »Melody of Love« af Hans Engleman, Tom Glazer, alle sunget af the McGuire Sisters; »How Long Has It Been?« af Mosie Lister, med The Statesmen Quartet; »Keep on Walking« af Allan Nichols, Tom Walls, Jeff Wilson, med Jo Ann Harris.

Medv: Sandy Dennis (Mona), Cher (Sissy), Karen Black (Joanne), Sudie Bond (Juanita), Kathy Bates (Stella Mae), Martha Heflin (Edna Louise), Mark Patton (Joe), Caroline Aaron (Martha), Ruth Miller (Clarissa), Gena Ramsel (Sue Ellen), Ann Risley (Phyllis Marie), Dianne Turley Travis (Alice Ann).

Længde: 110 min., 3005 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 11.5.84 – Dagmar.

En scene fra
»James Dean længe leve«



En englænder i Moskva

Instruktør: JOHN SCHLESINGER

»Back on monday«

– Guy Burgess til en sømand ved afsejlingen fra Southampton. 25. maj, 1951.

Guy Francis de Moncy Burgess, bedre kendt som Burgess fra spiontrioen Philby, Burgess og Maclean, var mildt talt en besynderlig person. Da kunsthistorikeren Sir Anthony Blunt i 1979 blev offentligt afsløret som den såkaldt *fjerde mand* og holdt sin pressekonference i The Times' redaktionslokaler, fremhævede han Burgess som en af de mest intelligente, vidende og engagerede studenter i 30'ernes Cambridge. Ifølge Blunt var det Burgess, der overbeviste ham om rigtigheden af den marxistiske historiefortolkning.

Sidenhen var det ikke så meget intelligensen og engagementet som udsvævelserne og excentriciteten – som man jo undertiden kender det i England – der forbandtes med navnet Guy Burgess. Skandale fulgte på skandale. Promiskuøsiteten var hans livsstil.

Dette forhindrede dog ikke, at han fik adgang til establishmentets højborge. BBC og Udenrigsministeriet var nogle af de mere faste holdepunkter i hans tilværelse.

En anden side af ham var, at han samtidig nærrede en ægte interesse for litteratur – George Eliot blandt andet – og han var berygtet for at låne bøger, hvor han kom frem, med eller uden ejerens tilladelse. Og Beethovens sene kvartetter dyrkede han i mange år.

En paradoksernes mand.

Bemærkelsesværdigt er det også, at såvel Blunt som Philby hele livet igennem nærrede meget varme følelser for den ellers meget belastende Burgess.

Fredag d. 25. maj 1951 fik Burgess et tip fra Blunt om, at Maclean ville blive afhørt en af de nærmeste dage, og han blev derfor nødt til at få ham ud af landet. Det var egentlig blot Burgess' mening at følge Maclean til Frankrig, hvor deres russiske herrer så

kunne overtage den videre færd. Disse besluttede imidlertid, at også Burgess måtte tage med. I stedet for, som aftalt, at spise middag med Blunt i *the Reform Club* den følgende tirsdag, endte han i Moskva, hvor han tilbragte de resterende tolv år af sit liv. Og faktisk døde af kedsomhed.

Det var måske Burgess skæbne, der fik Blunt til at indgå den famøse *handel* med de britiske myndigheder. Ideen om et kommunistisk samfund var tiltalende. Først og fremmest var Blunt og Burgess dog mest engelske *englændere*.

Herom handler John Schlesingers lille TV-film »En englænder i Moskva« (An englishman abroad), der bygger på nogle autentiske oplevelser som skuespillerinden Coral Browne havde, da hun i 1958 turnerede med Old Vic kompagniet i Rusland. Under en optræden i Moskva dukkede pludselig en bizar mandsperson op i hendes garderobe. Han havde fået for meget at drikke og søgte et sted, hvor han – i grunden ganske velopdraget – kunne komme til at kaste op. Det blev så i Miss Brownes håndvask. Han undskyldte naturligvis, beklagede meget – hvilket dog ikke afholdt ham fra at låne hendes sæbe, gin, cigaretter og pudder. Ting, som havde stor betydning for Burgess' velbefindende. Senere modtog Coral Browne en indbydelse til at spise frokost med Burgess – samt medbringe et målebånd. Det var nemlig Burgess' hensigt af få hende til at tage mål af sig og opsøge hans skrædder i London, så han kunne få fornyet sin efterhånden lidt slidte garderobe (han nægtede at gå i russisk tøj).

Schlesinger fortæller denne historie ualmindeligt veloplagt – godt hjulpet af Alan Bennetts fremragende manuskript. Bennett har tidligere lavet en del spændende TV-film for BBC, bl.a. i samarbejde med Stephen Frears) og Nat Crosbys atmosfæredirrende billeder. Foruden naturligvis også Alan Bates, der overbevisende fremstiller den flegmatiske, let flommede, men aldeles charmerende Burgess. Det er en film om at være afhængig af et specielt univers, om at føle at man hører til indenfor nogle specielle rammer. Om det sikkert meget engelske problem, at man hele livet fostres af en slags repressiv tolerance. Udfoldelsesmulighederne var fantastiske, så længe det skete indenfor bestemte, meget vide grænser.

Filmen skildrer Burgess' lille univers. Hvordan han med stor iver nægter at lade sig integrere i det samfund,



Alan Bates som spionen Guy Burgess

han i så mange år ellers tjente. Han nægter at lære russisk, klæder sig så britisk som nogen, kritiserer sine værter – *not strong on irony, the comrades* – lægger ikke skjul på sin homoseksualitet, spiller igen og igen sin Gilbert & Sullivan plade etc. Det eneste Burgess i virkeligheden bebrejder England er, at det altid lader som om intet er sket: *a minor social offence like being caught in a public lavatory ... og ... one could put slices of the Communist Manifesto into the Queens speech without anybody noticing!* Facaden frem for alt. Og det var jo ialtfald noget Burgess, Maclean, Philby og Blunt lykkedes med: at få facaden til at krakelere.

»En englænder i Moskva« fortæller noget om prisen for dette oprør. Meget af filmen foregår i exteriorer, og det er konstant små mennesker i store omgivelser, bastante højhus-siloer eller elegante prærevolutionære palæer. I disse dekorationer er det naturligvis svært at bevare sit univers, det billede man har af sig selv. Og derfor er det selvfølgelig, at den ensomme Burgess må have Coral Browne til at opsøge sin skrædder. Det korrekte tøj bliver selve eksistensgrundlaget for Guy Burgess.

Da Coral Browne kommer tilbage til London, opsøger hun faktisk skrædder, skomager etc. Og det går også fint, man kommenterer høfligt, at Mr. Guy vist kom i et *spot of trouble*, og at det er længe siden, at man sidst har hørt fra ham. Kun til allersidst mislykkes Brownes ærinde: Da hun skal købe en silkepyjamas, nægter forretningen at sælge den. *Her går grænsen*. Firmaet er kongelig hofleverandør og mener ikke at kunne forsvare, at ex-spionen sover i samme nattøj som Hans kongelige højhed!

Måske var det derfor, at Burgess i sit sidste leveår stort set kun gik rundt i sin blå silkepyjamas.

Jan Kornum Larsen

EN ENGLÆNDER I MOSKVA

An Englishman Abroad. England 1983.

P-selskab: BBC. **P:** Innes Lloyd. **P-ledere:** Peter Hider, Tom Kingdon. **Instr:** John Schlesinger. **Manus:** Alan Bennett. **Foto:** Nat Crosby (farve). **Klip:** Ken Pearce. **P-tegn:** Stuart Walker. **Rekvis:** Celia Bobak. **Kost:** Amy Roberts. **Musik:** George Fenton. **Tone:** Richard Manton, Ron Edmonds, Philips Kloss.

Medv: Alan Bates (Guy Burgess), Coral Browne (Coral Browne), Charles Gray (Claudius), Harold Innocent (Rosenkrantz), Vernon Dobtcheff (Guildenstern), Mark Wing-Davey (Hamlet), Douglas Reith (Toby), Peter Chelsum (Giles), Judy Gridley (Tessa), Denis Hawthorne (skrædder), Trevor Baxter (leder af pyjamasforretning), Roger Hammond (ekspedient i skobutik), Alexei Jawdokimov (Tolya), Matthew Sim (drengen), Molly Veness (Mrs. Burgess), Charles Lamb (George), Bibs Ekkel (mand på gaden), Czelaw Grocholski, Ljubima Woods (hotelreceptionister), Helen Rapp (toilet dame), Lucy Dulyk (dørvogter ved teater), Yona Gailit (etageopsyn), Margaret Lacy (kvinde i butik).

Længde: 60 min. **Prem:** 8.8. 84-TV.

A star is born

Instruktør: GEORGE CUKOR

Jeg kender ingen, der er gået uberørt fra »A Star is Born« – og det uanset hvilken version, der er blevet vist. Den er i ordets egentligste forstand et melodrama, og filmen er det egentlig også i den let nedvurderende betydning, vi oftest bruger ordet. Men paradoksalt vendes alt til filmens fordel, og det er næppe urimeligt at betragte den som et af Hollywoods store mesterværker.

Det har i hvert fald været tilfældet for manden bag denne version, Ron Haver, der i en artikel i »American Film« (july-august 1983) detaljeret har redegjort for det detektivarbejde, der måtte til, før han kunne få »A Star is Born« til at ligne den udgave, George Cukor forestillede sig, da han i 1953 begyndte at planlægge filmen, der var tænkt som Judy Garlands come back-film. For Cukor var det en vigtig film, og han har senere fortalt Gavin Lambert (i dennes bog: »On Cukor«) at »it's one of the sad things of all time, the way the studio cut that picture! they not only cut it, they took the negative away and melted it down for silver. Judy Garland and I felt like the english queen who had 'Calais' engraved on her heart. Bloody Mary, wasn't it? Neither of us could ever bear to see the final version.«

Filmen var oprindeligt 182 minutter lang, som den tog sig ud i amerikanske biografer. Produktionselskabet

Warner Bros havde nemlig uden at konsultere Cukor besluttet, at når nu Judy Garland var en musical-stjerne, og når nu filmen var tænkt som hendes come-back, så måtte der mere musik til, hvorfor man lod koreografen Richard Barstow i samarbejde med Roger Edens og Gene Allen (henholdsvis musikekspert og production designer) kreere »Born in a Trunk«-nummeret. Og man klippede. Ikke bare et eller to eller tre steder, men mange steder. Helt ned til 152 minutter, så biograferne kunne klemme en ekstra daglig forestilling ind.

Cukor: »but they cut so many important scenes. The romance between Judy Garland and James Mason was much more clearly developed. There was an excellent scene when they quarrel and she runs away, and he tries to find her... Then they go to a preview together... and when he proposes to her, there's a wonderful number with both of them on a sound stage and everyone around can hear him proposing...«

Denne sidst nævnte scene er lykkeligvis blevet fundet af den før nævnte Ronald Haver. Og den er, som Cukor så rigtigt siger, ganske *wonderful*. Judy Garland er i færd med at prøve en sang, og under en pause snakker hun med James Mason, der frier til hende. Uden deres vidende har studiets teknikere ladet en mikrofon være inden for lyttevidde, og Masons frieri optages og afspilles bagefter for alle tilstedeværende.

Ligeledes har Ronald Haver haft held til at finde det komplette »Lose That Long Face«-nummer, der rigtigt placeret danner en effektfuld kontrast til en scene i hendes garderobe, hvor hun bryder sammen og betror sig til producenten Niles, fortæller om sin

frygt for ægtemandens mentale helbred.

Andre scener, der nu er kommet til filmen for første gang i næsten 30 år er: ni scener omkring Masons tilbud til Judy Garlands sangerinde om at skaffe hende adgang til filmstudiet. To scener, hvor Masons frikadelle kører en nervøs Judy Garland til en forpremiere på hendes første film. En scene, hvor Mason på TV ser reklamer og pludselig hører Judy Garlands stemme bag nogle marionetter. Brudstykker af scener er også blevet fundet – og er blevet forlænget med scener af faste billeder, fordi man ikke kunne finde de hele scener, og ialt mangler der nu blot syv minutter.

Ret beset gør det ikke filmen voldsomt meget bedre, men den nuanceres i forhold til den 154 minutter lange udgave, og jeg ville nødig undvære scenen, hvor Mason frier til Garland. Men bedst er dog fortsat den mirakuløse sekvens, hvor Judy Garland så enestående smukt tolker Harold Arlen og Ira Gershwins intenst smukke »The Man That Got away«. Det er Judy Garland på højden af hendes formåen. Det er mesterligt. Det får alt andet i filmen til at blegne, skønt der ellers er meget godt. Ikke mindst James Mason i en rigere facetteret rolle end man oftest har set ham.

Et vedholdende rygte hævder, at en samler i tide sikrede sig en komplet 16 mm kopi af filmen. Det er den slags rygter drømme næres af (»I wish to Christ it could be shown,« var Cukors spontane reaktion på rygten), men desværre holder rygten næppe. En ivrig, landsomfattende eftersøgning gav i hvert fald ikke det ønskede resultat. Men – drømme videre, det kan man da.

Per Calum

James Mason og Judy Garland (frierscenen) i »A Star is Born«



I dette nummer
artikler om
Jean-Luc Godard – Eric Rohmer
Philip Kaufman – Alfred Hitchcock – Bob Fosse
samt festivaler i Cannes og Berlin



Desuden
anmeldelser af nye film af
Lawrence Kasdan – Robert Altman – John Schlesinger
plus en kritisk artikel om filmkritikken